

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ

*Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису*

**ГНАТЮК ДАР'Я ОЛЕКСАНДРІВНА**

УДК 782.1:78.071.1 Го Веньцзін:781.68(510)(043.3)

**ДИСЕРТАЦІЯ**  
**ОПЕРНА ТВОРЧІСТЬ ГО ВЕНЬЦЗІНА:**  
**ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

**Подається на здобуття наукового ступеня  
доктора філософії**

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

\_\_\_\_\_ (Гнатюк Д. О.)

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор  
**МОСКАЛЕНКО ВІКТОР ГРИГОРОВИЧ**

доктор мистецтвознавства, доцент  
**ІВАННІКОВ ТИМУР ПАВЛОВИЧ**

Київ — 2026

## АНОТАЦІЯ

**Гнатюк Д. О. Оперна творчість Го Веньцзіна: традиції та новаторство.**

— Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури України. Київ, 2026.

Дисертація присвячена дослідженню оперної творчості Го Веньцзіна<sup>1</sup> — одного з провідних сучасних композиторів. У добу глобальних культурних взаємодій особливої ваги набуває осмислення способів поєднання національної традиції з інноваційними художніми практиками. Китай, з його багатовіковою музично-театральною традицією, після періоду «реформ і відкритості» 1978 року став важливим осередком синтезу східного та західного мистецтва.

У творчості Го Веньцзіна відбувається глибоке переосмислення художньо-виразових засобів традиційного китайського мистецтва через призму сучасних композиційних засобів: він поєднує національні інтонаційні структури, темброву специфіку народних інструментів, традиційну манеру співу і філософську символіку Сходу з засадами європейської музично-театральної школи XX — XXI століть. Його опери вирізняються експериментальністю, естетичною цілісністю й високим рівнем синтезу різних культурних пластів. Го Веньцзін сформував власний творчий метод, що визначає тенденції розвитку жанру опери та сприяє розширенню естетичних меж світового музичного мистецтва.

**Об'єкт дослідження** — оперна творчість Го Веньцзіна.

**Предмет дослідження** — традиційні та новаторські риси творчості в операх композитора.

---

<sup>1</sup> Транскрибування китайських слів та власних назв у дисертації здійснюється відповідно до Академічної системи транскрибування китайських слів та власних назв українською мовою, затвердженої 26 червня 2019 р. на засіданні вченої ради Інституту сходознавства ім. А. Ю. Кримського НАН України (протокол №4).

**Мета роботи** — виявити форми інтеграції художніх засад традиційної китайської опери та досягнень новітньої західної музики в оперних творах Го Веньцзіна.

**Наукова новизна дослідження.**

*Вперше в українському музикознавстві:* висвітлено оперну творчість китайського композитора Го Веньцзіна; розглянуто культурно-історичний та соціально-політичний контекст формування та розквіту індивідуальності Го Веньцзіна, виявлено визначальні риси його стилю, пов'язані з переосмисленням та оновленням національної традиції; проаналізовано п'ять оперних творів композитора («Вовче селище», «Нічний бенкет», «Павільйон Фенікс», «Поет Лі Бай», «Жага буденного життя»), актуалізовано аспекти традиції та новаторства щодо його оперної творчості; простежено синтез сичуаньської та пекінської традиційних опер з європейським ансамблем інструментів у камерній опері Го Веньцзіна «Павільйон Фенікс»; виявлено особливості композиторської інтерпретації традиційної опери «Жага буденного життя»; визначено вплив художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерних операх Го Веньцзіна «Вовче селище» і «Нічний бенкет»; розглянуто образний світ опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай»; зосереджено увагу на ефекті відчуження китайської традиційної опери та його комунікативній функції у західному за походженням жанрі опери.

У першому розділі дисертації знайшли висвітлення теоретичні засади формування концепту «традиція». Його місткість, герменевтична багат шаровість тлумачення дає можливість індивідуалізованого розуміння змісту поняття. В сучасній культурі спостерігається розширення можливостей інтерпретації традиційної спадщини, переосмислення її ролі та функцій у соціокультурних процесах. Звернення до традиції у сучасній музиці виступає засобом утвердження духовних пріоритетів і способом художнього вираження світоглядних орієнтирів епохи.

Під впливом європейської театральної моделі, починаючи з середини ХХ століття, у Китаї розпочалися процеси, які поступово привели до глибокої

трансформації національного оперного мистецтва. З часом цей розвиток набув системного характеру, що призвів до формування нової художньої парадигми, умовно окресленої як «китайська опера європейського зразка». Переломним етапом у переосмисленні жанру виявся кінець XX століття, коли на творчу арену вийшло покоління композиторів, орієнтованих на сучасні європейські та американські техніки композиції й водночас зацікавлених у відродженні національної традиції. Митці зверталися до психологічних, філософських та соціальних тем, інтегрували художні засади китайського традиційного мистецтва та постмодерністської естетики.

Справжньою скарбницею ментальних знаків та національних архетипів, збережених протягом століть, виявилось стародавнє синтетичне театральномузичне дійство — традиційна опера. Її драматичні сюжети, мелодичні та ритмічні мотиви, специфічні для кожного регіону, символіка гриму, костюмів, жестів і рухів, художній мінімалізм сценографії, стали ідейно-ціннісною основою формування національно орієнтованих композиторських концепцій. У зв'язку з цим розглянуто жанрову природу традиційної опери, її естетичні принципи, історичну функцію та динаміку змін з середини XX століття до сьогодення.

У другому розділі подано творчий портрет Го Веньцзіна. Визначено, що, інтегруючи інноваційні риси постмодерністичного музичного мислення, композитор створює якісно новий рівень синтезу, у якому зберігається органічний зв'язок із фольклорною основою. Висвітлено фактори ментальних первнів неофольклорної спрямованості композиторського стилю Го Веньцзіна та специфіки його творчого методу. Позначено вагому роль оперного жанру у композиторському доробку митця.

Окреслено два вектори оперної творчості Го Веньцзіна: оригінальні опери європейського зразка, у яких перетворюється народна традиція, та аранжування китайської традиційної опери. Оперна діяльність композитора постає не лише як художній експеримент, а й як форма культурного служіння, спрямованого на відродження, збереження та осмислення глибинних традицій китайської

національної культури. Особливу увагу митець приділяє жанру камерної опери, який приваблює його гнучкістю, відсутністю жорстких канонів, можливістю для експериментів та глибокою психологічною виразністю. Використання китайської мови в усіх вокально-інструментальних творах композитора забезпечує автентичність звукового образу слова, збереження його природної семантики, інтонаційної виразності та ритмічної побудови, що є одним з основних художніх орієнтирів композитора.

У цьому розділі дисертації досліджено особливості новаторського трактування Го Веньцзіном творів китайської традиційної опери «Павільйон Фенікс» та «Жага буденного життя». Новаторство цих опер проявляється в творчому komponуванні музичної драматургії, синтетичному тембровому оформленні композиції, застосуванні сучасних композиторських технік у поєднанні зі звуковисотними, метро-ритмічними, темпо-динамічними особливостями національного фольклору. Опера «Павільйон Фенікс» виступає як приклад синтезу двох провідних місцевих традицій китайського театру — пекінської та сичуаньської опери, у зв'язку з цим простежено історичне становлення двох названих жанрів та їх відмінності. Висвітлення особливостей нью-йорської постановки вистави, у якій було поєднано елементи китайської етнічної культури з сучасними сценічними технологіями, дало уявлення про можливі варіанти досягнення художнього консенусу між двома різними мистецькими традиціями.

Композиторське аранжування опери «Жага буденного життя» розглянуто у зіставленні з її традиційним виконанням. Наголошено, що творчий задум композитора полягав у оновленні звучання китайської традиційної опери для сприйняття сучасним китайським слухачем, а також у збагаченні тезаурусу західного слухача інтонаціями китайської традиційної музичної культури. Висвітлено особливості функціонування тембрового ансамблю традиційних та додатково запроваджених європейських інструментів, а також ширше — специфіку побудови виконавського ансамблю митців традиційної опери та академічних музикантів.

Третій розділ присвячений дослідженню специфіки перетворення елементів китайського традиційного мистецтва в оригінальних операх Го Веньцзіна. Експресіоністська камерна опера «Вовче селище» стала першим театральним експериментом, що приніс Го Веньцзіну світове визнання. Серед новацій, зумовлених поєднанням засобів китайської традиційної музики з сучасними композиторськими техніками, особливо виокремлюються інтонаційно-мовна основа вокальних партій, оновлені оркестрові принципи та розширене використання ритмічних і метричних структур традиційного театру. Композитор формує новий полінаціональний тип оркестру, у якому провідну роль відіграють ударні інструменти. Їхня темброва й динамічна енергія підсилюється активним залученням струнних, що іноді трактуються як ударно-шумові. Усі застосовані новаторські прийоми підпорядковані головній художній меті композитора — максимально глибокому розкриттю емоційного стану головного героя.

В опері Го Веньцзіна «Нічний банкет» простежено зв'язок музичної драматургії опери з естетикою традиційного китайського живопису та театру. Спрямованість до тембрової індивідуальності та пошуку нових інструментальних та вокальних тембрових барв стала визначальною у музичній драматургії опери. Твір розвиває естетику китайського традиційного театру через символізм, нелінійність драматургії та унікальне поєднання музичних прийомів. Використання конфуціанських та даоських мотивів надає твору філософської глибини. Коріння традиційності вбачаються у відображенні таких основоположних специфічних рис китайського традиційного театру, як комплексність, віртуальність та умовність.

На прикладі іншої опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай» досліджено, як глибинні філософські концепти та художні принципи традиційного китайського мистецтва набувають нової форми існування в межах сучасної музичної драми, стаючи основою драматургічного рішення та багатоаспектної метафоричності на рівні музичної мови, персонажної системи та сценічної взаємодії. На підставі аналізу сценічного втілення трьох образів — Місяця, Вина та Поезії у їхній

взаємодії з головним героєм — виділено й обґрунтовано способи функціонування ефекту відчуження, покладеного Го Веньцзіном в основу драматургічної композиції опери. Простежено, як абстрактні ідеї втілюються у конкретні сценічні форми, вступають у діалог із головним героєм і повертаються у сферу символічного, що створює складну систему комунікативних зв'язків між сценою і глядачем. Циклічність як одна з основних категорій східної філософії набуває статусу визначального структурного принципу композиції та реалізується на філософсько-світоглядному, сюжетно-символічному, музично-драматургічному та образно-комунікативному рівнях.

Зроблено висновок про те, що оперна творчість Го Веньцзіна уособлює унікальний синтез національної традиції та сучасних художніх пошуків, вирізняючись глибоким філософським змістом, символічністю й новаторськими рішеннями. Творчість митця не лише відтворює духовні першооснови китайської культури, а й формує нові орієнтири для розвитку сучасної опери, стаючи значущим внеском у царину світового театрального мистецтва.

**Перспективи дослідження** пов'язані з подальшим вивченням оперної творчості Го Веньцзіна крізь призму взаємодії традиційного та новаторського, що дасть змогу глибше зрозуміти закономірності його художнього мислення та еволюцію індивідуального стилю. Зважаючи на активну творчу діяльність митця й появу нових опусів, зокрема опери «Червоний гаолян» (2025), перспективним є аналіз специфіки його нових композиційних рішень у контексті тенденцій розвитку оперного мистецтва сучасного Китаю.

Актуальним напрямом видається також компаративне зіставлення естетичних і стильових засад китайської «нової хвилі» та українського неофольклоризму другої половини ХХ століття з метою виявлення спільних тенденцій у художньому осмисленні фольклорних джерел та механізмів їхньої стилістичної трансформації.

**Ключові слова:** творчість Го Веньцзіна, національна традиція, китайська традиційна опера, китайська опера західного зразка, оперне мистецтво, музичні новації, взаємодія культур, інтерпретація, особливості стилю, темброва драматургія.

## ABSTRACT

**Hnatiuk D. The Operatic Works of Guo Wenjing: Tradition and Innovation.** — Qualification scholarly work submitted as a manuscript.

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 025 “Musical Art” (field of study 02 “Culture and Arts”). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation is devoted to the study of the operatic creativity of Guo Wenjing — one of the leading contemporary composers. In the era of global cultural interactions, particular significance is attached to the comprehension of the ways in which national tradition is integrated with innovative artistic practices. China, with its centuries-old musical and theatrical heritage, following the period of the “Reform and Opening-up” policy initiated in 1978, has become an important center for the synthesis of Eastern and Western art.

In the creative output of Guo Wenjing, a profound rethinking of the artistic and expressive means of traditional Chinese art takes place through the prism of contemporary compositional techniques. He integrates national intonational structures, the timbral specificity of traditional instruments, conventional vocal performance practices, and the philosophical symbolism of the East with the principles of the European musical and theatrical tradition of the twentieth and twenty-first centuries. His operas are distinguished by their experimental character, aesthetic integrity, and a high level of synthesis of diverse cultural strata. Guo Wenjing has developed an individual creative method that shapes current trends in the development of the operatic genre and contributes to the expansion of the aesthetic boundaries of world musical art.

**The object of the study** is the operatic creativity of Guo Wenjing.

**The subject of the study** comprises the traditional and innovative features of the composer’s operatic works.

**The aim of the study** is to identify the forms of integration of the artistic principles of traditional Chinese opera with the achievements of contemporary Western music in the operatic works of Guo Wenjing.



### **Scientific novelty of the research.**

*For the first time in Ukrainian musicology:* the operatic creativity of the outstanding Chinese composer Guo Wenjing is highlighted; the cultural-historical and socio-political context of the formation and flourishing of Guo Wenjing's artistic individuality is examined, and the defining features of his style associated with the reinterpretation and renewal of national tradition are identified; five operatic works by the composer — *Feng Yi Ting*, *Si Fan*, *Wolf Village*, *Night Banquet*, and *Poet Li Bai* — are analyzed and the aspects of tradition and innovation in his operatic creativity are foregrounded; the synthesis of Sichuan and Beijing traditional opera practices with a European instrumental ensemble in Guo Wenjing's chamber opera *Feng Yi Ting* is traced; the specific features of the composer's interpretation of traditional opera in *Si Fan* are identified; the influence of the artistic principles of Chinese traditional art in the chamber operas *Wolf Village* and *Night Banquet* is determined; the imagery of Guo Wenjing's opera *Poet Li Bai* is examined; particular attention is focused on the alienation effect of Chinese traditional opera and its communicative function within the Western-origin genre of opera.

In the first chapter of the dissertation, the theoretical foundations of the formation of the concept of “tradition” are highlighted. Its conceptual breadth and hermeneutic multilayered nature of interpretation enable an individualized understanding of the content of this notion. In contemporary culture, an expansion of the possibilities for interpreting traditional heritage is observed, along with a reconsideration of its role and functions within sociocultural processes. An appeal to tradition in contemporary music functions as a means of affirming spiritual priorities and as a mode of artistic expression of the worldview orientations of the era.

Under the influence of the European theatrical model, beginning in the mid-twentieth century, processes were initiated in China that gradually led to a profound transformation of national operatic art. Over time, this development acquired a systematic character, resulting in the formation of a new artistic paradigm conventionally defined as the “European-model Chinese opera”. A turning point in the rethinking of the genre is identified at the end of the twentieth century, when a

generation of composers oriented toward contemporary European and American compositional techniques entered the creative arena, while simultaneously demonstrating a strong interest in the revival of national tradition. Psychological, philosophical, and social themes are addressed, and the artistic principles of Chinese traditional art and postmodern aesthetics are integrated.

Traditional opera—an ancient synthetic theatrical and musical art form — has proven to be a genuine repository of mental signs and national archetypes preserved over centuries. Its dramatic plots, region-specific melodic and rhythmic patterns, the symbolism of makeup, costumes, gestures, and movements, as well as the artistic minimalism of stage design, have formed the ideological and value-based foundation for the development of nationally oriented compositional concepts. In this context, the genre nature of traditional opera, its aesthetic principles, historical function, and the dynamics of its transformation from the mid-twentieth century to the present are examined.

In the second chapter, a creative portrait of Guo Wenjing is presented. It is determined that, by integrating innovative features of postmodern musical thinking, the composer creates a qualitatively new level of synthesis in which an organic connection with the folkloric foundation is preserved. The factors of mental origins underlying the neo-folkloristic orientation of Guo Wenjing's compositional style, as well as the specific features of his creative method, are highlighted. The significant role of the operatic genre within the composer's oeuvre is emphasized.

Two vectors of Guo Wenjing's operatic creativity are outlined: original operas of the European model, in which folk tradition is transformed, and arrangements of Chinese traditional opera. The composer's operatic activity is understood not only as an artistic experiment but also as a form of cultural service aimed at the revival, preservation, and reinterpretation of the profound traditions of Chinese national culture. Particular attention is devoted by the composer to the genre of chamber opera, which attracts him due to its flexibility, the absence of rigid canons, its potential for experimentation, and its deep psychological expressiveness.

The use of the Chinese language in all vocal-instrumental works by the composer

ensures the authenticity of the sonic image of the word, the preservation of its inherent semantics, intonational expressiveness, and rhythmic structure, which constitutes one of the composer's principal artistic orientations.

In this chapter of the dissertation, the features of Guo Wenjing's innovative interpretation of the Chinese traditional operas *Feng Yi Ting* and *Si Fan* are examined. The innovative character of these operas is manifested in the creative construction of musical dramaturgy, the synthetic timbral organization of the composition, and the application of contemporary compositional techniques in combination with the pitch, metric-rhythmic, tempo-dynamic, and expressive features of national folklore.

The opera *Feng Yi Ting* is presented as an example of the synthesis of two leading local traditions of Chinese theatre—Beijing opera and Sichuan opera; in this context, the historical development of these two genres and their distinctive features are traced. The examination of the New York production of the opera, in which elements of Chinese ethnic culture were combined with contemporary stage technologies, provides insight into possible approaches to achieving consensus between two distinct artistic traditions.

The compositional arrangement of the opera *Si Fan* is examined in comparison with its traditional performance. It is emphasized that the composer's creative intention consisted in renewing the sound of Chinese traditional opera for perception by the contemporary Chinese audience, as well as in enriching the thesaurus of Western listeners with the intonational elements of Chinese traditional musical culture. The features of the functioning of the timbral ensemble of traditional instruments and additionally introduced European instruments are highlighted; more broadly, the specificity of constructing a performing ensemble that brings together traditional opera artists and academically trained musicians is examined.

The third chapter is devoted to the study of the specificity of the transformation of elements of Chinese traditional art in the original operas of Guo Wenjing. The expressionist chamber opera *Wolf Village* is identified as the composer's first theatrical experiment that brought him international recognition. Among the innovations resulting from the combination of the means of Chinese traditional music with

contemporary compositional techniques, particular emphasis is placed on the intonational and speech-based foundation of the vocal parts, renewed orchestral principles, and the expanded use of rhythmic and metric structures derived from traditional theatre. A new poly-national type of orchestra is formed by the composer, in which percussion instruments play a leading role. Their timbral and dynamic energy is intensified through the active involvement of string instruments, which are at times treated as percussive and noise-producing. All innovative techniques employed are subordinated to the composer's principal artistic objective—the *максимально* deep revelation of the emotional state of the protagonist.

In Guo Wenjing's opera *Night Banquet*, the connection between the musical dramaturgy of the work and the aesthetics of traditional Chinese painting and theatre is traced. An orientation toward timbral individuality and the search for new instrumental and vocal timbral colors is identified as a defining factor in the opera's musical dramaturgy. The work develops the aesthetics of Chinese traditional theatre through symbolism, nonlinearity of dramaturgy, and a unique combination of musical techniques. The use of Confucian and Daoist motifs endows the work with philosophical depth. The roots of traditionality are identified in the representation of such fundamental characteristics of Chinese traditional theatre as complexity, virtuality, and conventionality.

Using Guo Wenjing's opera *Poet Li Bai* as an example, the study examines how profound philosophical concepts and artistic principles of traditional Chinese art acquire new forms of existence within contemporary musical drama, becoming the foundation of dramaturgical solutions and multidimensional metaphorical expression at the levels of musical language, character system, and stage interaction. Based on an analysis of the stage embodiment of three images—the Moon, Wine, and Poetry—in their interaction with the protagonist, the modes of functioning of the alienation effect, employed by Guo Wenjing as the basis of the opera's dramaturgical composition, are identified and substantiated.

It is traced how abstract ideas are embodied in concrete stage forms, enter into dialogue with the protagonist, and return to the sphere of the symbolic, thereby forming

a complex system of communicative relationships between the stage and the audience. Cyclicity, as one of the fundamental categories of Eastern philosophy, acquires the status of a key structural principle of the composition and is realized at the philosophical–worldview, narrative–symbolic, musical–dramaturgical, and figurative–communicative levels.

It is concluded that the operatic creativity of Guo Wenjing embodies a unique synthesis of national tradition and contemporary artistic exploration, distinguished by profound philosophical content, symbolic depth, and innovative solutions. The composer's oeuvre is shown not only to reproduce the spiritual foundations of Chinese culture but also to establish new reference points for the development of contemporary opera, thereby constituting a significant contribution to the field of world theatrical art.

**The prospects for further research** are associated with continued study of Guo Wenjing's operatic creativity through the prism of the interaction between tradition and innovation, which will make it possible to gain a deeper understanding of the patterns of his artistic thinking and the evolution of his individual style. In view of the composer's ongoing creative activity and the emergence of new works, including the opera *Red Sorghum* (2025), analysis of the specific features of his recent compositional solutions within the context of contemporary Chinese operatic development is regarded as a promising direction for future research.

A relevant direction of research is also seen in the comparative examination of the aesthetic and stylistic foundations of the Chinese "New Wave" and Ukrainian neo-folklorism of the second half of the twentieth century, aimed at identifying common tendencies in the artistic interpretation of folkloric sources and the mechanisms of their stylistic transformation.

**Keywords:** creativity by Guo Wenjing, national tradition; Chinese traditional opera; European-model Chinese opera; operatic art; musical innovations; intercultural interaction; interpretation; stylistic features; timbral dramaturgy.

**Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:**

1. Гнатюк Д. Національна традиція як фактор новачій у камерній опері Го Веньцзіна «Вовче селище». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 68. С. 142–165.

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-68.08>

2. Гнатюк Д. Композиторська інтерпретація Го Веньцзіна китайської традиційної опери «Жага буденного життя». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 141. С. 60–70.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319203>

3. Гнатюк Д. Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 38. С. 187–206.

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.08>

4. Гнатюк Д. Специфіка музичного стилетворення у творчості Го Веньцзіна (на прикладі опери «Поет Лі Бай»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 143. С. 62–77.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342795>

## ЗМІСТ

|                                                                                                                                                            |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                                          | <b>17</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1 АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО<br/>МИСТЕЦТВА КИТАЮ .....</b>                                                                              | <b>27</b>  |
| 1.1. Формування концепту «традиція»: теоретичний аспект .....                                                                                              | 27         |
| 1.2. Національна традиція у творчості китайських композиторів<br>кінця XX — початку XXI століття.....                                                      | 32         |
| 1.3. Китайська традиційна опера: жанрова природа й естетичні<br>принципи.....                                                                              | 41         |
| 1.4. Основні тенденції розвитку китайської опери європейського<br>зразка .....                                                                             | 58         |
| Висновки до Розділу 1 .....                                                                                                                                | 69         |
| <b>РОЗДІЛ 2 ТВОРИ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПЕРИ У<br/>НОВАТОРСЬКІЙ ТРАКТОВЦІ ГО ВЕНЬЦІНА .....</b>                                                          | <b>73</b>  |
| 2.1. Творчий портрет Го Веньцзіна .....                                                                                                                    | 73         |
| 2.2. Оперна творчість Го Веньцзіна: панорамний огляд.....                                                                                                  | 85         |
| 2.3. Синтез сичуаньської та пекінської традиційних опер з<br>європейським ансамблем інструментів у камерній опері<br>Го Веньцзіна «Павільйон Фенікс» ..... | 98         |
| 2.4. Сичуаньська традиційна опера «Жага буденного життя»<br>в композиторській інтерпретації Го Веньцзіна .....                                             | 114        |
| Висновки до Розділу 2 .....                                                                                                                                | 130        |
| <b>РОЗДІЛ 3 ПЕРЕТВОРЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ КИТАЙСЬКОГО<br/>ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА У ОРИГІНАЛЬНИХ ОПЕРАХ<br/>ГО ВЕНЬЦІНА .....</b>                                  | <b>134</b> |
| 3.1. Національне як фактор новацій в камерній опері Го Веньцзіна<br>«Вовче селище».....                                                                    | 134        |
| 3.2. Відображення художніх засад китайського традиційного<br>мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний бенкет» .....                                 | 151        |

3.3. Образний світ опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай»: комунікативна  
специфіка ефекту відчуження китайської традиційної опери ..... 167

Висновок до Розділу 3 ..... 192

**ВИСНОВКИ ..... 196**

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ..... 203**

Архівні матеріали..... 228

**ДОДАТКИ..... 230**

Додаток А..... 230

Додаток Б ..... 239

Додаток В ..... 247

Додаток Г ..... 250

Додаток Д..... 256

Додаток Е ..... 264

Додаток Ж ..... 271

Додаток К..... 273



## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Характерна для постмодерністської ситуації глобалізація світових процесів у всіх сферах життєдіяльності людини примушує по-новому осмислювати внесок кожної нації у загальний цивілізаційний фонд. Величезний за територією та кількістю населення, потужний за економічними показниками Китай сьогодні є одним із найбільших експортерів власних духовних цінностей у світову культуру і мистецтво. Традиційна музика цієї країни, що нараховує тисячолітню історію, дбайливо збережена і знаходиться у зоні постійної уваги соціуму. Європейську цивілізацію, частиною якої є Україна, надзвичайно приваблює звукове мистецтво Піднебесної. Воно приносить людству нові духовні цінності й моральні імперативи, іншу філософію життя й способи реалізації вітальних потреб, складені тисячоліттями у межах східної культури композиційні принципи і жанрову палітру, відмінну мову і мовлення — як вербальне, так і музичне, що значно збагачує уявлення європейців про світ, відносини людини і буття, особистості і соціуму, зовнішні та внутрішні прояви екзистенції.

Водночас зацікавлення західною професійною музикою, яке значно активізувалося у Китаї на початку ХХ століття, призвело до активного вивчення, залучення та адаптації на національному ґрунті видатних досягнень європейської цивілізації. Поряд із емоційно відкритою класико-романтичною манерою митці освоюють сучасні досягнення музичної техніки.

Починаючи з середини ХХ століття, у творчості представників Шанхайської школи з'являються перші зразки атональної музики (Сан Тун (桑桐) «Нічний пейзаж» («夜景», 1947) для скрипки і фортепіано). Водночас формується інтерес до поліфонічного мислення та додекафонної техніки, яскравим прикладом чого є «Прелюдії і фуги» (1984) Чен Мінчжи (陈铭志). Композитори вдаються до різноманітних експериментальних поєднань національного та авангардного начал. У творі Сан Туна «Вдалині» («在那遥远的

地方», 1947) зазначена тенденція виявляється у синтезі діатонічної пентатоніки народної пісні з дисонантною гармонією без тональної опори.

Новітньою сторінкою інтеграції східних і західних музичних практик у Китаї став період «реформ і відкритості», який розпочався з 1978 року. Можливість брати участь у міжнародних фестивалях та конкурсах, знайомитися з останніми досягненнями світового мистецтва визначила пріоритети покоління «нової хвилі» у китайській музиці. Молоді композитори з Пекіну (Тань Дунь (谭盾), Чень І (陈怡), Є Сяоган (叶小纲), Го Веньцзін (郭文景)), Гонконгу (Домінг Лам (林樂培), Річард Цанг (曾葉發), Ло Вінг-фай (羅永暉)), Тайваню (Сюй Цан-хуей (許常惠), Ма Шуй-лонг (馬水龍), Лай Де-хо (賴德和), Пан Хван-лонг (潘皇龍), Вен Лун-сін (溫隆信)) почали синтезувати національне традиційне мистецтво, світогляд, духовні константи з прийомами та техніками сучасної західної музичної мови. Це дало можливість донести до світової спільноти тисячолітні цінності, складені у віках культурні коди й архетипи у доступній і зрозумілій для західної цивілізації стильовій манері, представити свою країну у міжнаціональному політекстовому гіперпросторі.

Особливе місце у процесі взаємообміну музичним досвідом між Заходом і Сходом належить жанру опери. Оперна традиція з панівною вокальною технікою *bel canto*, розвиненою партією оркестру, визнана як одне із найвищих досягнень світового музично-драматичного мистецтва. У Китаї схоже явище має своє прадавнє коріння і характеризується ще більшим синтезом різномірних видів мистецтва у межах одного твору. Китайська традиційна опера — умовний аналог європейської — сформована за власними законами, має оригінальний інструментальний супровід, яскраві вокальні амплуа і власні манери співу. Лише питанням часу стала органічна взаємодія культур двох популярних жанрів, потужних за утвореною традицією, значимістю у суспільстві, впливом на аудиторію. Протягом ХХ століття відбулася поступова експансія принципів європейського оперного мистецтва у китайську музику.

Сучасного формату взаємодія традиційного і новаторського набуває в оперній творчості композитора, представника «нової хвилі» — Го Веньцзіна. Попри складні роки дитинства у Чунціні (провінція Сичуань), протягом яких він бачив і військові зіткнення, і часи культурної революції, митець після закінчення Пекінської консерваторії залишився жити і працювати у Китаї. Його оригінальне темброве відчуття, вміння поєднати барви похмуро-меланхолійних звучань рідних сичуаньських народних інструментів, китайських ударних із класичною стрункістю європейського оркестру, інтелектуальний професіоналізм були помітні вже у ранніх творах (прем'єра композиції для оркестру «Підвішені труни на скелях Сичуані» («川崖悬葬») у Берклі, Каліфорнія, 1983). Музика Го Веньцзіна звучала на міжнародних фестивалях у Гонконзі, Единбурзі, Парижі, Лондоні, Франкфурті, Берліні, Амстердамі, Нью-Йорку та в інших містах, на батьківщині композитора у Пекіні, Шанхаї, Чунціні тощо, виконувалася провідними симфонічними оркестрами, інструментальними ансамблями, у тому числі Nieuw Ensemble з Амстердама (перша з замовлених цим колективом п'єс — «Ше Хо» («社火», 1991)).

У 1990-х яскраво проявився талант Го Веньцзіна як музичного драматурга. Необмежена ерудиція, знання сучасних світових музичних тенденцій і напрямів, глибоке розуміння звукового світу фольклору та любов до народної музики, традиційної опери дозволили молодому митцю створювати театральні мистецькі проекти на межі західного антропоцентризму, прискіпливої уваги до нюансів еволюції внутрішнього світу особистості та китайського даосизму з його принциповою єдністю людини і світу, прагненням стати частиною загальносвітового ритму подій. Східний універсалізм поглядів композитора дозволяє бачити авангардне у стародавньому, новітнє в усталеному, створеному століттями раніше. Зокрема, в експресіоністській опері «Вовче селище», що набула популярності у європейських країнах, екстремальний тонус внутрішнього стану Божевільного розроблений крізь призму гіпертрофованого інтонування тональної китайської мови, експерименту з голосовим апаратом

людини та його можливостями звуковидобування, поєднання побутових звучань (дихання, зітхання...) з проінтонованими елементами.

Кожний із численних оперних творів композитора — це завжди експеримент, випробовування можливостей жанру на грані різних традицій і музично-інтонаційних систем. Тому надзвичайно важливо розкрити сутнісні ознаки оперної творчості Го Веньцзіна, виявити особливості взаємодії у ній традиційного і новаторського. У вітчизняному музикознавстві дотепер відсутні розвідки щодо оперного доробку та специфіки стилю цього композитора, непересічної особистості, професора і багаторічного очільника кафедри композиції Центральної консерваторії Пекіна. Аналітичне дослідження допоможе ширше охопити процеси формування напрямів розвитку світового оперного мистецтва сьогодення, виявити особливості його оновлення у творах китайських композиторів.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами.** Робота виконана на кафедрі теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи Національної музичної академії України на 2026–2030 роки, зокрема темі № 9 «Зарубіжна музична культура: культурологічні, художньо-естетичні та виконавські аспекти». Остаточне формулювання теми дисертації було затверджене на засіданні Вченої ради Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського 27 листопада 2022 року (протокол № 7, наказ 247-А).

**Об'єкт дослідження** — оперна творчість Го Веньцзіна.

**Предмет дослідження** — традиційні та новаторські риси творчості в операх композитора.

**Мета роботи** — виявити форми інтеграції художніх засад китайського традиційного мистецтва та досягнень новітньої західної музики в оперних творах Го Веньцзіна.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- окреслити сутність поняття «традиція» та його різні філософські тлумачення;
- виявити значення традиції у творчості сучасних китайських композиторів, акцентувати особливості її проявів у творах різних жанрів і форм;
- прояснити жанрову природу й естетичні принципи китайської традиційної опери;
- охарактеризувати основні тенденції розвитку китайської опери європейського зразка;
- оглянути основні віхи життя та творчості Го Веньцзіна, ознаки та чинники формування його стилю;
- визначити роль і місце оперного жанру у творчості композитора;
- проаналізувати творче прочитання Го Веньцзіном опер «Павільйон Фенікс», «Жага Буденного життя»;
- виявити механізми втілення національного в камерній опері «Вовче селище»;
- дослідити специфіку художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері «Нічний бенкет»;
- проаналізувати образний світ опери «Поет Лі Бай» та виявити комунікативну специфіку ефекту відчуження китайської традиційної опери.

**Матеріалом дослідження** стали відеозаписи, аудіозаписи та партитури п'яти опер Го Веньцзіна («Вовче селище», «Нічний бенкет», «Павільйон Фенікс», «Поет Лі Бай», «Жага буденного життя»), а також відеозаписи та аудіозаписи вистав китайського традиційного театру.

**Методологічну основу** дослідження становить єдність взаємодоповнюючих методів та підходів, серед яких:

- метод теоретичного узагальнення — для осмислення значення і значимості теоретичних понять і концептів;

- культурно-історичний метод — для з'ясування чинників зародження мистецької традиції та її передачі з покоління до покоління;
- аналітичний метод — для виявлення стильових особливостей музичних композицій;
- теорія інтерпретації В. Г. Москаленка — для розгляду музично-драматичних концепцій композитора, особливостей театральних постановок, виконання творів;
- біографічний метод — з метою з'ясування впливу оточення на формування світогляду і творчого потенціалу Го Веньцзіна;
- метод компаративного аналізу — для зіставлення різновидів традиційної опери з жанрами композиторської творчості;
- феноменологічно-герменевтичний підхід — для розуміння традиції як прояву людського досвіду;
- онтологічний, аксіологічний, методологічний, гносеологічний підходи — для виявлення загальнофілософських основ функціонування традиції у національній культурі.

**Теоретичною базою дисертації стали:**

- роботи, пов'язані із визначенням і осмисленням поняття «традиція» та його еволюцією в історичному вимірі культурного поступу: С. Кримський [23], І. Ляшенко [27], Сюй Чже [46], А. Щедрін [73], J. Evola [82], R. Guénon [85], E. Shils [104], J. B. Thompson [106];
- наукові розвідки, присвячені дослідженню місця традиції у світовій музиці XX–XXI століть: Вей Фан [6], Хуан Шаобо [55], V. Redya [101];
- праці та наукові статті з питань дослідження історії, світоглядних, філософських та духовно-практичних основ китайської культури: Н. Нечаєва [31], С. Ціхун [57];
- джерела, присвячені китайській поезії: С. Торопцев [48], Я. Шекера [67–72], 谢楚发 (Се Чуфа) [187], 郁贤皓 (Юй Сяньхао) [192];

– дослідження китайської музики та музичної культури: Вей Дзюнь [5], О. Зубкова [18], Су Юйчен [42, 43, 44], В. Ульянова [52], Чень Юньцзя [59, 60], Чжу Юаньань [66], I. Buruma [79], Guo Wenjing (郭文景) [86, 134], C. Utz [108], Yu Weina [112], 李吉提 (Лі Цзіті) [152], 钱仁康 (Цянь Женьпін) [167];

– роботи, присвячені життю та творчості Го Веньцзіна: F. Kouwenhoven [88], F. Kouwenhoven, A. Schimmelpenninck [89], 安鲁新 (Ан Лусін) [118, 119], 高文厚, 施聂姐 (Ф. Коувенховен, Ши Нєцзе) [129, 130]), 郭文景 (Го Веньцзін) [133, 135, 136], 李吉提 (Лі Цзіті) [149, 150, 151], 刘健 (Лю Цзянь) [156], 刘康华 (Лю Канхуа) [157], 娄文利 (Лоу Веньлі) [158, 159], 孟天屹 (Мєн Тяньї) [164], 王西麟 (Ван Сілін) [181];

– праці про китайську оперу, національне музично-драматичне мистецтво і театр (теорія, історія, сьогодення): О. Рощенко [41], Чжан Юй [64], I. Chabrowski [80], J. Goldstein [84], C. Mackerras [92–95], Sh. Melvin, Cai Jindong [98], A. C. Scott [102], E. Wichmann [109, 110], 彼得斯·丛狄 (Петер Цонді) [121], 董健, 马俊山 (Дун Цзянь, Ма Цзюньшань) [124], 付令 (Фу Лін) [128], 居其宏 (Цзюй Цзихун) [141–144], 凯瑟琳·乔治 (Кетрін Джордж) [145], 满新颖 (Ман Сіньїн) [163], 钱国桢 (Цянь Гочжень) [166], 石海晶 (Ши Хайцзін) [171], 孙柱 (Сунь Хуйчжу) [175], 吴同斌 (У Тунбінь) [182], 萧友梅 (Сяо Юмей), 王光祈 (Ван Гуанці) [186], 张德成 (Чжан Дечен) [194], 智艳 (Чжи Янь), 张强 (Чжан Цян) [200], 钟开志 (Чжун Кайчжи) [201], 朱文相 (Чжу Веньсян) [206];

– дослідження опери, оперного та музично-драматичного мистецтва в Україні та світі: В. Артем'єва [2], Л. Іванова, Г. Куколь, М. Черкашина [19], Н. Остроухова [34, 35], О. Рощенко [39, 40], І. Мамчур [28], А. Носуля [32, 33], М. Черкашина-Губаренко [61, 62], В. Brecht [78], О. Putiatytska, V. Artemieva [100], S. Žižek, M. Dolar [116], 钱苑 (Цянь Юань), 林华 (Лін Хуа) [169], 谭需生 (Тань Сюшен) [177], 约瑟夫·科尔曼 (Джозеф Коулман) [193], 张筠青 (Чжан Юньцзін) [198];

– праці з питань взаємодії східної і західної культур: Ван На [4], Ден Цзякунь [15], Лі Мін [24], Лі Хуасін [25], Лю Ле [26], В. Редя [38], Сун Яньїн [45], Сяо Хуївен [47], Цзен Тао [56], Юй Сінья [74], Ян Цзюнь [75], С. К. Tsui [107], 王宁 (Ван Нін) [180];

– наукові розвідки з питань стилю, стильових течій і напрямків у світовій музиці: О. Антонова [1], А. Гончаров [12, 13, 14], О. Дерев'янченко [17], Є. Пахомова [36], V. Artemieva, O. Bezborodko [77], V. Zharkova, O. Antonova [114], 宋理 (Сун Лі) [174], 钟子林 (Чжун Цзилін) [202], 朱建 (Чжу Цзянь) [205];

– дослідження з теорії композиції, аналізу музичних творів: М. Денисенко [16], О. Маркова [29], Н. Харнонкурт [54], V. Zharkova, O. Antonova [115], 贾达群 (Цзя Дацюнь) [140], 彭志敏 (Пен Чжимін) [165], 童昕 (Тун Сін) [178], 杨儒怀 (Ян Жухуай) [188], 姚恒璐 (Яо Хенлу) [189];

– роботи по теорії та історії виконавства: В. Газінський, Т. Лозінська [7], О. Катрич [20], Че Чао [58], Чжан Сицью [63], E. Lee [90], 李滨声 (Лі Біншен) [148];

– праці по теорії інтерпретації: В. Москаленко [30];

– наукові розвідки, присвячені вивченню особливостей виконавської інтерпретації: В. Редя, А. Рахматуллаєва [37], N. Ostroukhova [99],

– авторське інтерв'ю з Го Веньцзіном: Д. Гнатюк [207].

### **Наукова новизна дослідження.**

**Вперше в українському музикознавстві:** висвітлено оперну творчість китайського композитора Го Веньцзіна; розглянуто культурно-історичний та соціально-політичний контекст формування та розквіту індивідуальності Го Веньцзіна, виявлено визначальні риси його стилю, пов'язані з переосмисленням та оновленням національної традиції; проаналізовано п'ять оперних творів композитора («Вовче селище», «Нічний бенкет», «Павільйон Фенікс», «Поет Лі Бай», «Жага буденного життя»), актуалізовано аспекти



традиції та новаторства щодо його оперної творчості; простежено синтез сичуаньської та пекінської традиційних опер з європейським ансамблем інструментів у камерній опері Го Веньцзіна «Павільйон Фенікс»; виявлено особливості композиторської інтерпретації традиційної опери «Жага буденного життя»; визначено вплив художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерних операх Го Веньцзіна «Вовче селище» і «Нічний бенкет»; розглянуто образний світ опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай»; зосереджено увагу на ефекті відчуження китайської традиційної опери та його комунікативній функції у західному за походженням жанрі опери.

**Отримали подальший розвиток** ідеї, пов'язані з осмисленням впливу національної традиції на творчість китайських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття та дослідженням розвитку музично-драматичного мистецтва Китаю у ХХ — початку ХХІ століття у двох його основних проявах: традиційної опери та опери європейського зразка.

**Перспективи дослідження** пов'язані з подальшим вивченням оперної творчості Го Веньцзіна крізь призму взаємодії традиційного та новаторського, що дасть змогу глибше осмислити закономірності його художнього мислення та еволюцію індивідуального стилю. У світлі безперервної творчої активності композитора та появи нових творів, зокрема опери «Червоний гаолян» (2025), актуальним вбачається також дослідження специфіки новітніх композиційних стратегій композитора в аспекті тенденцій розвитку оперного мистецтва Китаю. Перспективним напрямом подальших досліджень є компаративний аналіз творчості китайських композиторів покоління «нової хвилі» та явищ неофольклоризму в українській музиці другої половини ХХ століття.

**Апробація** дисертації відбувалася на засіданнях кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Основні положення дисертаційного дослідження оприлюднювалися на всеукраїнських та міжнародних конференціях (усього 5): Одинадцятий всеукраїнський концертний музично-теоретичний проєкт «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики»: Всеукраїнська науково-практична

конференція «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 23 листопада 2022 р.), III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 14 лютого 2023 р.), Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 20 квітня 2024 р.), Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (ХНУМ ім. І. П. Котляревського, Харків, 12 лютого 2025 р.), Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (НМАУ ім. П. І. Чайковського, Київ, 26 квітня 2025 року).

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано чотири статті у спеціалізованих наукових фахових виданнях, затверджених МОН України.

**Теоретичне і практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дисертаційного дослідження можуть бути використані у курсах з історії світової музики та музичної культури, а також у подальших дослідженнях з даної проблематики.

**Структура роботи:** дисертація складається зі вступу, трьох розділів (11 підрозділів), списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел налічує 214 позицій, з них — 138 іноземними мовами, 8 — архівних джерел. Загальний обсяг дисертації становить 274 сторінок, з них 186 — основного тексту.

## РОЗДІЛ 1

### АСПЕКТИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

#### 1.1. Формування концепту «традиція»: теоретичний аспект

У наукових рефлексіях поняття «традиція», які активізувалися у XIX–XX століттях, розглядаються, вивчаються та створюються системні уявлення про її сутність, зміст, значимість для соціуму та основні функції, способи накопичення, збереження і передачі з покоління в покоління<sup>2</sup>. Поштовхом до активного осмислення феномену став бурхливий розвиток науково-технічного прогресу, постійні зміни у різних сферах людського життя, які ставили питання про доцільність існування та застосування прадавнього досвіду у ситуації виникнення нових ідеологій, засобів інформації та комунікації між людьми. Із затвердженням раціональної модерністичної парадигми людина починала вибудовувати власний розвиток, осмислювати існування через інтелект, розумовий аналіз дійсності, створення логічних ланцюгів для вирішення певних життєвих ситуацій, а не лише через опору на перевірений часом досвід минулих поколінь.

У межах постійного оновлення життя завдяки науково-технічному прогресу з особливою гостротою постають питання традиції і новаторства. М. Вебер поведінку людини у межах авторитетних усталених цінностей трактує як фактор, який заважає активному розвитку раціонального начала, що рухає прогрес людської цивілізації. В «Основних соціологічних поняттях» вчений

---

<sup>2</sup> Виявлення сутності поняття «традиція» закорінене у роботах мислителів Нового часу – Р. Декарта, Ф. Бекона, Т. Гоббса. Залежність людини від минулого та вплив цього минулого на її життя розглядаються у працях Ш. Монтеск'є і Г. Гегеля. У працях філософів XX століття (Е. Гуссерль, М. Гайдеггер та ін.) концепту традиція надається динамічний характер. Він осмислюється як один з факторів оновлення цивілізаційного досвіду в епоху активних інноваційних процесів у всіх сферах розвитку суспільства, знаменуючи введення інших вимірів часу (циклічного замість історичного), як онтологічна модель формування світоглядних основ існування екзистенції; піддається дискусії й аксіологічний аспект традиції [49, с. 646]

розглядає протиріччя між активною, обдуманною дією, необхідною у часи змін та перетворень у всіх сферах людського існування, обумовленою раціональним мисленням та рефлексією, і традиційною пасивною поведінкою з дотриманням загальноприйнятих суджень, уявлень і вподобань. Рефлексивна дія, спрямована на досягнення прагматичних результатів, гальмується традиційними поглядами, віруваннями. Вони сприймаються як стародавні пережитки, що не дають отримати визначених результатів, йти до мети, залишаючи особистість у зоні комфорту звичних та стійких, не здатних до розвитку елементів цивілізаційної, національної культурної спадщини. На прикладі становлення сучасних економічних відносин філософ протиставляє новаторське, раціональне, прогресивне значення протестантизму традиційному католицизму<sup>3</sup>.

У філософській доктрині Р. Генона<sup>4</sup>, яка розвивалася на основі досвіду східних релігій, обрядів і вірувань<sup>5</sup>, навпаки, модернізм заважає функціонуванню Традиції як фактору гармонізації та збереження рівноваги між екзистенцією і космосом. Весь цивілізаційний шлях людства є постійним й неминучим віддаленням від єдиного метафізичного Абсолюту («чистої духовності», «чистого небуття»), трансцендентної Істини, Знання і Традиції — способу передачі, переходу, осяяння, насичення космічною трансцендентною енергією іманентного. Рух від «людського раю» - пізнання Абсолюту через Традицію — у «кам'яне», «кришталеве», «металеве» пекло товарно-грошових відносин, «остаточне впадіння в матерію» [73, с. 25] є причиною жорстоких апокаліптичних явищ, які проявилися у першій половині XX століття світовими війнами, економічними і політичними кризами. Відкриття людській душі космічного світу безмежного, з елементами невимовного, зосереджене в езотеричних вченнях Сходу. Воно лише частково відображене у догматичних релігійних традиціях Заходу, обтяжених моралізаторством: «Тому і метафізичне

---

<sup>3</sup> М. Вебер Протестантська етика і дух капіталізму, 1905 р.

<sup>4</sup> Р. Генон вважається засновником напрямку інтегрального традиціоналізму.

<sup>5</sup> Вчений був прихильником і знавцем східних культурних традицій і вчень: веданти, даосизму, ісламу (праця «Схід і Захід», 1924 р.).

“звільнення” вище релігійного “порятунку”, а “Схід” вище “Заходу” остільки, оскільки розум вище почуттів, споглядання — дії» [85, с. 48].

Завдяки інтегральному традиціоналізму «Служителя Єдиного»<sup>6</sup> для людини відкривається необмежений простір можливих світів, «станів сущого і рівнів Екзистенції». Вона мислиться, згідно з традицією даосизму, як локальне утілення безмежного світу, концентроване зосередження, «синтез усіх елементів і всіх царств природи» в одній істоті, аналогічна копія, «мікрокосм» сущого, який «<...> може бути розширений до невимірних меж усієї Екзистенції; індивідуальна людина і “Універсальна людина” знаменують собою початок і завершення» [73, с. 26].

В інтегративній філософії Р. Генона відображено загальні максими Традиціоналізму — філософські позиції ряду вчених<sup>7</sup>, які відштовхуються у своїх міркуваннях від примордіальної традиції (від лат. *primordialis* — першопочатковий). Серед них:

– примордіальне походження традиції — істини, знань, творення від єдиного трансцендентного начала, що веде до сакралізації поняття;

– можливість пізнання традиції через форми духовного осягнення, релігії, езотеричні вчення. Різноманітні, у залежності від місця проживання, ментальних особливостей та мови, форми передачі Традиції, зрештою, відтворюють єдину Істину; передача відбувається за допомогою духовних еліт (служителів культу, учителів-наставників, аристократії-влади);

– іманентна трансцендентність — присутність в обраних людських істотах надлюдського начала [82]. Наявність духовного зв'язку з Абсолютом через «серце» - внутрішній інтелект, усупереч обмеженим можливостям розуму і раціонального світовідчуття;

– циклічне сприйняття історії, коли цивілізація знаходиться у стані прогресуючого регресу. Вона починає рух з вищої точки осягнення Абсолюту,

---

<sup>6</sup> Перебуваючи з 1930 го року у Каїрі, Р. Генон приймає іслам і живе під ім'ям шейха Абд-ель-Вахед Ях'я – у перекладі з арабської «Служитель Єдиного» [70, с. 24].

<sup>7</sup> Серед них – А. Курасвами, Ф. Шуон та інші.

знає деградації, впадання у профанний матеріалізм, що є кризою, фазою духовного занепаду<sup>8</sup>;

– походження світу і усього суцього у результаті утаємниченого акту Абсолюту. Теорії еволюції традиціоналісти протиставляють вчення про архетипи — стійкі структури свідомості і позасвідомості, які є прообразами, першообразами традиційних духовних констант людства, нації, етносу, роду.

Засновник примордіалізму<sup>9</sup> у соціології Е. Шилз розробив власну концепцію традиції. Розуміючи це поняття у широкому сенсі, він знімає опозицію між авангардним і традиційним, підкреслює момент спадковості, незалежно від її модерного чи старовинного характеру: «Традиція — це минуле у теперішньому, але воно є такою самою часткою теперішнього, як і будь-яка дуже нещодавня інновація» [104, с. 13]. Вчений уводить поняття «культурного центру». Зосереджені у ньому основоположні для культури символи, цінності, які мають сакральне значення, доступні духовним елітам соціуму — владі, культурним, релігійним представникам — і транслуються у культурні периферії.

Збереження традиції, за Е. Шилзом, залежить від людини та її почуттів ідентичності, приналежності, залученості, усвідомлення безперервності [там само, с. 14]. Тільки завдяки активній діяльності по збереженню, модифікації та відновленню процес передачі культурної спадщини зберігається і активізує духовно-практичні перетворення усередині соціуму. Минуле, яке функціонує як у вигляді сталих ідейно-практичних, ціннісних набутоків, так і у формі можливого сприйняття наявного досвіду людиною, визначає перспективи подальшого впливу традиції на цивілізаційні процеси людських формацій.

---

<sup>8</sup> На думку традиціоналістів, сучасна цивілізація переживає найтемніший час Калі-юги – критичний період відходу від традиції.

<sup>9</sup> Примордіалізм (від англійського слова *primordial* – першопочатковий, вихідний) — напрям в етносоціології, прихильники якого (Е. Шилз, К. Гірц, П. Ван ден Берг) першопочатковою соціальною формацією вважають етнос, на основі якого унаслідок об'єктивних чинників, природнім шляхом, а не завдяки цілеспрямованій діяльності людини) утворилася народи, нації (стаття Е. Шилза «Примордіалістські особисті, релігійні та громадські зв'язки», 1957 р.) [22, с. 49].

Представник Київської філософської школи С. Б. Кримський у межах культурології і філософської антропології застосовує герменевтичний підхід до осмислення культурної спадщини — особливого способу відчуття, інтерпретування себе у світі. Науковець розглядає культурне надбання нації як основне підґрунтя для її виживання. Для нього традиція охоплює найширше коло явищ: релігійні, фольклорні, історичні надбання нації у різних галузях духовно-практичної діяльності соціуму.

Вивчаючи національне через усталені наскрізні символічні структури — архетипи, С. Б. Кримський серед основних називає кардіоцентризм, софійність, визначальну роль слова як духовної зброї. Вчений розвінчує укорінений міф про традицію як спадщину селянства, розкриває героїчні, високо-ідейні патріотичні корені національної ментальності [23]. Образ культури, культурної традиції в українського вченого постає як живильна передумова самоозначення себе у світі та соціумі, уміщує запити філософських смислів існування цілісного духовно-практичного універсуму, у центрі якого знаходиться людина.

На зламі XX — XXI століть відбувається ретрадиціоналізація та оновлення розуміння традиції у культурі та філософській думці. Відкриваються нові можливості до її інтерпретації різними шарами населення, переосмислення функцій, значимості для культурних процесів соціуму. Відбувається типізація, символізація окремих форм духовно-практичної спадщини, активний відбір дієвих елементів традиції як регуляторів стабільності, гармонічного існування етносу чи нації. Стійкі культурні стереотипи стають динамічнішими до передачі, переосмислення, транслують етнічно забарвлені ідейні концепти у різні види людської діяльності — від мистецтва до моди, спорту, туризму тощо. У часи глобалізації вони мігрують у різні регіони земної кулі, втрачають прив'язку до певного географічного, гео-політичного ареалу <sup>10</sup>. Збереження традицій пов'язане з процесом переорієнтації (*lose their moorings*) на інші місця щоденного проживання та впровадження (*re-embedded*) у нові контексти [106, с. 91–94].

---

<sup>10</sup> Наприклад, відродження українських, китайських традицій відповідними національними діаспорами у США.

Сучасний світ і парадигма існування динамічно змінюються. Разом з ними еволюціонує і ставлення до традиції. Проте вона продовжує бути конструктивним каркасом та дієвою об'єднуючою силою для національних утворень, вияву гармонічних інтенцій існування людини і світу, допомагає у пошуках культурно-історичних хронотопів зі сталими принципами.

Міцне підґрунтя концепту «традиція» дозволяє прояснити функції стабілізуючих факторів і у музичному мистецтві межі XX — XXI століть. Тому у дослідженні концепт «традиція» розглядається у широкому сенсі — як духовно-практичні набутки спільноти (людства, нації, народу, етносу, роду), що передаються з покоління в покоління, що є зосередженням мудрості і досвіду, що осмислюються у зв'язку із сучасною цивілізаційною парадигмою та здатні наповнювати вітальним потенціалом відносини між людиною і буттям незалежно від контексту їх існування.

## **1.2. Національна традиція у творчості китайських композиторів кінця XX — початку XXI століття**

Плюралізм стилів у межах постмодерністської культурно-мистецької парадигми кінця XX — початку XXI століття створює новий контекст для розуміння, трактування та інтерпретації традиції. У самоорганізованій та саморегульованій системі «композитор — передана духовно-практична спадщина» детерміновано багато сутностей, необхідних для створення оригінального твору. Творець наділений власними знаннями і досвідом, культурним і соціальним контекстами, комунікативними інтенціями та індивідуальними схильностями психо-емоційного порядку. Тим важливішою видається мить випадковості або натхнення, коли в уяві, свідомих чи підсвідомих прагненнях відбувається злам і виникає ідея твору або навіть цілого спрямування діяльності, яка має бути реалізована і адекватно передана через посередництво матеріальної сфери звуків, ритмів, тембрів, виконавських прийомів, уведених у контекстуальне поле взаємодії традиційних і новітніх елементів системи композиторського стилю.



У сучасній музиці звернення до традиції стає знаком вибору певного духовного пріоритету, способом виразити через звуковий континуум важливу, на думку художника, світоглядну максиму сьогодення. Серед різнобарв'я традицій, різних за масштабами (світові, регіональні<sup>11</sup>, національні, етнічні, роду-племені), сферами людської діяльності (культурні, наукові, релігійно-культові, фольклорні), значимістю для індивідуума — члена певної спільноти (свої — чужі, звичні — інакші), часом виникнення (прадавні — давні — сучасні), митець опиняється у величезній смисловому потоці людського досвіду комунікації з буттям, оточуючим світом, онтологічними засадами існування і виживання. Опора на спадщину власного народу допомагає художнику не загубитися у цьому різноголосому вирі. Загальна значущість ідей, символів, знаків, архетипів, збережених і переданих з покоління в покоління, надає музиці ідейної ґрунтовності. Приховані у колективному підсвідомому семантичні первні визначають спільність уподобань митця і слухачів, забезпечують смислонаповнену комунікацію. Усвідомлення особливості символів власної національної традиції утілює переживання ідентичності, причетності до унікальної етнічної одиниці, представником якої є митець.

Відчуття «зсередини», інтуїтивне розуміння онтологічних засад існування, ментальної, психо-емотивної характерності, осягнення часопросторових параметрів, притаманного тільки даному етносу діапазону звуко-вібраційних відчуттів, тактильна орієнтація у навколишньому середовищі, зорова палітра барв, ліній, крапок і фігур, світла, сприйняття запахів та ароматів світу — усі ці фактори протягом багатьох тисячоліть були засадами для формування унікальності національної культури. Її основні складові — фольклор, релігії та вірування, наука, література, мистецтва, соціальні утворення і передумови для економічного розвитку на певній території проживання етносу — забезпечують сучасного митця можливостями через музику передати оригінальність і неповторність традиції, з якою майстер себе ідентифікує. Композитор ніби

---

<sup>11</sup> Наприклад, європейські, східні, американські тощо.

конструює у своїй творчості щоразу особистісне переживання традиції, процес передавання до слухачів смислів від створеного і перевіреного часом феномену. Завдяки його переозвученому, переозначеному прочитанню виникає новий художній твір — вияв активної світоглядної позиції митця, у якій сполучається і досвід попередніх поколінь, й інтенції винахідливості, креативного новаторства.

У розвитку музичного мистецтва минулих епох виявляються як періоди творчого вивільнення та відходу від усталених форм, так і фази повернення до національної та культурної спадщини шляхом її адаптації до нових естетичних і культурних умов. Саме в оновленні, а не механічному відтворенні, дослідники вбачають сутність процесу передавання традиції [101, с. 37]. Цей процес забезпечуються музично-мовними засобами. Духовний, ідейний субстрат музичного мистецтва набуває конкретних, реальних проявів у звуках (ладо-тональна, гармонічна складова, різноманітні сучасні техніки керування звуковими явищами), організації часу (метро-ритмічний план) і простору (фактура, склад), забезпеченні колористики й характерності відтворення (тембр, агогіка, артикуляція), продукуванні психо-емоційних нюансів (темп, динаміка).

Новаторство композитора великою мірою полягає у пошуку власного консенсусу між особистісним і традиційним початками, між формами переосмислення у звуко-ритмічній, тембро-акустичній матерії їх співвідношень, в утворенні системних зв'язків та семантично значущих структур, у смисловому наповненні музичних лексем: «<...> композитор ніби веде діалог з минулим, з позицій сучасності інтерпретує його, звертаючись до різностильових шарів музичної спадщини, подаючи їх у відповідній еволюції» [27, с. 202].

Виявлення у музичній мові композитора константних культурних первнів передусім пов'язане з національною ідентифікацією, усвідомленням митця як духовного лідера власного народу: «Національна традиція — завжди відправна точка дальшого діалогу в музиці не лише для сучасників, а й для наступних поколінь художників» [там само, с. 25].

Активне засвоєння і переосмислення озвучених лексем цих начал лягло в основу утворення власних мовних систем більшості китайських композиторів

останньої третини XX — початку XXI століття. Сучасна культурна парадигма Піднебесної ґрунтується на постійному об'єднанні і взаємозбагаченні цивілізаційного досвіду різних історичних періодів. Натхнення, стимули для оновлення, підтвердження ідейної значущості, стабільності і гармонічної взаємодії з навколишнім світом зосереджені у традиції, яка набуває сакрального онтологічного значення основи буття.

У Китаї концепти «традиції», «національної традиції» створюють семантичні поля у відмінній від європейської або української часопросторовій площині. В ієрогліфічному написанні відсутні позначення минулого, теперішнього, майбутнього: «У граматиці китайської мови немає лінійного розподілу категорії часу на минуле, теперішнє та майбутнє. Потрібно спеціально або додавати слова “учора”, “сьогодні”, “завтра”, або згадувати якісь дати або імена діючих осіб з історії, а офіційно для фіксації минулого обов’язковий девіз царювання» [46, с. 309].

Тому давні історичні реалії, які за мірками європейського світосприйняття вже мали б бути надбанням минулого, для китайців є невід’ємною складовою сучасного життя: події історії, культурний фонд, духовні практики Даосизму, Конфуціанства, Буддизму становлять контекст сьогоденного досвіду. Запорукою гармонічного співіснування є повсякчасне дотримання усталених протягом тисячоліть істин. Конфуцій про це говорив так: «Той, хто, повертаючись до старого, осягає нове, може вважатися вчителем» [146].

Для китайського митця морально-етичні настанови конфуціанства, намагання через недіяння увійти у стан внутрішньої порожнечі (знайти забуття<sup>12</sup>) — істинний Шлях осягнення Дао, прагнення відчути єднання з природою речей та навколишнім світом, у кожному прояві якого відлунюють сакральні «нотки» цієї вищої енергетичної субстанції небуття, ніщо (Даосизм)<sup>13</sup>,

<sup>12</sup> Тобто те, що стоїть поза буттям.

<sup>13</sup> Чжуан Чжоу (庄周), 368–286 рр. до н. е.) у трактаті «Чжуан-цзи» («庄子») у 13-му розділі «Небесне Дао» («天道») пише: «Порожнеча і спокій, відсутність образів і діянь — ось основа Неба й Землі, межа Дао і де <...> корінь усього сущого» [цит. за: 71, с. 73].

досягнути нірвани задля душевного самозаспокоєння (Буддизм) становлять основу засвоєння культурного досвіду сучасності та є ґрунтом осмисленого існування, творення в оточуючому середовищі тисячолітньої традиції.

Тому у мистецтві і музичній творчості будь-які оновлення ідейних, драматургічних, стильових засад композиції з'являються переважно як переінтерпретація традиційних національних істин, постулатів, досвід пристосування традиції до швидкого темпу цивілізаційних змін. Серед основних архетипів — завжди актуальних прообразів китайського мистецтва — знаходяться сутності, пов'язані з прадавньою міфологією і фольклором, духовними практиками Даосизму, Конфуціанства і Буддизму, давньокитайським мистецтвом і літературою. Серед них «Дао», «тиша, порожнеча», «енергія *ци*»<sup>14</sup>; «*інь-янь*»; «каліграфія»<sup>15</sup>, «лотос», «п'ять елементів» та інші.

Переосмислення семантичних та структуротворчих потенцій — усталених з прадавніх часів архетипічних складових китайського світогляду — допомагає композиторам розкривати нові амплуа національної традиції у постмодерністичних мистецьких реаліях. Так, в основі концепції концертів для фортепіано «Гірський ліс» («山林», 1979) Лю Доньнаня (刘东南), «Весняні пейзажі» («春之采», 1986) Ду Мінсіня (杜鸣心) лежить осмислення структурного архетипу «Небо-Земля-Людина» — єдності людини і природи [18, с. 150]. «Усін» («五行», 1999) для симфонічного оркестру Чень Цигана (陈其钢) присвячені засадничим уявленням про п'ять стихій — «однієї з основних категорій китайської філософії, <...> згідно якої всі основні параметри світобудови мають п'ятичленну будову» [59, с. 217].

---

<sup>14</sup> Видатний художник і теоретик китайського живопису Се Хе (谢赫, V ст.) розглядає *ци* як космічну енергію, що допомагає подолати бар'єри між внутрішнім «Я» художника і сутністю речей, які він зображує. Енергія накопичується у серці, виходить з нього через слова, образи, озвучені ідеї. Серце стає порожнім. Так, завдяки *ци*, митець досягає стану Дао [31, с. 204].

<sup>15</sup> У китайській культурі ієрогліфи мають сакральне значення як знаки, згідно з легендою, зчитані з Неба першопредком Фусі (伏羲) [67, с. 26].

Жанр, завдяки якому відбувається кореляція позамузичних і музичних творчих імпульсів у свідомості людини, у китайській музиці кінця ХХ — початку ХХІ століття є визначним показником зв'язку музики з національною традицією. Композитори «нової хвилі», орієнтовані на впровадження у власну музичну мову сучасних світових технологічних досягнень, застосовують сталі елементи народних пісень, традиційної опери, старовинних обрядів і ритуалів як знаки культурного коду, розпізнавання яких допомагає ідентифікації етнічної специфіки музики. Використання жанрових елементів у різних ракурсах допомагає реалізувати комунікативну функцію між музичним твором та слухачем, забезпечує його ідейну та образну вагомість. Феномен інтеграції різночасових і різнорідних культур у спільний духовно-часовий простір стирає межі між минулим, сучасним і майбутнім, створюючи безперервність культурного часу. Культура минулого актуалізується, органічно вплітаючись до нових комбінацій культурних свідомостей, тим самим впливаючи на формування культурного контексту нового часу [101, с. 38].

Сучасні композитори усвідомлюють жанр як семантично значущий елемент цілісної композиції. Переосмислення і подання сталих структур в оновленому ракурсі призводить до створення оригінальної музичної концепції, утілення герменевтичної винахідливості митця, яка інколи приводить до несподіваних жанрових перетворень. Наприклад, у композиції «Мир» («和平», 2001) для скрипки, піпи і віолончелі Чень І (陈怡) використана китайська народна пісня «Жасмин» («茉莉花»). Вона набуває трагічних характеристик і стає основою інструментальної концепції про війну завдяки зміні темпу, залученню народно-ладових елементів у розширену тональність.

Курс на радикальне оновлення музичної мови, взятий китайськими композиторами наприкінці 1970-х років, здавалося, повинен був відкинути традиційні національні канони музичного стилю. Серійність та серіалізм, упровадження пуантилізму, алеаторики і мінімалізму, конкретна й електронна

музика, застосування принципів інструментального театру<sup>16</sup>, ігрової драматургії входять до «словника» стилю сучасних композиторів Піднебесної. Але крізь призму модерних звукових технологій яскраво проявляється традиційне. У мінімалістичних прийомах відчуються прагнення до піднесення значимості одного звука та естетики заспокоєння, гармонічної рівноваги між людиною і природою («Бодхи I-IV» («菩提 I-IV») Сюй Мендуна (徐孟东), 1990-ті), до медитативного відсторонення («Дзен» («禅») для флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано Чжоу Луна (周龙), 1989–1990), до досягнення Дао («Тиша» («寂») для голосу й ансамбля традиційних інструментів Сюй Чанцзюня (徐昌俊), 1985).

Темброва винахідливість стала особливо яскравою барвою в оновленні сучасного стилю і проявилася у кількох основних напрямках:

— уведення традиційних народних інструментів, шумових звуків та природних голосів у класичний склад оркестру, створення різноманітних ансамблів за участю європейських і китайських інструментів, відродження національного інструментарію (концерт «Фенікс» («凤点头») для янціня з оркестром китайських народних інструментів Сюй Чанцзюня (徐昌俊), 2003, його ж п'єса «Танець меча» («剑器») для люциня, 1986);

— переосмислення поняття «музичний тембр» (використання чану з водою, колб з повітряною подушкою у якості ударних у творі «Водяний концерт» («水乐») Тань Дуня, 1998);

— наближення звучання європейських інструментів до китайських (тембр китайської цитри гуцинь (скорочено цинь) відтворюється у п'єсі «Мелодія циня» («琴曲») для струнного квартету Чжоу Луна (周龙), 1982; імітація на фортепіано

---

<sup>16</sup> У концерті-сюїті «Карта» для віолончелі, відео і оркестру (2002) Тань Дунь ніби створює озвучений діалог часів, накладаючи на відеоматеріали фольклорної експедиції про музичне життя неханських етнічних груп Китаю — туцзи, дун і мяо (спів, гра на інструментах) — звучання симфонічного оркестру. Застосування ігрової тембрової драматургії шумів, природних звуків, випадкових дій (написання ієрогліфів та звуку мовлення) спостерігається у його творах «Театр оркестру I, II» (1990, 1992).

тембрів флейти і барабану в композиції «Звуки флейти і барабану у сутінках» («夕阳箫鼓») для фортепіано Лі Інхая (黎英海), 1970-ті рр.);

— пошук оригінальних колористичних ансамблів інструментів та прийомів звуковидобування для оновлення звукового образу традиційного і класичного інструментарію (у п'єсі «Le Souvenir» (1985) для флейти і арфи Чень Цигана (陈其钢), застосовуються прийоми гри ударами по струнах арфи, глісандо, мікротоніка для імітації звучання народних інструментів, а звуки флейти у нижньому і середньому регістрах нагадують сяо (箫) — китайську вертикальну флейту);

— трактування народного і традиційного оперного вокалу як інструмента оркестру, ансамблю; пошук нових можливостей голосу (поєднання у творі «Монг Донг» Цюй Сяосуна, 1984, фальцетного і звичайного звуковидобування, мовних фонем, вигуків);

— імітація інструментальними тембрами вокалу, вимови, як у концерті для скрипки з оркестром «Звук землі» («土韵», 1986–87 рр.) Го Веньцзіна, де синтезовані принципи концертної і оперної драматургії (у чотирьох частинах, відповідно до чотирьох сцен сичуаньської традиційної опери, партія скрипки нагадує виразний людський спів у високому регістрі із застосуванням вокального стилю «гаоцян», водночас в оркестрі грають традиційні ударні інструменти — гонги, литаври пайгу, щельовий барабан тощо);

— просторово-тембральне утілення ієрогліфічної каліграфії (п'ятичастинний цикл «Знак» («痕迹»), що створювався Вень Деціном (温德青) з 1996 року).

Твір «Про Даосизм» («On Taoism», 1985) для голосу, бас-кларнета, контрафагота і оркестру Тань Дуня, незважаючи на радикально оновлений стиль, тісно пов'язаний з традиційними архетипами, жанровістю та специфікою музичного вислову народного звукового мистецтва. Композитор вказує на спорідненість музики з даоським ритуалом, пов'язуючи задум із національною традицією, її жанровими витоками. Автор проводить аналогію тембрового

розвитку композиції з письмовою каліграфією, натякаючи на сакральні мотиви, якими сповнена тканина твору з нотними знаками<sup>17</sup>. Тань Дунь прагне знайти утілення звукового досвіду осягнення світу, знайомого з дитинства, у сучасній композиції за допомогою уміло виписаних оркестрових барв, професійно осмислених прийомів музичної драматургії.

Музична форма цього твору розгортається у сполученні ознак театральної і симфонічної драматургії. З одного боку, твір нагадує музично-драматичну сцену — шаманський<sup>18</sup> обряд, який відбувається на межі сущого й інфернального світів. Трагування тембрів як персонажів цієї драми у просторі реальності і потойбіччя перетворює одночастинну композицію у яскраве симфонічне дійство. Перед слухачами немовби проходять етапи заклинання і очищення душі від мирського для досягнення порожнечі — стану Дао.

Завдяки опорі на основні архетипи китайської традиції (Дао, сакральний смисл написаного, відображеного у пульсуючій фактурі тембрового письма) композиторові вдалося по-новому прочитати національні світоглядні істини. Переосмислення жанрових витоків пекінської опери, народних наспівів (інтонації колискової) у поєднанні з чіткими орієнтирами на європейський симфонізм склали основу динамічної драматургії твору.

Тож традиція стає серйозним стимулом оновлення та поглиблення проблематики композиторської творчості, основним чинником оригінальності й стабільності у динамічному світі звукового осягнення буття.

---

<sup>17</sup> Текст авторської передмови-програми до твору та партитуру див.: Tan Dun On Taoism (1985)/ Електронний ресурс. URL : <https://www.wisemusicclassical.com/work/33569/On-Taoism-Tan-Dun/>

<sup>18</sup> Магічне постало у творі як спогад про ритуали дитинства: «Релігія в сільській місцевості Китаю, де виріс Тан, є еклектичною сумішшю даосизму, буддизму та народних вірувань, пов'язаних здебільшого з поклонінням природі через людей, які мають контакт із духовним світом. Ось що він має на увазі під шаманами» [79].



### 1.3. Китайська традиційна опера: жанрова природа й естетичні принципи

Звернення китайських композиторів до національної спадщини засвідчує глибоку внутрішню потребу у збереженні культурної ідентичності через осмислення традиційних форм. Однією з найглибших і найвпливовіших форм, що донині живить художнє мислення митців і формує естетичний простір китайської музичної культури, є традиційна опера. Цей синтетичний жанр, який поєднує музику, театр, поезію, хореографію, пантоміму та бойові мистецтва, століттями залишався домінантною формою сценічного мистецтва. У межах цього підрозділу розглядатиметься структура традиційної китайської опери, її типологія, музична система, виконавські принципи та роль у збереженні й трансформації культурної традиції.

Традиційна китайська опера *сіцюй* (戏曲 — букв. «театр пісні», «гра й пісня») є одним з вагомих надбань світової музичної культури. Дані щодо кількості різновидів китайської традиційної опери варіюються залежно від джерела, методології класифікації та історичного періоду. Нині в Китаї налічується понад трьохсот регіональних різновидів цього виду мистецтва [179]. Збереження такої великої кількості різновидів традиційної опери й до сьогодні свідчить про активне продовження публічного її існування в сучасному культурному просторі Китаю.

Представляючи традиційний китайський театр світові, дослідники зіткнулися з проблемою відсутності точного відповідника в західних мовах, який би адекватно передавав основні характеристики *сіцюй*. Наразі в сучасній західній термінології не існує поняття, що могло б комплексно охопити всі основні особливості цього виду мистецтва.

Термінологічне визначення жанру вистав китайського традиційного театру у вітчизняному музикознавстві охоплює поняття «драма» та «опера». В китайській науковій традиції поняття «китайська традиційна драма» (中国戏剧) містить не лише театральні вистави *сіцюй*, а й народні пісні (民歌) та розспівно-

декламаційні речитативи *шочан* ( 说唱 ), що виконуються у супроводі інструментальної музики. Відтак, термін *сіцзюй* ( 戏剧 ) охоплює увесь спектр музично-сценічних форм народного походження.

Натомість термін «опера» у цьому контексті має значно вужче значення й застосовується для позначення суто театралізованих музично-драматичних постановок. Беручи до уваги синтетичну природу традиційного китайського театру, в якому музика, спів, декламація, танець, мімічно-пластична дія та акторська гра мають однакову художню вагу, термін «опера» виявляється найбільш адекватним з погляду сучасної музикознавчої класифікації. Саме він дозволяє репрезентувати цей жанр у контексті світової сценічної культури, не знижуючи його складності та художньої специфіки.

Традиційну китайську оперу відносять до трійці найдавніших театральних мистецтв світу, поряд з індійською класичною санскритською драмою та давньогрецькою трагедією й комедією [191, с. 1]. Останні дві втрачені у своєму первісному вигляді, тоді як китайська опера зберіглася й продовжує розвиватися. Попри реформи, здійснені після Культурної революції, включно зі знищенням значної частини лібрето та сценаріїв, вона не втратила своєї автентичності та залишається важливим елементом культурної спадщини Китаю.

У концепції традиційної китайської опери відобразилася характерні для китайського світогляду: спрямованість до гармонічного злиття різних проявів буття у єдиному; підтвердження й укорінення принципів народної моралі; ґрунтування на національній міфології, традиціях і віруваннях; ствердження канонів Даосизму, Конфуціанства і Буддизму.

Своїм корінням традиційна опера сягає давнини, коли в Китаї існував звичай поєднувати різні види сценічного мистецтва у вистави, які ставили під час святкувань на майданчиках храмових ярмарків. Цей звичай був поширений за часів правління династії Тан (618–907 рр.). Такі вистави відігравали важливу роль, сприяючи поєднанню та взаємозбагаченню мистецьких жанрів. Зрештою, у XII столітті [191, с. 3] сформувалися цілісні театральні традиції: південна

драма *наньсі* (南戏) періодів Сун і Юань, а також драма *цзацзюй* (杂居), що набула розвитку за правління династій Цзінь і Юань. Поширюючись по всій країні, ці театральні форми увібрали в себе барви місцевих культур музично-поетичного фольклору, що сприяло народженню численних регіональних варіацій традиційного китайського театру.

Усі регіональні різновиди китайської традиційної опери мають власну стильову специфіку та унікальні особливості виконання. Серед них до найвпливовіших відносяться: пекінська опера (京剧), сичуаньська опера (川剧), хенаньська опера (豫剧), шаосінська опера (越剧), хуанмейсі (黄梅戏), кантонська опера (粤剧). Визначальною відмінністю між різновидами є місцевий діалект, який слугує основою для формування мелодичних структур і, відповідно, музичної мови вистави. Діалектні особливості безпосередньо впливають на ритміко-інтонаційний малюнок вокальних партій, визначаючи характерні риси їхнього виконання та зумовлюючи специфіку окремих інтонаційних систем *шенцянь*<sup>19</sup> (声腔) у різних регіонах Китаю.

*Шенцянь* відрізняються за способами формотворення, побудовою мелодики, типом вокалізації та засобами інструментального супроводу. До найвідоміших відносяться: *гаоцянь* 高腔 (або *іяньцянь* 弋阳腔), *куньцянь* 昆腔 (або *куньшаньцянь* 昆山腔), *баніцзицянь* 梆子腔 та *піхуанцянь* 皮黄腔 (до якого входять *сіпіцянь* 西皮腔 та *ерхуанцянь* 二黄腔) [139, с. 3].

Інтонаційні системи розрізняються за двома типами формотворення: *цюйпайті* (曲牌体) [183] та *баньцяньті* (板腔体) [195]. У *цюйпайті* за основу береться комплекс сталих мелодичних побудов. Одна й та ж мелодія може застосовуватися у різних виставах, поєднуючись з різними словами. За цим принципом будуються інтонаційні системи *іяньцянь*, *куньцянь* тощо. *Баньцяньті*, в

---

<sup>19</sup> *Шенцянь* (声腔) — музично-інтонаційна система, властива тому чи іншому типу китайської традиційної опери.

свою чергу, ґрунтується на комбінації ритмоформул. До таких відносяться інтонаційні системи *банцзицян*, *піхуанцян*.

Проявом специфіки китайської традиційної музичної метрики є використання вільних метрів, однодольних метрів у швидких темпах і повна відсутність тридольних метрів (зустрічаються лише в сучасних варіантах пекінської традиційної опери). До швидких *баньши* (板式, букв. «метро-темтів») відносяться: *ерлю*<sup>20</sup> (二六, букв. «дві шестірки»); *люшуй* (流水, букв. «текуча вода»); *куайбань* (快板, букв. «швидкий») та ін. До групи вільних метро-темтів належать: *саньбань* (散板, букв. «розхлябаний», «недисциплінований») та *яобань*<sup>21</sup> (摇板, букв. «хитається»). Повільні метро-темпи представлені *маньбань* (慢板, букв. «повільний»), *йцзи* (一字)<sup>22</sup> та іншими.

Усталені (типові) мотиви та мелодії *цуйпай* (曲牌) слугують основою-кліше, на яких вибудовується текст. Вони визначають спосіб виконання, метричні характеристики, зокрема кількість складів і рядків, довжину фраз,

---

<sup>20</sup> *Ерлю* — це метрична модель з чітко структурованим тактом, яка має два основні різновиди: 1. дводольний повільний метр (2/4), також званий *іянйібань* (一眼一板) — кожна з двох долей відбивається ударом; 2. однодольний швидкий (1/4), відомий як *уяньбань* (无眼板) — ритм вдвічі щільніший, що характерно для швидкого темпу виконання [139, с. 23].

<sup>21</sup> *Яобань* часто характеризується висловом «ритмічна гра, повільний спів» (紧打慢唱), оскільки в ньому поєднуються вільний метро-темп у вокальній партії та швидка, однодольна, ритмічно насичена гра ударних інструментів. Мелодична організація вокальних фраз у межах цієї форми є мінімально вираженою та значною мірою наближається до декламаційного мовлення. Запам'ятовування музичного матеріалу ускладнене через відсутність чіткої метричної фіксації; у пам'яті зберігаються здебільшого загальні висотні контури. Вокальна інтерпретація значною мірою ґрунтується на інтонаційному забарвленні тексту, що унеможливорює створення універсалізованих виконавських методик. Темпова організація ансамблевого виконання *банцян* координується *гуши* (鼓师 — ударник-диригент), тоді як соліст має широку свободу у визначенні протяжності та темпоритмічної варіативності окремих фраз.

<sup>22</sup> Також відомий під назвою *саньяньбань* (三眼板, букв. «одна сильна доля, три слабкі»). відрізняється вільною чотиридольною пульсацією, умовно позначеною як розмір 4/4. Ритмічний малюнок характеризується акцентом на першій долі такту, що підкреслюється ударом по бамбукових дощечках (板) — ця доля має функцію ритмічного орієнтиру і позначається ієрогліфом 课 (кè). Наступні три долі мають спеціальні назви: друга — головуюча (头眼), третя — серединна (中眼), четверта — завершальна (末眼). Хронометричні інтервали між долями не є фіксованими, що зумовлює варіативність метру відповідно до інтонаційно-ритмічної структури вокальних фраз [173, с. 4].

чергування рівних (перший та другий) і ломаних (третій та четвертий) тонів (平仄), а також вид рими. Всі вони різняться за своїм характером, кожному з них притаманна певна емоційно-чуттєва сфера застосування. На етапі створення лібрето композитор враховує особливості мотиву і в процесі підписування тексту коригує його відповідно до тонової природи словесно-інтонаційних сполучень.

Аби увиразнити логіку того, як влаштована система типових мелодій традиційної опери для українського читача, проведемо паралелі з дуже далекою для китайської традиційної опери, але близькою нам системою церковних гласів.

Церковні гласи — це музична система з восьми ладів (гласів), яка є основою старовинних піснеспівів у Православній Церкві. У широкому сенсі гласом називають набір мелодій, на які співають різні піснеспіви.

У практиці співу склалося розуміння гласу як мелодії, яка служить трафаретом для виконання всіх текстів, що належать до цього гласу. Варіанти поспівок одного гласу не є однаковими для різних типів піснеспівів, таких як ірмоси, прокімени чи тропарі. Однак музична основа всіх мелодійних варіантів одного і того ж гласу залишалася в основному незмінною протягом століть. Кожному гласу притаманний певний характер звучання: так, перший глас — найурочистіший, той, що проганяє лінь, смуток і тривогу; п'ятий глас дарує відчуття спокою тощо.

В обох випадках — як у гласах, так і в *цуюйнай* — зберігається баланс між сталістю музичного шаблону і варіативністю його реалізації залежно від типу тексту або ж, у випадку типових мелодій, регіонального різновиду опери та школи виконання. Обидві системи мають дуже давнє походження і зберігаються протягом століть із незначними змінами, що дозволяє створювати відчуття «вічної» форми, яка передається з покоління в покоління. Ці системи консервативні за своєю природою: і церковні гласи, і мотиви *цуюйнай* відображають колективну музичну пам'ять культури і закорінені в глибоко в традиції. Їхня функція полягає не у вираженні індивідуального авторського «я», а в дотриманні канону, передачі усталених інтонаційних структур.

На відміну від цього, європейська оперна традиція функціонує за принципово іншою логікою: композитор щоразу створює унікальне музичне полотно, яке цілком визначається його особистим стилем, естетичними переконаннями, філософськими поглядами та світовідчуттям. Якщо в традиційній китайській опері композитор радше обирає з наявного репертуару відповідний мотив і адаптує його до драматургії, зберігаючи впізнаваність мелодії, то в європейській опері музика є індивідуальною творчістю, що інтегрує текст у складну й нову музичну драматургію.

Дослідники підкреслюють фундаментальну відмінність між європейською та китайською оперними традиціями. Європейська опера перш за все є продуктом творчої діяльності композитора, а сам твір фіксується у вигляді партитури, що передбачає фіксованість музичного та літературного матеріалу. Натомість у традиційній китайській опері головним носієм і творцем вистави є провідний виконавець — лідер виконавської школи, а передача тексту, драматургії та сценічних прийомів упродовж віків відбувається від вчителя до учня в усній формі (口传心授.). Ці обставини обумовили варіативність постановок, появу численних регіональних шкіл і різних інтерпретацій одного сюжету. Лише у XX столітті починається нотування постановок традиційної опери [55, с. 232].

Виконавці традиційної опери користуються так званим психологічним текстом. Для артистів традиційної сцени лібрето, в якому зазначено лише назви мелодій і мотивів, вже є повноцінним музичним текстом, навіть за відсутності нотної фіксації. Це зумовлено особливостями навчання в оперних школах, де акцент робиться на засвоєнні усталених мелодичних формул. Так, наприклад, в сичуаньській традиційній опері *чуаньцзюй* (川剧) існує понад 380 різновидів мотивів *цуйпай* (曲牌), кожен із яких має чітко визначену ритмічну структуру, характерну інтонацію та емоційне забарвлення.

Музична пам'ять і асоціативне мислення відіграють визначальну роль: з назви мотиву виконавець зчитує його мелодичну формулу, виразові засоби,

характер виконання і функціональне призначення в драматургії сцени. Таким чином, процес підготовки артиста базується не лише на опануванні акторської, сценічної та вокальної майстерності, а й передбачає глибоке внутрішнє розуміння інтонаційно-формальної системи опери, що охоплює знання репертуару, традиційної логіки розгортання драматургічного замислу, відповідності між мотивом, текстом і сценічною дією.

Китайська ударна музика *логу* ( 锣鼓 ) вирізняється винятковою самобутністю, що зумовило її провідну роль у структурі традиційної опери. Її значущість відображена у відомому вислові: «*Логу* — це вже половина вистави» («一台锣鼓半台戏») [206, с. 13], що вказує на вирішальну роль ударного супроводу в створенні сценічного дійства. Центральною фігурою ударного ансамблю є *гуши* (鼓师) — головний ударник, який виконує функцію не лише ритмічного координатора, а й своєрідного диригента-постановника. В китайській традиції образно говорять, що в руках *гуши* — душа опери, що підкреслює його відповідальність за емоційний настрій і динаміку театральних сцен.

Завдяки широкому різноманіттю ударних інструментів (*ло* — гонги, *гу* — барабани, *цзяо* — дзвони тощо), а також численним технікам гри на них, традиційний ударний ансамбль не просто задає темп або підтримує музичний рух — він тонко передає психологічні нюанси, зміну настроїв, напруження або розрядку в розвитку подій. Партія ударних здатна виводити внутрішній стан персонажа на поверхню звучання, ніби озвучуючи те, що не артикулюється словами чи співом. Саме ця інтеграція ритмічного, образного й драматургічного рівнів надає ударним інструментам унікального статусу в традиційній китайській опері — не тільки як акомпанементу, а як повноцінного учасника сценічної дії.

Ця тісна взаємодія між музичною та сценічною складовими визначає особливу структуру вистави, де кожен елемент — від ритмічного малюнка до типажу персонажа — має чітко визначену функцію. Власне з цією логікою

пов'язаний і традиційний поділ ролей у китайській опері, який забезпечує впізнаваність характерів.

Ролі китайської традиційної опери поділяються на чотири основні категорії: амплуа чоловічих персонажів — *шен* (生), жіночих — *дань* (旦), яскравих характерних персонажів із розмальованим обличчям (як чоловічої, так і жіночої статі) — *цзін* (淨), комічних персонажів — *чоу* (丑). Кожна з цих основних категорій, у свою чергу, має численні підвиди, що враховують вік, соціальний статус, характер, драматичну функцію та фізичні особливості персонажа [197]. Наприклад, у категорії *шен* розрізняють *лаошен* (老生, поважний чоловік або старець), *сяошен* (小生, молодий юнак), *ушен* (武生, воїн або борець), а також інші підтипи. Жіноче амплуа *дань* охоплює такі варіанти як *цин і* (青衣, витончена молода дівчина), *удань* (武旦, жінка-воїн), *лаодань* (老旦, літня жінка) тощо. Кожен з різновидів має спеціальний усталений комплекс акторських прийомів, вокальних технік, пластики, костюма і гриму.

Грим у китайській опері — це не просто засіб художнього оформлення, а кодована система знаків, яка миттєво передає глядачеві соціальний статус, риси характеру, моральну позицію й навіть долю персонажа. Через колір, форму ліній і їх розташування на обличчі актор «промовляє» ще до того, як розпочне спів або рух. У цьому сенсі грим виступає візуальним еквівалентом музичного мотиву або ритмічного патерну — носієм закодованої інформації, яку глядач у межах культурної традиції легко зчитує.

У китайській традиційній опері існують тисячі варіантів нанесення гриму. Всі вони різні і відображають риси характеру та темперамент персонажа. У застосуванні кольорів зазвичай дотримуються принципу: «червоний — вірність, фіолетовий — синівська шанобливість, чорний — чесність, рожевий — старість, жовтий — жорстокість, сірий — жадібність, синій — злість, зелений — запальність, блідо-білий — підступність, глянцево-білий — божевілля, золотий та сріблястий — для богів та духів» [206, с. 31].



Костюми та реквізит замислені таким чином, щоб бути не лише естетично привабливими, але й зручними для виконання акробатичних етюдів, танцювальних елементів та інших видовищних рухів. Усе це підпорядковується головній меті — комплексному розкриттю образу персонажа, його духовного стану та внутрішнього світу, що становить основу художньої концепції вистави.

У створенні костюмів у традиційній опері діє принцип «трьох не визначених і восьми обов'язкових ознак» (三个不讲究, 八个讲究) [206, с. 367]. Вони не відображають конкретну історичну епоху, пору року чи географічну місцевість. Навіть у виставах історичного характеру сценічне вбрання не відтворює особливості моди певного періоду, а натомість виконує функцію символічного маркера, що позначає соціальний статус, вік, характер і рольову функцію персонажа. Основна увага зосереджується на типологічних ознаках образу, що дозволяє глядачеві миттєво ідентифікувати персонажа відповідно до усталених театральних кодів.

У костюмі обов'язково мають бути відображені вісім ознак, які слугують для чіткого диференціювання персонажів та сприяють їхній ідентифікації. До них належать:

1. Стать — чоловік чи жінка.
2. Духовна приналежність — божество чи дух.
3. Вікова характеристика — старий чи молодий.
4. Соціально-економічний статус — бідний чи багатий.
5. Соціальне походження — представник знатного роду чи простолюдин.
6. Етнічна приналежність — представник національних меншин чи корінний китаєць.
7. Соціальна оцінка — той, що заслуговує піднесення, чи той, що має бути принижений.
8. Ситуативні ознаки — специфічні атрибути, які можуть відображати певний контекст, наприклад, знаряддя тортур для в'язня або рукав-кольчуга для військового головнокомандуючого.

Узгодженість амплуа, гриму та костюму не лише формує виразний сценічний образ, а й інтегрується в загальну театральну систему, де жоден елемент не існує ізольовано. Комплексність, що є однією з основоположних специфічних рис китайського традиційного театру, проявляється у синтезованому сценічному мистецтві, основу якого становлять спів (唱), декламація (念), пантоміма та жести (做), акробатика та бойові мистецтва (打). Спів та декламація розглядаються як форми пісенності, тоді як пантоміма, акробатика та бойове мистецтво вважаються формами танцю.

Такий синтетичний підхід формує своєрідну театральну мову, де кожен компонент — вокальний, пластичний, словесний чи акробатичний — має чітко окреслену функцію, але водночас працює в єдності з іншими. Саме на цьому ґрунтується виконавський принцип «що звук, то спів; що рух, то танець» (有声必歌, 无动不舞) [170], який підкреслює: у китайській традиційній опері кожен звук має бути музично проінтонованим, а кожен рух — пластично стилізованим, перетвореним на елемент сценічного танцю.

У цій складній структурі драматургія відіграє особливу роль, виступаючи смисловим каркасом та організуючим центром вистави. Аби увиразнити роль і значення цього феномену у традиційній опері та водночас підкреслити їх відмінність від інших відомих театральних форм, театрознавець Чжу Веньсян (朱文相) проводить низку порівнянь.

У жанрі драми, на думку Чжу Веньсян, відбувається художнє осмислення та драматизація реального життя. Драма відображає дійсність, наближаючись до реалістичних форм її вираження та імітуючи повсякденність. Хоча в реальному житті події та побутові ситуації розосереджені в часі, у драматичному творі вони піддаються максимальній концентрації. Відповідно до канонів західного класицизму, драма дотримується принципу триєдності місця, дії та часу, що передбачає розгортання центральної події в межах одного місця протягом короткого проміжку часу (зазвичай одного дня).

У кінематографі та телевізійних жанрах драматургія реалізується у формах, що максимально наближені до повсякденного життя. Основним принципом виступає імітація реальності, що зумовлює мінімізацію видимих постановочних моментів. Деякі кінематографічні твори знімаються у форматі псевдодокументалістики, використовуючи матеріали з реального життя. Задля посилення ефекту достовірності нерідко залучаються непрофесійні актори.

В жанрі європейської опери драматургія розкривається через музичну форму. Сюжетна лінія розгортається через поєднання вокальних номерів, зокрема арій, ансамблів та хорів. Основна увага актора зосереджена на вокальному виконанні, тоді як акторська гра має другорядне значення. Глядацьке сприйняття також орієнтоване переважно на музичний аспект, який домінує над сюжетною складовою.

У балеті драматургія реалізується через хореографію. Сюжетна лінія має узагальнений характер і слугує основою для поєднання танцювальних номерів. Головний акцент робиться на пластичній виразності та технічній майстерності виконавців, тоді як драматургічна складова є допоміжною. Концепція балету полягає не у відтворенні конкретного наративу, а в гармонійному поєднанні танцювальних елементів із загальною сюжетною канвою.

У жанрі мюзиклу драматургія поєднує музичну та танцювальну форми виразності. Основний акцент робиться на вокальному виконанні та хореографічних номерах, тоді як драматична складова підпорядковується цим елементам.

І, нарешті, у традиційній китайській опері драматургічна основа реалізується через поєднання співу та танцю, що виконують функцію виразових засобів для передачі сюжетної динаміки. На відміну від європейської оперної традиції, у китайській опері домінуючим є саме розгортання сюжету, тоді як спів, танець і пластичні елементи виступають засобами його вираження. Основна увага приділяється створенню художніх образів та розвитку сюжетної інтриги [206].

У традиційній китайській опері сюжетно-драматична лінія вистави є головним організуючим елементом вистави, а всі сценічні виразні засоби підпорядковуються її розкриттю. Ця особливість зумовлена як філософськими засадами китайської культури, що ґрунтуються на концепціях гармонії, неподільності та єдності, так і специфічною соціальною функцією театру.

Процес розвитку європейської опери пройшов еволюційний шлях від синтетичної єдності до диференціації. З часом складові драми виокремилися із цілісного комплексу: вокальний елемент розвинувся в оперу, декламаційний — в драму, а танцювальний — в балет. Після їхнього розмежування та становлення як самостійних мистецьких систем внутрішні зв'язки між ними істотно послабилися, зберігаючись лише у вибіркових формах взаємодії.

Загалом, для китайської культури не є характерним традиційний для європейської наукової традиції поділ на мистецтво і науку, гуманітарні та природничі дисципліни, духовне та тілесне. Однією з її фундаментальних парадигм є ідея загальної єдності та взаємозв'язку всіх аспектів буття [55, с. 232]. Тож у традиційному театрі драматургія виступає тим центром, що єднає різні види мистецтва у одне неподільне і цілісне дійство.

Від початку свого існування театральні вистави були спрямовані на морально-етичне виховання суспільства, формування розуміння причинно-наслідкових зв'язків між вчинками та їхніми наслідками, заохочення до доброчесності та застереження щодо покарання за злочини. Традиційна опера століттями слугувала важливим засобом культурного просвітництва серед простого населення. Селяни, часто не маючи формальної освіти та будучи неписьменними, завдяки театральним виставам діставали ґрунтовні знання з історії, традицій та мистецтва своєї країни. Тож традиційна китайська опера не лише слугувала розважальним жанром, а й насамперед виконувала важливу виховну та просвітницьку роль.

Це виражено і в засобах комунікації акторів з публікою, особливості якої доречно висвітлити, зіставляючи їх з двома магістральними напрямками у світовому театральному мистецтві: імерсивним (драматичним) театром та

епічним театрами. Засоби виразності імерсивного театру спрямовані на створення ефекту повного занурення глядача у сценічну реальність, змушуючи його забути про власну фізичну присутність у глядацькому залі. Внаслідок цього формується ілюзія безпосередньої співучасті у зображуваних подіях, коли межа між глядачем і сценічним світом зникає. Протилежний підхід пропонує епічний театр, концептуалізований Бертольдом Брехтом, який, навпаки, акцентує дистанцію між глядачем і сценічною реальністю. Такий метод дозволяє сприймати події критично, аналізувати їх та давати їм раціональну оцінку, уникаючи безпосереднього емоційного занурення в сюжет.

Традиційне китайське оперне мистецтво унікальним чином поєднує два окреслені підходи, гармонійно інтегруючи ілюзію та відчуження в єдину художню систему. Ці дві складові не вступають у конфлікт, а, навпаки, взаємодоповнюють одна одну, створюючи неповторну сценічну виразність. Відчуження є невід’ємною характеристикою традиційної китайської опери, оскільки кожен її елемент — звуковий, мовний чи пластичний — підпорядковується символізованому та проінтонованому<sup>23</sup> вираженню. Така система водночас підкреслює умовність сценічного дійства і зберігає його емоційну напруженість, що забезпечує унікальну естетичну взаємодію між виконавцями та глядачами, яка балансує між емоційною залученістю та раціональним сприйняттям зображуваного.

Для більш глибокого розуміння цієї різниці, зіставимо ці особливості розуміння глядачем вистави з аналогічними механізмами, що простежується у трьох ситуаціях розуміння твору інтерпретатором, сформульованих В. Г. Москаленком [30, с. 146–147]. Так, засоби виразності імерсивного театру будуть відповідати *ситуації ліричного*, епічного театру — *ситуації епічного*,

---

<sup>22</sup> Вживаючи слово «інтонування», ми спираємося на поняттєвий апарат В. Г. Москаленка, зокрема на поняття інтонаційності, яке визначається як «поза-поняттєва тілесно-характеристична система спілкування, якою виражається (в аудіальних, візуальних або тактильних формах) ситуативний емоційно-психологічний стан індивіда» [30, с. 43].

китайського традиційного театру — *ситуації драматичного*.

У *ситуації ліричного* сприйняття музичного твору, за теорією В. Москаленка, інтерпретатор занурюється у смисловий простір музики, наче в особливий художній вимір, і вже зсередини цього простору сприймає його як безпосередню реальність. Подібно до глядача імерсивного театру, який відчуває себе частиною сценічного дійства, слухач у ліричній ситуації переживає музику не як щось зовнішнє, а як внутрішній особистий досвід. Таким чином, як *ситуація ліричного* стирає межу між музичним твором та його інтерпретатором, так й імерсивний театр руйнує бар'єр між сценою та глядачем, створюючи ефект повного занурення у художню реальність.

У *ситуації епічного* інтерпретатор відчуває певну дистанцію з музичним матеріалом. Він оцінює та інтерпретує музичний твір ніби «зі сторони», акцентуючи увагу на архітектоніці, формі та структурі композиції, а не на інтуїтивному емоційному зануренні в кожен окремий момент. *Епічний* підхід дозволяє зберігати узагальнене та цілісне сприйняття твору, в якому важливими є не стільки художньо-емоційні аспекти, скільки його концептуальна і структурно-архітектонічна організація. Тож і за теорією епічного театру і в *ситуації епічного* утримується певна відстань між сприйняттям і об'єктом сприйняття. Це дозволяє зберігати критичне осмислення, уникати емоційної спонтанності і забезпечити більш усвідомлену, раціоналізовану інтерпретацію об'єкта сприйняття.

Подібний баланс спостерігається у *ситуації драматичного* музичного інтерпретування та сценічно-виразових засобів китайської традиційної опери. Тут в процес взаємодії залучені два активні учасники: композитор, який створює музично-інтонаційну програму твору, та інтерпретатор, що вводить у це русло власну музичну думку. Цей процес не є пасивним відтворенням, а передбачає глибоке осмислення та переосмислення авторського задуму. Виникає своєрідна інтелектуальна напруга, що формує унікальне прочитання твору в конкретній слухацькій версії.

Так само, зберігаючи можливість критично мислити, глядач традиційної

опери активно користується своєю уявою, «добудовуючи» представлені у символах елементи вистави. Як в музичній інтерпретації композиторська ідея та виконавське осмислення творять цілісну художню єдність, так і у китайській традиційній опері гармонійно взаємодіють ілюзія та відчуження, за допомогою яких, актуалізується інтелектуальна участь глядача, що зумовлює індивідуальне особистісне прочитання та емоційне переживання.

Драматургія західного класицизму ґрунтується на принципі триєдності часу, місця і дії, що забезпечує композиційну зосередженість. У європейському живописі застосовується метод фокусної перспективи (Focal Point Perspective), який є класичним способом передачі просторової глибини. Цей метод передбачає концентрацію уваги на одній точці композиції. Фокусна перспектива базується на принципах лінійної перспективи, коли всі лінії, що віддаляються, сходяться у визначеній точці на горизонті. Це дозволяє створити ілюзію тривимірного простору на двовимірному полотні, надаючи зображенню реалістичності.

Для китайського живопису характерна так звана розсіяна перспектива (散点透视法). Цей метод зображення передбачає динамічне переміщення фокусу відповідно до напрямку погляду спостерігача. Ця техніка дозволяє створити художнє полотно, не обмежене рамками горизонту, забезпечуючи відчуття відкритого простору. В одній композиції можуть одночасно поєднуватися об'єкти, зображені з різних кутів зору, а також відтворюватися послідовність подій, що відбувалися у різний проміжок часу. Прикладом такого підходу є знаменита картина «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» («韩熙载夜宴图», X ст.), у якій по сценам змальований нічний бенкет Ханя Сіцзая від його початку і до кінця. Такий композиційний прийом дозволяє передати розвиток подій у межах одного полотна, демонструючи характерну для китайського мистецтва багатоплановість композиційного поля.

У створенні сценічного простору традиційний китайський театр вирізняється такими специфічними рисами, як віртуальність та динамічність. На його сцені відсутні декорації, а місце дії формується виключно завдяки присутності персонажа. Простір народжується в момент його появи та зникає,

щойно він залишає сцену. За принципом віртуальності, що виражається у динамічності сценічної дії, завдяки жестам і рухам актор може миттєво переміщуватися з однієї умовної локації в іншу, створюючи ілюзію просторової мобільності без зміни сценічного оформлення.

У традиційній китайській опері, як і у поезії, абстрактному живописі, симфонічній музиці, балеті та інших мистецьких формах, що носять експресіоністичний характер, відбувається глибоке переосмислення дійсності. Якщо певні явища або побутові реалії не можуть бути безпосередньо відтворені на сцені, їх зображення здійснюється через систему символічних знаків. Просторове середовище вистави значною мірою конструюється за допомогою жестів, рухів і пластики акторів, що дозволяє глядачеві сприймати події через призму театральної умовності.

Така стандартизована й відносно фіксована модель сценічного вираження позначається поняттям умовності. Відносність її фіксованості зумовлена постійним оновленням, взаємодією та перетином з іншими школами та видами театрального виконавства. Відповідно до поняттєвого апарату В. Москаленка, ця особливість визначається терміном «рухомий інваріант» [30, с. 90], що відображає динамічну природу традиційної форми, яка, зберігаючи свою основу, адаптується до нових естетичних і виконавських тенденцій.

Хоча на сцені традиційного китайського театру відсутні матеріальні декорації, їх відтворення відбувається завдяки активній участі уяви глядача. Символізована система жестів і рухів акторів слугує ключем до розкриття просторового та емоційного контексту вистави, стимулюючи глядацьке мислення та залучаючи його до процесу творення сценічного світу.

У традиційному китайському театрі сценічний простір не обмежується фізичними координатами: він існує не лише в матеріальній площині, а й у психологічному вимірі. Декорації, які в західному театрі є зовнішньою даністю, тут «переносяться» у внутрішню реальність сприйняття. Глядач, усвідомлюючи своє перебування у глядацькому залі, водночас духовно занурюється в уявний простір, створений артистом. Для повноцінного сприйняття вистави публіка



також має оперувати аналогічною логікою розуміння сценічної умовності, що дозволяє йому інтерпретувати представлені символічні жести.

Головною метою китайського традиційного оперного мистецтва є створення в уяві глядача художнього образу (простору для фантазії). Сценічний образ формується актором, але остаточне своє становлення знаходить лише у внутрішньому сприйнятті глядача [206, с. 10]. У традиційному китайському живописі прийнято залишати частину полотна незаповненим (留白). Подібним чином використання символізму та умовності створює ефект відчуження, що природно породжує «незаповнений простір» на сцені. Це неминуче залучає глядачів до спільної творчості, спонукаючи їх доповнювати виставу власною уявою, стаючи невід'ємною частиною театрального дійства.

Для китайської традиційної опери характерні елементи «інтерактивного театру», де аудиторія не лише спостерігає за виставою, а й бере активну участь у її сприйнятті. Глядачам дозволено пити чай, відкрито висловлювати свої емоції та голосно коментувати події на сцені, що створює динамічний зв'язок між виконавцями та публікою.

На сучасному етапі китайська традиційна опера демонструє діалектичний характер розвитку. З одного боку, під впливом європейської театральної традиції відбувається суттєва трансформація естетичних та сценічних засад. Одним із найбільш відчутних нововведень стало переосмислення організації театального простору: якщо раніше глядачі перебували у безпосередньому діалозі з акторами, то нині вони споглядають виставу із затемненої зали, відокремленої від сценічного дійства. Освітлення сцени поступово набуло функції чіткої межі між художнім світом вистави та простором глядача, що зблизило естетику китайського театру з європейськими концепціями сценічного мистецтва [111].

З іншого боку, саме автентична форма традиційної опери, її непересічна морально-естетична значимість, заснована на народному світогляді й універсальних духовних архетипах, стабільність та стійкість багатьох структурних елементів і принципів розгортання музично-драматичного дійства створюють міцний ідейний фундамент, до якого звертаються сучасні

композитори у пошуках нових сенсів. Апелюючи до первісної художньої природи цього жанру, вони відкривають нові інтерпретаційні горизонти, що органічно вписуються в культурну парадигму сьогодення.

#### **1.4. Основні тенденції розвитку китайської опери європейського зразка**

Зміни, що розпочалися під впливом європейської театральної моделі ще у другій половині ХХ століття, торкнулися не лише жанру традиційної опери. Вони стали лише першими кроками на шляху глибокої трансформації китайського оперного мистецтва. Поступово цей процес набув системного характеру, зумовивши появу нової художньої парадигми, яку умовно можна окреслити як «китайська опера європейського зразка». Нижче буде розглянуто основні тенденції цього напрямку, що визначають актуальні стратегії розвитку китайської опери в умовах глобалізованого культурного простору.

Після створення Китайської Народної Республіки у 1949 році розпочався період активного розвитку оперного мистецтва. Нове керівництво країни приділяло особливу увагу не лише підтримці національного театру, а й поширенню оперної культури серед широких верств населення. Вже в 1950-х роках було закладено основи інституційної інфраструктури сучасної китайської опери. Зокрема, у 1950 році було створено «Китайський театр опери та балету» (первісно — «Пекінський театр народного мистецтва»), що спеціалізувався на постановках національних оперних і балетних творів. На початковому етапі його репертуар утворювався переважно з творів китайських композиторів, зокрема опер «Сива дівчина» («白毛女») колективу авторів на чолі з Ма Ке (马可), «Лю Хулань» («刘胡兰») Мао Юаня (茅沅) та інших, «Пісня степів» («草原之歌») Ло Цзунсяня (罗宗贤), «Айгуль» («阿依古丽») Го Шифу та інших (郭石夫) [131]. У подальшому театр розширив свій репертуар, ознайомлюючи слухачів із західноєвропейською класикою: «Травіатою» Дж. Верді, «Євгенієм Онегіним» П. Чайковського, «Кармен» Ж. Бізе та іншими оперними творами [163].

Період з 1949 по 1966 рік в китайській історіографії визначається як «сімнадцять золотих років» сучасної китайської опери. Саме в цей час спостерігається перше яскраве піднесення національного оперного жанру, представлене численними творами на революційні, патріотичні та визвольні теми. Серед найвизначніших композиторів цього періоду — «Сива дівчина» і «Весілля Сяо Ерхея» («小二黑结婚») Ма Ке, «Ван Гуй і Лі Сянсян» («王贵与李香香») та «Річка Чіехе» («界河») Лян Ханьгуана (梁寒光), «Лю Хулань», «Весняний грім» («春雷»), «Образа Доу Е» («窦娥冤») Чень Цзи (陈紫) та інші [131]. Розвиток оперного мистецтва в цей період здійснювався в межах жорсткої ідеологічної парадигми, сформованої під впливом доктрини соціалістичного реалізму, запозиченої з радянської культурної політики. Відповідно, будь-які прояви модернізму, авангардизму чи використання новітніх композиторських технік вважалися неприйнятними. Опера в цей період виконувала функцію інструмента ідеологічного виховання, засобу формування національної самосвідомості та масового естетичного виховання. Зміст опер мав бути чітко зрозумілим, доступним і повністю відповідати політичному курсу держави.

У роки Культурної революції (1966–1976 рр.) розвиток професійного оперного мистецтва у звичному для музикознавства розумінні був фактично призупинений. Музично-театральна практика цього часу перебувала під ідеологічним контролем і зводилася до обмеженої кількості так званих «зразкових вистав» (样板戏), санкціонованих офіційною культурною політикою. Авторська композиторська творчість зазнавала істотних утисків, а жанрове розмаїття було зведене до вузького кола стандартизованих форм. До канонічного переліку належало вісім творів колективного авторства, серед яких п'ять опер у дусі пекінської традиційної опери з мішаним оркестровим супроводом: «Взяття гори Вейхушань хитрістю» («智取威虎山», 1965), «Легенда про червоний ліхтар» («红灯记», 1967), «Шацзябан» («沙家浜», 1966), «Раптовий напад на полк “Білий тигр”» («奇袭白虎团», 1966) та «Ода річці Лунцзян» («龙江颂», 1966), два балети — «Червоний жіночий батальйон»

(«红色娘子军», 1964), «Сива дівчина» («白毛女», 1965) і симфонічна композиція «Порт» («海港», 1967) [203]. У ці часи діяльність труп традиційних театрів також була суттєво обмежена або припинена, внаслідок чого більшість вистав не виконувалася публічно близько десяти років.

У 1978 році відбувся третій пленум ЦК КПК, який офіційно засудив її крайнощі та поклав початок новому курсу соціально-економічної трансформації, відомому як політика «реформ і відкритості». Відбулося помітне пожвавлення творчого життя. Драматурги, композитори та музиканти отримали ширші можливості для індивідуального вираження. Водночас оперне мистецтво залишалося ареною культурної полеміки щодо співвідношення «свого» та «чужого». Застосування західних композиторських технік (алеаторики, сонористики, додекафонії тощо) все ще викликало суперечливе ставлення і перебувало на експериментальній стадії. Ідейні течії з яскраво вираженим модерністським або постмодерністським забарвленням у цей період не мали широкої підтримки серед впливових представників музичного середовища, що значною мірою формували стратегічний напрям розвитку китайської опери.

Опери національно-патріотичного характеру стилістично спиралися на західну оперну традицію. Серед показових прикладів — створена колективом композиторів опера «Сестра Цзян» («江姐»), присвячена комуністці Цзян. Героїня загинула під час Громадянської війни, ставши символом революційної мужності та стійкості.

Ці твори мали чітко виражену сюжетну спрямованість: частина з них прославляла героїв революції та війни за незалежність, інші — акцентували увагу на моральній реабілітації людей, постраждалих у роки Культурної революції, ще інші — зображували героїчний спротив китайського народу іноземній агресії в різні історичні періоди. Незважаючи на суворі ідеологічні рамки, композитори поступово починали відходити від вузько заданих схем і прагнули до ширшої тематики та естетичного пошуку.

Упродовж 1980-х років китайська опера продовжила розвиток у напрямку стилістичного та жанрового розмаїття. Тематика нових опер розширилася, з'явилися твори, присвячені глибоко особистим, філософським і навіть абстрактним проблемам, що засвідчувало поступове звільнення від попередньої ідеологічної жорсткості [163]. Так, першою лірико-психологічною оперою Китаю стала «Скорбота» («伤逝», 1981) композитора Ши Гуаннаня (施光南) заснована на новелі Лу Сіня.

Композитори дедалі частіше зверталися до сучасних європейських композиційних технік, таких як поліфонія, модальність, сонористика, а також до комбінування європейських і традиційно китайських інтонаційних систем. У цей же період відновилися контакти з оперними традиціями Заходу: китайські митці мали змогу брати участь у міжнародних фестивалях, проходити стажування за кордоном, а також залучати західних режисерів і диригентів до реалізації спільних постановок.

Історично еволюція європейського оперного жанру віддзеркалює складні соціокультурні процеси, характерні для кожної епохи. Упродовж багатовікового розвитку опери помітні постійні коливання між двома естетичними полюсами — традиційністю й новаторством, академічністю й експериментаторством. Саме напруження між цими протилежними тенденціями стало рушійною силою поступу оперного мистецтва, стимулюючи його внутрішнє оновлення та художню багатоманітність [100].

Характеризуючи зміну динаміки розвитку європейського музичного мистецтва на межі XIX — XX століть, коли відбувся перехід від стабільних епохальних стилів минулого (бароко, класицизм, романтизм) до періоду інтенсивних експериментів і пошуку нових художніх орієнтирів, В. Я. Редя зазначає: «усвідомлення безплідності тотального панування єдиної ідеї, прагнення подолати обмеженість традиційної системи музичної мови і водночас відчуття “розколотого простору” викликали потребу відновлення на новому історичному витку втраченої цілісності» [38, с. 99]. Аналогічні процеси, хоча й у

зовсім іншому культурному контексті, відбувалися і у свідомості композиторів Китаю століттям пізніше.

Починаючи з 1990-х років, майстерність китайських композиторів, драматургів і виконавців вийшла на новий етап — китайські опери почали активно ставитися на сценах провідних світових театрів. У цей час усе частіше актуалізується тема культурної ідентичності та національно визначеного стилетворення [163]. Попри це, внутрішній культурний клімат залишався неоднозначним: зокрема, в період 1989–1992 років музика «нової хвилі» продовжувала офіційно вважатися проявом «буржуазної лібералізації» й зазнавала суттєвих обмежень у публічному просторі. Утім, творчі пошуки композиторів не припинялися: вони зосереджували увагу на винайденні способів поєднання національного й індивідуального в умовах нової культурної реальності. Неофольклорні пошуки у їхній творчості органічно вплітаються у сучасний музичний лексикон із застосуванням серійної техніки, додекафонії, алеаторики, пуантилізму, сонористики, мінімалізму, конкретної та електронної музики [200].

На початку ХХІ століття в художній культурі Китаю особливої актуальності набуло створення нової національної опери як форми відродження історичної пам'яті. З цією метою творчий колектив Національного Великого театру в Пекіні розробив концепцію новітньої китайської опери, яка поєднує в собі як теоретичний, так і практичний аспекти, має одночасно парадигмальний і маніфестальний характер. У ній окреслено основні історико-художні напрями реформування жанру: вибір сюжету, що має особливе значення для історії країни та походить із легендарно-міфологічного або історичного минулого; створення на цій основі оригінального лібрето, у якому запропоновано художнє осмислення «вічної теми» національного мистецтва; а також відтворення театральної традиції, у якій драма посідає провідне місце, домінуючи над музикою. Реалізацію цієї ідеї втілив композитор Ін ґ Цін ь (印青) у опері-баладі «Великий канал» («运河谣», 2012) [41, 64].

Поступове зростання інтересу до автентичних форм національного мистецтва стало своєрідною реакцією на історичні травми Культурної революції та прагненням до відновлення перерваних традицій. Відродження інтересу до фольклору й традиційної опери було не просто загальною естетичною тенденцією, а глибоким проявом культурної пам'яті та самоідентифікації. Фольклор, як носій архетипів національної свідомості, став джерелом художнього натхнення для цілого покоління митців, зокрема композиторів нової генерації. Саме через звернення до традиції вони прагнули знайти актуальну мову сучасного китайського мистецтва, здатну водночас бути національно впізнаваною та універсально комунікабельною на світовій сцені.

«Марко Поло» («马可·波罗», 1996) композитора Тань Дуня, одна зі знакових опер цього періоду, принесла авторові престижну премію Гравемайера у 1998 році, ставши символом міжнародного визнання сучасної китайської музики. Відзначилися й пізніші опери композитора — «Півонієвий павільйон» (牡丹亭, 1998), «Чай: дзеркало душі» (2002) та «Перший імператор» (2006), написана на замовлення Метрополітен-опера в Нью-Йорку.

Специфіка китайського оперного мистецтва «нової хвилі» полягає в поєднанні естетики західного постмодернізму та авангардизму з активним розвитком неофольклористичних тенденцій. У творах цього напрямку чітко простежується прагнення до оригінального синтезу: традиційні інтонації, ритміка, образні коди і жанрові алюзії поєднуються з експериментальними формами, новими техніками композиції, оновленою драматургією та полістилістикою. Це зумовлює велику різноманітність індивідуальних рішень, новаторських підходів до сценічної форми, образотворення та інтонаційної мови.

Музика «нової хвилі» в Китаї може розглядатися як національний аналог до неофольклористичного напрямку, що сформувався в європейських країнах раніше — особливо у творчості композиторів, які прагнули поєднати нову музичну мову з елементами власної етнічної традиції. У Китаї ці процеси активізувалися лише наприкінці XX століття — як реакція на модерністсько-

авангардні впливи та на потребу відновлення діалогу з національними коренями після тривалого періоду ідеологічного диктату.

Для порівняння зазначимо, що в українській композиторській школі «нова фольклорна хвиля» зародилася у 1960-х роках у творчості Л. Грабовського, Л. Дичко, А. Загайкевич, В. Зубицького, Ю. Іщенка, І. Карабиця, М. Колесси, Л. Колодуба, М. Скорика, Є. Станковича та інших. Вона знаменувала активізацію переосмислення традиційних елементів з точки зору кардинально оновленого музичного словника, про що свідчить префікс нео- у назві сучасних тенденцій творчості (необарокові, неоромантичні, неокласичні інтенції). Так, у творчості Л. Грабовського народно-музичні елементи «підсвічуються» новими тембровими барвами, потрапляють у вібруючий сонористичний звукопростір, змінюються за допомогою незвичних прийомів звуковидобування (гра на глиняних горщиках у музиці до кінофільму «Криниця для спраглих») [21, с. 226–228].

Залучення нових можливостей організації музичної тканини (сонористичне гіпербагатоголосся, мікрополіфонія) та акцент на винахідливості музичної фактури, застосування народжених ХХ століттям технік письма (додекафонії або дванадцятитонові тональності для динамізації розгортання звукових процесів, конкретної і електронної музики, алеаторики, сонористики, пуантилізму, мінімалізму), виникнення різних видів кластерів та продовження емансипації дисонансів (септим, секунд, тритонів) у розбудові інтонаційного плану композицій, упровадження ідей інструментального театру, тембрової поліфонії, оригінальних метро-ритмічних систем для індивідуальної організації музичного часу призвело до системної трансформації традиційного начала у музичній мові молодого покоління українських митців зламу тисячоліть.

Творчість Є. Станковича є яскравим прикладом освоєння традиційного етнохарактерного контенту у межах сучасної системи музичної мови. Прикладом можуть слугувати сонористично-пуантилістична обробка народної пісні «Ой, глибокий колодязю» у виконанні автентичного голосу або діонісійське відтворення купальських сцен з оригінальними прийомами звуковидобування у



вокально-хорових партіях (вищання, регіт, сміх, крики, мукання, ойкання шабашу у сцені відьом, шепіт, говірка, зітхання під час русальних купань) у фольк-опері «Цвіт папороті» [12, с. 113].

У доробку представників напряду «нова фольклорна хвиля» відкриваються індивідуальні світи осягнення національного начала, його взаємодії з іншими проявами загальнозначимих сталих типізованих уявлень на концептуальному, формальному, жанровому і стильовому рівнях. Незважаючи на радикальне оновлення музичного стилю, у їх творах опора на традицію зберігається завдяки інтонаційним, ладовим ремінісценціям, елементам метро-ритмічної організації, тембровим алузіям та фактурним прототипам музики, яка стала історією. Традиція стає серйозним стимулом оновлення та поглиблення проблематики композиторської творчості, основним чинником оригінальності й стабільності у постійно оновлюваному світі звукового осягнення буття. Подібний процес простежується й у китайській «новій хвилі», де фольклорний матеріал проходить через глибоку авторську інтерпретацію, стаючи основою для формування нової національної композиторської мови.

На початковому етапі опери «нової хвилі» здебільшого створювалися на замовлення іноземних театрів і концертних агенцій. Це забезпечувало композиторам відносну свободу у виборі тем, засобів виразності та композиційних методів. Упродовж останніх десятиліть ХХ століття прем'єри таких творів відбувалися на світових сценах Європи, США, Австралії, Японії, що свідчило про зростання міжнародного інтересу до сучасної китайської опери як явища.

Однак ця відкритість до міжнародного середовища мала і зворотний бік: значна частина новітнього оперного репертуару залишалася недоступною для китайської аудиторії. Прем'єрні покази, а іноді й уся подальша сценічна історія таких опер відбувалася за межами країни. Унаслідок цього сучасна опера, незважаючи на художню зрілість і пошукову активність композиторів, нерідко залишалася відокремленою від національного глядача, функціонуючи радше як

культурна вітрина на експорт, ніж як органічна частина актуального мистецького процесу всередині країни.

Попри певну відокремленість від глядацької аудиторії Китаю, сучасна китайська опера європейського зразка виявляє низку характерних художніх тенденцій, що засвідчують як прагнення до інтеграції у світовий культурний простір, так і глибоке осмислення власної традиції. Це:

- активне поєднання традиційної китайської тематики з європейською музично-драматургічною формою;
- інтеграція елементів китайської традиційної музики (пентатоніка, характерні інтонаційні формули, темброві фарби, специфічна ритміка та ладові структури) у західну за походженням форму твору;
- широке використання сучасних західних композиторських технік (елементів додекафонії, алеаторики, поліладовості, сонористики тощо);
- поєднання академічного європейського оркестру (або камерного ансамблю) з традиційними китайськими інструментами з акцентом на групу ударних;
- виникнення особливої синтетичної вокальної манери, що поєднує техніку бельканто з імітацією манери співу китайської традиційної опери (враховуючи мелодекламаційні інтонації, фальцетні регістри та орнаментовану мелізматіку);
- активне залучення полістилістики, що дозволяє поєднувати фольклорні алюзії, цитати з традиційної опери з симфонічною музикою, елементами джазу, електронною музикою, шумовим ефектами тощо;
- переосмислення оперної драматургії: відхід від лінійного наративу на користь фрагментарної, колажної або медитативної форми побудови дії;
- використання візуальних і театральних кодів традиційної опери (типових амплуа, стилізованого гриму, жестів, пластики) як знакової системи, що взаємодіє з сучасною сценічною мовою;
- інтенсифікація філософсько-культурного змісту, звернення до історичних паралелей, національних міфів, літературної спадщини (особливо поезії);

– прагнення до діалогу зі світовою культурою, що проявляється як у виборі тем, так і у формуванні нової оперної мови, здатної комунікувати з міжнародною аудиторією без втрати національної ідентичності.

Помітною тенденцією в розвитку сучасної китайської опери ще наприкінці ХХ століття стає поява камерної опери — жанру, що поєднує традиційні національні виразові засоби з формальною лаконічністю, «інтимністю» драматургії та експериментальною композиційною мовою. Камерна опера стала своєрідною відповіддю на потребу модернізації оперної форми. Водночас вона репрезентує новий тип сценічного мислення — зосередженого, психологічно насиченого, інтелектуально заглибленого.

Жанр набуває популярності не лише через економічну доцільність постановки, а й завдяки своїй здатності тонко передавати мовну стилістику, літературні алюзії, філософський підтекст і глибину внутрішнього світу персонажів. У порівнянні з масштабними багатоактними виставами, камерна опера пропонує більшу гнучкість у структурі, більше простору для музично-драматургічних експериментів і вимагає від слухача активної інтелектуальної співучасті. Завдяки компактному формату й акценту на інтимній тематиці цей жанр відкрив композиторам широкі можливості для культурної взаємодії зі складними темами сучасності, історичної пам'яті, національної ідентичності та особистісних переживань.

У цьому жанрі працювали провідні китайські композитори нового покоління, які прагнули поєднати психологічний реалізм, індивідуальну авторську мову та естетику національного театру. Серед них — Го Веньцзін, Брайт Шенг (盛宗亮), Чжоу Сюеші (周雪石), Цюй Сяосун (瞿小松), Тань Дунь, Вень Децін (溫德青), Лян Лей (梁雷) та інші. Саме вони сформували основні художні орієнтири розвитку китайської камерної опери, відкривши для неї нові тематичні й стильові горизонти.

Опера, яка історично сформувалася в європейському мистецькому просторі, на сучасному етапі перетворилася на глобальний культурний феномен. У світовій практиці вона вже не розглядається як суто західний жанр, а постає

платформою для міжкультурного діалогу. Особливу роль у цьому процесі відіграють китайські композитори нової генерації, які наприкінці ХХ — на початку ХХІ століття почали активно інтегрувати у європейську оперну форму інтонаційні, мовні та образні ресурси національної традиції.

Серед китайських композиторів, чия творчість демонструє засади глобалізованої опери, відзначається постать Тань Дуня. Характерним для його стилю є використання принципів музичного колажу, стилістичного цитування й полікультурного синтезу, в якому традиційна китайська музика постає не як мета, а як засіб для створення відкритого, плюралістичного простору. У його творах китайські елементи інтегруються до європейського контексту з позицій композитора, що мислить у межах глобального музичного дискурсу. Як зазначає Лю Ле, Тань Дунь не мав наміру репрезентувати автентичний Китай, а прагнув осмислити його крізь призму західної музичної традиції, спираючись на експериментальні методи і модерністські концепції [26, с. 99].

На противагу цьому Го Веньцзін дотримується іншої естетичної позиції, що яскраво виражена в його словах: «Не буде такого, що у світі залишиться тільки один вид співу» [138, с. 45]. Для нього опера є не просто засобом інтернаціонального обміну, а важливим інструментом збереження і трансляції традиційної китайської музики через інтонаційно близьку західному слухачеві форму. Європейський оперний жанр у творчості Го Веньцзіна трансформується у засіб представлення китайської культури — спочатку в алюзивному, стилізованому вигляді, а згодом через безпосереднє залучення оригінальних жанрово-інтонаційних пластів китайської традиційної опери.

На ранньому етапі своєї творчості композитор вводив лише окремі елементи китайської музичної традиції, майстерно адаптуючи їх до європейського інструментарію та виконавських можливостей. Він розширював технічний арсенал виконавців, шукав нові темброві поєднання, змінював звукові функції інструментів і голосу, створюючи унікальну акустичну палітру. У подальших творах простежується поступовий перехід до автентичнішого звучання: китайська традиційна опера звучить у її оригінальному вигляді, а до

постановок активно залучаються не лише західні музиканти, а й артисти китайського традиційного театру.

Таким чином, Го Веньцзін демонструє власну модель інтеграції: не розчинення в глобальному мистецькому полі, а послідовне й глибоке вбудовування національного культурного коду в міжнародний оперний дискурс. Його підхід можна охарактеризувати як культурну інтерпретацію зсередини: збереження традиції через її оновлене звучання, донесене до світової аудиторії доступною, але автентичною мовою.

### **Висновки до Розділу 1**

Універсальність концепту «традиція» зумовлює стійкий науковий інтерес до нього, адже відхід від традиції як онтологічної основи культури призводить до соціальних і моральних зрушень. М. Вебер вважав, що традиція гальмує прогрес у часи змін, тоді як С. Б. Кримський розглядав її як феномен, що забезпечує людині зв'язок із національною культурою та архетипами. Для Е. Шилза традиція має ціннісний характер і транслюється через культурні центри незалежно від часу існування.

У глобалізованому світі традиція виконує знакові функції, зберігаючи національну ідентичність, мігруючи у різні сфери діяльності та включаючись у сучасний культурно-семіотичний простір. Для дослідження сучасної китайської музики важливо спиратися на широке розуміння традиції як стабілізаційного начала, що забезпечує онтологічну, гносеологічну, аксіологічну та методологічну цінність мистецьких проявів. У даному дослідженні опора на трактування терміну «традиція» як стабілізаційного начала дозволяє означити основні смислопороджуючі складові феномену сучасної китайської музики.

Для китайських композиторів кінця XX — початку XXI століття спілкування з тисячолітньою спадщиною попередніх поколінь є сьогоденною реальністю. Опора на духовні максими Даосизму, Конфуціанства, Буддизму визначає емоційно-змістовий шар музики композиторів «нової хвилі». Спостерігається інтенсивне введення у звукову граматику серійності і

додекафонії, сонорики і сонористики, алеаторики, пуантилізму, поліпластової, політембрової драматургії, конкретної й електронної музики, мінімалізму і мікротематизму, що створює нові можливості для розповсюдження китайського культурного традиційного коду далеко поза межами Батьківщини.

Одним з провідним напрямків пошуку стала прискіплива увага до тембру. Синтез класичного європейського та китайського народного інструментарію, естетизація позамузичних звуків, імітація китайських інструментів європейськими, увага до колористичних барв ансамблів, культивування вокалу китайської традиційної опери аж до його імітації в інструментальних жанрах демонструють методи взаємопроникнення фольклору і сучасного професійного мистецтва.

Відбувається переосмислення у сучасному форматі оперного жанру. Нове життя отримує народне музично-драматичне дійство — китайська традиційна опера. Це — один з найдавніших видів театрального мистецтва. Її жанрова специфіка великою мірою визначає оригінальність цього феномену. Вона полягає у: 1) комплексності, тобто — гармонічному поєднанні різних видів мистецтв і підпорядкуванні їх драматичному розгортанню сюжету; 2) умовності, що проявляється у символізації зримих елементів вистави; 3) віртуальності, через яку реалізується принцип «позачасовості», характерний для естетичних засадах світогляду китайської нації; 4) варіативності й різній інтерпретації елементів вистави через їх усну передачу від учителя до учня; 5) синтезуванні іммерсивного й епічного театру, активній роботі творчої уяви глядача у єдиній художній системі задля народження унікальної концепції опери; 6) залежності різновиду традиційної опери від регіону і мовного діалекту, що проявляється у специфіці виконання інтонаційних систем *шенцян*; 7) створенні особливої театральної мови зі смисловим навантаженням будь-якої діяльності актора на сцені (виконавський принцип «що звук — то спів; що рух — то танець»); 8) застосуванні стабільних семантично визначених елементів на різних рівнях композиції: а) здавна сформованих акторських амплуа (*шен, дань, цзін, чоу* та їх підвидів); б) складених протягом століть мелодичних формул-мотивів *цуйпай* з

усталеним образним змістом; в) емоційно стабільних ритмоформул і метро-темпів *баньши*; г) типізованих манер співу (як-от спів у високому регістрі сичуаньської опери *чуаньцзюй*, гучний спів у високому регістрі з хоровим супроводом у тибетській опері); д) багатофункціональній ролі *логу* — музики ударних інструментів для акомпанементу співу і гри акторів, позначення етапів становлення дії, розкриття психологічних підтекстів, створення цілісності композиції.

З середини XX століття (створення КНР у 1949 році) активно розвивається китайська опера європейського зразка. На початкових етапах (1949–1966 рр.) вона використовувалася владою з ідеологічною метою і знаходилася під впливом доктрини соціалістичного реалізму. Після завершення періоду культурної революції (1966–1976 рр.), з настанням політики «реформ і відкритості», продовжується процес інтеграції китайського оперного мистецтва у європейську традицію. Справжній прорив у переосмисленні жанру відбувається на межі XX — XXI століть. У фазу активної творчості вступає покоління «нової хвилі», обізнане з сучасними європейськими, американськими техніками композиції, натхненне можливістю виступати на концертних майданчиках усього світу. Відкриті до сміливого експерименту у сфері розбудови концепції та розгортання музичної форми, композитори водночас активно зверталися до народної традиції.

Тенденція до індивідуалізації концепцій, авторської розбудови форми з поглибленою музично-психологічною розробкою образів призвела до поширення і ствердження жанру камерної опери у творчості провідних композиторів сучасності: Го Веньцзіна, Брайт Шенга, Чжоу Сюеші, Тань Дуня та інших. Кожний з них по-своєму осмислює співвідношення традиційного і новаторського у цьому жанрі. Одна з провідних тенденцій — долучення китайського культурного коду до інтертекстуального полікультурного простору сучасності у безкінечних варіантах індивідуального прочитання їх синтезу у межах опери (творчість Тань Дуня). Інший вектор, представлений у творчості Го Веньцзіна, пов'язаний з трансляцією та ствердженням китайського

національного начала у світовому мистецтві засобами традиційної китайської опери, представленими у зрозумілій для західного слухача формі і стилі.

Розмаїтий світ сучасного оперного мистецтва, де у примхливих варіантах поєднується сучасне і традиційне, новітнє і прадавнє, є потужним джерелом загальнозначимих ідей, сутнісних архетипів, у яких відлунює досвід тисячолітньої китайської цивілізації.



## РОЗДІЛ 2

# ТВОРИ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПЕРИ У НОВАТОРСЬКІЙ ТРАКТОВЦІ ГО ВЕНЬЦІНА

### 2.1. Творчий портрет Го Веньцзіна

Китайський композитор Го Веньцзін є одним з найвідоміших представників течії «нова хвиля» в китайській музиці. Ця тенденція, на противагу до наслідків китайської «Культурної революції», характеризується розкріпаченням творчого мислення, пошуком сучасних засобів композиторського перетворення інтонаційної сфери китайської традиційної музики.

Го Веньцзін настільки глибоко занурений у місцеву традицію китайської інтонації, що може навіть вважатись її носієм. Інтегруючи до неї інноваційні риси сучасного постмодерністичного музичного простору, Го Веньцзін формує якісно новий рівень синтезу, у якому зберігається нерозривний зв'язок із національним фольклором. Його твори поєднують елементи традиційної китайської музики з сучасними засобами академічної композиції, збагачуючи палітру виразових ресурсів і розширюючи художні можливості новітньої музичної мови.

Го Веньцзін народився 1 лютого 1956 року в стародавньому місті Чунцін, розташованому в гірській провінції Сичуань. Саме в цьому регіоні, багатому на фольклорні традиції, пройшли його дитячі роки. Попри загальну матеріальну скруту повоєнного періоду, місто вирізнялося живим середовищем народного мистецтва музикантів, казкарів, виконавців традиційної опери, що виступали у чайних домах. Ці перші естетичні враження мали глибокий вплив на формування музичного світогляду майбутнього композитора.

Як згадує сам Го Веньцзін, у дитинстві музика не сприймалася як щось особливе — вона «просто існувала поруч». Лише згодом, уже навчаючись у Пекіні, він усвідомив силу цих ранніх впливів і розгледів у народній музиці Сичуаню потужне джерело творчого натхнення та цінну «сировину» для

композиторської праці. Його захоплювали не лише музичні звучання, а й природні ландшафти, тумани, голоси човнярів, сила й витривалість простих людей. Усе це згодом втілювалося в його музиці, сповненій бажання передати глибинну енергію народу [89, с. 13].

Під час Культурної революції Чунцін став епіцентром кривавих сутичок між червоними гвардійцями та урядовими військами. У цей буремний період батьки зуміли вберегти сина від вуличного насилля, купивши йому скрипку, що й стало початком його музичного шляху [88, с. 158]. Го Веньцзіну тоді виповнилося дванадцять років.

У 1970–1977 роках Го Веньцзін працював скрипалем у Державному ансамблі пісні й танцю міста Чунцін (重庆歌舞团). Цей період відіграв вирішальну роль у його професійному становленні: молодий музикант здобув цінний виконавський досвід, познайомився з основами оркестрування, а також глибше занурився у традиції сичуаньської народної музики [153]. Репертуар ансамблю поєднував як «модельні» революційні твори *янбаньсі*, написані у дусі соціалістичного реалізму, так і обробки місцевого фольклору — передусім народні пісні, ритуальні вокальні жанри та вибрані сцени з репертуару традиційного театру.

У 1977 році, після завершення періоду Культурної революції, в Китаї розпочалася хвиля національного оновлення, що торкнулася й освітньої сфери. Вперше за багато років вийшло офіційне оголошення про відновлення вступної кампанії до вищих навчальних закладів, зокрема й до Центральної консерваторії в Пекіні. Відповідне оголошення в газеті «Женьмінъ жибао» («人民日报») викликало широкий резонанс. Бажання здобути фахову музичну освіту в одному з найпрестижніших мистецьких закладів країни виявили десятки тисяч молодих людей. На 105 місць у Пекінській консерваторії претендувало понад 17000 абітурієнтів [199]. Для цілого покоління китайської молоді, яке провело роки в сільському «вигнанні» або в ідеологічному вакуумі, це був не лише шанс на особисту реалізацію, а символ повернення до нормального інтелектуального життя.

Го Веньцзін, як і багато його однолітків, сприйняв це як унікальну можливість. Він вирішив максимально підвищити свої шанси на зарахування та склав вступні іспити одночасно у двох містах — Ченду та Пекіні. Його впевненість у власних силах була небезпідставною: він пройшов відбір у обидва заклади. Зрештою, обравши Центральну консерваторію як найпрестижніший мистецький виш країни, він зробив визначальний крок у напрямку професійного утвердження.

Го Веньцзін розпочав повноцінне фахове навчання в класі композиції у видатних педагогів — Лі Їнхая (黎英海) та Су Ся (苏夏) [153]. Академічна програма, запропонована консерваторією, була зорієнтована на глибоке засвоєння принципів класичної та сучасної європейської музики, зокрема романтизму, імпресіонізму, нововіденської школи та радянської симфонічної традиції. Його викладачі наголошували не лише на важливості вивчення сучасних композиторських технік, але й на збереженні фольклорної спадщини, на необхідності вільного, творчого використання художнього потенціалу традиційної музики. Згодом власна педагогічна діяльність спонукала митця до ще глибшого дослідження музичних традицій Китаю.

Протягом навчання Го Веньцзін створив низку оригінальних творів, у яких уперше проявився його індивідуальний музичний почерк. Серед них вирізняються: фортепіанна прелюдія «Ущелина» («峡», 1979), перший струнний квартет «Повість сичуаньської ріки» («川江叙事», 1981), віолончельна рапсодія «Ба» («巴», 1982).

Композитор активно знайомиться зі зразками авангардної західної музики, вивчає твори П. Хіндемита та розпочинає освоєння серіалізму К. Штокхаузена. Він пише знаковий твір — симфонічну поему «Сичуаньські поховання на скелях» («川崖悬葬», 1982), який став першим китайським твором, що поєднав елементи алеаторики, кластери у дусі К. Пендерецького, шумові ефекти і водночас інтонаційну основу традиційної сичуаньської народної пісні.

Серед найближчого кола однокурсників Го Веньцзіна варто окремо згадати імена, що стали символами модерної китайської композиторської школи: Тань Дунь (谭盾), Чень Ї (陈怡), Чжоу Лонг (周龙), Є Сяоган (叶小纲) та Цюй Сяосун (瞿小松). Усі вони згодом стали видатними діячами на міжнародній сцені, здобувши світове визнання. Ці митці не лише експортували сучасну китайську музику за межі країни, але й формували у глобальному контексті уявлення про Китай як джерело нового, самобутнього культурного бачення. Саме цей випуск Центральної консерваторії став історичною віхою в розвитку китайського сучасного музичного мистецтва. Він відкрив нову добу, що в історіографії китайської музики отримала назву «нової хвилі» — культурного руху, що означав перехід від жорстко ідеологізованої академічної композиції до особистісного, експериментального, а часто й авангардного самовираження.

Го Веньцзін, хоча й був частиною цієї генерації, не пішов шляхом еміграції, на відміну від багатьох своїх колег. Його позиція залишитися в Китаї, працювати всередині місцевого контексту, з урахуванням світового досвіду, стала важливим концептуальним і мистецьким вибором. Лише у 1996 році він на короткий період виїжджав до Нью-Йорка за підтримки гранту Азійської культурної ради (Asian Cultural Council). Як зазначає дослідник Су Юйчен, «обраний композитором шлях навчання і подальшого розвитку у Китаї відображає певну творчу тенденцію у його творчості: постійне засвоєння глибоких витоків китайської мовної та музичної інтонації, а також пошук адекватних сучасних форм її втілення» [42, с. 138].

Композитор підкреслює, що саме перебування в Китаї дає йому змогу залишатися всередині східного музичного простору, безпосередньо спілкуватися з майстрами китайських інструментів та з виконавцями традиційної опери [138]. Проживаючи в столиці, натхнення він черпає у музиці свого рідного Сичуаню — регіону, де часті густі тумани та похмура погода формують особливу атмосферу меланхолійного настрою. Ця природна аура відображається і в його музиці, наповненій витонченими нюансами, глибокою виразністю та присмаком смутку.

Після завершення навчання в Центральній консерваторії (1983) Го Веньцзін повернувся до рідного колективу ансамблю пісні й танцю міста Чунцін, цього разу вже в ролі штатного композитора. Його завданням стало створення оригінального репертуару для оркестру, вокалістів і театралізованих постановок, що базувалися на регіональних традиціях.

До найважливіших творів, написаних у цей період, належать: симфонічна поема «Молитовні прапори» («经幡», 1986), написаний під враженням від музики Д. Шостаковича концерт для скрипки з оркестром (1986–1987), симфонічна кантата для тенора, хору та оркестру «Складні дороги Шу» («蜀道难», 1987).

Після майже семи років у Чунціні, де Го Веньцзін писав музику до фільмів і телесеріалів, а також створював масштабні симфонічні твори, композитор у 1990 році повертається до Пекіна. Це відбулося на тлі кризи жанру концертної музики в регіонах: публіка дедалі частіше обирала телебачення, і концертна діяльність ансамблю пісні й танцю занепадала [89, с. 27].

У столиці Го відновлює зв'язки з Центральною консерваторією, де його вже у 1993 році призначають заступником керівника кафедри композиції. Він знову виявляється серед активної мистецької спільноти, поруч із такими постатями, як Тань Дунь і Цюй Сяосун. Його ім'я дедалі частіше з'являється в ЗМІ, а сам він поступово перетворюється на впливового публічного інтелектуала у сфері сучасної музики.

У 1983 році музика Го Веньцзіна вперше прозвучала на Заході — в Берклі (Каліфорнія). Згодом його твори виконувалися на провідних фестивалях у Амстердамі, Берліні, Глазго, Парижі, Единбурзі, Нью-Йорку, Аспені, Лондоні, Турині, Перті, Хаддерсфілді, Гонконзі, Варшаві, а також на престижних сценах, зокрема у Франкфуртському оперному театрі, Берлінському драматичному театрі, амстердамському Консертгебау та Лінкольн-центрі в Нью-Йорку. Його твори видаються нотним видавництвом Casa Ricordi та виконуються такими колективами, як Nieuw Ensemble, Atlas Ensemble, Cincinnati Percussion Group,

Kronos Quartet, Arditti Quartet, Ensemble Modern, Hong Kong Chinese Orchestra, Göteborg Symphony Orchestra, China Philharmonic Orchestra, Guangzhou Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra та іншими.

Після міжнародного успіху опери «Вовче селище»<sup>24</sup> та низки прем'єр у Європі, Го Веньцзін активно працює як в Китаї, так і за кордоном, поступово утверджуючись як одна з провідних постатей сучасної китайської композиторської школи. Його стиль, що спирається на глибокі традиції вокального та перкусійного мистецтва Китаю, поєднує високий професіоналізм з гнучкістю сучасного мислення. Справжнім творчим проривом для Го Веньцзіна стала композиція «Ше Хуо» («社火», 1991) для західного інструментального ансамблю з додаванням групи китайських ударних. Цей твір було створено на замовлення Нідерландського ансамблю Nieuw Ensemble. У ньому через відтворення атмосфери народних святкувань у сільській місцевості Сичуаня передана глибока енергетика етнічної культури [88, с. 158].

У 1995–1996 роках композитор створює низку нових творів для китайських інструментів. Серед них октет для китайських традиційних інструментів «Пізня весна» («晚春»), написаний на замовлення Radio France й уперше виконаний у Парижі у 1996 році ансамблем «Хуася» («华夏») з Пекіна (диригент — Є Цзун 叶聪). У тому ж році з'являється і його видатний твір «Драма» («戏») для трьох пар тарілок і голосів виконавців, що за задумом став свого роду «енциклопедією для тарілок». Незважаючи на лаконічний інструментарій, композиція має складну ритмічну структуру й ефектне звукове багатство. Цей твір активно виконується перкусійними ансамблями Європи, зокрема у США (ансамбль із Цинциннаті).

У 1997 році в залі Концертгебау в Амстердамі (Concertgebouw) відбулася прем'єра концертино для віолончелі з ансамблем, написаного на замовлення Nieuw Ensemble. Партію соло виконала видатна віолончелістка Наталія Гутман. За словами композитора, цей твір став першим, написаним ним не в Китаї, а за

---

<sup>24</sup> За іншими перекладами — «Щоденник Божевільного». Про це детальніше див. у розділі 3.1.

кордоном — у Нью-Йорку. Саме тому, як зауважує Го, він прагнув передати у музиці дещо інше: відчуття відчуженості, рефлексії, пошуку природності у новому середовищі. У творі використано елементи звуків природи, спів птахів. Цим твором розкривається ще один важливий аспект естетичних поглядів Го Веньцзіна — визнання права на простоту як вищу форму художньої свободи. Він відкрито захищає романтичний і навіть сентиментальний пласт китайської музичної культури, емоційно згадуючи відомий концерт «Закохані метелики» («梁祝») як твір, «дуже китайський за духом, ніжний і витончений», який, попри зовнішню простоту, втілює дух давньої китайської аристократії [89, с. 43].

З початку 1998 року, після призначення на посаду завідувача кафедри композиції Центральної консерваторії в Пекіні, Го Веньцзін активно долучається до реформування музичної освіти. Його педагогічний підхід ґрунтується на індивідуальному наставництві та відкритому діалозі. Він уникає нав'язування шаблонів сучасної музики як обов'язкових зразків, натомість надає студентам свободу у формуванні власної художньої ідентичності. У викладацькій практиці він послуговується аналізом творів як колег (зокрема Тань Дуня — «Marco Polo», «Death and Fire»), так і власних, демонструючи приклади тембрового мислення та драматургічної роботи [89].

Дослідження національної музичної традиції в Китаї становить складне завдання, оскільки система консерваторської освіти тривалий час орієнтувалася переважно на західні класичні стандарти та композиційні принципи. Обіймаючи посаду керівника відділу композиції Центральної консерваторії, Го Веньцзін приділяв особливу увагу подоланню цього методологічного розриву, прагнучи надати перевагу в освітньому процесі вивченню та осмисленню китайської сучасної та традиційної музики. Сам він, подорожуючи вершинами гірських хребтів Тибету, старовинними провулками Пекіна, Сичуаня, своєї малої батьківщини, свідомо збагачує власний слуховий досвід і поповнює композиторський тезаурус національними тембрами й інтонаціями. Результатом поєднання академічних та етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу постають його композиції для голосу та оркестру. У його

музиці відчутна сила народного характеру, стихія живої сільської культури й соціальний трагізм. Традиційні інструменти, темброві інтонації набувають у творах композитора нової трактовки.

Го Веньцзін зазначає, що кількість молодих талановитих композиторів у Китаї постійно зростає, і висловлює обережний оптимізм щодо майбутнього національного мистецтва: «Ми надто довго поклонялися всьому західному, але тепер настав час звернутися до себе. У китайських студентів з'являється інтерес до власної традиції» [89, с. 47]. Зараз Го Веньцзін і далі продовжує свою педагогічну діяльність в Центральній консерваторії, є запрошеним професором Університету Яньбянь та Університету Цинциннаті у США. За сорок років викладацької кар'єри він підготував цілу плеяду талановитих композиторів, які зробили значний внесок у розвиток сучасної музики.

Як педагог і публічний інтелектуал, Го Веньцзін активно бере участь у дебатах щодо ролі китайської традиційної опери в освіті. Він підтримує популяризацію національного театру, але критикує поширені усередині країни тенденції уніфікації пекінської опери як єдиного загальноприйнятого «канону». Го Веньцзін виступає проти надмірної академізації на зразок європейських моделей вокальної освіти, що знецінює внутрішню виразність китайської багатонаціональної культури.

Найпотужніший вплив на формування стилю композитора справили сичуаньська, пекінська, куньшаньська та тибетська оперні традиції. У низці творів він цілеспрямовано використовує їхні елементи: характерні інструменти, манери співу, принципи звуковедення, а іноді — навіть прямі цитати з автентичних джерел у їхньому оригінальному звучанні. Завдяки цьому культурному діалогу композитор інтегрує традиційний китайський театральний досвід у сучасну академічну музику, утверджуючи нові моделі національного стилю.

Як один з яскравих прикладів можна згадати симфонію Го Веньцзіна «Красуні Китаю» («衲袄青红»), що написана для сопрано, ударних, вокального ансамблю сичуаньської традиційної опери та симфонічного оркестру.



У симфонії цитовано оригінальні арії двох легендарних красунь Китаю Ян Юйхуан (杨玉环) та Ван Чжаоцзюнь (王昭君) з сичуаньських традиційних опер «П'яна красуня» («昭君出塞») та «Чжаоцзюнь покидає кордони» («昭君出塞»).

Твір для хору а саррелла та перкусіоніста «Відлуння неба і землі» композитор написав у 1998 році під враженням подорожі до Тибету. У творі в цілісне музичне полотно поєднуються імітація звучання тибетської опери<sup>25</sup> (藏戏), тибетської труби (西藏铜钦), декламації канонічних книг(诵经), молитви монахів та прихожан (祈祷) у тибетських храмах.

Творчий доробок Го Веньцзіна демонструє надзвичайну жанрову широту — від опери й симфонії до камерної музики і кінофільмів.

Оперна спадщина композитора охоплює широкий спектр жанрових форм. У його доробку представлені опери європейського зразка: «Поет Лі Бай» («诗人李白», 2007), «Рикша Сянцзі» («骆驼祥子», 2014), «Червоний гаолян» («红高粱», 2025). Особливе місце займають камерні опери, у яких інтимна форма поєднується з глибоким психологізмом і драматичною насиченістю: «Вовче селище» («狂人日记», 1994), «Нічний бенкет» («夜宴», 1998), «Павільйон Фенікс» («凤仪亭», 2004), «Жага буденного життя» («思凡», 2015). Композиторському перу належить також і оперна трилогія, присвячена образам жінок-воїнів — героїчних постатей з китайської історії та фольклору «Героїні-воїни» («巾帼英雄三部曲»). До неї входять опери «Му Гуйїн» («穆桂英», 2002), «Хуа Мулан» («花木兰», 2004), «Лян Хунюй» («梁红玉», 2008). Сам композитор визначає її жанр як «пекінська традиційна опера у новій концепції» (新概念京剧).

---

<sup>25</sup> Тибетський традиційний театр утворився близько семисот років тому, наприкінці XIV століття. Цей різновид опери розповсюджений у тибетських громадах Тибету, Сичуаня, Цинхаю та Південного Ганьсу. Для тибетської опери є характерним гучний спів високими голосами з витриманими довгими нотами, що справляють враження безперервності звучання кожного звуку, оскільки вони постійно підхоплюються учасниками дійства. Вокал часто супроводжується хором. Ставиться така опера зазвичай просто неба. У репертуарі — твори, що будуються на народних та буддійських сюжетах.

Широкий жанровий спектр оперної творчості Го Веньцзіна свідчить про його становлення як композитора, що впевнено працює в різних напрямках оперного мистецтва. Цей факт підкреслює не лише масштабність його творчого мислення, а й здатність вільно оперувати засобами виразності різних естетичних систем — як на основі національних традицій, так і в межах західноєвропейської класичної опери.

Балетна сцена також стала полем натхнення для митця. Балети «Павільйон піонів» («牡丹亭», 2008) та «Дуньхуан» («敦煌», 2017) втілюють філософію краси та духовності, притаманну традиційному китайському мистецтву.

Симфонічна музика композитора вражає як тематичною глибиною, так і тембровим багатством. Це симфонії «Гора Сонця і Місяця» («日月山», 2002), «Тибет» («藏», 2018), «Герой» («英雄», 2002), «Красуні Китаю» («衲袄青红», 2009), «Червона ріка» («满江红», 2015) та ін.; симфонічні поеми «Сичуаньські наскельні поховання», «Молитовні прапори», «Лотос» (написана для Олімпійських ігор в Лондоні); вокально-симфонічна сюїта «Далека подорож» та ін.

Жанр інструментального концерту для соліста з оркестром представлений вісьмома творами, серед яких: скрипковий концерт (1986–1987 рр.), концерт для арфи (2001), для віолончелі (1997), два концерти для бамбукової флейти — «Пустинні гори» («愁空山», 1992) та «Дика вогняна стихія» («野火», 2010), концерт для ерху «Дика трава» («野草», 2006), концерт для гучжена (2011), фортепіанний концерт до-мажор (2018–2021).

Камерна музика Го Веньцзіна репрезентована композиціями: «Повість сичуаньської ріки» («川江叙事», 1981), «Пізня весна» («晚春», 1995), «Звук Тибету» («西藏的声音», 2001), «Квітка, що пливе до раю» («飘进天堂的花朵», 2009), «Драма» («戏», 1996), а також низкою п'єс, як-от фортепіанна прелюдія «Ущелина» («峡», 1979), рапсодія «Ба» для віолончелі та фортепіано («巴», 1982),

«Дві сцени з традиційної опери» («戏曲二折» у двох редакціях — 2006 і 2013 рр. відповідно для альту та скрипки) та інші.

Детальний аналіз жанрової палітри творчості Го Веньцзіна свідчить про те, що наскрізною лінією його композиторського доробку є постійний контакт з традиційним музичним мистецтвом Китаю. Це не лише художній вибір, а й концептуальна засада його мистецтва. Усі його вокально-інструментальні твори написані виключно китайською мовою, що є стрижневим елементом культурної ідентичності. Адже саме через автентичне звучання мови можна зберегти її природну семантику, інтонаційну виразність та внутрішню ритміку. Хоча в багатьох назвах його творів звучить відлуння сичуаньських гірських пейзажів, сам автор підкреслює, що жоден з його творів не має на меті зображення природних особливостей його рідної землі. Його інтерес зосереджений не на пейзажах як таких, а на символічному вимірі середовища, що віддзеркалює різні стани душі людини. У фокусі його уваги — особистість, її внутрішній світ, характер, емоції та переживання [105].

Через свої твори Го Веньцзін намагається передати роздуми про історію, долю, культурну пам'ять і ролі, які ми граємо в суспільстві. Наприклад, в опері «Нічний бенкет» представлені роздуми про взаємини інтелектуалів з монархами та державою. Концерт для ерху з оркестром «Дика трава» був приурочений до 70-річчя з дня смерті Лу Сіня і став формою вшанування пам'яті поета. Цей твір є своєрідним мистецьким протестом проти витіснення класика з навчальних програм і бажанням утвердити духовну спадщину письменника засобами музичного мистецтва.

У вокально-камерному жанрі Го Веньцзін регулярно звертається до текстів провідних постатей китайської літературної традиції: Лі Бая, Лі Юя, Лу Сіня, Хай Цзи, а також сучасного прозаїка Сі Чуаня. Серед прикладів — опера «Нічний бенкет» (Лі Юй 李煜), концерт «Дика трава», камерна опера «Вовче

селище» (Лу Сінь), вокальний цикл «Весна. Десятеро Хайцзи»<sup>26</sup> («春天，十个海子», 2001), створений на вірші поета Хай Цзи (海子), а також «Далека подорож» («远游»), написана за текстом сучасного прозаїка Сі Чуаня (西川).

Однак найбільш системно композитор працює саме з поетичною спадщиною Лі Бая. На його вірші написані твори «Складні дороги Шу» («蜀道难»), «Пустинні гори» («愁空山»), опера «Поет Лі Бай» («诗人李白»). Глибше дослідження цього зв'язку показує глибоко особистісну спорідненість композитора з поетом. Обоє поєднує Сичуань — їхня мала батьківщина, гірська й річкова культура якої формувала і Лі Бая, і Го Веньцзіна як митців. У поезії Лі Бая часто з'являються згадки про ті самі місцевості, в яких зростав композитор. Обоє приваблює народна стихія: поета — через пісні човнярів, вино й свободу мандрівника; композитора — через сичуаньську традиційну оперу, звуки природи, мистецтво вуличних музикантів та робітників. Їх ріднить і особливе сприйняття людини як емоційного, бунтівного й вільного творця. У драматургії опери «Поет Лі Бай» Го Веньцзін акцентує саме ці риси: не велич, а відчуження, не офіційність, а поетичну незалежність. Таким чином, образ поета стає для композитора не лише літературним натхненником, а й дзеркалом власного світосприйняття.

Творчий шлях Го Веньцзіна характеризується послідовним і глибоким інтересом до темброво-кolorистичної виразності звуків. Композитор невпинно досліджує і поєднує різноманітні джерела звучання — від природних шумів і тембрів традиційних інструментів до інтонаційних можливостей людського голосу. Незалежно від обраного музичного матеріалу, він прагне розширити звукову палітру, пропонуючи як оновлені, так і принципово нові, іноді несподівані темброві рішення. Су Юйчен відмічає, що ці художні засоби не є самоціллю чи декоративним ефектом — через них композитор передає глибоке

---

<sup>26</sup> «Десять Хайцзи» — це метафора розщепленої особистості поета, його внутрішніх «я», які відокремлюються, протистоять одне одному й взаємодіють у стані граничного психоемоційного напруження. Це один із найвідоміших творів поета Хайцзи (海子), написаний за 12 днів до його самогубства у 1989 році.

патріотичне відчуття рідної землі [42, с. 150]. Так, наприклад, в концерті для китайської флейти з оркестром «Пустельні гори» партія флейти *чжуді* (низької, середньої й високої теситури) передає образ безкрайого гірського горизонту. Для цього використовуються віртуозні виконавські прийоми, такі як техніка безперервного дихання, швидке повторення звуків, подвійне стакато тощо.

Попри глибоку повагу до національної традиції та зацікавлення в автентичному звучанні китайських інструментів, Го Веньцзін свідомо уникає шляхів, які могли б звести його творчість до етнографічного формалізму або поверхневого фольклоризму. У своїх висловлюваннях композитор неодноразово наголошував на небезпеці «етнографічного кліше», що зводить національну специфіку до декоративного елементу. Так, коментуючи власний підхід у виборі виразових засобів, він зазначає: «Я не хочу постійно писати для китайських інструментів. Це було б схоже на носіння традиційного костюма» [89, с. 26].

У цій тезі виявляється глибинна стратегія композитора: не зберігати традицію як музейний експонат, а трансформувати її в межах сучасної художньої мови. Го Веньцзін прагне реалізувати китайську традиційну інтонаційність засобами нової звукової драматургії, яка може бути як західною, так і східною за походженням. Для нього важливе не «зовнішнє» китайське, а внутрішнє — світоглядне, інтонаційне, ментальне. Творчий метод Го є прикладом глибокого інтеркультурного синтезу, в якому переосмислена традиція не заперечується, а живе в нових формах, здатних до комунікації як у національному, так і в глобальному художньому просторі.

## **2.2. Оперна творчість Го Веньцзіна: панорамний огляд**

Своє натхнення для створення опер Го Веньцзін знаходить як у народній музиці, так і у немuzичній культурі своєї країни: в літературі, історії та живописі. Його мова є сучасною та знаходиться у руслі загальних тенденцій академічної музики, але його мислення сягає в традицію. Платформу для новацій, з одного боку, становить китайська традиційна культура, а з іншого, освоєння музично-мовного потенціалу сучасної музики. Як представник художнього напрямку «нова

хвиля», багаторічний очільник кафедри композиції Центральної консерваторії Китаю, він наголошує на творчому засвоєнні та вільному мистецькому використанні художнього потенціалу фольклору.

Оперна творчість Го Веньцзіна здобула широке визнання як у країнах Європи, Америки, так і на батьківщині в Китаї. Майже усі його оперні твори були написані на замовлення західних театрів та музичних фестивалів. У них національні традиційні інтонації, темброва палітра й інструментальний склад знаходять своє нове прочитання та нову форму втілення.

Оперний доробок Го Веньцзіна якнайкраще репрезентує його композиторські інтенції. Він містить два спрямування: оригінальні опери європейського зразка, у яких перетворюється народна традиція («Вовче селище», «Нічний бенкет», «Поет Лі Бай», «Рикша Сянцзі», «Червоний гаолян»), та аранжування китайської традиційної опери («Павільйон Фенікс», «Жага буденного життя», оперна трилогія «Героїні-воїни»).

Композитор з особливим інтересом ставиться до камерної опери. Цей жанр приваблює митця своєю гнучкістю та відсутністю суворих канонів, що відкриває простір для застосування експериментальних композиційних технік. Водночас камерна опера відзначається компактністю музично-драматичної форми та психологічною заглибленістю, яка дає можливість детально розкрити внутрішній світ персонажів. У цьому контексті драматургічні засади жанру постають як емоційно насичене висловлювання — своєрідний «крик душі», що торкається не лише індивідуальних переживань героя, а й актуалізує найгостріші проблеми суспільного буття [32, с. 52].

Го Веньцзін очолює програму сприяння розвитку камерної опери — творчої практики, ініційованої композиторським відділенням Центральної консерваторії («中国室内乐歌剧创作推动计划») у 2013 році. Ця програма на державному рівні підтримує молодих композиторів у створенні камерних опер. Саме Го Веньцзіну належить перша китайська камерна опера — «Вовче селище» (1994). Її створення стало важливим етапом у становленні Го Веньцзіна як композитора світового рівня.

Герої його опер — це, як правило, неординарні особистості, які кидають виклик суспільству, опиняються у конфлікті з загальноприйнятими нормами та моральними приписами. Драматична напруга формується не лише на основі сюжетних обставин, а й на глибокому рівні екзистенційних суперечностей. Через образи таких персонажів композитор порушує філософські питання свободи, самотності, ідентичності та духовного вибору. Ці постаті стають виразниками сумніву в усталених істинах соціального порядку, втілюючи прагнення до індивідуальної правди у самовираженні.

В інтерв'ю композитор так коментує критерії вибору теми для створення опери: «Тематика моїх опер, незалежно від того, засновані вони на сучасних подіях або стародавній історії, на романах чи картинах, завжди має чіткі критерії відбору. Мої твори звертаються до “сьогодення”, до актуальних культурних, політичних та соціальних питань, до тем, які, як я вважаю, є важливими для людства і для мене особисто. Мене не цікавлять розважальні чи екзотичні сюжети. Я не писав опер про кохання, хоча більшість світових оперних творів розкриває саме цю тематику<sup>27</sup>» [207].

Відбір репертуару для оперних аранжувань нерозривно пов'язаний з великою творчою дружбою Го Веньцзіна з Шень Тіємей (沈铁梅) та трупною Театру сичуаньської традиційної опери міста Чунцін. Ця співпраця, заснована на взаємній довірі та художній зацікавленості, стала важливим чинником у формуванні репертуарної політики композитора.

У документальному фільмі нідерландського режисера Френка Шеффера (Frank Scheffer) «Внутрішній пейзаж» («Inner Landscape») Го Веньцзін відзначив Шень Тіємей як «найкращу виконавицю сичуаньської традиційної опери, яка зберігає цей статус вже понад двадцять років» та сказав: «У кожного актора є такі опери, які йому вдаються найкраще. Оскільки я хотів співпрацювати саме з Шень Тіємей, мені потрібно було вибрати виставу з того репертуару, який був запропонований нею» [87].

---

<sup>27</sup> Повний текст інтерв'ю автора дисертації з Го Веньцзіном подано в додатку Е.

Натхнення композитор знаходив й в загальному художньому напрямку розвитку театру. Під керівництвом Шень Тіємей труппа виявляє відкритість до співпраці з іншими театрами, західними колективами та експериментальними форматами. Ця стратегія допомогла артистам завоювати внутрішню та міжнародну репутацію навіть у часи, коли проводилася політика скорочення ринку традиційної опери.

Історія експериментальних постановок у театрі міста Чунцін має ширший контекст. Уже в 1987 році було здійснено адаптацію п'єси Бертольта Брехта (Bertolt Brecht) «Добрий чоловік із Сичуані». Як зазначає Дін Янчжун (Ding Yangzhong) у статті «The *chuanju* Sichuan Naoren», звернення до сучасних (у тому числі європейських) джерел дозволяє активізувати потенціал традиційного театру та зробити його актуальним для сучасного глядача [107, с. 364].

У 1992 році сичуаньський драматург Ху Ченде (Hu Chengde) адаптував п'єсу Б. Брехта «Кавказький крейдяний круг» («*Der kaukasische Kreidekreis*») для сичуаньської традиційної опери «Крейдяне коло» («*灰栏记*»). У 2011 році цю оперу було поставлено у новій редакції. Зміни стосувалися не лише сценічного втілення й інтеграції принципів брехтівського театру, але й оркестрового супроводу, зокрема долучення західних інструментів до складу традиційного ансамблю [113, с. 462].

Показовим прикладом подальшої міжнародної співпраці стала постановка опери Го Веньцзіна «Жага буденного життя» («*思凡*») у 2015 році в Європі — спеціально для виконавців Театру сичуаньської опери міста Чунцін та західного камерного ансамблю. Цей проєкт не лише набув резонансу в художньому середовищі Нідерландів, але й позначив новий етап виходу сичуаньської опери на міжнародну сцену.

Аранжування вистав традиційної опери Го Веньцзіна є яскравим прикладом комплексної інтерпретації. За кваліфікацією видів інтерпретації, запропонованою В. Г. Москаленком [30], у них простежуються ознаки кількох інтерпретаційних видів:



1. Редакторська інтерпретація — запис традиційної опери у нотному тексті, що адаптований для європейських академічних виконавців.

2. Музичне аранжування — додавання інструментального супроводу до фольклорного задуму; переосмислення музичного твору для виконання іншим виконавським складом.

3. Режисерська інтерпретація — введення розгорнутих прелюдій та інтерлюдій, що змінює внутрішню структуру фольклорного твору.

4. Композиторська інтерпретація — переробка твору першоджерела у музично-стильовій системі Го Веньцзіна при збереженні його основних стильових відмінностей.

Важливою світоглядною рисою Го Веньцзіна як митця і мислителя є глибока стурбованість долею національної музичної спадщини в умовах глобалізації. У його оперній творчості та публіцистиці простежується послідовна спроба не лише зберегти традиційну китайську оперу як культурну цінність, а й інтегрувати її в сучасний музичний дискурс, не втрачаючи при цьому її ідентичності.

Композитор зізнається, що після Культурної революції доступ до знань про національну музичну традицію був істотно ускладнений. Програми професійної музичної освіти в Китаї значною мірою базувалися на західній академічній моделі, тоді як традиційна китайська музика — зокрема опера — сприймалася молоддю як щось архаїчне, складне й навіть малозрозуміле [138].

Ця ситуація породила ризик втрати тягlosti музичної традиції: жанр китайської традиційної опери, що формувався протягом століть і передавався через покоління, опинився під загрозою зникнення. Го Веньцзін відчуває свою відповідальність за його збереження й оновлення. Він послідовно шукає засоби, які б повернули традиційній опері гідне місце у свідомості сучасної аудиторії, як усередині країни, так і на міжнародній сцені. Творчість Го Веньцзіна в царині опери — це не лише художній експеримент, але й форма культурного служіння, спрямованого на відновлення і збереження одного з найглибших пластів китайської цивілізації.

Як у музичному доробку, так і у своїх немuzичних працях композитор відстоює національну традиційну музику, а також висловлює свою збентеженість з приводу її майбутнього: «Раніше, окрім бельканто, у світі було багато самобутніх методів співу. На жаль, вони постійно витісняються через різні політичні, економічні та культурні причини. Оскільки їхній вплив постійно продовжує звужуватися, вони поступово відходять у забуття» [138]. Так, написані ним аранжування вистав традиційної опери «Павільйон Фенікс» та «Жага буденного життя» були представлені на світових сценах, викликавши великий резонанс. Ці опери поєднують спів китайського традиційного театру та сучасне симфонічне оркестрування — одночасно зберігають «традиційне» й утворюють щось цілком нове [112, с. 112]. Такий синтез став черговим експериментом Го Веньцзіна.

Творчий метод Го Веньцзіна вирізняється глибоким критичним переосмисленням усталених форм і жанрових канонів. У його підході переважає прагнення до постійного оновлення художньої мови й активне протистояння академізованому шаблону. Цю характерну особливість його підходу дослідник Су Юйчен цілком слушно відмічає як прояв музичного «інакомислення» [42, с. 137].

Досить яскраво ці риси виявляються у створенні камерної опери «Нічний бенкет». У процесі роботи над твором композитор принципово дистанціюється від західної оперної традиції, зокрема від домінування *бельканто* як універсальної вокальної техніки. Го Веньцзін зізнається: «Перед тим як писати перші сцени, я подумки починаю дискусію: “Чому опера обов’язково має бути написана для співаків бельканто? Чим не годиться народна манера або ж техніка співу традиційного театру?” Так, партію Лі Юя я написав для *сяошен* пекінської опери» [138, с. 36]. Тож композитор свідомо відходить від західної оперної традиції та демонструє можливість введення національних вокальних стилів (у даному випадку — манери пекінської традиційної опери) як повноцінних засобів виразності у жанрі камерної опери в тому числі.

Якщо перші дві камерні опери («Вовче селище», «Нічний бенкет») були натхненні, відповідно, літературним текстом і живописним полотном, то у випадку опери «Павільйон Фенікс» провідним імпульсом до створення виступила суто музична ідея. Ще в 1987 році, коли композитор писав симфонічну поему «Складні дороги Шу», він висловлював зацікавлення у створенні композиції для артиста сичуаньської традиційної опери. У коментарі того періоду він зазначав: «Цим звуком, навіть якщо я напишу лише одну ноту, я б зміг передати всю велич та силу Сичуаня» [138, с. 39]. Цей, тоді ще нереалізований задум знайшов своє втілення в опері «Павільйон Фенікс». Тут композитор вдається до «ювелірного» сплаву вокальних технік двох китайських традиційних театрів (сичуаньського та пекінського) в рамках академічного жанру. Твір став першою камерною оперою, що виконується лише співаками традиційного китайського театру.

У опері Го Веньцзіна «Поет Лі Бай» одним з новаторських елементів є переосмислення усталених функцій увертюри та інтерлюдій. Традиційно увертюра насичується тематизмом опери, що дозволяє створити органічний зв'язок між увертюрою та з основним тілом опери. Го Веньцзін переглянув цей підхід у опері «Поет Лі Бай». Увертюра тут слугує свого роду фоном для подальшого розвитку оперної дії, змальовуючи відлюдні пейзажі місць вигнання головного героя Лі Бая. Особливої ваги набуває ще один інноваційний елемент: введення вокального матеріалу до увертюри та інтерлюдій, які традиційно є суто інструментальними. Таким чином, хор тут набуває функції своєрідного «другого оркестру», розширюючи звукову палітру та драматургічні можливості опери.

У той же час опера Го Веньцзіна на дві дії «Рикша Сянцзи» створена за усіма правилами опери європейського зразка. Сам композитор коментує це так: «Опера "Рикша Сянцзи", створена для Національного театру, присвячена життю трудового народу Пекіна. Хоча дехто вважає, що подібна тематика передбачає широке використання фольклорних елементів, я, навпаки, хочу написати її як типову західну класичну оперу. У цій постановці не буде артистів китайського традиційного театру — лише бельканто. Національні елементи зведу до

мінімуму. Це тому, що я не хотів би повторювати себе. Для таких «приземлених» сюжетів треба писати так, як це зробив би Пуччіні. У великій опері найважливішими є ліризм і трагедійність — фольклор тут недоречний, бо як тільки звертаєшся до нього, усе одразу втрачає масштаб» [117].

Опера «Рикша Сянцзи» була вперше представлена у 2014 році на сцені Великого національного оперного театру Китаю в постановці режисера Ї Лімінга (易立明). Її прем'єра стала важливою подією тогорічного оперного фестивалю. Це перша опера, написана Го Веньцзіном на замовлення Національного центру виконавських мистецтв Китаю, тоді як попередні його твори створювалися для європейських театрів та фестивалів.

Лібрето засноване на однойменному романі Лао Ше (老舍), видатного китайського письменника, драматурга та одного з провідних майстрів китайської літератури XX століття. Роман «Рикша Сянцзи» (骆驼祥子) вважається класикою китайської літератури, був перекладений багатьма мовами світу та входить до числа найбільш видаваних китайських творів. Дія роману відбувається в Пекіні 1920-х років. Головний герой, сирота Сянцзи, залишає село в надії на краще життя. Старанний і працьовитий, він стає рикшею, проте жорстока реальність поступово ламає його. Випробування за випробуванням знищують його віру та надії. Зрештою Сянцзи розуміє, що чесність і праця не гарантують успіху в цьому жорсткому світі. Він втрачає моральні орієнтири, стаючи таким самим безпринципним і байдужим до життя, як ті, кого колись зневажав.

У порівнянні з попередньо створеними оперними творами композитор змінює свої творчі цілі, висуваючи на перший план симфонізм, ліризм та драматизацію. Оскільки твори Лао Ше мають сильний місцевий пекінський колорит, він ретельно вивчає північну музику Китаю, її ритмічну структуру та інші особливості. Композитор уводить в оперу пекінські народні пісні, елементи пекінської традиційної опери, співу з барабанчиком, імітацію зазивань торговців

на пекінських ярмарках, такі характерні інструменти, як сона, однострунна та триструнна лютня, звуки голубиноного свисту<sup>28</sup>.

Музичні теми персонажів своїм корінням сягають народної музичної культури Пекіну та Хебею: тема Сянцзи походить від *дансієну* (单弦)<sup>29</sup>; тема головної героїні Фуцзі (小福子) — від народних пісень Хебею та Тяньцзіна, зокрема, у її партії композитор процитував народну пісню «Маленька капуста» («小白菜»). Тема Лю Сіє (刘四爷) написана на матеріалі старовинної мелодії «Глибока ніч» («深夜»). Попри яскраво виражену любовну лінію, головною темою опери залишається конфлікт між особистими ідеалами та жорстокою реальністю старого суспільства<sup>30</sup>.

У межах аналізу оперної творчості Го Веньцзіна важливо окремо розглянути питання взаємодії музики та мови, зокрема у вокальній структурі його творів. Це зумовлено як особливостями китайської тональної мови, так і принциповою позицією самого композитора, який наполягає на використанні китайської мови у своїх операх, навіть при постановках на європейських чи американських сценах. Співвідношення мелодичної лінії з мовною інтонацією виступає не лише технічною складністю, а й визначальним чинником естетики його оперної драматургії. Саме тому це питання потребує окремої уваги при розгляді стилістичних і композиційних принципів митця.

---

<sup>28</sup> Так званий «голубиний свист» ( 鸽哨 ) — характерний звуковий ефект, який традиційно асоціюється з пекінським міським середовищем. Його створюють спеціальні свистки, прикріплені до хвостів голубів. Цей звук став своєрідною акустичною візитівкою Пекіна та часто трактується як елемент звукового ландшафту міста.

<sup>29</sup> Одна з форм пекінського музичного виконавства, що існує в двох видах: один артист грає і сам собі підіграє або соліст стоячи співає і вибиває ритм на восьмикутному барабані, а інший виконавець грає акомпанемент на триструннику.

<sup>30</sup> Оскільки в опері «Рикша Сянцзи» композитор свідомо зосереджується на засобах західної музично-драматичної мови, цей твір не був включений до аналізу в межах даного дослідження. Дисертація орієнтована передусім на вивчення взаємодії й синтезу традиційної китайської художньої спадщини з інноваційними композиторськими підходами Го Веньцзіна. Відсутність такого діалогу в «Рикші Сянцзи» зумовила її винесення за межі дослідницького фокусу. Через обмежену доступність нотних і аудіовізуальних матеріалів до дослідження не було включено також «Трилогію про героїнь-воїнів», створену у рамках концепції «пекінської традиційної опери у новій трактовці», та написану наприкінці 2025 року оперу «Червоний гаолян».

При створенні вокально-симфонічних творів композитор передусім зважає на звучання та мелодійність мови. Працюючи над операми для європейських сцен, він принципово обирає не італійську, французьку чи англійську, а китайську мову, надаючи перевагу її фонетичній, інтонаційній та ритмічній структурі. Сам композитор зазначає: «Іноземні співаки виконують мої твори китайською. Їхня вимова не завжди ідеальна, хоча вони дуже стараються. Найбільша складність у написанні опери для іноземних виконавців — це саме мовний бар'єр» [138]. Такий підхід, хоча й становить суттєву складність для іноземних виконавців, для композитора є концептуально важливим — саме мова, її музикальність і внутрішня звукова логіка нерідко визначають характер і форму музичного матеріалу.

Попри ці труднощі, опери Го Веньцзіна неодноразово ставилися з великим успіхом на всесвітньо відомих сценах Європи, США та Австралії. За визнанням композитора, робота над подоланням мовного бар'єру стала для нього не лише викликом, а й одним із факторів, що сприяє його творчому розвитку та міжнародному визнанню.

У створенні вокальних творів головний виклик для композитора полягає в органічному поєднанні кантиленного типу письма з фонетичною специфікою мови, зокрема у необхідності знайти гармонійний баланс між мелодикою, мовною інтонацією та семантичним змістом. Китайська мова є тональною, і значення слова напряду залежить від інтонаційного контуру. У вокальній композиції це створює складність: потрібно зберігати як природну мовну інтонацію, так і логіку мелодичного розвитку. Інакше кажучи, головний виклик полягає в органічному поєднанні кантиленного типу письма з фонетичною специфікою мови.

Цю проблему Го Веньцзін визначає як одну з центральних у сучасному розвитку китайської опери європейського зразка, яка орієнтується на традиції Італії, Німеччини та Франції. У своєму інтерв'ю він підкреслює: «Найбільша проблема в цьому випадку полягає в мові. Її вирішення дуже важливе, і залежить від творчих пошуків багатьох композиторів. Вокальні мелодії можуть здаватися

дивними не тому, що вони не красиві, а через їх невідповідність мовним інтонаціям. Думаю, що все ж остаточне вирішення потрібно шукати в традиційній опері та фольклорі» [105].

Примітно, що серед народів, мови яких належать до тональних, лише китайці мають глибоку, багатовікову оперну традицію. Така особливість зумовлена, зокрема, фонетичною природою китайської мови, де інтонація виконує не лише експресивну, а й семантичну функцію. Саме ця тісна взаємодія між мовою й інтонацією сформувала умови для виникнення й поширення мелодекламації — стилістично важливого елемента китайського музично-драматичного театру. У традиційній китайській опері мелодекламація слугує засобом, що поєднує мовленнєву артикуляцію з музичною виразністю, і тому становить унікальний і перспективний напрям розвитку сучасного вокального письма в межах китайської опери.

На думку Го Веньцзіна, саме мелодекламація є найпридатнішою формою для поєднання тональної специфіки китайської мови, кантилени та дихання виконавця. У своєму інтерв'ю журналісту Рудольфу Тану, яке відбулося під час Вагнерівських урочистостей 2013 року, композитор зазначив: «У китайських операх неминуче виникають труднощі співвідношення мови та музики. Уже в ранніх творах „Чоловік і дружина навчаються грамоті“, „Брат і сестра підіймають цілину“, „Сива дівчина“, „Червона гвардія Хунху“, „Сестра Цзян“<sup>31</sup> було знайдено вирішення проблеми. Ці опери представляли собою адаптацію китайського традиційного театру та фольклору: їх вокальні лінії вписуються в китайську вокальну традицію. Тому в 1950–60-і роки вони підкорили Китай» [105]. Таким чином, композитор підкреслює, що ефективний вокальний стиль в

---

<sup>31</sup> У фрагменті йдеться про опери: «Чоловік і дружина навчаються грамоті» («夫妻识字», 1947) Ма Ке (马可), «Брат і сестра підіймають цілину» («兄妹开荒», 1943) Ма Ке, «Сива дівчина» («白毛女», 1945) колективу композиторів Ма Ке, Чжан Лу (张鲁), Цюй Вея (瞿维), Сян Юя (向隅) та ін., «Червона гвардія Хунху» («洪湖赤卫队», 1959) Чжан Цзін'аня (张敬安) та Оуян Цяньшу (欧阳谦叔), «Сестра Цзян» («江姐», 1964) композиторів Ян Мін (羊鸣) Цзян Чуньян (姜春阳), Цзінь Ша (金沙).

китайській опері може бути досягнутий не шляхом наслідування європейських моделей, а через реінтерпретацію національної вокальної традиції.

Специфічними рисами творчого методу, що формують індивідуальний стиль Го Веньцзіна вважаємо:

- уникнення академічного шаблону й постійне прагнення до рішучого творчого оновлення;
- індивідуальний підхід до вибору сюжету (проблеми герой і суспільство [«Вовче селище»], герой і влада [«Нічний бенкет»], трансформація особистості у залежності від оточення [«Рикша Сянцзі»], внутрішній медитативно-рефлексійний монолог [«Поет Лі Бай»]);
- спрямованість до поглибленої музично-психологічної розробки образів;
- гра вокальними стилями для глибшого розкриття обраного сюжету (опора на мелодекламацію зі стрибками, використанням фальцетних звуків, горлового тремоло, вібрато пекінської опери [ «Вовче селище»], спів *сяошен* пекінської опери в партії Лі Юя [«Нічний бенкет»], поєднання сопрано сичуаньської опери та *сяошен* (тенора) пекінської опери у творі «Павільйон Фенікс»; бельканто в опері «Рікша Сянцзі»);
- пістет китайської мови і мовлення у лібрето (дослідження можливостей мелодекламації для реалізації тональної китайської фонетики);
- активне використання знакової природи інтонацій (символічне зіставлення вокальних амплуа й тембрових барв, використання знакових мотивів, алюзій на певні жанри тощо);
- переосмислення складових оперної драматургії у залежності від особливостей даної концепції (увертюра як фон для оперної дії, введення вокалу в увертюру й інтерлюдії в опері «Поет Лі Бай»);
- цілеспрямована поліфункційність інструментального плану оперної композиції, з одного боку, спрямованого на адаптацію неофольклорної музичної лексики до сприйняття в умовах західної цивілізації <sup>32</sup> , з іншого —

---

<sup>32</sup> Нагадаємо, що більшість оперних творів Го Веньцзіна написані для постановки у європейських театрах.



підпорядкованого потребам розкриття основного сюжету твору. Так, в опері «Жага буденного життя» використано ударний акомпанемент *логу* з інструментальним супроводом нідерландського ансамблю, в опері «Павільйон Фенікс» до складу європейського інструментального ансамблю введені народні китайські інструменти, у їх числі — піпа, флейта, ерху, цзінху.

Музично-драматичне амплуа композитора позначене інтелектуалізмом у розробці сюжету, чуттєвим переживанням світу народної музики, високим професіоналізмом у розбудові тембрової драматургії, осмисленим синтезуванням принципів сучасних композиторських технік з інтонаційним багатством фольклорного мелосу.

Оперна творчість Го Веньцзіна постає як багатогранне явище, що охоплює як оригінальні опери європейського зразка, так і аранжування вистав китайського традиційного театру. У цих творах виразно простежується критичне переосмислення усталених жанрових форм, яке поєднується з прагненням до оновлення музичної мови та уникнення академічного шаблону.

Центральною складовою композиторського підходу є міжкультурний синтез: Го Веньцзін інтегрує традиційні естетичні принципи китайської опери в сучасний музично-театральний контекст, роблячи їх зрозумілими й релевантними для світової аудиторії. Особливу увагу він приділяє експериментам із поєднанням як вокальних технік бельканто, так і манери співу пекінської та сичуаньської опери, а також використанню мелодекламації як засобу поєднання музичної інтонації з фонетичною структурою китайської мови. Використання китайської мови у вокальних творах, у тому числі призначених для міжнародних постановок, надає його операм виразної ідентичності та естетичної унікальності. Усе це формує самобутній оперний стиль Го Веньцзіна, у якому поєднуються культурна традиція, драматургічна новизна й гнучкість композиторського мислення.

### 2.3. Синтез сичуаньської та пекінської традиційних опер з європейським ансамблем інструментів у камерній опері Го Веньцзіна «Павільйон Фенікс»

Мистецтво традиційного китайського театру, потрапивши у нові художньо-часові контексти, набуває унікальних характеристик, привертаючи до себе увагу сучасного глядача. Го Веньцзін свідомо звертається до глибинних пластів художніх традицій своєї країни, аби осмислити сучасність крізь призму національної культурної пам'яті. Формується такий формат взаємодії між фольклором і сучасними виразовими засобами, в якій перший займає домінуюче місце. Унаслідок, традиційне мистецтво набуває ознак сучасного мистецтва, що сприймається як органічна частина художнього процесу сьогодення.

Метою створення опери «Павільйон Фенікс» (2004) було ознайомлення західної аудиторії з традиційним оперним мистецтвом Китаю. Ми також розпочнемо детальний аналіз оперної творчості Го Веньцзіна саме з цього твору. На його прикладі ми почнемо досліджувати особливості двох провідних місцевих різновидів китайського традиційного театру — пекінської та сичуаньської опер, які справили вирішальний вплив на музичну мову та стиль композитора. Хоча вони і відрізняються за вокальними техніками, сценічною школою, ритмікою мовлення та деякими іншими естетичними аспектами, що зумовлено різними історичними шляхами їх становлення, у художньому тезаурусі Го Веньцзіна ці традиції вступають у творчу взаємодію й перехрещуються на рівні музичного мислення. Інтонації сичуаньської опери були для нього першим музичним враженням — це музика дитинства, яка глибоко закарбувалась у свідомості митця. Натомість пекінська опера, визнана класикою традиційного китайського мистецтва, стала невід'ємною частиною його творчого життя після переїзду до Пекіна.

Сичуаньська традиційна опера своїм корінням сягає південної драми *наньсі* (南戏) часів династії Південної Сун (南宋) XII століття. Перші згадки про неї з'явилися близько трьохсот років тому у середині XVII століття в часи

правління пізньої династії Мін (明朝) та ранньої династії Цін (清朝). Цей різновид традиційної опери поширений на південному заході Китаю, територіях провінції Сичуань та міста Чунцін, а також прилежних районів. З розвитком торгових шляхів опера чуань увібрала у себе мистецтво театральних традицій з різних регіонів Китаю, таких як Цзянсі (江西), Сучжоу (苏州), Чжецзян (浙江), Хубей (湖北), Анвей (安徽), Шеньсі (陕西), а також зазнала впливу сичуаньської фольклорної обрядової культури.

У цьому різновиді традиційної опери представлено п'ять основних інтонаційних систем, до яких відносяться: *гаоцян* (高腔), *куньцян* (昆腔), *денсі* (灯戏), *хуціньцян* (胡琴腔), *таньсі* (弹戏). За типом формотворення перші три з перелічених систем відносяться до *цюйпайті* (曲牌体结构, формотворчою одиницею виступають мелодичні мотиви-формули), тоді як дві останні до *баньцянті* (板腔体结构, формотворчою одиницею виступають ритмічні формули). Сичуаньський діалект порівняно з пекінським має іншу тональну структуру та деякі особливості у вимові звуків. Все це надає опері чуань самобутнього звучання та неповторного колориту. У процесі гри актори цього виду опери виконують різні трюки: змінюють маски, жонглюють з ножами, стрибають через кільця, що горять, та ін. [128, с. 79]. 20 травня 2006 року сичуаньська традиційна опера однією з перших була внесена Державною радою Китаю у список нематеріальної культурної спадщини.

Початок становлення пекінської опери *цзіньцзюй* (京劇) пов'язують із 1790 роком, коли на святкування вісімдесятиріччя імператора Цянь Луна (乾隆, роки правління 1736–1795) до Пекіна прибули чотири трупи з провінції Аньхой — так звані «чотири великі хуейбань» (四大徽班), серед яких *санцін* (三庆), *сисі* (四喜), *хечунь* (和春) та *чуньтай* (春台). Їх виступи поєднали два музичні стилі: *хуейдіао* (徽调, заснований на інтонаційній системі *ерхуан* 二黄腔) та *ханьдіао* (汉调, заснований на інтонаційній системі *сіні* 西皮腔) [126].

Саме злиття цих стилів започаткувало жанр, що отримав назву *пїхуан* (皮黃), який і ліг в музичну основу Пекінської опери. Цей різновид традиційної опери став улюбленим серед представників імператорського двору та столичної аристократії. Його популярності сприяло зростання впливу Пекіна, посилення його політичної ваги та піднесення столиці над іншими великими містами [162]. 2010 року на засіданні Міжурядового комітету ЮНЕСКО з охорони нематеріальної культурної спадщини в Найробі пекінська традиційна опера була внесена до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства.

«Павільйон Фенікс» — відомий сюжет про легендарну красуню Дяо Чань, що стала причиною смерті злодія-тирана Дун Чжо від рук його названого сина — генерала Люй Бу, представлений майже в усіх місцевих різновидах китайської традиційної опери. Це стало гарною основою для створення стильового «колажа» Го Веньцзіна. У цій опері вперше, у рамках академічного жанру, реалізований ювелірний сплав двох різновидів китайського традиційного театру. Композитор виокремлює вокальні арії з традиційної пекінської та сичуаньської опер і подає сюжет у концентрованій формі. Чуттєва й витончена манера співу сичуаньської *цїн і* продемонстрована у вступі та першій арії, тоді як мужній та енергійний стиль *сяошена* пекінської опери — в другому та третьому номерах.

На думку композитора, образ головної героїні Дяо Чань саме в інтерпретації сичуаньської традиційної опери постає найбільш спокусливим і сповненим чуттєвого чару. Цьому значною мірою сприяло й сценічне втілення ролі Шень Тісмей — провідної актриси жанру, відомої як «королева сичуаньської опери», чий темперамент і акторська харизма, на переконання Го Веньцзіна, ідеально відповідали природі цього персонажа. Натомість для втілення героїчного образу Люй Бу композитор обрав музично-виразні засоби пекінської опери, які виявилися більш відповідними для яскравої передачі лютого темпераменту головного героя.

Партія Люй Бу була написана композитором спеціально для видатного актора амплуа *сяошен* пекінської традиційної опери, педагога і популяризатора

традиційного китайського театрального мистецтва, представника третього покоління виконавської школи Є (叶派) Цзян Ціху (江其虎). Упродовж десятиліть він активно виступає як на сценах Китаю, так і за його межами, беручи участь у гастролях, освітніх проєктах, телевізійних програмах і кінематографічних постановках. Його також пов'язує з композитором плідна творча дружба. Він брав участь у багатьох постановках творів Го Веньцзіна, серед яких — опери «Хуа Мулан», «Поет Лі Бай» та інші.

Сюжет опери засновано на епізоді з класичного китайського роману «Трицарство» («三国演义», XIV ст.) — одного з чотирьох великих шедеврів китайської літератури<sup>33</sup>. Це оповідь про пристрасть, що стала знаряддям політичної змови: про те, як красуня Дяо Чань, своєю вродою та звабливістю, переконала генерала Люй Бу вбити тирана Дун Чжо, тим самим урятувавши країну.

Події розгортаються у 190 році, в часи занепаду династії Східна Хань. Центральною фігурою сюжету є Дяо Чань — одна з чотирьох великих красунь стародавнього Китаю<sup>34</sup>. Задля досягнення політичної мети Дяо Чань навмисно зваблює двох чоловіків: генерала Люй Бу та його прийомного батька — жорстокого воєначальника і узурпатора Дун Чжо, що наводив жах на всіх довкола. Її краса і оманливість стає зброєю: вона прагне посіяти розбрат між ними, аби врешті-решт Люй Бу вбив Дун Чжо. Цей вчинок подається як акт порятунку імперії у час, коли імператор династії Хань був ще дитиною й не мав реальної влади.

Опера «Павільйон Фенікс» сичуаньської традиції відноситься до інтонаційної системи *гаоцянь* (高腔 — дослівно перекладається як «високі наспіви»). *Гаоцянь* — це найрепрезентативніша форма виконавства сичуаньської

---

<sup>33</sup> Інші три: «Річкові заплави» («西游记», XV ст.), «Подорож на Захід» («水浒传», XVI ст.), «Сон у червоному теремі» («红楼梦», XVIII ст.)

<sup>34</sup> Чотири великі красуні Китаю: Сі Ши (西施, період Весни та Осені), Ван Чжаоцзюнь (王昭君, династія Західна Хань), Дяо Чань (貂蝉, Східна Хань), Ян Гуйфей (杨贵妃, династія Тан).

традиційної опери. Особливістю «високих наспівів» є те, що в оригіналі вони виконуються лише у супроводі ударних інструментів та вокального ансамблю *банцян* (帮腔) [139, с. 1]. Композитор уточнює: «Я написав “Павільйон Фенікс”, щоб поекспериментувати та зробити синтез манери співу сичуаньської та пекінської традиційної опери з європейським симфонічним ансамблем інструментів. Мені цікаво було дослідити, яким чином можна написати інструментальний акомпанемент для виконавців *гаоцян* сичуаньської традиційної опери, а також я б хотів представити їх мистецтво на світовій сцені» [207].

Гіпотетично можна припустити, що композиторський задум такого синтезу втілює ідею культурної єдності Півночі й Півдня Китаю, інтегровану в художню тканину опери. Іншою гіпотетичною версією задуму може стати творча практика мисткині Шень Тіємей, яка, беручи приклад зі свого вчителя Цзін Хуа (竞华), активно поєднує музичні особливості пекінської та сичуаньської оперних традицій. Така взаємодія дозволяє збагачувати різні за походженням формули-мотиви, робити їх більш витонченими, виразними та емоційно насиченими [204]. Го Веньцзін, обираючи сюжет для створення камерної опери «Павільйон Фенікс» — твору, що безпосередньо ґрунтується на основному репертуарі Шень Тіємей, міг знайти натхнення саме в ідеї взаємозбагачення двох різновидів традиційної китайської опери. Такий метод міг стати інтенцією для авторської концепції поєднання вокальних манер та естетичних кодів двох шкіл.

Коментуючи введення вокальної манери традиційної опери у європейський за походженням жанр камерної опери, Го Веньцзін підкреслює, що хоча *бельканто* — домінантна методика виконавської освіти в Китаї, композитор не повинен обмежуватися лише цим засобом: «Зараз усі музичні академії навчають людей співати за цією методикою, і бельканто стало найпопулярнішою манерою співу. Слід визнати, що цей спів справді благородний, красивий і приємний на слух. Проте для композиторів потрібно все ж якомога більше тембрових фарб. Чим ширша вокальна палітра, тим краще» [138, с. 38–39].

Ці слова відображають естетичну стратегію Го Веньцзіна, в якій тембр розглядається як повноцінний елемент музичної семантики. У цьому контексті

опера «Павільйон Фенікс» постає як глибоко обґрунтований маніфест музичного тембрового плюралізму, що веде до нової синтетичної якості.

З огляду на специфіку жанру камерної опери — обмежений склад солістів і невелику кількість оркестрових виконавців — композитор здійснив низку скорочень у сюжетній структурі, кількості дійових осіб та загальній тривалості дії, прагнучи досягти гармонії між формою й змістом. У класичній версії «Павільйону Фенікса» діють чотири головні персонажі: Дяо Чань, Люй Бу, Ван Юнь і Дун Чжо. У версії для камерної опери залишено лише двох — Дяо Чань і Люй Бу; образи Ван Юня та Дун Чжо присутні лише на рівні згадок у лібрето. Уся дія обмежена однією сценічною локацією — Павільйоном Фенікса, що надає опері камерності й концентрованості.

У китайській культурі образ Дяо Чань — уособлення патріотизму, жінки, яка ставить інтереси держави вище особистого щастя. Її сценічні образи поєднують витончену жіночність, внутрішню рішучість і трагічну жертвність.

Якщо в пекінській опері Дяо Чань постає витонченою та шляхетною дівчиною, а, до прикладу, в куньшаньській традиції акцент робиться на її внутрішній боротьбі між емоцією та обов'язком, то у версії сичуньського театру вона представлена як активна, стратегічно мисляча героїня. Вона вміло застосовує свою красу і мистецтво спокуси та робить добровільний вибір вступити в небезпечну політичну гру заради порятунку країни від тиранії. Притаманні вокальній манері сичуаньської опери яскраво виражений носовий призвук і надзвичайно високий, пронизливий тембр голосу точно відображають суперечливу природу героїні: зовні — ніжна й тендітна, а всередині — сильна й рішуча.

В сичуаньській версії її роль належить до одного з підамплуа *дань*, що зветься *гуйху дань* (鬼狐旦 — букв. 鬼 (*гуй*) — дух, привид, потойбічна істота; 狐 (*ху*) — лисиця<sup>35</sup>, символ чарівності, спокуси, перевтілення). Різновид амплуа

---

<sup>35</sup> Образ лисиці в китайській культурі часто виступає архетипом жінки-спокусниці, яка володіє магічними силами. Персонажі-«лисиці» *хуяо* (狐妖) з'являються в літературних творах, зокрема у збірці «Записки про дива з кабінету Ляо» (聊斋志异). В традиційній опері цей образ став основою для створення типу *гуйху дань*.

*гуйху дань* (жінка-дух/лисиця-спокусниця) представлений лише в сичуаньській традиційній опері [139, с. 126]. Його сценічна пластика поєднує елементи давньої шаманської культури регіону Башу (巴蜀), фольклорної демонології та канонізованих технік традиційного китайського театру, утворюючи специфічну локальну парадигму «чарівної й демонічної жіночності». Для цього амплуа характерні плавні рухи, м'які, тягучі жести, гнучкий вокал з ковзаючими інтонаціями, довгий, ніжний, сповнений емоції скосий погляд.

Люй Бу — один із найяскравіших і водночас найсуперечливіших персонажів епохи Трицарства. Він один із найвідоміших воєначальників пізньої династії Східна Хань, прославлений своєю військовою доблестю, проте водночас суперечливо оцінюваний через непостійність свого характеру. На полі бою він був непереможним, але попри зовнішню міць, проявляв внутрішню слабкість, запальність і безпринципність.

Люй Бу набув сумної слави за численні зради своїх покровителів. Він по черзі служив Діну Юаню (丁原), Дун Чжо (董卓), Юань Шао (袁紹), Лю Бею (劉備) та іншим правителям, проте кожного з них зраджував з особистих мотивів або через підозри. Його легко спокушає Дяо Чань — і в пориві гніву від ревностів він вбиває і свого названого батька Дун Чжо.

Оркестровий супровід опери виконує мішаний ансамбль, до якого входять: китайська флейта *дицзи* (笛子), шен (китайський губний орган), піпа, ерху та декілька ударних інструментів з пекінської та сичуаньської традиції, доповнені західним струнним квартетом, тріо духових та арфою. Композитор розширює європейський камерний склад і формує темброву палітру, здатну відобразити культурне розмаїття китайської музики.

В аранжуванні Го Веньцзіна у сценах, де звучить сичуаньський сольний спів, акомпанемент формують як китайські, так і західні інструменти, які підпорядковуються вокальній логіці та органічно вплітаються в інтонаційний простір вистави. Особливу увагу привертає наділення функцією *банцянь* партії інструменталістів.



Композитор знайшов метод, який би, не порушуючи естетичні засади автентичного *гаоцян*, доповнив і збагатив його виразність. Ритмічна організація цієї інтонаційної системи є досить вільною. Якщо артист у гарній формі, він може співати вище, ніж зазвичай, якщо дихання дозволяє — витримувати звук довше. Таку мелодію практично неможливо чітко зафіксувати нотами у звичному розумінні. Окрім цього, традиційна китайська музика вирізняється відносно простим тональним устроєм, натомість як формат західної опери вимагає складнішої, багатшої музичної мови. Саме тому композитор вирішив використати інструментальний акомпанемент не як фоновий супровід, а як засіб для підкреслення та увиразнення суттєвих за змістом слів або фраз у тексті солістів.

Темброві фарби розподілені відповідно до драматичної дії: для кожного епізоду композитор добирає особливе поєднання інструментів, що віддзеркалює настрій сцени. Наприклад, у фразі «Злодій Дун Чжо узурпував владу. Всиновивши Люй Бу, він став ще небезпечнішим — подібним до лютого тигра з крилами, що виривається з лісу»<sup>36</sup>, що звучить у вступі в партії Дяо Чань, композитор підкреслює слова — «виривається», «лютий тигр» — за допомогою раптового оркестрового вибуху *sforzando*, побудованого на щільному розсипу дрібних ритмічних тривалостей. Цей звуковий ефект асоціюється з ревом хижого звіра й слугує музичним втіленням агресивної сили образу. А вже в сцені, у якій Дяо Чань спокушає Люй Бу і дарує йому коштовний шлем, в акомпанементі превалюють м'які тембри арфи і вібрафона, якими передається витончена грація головної героїні і кокетлива інтрига моменту.

Вокальні номери сопрано сичуаньської опери виконуються у традиціях інтонаційної системи *гаоцян* на мотив *хунна'ао* (红衲袄). Він вирізняється високою пластичністю та широким емоційним діапазоном — може використовуватись для вираження радості, гніву, смутку й інших почуттів. Завдяки своїй гнучкості, цей мотив підходить для найрізноманітніших сценічних характерів [139, с. 7–8]. У супроводі *банцян* мотив демонструє інтонаційну

---

<sup>36</sup> Оригінал і український переклад повного тексту лібрето подано в додатку В.

адаптацію: при виконанні радісних епізодів мелодія спрямовується вгору, створюючи відчуття піднесеності; при вираженні смутку — опускається вниз, передаючи відтінки печалі. Наприклад, заспів солістки першої фрази «*Залишилась лише тінь колишньої слави династії Хань*» має мелодично низхідне завершення, що доспівається вокальним ансамблем, у даному випадку артистами-інструменталістами.

З самого початку появи Люй Бу оркестровий акомпанемент переходить на принципи пекінської опери, за виключенням того, що в оркестр не був введений традиційний інструмент пекінської опери *цзінху*. Наприклад, у 25-ому такті другої арії імітується форма «напруженого ритму та повільного співу» «紧打慢唱» (мотиву *сіні* метро-темпу *яобань*). Вокальні номери Люй Бу оркеструються із широким використанням ударних інструментів, що підсилює його образ войовничого, рішучого й грізного генерала.

Арії тенора пекінської традиційної опери звучать на оригінальні мотиви *сіні* у метро-темпах *яобань* та *ерлю*. У першій арії «*В серці тільки ненависть до старого злодія*» Люй Бу висловлює своє невдоволення, спричинене образою честі та зрадою довіри з боку названого батька Дун Чжо. Герой з гнівом і болем говорить про втрату нареченої — Дяо Чань, яку він вважає несправедливо відібраною. Його рішення повернути її — не лише особисте, а й морально виправдане, оскільки засноване на порушенні етичного порядку. Метро-ритмічна модель *яобань*, що традиційно використовується тут, характеризується хитким, нерівномірним пульсом, із нестабільним розподілом акцентів, що не піддаються чіткій метричній систематизації. Це підкреслює його внутрішню нестійкість і коливання між обуренням, ревностями, рішучістю та емоційним потрясінням.

Друга арія «*Я й справді сподівався на щасливий шлюб з Дяо Чань*» звучить у помірному і ритмічно стійкому *ерлю* (2/4). У ній головний герой висловлює глибокий емоційний біль та розчарування, спричинене втратою коханої. Проте хоча мотив гніву та помсти присутній, він не набуває імпульсивного чи агресивного характеру, а залишається в площині внутрішнього конфлікту,

підсиленого сумнівами й страхом. Тип ритмічної організації дозволяє детально промовляти текст і водночас зберігати плавність розгортання думки героя. Така метрична модель відповідає характеру сцени: емоційне напруження тут не вибухове, а глибоко внутрішнє, що потребує рівноваги між виразністю і стриманістю.

Ця стриманість Люй Бу викликає обурення Дяо Чань. У їхньому фінальному дуеті її риторика спрямована на те, щоб остаточно позбавити сумнівів воїна і підштовхнути його до дії. Метро-темп *люйшуй* (流水 — букв. «текуча вода») вирізняється швидкістю, ритмічною рівномірністю та динамічною напругою. У пекінській традиційній опері він часто застосовується в сценах батальних дій. Текучий, стрімкий ритм *люйшуй* музично відтворює процес посилення драматичного імпульсу: від вагання — до гніву, від гніву — до наміру помститися. Він є своєрідним ритмічним еквівалентом внутрішнього пробудження Люй Бу, а також реакцією на риторичний і психологічний тиск, який чинить Дяо Чань.

Фінальний дует зі взаємним перехопленням фраз слугує кульмінацією одноактної опери. Для нього було спеціально створено наспів, так званий *чуанцянь* (创腔, букв. 创 — створювати, 腔 — наспів). У традиційній опері цей процес спирається не на індивідуальну винахідливість митця, а на вже існуючі формули-мотиви — стали систему мелодико-ритмічних шаблонів, з якою співак або композитор працює за заданим зразком.

Особливості створення *чуанцянь* Го Веньцзін коментує так: «У європейській музичній традиції написання нової опери — це, як правило, складний і тривалий процес. Наприклад, Джоаккіно Россіні потрібно було б два тижні аби завершити оперу, Моцарту для цього потрібні були б два місяці, а Ріхарду Вагнеру — цілий рік. У традиційній опері цей процес часто займає лише кілька днів». Композитор наводить такий приклад: «Арія Су Сань «Су Сань залишає повіт Хундун» («苏三，离了洪洞县») з пекінської опери «Нюйціцзе» («女起解»), що написана у метро-темпі сіпі люшуй (西皮流水), використовує ту

саму музичну формулу, що й фінальна арія Дяо Чань з «Павільйону Фенікса»: «Великий герой, ти маєш меч для вбивства дракона» («大英雄，自有倚天屠龙剑»). Музичний матеріал обох арій подібний, бо заснований на однаковому мелодичному кліше. Це явище й називається умовністю (程式化) — повторюваністю й впізнаваністю формули в межах жанру» [207].

Чуанцянь був доопрацьований Цінь Яньом (秦岩) — актором пекінської опери, а слова написав Лун Сюеї (隆学义) — колишній директор словесності театру сичуаньської традиційної опери в Чунціні. Таким чином, не лише у стильовому єднанні оперних традицій, а й у написанні *чуанцянь* утворився творчий тандем митців-представників північної (пекінської) та південної (сичуаньської) театральної школи.

Таблиця 2.1.

| Камерна опера «Павільйон Фенікс» Op.41 |                     |             |        |                 |                   |              |                        |             |          |
|----------------------------------------|---------------------|-------------|--------|-----------------|-------------------|--------------|------------------------|-------------|----------|
| Розділ                                 | Intro               | Preface     | Scene  | Aria I          | Aria II           | Aria III     | Finale                 | Coda        |          |
| Темп                                   | Largo               | Larghetto   | Adagio | Adagio moderato | Moderato maestoso | Adagio molto | Allegro molto          | Senza tempo |          |
| Дійові особи                           | -                   | Дяо Чань    | -      | Дяо Чань        | Люй Бу            | Люй Бу       | Дяо Чань, Люй Бу       | Люй Бу      | Дяо Чань |
| Різновид кит. традиц. опери            |                     | сичуаньська |        | сичуаньська     | Пекінська         |              | пекінська              |             |          |
| Інтонаційна система                    | -                   | гаоцянь     | -      | гаоцянь         | сіні              |              |                        |             |          |
| Мотив/метро-темп                       | -                   | хунна'ао    | -      | хунна'ао        | яобан             | ерлю         | люшуй                  | яобан       | саньбань |
| Походження мотиву                      | -                   | традиційний | -      | Традиційний     |                   |              | чуанцянь (Цінь Янь 秦岩) |             |          |
| Слова                                  | -                   | традиційні  | -      | Традиційні      |                   |              | Лун Сюеї (隆学义)         |             |          |
| Симфонічний супровід                   | Г о В е н ь ц з і н |             |        |                 |                   |              |                        |             |          |

Саме музика Го Веньцзіна, написана для цієї опери, надихнула канадського кінорежисера Атома Егояна (Atom Egoyan) на створення однієї з найвідоміших сценічних постановок цієї опери, що була реалізована для Spoleto Festival USA у 2012 році. За визнанням митця, його захопила партитура цієї

опери ще під час її прем'єри у концертному виконанні в Нідерландах [103]. Режисер відзначив її виняткову виразність і багатий художній потенціал, що відкриває простір для образного мислення та сценічного експерименту.

У його постановочній інтерпретації сценічне середовище перетворюється на інструмент вираження ідеї маніпуляції та контролю. Центральний персонаж — красуня Дяо Чань — постає у цій версії як ляльковод, яка керує розвитком подій і волею інших.

Рисунок 2.1.  
Шень Тіємей у ролі Дяо Чань в опері «Павільйон Фенікс» Го Веньцзіна,  
2012 р. для Spoleto Festival USA



У вступній сцені героїня повільно приводить у рух мініатюрні теракотові фігурки імператорів, воїнів і коней, стилізовані під знамениту армію Сіаня. Розташовані на підвищеннях або платформах, вони освітлюються та відкидають тіні на напівпрозорий екран, утворюючи складну композицію з тіней і форм. Цей

сценічний жест утверджує Дяо Чань як режисера подій, що цілеспрямовано втілює план спокуси та знищення.

Поява Люй Бу на сцені підкреслює його безвольність: він буквально вивозиться на платформі, а позаду крокує Дяо Чань із витягнутими вперед руками — ніби вона штовхає його. Його пластика статична і застигла, тоді як рухи Дяо Чань — природні, гнучкі й емоційно насичені. Таку інтерпретацію режисер коментує так: «Вона — *femme fatale*. Те, що ми бачимо на сцені, — це реалізація її плану. Сюжет простий, але по-справжньому цікавим він стає, коли ми усвідомлюємо, що саме вона керує чоловіком» [103].

Сценографія Дерек Маклейна (Derek McLane) та візуально промовисте освітлення Метью Фрея (Matthew Frey) формують динамічну гру світла й тіні, а напівпрозора завіса (scrim) слугує екраном для відеопроєкцій — від каліграфічно-абстрактних до цілком предметних (зокрема, військових сцен), що допомагають розкривати драматургічні підтексти опери. Однією з особливостей режисури Егояна стало використання таких елементів форм традиційного китайського сценічного візуального мистецтва як театр тіней *пійнсі* (皮影戏) та світлові конструкції *цзоумаден* (走马灯) у поєднанні з рухомими об'єктами, анімованими силуетами, проєкцією та живою відеотрансляцією.

Сценічна пластика Люй Бу в нью-йоркській постановці була частково обмежена задля увиразнення режисерського задуму. Але у музичному наповненні образу Цзян Ціху виконав вокальну партію у властивій пекінській опері манері — напружено, пронизливо, емоційно сконденсовано, з чітко артикульованими ритмічними акцентами. Така вокальна техніка надала персонажу Люй Бу виразної сили, рішучості й драматичної ваги.

У китайській традиційній опері подібна виразність і типологічна точність образу спирається не лише на музичну основу, а й на глибоку традицію акторських шкіл, у межах яких формувалося тонке розуміння амплуа. За видатними акторами закріплювалася виконавська школа, яка не лише зберігала індивідуальний стиль майстра, але й формувала цілі естетичні напрями в межах

одного амплуа. Показовим прикладом є Є Шенлань (叶盛兰, 1914–1978) — видатний представник пекінської опери XX століття, майстер амплуа *сяошен* (молодий герой), чия школа відзначалась поєднанням витонченого вокалу, благородної постави та інтелігентного трактування персонажа. Він наголошував на необхідності «живого» застосування умовностей з урахуванням психологічної характеристики персонажа. У своїй акторській практиці він напрацював принцип, за яким єдину техніку можна стилістично варіювати відповідно до ролі. Зокрема, техніка «розправлення рукавів» *тоусю* (抖袖) реалізується у чотирьох формах: стримані (沉), запрокинуті (扬), м'які (柔), опущені (落). Ці елементи руху і постави слугують знаковим маркером характеру.

За виконавською традицією у сценічному втіленні ролей *ушен* (武生 — воїн, підамплуа *сяошен*) протиставляються образи «внутрішньо зібраного стратегічного героя» (як, наприклад, Чжоу Юй<sup>37</sup>) та «експресивного, вибухового вояка» (на кшталт Люй Бу). Різниця між ними знаходить втілення не лише у змістовому наповненні ролей, а й у сценічних кодах-умовностях, які виконують не стільки декоративну, скільки глибоко семіотичну функцію. Так, у виконанні ролі Чжоу Юя техніка *тоусю* повинна бути «стриманою», що підкреслює образ інтелігентного полководця, зосередженого, шляхетного і внутрішньо врівноваженого. Натомість для Люй Бу вона виконується «запрокинуто» — різко і з розмахом, що передає його буйний, імпульсивний характер, схильний до непередбачуваної дії та театрального самоствердження.

Для увиразнення цієї різниці автори збірника статей «Є Шенлань та мистецтво амплуа *сяошен* у виконавському стилі Є» проводять повне порівняння елементів технічного втілення цих двох ролей через міміку, вираз обличчя, поставу і характер рухів, які передають темперамент персонажа [148, с. 106]:

---

<sup>37</sup> Чжоу Юй (кит. 周瑜, 175–210 н. е.) — видатний китайський воєначальник, стратег і державний діяч періоду пізньої династії Хань, знавець музики, поезії та філософії, головним чином відомий як один із визначних генералів держави Східне У (Дун У) у період Трицарства.

Таблиця 2.2.

| Роль                             | Чжоу Юй                                                                                                                                                                                                | Люй Бу                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>Темперамент</b>               | Стриманий, розсудливий,<br>врівноважений<br>Основна якість — «спокій»<br>Інтелігентний, благородний<br>Зовні м'який, всередині<br>твердий<br>(гордий, але стриманий)                                   | Запальний, зухвалий,<br>жорстокий<br>Основна якість — «рух»<br>Грубий, нахабний<br>Зовні жорсткий, всередині<br>безхарактерний                                                                                      |
| <b>Міміка, вираз<br/>обличчя</b> | Голова трохи нахилена вниз<br>Брови розслаблені,<br>симетричні<br>Прямий, зосереджений<br>погляд<br>Губи стиснуті, рот закритий<br>Малий, зібраний рот                                                 | Голова гордовито піднята<br>Брови зсунуті, кінчики задрані<br>догори<br>Погляд блукаючий, непостійний<br>Губи перекошені<br>Широко відкритий рот                                                                    |
| <b>Постава і рухи</b>            | Напружена, зібрана постава<br>Тіло стабільне<br>Руки легко торкаються<br>поясу при ходьбі<br>Хо́да з піднятими руками<br>Ноги піднімає важко,<br>ставить твердо<br>Рукава розправлені,<br>нижче грудей | Розслаблена, млява постава<br>Тіло розхитується<br>Руки розмашисто гойдаються по<br>поясу<br>Хо́да з розмахуванням рук<br>Ноги високо піднімає, ставить<br>м'яко, ніби ширяє<br>Рукава летять угору,<br>вище грудей |

Таке розрізнення типів сценічної експресії тісно пов'язане з фундаментальними принципами побудови ролі в традиційній китайській опері, яка базується на актороцентричній моделі. Саме в межах цієї системи образ формується не як реалізація авторської або режисерської концепції, а як результат інтерпретації, що спирається на усталений канон умовних прийомів — *ченьши* (程式). У цьому аспекті китайський театр демонструє принципово інший підхід до структурування ролі, ніж західна режисерсько-центрична модель, у якій роль визначається в межах концепції драматурга, композитора й режисера. Саме режисер виступає як інтегратор усіх сценічних елементів, задаючи вектор інтерпретації та контролюючи реалізацію цілісної художньої ідеї. У цій парадигмі актор є насамперед втілювачем закладеної у творі структури,



підпорядкованої загальній концепції постановки. Тут же виконавець є головним носієм ідеї ролі, а її образ формується в процесі живої інтерпретації відповідно до його технічного арсеналу та індивідуального стилю. В традиційній китайській опері історично відсутній інститут режисури у західному розумінні. Функцію постановника виконують старші артисти або наставники.

Творча взаємодія між далекими культурними традиціями, зокрема китайською традиційною оперою та західними мультимедійними технологіями, потребує глибокого взаєморозуміння, гнучкості мислення та готовності до взаємних поступок. Лише за умови відкритості обох сторін до діалогу можливе народження нової художньої якості — синтезу, що, засновуючись на традиції, промовляє актуальною, сучасною мовою.

Сценограф Дерек Маклейн у своєму коментарі до постановки опери «Павільйон Фенікса» підкреслює експериментальний характер проєкту. На його думку, режисер Атом Егоян (Atom Egoyan) поставив перед командою принципово нетривіальне завдання — поєднати естетику традиційної китайської сцени з візуальними засобами сучасного цифрового театру. Водночас жоден із учасників не мав заздалегідь визначеної концепції — процес постановки розвивався як відкрита творча взаємодія. Саме ця готовність до гнучкої співпраці, зазначає Маклейн, і забезпечила цілісність та естетичну переконливість кінцевого результату [97].

Дослідниця Фу Лі відмічає, що опера «Павільйон Фенікс» — це не просто спроба модернізації традиції, а приклад художнього переосмислення, в якому китайська опера, зберігаючи автентичність, водночас відкривається до нових форм сценічного існування. Така практика пропонує нові можливості для китайської музичної культури в глобальному академічному контексті та демонструє потенціал глибокого кроскультурного діалогу [127].

Розглядуваний твір відносимо до аранжування Го Веньцзіна традиційної китайської опери, в якому він інтегрує автентичні арії з репертуару традиційного театру. Додане композитором ансамблеве обрамлення в цьому випадку виконує не лише функцію музичного супроводу, а стає повноцінним інтерпретаційним

інструментом — засобом наближення традиційного вокального матеріалу до сприйняття сучасною аудиторією. У такий спосіб композитор виводить фольклорну спадщину своєї батьківщини в академічний художній простір, актуалізуючи її в межах професійної музичної сцени.

Отже, «Павільйон Фенікс» є унікальною моделлю культурного синтезу, де не одна система асимілюється іншою, а відбувається рівноправна зустріч і взаємне збагачення естетик. З огляду на це, розглянутий твір має не лише художню, а й символічну вагу і може розцінюватися як спроба Го Веньцзіна «примирити» та встановити діалог всередині багатокомпонентної китайської культури.

#### **2.4. Сичуаньська традиційна опера «Жага буденного життя» в композиторській інтерпретації Го Веньцзіна**

У дослідженні специфіка перетворення сичуаньської традиційної опери «Жага буденного життя» в аранжуванні Го Веньцзіна розглядається у порівнянні з її першоджерелом — однойменною виставою сичуаньської традиційної опери, що представлене аудіозаписом аутентичного виконання<sup>38</sup>.

Для вивчення версії Го Веньцзіна було використано партитуру<sup>39</sup> та відеозапис світової прем'єри опери 2015 року на Голландському фестивалі (Holland Festival) у м. Амстердам<sup>40</sup>. У цій постановці партію головної героїні

---

<sup>38</sup> Запис 1980 року. Виконавці: труппа Сичуаньського традиційного оперного театру міста Ченду, сопрано — Цзін Хуа (竞华), диригент-ударник — Ван Гуаньфу (王官福).

Цзін Хуа (竞华, 1929–1998) — славнозвісна сопрано сичуаньської традиційної опери, засновниця виконавської школи Цзін Хуа (竞派), солістка та заступниця директора Сичуаньського традиційного оперного театру міста Ченду, радниця Сичуаньського дослідницького інституту опери міста Ченду.

<sup>39</sup> Видані партитури творів китайської традиційної опери є текстом-кодом виконань знаменитих співаків-акторів, а також музикантів-інструменталістів, що беруть участь у виставі. У нотному запису зафіксована виконавська версія школи Цзін Хуа опери «Жага буденного життя».

<sup>40</sup> Даний відеозапис створювався для використання у монтажі документального фільму Франка Шеффера (Frank Scheffer) «Внутрішній пейзаж» («Inner landscape») 2019 року, тому його не представлено у загальному доступі. Ознайомитися з відеоматеріалами можна в Чунцінському театрі сичуаньської традиційної опери.

Секун виконує одна з провідних сопрано китайської традиційної опери — Шень Тіємей (沈铁梅). Інші виконавці: диригент групи ударних сичуаньської традиційної опери Гоу Цзі (苟驥), вокально-ансамблеве підспівування та ударна група театру міста Чунцін. Додатково композитором був введений камерний інструментальний ансамбль «Nieuw Ensemble»<sup>41</sup>, диригент — Ед Спаньярд (Ed Spanjaard).

«Жага буденного життя» є частиною багатосерійної куньшаньської традиційної опери «Океан гріха» («孽海记»). Її сюжет походить з театральної вистави «Жага буденного життя несе спустошення» («动凡心空门水月»), лібрето якої викладене у п'ятому томі (сцена 9) книги «Золоті принципи доброчесності»<sup>42</sup> («劝善金科») [208].

У ньому розповідається про черницю Цзінсюй, яка втекла з монастиря Сянтао<sup>43</sup> (仙桃) у надії на щасливе сімейне майбутнє, та монаха Бену (本无 — букв. «Неприв'язаний»), що утік з монастиря Бітао (碧桃)<sup>44</sup> у пошуках земного щастя. Ненароком зустрівшись біля підніжжя гір, вони покохали одне одного й почали жити мирським життям. У фіналі головні герої потрапляють у пекло та дістають покарання за скоєний гріх. У драматургії початкової версії простежується прагнення до виховного впливу на глядача, через послідовне розгортання причинно-наслідкового ланцюга подій, що веде до логічної та справедливої розв'язки.

---

<sup>41</sup> «Nieuw Ensemble» — камерний ансамбль, що спеціалізувався та був одним з провідних у сфері сучасної музики. Був заснований у Амстердамі у 1980 році та проіснував до 2019 року.

<sup>42</sup> «Золоті принципи доброчесності» — збірка сценаріїв до фестивальних палацових вистав *цзєлінсі* (节令戏) періоду династії Цін (1636–1912), що розігравалися під час свят та перед настанням нового року. Автори цієї книги невідомі, зберіглося лише ім'я упорядника Чжан Чжао (张照). У книзі десять томів, у кожному томі по 24 лібрето до сцен.

<sup>43</sup> Назва монастиря *Сянтао* (仙桃, букв. — Божественні Персики) китайською мовою іронічно співзвучна з виразом «сянтао» (先逃, букв. — той, що втік першим)

<sup>44</sup> Тут так само спостерігається гра слів у назві монастиря, що звучить, як *бітао* (碧桃, букв. — Зелені Персики) та співзвучна до *бітао* (必逃, букв. — обов'язково треба втекти або неминуча втеча).

Згодом фрагмент опери, що зображає втечу черниці з монастиря, почав ставитися як окремий твір під назвою «Жага буденного життя». Головна героїня Секун — звичайна дівчина шістнадцяти років. Її ще маленькою батьки віддали до монастиря. Черниче життя аж ніяк не приваблювало її. Вона палко бажала лише одного — особистого жіночого щастя: мати кохану людину та створити з ним сім'ю. Яюсь, попри усі вагання, Секун все ж рішуче наважилася втекти з монастиря назустріч своїй мрії.

Ця опера набула самостійного значення та закріпилася в репертуарі китайського театру. Для епізодів багатосерійних вистав характерна «життєздатність» у їх відірваності від першоджерела, що часто тягне за собою зміну семантичної наповненості та повчальної моралі початкового задуму. Так сталося і в цьому випадку: з плином часу ідея опери зазнала переосмислення, і вона почала сприйматися як символ звільнення від обмежень та утвердження права на свободу вибору.

Протягом опери Секун проходить від стану безвихідності, смутку та розпачу до усвідомлення необхідності самостійно приймати рішення та йти на зміни заради особистого щастя. Цій семантичній ідеї відповідає підбір типових мелодій традиційної опери. Так, наприклад, у першій арії черниця нарікає на своє тяжке життя і те, що її несправедливо з дитинства відправили жити у монастир. Типовий мотив *цзянтоуцзінъгуй*<sup>45</sup> (江头金桂), що використаний тут, є характерним для сцен, що передають відчуття смутку та жалю. У третій арії виконується розмовно-перемінний *сінъшуйлін* (新水令). Для цього мотиву характерна швидка переміна настроїв: радість, гнів, сум, піднесення. У фінальній сцені, коли Секун залишає монастир, звучить на мотив *шуасіе'ер* (耍鞋儿), що має динамічний, радісний характер і підкреслює рішучість героїні. У даній опері використовуються два основних метро-темпи: *йузи* та повільний і швидкий *ерлю*.

За китайською класифікацією ця вистава належить до типу *чжецзисі* (折子戏), що значить «окремий уривок або сцена із спектаклю». *Чжецзисі* відноситься

---

<sup>45</sup> У цій опері він використовується саме виконавцями школи Цзін Хуа.

до групи малих спектаклів *сяосі* (小戏). Цей тип є невеликим фрагментом, окремою серією протяжних «циклів» *ляньтайбенські* (连台本戏, букв. «багатосерійна вистава») [139, с. 116].

Опера «Жага буденного життя» відноситься до інтонаційної системи *гаоцян*. За європейською класифікацією оперу «Жага буденного життя» можна віднести до жанру моноопери. Окрім солістки тут задіяний вокальний ансамбль *банцян*<sup>46</sup>. За функцією він близький до супровідного «підспівування». Такому сприйняттю вокального ансамблю сприяє й те, що він часто розташовується за умовними кулісами разом з інструментальною групою. В опері «Жага буденного життя» присутні усі ознаки камерності: лише одна дійова особа, камерний інструментальний супровід, одноактна побудова, прагнення передати складний і суперечливий світ героїні.

Починаючи з середини ХХ століття у сичуаньській традиційній опері відбувається ускладнення виразових засобів. Цьому посприяло поширення у часи Культурної революції (1966–1976 рр.) і після неї революційних зразкових спектаклів, так званих *янбаньсі* (样板戏), а також опер європейського зразка.

---

<sup>46</sup> Наявність вокально-ансамблевого коментування *банцян* регламентується специфікою музичної організації опери *гаоцян*. В традиційному театрі він має такі функції:

1. Задання мотиву *цюйпай* 曲牌 (букв. 曲 — мелодія, 牌 — покажчик) і встановлення тональності, на які у своєму співі спирається солістка, як наприклад, у першій арії Секун на словах: «Маленькій черниці у цьому році виповнюється шістнадцять років».

2. Змалювання оточення, згущення барв сценічної атмосфери, як наприклад, в третій арії на словах: «Вийшла в коридор з зали для медитації. Пташки співають на гілках дерев. У саду цвітуть сліпуче червоні квіти гранату». Хоча на сцені в цей час і не змінюються декорації, а солістка лише проходить по сцені, немов переходячи з одного приміщення в інше та наче б то затримується послухати пташиний спів, глядачу зрозуміло, куди вона йде і що відбувається навкруги.

3. Передача духовного стану, думок, почуттів, озвучення внутрішнього монологу головних героїв, як наприклад, у четвертій арії, коли Секун втікає з монастиря та, відчуючи близьке здійснення своїх мрій, починає радісно танцювати, *банцян* співає: «Спуститися з гір так радісно. Маю надію, що вже скоро зустрінуся з тим молодим парубком».

4. Коментування та оцінка вчинків дійових осіб, реакція на те, що відбувається за сюжетом, з вуст третьої особи. Словами «Це і є найбільше щастя у житті!» вокальний-ансамбль відповідає на те, що головна героїня вирішила покинути відлюдницьке життя та присвятити себе родині.

Вокально-ансамблеве підспівування *банцян* в залежності від різновиду мелодичного мотиву та сюжетної лінії може виконуватися до, після, одночасно зі співом соліста або взагалі не співатися. Кількість фраз, що заспівується *банцян*, визначається побудовою мотиву [139, с. 1–2].

У виставах опер *гаоцян* функція супроводу ускладнилася. Почали використовуватися інструментальні вступи, програші та фінал. Інколи ці опери виконувалися навіть у супроводі оркестру, чого у автентичному варіанті не було передбачено.

У 2015 році на замовлення Голландського фестивалю (Holland Festival) Го Веньцзін зробив аранжування сичуаньської традиційної опери «Жага буденного життя» (ор. 58). Європейська постановка цієї опери відбулася у Великому театрі Амстердама. В аранжуванні композитор бере за основу її автентичне звучання. Він зберігає традиційний виконавський склад, що має у своєму складі сопрано *цин і* (青衣), вокально-ансамблеве підспівування *банцян*, ударний акомпанемент *логу* (锣鼓). У той же час Го Веньцзін модифікує функцію інструментального ансамблю, переосмислює її з метою встановлення інтонаційного контакту з європейським слухачем. На додаток до традиційного вводиться інструментальний супровід, написаний для нідерландського інструментального ансамблю. Фарбами ансамблевого акомпанементу виділяються певні значимі слова та події опери.

Умовно-реальною складовою музичного задуму<sup>47</sup> Го Веньцзіна може вважатися поєднання національного та інтернаціонального музичного стилю як знаку втілення загальнолюдської проблематики у національному за походженням жанрі. У голландській постановці виконавський колектив гнучко втілює двоїсту за своїм походженням темброінтонаційну модель, а саме суміщає китайську традиційну та західну складові.

Звучання опери у редакції Го Веньцзіна побудовано таким чином, щоб не порушувати, а доповнювати звучання традиційних інструментів. У камерний ансамбль додані композитором такі китайські національні інструменти: *шен* (губний орган); *янцінь*, що часто використовується в китайській традиційній опері для акомпанементу, дерев'яна риба, що є невід'ємним атрибутом під час молитов та проведення церемоній в буддійських храмах; тайський гонг,

---

<sup>47</sup> За термінологією Москаленка В. Г. [30].

розповсюджений на півночі Китаю, у тому числі в провінції Сичуань. З європейських інструментів використані дерев'яні духові, струнні та ударні.

Європейські інструменти краще, ніж традиційні китайські, пристосовані до фактурно-тембрових поєднань. У підсумку утворюється суміщене оркестрове звучання з китайським колоритом. Крім того, значна частина використаних «європейських» ударних мають позаєвропейське походження: ксилофон, тарілки, там-там родом з Китаю. Флейта, гобой та кларнет прекрасно інкрустуються у народний місцевий колорит. Губний орган виконує роль оркестрової педалі. Арфа вступає у тембровий ансамбль з традиційним інструментом *янцінь*. Смичкова група трактується або лінійно-одноголосно, або формує хоральний чи фігураційний виклад європейського типу. Го Веньцзін не долучив в інструментальний ансамбль мідні духові інструменти. У традиційній китайській опері вони також використовуються вкрай рідко.

Бажання композитора зберегти природу звучання традиційного *гаоцян* спостерігаємо у партитурі. Звернемо увагу на партію ударних:

Нотний приклад 2.1.

Прелюдія та *куньцюй* (тт. 75–80)



У прикладі представлені європейська та ієрогліфічна<sup>48</sup> системи нотації. Ієрогліфічна використовується в китайській традиційній опері для фіксації ритму ударних. Ієрогліфічний запис показує, який саме інструмент виконує той чи інший звук або ритмічну фігуру, а також тривалість звуків і спосіб їх виконання.

<sup>48</sup> У ієрогліфічній нотації *цзипу* (字谱, букв. «нотація ієрогліфами») кожен ієрогліф передбачає певний звуковий ефект та ударний інструмент (або їх сукупність) для його виконання. Вимова ієрогліфічних складів максимально наближена до реального звучання видобутих звуків та шумів. Вимовлені в потрібному ритмі, вони є своєрідними мнемонічними кодами, що полегшують запам'ятовування ритмоформул виконавцями. Сила та тривалість звучання також відображена у вимові. Такі подовжені тони китайської мови, як перший, другий та третій часто позначають порівняно довгі звуки, а четвертий — короткі.

Наприклад: 壮 (zhuàng) — одночасний удар великого гонгу (大锣) та великих тарілок (大钹); 才 (cái) — удар в малий гонг (小锣) та *суцзяо* (酥铍); 乃 (nǎi) — удар по центру малого гонгу; 次 (cì) — удар *суцзяо*; 丑 (chǒu) — удар великого гонгу <sup>49</sup> й тощо. У європейській нотації спостерігаємо лише приблизне відображення цих ритмів. В аранжуванні європейська нотація переважно використовується як орієнтир для ансамблю доданого Го Веньцзіном інструментального супроводу з традиційним складом виконавців.

Аби зберегти природну естетику звучання традиційного *гаоцян*, мелодичний малюнок партії вокального підспівування іноді передається доволі схематично, лише з приблизним зазначенням висоти звуку та ритму (нотний приклад 2.2.). Виконавців сичуаньської опери навчають, що вивчена з нот мелодія у порівнянні з тою, що була засвоєна усно від учителя, звучить набагато менш виразно, гнучко та філігранно. Навіть за наявності нот до них рідко звертаються.

Нотний приклад 2.2.

Перша арія Секун (тт. 33–38)

У цій опері використовуються типові мелодії *цзянтоуцзіньгуй* (江头金桂), *сянлуодай* (香罗带), *сіншуйлін* (新水令), *шуахайер* (耍鞋儿). Вони відповідають чотирьом аріям у партитурі Го Веньцзіна.

Композитор вводить у композиційно-драматургічну побудову опери прелюдію та інтерлюдію між першою та другою аріями Секун.

<sup>49</sup> З повним списком основних ієрогліфічних позначок групи ударних сичуаньської традиційної опери та роз'ясненнями до них можна ознайомитися у додатку Ж.



У традиційній опері прелюдія відсутня. Опера починається з виходу на сцену головної героїні (*куньцюй*). В інструментальній прелюдії, що введена Го Веньцзіном, присутній натяк на майбутній сюжетний розвиток, а також представлений основний конфлікт опери. Вона подана, як нічне марення Секун.

У пролозі-*куньтоуцзи* Секун згадує про красуню Чан Е (嫦娥), яка, випивши еліксир безсмертя, відправилася на Місяць жити у палаці Гуанхан. За легендою вважається, що, покинувши свого коханого заради вічного життя, богиня дуже пошкодувала про здійснене, адже, поселившись на Місяці в холодному палаці, вона вічно відчуває себе самотньою. Ця легенда слугує метафорою до власного життя черниці: живучи далеко у горах у віддаленому монастирі, вона також відчуває глибоку самотність. Такий вступ задає загальний настрій вистави, що розгортається начебто у руслі давньої легенди.

Таблиця 2.3.

### Композиційно-драматургічна структура опери «Жага буденного життя»

| Го Веньцзін «Жага буденного життя» (ор. 58)                      |                                                |                              |            |                     |                         |                                    |
|------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------|------------------------------|------------|---------------------|-------------------------|------------------------------------|
| Розділ                                                           | Прелюдія<br>та<br><i>куньцюй</i> <sup>50</sup> | Перша<br>арія Секун          | Інтерлюдія | Друга арія<br>Секун | Третя арія<br>Секун     | Четверта<br>арія Секун             |
| Типова<br>мелодія                                                |                                                | <i>цзянтоу-<br/>цзіньгуй</i> |            | <i>сянлуодай</i>    | <i>сіньшуй-<br/>лін</i> | <i>шуахайер</i>                    |
| Драматургіч<br>ний розвиток                                      | Вступ<br>(Сон-<br>надія)                       | Експозиція                   | Розробка   |                     |                         | Кульмінація<br>(Звершення<br>мрії) |
| Зазначена у<br>партитурі<br>тривалість<br>(Загалом 44' 10")      | 5' 25"                                         | 6'                           | 5' 15"     | 12'                 | 12'                     | 3' 30"                             |
| Тривалість,<br>зафіксована у<br>відеозапису<br>(Загалом 48' 42") | 5' 44"                                         | 10' 09"                      | 5' 55"     | 12' 13"             | 11' 23"                 | 3' 10"                             |

<sup>50</sup> *Куньцюй* — елемент *куньцян* (昆腔), однієї з основних п'яти інтонаційних систем сичуаньської традиційної опери. Він часто зустрічається у початкових фразах опер *гаоцян* і в такому випадку зветься як *куньтоуцзи* (昆头子). Якщо *гаоцян* співається акапельно, то *куньцюй* виконується у супроводі флейти, тому у вступі солістці акомпанує оркестр традиційних інструментів.

Недоторканою, порівняно з першоджерелом, залишилася перша арія Секун. Вона збережена повністю у традиційному варіанті звучання *гаоцян*. У композиційно-драматургічному плані вона є експозицією образу головної героїні. Тут, згідно з традиційною китайською термінологією, героїня «самопредставляється»<sup>51</sup>. Го Веньцзін надає *гаоцян* особистісних виражальних акцентів, що підсилює ефект «самопредставлення».

Порівняння зазначеної у партитурі тривалості частин з голландським виконанням (див. таблицю 3) дозволяє зробити висновок щодо координуючої ролі введеного Го Веньцзіном нотного запису. Важливим для архітекτονіки опери є введення інструментального ансамблю європейського типу та, відповідно, додаткового, порівняно з традицією, диригента. Суттєву відміну спостерігаємо у першій арії Секун, що виконується артистами сичуаньської традиційної опери. За партитурою тривалість арії має становити шість хвилин, а у реальному звучанні арія триває десять хвилин.

У введеній композитором інтерлюдії репрезентуються інструментальні фарби європейського ансамблю. Вони споріднені з китайськими. Тембр альту, якому в інтерлюдії доручено роль соліста (нотний приклад 2.3.), нагадує звучання альтового ерху, що у сичуаньській опері часто застосовується в трагічних сценах. Подібні прийоми імітації звучання «китайської скрипки» композитор застосовував і в інших творах. Наприклад, у струнному квартеті «Повість сичуаньської ріки» («川江叙事», 1981) тембровий еталон звучання європейських струнних піддається переосмисленню з введенням набору артикуляційних прийомів «китайського» звуковедення.

---

<sup>51</sup> Самопредставлення *цзибаоцзямен* (自报家门) — обов'язковий елемент китайської традиційної опери, під час якого головні персонажі на початку своєї появи на сцені повідомляють про себе.

## Нотний приклад 2.3.

## Інтерлюдія. Соло альту (тт. 1–9).

Звучання інтерлюдії між двома аріями, у яких Секун жаліється на несправедливості на своєму життєвому шляху, створює враження, що Го Веньцзін випробовує терпіння головної героїні. Він неначе примушує її ще потриматися у цьому стані, тим самим демонструючи силу її терпіння та витривалості. У сприйнятті глядача формується думка про те, що героїня покинула черничі обов'язки лише через свою слабкість. Слухачеві стає зрозуміло, що обрати особисту свободу для неї було складним кроком. Подовження і підвищення сфери внутрішньої боротьби та переживань героїні, у порівнянні з першоджерелом, робить кульмінаційну радість її звільнення ще більш яскравою і довго очікуваною. Повернення до динамічного руху у фіналі створює арку з прелюдією, що обрамляє основні арії Секун. Якщо прелюдія — це сновидіння-надія, то кода — це звершення мрій черниці.

У образній сфері опери виокремлюються дві провідні теми, які паралельно розвиваються протягом розгортання сюжетної лінії. Одна з них — та, де Секун жаліється на свою тяжку, несправедливу долю, назовемо її Тема Безвихідності, а друга — це її згадка про зустріч з молодим парубком, щаслива мрія, яку назовемо Темою Надії. Тут музика повністю відповідає словам головної героїні про те, що думки про парубка ніяк не полишають її, тож фрагменти цих згадок-мрій є постійним фоном її внутрішніх переживань.

Тема Надії в цій опері виступає немовби рефреном, тією нав'язливою думкою, що приводить людину на шлях змін. Цей умовний рефрен кожного разу представлений по-різному. У першій арії — це повільна частина, що починається зі слів «Я бачила юнака, що проїжджав на коні» (співається на метро-темپ «йізи»).

Другий раз цей рефрен-згадка представлений у сцені молитви Секун за допомогою умовних жестів. У третій раз рефрен починається з повільного метро-темпу «ерлю» на словах «З тих пір як зустріла того юнака», що поступово переходить у «швидкий ерлю».

За четвертим проведенням Тема Надії перестас виконувати функцію рефрену та набуває статусу домінантної музичної ідеї. Саме на ній побудована фінальна арія Секун, у якій образ героїні знаходить остаточне утвердження. У цій частині композиції Тема Безвихідності повністю витісняється, поступаючись місцем мотивам радості, свободи та передчуття щасливого майбутнього. Така трансформація музичного матеріалу відображає завершення драматичного конфлікту та символізує внутрішнє переродження героїні.

Феномен поєднання традиційного та новаторського в опері «Жага буденного життя» доцільно розглянути крізь призму естетики епічного театру Бертольда Брехта. Його теоретичні напрацювання, що спираються на принципи китайської традиційної опери, дозволяють провести типологічне порівняння оригінальної версії твору та її авторського переосмислення у версії Го Веньцзіна.

У статті «Сучасний театр — театр епічний» Брехт окреслює відмінності між музикою драматичної та епічної опери [3, с. 115]. Згідно з його класифікацією, музика драматичної опери «сервірує», підкреслює текст, стверджує текст, ілюструє дію, зображає психологічну обстановку, тоді як музика епічної опери — оповідає, тлумачить текст, походить від тексту, висловлює відношення й розкриває образ дії.

Користуючись термінологією Брехта, першоджерело, а саме сичуаньську традиційну оперу «Жага буденного життя», приймемо за зразок епічного театру. Тоді як аналіз музичного оформлення опери Го Веньцзіна засвідчує, що до нього привнесені елементи, характерні для драматичного театру. Зокрема:

1) «сервіровка» — композитор адаптує інструментальний супровід під сприйняття західної аудиторії, формуючи подачу матеріалу у зрозумілих тембрових категоріях;

2) «підкреслювання тексту» — у документальному фільмі «Внутрішній пейзаж» сам Го Веньцзін зазначає, що він мав на меті «немов пензлем, розмалювати

та додати барв традиційній опері», підсилюючи значення слів за рахунок музичних тембрових акцентів;

3) «ілюстрування» — це ті фрагменти, у яких арфа імітує медитативну буддистську музику, а саме, звучання гуціню, зображає віддалене звучання ударів буддійських гонгів, наслідує співу пташок, про який згадується у партії вокального підспівування; створює виразну аудіовізуальну картину простору й настрою, як, наприклад, в інструментальному епізоді під час «переходу» головної героїні у іншу місцевість у третій арії.

4) «зображення психологічної обстановки» — саме цьому присвячені введені композитором прелюдія та інтерлюдія.

Певна відтяжка, що виникає внаслідок введення інтерлюдії, немов вимагає від глядача його повної емоційної участі та нав'язує дії пряму лінію розвитку, що також привносить в оперу елементи драматичної вистави.

Таким чином, типологічні й контактні зв'язки з драматичною театральною традицією зближують оперу Го Веньцзіна з класичною європейською камерною оперою, у якій акцент робиться на камерності, інтимності та емпатійному співпереживанні внутрішніх станів головного героя. Опера Го Веньцзіна постає як синтез різних жанрових моделей, що виходить за межі усталених форм, пропонуючи нове бачення розвитку традиційної китайської опери у глобальному мистецькому контексті.

У версії Го Веньцзіна інструментальний супровід на сцені розділений на дві групи. З одного боку це введений композитором європейський інструментальний ансамбль, а з іншого — ударні інструменти сичуаньської опери. У центрі сцени знаходиться солістка та традиційний ансамбль вокального підспівування (рис. 2.2). Розташування виконавців на сцені надає європейським глядачам можливість не тільки почути, а й побачити діалог двох різних культурних традицій: Сходу і Заходу.

Рисунок 2.2.

Фото з прем'єрного показу опери «Жага буденного життя»  
Го Венцзіна в Голландії (2015 р.).



Через перенесення традиційної китайської музичної практики у західний акустичний контекст певної технічної адаптації потребував і частотний діапазон ударного інструмента. Амстердамський концертний зал Muziekgebouw, у якому відбулася прем'єра, оснащений великою кількістю дерев'яних акустичних рефлекторів, що забезпечують чітке, збалансоване і об'ємне звучання. Під час репетицій камерної опери виникла дискусія щодо використання високочастотного чи низькочастотного барабану *баньгу* (板鼓). Солістка Шень Тіємей наполягала на високочастотному інструменті, оскільки його різке, пронизливе звучання є типовим для сичуаньської опери та надає виконавиці чіткий ритмічний орієнтир. Окрім того, це звучання було близьким її акустичній пам'яті, адже традиційні вистави здавна виконувалися на відкритих сценах, в умовах яких низькі частоти швидко зникають, і слухач сприймає переважно високочастотні вібрації. Диригент західного оркестру віддавав перевагу низькому за звучанням інструменту, який, на його думку, краще «вписувався» в акустику європейського залу.

Дослідник Лю Цзянь відмічає, що коли йдеться про збереження традиційної форми (як у випадку сичуаньської опери), кожен аспект — від музичної партитури до просторового оформлення сцени — потребує ретельної адаптації. У цьому процесі кожна деталь є суттєвою: навіть найменша зміна акустичних умов тягне за собою глибші зрушення у сприйнятті музики [156].

Враховуючи ці обставини, композитор сам брав участь у репетиційному постановочному процесі<sup>52</sup>. Класичні музиканти звикли слідувати тому, що вказано у нотному тексті, а виконавці традиційної опери успадковують мистецтво співу, пластики та жестів від своїх учителів, що передається з покоління в покоління в усній формі. Ритм «високих наспівів» сичуаньської традиційної опери є відносно вільним, він багато в чому залежить від вокально-виконавських здібностей, підготовки та фізичного стану соліста.

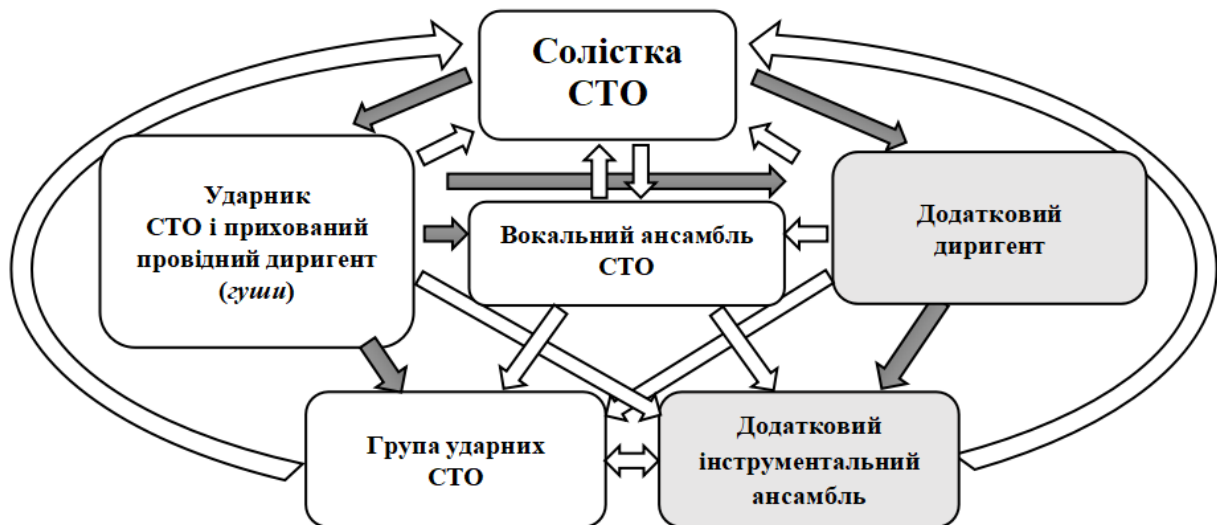
У *гаоцянь* головною завжди виступає солістка, за нею слідує *гуши* — ударник-диригент сичуаньської традиційної опери, який «вибиває ритм», показуючи ауфтаки ударній групі *логу* (锣鼓). Ударник-диригент забезпечує ансамбль зі співом та ритмами умовних зображальних жестів головної героїні. За таких умов солістка може вільно співати та декламувати.

Порівняно з традиційною оперою в аранжуванні додається європейський інструментальний ансамбль, який виступає додатковим інструментальним супроводом до сичуаньської опери. За таких обставин ударник у групі традиційних інструментів — *гуши* — стає перекладачем ритмів сичуаньської опери для європейських учасників дійства. Тим самим він виконує роль прихованого провідного диригента.

---

<sup>52</sup> У творчості інших китайських композиторів представлені альтернативні способи вирішення цієї проблеми, зокрема через використання відеозаписів етнічного співу (наприклад, у творі Тань Дуня «Карта»). У такий спосіб вони змогли зберегти автентичність звучання та уникнути складнощів, пов'язаних із адаптацією традиційної вокальної техніки до європейської нотації та виконавської практики.

**Система ансамблевої взаємодії виконавців  
в опері Го Веньцзіна «Жага буденного життя»**



У схемі темними стрілками показана ієрархія у взаємодії всіх учасників ансамблю: від провідного до залежного, світлими стрілками — другорядну систему їх взаємодії. Аббревіатура СТО значить «сичуаньська традиційна опера».

Зі схеми видно, що головну роль у нюансах управління музичним рухом належить солістці. У лівій частині схеми відтворена взаємодія виконавців у оригінальній традиційній опері (солістка → *гуши* → вокальний ансамбль та ударна група). У правій частині схеми показаний європейський інструментальний ансамбль і його диригент. Цей диригент має лише опосередкований вплив на ударні сичуаньської опери, серед яких *гуши* є «провідним диригентом». «Європейський» диригент керується партитурою, у якій, окрім нот, подано лише приблизне позначення оперної дії. В ієрархії ансамблевих взаємовідносин він займає позицію «додаткового диригента», стає сполучною ланкою між ансамблем західних інструментів та колективом виконавців сичуаньської опери. Наявність «провідного» та «додаткового»



диригентів говорить про використання у голландській постановці опери «Жага буденного життя» методу «подвійного диригування»<sup>53</sup>.

У схемі відображена загальна організація ансамблю в опері, але у динаміці розкриватися вона може по-різному. В окремих випадках ця взаємодія може бути локальною і не зачіпати інших учасників дії. Наприклад, у прелюдії та інтерлюдії на передній план виходять «додатковий» диригент та інструментальний ансамбль, оскільки в них не задіяні виконавці сичуаньської традиційної опери, а в першій арії Секун — навпаки.

Головними інструментами оновлення музично-виразової сфери в аранжуванні Го Веньцзіна вважаємо:

1. Введення як додаток до китайської групи європейських музичних інструментів. При цьому звучання європейського інструментального ансамблю не протиставляється, а виступає як художнє розширення еталону звучання китайської традиційної опери. У європейській постановці для організації загального виконавського ансамблю використаний допоміжний диригент.

2. Композитором зроблено партитуру опери, в якій поєднуються європейська п'ятилінійна та старовинна китайська ієрогліфічна нотація.

3. Для постановки опери у композиторській версії було проведено значну репетиційну роботу, в якій провідну роль відіграв музичний досвід Го Веньцзіна. Цю роботу зафіксовано у документальному відеофільмі.

Згідно з європейською класифікацією композиторську роботу Го Веньцзіна відносимо до різновиду музичного фольклоризму. У цьому напрямку здобутки традиційної музичної творчості пристосовуються до сприйняття сучасним слухачем і продовжують плідне художнє життя.

---

<sup>53</sup> Схожа система музичного виконавства була поширеною в європейській опері першої чверті XVIII століття. У ній разом з головним диригентом-клавесиністом функцію керівництва ансамблем виконував скрипаль-концертмейстер або хормейстер. Техніка подвійного диригування й сьогодні іноді зустрічається в музично-драматичних виставах театрів Європи, де задіяні хор за сценою або ж додатковий оркестр на сцені.

## Висновки до Розділу 2

У другому розділі дисертації висвітлено одне з найпотужніших явищ сучасної китайської музики — творчість Го Веньцзіна. Відзначено, що винахідливість, інтелектуалізм та необмежена ерудиція, гостре відчуття тембрової специфіки інструментів та людських голосів поєднуються у його стилі з міцною опорою на традиційне мистецтво, закоханістю у китайську і рідну сичуаньську культуру, з глибинним розумінням їх особливостей і значимості для становлення нових ідей.

Грунтовні ментальні первні творчої натури митця визначають неофольклорну спрямованість його композиторської діяльності. Серед факторів, які сприяли зацікавленості Го Веньцзіна фольклором, відзначимо: корінний зв'язок з музичними традиціями рідного міста; занурення у соціокультурний контекст останньої третини XX — початку XXI століття; педагогічні впливи та засвоєння принципів інтеграції фольклору в академічну музику.

Формування композиторського стилю Го Веньцзіна значною мірою визначило його походження з Сичуаню, конкретніше — з міста Чунцін, розташованого на південному заході Китаю й відомого характерною природною та культурною атмосферою. У стилі композитора хмарний, туманний і меланхолійний настрій рідного краю відобразився у похмурих, бурхливих та містичних відтінках. У Чунціні, розташованому на річці Янцзи, здавна лунали співи човнярів, звуки гонгів і барабанів китайської традиційної опери. Звукові образи тих країв стали невід'ємною частиною музичної свідомості композитора, знаходячи нове життя у його творах.

Становлення творчого світогляду Го Веньцзіна відбувалося в умовах значних суспільно-культурних трансформацій Китаю, зокрема на тлі національного відродження, інтеграції постмодерністських тенденцій у художній процес та пошуків нових культурних ідентичностей. Важливу роль відіграло членство у Спілці композиторів Китаю, а також керівництво кафедрою композиції Центральної консерваторії (Пекін). Багаторічна співпраця

з провідними китайськими та світовими виконавцями сформувала у митця усвідомлення необхідності вироблення нових підходів до музичного стилетворення, що передбачало синтез традиційних китайських елементів із сучасними композиційними техніками.

Навчання у Центральній консерваторії дало композитору можливість детально ознайомитися з творчістю К. Пендерецького, А. Шенберга, Б. Бартока, В. Лютославського, Д. Шостаковича, чий композиторські техніки мали значний вплив на музичний стиль Го Веньцзіна. Водночас викладачі з композиції Лі Їнхай та Су Ся сформували у нього ґрунтовне розуміння можливостей творчого використання народної музики, наголошуючи не лише на важливості вивчення сучасних композиторських технік, але й на збереженні фольклорної спадщини, на необхідності вільного, творчого використання художнього потенціалу традиційної музики. Згодом власна педагогічна діяльність спонукала митця до ще глибшого дослідження музичних традицій Китаю.

Простежено, що творчий метод Го Веньцзіна найбільш яскраво проявляється у його оперній творчості. Схильний до експерименту і постійного творчого пошуку, композитор випробовує себе у відомих різновидах жанру. Він є автором оригінальних опер європейського зразка («Поет Лі Бай», «Рикша Сянцзі», «Червоний гаолян», з них камерні — «Вовче селище», «Нічний бенкет»), аранжувань традиційної опери («Жага буденного життя», «Павільйон Фенікс»), оперної трилогії у жанрі «пекінська традиційна опера у новій концепції» про легендарних жінок-воїнів Китаю («Му Гуйїн», «Хуа Мулан», «Лян Хунюй»).

Серед особливостей, що визначають специфіку творчого методу Го Веньцзіна, виокремлено: а) індивідуальний підхід до вибору сюжету; б) гра вокальними стилями для глибшого розкриття обраного сюжету; в) пієтет китайської мови і мовлення у лібрето; г) дослідження можливостей мелодекламації для реалізації тональної китайської фонетики; д) переосмислення складових оперної драматургії у залежності від особливостей

даної концепції; е) цілеспрямована поліфункційність інструментального плану оперної композиції.

Творчі перевтілення зразків китайської традиційної опери Го Веньцзіна відбуваються у руслі неофольклорної парадигми, ініційованої композиторами «нової хвилі». Відмічено, що задум проєкту по аранжуванню вистав «Павільйон Фенікс» і «Жага буденного життя», обумовлений різноплановими чинниками, серед яких: а) ознайомлення західної цивілізації з надбаннями тисячолітньої китайської культури; б) відображення у символічній манері єдності Китайської держави; в) розвиток близької для композитора тенденції психологічної деталізації образів; г) дослідження можливостей поєднання стильових сфер пекінської, сичуаньської традиційних опер та західної класичної інструментальної й оперної традицій; д) урізноманітнення й збагачення тембровими фарбами та інтонаційною специфікою національного фольклору західної музичної традиції.

У опері «Павільйон Фенікс» сміливий тембровий мікст з поєднанням різних типів вокалу, європейського класичного ансамблю і китайських народних інструментів, орієнтація на виконання видатними артистами сичуаньської і пекінської традиційної опери (Шень Тіємей, Цзян Ціху) призвели до утворення якісно нового художнього синтезу. Ансамблевий акомпанемент використано як активний засіб семантичного підкреслення вокального тексту, з варіативністю тембрових поєднань відповідно до драматичної дії.

У контексті зустрічі Заходу і Сходу, традиційного та сучасного наведено приклад режисерського прочитання цієї опери у нью-йоркській постановці 2012 р. Проведено паралелі з виконавською традицією китайського театру, яка ґрунтується на актороцентричній моделі: образ ролі формується не як реалізація авторської чи режисерської концепції, а як результат інтерпретації, що спирається на усталений канон умовних прийомів. Наголошено, що ефективна взаємодія між цими культурними системами можлива лише за умови відкритості до діалогу та взаємних поступок.

Опера «Жага буденного життя» — ще один досвід взаємодії традиційної китайської й європейської оперних культур. Композитор не змінює задум укоріненого фольклорного варіанту, а створює для нього інструментальне обрамлення та вкладає його в таку форму, яка б легко сприймалася західним глядачем. Перевага надається саме традиційному началу. Воно проявляється на рівнях оркестрування, нотного запису, побудови ансамблевої взаємодії учасників театрального дійства. Для організації гармонічної взаємодії європейських і китайських традиційних виконавців композитор сам брав активну участь у постановці опери 2015 року на Голландському фестивалі.

У творчих аранжуваннях традиційних китайських опер «Павільйон фенікс» та «Жага буденного життя» Го Веньцзін відкриває власні шляхи для поєднання досягнень професійної європейської школи з прадавніми фольклорними джерелами Китаю. Любов до власної культури, глибинні знання традицій сичуаньської і пекінської музично-театральної драматургії ведуть композитора шляхами інтуїтивних прозрінь у створенні високопоетичних музичних композицій.

### РОЗДІЛ 3

## ПЕРЕТВОРЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ КИТАЙСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА У ОРИГІНАЛЬНИХ ОПЕРАХ ГО ВЕНЬЦІНА

### 3.1. Національне як фактор новацій в камерній опері Го Веньцзіна «Вовче селище»

24 червня 1994 року в Амстердамі відбулася прем'єра камерної опери академічного зразка «Вовче селище»<sup>54</sup> Го Веньцзіна. Вона була написана на замовлення голландського фестивалю (Holland festival). У виставі брали участь артисти з Голландії, Ірландії, Англії, Швеції та Китаю. Постановку здійснив режисер Гейс де Ланге (Gijs de Lange), а диригував Ед Спаньярд (Ed Spanjaard). Вистава здобула блискучі рецензії європейських критиків і викликала асоціації з «Воццеком» А. Берга, «Носом» Д. Шостаковича, а також з творами Д. Лігеті, І. Стравінського та М. Девіса.

«Вовче селище» — перша опера, що виконувалася європейськими акторами китайською мовою. Як зазначає Су Юйчен, її виконання однією з європейських мов означало б істотну втрату художнього змісту[42, с. 137].

Ідею створення опери на твір Лу Сіня композитор плекав десять років, а сам процес написання становив дев'ять місяців. Рукопис був готовий 20 квітня 1994 року. Після успішних багаторазових показів цієї опери в Європі, 2003 року відбулася прем'єра вистави і в Китаї. Так «Вовче селище» стало першою атональною оперою, виконаною китайськими артистами на національній оперній сцені. Порушена у цій опері низка глибоких соціальних та морально-філософських тем, значно вирізняє її з-поміж інших оперних творів китайських композиторів того часу, що стилістично спиралися на західну оперну традицію і мали яскраво виражене ідеологічно марковане, героїко-патріотичне спрямування.

---

<sup>54</sup> Опера «Вовче селище» аналізується за рукописом партитури, яку було репринтно видано 2016 року у Шанхаї (Shanghai Scientific and Technological Literature Press).

Новаторство музичної мови опери «Вовче селище» Го Веньцзіна дає підстави розглядати її як важливий етап у розвитку авангардної лінії китайських опер європейського типу. Цей напрямок був розпочатий в 1980-і роки оперою «Долина» («原野», 1987) Цзінь Сяна (金湘), яка стала першою китайською оперою європейського типу, представленою за кордоном. У 1992 році «Долина» з великим успіхом була поставлена на сцені Центру виконавських мистецтв імені Дж. Кеннеді у Вашингтоні. У ХХІ столітті цей рух продовжила опера «Перший імператор» Тань Дуня (2006).

В опері «Вовче селище» Го Веньцзін розкрив трагічні аспекти китайської історії, зокрема теми соціального розпаду та людської деградації. Він поєднав похмурі соціальні алюзії із містичним фольклорним колоритом рідного Чунціна, відтворивши світ, насичений привидами, чарами та моторошними видіннями [88, с. 158–159].

Літературною основою опери є оповідання найвідомішого письменника сучасного Китаю Лу Сіня «Щоденник божевільного», написане мовою *байхуа* (白话) — новим для свого часу літературним стилем, заснованим на пекінській розмовній мові. Поява цього твору виявилася справжнім «громом» у загальному процесі модернізації та демократизації Китаю. В ній критикуються китайські феодальні моральні норми. Оповідання «Щоденник божевільного» справило великий вплив на сучасників. Вважається, що воно стало поштовхом до виникнення революційного «Руху четвертого травня»<sup>55</sup>.

Під час роботи над оперою Го Веньцзін мав два лібрето: одне він написав сам, а автором другого був мистецтвознавець та літератор Цен Лі (曾力). Композитор зазначає, що його власний текст було написано мовою, зручною для музичного втілення, тоді як версія Цен Лі радше відповідала вимогам

---

<sup>55</sup> «Рух четвертого травня», що відбувся в Пекіні 1919 року, також відомий як «Рух за нову культуру». Це патріотичний рух проти імперіалізму та феодалізму, учасниками якого були студенти, ремісники, робітники, підприємці. У грудні 1949 року Державна рада Центрального народного уряду Китаю офіційно оголосила 4 травня Днем молоді Китаю.

драматичного театру [138, с. 140]. Поєднавши обидва варіанти, митець сформував власну лібретну редакцію.

У зарубіжному музикознавстві камерна опера Го Веньцзіна фігурує під назвами: «Щоденник божевільного», «Записки божевільного», «Вовче селище» (нідерл. — «Wolvendorp»), «Селище вовчєнят» (англ. — «Wolf Cub Village»). Вовче селище — це вигадане поселення у оповіданні Лу Сіня. З китайської «Ланцзицунь» («狼子村», букв. 狼子 / ланцзи — вовчєнята, 村 / цунь — селище) дослівно перекладається як «Селище вовчєнят». Композитор вважає, що можливо «子» (цзи), яке використав Лу Сінь, — це просто один із методів узгодження слів у китайській мові. Ймовірніше, автор оповідання вважав назву «Вовче селище» («狼村», букв. 狼 / лан — вовк, 村 / цунь — селище) занадто грубою. До того ж словосполучення ланцзицунь може походити від вислову 狼子野心 (ланцзиєсінь), що перекладається як «у вовчєняти — вовче серце» [207].

Композитор зазначає: «У самій виставі відбувається дійство, у якому “щоденник” або “записки” ніяк не фігурують. Цього можуть не зрозуміти іноземні глядачі. За допомогою назви місцевості “Вовче селище” можна передати атмосферу, яка чимось нагадує гітлерівське “Вовче лігво”<sup>56</sup> у Німеччині, що тільки своєю назвою викликає відчуття жаху» [там само]. У той же час у Китаї за оперою Го Веньцзіна зберіглась назва, що є однойменною до літературного першоджерела. На думку композитора, у перекладі доречніше використовувати назву, що звучить, як «Вовче селище». Відповідно, у дисертації використовується саме ця назва.

Сюжет опери розгортається в китайському селі Ланцзи за часів пізньої династії Цин. Головний герой — селянин, охоплений манією переслідування:

---

<sup>56</sup> «Вольфшпанце» (нім. Wolfsschanze — «вовче лігво») — штаб-квартира А. Гітлера і командний комплекс Верховного командування Збройними силами Німеччини у лісі Герліц, Східна Прусія (сьогодні це місто Кентшин у Польщі). Комплекс був названий на честь партійної клички Адольфа Гітлера. Саме звідти йшли нещадні і жорстокі накази хижого «Вовка».



йому ввижається, що всі довкола — родичі, сусіди, навіть діти — подібні до вовків, які пожирають людей. Це моторошне прозріння поступово приводить його до усвідомлення того, що нація протягом чотирьох тисячоліть ніби поїдає саму себе, а отже, й він неминуче стане черговою жертвою. Його свідомість проходить складну еволюцію — від гнітючого страху до трагічного спалаху божевілля. Підозра поступово поширюється навіть на брата, щирість якого він починає ставити під сумнів, попри його прагнення допомогти. Лікар Хе змушує героя прийняти ліки, після чого настає видиме одужання. Водночас саме в цей момент до нього приходить усвідомлення власної причетності до багатовікової історії «поїдання» інших, що покладає на нього спільну моральну відповідальність.

Кінцівка опери дещо відрізняється від літературного оригіналу. Лу Сінь, щиро люблячи свою Батьківщину й народ, через цей твір висловлював глибоке занепокоєння майбутнім країни, яку на момент публікації оповідання у 1918 році роздирали внутрішні конфлікти, іноземні вторгнення, війна та голод. Саме тому фінал твору набуває характеру відчайдушного заклику, що звучить у словах: «Врятуйте дітей!».

Го Веньцзін пояснює, що тема, яку розкрито в опері «Вовче селище», стосується не тільки китайської історії та культури. Вона є більш універсальною. «Коли людина думає не так, як усі, то її “з’їдають”. Тут йдеться саме про це питання. Згадати лишень астрономів Чекко д’Асколі та Джордано Бруно, яких спалили заживо за те, що вони стверджували, що Земля має форму кулі» [207].

Оскільки ж у головного героя твору немає особистого імені, питання, порушені в опері, можуть стосуватися широкої проблематики. Зокрема, композитор зачіпає романтичну (байронівську) тему несприйняття ідей митця в суспільстві, яка часто фігурує і в інших його творах, як наприклад, в опері «Поет Лі Бай» (2007).

Опера «Вовче селище» складається з чотирьох сцен із наскрізним розвитком дії. За місцем дії простежується об’єднуюча рамка: *вулиця — кабінет — зала — кабінет — вулиця*. Загальна композиція «Вовчого селища»

розгортається метафорично. Добові зміни часу стають символом стану хвороби головного героя (таблиця 3.1.). Сутінки символізують початок просниці Божевільного: ніч — загострення хвороби; світанок — пробудження від лихоманки [134, с. 15]. Окрім цього, композитор вписав у партитуру ремарки щодо освітлення сцени, яке б символізувало стан хвороби головного героя. У першій сцені Божевільний входить у морок — під час сутінок, які поступово переходять у чорну ніч. Нічний візит лікаря Хе супроводжується червоним світлом свічок, яке метафорично передає загострення хвороби і різке підвищення температури — мов спалах пожежі в темряві. В останній сцені опери герой після прийому ліків прокидається вже спокійним, з тверезою головою. Лихоманка вщухла, чоло стало холодним. Тому фінал опери проходить у чистому, білому ранковому світлі [130, с. 94].

Рисунок 3.1.

Сцена з опери «Вовче селище» Го Веньцзіна<sup>57</sup>.

У ролі Божевільного (справа) — Нігель Робсон (Nigel Robson),  
у ролі Брата божевільного (зліва) — Ши Келун (Shi Kelong).



Го Веньцзін мав на меті створити такий музичний стиль композиції, який би відповідав літературному стилю Лу Сіня. Стосовно обраного принципу

<sup>57</sup> У даній постановці на заднику сцени написано вираз конфуціанської моралі 道德仁义, що в перекладі українською означає: Шлях (道), Доброчесність (德), Людяність (仁), Справедливість (义). Між цими ієрогліфами вписано слова «吃人» — «їсти людей». Це створює контраст між високими ідеалами конфуціанської моралі та критикою суспільства, де за фасадом шляхетності приховане «поїдання людей» як метафора соціальної жорстокості та пригнічення.

нетональної організації в цій опері, композитор зауважує: «Твори пана Лу Сіня справили на мене таке враження. Можливо, у серцях інших людей він залишив слід у мажорних та мінорних тональностях або пентатоніці? Я не знаю. Але через багаторазові спроби та незлічиму кількість чернеток-ескізів, я не знайшов кращого способу передати ту темряву, страх, байдужість і божевільня, що є в оригіналі Лу Сіня, аніж через атональність» [138, с. 235].

Композиційно-драматургічну структуру опери віддзеркалюємо таким чином:

Таблиця 3.1.

### Композиційно-драматургічна структура опери «Вовче селище»

| Розділ                    | Перша сцена                                                  | Друга сцена                                       | Третя сцена                         | Четверта сцена                                              |
|---------------------------|--------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|-------------------------------------|-------------------------------------------------------------|
| Час дії                   | Сутінки                                                      | Ніч                                               | Опівночі                            | Світанок                                                    |
| Місце дії                 | Вулиця                                                       | Кабінет                                           | При свічках у залі                  | Кабінет – Вулиця                                            |
| Композиційна роль         | Зав'язка                                                     | Розробка                                          | Кульмінація                         | Епілог                                                      |
| Стан хвороби Божевільного | Початок                                                      | Загострення                                       | Пік                                 | Одужання                                                    |
| Дійові особи              | Божевільний, Старший брат, Сільська жінка, Сільська дівчинка | Божевільний, Привід молодшої сестри, Старший брат | Божевільний, Старший брат, Лікар Хе | Чаклунка, Божевільний, Старший брат, Привід молодшої сестри |

До новацій, зумовлених інтеграцією засобів виразності китайської традиційної музики та сучасних композиторських технік, відносимо:

– винайдення нових способів вокально-декламаційної артикуляції китайської мови, розширення спектру прийомів вокально-виконавської техніки, створення особливої манери співу, що поєднала європейське бельканто та напружений, високий, декламаційний спів китайської традиційної опери;

– застосування семантики інструментального супроводу традиційної китайської опери та утворення нового полінаціонального складу оркестру;

– введення в оперу персонажів, які насичують сюжет інтонаціями китайського фольклору;

– використання метро-темрів китайської традиційної опери.

Національні традиції у опері «Вовче селище» найбільш яскраво знайшли своє відображення у вокальній партії, адже саме їй притаманне китайське слово. Одним з головних факторів виразності в опері є особлива манера співу, що поєднала європейське бельканто і китайську вокальну традицію. Виразна декламаційність, звивистість мелодичної лінії, що притаманна китайській традиційній опері, постає у новому технічному та тембровому оформленні.

Ці нововведення слугують експресивній передачі емоційного та психологічного стану головного героя. Порівняно з іншими персонажами, музичній мові Божевільного притаманне неймовірне багатство артикуляційно-інтонаційних і темброво-динамічних відтінків. Як приклад, наводимо фрагмент із першої сцени на словах «Чому вони всі шепочуть щось про мене одне одному на вухо?»<sup>58</sup>. У партії головного героя застосовано спів, декламацію, мелодекламацію, крик та шепіт. Інтенсивність звучання охоплює діапазон від *pianissimo* до *fortissimo*; мелодичний малюнок містить і півтонові інтонації, і широкі стрибки в межах двох октав (нотний приклад 3.1.).

Велика увага в співацькій культурі Китаю приділяється емоційному забарвленню музичного повідомлення. Напруженість досягається за рахунок тембрових фарб та використання гранично високого регістру [65, с. 146]. Для насиченості тембрової палітри у партії Божевільного використовується фальцетний спів та високий регістр, у якому звуки виконуються з «прикрикуванням» (приклад 3.1.). У такий спосіб імітується характерність звучання високого регістру вокальної лінії *сіцзюй* (戏剧 — традиційна китайська опера).

---

<sup>58</sup> Оригінал і український переклад повного тексту лібрето подано в додатку А.

## Нотний приклад 3.1.

Фрагмент з першої сцени (тт. 101–117 &lt;...&gt; 123–134)

[Andante giusto  $\text{♩} = 76$ ]

Tenore *f*

为什么人们交头接耳议论我,  
 wei shen mo ren men jiao tou jie er yi lun wo,  
 Чому вони всі ще-по-чуть щось про мене одне-одному на вухо?

9  $\text{♩} = 66$  *falsetto* *pp* *pp*

T. *p*

又怕我看见?我须十分小心  
 you pa wo kan jian? wo xu shi fen xiao xin.  
 Ще й бо-ять-ся, що я помі-чу? Я мушу бу-ти дуже обережним.

18  $\text{♩} = 132$  *f* *ff* *ad lib.*

T. *mf*

那条狗又在看我,我怕得有理!  
 Na tiao gou you zai kan wo, wo pa de you li!  
 Той пес зно-ву ви-трі-щив-ся на ме-не, я бою-ся не без підстав!

↑ — спів; ♯ — напівдекламація-напівспів; ✕ — шепіт з інтенсивним диханням;  
 ↑ — крик; | — декламація з інтонуванням на приблизній висоті;

Спів артистів традиційної опери поєднує як «природну» (真桑), так і «штучну» (假嗓) манери. Під останньою мається на увазі специфічна техніка високотеситурного напруженого співу. Таке пронизливе, польотне звучання голосу не можна віднести ні до фальцету, ні навіть до мікстового. У даному випадку спостерігається адаптація засобів виразності традиційної опери під європейських виконавців, представників школи *bel canto*.

Уже з перших слів Божевільного відчувається його внутрішній неспокій, страх і напруження (нотний приклад 3.2.). Мелодична лінія будується із застосуванням мікрохроматики та звуків із невизначеною висотою звучання. Акцентами, з особливим підкресленням — криком ( $\frac{♩}{♩}$ ), виокремлено слабкі долі й ті склади китайської мови, які зазвичай є ненаголошеними та легкими у живій розмовній мові.

## Нотний приклад 3.2.

Початкові репліки Божевільного у першій сцені (тт. 46–61)

Inauspicious ♩ = 96

*mp* *f* *mp* *f* *p*

Tenore

他 (ta) Його, 的 (de) вираз, 眼 (yan) очей, 色 (se) такий, 古 (gu) дивний, 怪 (guai, наче, 似 (si) він, 乎 (hu) зля-кався, 怕 (pa) мене, 我 (wo) менше...

Аби узгодити звучання мелодики та тональної структури китайської мови, композитор звернувся до досвіду традиційної китайської опери та китайського фольклору. Спираючись на інтонації тонів китайської мови, Го Веньцзін користується принципами мелодекламаційного звуковедення традиційної пекінської опери, мелодичний малюнок якої сповнений численними стрибками і несподіваними зворотами. На прикладі речитативу Божевільного з четвертої сцени (нотний приклад 3.3.) яскраво видно, як тональна структура китайської мови<sup>59</sup> збігається зі звуковисотним вирішенням речитативу<sup>60</sup>.

Вільне, обумовлене емоційним станом і диханням, інтонування у нетемперованій звуковисотності з різноманітними глісандуючими прийомами підвищення та зниження інтонації, горловими та гортанними фонемами, фальцетними переходами нагадують особливості китайської мовної інтонації та мають ознаки вокального стилю пекінської опери.

<sup>59</sup> Тони китайської мови у латинській транскрипції позначаються над голосною літерою. Усього їх чотири: перший (ā) — високий, довгий, рівний, другий (á) — висхідний, довгий, третій (ǎ) — низький, четвертий (à) — низхідний, короткий, різкий.

<sup>60</sup> На мелодичну лінію, окрім тональної, звичайно, накладається також й інтонаційна побудова речення, у якому кінець фрази йде на спад.

## Нотний приклад 3.3.

## Речитатив Божевільного у четвертій сцені (тт. 102–113)

$\text{♩} = 60$   
(Looking into the sky)

**Tenore H.**  
**M.**  
**L.**

**ff** **3** **(d)** **3** **(d)** **mp** **3** **3**

四 千 年 来 时 时 吃 人 的 地 方, 今 天 才 明 白, 我 也 在 其 中  
 sì - qiān nián lái shí shí chī rén de dì fāng, jīn tiān cái míng - bai wǒ yě zài qí zhōng  
 Лі - ше те - пер я зро-зу - мів, що рока-ми жив там, де впро - довж чоти-рюх ти-сяч ро-ків

**T.**

**5** **3** **(d)** **(d)** **f** **3** **3** **(o)** **ff** **3** **3**

混 了 多 年; 有 了 四 千 年 吃 人 履 历 的 我, 当 初 虽 然 不 知  
 hùn le duō nián yǒu le sì qiān nián chī rén lǚ lì de wǒ, dāng chū suī rán bù zhī  
 іс - ну - ва - ло людоїдство; я також жив се - ред цьо - го вже ба - га - то ро - ків, хоча ра - ні - ше я й не

**T.**

**8** **3** **mf (weeping)** **p (weeping)** **pp** **ppp** **pppp**

道, 现 在 明 白, 难 见 真 的 人!  
 dào, xiàn zài míng bai, nán jiàn zhēn de rén!  
 знав того, та тепер зрозумів, як рідко зустрічаються у житті справжні люди!

Наводимо фрагмент з першої сцени, коли Божевільний бачить, як сільська жінка б'є дівчинку і виголошує: «Ох і вкусила б я тебе!». Тут односкладове китайське слово «вкусила» (咬 — «yao») перебільшено розтягнуте на чотири склади «yi-a-ao-ou» (咿啊噢呕). За ремаркою Го Веньцзіна, склади цього слова слід вимовляти, широко розтуляючи рота, немов жінка й справді хоче вкусити дитину (нотний приклад 3.4.). Цей момент має важливе значення у драматичному розвитку сюжету, адже відчуття переслідування у головного героя переростає в конкретний страх: вони замислили їсти людей! [134, с. 53].

## Нотний приклад 3.4.

## Фрагмент з першої сцени (тт. 281–293)

**[Anxiously ♩ = 160]**  
with exaggerated lip movements

**Alto**

**sf** **non vibrato** **normal**

咿 - 啊 - 噢 - 呕 你 几 口 我 要 咿 - 啊 - 噢 - 呕 你 几 口 才 出 气!  
 yī - a - ao - ou nǐ jǐ kǒu wǒ yào yī - a - ao - ou nǐ jǐ kǒu cai chu qì!  
 Ох і вку - си-ла б я тебе, доб - ря-че вку-си - ла б, щобзігнати свою злість! 才 出 气!  
 cai chu qi! cai chu qi!  
 щобзігнати свою злість!

У процесі написання вокальних партій композитор насамперед зосереджується на мелодійності та фонетичних особливостях мови. У своїй статті «Відношення слова та музики в опері, а також мовна проблема в операх

китайською мовою на прикладі опери «Вовче селище» Го Веньцзін зазначає, що використання *pinyin* (латинської транскрипції ієрогліфів) дозволяє йому не лише контролювати артикуляцію виконавців, надаючи їй необхідної експресивності, а й відтворювати особливості специфічних діалектів або давніх фонетичних форм, що вийшли з ужитку.

У другій сцені, коли Божевільний, неабияк злякавшись перехожих, повертається додому і намагається вимовити хоча б слово, йому це дається дуже важко, і він починає заїкатися. Голосні, за задумом композитора, немов застрягають у горлі хворого, а вуста, не слухаючись, через силу розтуляються дуже повільно (нотний приклад 3.5.). Не в змозі вимовити слова повністю, головний герой співає окремі склади або лише окремі фонemi у «кривому», переривистому, гострому ритмі. Плутана мова головного героя, що зображає його затьмарену свідомість, фотографічно точно передана в мелодії його арії. Чергування точної та розмитої звуковисотності створює враження крайньої розгубленості та внутрішнього хаосу головного героя.

Нотний приклад 3.5.

Фрагмент з другої сцени (тт. 30–41)

**Tempo giusto accurately**  
Mouth slightly open. Half of the vowel is choked in the throat.

*p* lip pop to sing.

Tenoro

白 // // 天 的 那 那那  
b // // bai // // ti - an de na - a na - a-a-a-a-a-a

Ti лю - ди, яких я зус - трів

5

T. 那 - 伙 人, 我 我 看  
na yi huo - o ge - n, wo wo - o - o - o - o kan

сьо - го - дні... я wo - o - o - o - o - o наскрізь

9

T. 出 他 // // 他们 话 - 中 全 是 毒...  
chu ta - // // ta men - en - en hua-a-a zhong quan - an shi - i - i-i-i du...

ба - чу от - ру ту в ix - nix сло - вах...



У 1985 році Го Веньцзін, потрапивши в монастир Ташілхунпо в Шигацзе (Тибет), почув, як лами співали молитви. Їхні голоси були надзвичайно сильними. Особливо композитора вразив пронизливий, потужний, величний голос наставника монастиря. Він пише: «Цей звук одразу нагадав мені грандіозний храм і звучання довжелезної тибетської труби. Я справді не міг повірити, що це був людський голос. Це був бас, що не схожий на той, який ми звикли чути» [138, с. 43–44]. Маючи на меті відтворити цей тембр на сцені, композитор вимагав, щоб лікар Хе (бас) — уособлення соціуму, що хоче приборкати головного героя, — виконував партію дуже суворим, потужним голосом<sup>61</sup>.

Манера співу пекінської опери неймовірно гнучка й різнобарвна, для неї характерні виразне вібрато і специфічний горловий звук. Тремоло на одному звуці іноді сильно нагадують звучання репетицій на китайському традиційному інструменті піпа, а плавні *portamento* — м'які, ковзаючі інтонації на китайському традиційному інструменті ерху. У «Вовчому селищі» композитор ще більше розширив спектр технічних прийомів виконання вібрато й тремоло, а це вимагає від артиста високої виконавської майстерності. Продемонструємо зазначене вище на фрагменті партії Привиду з другої сцени (нотний приклад 3.6.), у якій використано горлове тремоло, швидке-мінімальне вібрато, повільно-широке вібрато і тремоло, відтворене за допомогою кінчика язика, притиснутого до верхньої губи.

У четвертій сцені, коли головний герой поступово почав приходити до тями, з-за куліс у дуже низькому регістрі приглушеним голосом контральто лунає спів Чаклунки. У її партії використано оригінальні слова даосистського заклинання для вигнання злих духів з одержимої людини. Подібні обрядові практики в минулому були доволі поширеними в Китаї: для лікування хворих нерідко зверталися до містиків, які володіли мистецтвом здійснення відповідних ритуалів.

---

<sup>61</sup> Тибетські інтонації знайшли свій відбиток і в інших творах Го Веньцзіна, як «Відлуння неба і землі» («天地的回声»), «Цзінфан» («经幡») та ін.



виходить за межі традиційних оперних канонів, вплітаючи в музику не лише класичні інтонації, а й звукові образи, що додають особливого драматичного забарвлення і дозволяють створити більш реалістичний і емоційно насичений образ персонажів. Як приклад, можна навести використання елементу звучного дихання у першій сцені. Божевільний, за вказівкою у партитурі, робить «різкий вдих з міцно стиснутими зубами». Такий тип дихання, характерний для станів шоку, страху або раптового здивування, слугує виразним засобом передачі вкрай збентеженого психоемоційного стану головного героя.

Новації в партії оркестру проявилися у поєднанні академічних європейських й традиційних китайських інструментів, за рахунок чого сформовано новий полінаціональний тип оркестру. Особливо вирізняється розширена партія ударних інструментів, що є характерною ознакою традиційної китайської опери, де вони виконують провідну за значенням, але акомпануючу функцію. Окрім вишуканих західних інструментів (кастаньети, маракаси, маримба, челеста), використані ударні пекінської, сичуаньської традиційних опер та фольклорної музики північно-західного Китаю. Серед них — різноманітні тарілки, пекінські гонгів та інші інструменти. Металеві дзвіночки, кам'яні дзвони, гонги й барабани протягом тисячоліть займали важливе місце як у фольклорі, так і у храмовій та придворній ансамблевій музиці Китаю.

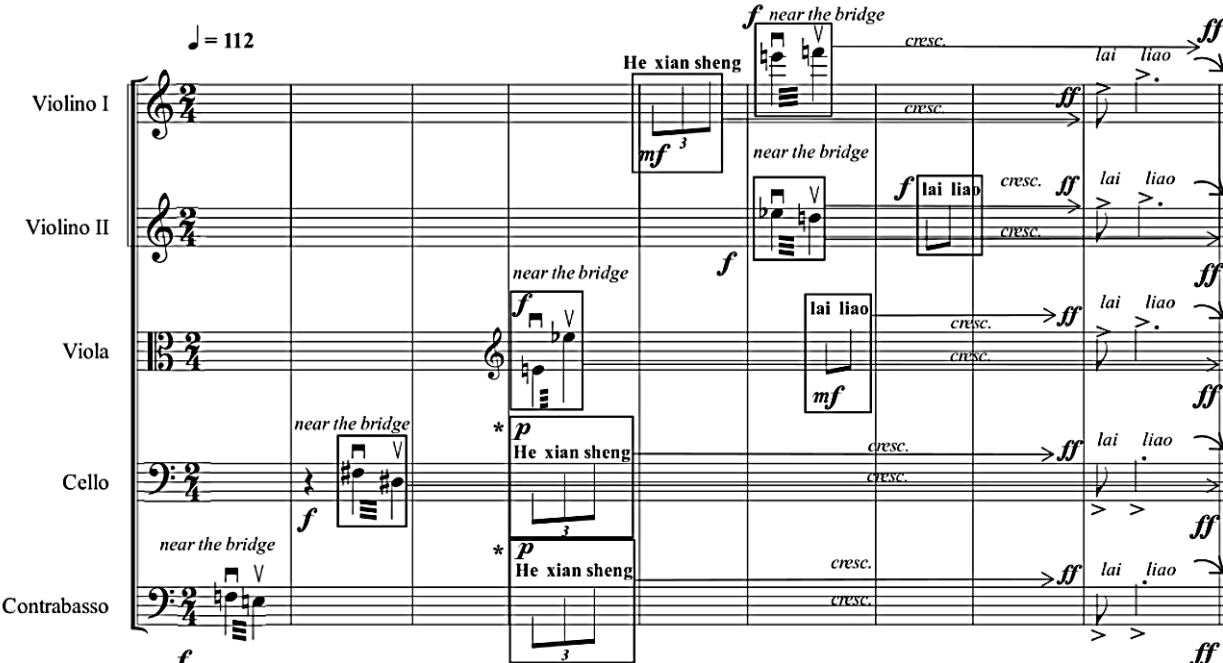
З особливим пієтетом композитор ставиться до ударних сичуаньської традиційної опери. Він це коментує так: «Серед усіх різновидів китайської традиційної опери сичуаньська має, мабуть, найвиразніше звучання. <...> У більшості випадків, коли чуєш удари барабанів, це нагадує манеру пекінської опери. Але ударні сичуаньської опери відрізняються одразу — вони звучать глухо, з важким, затуманеним відтінком. З чим це можна порівняти? Можливо, з театральними традиціями, де актори виступають у масках — як, наприклад, у гуйчжоуських, юньнаньських чи тибетських виставах. Тому, почувши ці барабани, одразу згадуються саме ті маски. У цьому звучанні є щось містичне — духи й демони, і це справді заворожує» [161].

Виразне драматичне напруження, що значною мірою створюється завдяки потужності ударних, посилюється ефектом звучання струнних інструментів, які в опері також іноді трактуються як ударно-шумові. Для цього композитор ввів декілька специфічних виконавських прийомів гри, що фіксуються в графічних позначеннях. Наприклад, відбивання ритму по корпусу інструмента кінчиками пальців (  ), відбивання ритму по корпусу інструмента кісточкою фаланги пальця (  ), удар долонею по верхній деці інструмента (  ), шкрябання металевою пластиною по струнах без відриву (  ).

В інструментальному супроводі наявні репліки-коментарі (нотний приклад 3.7.), що нагадують техніку вокально-ансамблевого підспівування традиційної сичуаньської опери *банцян*. Такі підспівування у «дореформаційні часи» (до Культурної революції) також виконувалася артистами-інструменталистами.

Нотний приклад 3.7.

Фрагмент з другої дії (тт. 397–405)



Violino I

Violino II

Viola

Cello

Contrabasso

*f* *mf* *p* *ff* *cresc.*

*near the bridge* *He xian sheng* *lai liao*

\* *p* *He xian sheng* \*\* *lai liao*

\*Вигукуючи. "He xian sheng" перекладається як «Лікар Хе». \*\*"lai liao" означає «прийшов!»

У ритмічній організації музичного руху та у фактурі також простежуються паралелі з китайською традиційною оперною музикою. Наприклад, у фрагменті з першої сцени на словах «Що я вам такого зробив?! Ці блідолиці з вишкіреними

зубами усі зговорилися!» ритмічний регіт натовпу, що в уяві Божевільного поступово перетворюється на гавкіт собак, зіставлений з повільно-протяжним співом головного героя. Щоб підкреслити конфлікт головного героя і соціуму, що його оточує, тут імітується один із метро-темтів традиційної пекінської опери, що зветься «напружений ритм і повільний спів» («紧打慢唱»).

У партії Привиду молодшої сестри використовується тип метро-темпу *саньбань*<sup>64</sup> (散板, букв. «розхлябаний», «недисциплінований»). Він характеризується як той, що «вільно грається та вільно співається» (散打散唱), а також «не має ні сильних, ні слабких долей» (无板无眼). Його гнучкість та невизначеність ідеально підходять для створення містичного образу.

У коді соло Привиду маленької сестри на словах: «Я сама йду в далеку подорож. Не тільки тебе немає, а й жодної іншої тіні немає у темряві. Тільки я розчиняюся у темряві, той світ повністю належить мені одній...»<sup>65</sup> проходить у метро-темпі *саньбань*. У партитурі це проявляється у вільному ритмічному запису без позначення розміру та майже повній відсутності тактових рис. Витримані звуки в інструментальному супроводі також не мають визначеної тривалості. Переривистими лініями позначений приблизний час, коли звук того чи іншого інструмента має поступово розчинитися та зникнути. Наприкінці опери ударні та струнні інструменти немов міняються ролями: віброфон надає гармонійну підтримку вокальній партії, тоді як група струнних, мандоліна та гітара відтворюють ефект ударних через «відбивання» тремоло по корпусу інструмента. Таким прийомом ще більше підкреслюється взаємодоповнюваність традиційної та новітньої музичних культур.

Підсумовуючи, можна відмітити, що у психологічній драмі «Вовче селище» яскраво проявилися ознаки експресіоністського театру. Композитор

---

<sup>64</sup> У рукописі партитури композитор використовує спеціальні знакові позначення, запозичені з традиційної опери, які слугують для фіксації подібних метро-темпових характеристик («サ», наприклад, т. 92 партитури).

<sup>65</sup> Слова для партії Привиду сестри Го Веньцзін запозичив з іншого твору Лу Сіня — «Дика трава» («野草»).

вдається до винахідливих засобів задля відтворення гіпертрофованих почуттів страху, тривоги головного героя. Серед них — найрізноманітніші способи звуковидобування у вокальній партії соліста, у яких елементи *bel canto* примхливо поєднуються з принципами тонального інтонування китайської мови, характерними для пекінської традиційної опери. Горлові звуки, вібрато, використання мелодекламації з широкими глісандуючими перепадами голосу з низького до високого регістрів і, навпаки, напружені звуки у високому регістрі, фальцетний спів, репетиції звуків з агогічним і акцентним варіюванням, застосування неврівноваженого метро-темпу «напружений ритм і повільний спів» відповідають несвідомо-імпульсивним станам хворої психіки. Уведення темброво шокуючих ефектів голосного дихання крізь зціплені зуби, покашлювань, сопінь тощо відтіняють вокальну вимову і надають ще більшої вражаючої сили завдяки фонічному натуралізму.

Ще однією рисою експресіоністського театру є символізація елементів драматургії. Назва «Вовче селище» натякає на жорстокість, яка охопила душі людей. Символічним є час доби у чотирьох сценах опери. Усі персонажі мають знакові назви, позбавлені особистісних імен. У них утілені типізовані конотації, що спрямовують на прояв ірраціональної експресивності (Божевільний), потойбічної містичності (Привид), сили розуму і здорового глузду (старший брат), традиційної віри у силу духів і чарів (Чаклунка). Символічними якостями наділяються і тембри: партія баса доктора Хе — світло благодатного зцілення, тибетської молитви, сичуаньські ударні інструменти як знак містично-похмурої атмосфери природи на батьківщині композитора.

Напруженості дії надає підкреслено нереальний контекст: атмосфера забобонів про духовне людоджерство, що у хворій уяві може перерости у фізичне (епізод покарання з жінкою і дитиною), потойбічна партія Привиду молодшої сестри, тибетські заклинання Чаклунки у сцені зцілення Божевільного. Опора на атональність, нетемперований звукоряк, несподівані прийоми звуковидобування на інструментах (шкрябання по струнах, удари по корпусу) використані для створення незвичного для нормального сприйняття звукового середовища.

Отже, музичні новації в опері «Вовче селище» слугують головній меті Го Веньцзіна: якомога реальніше та яскравіше змалювати переживання головного героя опери — Божевільного. Однак ці новації поєднані тут з елементами традиційної китайської музики, які розширяють діапазон інструментальної та вокальної тембрової палітри, збагачують твір яскравим національним колоритом та значно урізноманітнюють прийоми музичної виразності опери західного зразка.

### **3.2. Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний бенкет»**

Камерна опера «Нічний бенкет» стала наступним кроком на шляху відображення Го Веньцзіном сили людського духу та її прояву в особливому, неспецифічному для буденного життя контексті. Якщо у першій опері — «Вовчому селищі» — композитор обирає «Щоденник божевільного» Лу Сіня для дослідження інтуїтивних проявів екзистенції душевно хворої людини у зіставленні з реальним «розумним» світом людей, то у «Нічному бенкеті» автор розгортає психологічні дослідження у далекій історичній перспективі.

У 1998 році відбулася прем'єра цієї опери в Лондоні. Вона була написана на замовлення англійського театру Альмеїда. У виставі брали участь артисти з Голландії, Англії та Китаю. Після цього «Нічний бенкет» також ставили в Амстердамі, Гонконзі, Парижі, Відні, Берліні, Перті, Нью-Йорку та інших містах близько тридцяти разів. Це перший успішний тур в Європі, Північній Америці та Австралії, на якому опера співалася китайською мовою європейськими виконавцями.

У 2001 році композитор створив другу редакцію цієї опери (ор.35)<sup>66</sup>, розширивши лондонську версію майже на 20 хвилин і переробивши партію імператора Лі Юя для типажу *сяошен* пекінської традиційної опери. Обидві

---

<sup>66</sup> Детальніше про другу версію опери «Нічний бенкет» можна знайти в інтерв'ю автора дисертації з композитором у додатку Е.

версії партитури видані та розповсюджені видавництвом CASA RECORDI — BMG Publishing. У дослідженні розглядається перша редакція, оп.30.

У Китаї опера вперше прозвучала через 5 років, 19 жовтня 2003 року, в театрі «Полі» (保利剧院) на Пекінському міжнародному музичному фестивалі «Ніч сучасної китайської опери» (中国当代歌剧之夜) в постановці відомого китайського режисера Лінь Чжаохуа (林兆华) і диригента Янга Янга (杨洋). Це стало однією з найважливіших культурних подій року, за що Го Веньцзін був удостоєний звання «Артист року» (年度艺术家) у себе на батьківщині.

Поштовхом до формування музичної драматургії та написання лібрето став сувій «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» («韩熙载夜宴图»), намальований у X столітті. Його автор — художник Гу Хунчжун (顾闳中) — служитель при дворі останнього імператора Південної Тан Лі Юя (李煜).

Рисунок 3.2.

Гу Хунчжун, «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» (X ст.)



На тлі сутінків правління імператора розігрується внутрішня драма Ханя Сіцзая — придворного міністра, мудреця та покровителя мистецтв. Харизматична особистість Ханя, який не тільки брав участь в управлінні країною, а й виявляв опозиційні погляди щодо існуючої системи керування державою, приваблює композитора неординарністю і силою характеру.



Згідно з легендою, Хань Сіцзай походив з родини великих поміщиків, був прекрасно освічений, інтелігентний, відомий, як талановитий політик, який з відданістю служив імператорам трьох поколінь династії Південної Тан. Останній імператор Південної Тан Лі Юй, втративши розум, з упертою впевненістю підозрював у зраді всіх. Хань Сіцзай, чий вплив при дворі, де почалися інтриги, суттєво зменшився, зневірився та залишив державні справи. Розуміючи, що у імператора з'являться сумніви щодо його намірів, він був змушений кожного дня проводити вечірки, жити розпусним гулякою. Звичайно, таке життя його зовсім не приваблювало. Хоча на картині Ханя оточують красуні, які співають пісні та танцюють, його очі видають, що сам він в цей момент перебуває в розпачі і сумнівах. Дізнавшись, що після залишення служби Сіцзай почав часто запрошувати друзів до себе додому бенкетувати та веселитися, Лі Юй відправив палацових художників Гу Хунчжуна і Чжоу Веньцзю із завданням відобразити для імператорського двору вечірній бенкет Ханя Сіцзая. Після повернення до палацу художники представили картину розкоші нічного бенкету і подарували її імператору.

Картина утворена з п'яти епізодів, на яких зображений Хань Сіцзай у різних сценах під час вечірки. У першій Хань та його гості отримують задоволення від музики. У другій — відома танцівниця Ван Ушань (王屋山) танцює під акомпанемент барабану, на якому грає міністр. В оточенні прекрасних дівчат Хань Сіцзай відпочиває у третій сцені. У наступному епізоді чиновник слухає гру юних музиканток на флейтах. В останній сцені хазяїн проводить гостей.

Звертаючись до одного з трагічних епізодів історії Китаю, Го Веньцзін намагається привернути увагу до її уроків. Він спонукає глядачів до міркувань про ситуацію, у якій влада не спроможна контролювати країну, що змушує її харизматичних представників опинитись в опозиції і виявляти духовний супротив. Зіставлення у паралельній драматургії образів безвольного імператора Лі Юя, прекрасного поета відмираючої доби, але бездарного керівника (інтерлюдії), і мудрого міністра та митця Ханя Сіцзая спрямовує глядача до

роздумів про невідповідність соціального статусу людини та її талантів та можливостей.

Унікальність драматургії опери представлена виразною нелінійністю сюжету: чотири сцени і три інтерлюдії з епілогом знаходяться у двох паралельних драматичних просторах та двох часових вимірах. У чотирьох картинах послідовно оповідається про те, що відбувалося в будинку Ханя Сіцзая під час нічного гуляння. У інтерлюдіях та епілозі розкривається образ імператора Лі Юя. Автор спирався на техніку віртуального часу та простору китайської традиційної опери, яка дозволяє вільно переключатися між часовим пластами [158, с. 64].

Концепція твору значно розширює межі жанру камерної опери. Композитор звертається до одного з переломних моментів в історії Китаю — занепаду династії Тан — «золотої доби» китайської поезії, літератури і мистецтва. Печальна атмосфера останніх днів правління імператора Південної Тан Лі Юя, який був переможений армією династії Сун (975 рік), зрікся влади і був знищений ворогами, стала контекстом для розгортання сюжету опери.

Таблиця 3.2..

| Камерна опера «Нічний бенкет» (Ор.30) |                          |                  |                                                           |                  |                                                           |                  |                      |             |
|---------------------------------------|--------------------------|------------------|-----------------------------------------------------------|------------------|-----------------------------------------------------------|------------------|----------------------|-------------|
| Розділ                                | Перша сцена              | Перша інтерлюдія | Друга сцена                                               | Друга інтерлюдія | Третя сцена                                               | Третя інтерлюдія | Четверта сцена       | Кода-Елегія |
| Назва                                 | «Гадання перед бенкетом» |                  | «Початок бенкету»                                         |                  | «Закінчення бенкету»                                      |                  | «Після бенкету»      |             |
| Дійові особи                          | Хань Сіцзай, Хун Чжу     | Лі Юй            | Хань Сіцзай, Хун Чжу, Куртизанка, Гу Хунчжун, Чжоу Венцзю | Лі Юй            | Гу Хунчжун, Чжоу Венцзю, Хун Чжу, Хань Сіцзай, Куртизанка | Лі Юй            | Хань Сіцзай, Хун Чжу | Лі Юй       |

Основу драматургії опери становить ансамбль персонажів, запозичених композитором з давнього сувою. Це образи Хань Сіцзая, наложниці Хун Чжу, художників Чжоу Венцзу та Гу Хунчжуна. Паралельно до сюжету гуляння у домі міністра розвивається поетичний план опери, пов'язаний з розгортанням образу імператора Лі Юя.

Лібрето до опери, засноване на картині та історичних фактах про особистостей, зображених на ній, написав давньокитайською мовою Цзоу Цзінчжи (邹静之) у співавторстві з композитором. У нього увійшли найвідоміші класичні вірші середньовічної китайської поезії — як часів династії Південної Тан, так і більш пізньої династії Сун. В них композитор та лібретист не дотримуються історичної хронології. Поезію структуровано відповідно до логіки розвитку сюжетної фабули опери.

Герої, якими композитор захоплюється, висловлюються віршами: Хань Сіцзай, Хун Чжу. Поетичне мислення Хань сповнене філософських підтекстів (перша, третя сцена). Хун Чжу по-жіночому доповнює цю грань Хань Сіцзая (дує з другої сцени, четверта сцена). Образи і мотиви їх поезії розкривають аспекти краси та світоглядних орієнтирів. Своєрідною поетичною альтернативою до віршів цих героїв постає творчість Лі Юя — останнього імператора Південного Тану. Він пише піднесеним складом, щоб зберегти свою життєву волю хоча б у поезії<sup>67</sup>, оскільки у реальному житті правитель переживає занепад держави і загрозу знищення династії.

Стильова сфера композиції позначена відтворенням середньовічного китайського національного колориту. Серед ознак стилю твору:

- опора на національні світоглядні настанови (даосизм, конфуціанство);
- застосування старовинної китайської мови та інтонацій вимови;

---

<sup>67</sup> В уявленні китайців життєва енергія поета або письменника – ефір *ці* 气 – втілювалася і зберігалася у формах словесності – літературних творах, віршах. Поезія та проза вважається своєрідним вмістилищем волі людини, яка його створила. Таким чином, завдяки твору мистецтва автор увіковічує власну енергетичну сутність і знаходить безсмертя та визнання нащадків, які повинні судити «людину саме за її волею».

– використання традиційних технік створення художніх образів, укорінених у китайській поезії та літературі (серед них прийоми *юндянь* 用典, який передбачає запозичення, перефразування, стилізацію, алюзію на стиль різних поетів, та колажна техніка *цзіцзюй* 集句);

– звернення до вокальних стилів пекінської, куньшаньської та сичуаньської традиційних опер;

– уведення національних китайських інструментів до складу оркестру (піпа, дерев'яні духові, розширення ударної групи);

– розширення діапазону перкусійних ефектів за допомогою застосування особливих прийомів гри на інструментах європейського камерного ансамблю (наприклад, удари по струнах (*col legno*), корпусу, глісандо струнних тощо).

Серед ідей, запозичених композитором з середньовічної сувою, можна згадати: надання драматургічного пріоритету ударним інструментам, підкреслення тембрів піпи та бамбукової флейти, використання прийому «узагальнення через жанр» (танцювальна музика для характеристики героїні Хун Чжу) тощо.

Образ Хань Сіцзя в опері є багатограним і суперечливим. Драматургія розгортається на двох паралельних рівнях: реальному (бенкет, розваги, дискусії) та уявному (прагнення героя до внутрішньої гармонії через поезію, спогади, мистецтво). У цьому контексті нічний бенкет стає для нього засобом занурення у прихований світ Дао, що вивільняється через стан алкогольного сп'яніння. Ця ілюзорна реальність протиставляється жорстокості зовнішнього світу, що руйнує людей, держави та епохи.

Художники Чжоу Венцзу та Гу Хунчжун виступають як представники офіційної придворної культури. Їхнє розуміння конфуціанської моралі зводиться до дотримання етикету та формальних правил поведінки, що підкреслює їхню поверхневність і прагнення догодити вищим за рангом. Композитор використовує їхні партії для сатиричного зображення догматичного імітування конфуціанських цінностей. Комічний ефект досягається за допомогою музичних засобів: нетверезі спроби героїв вести філософські дискусії супроводжуються

гиканням, повторенням окремих звуків, сплутаними думками та спотвореними цитатами Конфуція. Ці елементи підсилюються оркестровою фактурою, що іронічно обіграє їхню легковажність. У такий спосіб композитор розкриває контраст між глибокими духовними пошуками Ханя та поверхневистю його оточення.

У музичному тематизмі Ханя Сіцзая розкривається суперечливий характер персонажа. Фрази декламаційного характеру символізують деструктивне начало, позбавлене мелодичної чуттєвості, енергії проспівування звука і формування цілісних музичних побудов. Такі фрагменти пов'язані з описом «бенкетного» способу життя, згадкою про службу при дворі імператора. У сцені ворожіння Хань та Хун Чжу також не співають. Потойбічне начало, пов'язане зі складним сплетінням янь та їнь, провіщує грозу та панування темряви<sup>68</sup>.

В аріозних фрагментах, де відображені філософські міркування героя та поетичні прозріння у майбутнє, зароджується потужний мелодичний імпульс, який несе енергію духовної сили, щирості почуттів та інтелектуалізму. Мелодії народжуються у мить одкровення героя. Так, у вокальній партії за допомогою різних способів звуковидобування (мелодія — немелодія, спів з побудовою розгорнутих фраз — перебільшено артикульовані інтонації мови) підкреслюється внутрішня неоднозначність психологічного стану головного героя опери.

У початковому монологі першої сцени, побудованому на основі розспіваної мови<sup>69</sup>, розкриваються думки Ханя його відчуття реальності та

---

<sup>68</sup> *Інь* та *янь* – основні категорії китайської філософії, передусім Даосизму. У перекладі означають «темне» та «світле». «Вихідне етимологічне значення — сонячна та похмура погода, або сонячний і затінений схили пагорба чи берега річки» [57].

<sup>69</sup> Ідея відтворення вокалістом звуку за допомогою мовної інтонації, з одного боку, споріднена з європейськими техніками *sprechstimme* (*sprechgesang*), які застосовувалися у творчості А. Шенберга, А. Берга та інших європейських композиторів ХХ століття. У Го Венъцзіна ця техніка застосування інтонацій вимови слів першої черги пов'язана із особливостями китайської мови і поезії, коли кожний ієрогліф має певну інтонацію вимови, від якої залежить його значення і смисл. При створенні художніх образів у поезії, наприклад, звукова інтонація відображала ще і світоглядні інтенції вірша: «Загальну образність зумовлювала й фонічна будова вірша, в якому, як було визначено наприкінці VI ст. поетом Шень Юе (沈约), музичність і своєрідна (то висхідна, то низхідна) мелодія були явним

визнання безпорадності перед неминучим крахом держави: «Складно у житті здобути визнання. Але тепер я не можу нічого зробити для того, щоб врятувати державу від занепаду». У цей момент Хань ще вірить у відродження, піднесення нації та культури, яка спирається на глибинні багатовікові духовні надбання народу. Незважаючи на те, що знаходиться на межі краху, він бачить «<...> Гори темніють у густому тумані, який покриває їх, але хмари розійдуться у світлі сонця, що заходить за обрій»<sup>70</sup>.

Мелодичне амплуа позитивної енергії Ханя Сіцзая<sup>71</sup>, підтримується наспівним лейтмотивом у партії піпи — народного струнно-щипкового інструмента, символічного оспівувача подій в опері. У піпи звучить тема, символічно написана на стародавню мелодію «Осінній місяць над палацом Ханя» («秋月汉宫»)<sup>72</sup>. Вона з'являється у сценах, пов'язаних з характеристикою Ханя Сіцзая, коли з-під маски пустуна і гуляки на мить виринає справжня особа мудрої і занепокоєної реальним становищем речей людини. Фактично, тут подано основну ідею музичної драматургії опери — національний традиційний мелодизм як утілення позитивного смислотворчого начала.

У другій сцені гості прибувають до Ханя на бенкет. Серед веселощів і розваг, хмільної молитви з повними чашами вина у руках, легковажних промов придворних художників Хань Сіцзай ніби підлаштовується під загальний настрій, підігруючи присутнім. Водночас у дуєті з Хун Чжу, оформленому в ніжній

---

віддзеркаленням дуальності світобудови. <...> Матеріальне буття поезії (зокрема, висхідну й низхідну інтонацію при її виконанні) зумовлюють світотворчі полярні сили *інь* та *янь* і енергія *ці*, яка циркулює між небом і землею» [72, с. 105].

<sup>70</sup> Образ гір є одним з найулюбленіших у китайському поетичному світі, що знаходиться у замилюванні природою. Група «Віршів гір і вод» чи не найчисленніша у поезії доби Тан. Гори з'єднують небо, землю, наближають людину до пізнання Дао, а значить — сутності речей. Звертаючись до образу гір як символу вічної духовної сили Піднебесної, Хань Сіцзай вірить, що вони завжди будуть підносити людину до сонця, незважаючи на тимчасові затьмарення швидкоплинних історичних реалій (образи туману, хмар).

<sup>71</sup> У вступному слові до вистави у Консертгебау, Амстердам, 2000 р. Го Веньцзін зазначає, що вокальна партія Ханя Сіцзая спирається на традиції куншаньської опери. Опора на високохудожні поетичні тексти з глибоким філософським змістом, кантиленність аріозного співу з інструментальним супроводом характерні для партії головного героя опери.

<sup>72</sup> У творі «Осінній місяць над палацом Ханя» виражається печаль, глибока туга наложниць і служниць за минулим. Осінніми ночами вони оплакують свою долю в безлюдному і мовчазному палаці.

мелодичній манері, розкривається інша грань його натури — здатність до емоційного переживання краси, до злиття з природою в єдиному ритмі та подиху (зокрема в репліці: «Хун Чжу, ти — справжня красуня. Твоє обличчя — немов весна»).

Проте його справжнє ставлення до гостей сповнене сарказму й внутрішнього осуду. Гу Хунчжун і Чжоу Венцзу інтерпретують емоційний імпульс господаря як легковажний флірт («Ваша Світлість, ви справжній джентльмен і все ж вмієте насолоджуватись життям»). Вони збираються малювати тільки пусту оболонку люб'язностей та пустощів («Саме такі речі варто писати», с. 68<sup>73</sup>). Тому мелодія у цих побудовах зникає, перетворюючись з сухих поодиноких інтонацій на «порожній» сміх.

Саркастично у вустах Ханя звучить одна з найплідніших для мистецтва філософських істин даосизму: «Той, кого одного разу написали на картині, стає безсмертним» <sup>74</sup> (ст. 70). Мелодія зникає, залишаються лише підкреслено артикульовані слова, після яких Сіцзай кидає зневажливий етичний виклик суспільству, пропонуючи Хун Чжу пити вино з рота в рот (с. 72).

Кульмінаційним проявом сарказму стає презирлива фраза про гостей бенкету «Якщо б це були не поважні гості, то хто б їм дозволив спостерігати таку картину?». У постановці цей момент передається візуальною фіксацією: головні герої застигають у позі напівобіймів. Таке положення дає тільки натяк на дію, озвучену у тексті. В. Москаленко відмічає, що «зрима» інтонаційність може виражатися процесуально, а може — як «застигла» у часі. Такі «застиглі» форми інтонаційного руху передають вихоплені з життя моменти, які начебто

---

<sup>73</sup> Усі посилання подані за нотним текстом партитури [214].

<sup>74</sup> У китайському традиційному світогляді твір мистецтва сприймається як мить доторкання до абсолюту. Саме до воз'єднання з Дао — космічним началом і рушієм Всесвіту, трансцендентним «Ніщо» — спрямоване створення поезії, картини або літературного твору. Найважливішим є через художній твір долучитися до енергетичних імпульсів світобудови, віднайти єдність внутрішнього і зовнішнього світів, людини і природи. Прихована за начертаними об'єктами (ієрогліфами, намальованими фігурами) вища сутність, назавжди зберігається у творі мистецтва чи літератури. Таким чином твір мистецтва неначе вказує шлях до вічного життя як того, що відображено у художньому артефакті, так і його автора. На прикладі поезії цей феномен досліджує Ярослава Шекера [70, с. 3].

призупинені на мить [30, с. 43]. Ця зупинка у часі символічно відбиває слова Ханя Сіцзая про вічність того, хто зафіксований на картині.

Подібне сценічне вирішення дозволяє провести паралель із прийомом традиційної китайської опери — *лянсян* (亮相), що дослівно означає «проявити зовнішність». *Лянсян* є однією з найхарактерніших форм виразності в китайському музичному театрі, що передбачає статичну позу, яка фіксує емоційно-психологічний стан персонажа. Її використовують при виході на сцену, завершенні епізоду або в вирішальних поворотних моментах дії. Така поза виконує функцію естетичного акценту, увиразнюючи стан героя, неначе «заморожуючи» миттєвий імпульс. В цьому контексті пластичне завмирання героїв є своєрідним сценічним еквівалентом ідеї безсмертя через художню фіксацію, артикульованої самим героєм. Таким чином, наприкінці другої сцени внутрішній конфлікт Ханя Сіцзая між його поведінкою у суспільстві і прагненням до мудрого життя у гармонії зі світом набуває першої смислової вершини.

Кульмінацією світоглядного конфлікту в опері стає третя сцена. Художники, вражені байдужістю Ханя до державних справ, звинувачують його у зневажанні своїх обов'язків. Скорочений, трохи «пригладжений» на манер світської бесіди, він передує прямим звинуваченням: «Ваш господар порушує конфуціанську мораль <...> Він підвів свою країну та народ. Йому не оминати кари за це!».

Усупереч художникам, які волають про втрату кордонів пристойності та ввічливості, Хань Сіцзай викладає своє світоглядне кредо, що співзвучний з основними настановами даосизму: «Небо — то стеля мого дому, Земля — моя постіль. Цей балкон — моя білизна і верхній одяг»<sup>75</sup>. Урочистість і значущість моменту підкреслює розлогий, неспішний, багатий на розспіви спів, який звучить на тлі застиглого тремоловання (дерев'яні духові) та витриманих

---

<sup>75</sup> Оригінал і український переклад повного тексту лібрето подано в додатку Б.



педалей (струнні) оркестру. Закінчується сцена вибухом обурення художників, які спішно покидають бенкет.

У четвертій сцені головний герой постає знесилений бенкетом, внутрішньою боротьбою між бажанням піти від суєтного життя, заглибитися у пошуки Дао та відчуттям свого обов'язку перед країною, яка приречена на загибель. Наступає апатія та розчарування: «<...> моя воля давно померла разом зі мною», «Завтра вже не існує», а за ними згасає і мелодична енергія. Фрази стають короткими, прагнуть перетворитися на мотиви і зрештою розчиняються у декламації останніх слів. Звучання піпи як вібруючої напівударної сутності, позбавленої співучої енергії, за тембровою драматургією символізує духовну смерть героя, а разом із нею і усього оточуючого культурного простору.

Таким чином, образ Ханя Сіцзая постає складним і неоднозначним. Паралельно розвиваються два плани подій. У реальному існують гості, бенкет, розваги та диспути. В уявному Хань прагне поринути у світ гармонії та узгодженості з природними ритмами життя. Непізнане осяває його під час ритуалу ворожіння (I сцена), через поетичні образи, пов'язані зі спогадами про рідну домівку, духовне зростання (III сцена), гедоністичне та піднесене відчуття жіночої краси (I, II сцени), реалізацію внутрішнього енергетичного потенціалу через мистецтво, збереження у витворах мистецтва свідомих та несвідомих прагнень як шлях до безсмертя (II сцена). Можливо саме для цього і влаштовується нічний бенкет: алкогольне сп'яніння сприяє вивільненню прихованого Дао у душі героя. Цей світ, у який головний герой поринає щоночі, залишається прекрасним і недоторканим на відміну від жорстокої реальності, що безжалісно зминає людей, держави та епохи.

Виконавиця на піпі весь час знаходиться на сцені. Оперу «Нічний бенкет» навіть інколи називають концертом для піпи з оркестром. Специфіка звучання інструмента протягом розгортання дії опери нагадує про народну музичну традицію Піднебесної і створює особливий колорит східної музики. Багатство виконавських нюансів і прийомів гри дозволяють цьому інструментові стати активним коментатором подій, які відбуваються на сцені.

Кульмінаційним проявом мелодичного начала в опері стала партія куртизанки — колоратурного сопрано *цін ї* (青衣). Це вокальне амплуа тісно пов'язане з Ханем Сіцзаєм. Через піднесену мелодію у найвищому регістрі у символічній формі відтворюється прозріння Ханя, його осягнення Дао. Це — «внутрішній голос», який починає проявлятися у героя у стані алкогольного сп'яніння. Осягнення істиною відкривають завісу внутрішнього світу Ханя Сіцзая та причину проведення ним нічних бенкетів — своєрідних ритуалів задля поєднання з природою у стані розслаблення, заглиблення у мистецтво і поезію.

Спрямованість до тембрового індивідуалізму та пошуку нових оркестрових, інструментальних, вокальних барв стала визначною у музичній драматургії опери «Нічний бенкет». Показовим щодо розкриття особливостей тембрової драматургії цього твору може стати останній епізод — Кода-елегія: композитор виходить на сцену і розповідає про трагічний кінець Лі Юя<sup>76</sup> — останнього імператора Південного Тану. Шалене буйство барв ударних інструментів, напружений тон оратора, який вимушений голосно промовляти слова, зливаються у єдиний трагічний фінальний акорд опери, викриття тривоги, страхів, підтекстів, які підсвідомо відчувалися під час усього попереднього становлення. Тема війни, вбивства, краху епохи династії Тан озвучена партитурою ударних інструментів та напруженою декламацією.

Образна сфера страху передчуття війни, невпевненості і занепаду культурних ідеалів реалізована в опері за допомогою ударних або ударного звуковидобування різних інструментів (глісандо струнних, удари по корпусу і по струнах), результатом якого є невизначеність висоти та тривалості звука, ефекти стуку, клацань, різкості та несподіваності, безінтонаційна, немелодична природа звучань. Голос у такі моменти припиняє співати, переходить на мелодекламацію, *sprechstimme*, видобування незвичних для співаків звуків (наприклад, фрагмент сміху з другої сцени).

---

<sup>76</sup> В голландській постановці 2000-го року в концертному залі Консертгебау (Het Concertgebouw), в Амстердамі.

Коріння традиційності вбачаються у цій опері також і у своєрідному відображенні основоположних специфічних рис китайського традиційного театру. По-перше, це комплексність традиційної опери, що проявляється у синтезованому сценічному мистецтві, основу якого становлять спів (唱), декламація (念), пантоміма та жести (做), акробатика та бойові мистецтва (打). В ній поєднуються елементи літератури, музики, художнього та театального мистецтва.

По-друге, віртуальність та рухливість, що проявляються у гнучкості дій зі сценічним часом та сценічним простором. Митці традиційної опери, користуючись обмеженими художніми прийомами та засобами на граничному просторі сцени, розкривають необмежену реальність. Сценічний простір (місце дії) утворюється на сцені лише тоді, коли на ній з'являється певний персонаж. Коли ж він залишає сцену, створений простір зникає разом з ним. Часто у виставі, що укладається в обмежений часовий проміжок, розгортається сюжет, який займає роки чи місяці. Китайський театр перетворює сценічний простір і обмежений час вистави у вільний, мінливий та непостійний. Цей принцип дозволяє задіяти у виставі життєвий досвід публіки, надати художній творчості завершеності за рахунок асоціацій глядача. Дослідник китайської традиційної опери Чжу Веньсян підтверджує: «Через рухи та жести персонажа можна швидко переміститися з одного місця дії в інше» [206, с. 57].

Така рухливість та «позачасовість» бере початок в естетичних засадах світогляду китайської нації. Дослідниця Я. Шекера зазначає: «у давній китайській поезії дуже часто взагалі немає показників часу <...>: події відбуваються начебто поза часом, констатується лише сам факт існування чи здійснення чогось. Ця позачасовість підкреслює важливість самого явища, а не часу його виникнення, тобто буття/тривання речі або явища у неперервному процесі життя, а також взаємозаміну речей та явищ. Саме так автори передають своє відчуття Єдиного, не розділеного на “було”, “є” і “буде”» [68, с. 152].

Ця характерна риса проявляється і в мистецтві китайського живопису. Якщо на Заході у написанні картин поширеним є використання методу фокусної

перспективи (увага зосереджується в одній точці), то для китайського стилю характерна так звана розсіяна перспектива. За цією методикою фокус знаходиться там, куди спрямований погляд. Фокус картини переміщається разом з поглядом. Ця техніка дає можливість створити необмежене рамками горизонту художнє полотно.

На картині «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» також використовується цей традиційний метод композиції. Він виходить за межі концепції західного класицизму триєдності часу, місця і дії. На цілісному полотні представлений ряд подій, які відбуваються не одночасно, а послідовно у різний проміжок часу за участю одного й того ж персонажа.

По-третє, умовність, що в традиційному театрі проявляється у символізованих сценічних рухах, реквізиті, костюмах, способі нанесення гриму тощо. Дослідник оперного мистецтва Китаю Лі Мін наголошує, що найбільш показовою художньо-образною ознакою китайської культури є її символічний зміст. Майже кожне явище у китайській релігійно-філософській або мистецькій системах має специфічне символічне тлумачення та вираження [24].

Ці принципові засади китайської традиційної опери, на нашу думку, були відображені як у композиційно-драматургічному вирішенні опери, так і отримали певну успішну адаптацію в її голландській постановочній версії в концертному залі Консертгебау (Het Concertgebouw), в Амстердамі 2000-го року.

Колажність організації драматургічного простору опери, структури лібрето не тільки відбиває її постмодерністську сутність, а й увиразнює її глибокі зв'язки з першоджерелом-картиною та комплексністю традиційної опери.

Принцип рухливості, що передбачає швидке переключення у часі та просторі без зміни декорацій, у цій постановці реалізується за допомогою часткового освітлення сцени. Освітлюється тільки та частина сцени, на якій відбувається дія, що дозволяє ефективно змінювати просторові плани без використання сценографії та перестановок.

Віртуальність у постановці зумовлюється відсутністю сценічних декорацій. Вони «конструюються» уявою глядача. Декорації трансформуються з реального

простору у психологічний вимір. У цій виставі сценографія зведена до мінімуму, єдиним її елементом є червона кушетка. Вона виконує подвійну функцію: позначає місце дії — розкішний будинок Ханя Сіцзая, а також викликає асоціації з невимушеною атмосферою нічного дозвілля. Таким чином, через цей сценічний елемент реалізується принцип умовності, характерний для китайської традиційної опери.

Умовність проявлена і в схематичному зображенні дії, де позначені тільки зовнішні ознаки явища, дається тільки натяк на дію. У постановці використовуються максимально прості групування акторів на сцені, що сприяє більш наочному зображенню смислу подій. Фіксованість мізансцен та майже повна відсутність переміщень акторів під час дії створює ефект плакатності й статичності, властивий живопису.

Специфічний сценічний прийом китайської традиційної опери, що пізніше був запозичений Б. Брехтом у його теорії «епічного театру» та названий «ефектом відчуження» (з нім. *Verfremdungseffekt*)<sup>77</sup>, має на меті дати можливість глядачу не піддаватися емоціям, а зберігати ясний розум та спроможність критично аналізувати й оцінювати зображувані події. В опері він реалізується за допомогою використання елементу «самопредставлення» *цзибаоцзямен*, під час якого головні персонажі на початку своєї появи на сцені повідомляють про себе, встановлюючи чітку дистанцію між актором і роллю. Введення партії колоратурного сопрано, що несе функціональне навантаження вокального коментатора *банцянь* китайської традиційної опери, також виступає як засіб, що дозволяє розривати ілюзію реальності театральної дії, наголошуючи на її умовності.

У постановочній версії умовність та «ефект відчуження» реалізуються за допомогою таких художніх засобів: виходи акторів на сцену залишаються відкритими, без використання будь-яких засобів маскування; виконавці не прагнуть повного перевтілення у своїх персонажів, а лише відтворюють їхні

---

<sup>77</sup> Brecht B. Schriften zum Theater. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957. 291 s.

образи, що підкреслюється виконанням вокальних номерів із нотами в руках; інструментальний ансамбль знаходиться серед дійових осіб у центрі сцени, акцентуючи увагу на музичному супроводі як невід'ємній складовій дійства.

Фольклору властива доступність для широких мас. Го Веньцзін поставив перед собою завдання зробити традиційне китайське мистецтво зрозумілим і для західної аудиторії, водночас зберігаючи його культурну глибину та змістове багатство. Він не вдається до спрощення автентичних художніх засобів виразності, а натомість адаптує їх у формах, доступних для сприйняття європейським глядачем. Успішні багаторазові постановки його оперних творів на провідних сценах Європи та Америки свідчать не лише про зацікавленість західної аудиторії східним мистецтвом, а й про ефективність такого підходу.

Тож незважаючи на невеликі масштаби камерної опери «Нічний бенкет», Го Веньцзіну вдалося утілити і наділити звуковий простір твору семантикою китайських традиційних світоглядних та культурних засад. В опері втілено цілий спектр національних інтенцій, ідеологічних орієнтирів, які у взаємодії створюють особливу атмосферу неповторної національної самості та ідентичності. Зменшення в камерній опері фактора часу не означає принципової відмови від будь-яких компонентів, властивих великій опері.

Національна традиція проявилася у творі «Нічний бенкет» на різних рівнях організації цілісності композиції: задуму — реалізація архетипів-першообразів, жанровому — звернення до народного ритуалу, принципів організації та виразовості китайської традиційної опери, стильовому — трактування музичної мови як особливого тембрового «коктейлю» зі значною роллю китайських ударних, традиційних інструментів, традиційного вокалу тощо. Завдяки опорі на здавна утверджені істинні цінності, композиція набула ідейної глибини, актуальної національної ідентичності.

В опері Го Веньцзіна «Нічний бенкет» знайшли втілення такі художні засади китайського традиційного мистецтва, як символізм, комплексність, умовність, віртуальність, рухливість, «позачасовість», пошук гармонії. Специфіка їх відображення проявляється в опорі на національні світоглядні

настанови; застосуванні старовинної китайської мови та інтонацій вимови; залученні національного мелодизму для характеристики головного героя опери; використанні традиційних технік створення художніх образів, укорінених у китайській поезії та літературі; зверненні до вокальних стилів пекінської, куньшаньської та сичуаньської традиційних опер; введенні національних китайських інструментів до складу оркестру; розширенні діапазону перкусійних ефектів за допомогою застосування особливих прийомів гри на інструментах європейського камерного ансамблю; використанні техніки «віртуального часу та простору» китайської традиційної опери; дотриманні «ефекту відчуження» китайської традиційної опери (допомогою елементу «самопредставлення», введення партії колоратурного сопрано як вокального коментатора).

Опера розвиває естетику китайського традиційного театру через символізм, нелінійність драматургії та унікальне поєднання музичних прийомів. Інтеграція народних інструментів і вокальних стилів традиційної китайської опери забезпечує культурну автентичність камерному опусу, який стає важливим явищем сучасного оперного мистецтва.

### **3.3. Образний світ опери Го Веньцзіна «Поет Лі Бай»: комунікативна специфіка ефекту відчуження китайської традиційної опери**

У цьому підрозділі проаналізовано трансформацію абстрактних образів поезії Лі Бая в опері Го Веньцзіна «Поет Лі Бай». Образи «місяця», «вина» і «поезії», внутрішньо пов'язані з головним героєм, набувають сценічної конкретизації у вигляді самостійних персонажів. Такий художній прийом розглянуто крізь призму ефекту відчуження, властивого традиційній китайській опері.

2007 року на замовлення Американського центру азійського виконавського мистецтва Го Веньцзін створив п'ятиактну оперу «Поет Лі Бай» (ор. 45). У ній він розкрив події з життя «бога поезії» Лі Бая

(справжнє ім'я — Лі Тайбай (李太白), 701–762 рр.), поета династії Тан. Прем'єра відбулася у липні того ж року в оперному театрі Central City Opera в Колорадо.

Поетеса Ляо Дуаньлі (廖端丽) представила Го Веньцзіну англомовне лібрето, проте композитор наполіг: Лі Бай має співати лише китайською [185, с. 52]. Для цього до роботи залучили драматурга Сюй Іна (徐瑛), який підготував текст, стилістично наближений до танської поезії як за ритмом, так і за лексикою. Лібрето органічно поєднує авторський текст з оригінальними віршами Лі Бая.

Опера охоплює п'ять сцен: «Лі Бай та Вино», «Лі Бай та Місяць», «Лі Бай у палаці», «Ув'язнення Лі Бая» та «Сходження Лі Бая на небо». Крім основних сцен, твір також має увертюру та дві інтерлюдії, які виконують важливу функцію у структурному та драматургічному розвитку опери.

Кожна з п'яти сцен репрезентує певний аспект життя Лі Бая, створюючи своєрідну панораму його особистості, внутрішніх переживань і взаємодії з навколишнім світом. Драматургічний підхід до розвитку сюжету ґрунтується на мозаїчному відображенні визначальних станів свідомості та світосприйняття Лі Бая. Ці вихоплені моменти не вибудовуються в лінійну хронологічну послідовність, а співіснують у незалежному, але водночас взаємопов'язаному просторі. Така структура дозволяє композитору представити багатогранний образ Лі Бая, розглядаючи його життєвий шлях через різні призми — від гедоністичних та мрійливих аспектів до тріумфальних і трагічних моментів. Завдяки цьому опера набуває рис символічного й філософського твору, в якому окремі сцени не стільки розповідають про історичні факти, скільки розкривають внутрішню сутність митця, його духовний шлях та пошуки істини.

Оперу можна умовно поділити на дві частини: перша містить дві сцени — зображає внутрішній світ Лі Бая та його емоційний стан на поточний момент дії опери, друга (охоплює третю та четверту сцени) — відкриває спогади поета про моменти найбільшого тріумфу та найтяжчої поразки (див. таблицю 3.3.).



Фінальна п'ята сцена виводить дійство на рівень символічного узагальнення: життєвий шлях поета постає як цикл, що завершується злиттям із вічністю.

Ділячись подробицями композиційно-драматургічного задуму цієї опери, композитор пише, що його новаторські ідеї з'являються під час внутрішньої дискусії з самим собою. Наприклад, процес написання увертюри від коментує так: «Саме під час суперечок з самим собою народжуються мої несподівані новаторські ідеї. Ось, наприклад, традиційно в увертюрі опер експонуються лейттеми головних героїв, що створює органічний зв'язок між увертюрою та основним тілом опери. Працюючи над увертюрою до опери «Поет Лі Бай», я почав подумки сперечатися: А якщо не використовувати теми з опери в увертюрі, то що? Не буде внутрішнього зв'язку? Зв'язок між увертюрою і всією оперою не можливо встановити без тих самих тем? Не вірю! Кидаю виклик!»» [138, с. 33–34]. У результаті увертюра до цієї опери задає загальний настрій та слугує своєрідним фоном для подальшого розвитку оперної дії, змальовує відлюдні пейзажі місць вигнання Лі Бая. В увертюрі опери композитор відходить від академічної оперної традиції суто інструментального викладу та вводить у неї елемент вокалу. Таким чином, у цій опері хор набув функції своєрідного «другого оркестру», розширюючи її звукову палітру та драматургічні можливості.

Таблиця 3.3.

| Композиційно-драматургічна побудова опери «Поет Лі Бай» (ор.45) |                  |                           |                      |                            |                              |                      |                                   |                             |
|-----------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------|----------------------|----------------------------|------------------------------|----------------------|-----------------------------------|-----------------------------|
| Розділ                                                          | Увертюра         | Перша частина             |                      | Перша інтерлюдія           | Друга частина                |                      | Друга інтерлюдія                  | Фінал                       |
|                                                                 |                  | Перша сцена               | Друга сцена          |                            | Третя сцена                  | Четверта сцена       |                                   |                             |
| Назва                                                           | «Місце заслання» | «Лі Бай і Вино»           | «Лі Бай і Місяць»    | «Хуанхе з небес ллє потік» | «Лі Бай у палаці»            | «Ув'язненн я Лі Бая» | «В пісках яскравий перл не засяє» | «Сходження Лі Бая на небо»  |
| Виконавці                                                       | Хор              | Лі Бай, Вино              | Лі Бай, Місяць, Вино | Поезія                     | Лі Бай, Вино, Поезія, Місяць | Суддя, Лі Бай, Вино  | Поезія                            | Лі Бай, Місяць, Вино        |
| Характер дії                                                    | Сумно / похмуро  | Пригнічено / розгублено   | Легко / витончено    | Велично / потужно          | Грандіозно / пишно           | Грізно / суворо      | Сумно / із жалем                  | Скорботно / трагічно        |
| Час                                                             | -                | Теперішній (поточний) час |                      | -                          | Спогади (моменти з минулого) |                      | -                                 | Злиття з вічністю (образно) |

Інфернальний мотив, характерний для символістської драми, звучить уже на початку опери. Сюжет вибудовується як шлях від соціальної смерті (вигнання в Єлан), через існування на межі земних насолод (Лі Бай і Вино) та потойбічних марень (Лі Бай і Місяць), до фізичної смерті, що веде у простір вічних істин і божественної краси.

Задля відтворення безрадісної, моторошної, похмурої місцини Єлану композитор застосовує прийоми алеаторики, що сприяють створенню атмосфери тривожної невизначеності, приреченості та гнітючої самотності. Особливу роль відіграє низхідний глісандуючий однотонний звук з форшлагом, який звучить з характерною інтонацією зітхання й жалю<sup>78</sup>. Подібний композиційний прийом митець використовував і у інших працях, наприклад, творах, що також присвячені творчості Лі Бая: симфонічному хорі «Складні дороги в Шу» («蜀道难») та концерті для бамбукової флейти «Пустельні гори» («愁空山»). Тут цей елемент стає лейтмотивом Єлану та репрезентує поточний час дії. Завдяки йому композитор позначає момент повернення поглинутого переживаннями Лі Бая у «реальний час».

Уведена партія хору в увертюрі співає без слів. Го Веньцзіна цікавить саме темброві фарби, які можуть бути створені за рахунок ансамблевого співу. В цьому контексті хор фоново відтворює моторошні звуки, що нагадують скуління, завивання вітру, клекотіння зубів від холоду. Композитор описував цей музичний фрагмент так: «Глісандо, людські голоси, тремтіння губ, ритмічне постукування долонею по вустах і звуки — то виразні, то ледь вловимі — невпинно плинуть і змінюються, немовби коливаючись у повітрі...» [185, с. 51]. Зловісні тремоло, що виконуються за допомогою язика, що б'ється об верхню губу, нагадують голосіння і плач. Такий вокальний прийом композитор раніше використовував у опері «Вовче селище» у партії Привида молодшої сестри. Це додало ще темнішого окрасу атмосфері далекого Єлану — краю світу, місця, з якого не повертаються.

---

<sup>78</sup> Відома версія про те, що це імітація жалібного пташиного крику зозулі, який описується у вірші Лі Бая «Складні дороги в Шу».

Дві інтерлюдії, пов'язані з образом персонажа «Поезія», виконують функцію сполучних ланок між двома основними частинами опери та фінальною сценою. Перша інтерлюдія, сповнена пристрасті, і друга, пройнята глибокою скорботою, створюють між собою контрастний драматургічний ефект. Вони не лише репрезентують поетичний талант Лі Бая, а й виконують роль наративного коментаря та наскрізного елемента у опері.

Композитор дуже ретельно ставиться до того, щоб музичними та композиційно-драматургічними засобами найповніше передати закладені сенси літературного першоджерела, а в свою чергу через них багатогранно і різнобічно розкрити внутрішній світ головного героя.

Персоніфікація (уособлення) відіграє важливу роль у поетичній творчості Лі Бая, надаючи його віршам особливої виразності, емоційної глибини та живої образності. У своїй поезії Лі Бай часто оживлює природу, небесні світила, стихії та абстрактні поняття, наділяючи їх людськими почуттями та діями. Один із найулюбленіших образів Лі Бая — місяць, якого він трактує як супутника, співрозмовника, друга, що розділяє з ним самотність і роздуми. У багатьох творах поет наділяє і вино здатністю спілкуватися з ним, давати натхнення, підтримувати у важкі часи.

Го Веньцзін, глибоко аналізуючи поезію Лі Бая, звернув увагу на те, що образи місяця і вина не просто повторюються в його творчості, а набувають майже самостійного існування. Персоніфікація «поезії» у працях митця є менш очевидною. Вірші Лі Бая — це його самовираження, розкриття його суб'єктивного внутрішнього світу [192, с. 19–20].

Вивчаючи гіпотетичні первні композиторського задуму відчуження образів в опері «Поет Лі Бай», можна висунути припущення, що ідея метафоричного розщеплення особистості була запозичена Го Веньцзіном з вірша Хайцзи «Весна. Десятеро Хайцзи», який Го Веньцзін раніше використав у концерті для арфи, сопрано та оркестру (2001).

У поезії Хайцзи суб'єкт переживає роздвоєння або навіть множинність свого «Я»: «десятеро Хайцзи» оживають, протиставляються «одному», «дикому

і сумному» Хайцзи. Це — інтроспективна драма, де частини свідомості борються одна з одною. Цей прийом виявляє гостре екзистенційне розщеплення, коли поет ніби стає одночасно жертвою і суддею самого себе.

В опері Го Веньцзіна ми спостерігаємо подібний механізм художнього роздвоєння. Тут головний герой — Лі Бай — представлений не як цілісна особистість, а через діалог з фрагментованими, розрізненими образами його свідомості. Його внутрішній світ передається не напряму, а через відсторонені форми, що розкривають різні грані поета: ліричну, бунтівну, меланхолійну, піднесено-тріумфуючу. Це також створює ефект множинності «я».

Обидва приклади — і поезія Хайцзи, і опера про Лі Бая — апелюють до сучасної драматургії суб'єктивності, де особистість подається не як цілісний образ, а як поліфонія суперечливих внутрішніх голосів. І в поета, і в оперному персонажі спостерігається емоційна роздвоєність, художнє відчуження «я» як спосіб самоспостереження. І поет, і композитор використовують непряму подачу героя, аби показати, що істинна сутність — це не сталий образ, а драма множинного «я».

Рисунок 3.3.

*Поет Лі Бай у виконанні Тієн Цзеґзяна (田浩江)  
з образами Поезії, Місяця та Вина.*



З метою обґрунтування механізмів функціонування ефекту відчуження, покладеного Го Веньціном в основу драматургічної композиції опери, доцільно звернутися до аналізу репрезентації узагальнених образів — Місяця, Вина та Поезії — у їхній взаємодії з головним героєм. Виявлення механізмів, за якими вони трансформуються у конкретні сценічні форми, вступають у символічний діалог із ліричним суб'єктом і повертаються у сферу абстрактного, допоможе з'ясувати природу формування драми множинного «я» та висвітлити складну систему комунікативних зв'язків між сценічною дією та рецептивним сприйняттям глядача.

**Поезія.** Протягом життя Лі Бай створив безліч віршів, однак велика частина з них була втрачена. Найавторитетнішим нині вважається «Повне зібрання творів Лі Тайбая» («李太白全集») [154], укладене вченим епохи Цін Ван Ці (王琦). Це зібрання охоплює 36 томів і містить понад тисячу поетичних і прозових творів великого майстра.

Ще за часів династії Тан Лі Бай здобув визнання серед поетів і літераторів. У творі «Поетичні першоджерела: Витонченість» («本事诗·高逸») розповідається, як Хе Чжичжан (贺知章), вражений поемою «Складні дороги Шу» («蜀道难»), зняв з себе подаровану імператором золоту пряжку у формі черепахи і обміняв її на вино, щоб влаштувати частування на честь Лі Бая, назвавши його «Богом поезії» («谪仙人») [147]. Цей титул поет отримав від нащадків не лише завдяки своєму винятковому таланту й майстерності, а й через свою неординарну харизму та волелюбний дух. Лі Бай усе життя прагнув свободи, не терпів обмежень і догм, вільно мандрував мальовничими просторами Китаю, складаючи натхненні вірші, оспівуючи чари вина та звеличуючи радість буття.

Образ Поезії у виставі став втіленням творчого духу Лі Бая. Він єдиний серед персонажів не вступає у прямий діалог із Лі Баєм, «вином» чи «місяцем», проте нерозривно пов'язаний із ними й передає їхню сутність.

Персонаж виконує три вірші Лі Бая, що репрезентують різні періоди та настрої його творчості. Вони також розкривають особистість Лі Бая з трьох різних ракурсів. Композитор, використовуючи розмаїття вокальних прийомів і музичних форм, майстерно передає унікальність кожного твору, роблячи поезію не лише змістовим, а й музично виразним стрижнем опери.

Перший вірш — «Пий до дна!» («将进酒») — звучить в інтерлюдії між третьою та четвертої сценами. Роль Поезії виконує актор *сяошен* (амплуа юнака), зокрема *ліньцзишен*<sup>79</sup> (京剧翎子生), пекінської опери. У фіналі другої сцени він виголошує протяжне: «Чи не бачиш?..», підхоплюючи останню фразу Місяця: «Чи не бачиш, який цей світ холодний і байдужий?»<sup>80</sup>, що плавно підводить до початкових рядків вірша:

*Чи не бачиш, як Хуанхе з небес ллє потік  
В море стрімко несеться й не вернеться вік?*

*У царських покоях волосся на скронях  
Вранці ще чорне, а ввечері — сиве, мов сніг.*

*Життя нам для радості, тож пиймо до дна,  
Нехай не спорожніє чаша вина!*

*Народженому з талантами, доля — сіяти.  
Дароване небом багатство вернеться знов!*

*Бика засмажимо — веселошам час,  
І триста ще чар пролетять поміж нас!<sup>81</sup>*

Слова вірша з «грандіозним, величним емоційним забарвленням» (згідно з позначенням у партитурі) почергово виконуються Поезією та хором.

---

<sup>79</sup> *Ліньцзишен* — це один з різновидів амплуа *сяошен* в китайській традиційній опері цзінцзюй (京剧). Назва походить від *ліньцзи* (翎子) — довгих пір'їн, які кріпляться до головного убору актора. Ці пір'я символізують мужність, благородство та героїзм. Це ролі молодих генералів, принців, героїв або інших благородних персонажів. Для них характерні такі якості, як відвага та патріотизм.

<sup>80</sup> Оригінал і український переклад повного тексту лібрето подано в додатку Д.

<sup>81</sup> Тут і далі переклад поезії Лі Бая на українську мову виконаний автором дисертації.

Композитор особливо виокремлює четверту строфу. У ній кожен склад довго розтягується солістом, що не тільки відтворює мелодичну природу побудови фраз пекінської опери, а й підкреслює вагомість кожного проспіваного слова. Композитор, імовірно, акцентує саме на цьому фрагменті, оскільки він узагальнює філософію поета: переконаність у величч митця, непідвладного мирським обмеженням. Цей фрагмент звучить як своєрідний маніфест поетичного духу Лі Бая, що перегукується з його життям, де він неодноразово нехтував матеріальними вигодами заради мистецтва. Водночас таке увиразнення може слугувати контрастом між ідеалізмом поета та суворою реальністю або навіть натякати на його трагічну долю.

Цей вірш яскраво відображає гордовитий характер та великі амбіції Лі Бая. Могутній і величний образ Хуанхе, що мов дракон звивається й несеться просторами Китаю, надихає поета на роздуми про життя таплинність часу, розпалює в ньому незламний дух, віру в свій талант, бажання прописати своє ім'я в п'ятитисячолітню історію культури Китаю. Епізод завершується самовдоволенням сміхом персонажа Поезія, що з зухвалим виглядом покидає сцену.

Для передачі сили стрімкого та бурного потоку води ріки Хуанхе композитор використовує ансамбль *tutti*, максимальну динаміку, що підсилюється «грубим і диким, наближеним до ревіння та крику» (за партитурою) звуковидобуванням у партії хору. Перша ж фраза артиста-сяошена виконується у високому регістрі напруженою, дещо крикливою манерою співу *цзясан* (假嗓 — «штучні зв'язки»). Так, образ «Поезії», тільки з'явившись на сцені, потужно «гримить» немовби на увесь світ. Незвичне, у порівнянні з попереднім музичним матеріалом, поєднання динаміки, висоти тону та нового тембрового забарвлення голосу відразу ж привертає увагу глядача, надаючи інтерлюдії особливої експресивності та драматизму.

Прагнення Лі Бая до визнання сили його поезії композитор передає музичними засобами виразності: фінальна нота першої виголошеної фрази образу «Поезія» підхоплюється хоровою партією. Вона утримується протягом

тривалого часу, створюючи ефект відлуння, що символізує поширення його слави у просторі та часі.

Інтелюдія плавно переносить глядачів з легкого і елегантного світу другої сцени «Лі Бай і Місяць» до палацової розкоші й величі третьої сцени. Тут виконується другий вірш Поезії «Її чудовий одяг — мов хмари» («Цінпін'діао», № 1 «清平调•其一»), що був написаний Лі Баєм під час його служби в придворній Академії Ханьлінь («Ліс пензлів», тобто літературних талантів) у Чан'ані (长安 任职翰林院). Імператор Тан Сюаньцзун (唐玄宗, справжнє ім'я — Лі Лунцзи, 李隆基) та його улюблена наложниця Ян Гуйфей (杨贵妃, справжнє ім'я — Ян Юйхуань, 杨玉环) поціновували літературне мистецтво. Вони часто запрошували поетів до палацу для складання віршів на урочистостях. Три вірші з циклу «Цінпін'діао» («清平调») були написані Лі Баєм за наказом імператора, щоб прославити красу Ян Гуйфей. У них поет застосовує техніку *бісін* (比兴 — метафоричне порівняння), вишукану лексику та витончені образи, аби підкреслити неперевершену красу улюбленої наложниці імператора, яка вражала своєю вродою та талантами:

*Її чудовий одяг — мов хмари, що барвами грають,  
А обличчя гарне як квіти, що розцвітають зранку.  
Весняний вітерець ніжно торкає балюстраду,  
краплі роси прикрашають чарівні квіти.  
Вона — чудова, і якщо не фея в горах Тянь-Шань,  
То точно богиня, що зійшла з небес під місячним сяйвом.*

Цей вірш проводиться тричі:

— перший раз пофразово заспівується Лі Баєм і повторюється жіночим хором служниць та наложниць (немовби поет експромтом складає натхнений вірш, а служниці підхоплюють за ним проспівані рядки і записують їх);

— другий раз виконується *сяошеном* у стилі куньшаньської традиційної опери. Вибір стилізації під цей різновид традиційної опери не випадковий,



історичне становлення цього жанру<sup>82</sup> метафорично відображає перехід з «простонародного»<sup>83</sup> до визнаного самим імператором мистецтва Лі Бая<sup>84</sup>;

— третій раз — повним мішаним складом хору (як символ того, що ця поезія прославилася і поширилася серед народу).

Тож цей вірш репрезентує Лі Бая як придворного поета, майстра романтичної естетики, знавця символізму та ідеалізованих образів. Цей період, хоч і нетривалий, відзначився вершиною офіційного визнання Лі Бая,

Третім висловлюванням персонажа Поезія стає уривок з вірша «Дух старовини» (№ 37) («古风·其三十七»):

*В пісках яскравий перл не засяє,  
У бур'яні зав'яне квітка в самоті.  
Світ сповнений зітхань — нині й раніше,  
даремно сльози ллються по одежі.*

З відчутною печаллю він звучить у другій інтерлюдії у виконанні соло тенора з хору в манері *bel canto*. Персонаж Поезія виконує вокальну партію *a cappella* у вільному метро-темпі *саньбань* (サ, Senza tempo). Його спів вирізняється піднесенням, пружним і пронизливим звучанням. Музичний матеріал цього епізоду побудовано за принципами, близькими до гаоцян сичуаньської традиційної опери. Усі чотири рядки вірша подані у формі повторюваних вокальних фраз, де заспів соліста тихо, приглушено відлунюється у партії хору.

У цій поезії Лі Бай уподібнює себе до «яскравого перлу» та «самотньої квітки», які губляться серед «піску» й «бур'янів», що символізують посередність і ворожість суспільства по відношенню до нього. Образи «зітхань» і «сліз»

---

<sup>82</sup> Куньшаньська традиційна опера (昆曲) сформувалася як народний жанр під час правління династії Мін, згодом була адаптована для імператорського двору, де зберігала свій статус до початку XX ст. Серед усіх сучасних різновидів китайської традиційної опери саме цей різновид традиційної опери зазнав найглибшої стилізації та естетичного вдосконалення, ставши взірцем вишуканого й аристократичного мистецтва.

<sup>83</sup> Лі Бай прийшов до палацу простолюдином у «полотняній сорочці».

<sup>84</sup> У супроводі виділяється партія бамбукової флейти цюді (曲笛, що використовується в куньшаньській опері), мелодична лінія якої повністю дублює партію соліста. За вказівкою композитора, виконавиця цюді у цьому фрагменті піднімається на сцену.

передають його глибоке розчарування та біль через нездійснені політичні амбіції й невизнання при дворі<sup>85</sup>. Попри винятковий талант, поет не зміг реалізувати своїх мрій, оскільки вони вступали в конфлікт із прагматичним устроєм тогочасного суспільства. Лі Бай, як символ генія, який не знайшов свого місця в світі, стає уособленням трагічного героя, що бореться з несправедливістю долі.

Так, ці три вірші висвітлюють три найважливіші періоди і стани життя Лі Бая: грандіозні плани та великі амбіції — визнання при дворі — трагічний кінець.

Образ Поезії за силою узагальнення і дієвістю впливу на людину нагадує про енергію *ці*, що дає митцю сили для життєтворчості. Вона проявляється і відновлює вітальність Лі Бая після критичних моментів зустрічі з інфернальним (у другій сцені — з Місяцем) та життєвою скрутою (четверта сцена ув'язнення). Переключення розвитку у план піднесених ідей в інтермедіях, трактування фізичної смерті як переходу до неземних, божественних духовних сутностей надають концепції опери незвичного для європейського символізму катарсично-оптимістичного змісту. Вічне життя поета зберігається у його нетлінній поетичній творчості.

**Місяць.** Образ Місяця посідає визначне місце в поезії Лі Бая, постаючи одним із найуживаніших і найвагоміших символів. У «Повному зібранні творів Лі Тай-бай» можна знайти чимало рядків, що яскраво відображають цей образ:

*«Підвів голову — споглядаю ясний місяць,  
Опустив голову — згадую рідний край»  
/з вірша «Думки в тиху ніч» («静夜思»)/;*

---

<sup>85</sup> Лі Бай усе життя прагнув послужити Батьківщині своїм поетичним талантом, сподіваючись зробити внесок не лише в літературу, а й у державну політику. Він мріяв бути корисним імператору, але при дворі його талант розглядали лише як засіб для розваг. Попри винятковий хист, поезію Лі Бая цінували лише як вишукане мистецтво, не даючи йому можливості проявити свої таланти державного радника.

*«Поміж зірок, що розсипані по синьому небу,  
Лише місяць сяє самотньо і ясно»*

/з вірша «Піднімаючись на гору Мейган, споглядаю Цзінлін і дарую вірш своєму племіннику, монаху храму Гаоцзуосі — Чжунфу» («登梅岡望金陵贈族侄高座寺僧中孚»)/;

*«Якщо на краю світу згадаєш друга,  
Піднімися вище на камінь та поглянь на місяць»*

/з «Проводжаючи Чжу Ба на східний берег. Ода про Камінь Сі Ши» («送祝八之江东，賦得浣紗石»)/;

*«Однаково в серці величне натхнення й сміливі думки —  
Хочеться здійнятися в небо і обняти ясний місяць»*

/з «Прощальної пісні в Се Тяо в Сюаньчжоу» («若到天涯思故人，浣紗石上窺明月»)/.

Ці рядки по-різному розкривають образ Місяця. У них він може бути об'єктом захоплення поета або ж засобом відображення стану його душі — відчуженої, вільної, піднесеної над суєтою та буденністю світу. Місяць у його поезії символізує:

- духовну чистоту і піднесеність. Він уособлює ідеал високої, незаплямованої краси, до якої прагне поет;
- самотність і відчуженість. Як і сам Лі Бай, місяць світить самотньо серед безкрайого неба, відображаючи його незалежний і гордовитий характер;
- свободу і незламність. Образ місяця передає прагнення поета вирватися за межі земних кордонів, не підкорятися соціальним нормам і правилам;
- емоційний зв'язок із рідним краєм. Місяць у його віршах часто є символом туги за батьківщиною та близькими людьми;
- натхнення і поетичний ідеал. Він стає джерелом творчої енергії для митця, втіленням краси та вічного мистецтва.

Навіть зовнішність Лі Бая часто описують, порівнюючи з місяцем: «стрункий юнак з видом осіннього місяця, зоряним блиском в очах і духом непохитності» [48, с. 48].

У опері Го Веньцзіна образ Місяця втілюється як душевний супутник Лі Бая. Він постає у вигляді жіночого голосу сопрано, тоді як партія самого поета написана для баса. Хоча цей образ і з'являється в другій сцені опери, весь перший акт «прокладає шлях» до його появи.

У першій сцені Лі Бай, відправлений у заслання<sup>86</sup>, у великому розпачі вимовляє слова: «Одинокий човен пливе у Єлан ... Ніхто не розділить зі мною мого смутку». На самому початку першої сцени Лі Бай, відправлений у заслання, у стані глибокого розпачу вимовляє: «Одинокий човен пливе у Єлан... Ніхто не розділить зі мною мого смутку». У спробі втамувати душевний біль, він звертається до Вина — першого з трьох абстрактних образів, що супроводжуватимуть його протягом опери. Проте й ця втіха виявляється тимчасовою: у подальших репліках Лі Бай виголошує рядки, що перегукуються з його віршем «Прощальна пісня в Се Тяо в Сюаньчжоу»: «Залишається тільки втопити свою печаль у вині... але переживань від того стане тільки більше». У такий спосіб підкреслюється марність спроб утекти від страждань через сп'яніння — тема, що стане наскрізною для подальшої драматургії.

У своїх турботах і печалі поет прагне одного — зустрічі з Місяцем, який може принести спокій в його серце, немовби тільки чистота, ясність і незмінність Місяця мають здатність зачарувати поета і втихомирити його збентежене серце у часи смутку та відчаю. Місяць стає тим спокійним світлом, яке допомагає Лі Баю відновити баланс і знайти внутрішній мир.

Для надання образу Місяця ефемерності й загадковості композитор використовує ніжні тембри вібрафона, арфи та високих струнних, що створюють

---

<sup>86</sup> Заслання Лі Бая в Єлан (夜郎) — це один із найдраматичніших епізодів у житті поета. У 758 році, під час повстання Ань Лушаня (安祿山), Лі Бай приєднався до принца Лі Ліня (李璘), який виступив проти імператора Сюань-цзуна. Після придушення заколоту принца поета звинуватили у співучасті та засудили до заслання в далеку південно-західну область імперії Тан — Єлан (у сучасній провінції Гуйчжоу). Проте він так і не дістався місця заслання — за втручання високопоставлених осіб Лі Бай отримав амністію. Його подорож до Єлану, хоча й не завершилася, надихнула його на написання низки поезій, сповнених філософських роздумів про долю, владу та свободу.

відчуття холодного, мерехтливого ореола світла. Їхнє звучання додає сцені відчуття легкості та віддаленості, підкреслюючи містичний характер взаємодії Лі Бая з Місяцем.

Сцена «Лі Бай і Місяць» містить чотири сольні епізоди: два — Лі Бая та два — Місяця. Крім того, тут також є і ансамблеві фрагменти: їхній дует (тт. 130–147) та тріо за участю Вина (тт. 208–226).

У першому сольному епізоді Лі Бая (тт. 43–63) розспіваються початкові дві строфи вірша «Піднімаючи келих, питаюся в місяця» («把酒问月»). Саме тут вперше Лі Бай особисто звертається до Місяця. Ця мелодія, виконана в ніжному динамічному відтінку *mp* та помірному темпі, наповнює сцену плавною елегійністю та м'яким ліризмом. Вона стає лейттемою образу Місяць:

Нотний приклад 3.8.

Соло Лі Бая з другої сцени (тт. 43–63)

Andantino ♩ = 69  
*mp dolce*

Лі Бай

青 天 有 月 来 几 时? 我 今 停 杯  
Відколи місяць сяє в небі яснім? Келих піднявши,

*subito p*

一 问 之。 人 攀 明 月 不 可 得,  
я запитав у нього. Людям до місяця шлях недосяжний,

月 行 却 与 人 相 随。  
проте куди б ти не йшов — він з тобою завжди.

Ця тема лунає в партії бамбукової флейти і на початку другого сольного епізоду Лі Бая (тт. 97-124), який пронизаний такими ж ніжними інтонаціями:

*Яскравий і сяючий, немов зустрічався з тобою раніше,  
Все, що на серці, хочу відкрити тобі.  
Тихо проливаєш ти промені срібні на землю,  
Кожної ночі зітхаю я по тобі.*

Ці рядки відображають тишу місячного саява та глибину душі Лі Бая, який сприймає місяць не лише як небесне світило, а як найближчого друга, однодумця

й духовного супутника. Після дуету з Місяцем він додає: «О місяцю в небі, в цей час і навіки! З тобою душею близькі і єдині!»

Аріозні фрагменти Місяця відрізняються виразною кантиленністю та широтою діапазону. У його партії звучить одна з найкрасивіших частин опери — мрійливе, ніжне адажіо (перший сольний фрагмент), що передає атмосферу глибокої емоційної єдності з Лі Баєм. Витончені поетичні рядки пронизані фантастичними образами:

*І у снах я слідую за тобою,  
Я муза твоєї поезії.  
Хто ще краще від мене зрозуміє тебе?  
З висоти я бачу твої радощі й горе.*

У постановочній версії міського оперного театру Колорадо 2007 року значимим елементом цього епізоду є жест Лі Бая, який двома долонями намагається вихопити відображення місяця із води. Цей рух надає сцені глибини та символізму. Жест Лі Бая, що намагається схопити місячне відображення, перегукується з давньою китайською метафорою «зачерпнути місяць із води» (撈月), яка символізує ілюзорність людських прагнень та нездійсненність мрій.

У другому сольному фрагменті Місяць висловлює свою турботу про Лі Бая, намагається його втішити та наставити на шлях просвітлення, спонукаючи залишити земні турботи:

*Ти ж бо поет, що з небес прийшов,  
Задля віршів на землю зійшов...  
Тож рушай зі мною у зоряний світ!*

У цій сцені вибудовується драматична структура, що балансує між ілюзією та реальністю. У другій половині третьої сцени Лі Бай, занурений у спогади про розкіш та славу палацового двору, повертається у реальність завдяки персонажу Місяць. Символічно ця мить підкреслюється звучанням теми Місяця у партії флейти (т. 287<sup>87</sup>). Місяць вже не просто зазиває, а пристрасно кличе митця з собою:

---

<sup>87</sup> Посилання подані за нотним текстом партитури [211].

*Ходімо зі мною у безвість зірок,  
Ходімо у зоряну ніч!  
Де вічна краса і свобода панують,  
Нас хмари далеко туди віднесуть.*

Він намагається застерегти Лі Бая від марного бажання знайти визнання і славу у цьому суєтному світі. Він нагадує йому про тимчасовість, ілюзійність та непостійність земних багатства, влади й радощів. Він відкриває Лі Баю шлях до вічності, де можна знайти істину і духовні ідеали, вільні від обмежень матеріального світу. Повертаючи Лі Бая до усвідомлення швидкоплинності земних цінностей, Місяць пропонує йому альтернативний, не менш ілюзорний, світ мрій та фантазій. Таким чином, у драматургії опери вибудовується цикл: ілюзія → реальність → нова ілюзія.

У цьому проявляється одна з центральних ідей буддизму — доктрина «空» (порожнечі), яка стверджує, що всі явища у світі позбавлені постійної сутності, а будь-яка форма існування є умовною. Водночас у тексті вгадується і даоське розуміння життя як потоку змін, де відмова від боротьби за матеріальні блага та злиття з природою веде до гармонії. У вірші «Прощання на вежі Ше Тяо в Сюаньчжоу» поет висловлює думку, що життя повне розчарувань, і найкраще — звільнитися від тягара земних турбот і вирушити в подорож на маленькому човні, мандруючи між горами та хмарами:

*Життя на землі — лише тінь від мрії, що жевріє в серці.  
Завтра ж, розпустивши волосся, віддамося вітру й хвилям,  
й попливемо в безмежжя.*

У фінальній сцені «Сходження Лі Бая на небо» відтворюється символізований і оповитий легендами відхід поета з цього світу. Його смерть набуває поетичної форми, символічно зображаючи злиття поета з вічністю. Серед багатьох легенд, оповідаючих про смерть Лі Бая, найромантичнішою і водночас найбільш міфологізованою є така: Лі Бай, будучи п'яним, під час човнярської подорожі по річці Янцзи спробував обійняти відображення місяця у воді, внаслідок чого випав із човна й потонув. Наприкінці опери Лі Бай

у супроводі хору, мелодія якого будується на темі Місяця, поступово входить у води ріки, сподіваючись дістатися того далекого ідеалізованого, вільного від мирських турбот раю.

У партії скрипки знову звучить тема Місяця (тт. 159–175), ніби відлуння його долі, а сам Місяць ще гарячіше звертається до нього, закликаючи востаннє:

*Чому не вернешся? Додому рушай.  
Там, звідки прийшов ти — хмари і рай.  
Твоє місце — поруч зі мною.*

Хор рядками з вірша Лі Бая «На пам'ять про подорож до Тяньму у сні» («梦游天姥吟留别») оспівує, як небожителі вітають поета з поверненням у світ вічності:

*Одягнені в барви небесної зливи,  
Верхи на вітрі спустились боги.  
Тигри на струнах мелодію грають,  
А фенікси тягнуть карети злоті.  
Тих небожителів там багато.  
Безсмертних ряди, як в полях колосків.*

Ця поезія змальовує фантастичний небесний світ із міфологічними символами. Її цитата у фіналі замикає драматичне кільце, розпочате в першій сцені. Такий прийом не лише відтворює філософську ідею циклу «ілюзія – реальність – ілюзія», а й символізує шлях поета до духовної свободи, вихід за межі земного існування та злиття з вічністю.

Основний образ, що передається Місяцем глядачу, — це сходження бога поезії на землю та його повернення на небеса для здійснення давньої мрії — «захопити місяць із небес». Місяць ще на початку опери відкриває Лі Баю його справжню природу небесного поета. Друга частина опери розкриває його земні мандри, а у фіналі він повертається до вищої сфери буття. Хоча сюжет охоплює лише окремі епізоди його життя, він вибудовує завершену символічну структуру — цикл «з небес на землю й знову до небес». Повне відтворення жіночим хором вірша «Піднімаючи келих, питаю в місяця» («把酒问月») у фіналі утворює музично-драматичну симетрію з початковим сольним зверненням до Місяця, повторно підкреслюючи циклічність його духовного шляху.



**Вино.** Якщо Місяць можна вважати духовним супутником Лі Бая, то вино було його вірним «товаришем» по життю. Цікаво, що ні в його власній поезії, ні в описах сучасників немає згадок про те, що б він сам називав себе «Богом поезії». У вірші «Спогад про Хе Цзяня за чашею вина» («对酒忆贺监二首») він лише зазначає, що його друг величав його так. Водночас історичні джерела свідчать, що Лі Бай сам іменував себе «Генієм вина». Це підтверджує й поет Ду Фу (杜甫) у своїй «Пісні про вісім геніїв вина» («饮中八仙歌») [125]:

*Лі Бай за вином сотню віршів складав,  
У шинку Чан'аня безжурно дрімав.  
Кличе імператор — та марно, дарма,  
Сміючись, говорить: «Я геній вина!»*

У «Повному зібранні творів Лі Бая» зберіглося чимало віршів, присвячених вину, серед них: «Заклик до вина» («将进酒»), «Самотньо п'ю при місяці» (чотири поезії) («月下独酌»), «У горах з відлюдником за чашею вина» («山中与幽人对酌»), «Прощання у винній крамниці Цзінліна» («金陵酒肆留别»), «Про вино» («对酒»), «Думки в дорозі» («客中作 (又名: 客中行)»), «Піднімаючи келих, питаюся в місяця» («把酒问月»), «Труднощі шляху» (три поезії) («行路难 (三首)»), «Весняного ранку, прокинувшись з хмільного сну, говорю про свої мрії» («春日醉起言志») та багато інших.

Образ вина у його творчості охоплює широкий спектр почуттів та переживань: щастя воз'єднання і самотність, зустріч і розлуку, безтурботність і печаль, натхнення і безвихідність. Воно стало незмінним супутником Лі Бая під час його мандрів землями Китаю та в філософських роздумах. Вино для Лі Бая було не просто напоєм — воно стало його пристрасстю, шляхом до творчої розкутості. Воно надихало його творити, допомагало висловлювати його світоглядні цінності і глибокі переживання. Вино і поезія злилися воедино в його житті, розпалюючи в ньому вогонь творчості та породжуючи безсмертні шедеври. Сам Лі Бай у своїх віршах про вино говорив так: «Я знаю мудрість, що

несе вино! Воно в безмежжя душу розкриває» (цикл «Самотньо п'ю при місяці» з вірша №4).

На те, що статут академії категорично забороняв її членам вживати вино, Лі Бай демонстративно заявив: «Я перебуваю в особливому становищі. Імператор знає, що в стані алкогольного сп'яніння моя голова стає яснішою, а вірші пишуться краще. А писати вірші — це мій придворний обов'язок, тож пиття вина для мене — робоча необхідність. Ба більше, я — «геній вина», і вино для мене — найперша життєва потреба. Заборонити мені пити — все одно, що заборонити жити» [187, с. 66].

У опері Го Веньцзіна образ вина набуває конкретного, персоніфікованого втілення — воно стає вірним і відданим другом головного героя. Цей персонаж представлений теноровою партією. Для музичної характеристики Вина композитор використовує швидкий темп (*Vivace*), короткі, стрибкоподібні мотиви шістнадцятими. Це створює відчуття легкості, динамічності, безтурботної радості, що передає веселий і грайливий характер цього персонажа.

У першій сцені розкривається діалог Лі Бая та Вина, яке відіграє роль його внутрішнього критика. На цитування власних віршів, у яких поет виражає свої прагнення, мрії та розчарування, Вино відповідає іронічними й насмішкуватими репліками: «це лише твої марення», «це все твої божевільні хвалькуваті слова», «і знову твої нарікання». Така взаємодія створює ефект контрасту між ідеалістичним світоглядом Лі Бая та, на подив, тверезим, подекуди саркастичним поглядом Вина, яке функціонує як інструмент деміфологізації образу поета. Воно постає метафоричним втіленням його сумнівів, самоіронії та внутрішньої боротьби між честолюбством і відчуженням. Таким чином, ця сцена демонструє використання прийому внутрішнього діалогу як стрижневого драматургічного засобу в опері.

У третій сцені, «Лі Бай при дворі», персонаж Вино розділяє захоплення та радість від тріумфального входу Лі Бая до палацу. У сцені ув'язнення Лі Бая образ Вина постає як вірний супутник поета, що незмінно розділяє його долю,

залишаючись поруч навіть у часи випробувань. Вино не лише підтримує Лі Бая, а й відкрито заступається за нього, виголошуючи слова на його захист (т. 42).

У фінальній сцені, коли хор урочисто вітає безсмертного серед поетів з поверненням, розспівуючи рядки «На пам'ять про подорож до Тяньму у сні», Вино набуває іншої функції — перетворюється на голос розуму. Воно не поділяє загального піднесення, а навпаки, застерігає, нагадує та намагається протверезити Лі Бая, вказуючи, що все це «міфи та примари» (тт. 180–200).

Оскільки саме образ Вина незмінно супроводжує Лі Бая протягом усієї опери, його роль слід розглядати в контексті взаємозв'язку як з головним героєм, так і з іншими образами.

*Вино і Місяць.* Через поезію Лі Бая, зокрема «Тримаючи келих з вином питаюся місяця» (把酒问月) та «Самотнє пиття вина при місяці» (月下独酌), стає очевидним, що вино виступає посередником між поетом і місяцем. Воно допомагає Лі Баю долати земну самотність і встановлювати духовний зв'язок із небесним світом. Персонажі Вина і Місяця наповнені багатоплановими асоціаціями і символізують корінну для китайської народної філософії ідею гармонічної єдності різних сторін буття: природи, космосу, землі, людини. Як утілення чоловічого і жіночого, *інь* та *янь*, семантика цих образів перегукується з зіставленням діонісійського та аполонійського у європейській міфології.

Образ Вина, нерозлучний з поезією Лі Бая протягом усього свідомого життя, як символічний персонаж у опері допомагає у скрутні хвилини, прояснює мозок і спонукає до творчості. Образ Місяця, навпаки, своєю відстороненою красою і холодним блиском навіює думки про незмінність спокійної вічності, як покликання потойбічного. Контраст двох начал надає становленню рис сонатності. Експозиція душевних поривів поета у першій (Лі Бай і Вино) і другій (Лі Бай і Місяць) сценах приводить до розвитку (перипетії світського життя у третій сцені Лі Бай у палаці), який завершується висновком (четверта частина «Ув'язнення Лі Бая»).

*Вино і Поезія.* У виставі Вино з'являється або безпосередньо в поезії Лі Бая, або супроводжує сам процес її творення. Вино постає як джерело натхнення поета, слугуючи своєрідним медіумом його творчості.

*Вино і Лі Бай.* У сценах «Лі Бай при дворі» та «Ув'язнення Лі Бая» особливо яскраво простежується вірність вина майстру. Незалежно від того, чи перебуває поет на вершині слави, чи знаходиться у приниженні та злиднях, персонаж Вино незмінно залишається поруч, як вірний товариш і свідок його життя. Воно викриває марнославство поета та відображає його найпотаємніші думки та переживання. Таким чином, Вино є засобом самовираження поета.

З огляду на ці взаємозв'язки, стає зрозумілим, чому композитор обрав персонаж Вино як наскрізний образ, що супроводжує Лі Бая від початку до самого кінця його шляху. Його драматургічна функція полягає не лише в тому, щоб підкреслити психологічні стани головного героя, а й у тому, щоб структурувати оперу як цілісний образний світ, у якому Вино виступає точкою перетину внутрішнього і зовнішнього, особистісного й універсального. Вино об'єднує Лі Бая з іншими абстрактними образами (Місяцем, Поезією), з його минулим і майбутнім, із земним і трансцендентним.

Найголовнішим образом, переданим Вином глядачу, є «відображений місяць у воді». У фіналі однією фразою він розвіює міраж: «Але ж то місяць, що у воді». А той, хто знаходиться в ілюзії, — не сам Лі Бай, а глядач у залі. Такий художній хід формує парадоксальний ефект: завдяки здатності зірвати покрови ілюзій та оголити приховану правду, Вино виявляється найбільш тверезим персонажем усієї опери. Така інтерпретація цього образу цілком відповідає словам Лі Бая про те, що «в стані алкогольного сп'яніння голова стає яснішою» [187, с. 66]. В такий спосіб, вино в цьому випадку є метафоричним інструментом усвідомлення не тільки для Лі Бая, а й для глядача.

Хоча з об'єктивної точки зору, окрім головного героя, у творі діють й інші персонажі та хор, загальна концепція опери формує у глядачів враження перегляду моноопери. Персонажі, які отримують сценічне втілення, є результатом художньої абстракції — композитор відокремлює їх від

особистості Лі Бая, наділяючи кожного рисами, що відображають внутрішній світ поета. Єдиною реальною особою на сцені залишається Лі Бай, тоді як усі інші дійові особи є «продуктом його свідомості».

Композитор чітко розподілив склад виконавців, що з'являються на головній сцені. Хор у першій, другій та п'ятій сценах розташовується з двох боків сцени, виконуючи функцію традиційного театрального коментатора, подібно до *банцян*, що супроводжує дію, підсилюючи її емоційне забарвлення. У третій сцені «Лі Бай у палаці» хор, відповідно до ремарок у партитурі (т. 17), виходить на сцену урочистою ходою і шикуються. Цей елемент нагадує церемоніальну процесію і надає сцені монументальності, урочистості та офіційності, підкреслюючи велич імператорського двору. У четвертій сцені, «Ув'язнення Лі Бая», на головній сцені з'являється також суддя імператорського трибуналу. Однак як ця, так і попередня сцена є лише образними проєкціями спогадів та переживань Лі Бая.

Функціональну роль коментатора *банцян* упродовж опери поділяють і образи Вина, Місяця та Поезії. Наприклад, персонаж «Поезія» у фінальній сцені через повторювані вставні фрази підсилює музичну напругу; персонаж «Вино», виконуючи роль коментатора, у другій сцені звертається безпосередньо до глядачів (т. 42, згідно з ремаркою в партитурі) та пояснює: «Поети — мрійники і безумці», а у фіналі (т. 230) вимовляє фразу: «Але ж то місяць, що у воді», спонукаючи глядачів до раціонального сприйняття та критичного осмислення подій, що розгортаються на сцені.

Використані художні прийоми відчуження в опері вказують на те, що композитор тяжіє до традиції китайського театру: глядач усвідомлює, що перебуває в театральному просторі, водночас занурюючись у художню реальність, створену акторами. Опера «Поет Лі Бай» набуває своєї завершеності не у творчій роботі композитора, режисера або виконавців, а перш за все через процес її сприйняття аудиторією. Кінцевий художній образ формується в свідомості глядача, стаючи результатом його інтерпретації та особистих рефлексій щодо постаті поета.

Схема 3.1.

**Художньо-комунікативна трансформація образів  
в опері Го Веньцзіна «Поет Лі Бай»**

| Етап                      | Джерело<br>(Авторський<br>задум)                           |   | Медіум<br>(Засіб передачі)                             |   | Кінцева мета<br>(Сприйняття<br>глядача)                                          |
|---------------------------|------------------------------------------------------------|---|--------------------------------------------------------|---|----------------------------------------------------------------------------------|
| Комунікація               | Поет Лі Бай                                                | ⇒ | Опера                                                  | ⇒ | Глядач                                                                           |
|                           | Композитор<br>Го Веньцзін                                  |   | Актори                                                 |   |                                                                                  |
| Трансформа-<br>ція образу | Абстрактний образ<br>(у свідомості поета і<br>композитора) |   | Конкретизований<br>(відчужений)<br>образ<br>(на сцені) |   | Абстрактний<br>образ<br>(у свідомості<br>глядача —<br>суб'єктивне<br>осмислення) |

Ця схема відображає художню трансформацію образів у опері «Поет Лі Бай» Го Веньцзіна, демонструючи, як первинний образ перетворюється на різних етапах творчого й комунікативного процесу. З неї видно, що опера «Лі Бай» виступає своєрідним медіумом для ознайомлення глядачів із поетом. Актори, взаємодіючи з аудиторією, водночас стають посередниками між автором і публікою. Образи, що перетворюються на персонажів на сцені, відновлюються у свідомості глядача як абстрактні ідеї. Вони стають метафорами, символами, що містять у собі філософське, духовне або емоційне навантаження.

Процес перетворення абстрактних образів у конкретизовані персонажі, а потім їх повернення в абстрактні ідеї — це не просто технічна або художня особливість опери Го Веньцзіна. Це глибокий філософський механізм, що дозволяє глядачеві зануритися у психологічну та метафізичну рефлексію, відкриваючи для себе складніші пласти змісту, які формує опера.

Концепція відчуження у творі функціонує двома способами. По-перше, як прийом, що дозволяє через зовнішні сценічні образи розкрити внутрішні думки та уявлення Лі Бая. Це дозволяє акцентувати увагу на його внутрішньому конфлікті та філософському пошуку. Образи не просто стають діючими

фігурами на сцені, а метафоричними медіумами його власних роздумів, болю, радощів та прагнень. Через їх персоніфікацію композитор розділяє внутрішній світ героя на окремі частини, дозволяючи глядачеві спостерігати за його емоціями з відстані. Тобто, Лі Бай ніби спостерігає за собою з боку, дозволяючи публіці проникнути в його роздуми, не просто через його монологи, а через діалоги з цілими образами, які виникають у його свідомості.

По-друге, як медіум, що наближає спектакль до глядача, сприяючи більш ефективному сприйняттю і співпереживанню. Завдяки цьому у свідомості глядача формується особисте уявлення про головного героя. Композитор відкриває глядачеві можливість інтерпретаційного осмислення образу головного героя.

Таким чином, циклічність, як один із значущих феноменів східних філософських доктрин, у творі набуває значення визначального структурного принципу, що реалізується на кількох рівнях:

- філософсько-світоглядному — як втілення універсального кола життя та онтологічної ідеї «ілюзія → реальність → ілюзія»;
- сюжетно-символічному — через відображення життєвого шляху поета (походження з неба, земне життя, повернення до вічного);
- музично-драматургічному — через аркову симетрію музичного матеріалу (перший аріозний фрагмент діалогу Лі Бая з Місяцем у другій сцені та жіночий хор у сцені сходження на небо);
- образно-комунікативному — як трансформація абстрактних образів у дієвих персонажів, які вступають у діалог з головним героєм і виконують медіаторську функцію між його внутрішнім світом та сприйняттям глядача.

Опера Го Веньцзіна «Поет Лі Бай» розкриває образ поета, який, попри перебування в самому центрі імператорського двору династії Тан, відмовляється підкорятися світським умовностям та зрікатися внутрішньої свободи. Твір відображає його відсторонене ставлення до мирських справ, бажання духовної свободи та прагнення піднятися над матеріальним світом.

Го Веньцзін звертається до глибокої деконструкції усталених традицій європейської оперної школи, які передбачають, що сюжетна лінія, драматичний конфлікт і взаємодія персонажів вибудовуються за логікою лінійного розвитку подій та чіткої емоційної кульмінації. Замість цього композитор пропонує глядачеві новий спосіб сприйняття опери — через інтерналізоване представлення персонажів та приховане відтворення конфлікту. У такому способі художнього вираження зовнішня дія поступається місцем глибокому осмисленню внутрішніх станів героїв. У результаті опера набуває рис філософсько-медитативного дійства.

Такий підхід можна розглядати як спробу реконструювати нову естетику опери, в якій важливу роль відіграють символізм, багатозначність образів і розширення традиційного розуміння оперного драматизму. Метод перегукується з тенденціями модерністського музичного театру, де на передній план виходить не стільки фабула, скільки рефлексія, емоційна багатошаровість і глибока експресія.

### **Висновок до Розділу 3**

На прикладі трьох оригінальних опер Го Веньцзіна виявлено механізми актуалізації інтонацій традиційної китайської музики. У них специфічні риси китайського традиційного театру і західної академічної опери органічно сплітаються, утворивши феномен полікультурності, у якій абсолютно різні культурні простори оживають у новій мистецькій єдності.

Перша китайська камерна опера «Вовче селище» вирізняється від інших китайських театральних творів західного зразка кінця XX ст. Переважну частину репертуару становили опери та драми в стилі соціалістичного реалізму з героїко-патріотичним спрямуванням. Натомість «Вовче селище» звертається до тем соціального розпаду, моральної кризи та напруженого протистояння між індивідуальним мисленням і колективною свідомістю. Універсальний характер цієї теми виходить за межі конкретного історико-культурного контексту.



На прикладі цього твору доведено, що перетворення глибинних китайських національних традицій в опері європейського типу стає художньо ефективним засобом оновлення сучасної музичної мови аж до її подекуди авангардного звучання. Виявлено значне розширення інструментальної та вокальної тембрової палітри за рахунок художньо-виразних елементів, що сягають своїм корінням китайської традиційної музики.

Зазначено, що у опері «Вовче селище» виразно проявляються ознаки експресіоністського театру. Гіпертрофований емоційний вираз реалізується через нестандартні вокальні прийоми, що передають стани страху й тривоги. Символічність драматургії виявляється у назві твору, поділі на чотири сцени відповідно до часу доби, а також у типізованих образах персонажів із узагальненими назвами (Божевільний, Привид тощо).

Символіка пронизує і темброву організацію: тембри інструментів та голосів виконують змістові функції, пов'язані з передачею емоційних станів. Атмосфера опери навмисне нереалістична, побудована на потойбічних мотивах і містичних ритуалах. Відповідно, музична мова ґрунтується на атональності, нетемперованих звукорядах та експериментальних прийомах звуковидобування, що формують психологічно дестабілізуюче звукове середовище.

У камерній опері «Нічний бенкет» композитор виявляє спільні риси між традиційною китайською оперою та епічним театром Б. Брехта через принцип відчуження. Нічні гуляння подано як форму внутрішньої еміграції Ханя Сіцзя (відчуження нічного бенкету). Ідеї Конфуціанства подаються вустами сп'янілих придворних художників з вираженою іронією (відчуження ідей Конфуціанства).

Принципи китайського традиційного театру, втілені у концепції опери, глибше виявляють специфіку епічної вистави. Серед них: а) мінімалізм сценічного оформлення, декорацій; б) розкриття актором в обмеженому часі і просторі необмеженої позачасової реальності (за аналогією з розсіяною перспективою живописного сувою «Нічний бенкет»); в) китайський традиційний символізм різнопланових елементів музичної драматургії (ритуал ворожіння на початку опери, народна мелодія «Осінній місяць над палацом Ханя»), тембрів

народних інструментів (піпи, *логу*), вокальних амплуа (сопрано *цін ї* у партії куртизанки — внутрішнього голосу Ханя).

Для підкреслення відстороненого від емоційного співпереживання характеру музичного міркування композитор використовує прийоми китайського традиційного театру: «самопредставлення», кульмінаційне фінальне звернення до глядачів у супроводі сичуаньського *логу*. У постановочній версії це підкреслюється застосуванням дійовими особами нот і аркушів з віршами.

Проведений аналіз засвідчує, що в опері втілено цілий спектр національних інтенцій, ідеологічних орієнтирів, які у взаємодії створюють особливу атмосферу неповторної національної ідентичності. Відмічено ознаки стилю опери, через які відтворюється середньовічний китайський національний колорит. Охарактеризовано зв'язок музичної драматургії твору з естетикою традиційного китайського живопису та театру. Доведено, що такі риси китайського традиційного театру, як комплексність, віртуальність, рухливість і умовність, знайшли своє втілення і в самій опері, і в її постановочній версії.

В опері «Поет Лі Бай» національне начало проявляється крізь символічну музичну драму про життя великого поета доби Тан. За допомогою сценічно персоніфікованих абстрактних ідей, інтуїтивних відчуттів композитор привідкриває завісу внутрішнього світу великого митця. Відзначено, що містичні мотиви смерті, типові для символічних творів, є підтекстами або основними конотаціями до образів вигнання та відходу у вічність. Контраст двох начал: образу Вина, як земної пристрасті, емоційного піднесення, творчої енергії, та Місяця, як символу спокою, відстороненості й вічного, надає становленню рис сонатності.

Відмічено, що інструментами для поглибленої музично-психологічної розробки образу головного героя стають: художні техніки персоніфікації та відчуження (введення образу Вина як коментатора, який розвіює міраж сценічної дії тощо), музично-драматичне втілення значущих засад та феноменів східних філософських доктрин (як, приміром, багаторівнева циклічність, зіставлення образів подібно до *інь–янь* тощо).

Досліджено, що художня трансформація абстрактних образів у конкретизовані персонажі, а потім їх повернення в абстрактні ідеї у свідомості глядача демонструє, як первинний образ перетворюється на різних етапах творчого й комунікативного процесу. Вони стають метафорами, символами, що містять у собі філософське, духовне та емоційне навантаження. Ця художня особливість опери Го Веньцзіна має під собою глибокий філософський механізм, що дозволяє глядачеві зануритися у психологічну та метафізичну рефлексію, відкриваючи для себе складніші пласти змісту, який формує опера.

Виявлено, що концепція відчуження у творі функціонує двома способами. По-перше, як прийом, що дозволяє через зовнішні сценічні образи розкрити внутрішні думки та уявлення Лі Бая. По-друге, як медіум, що наближає спектакль до глядача, сприяючи більш ефективному сприйняттю і співпереживанню. Завдяки цьому у активно залученій свідомості глядача формується особисте уявлення про головного героя.

У кожній з трьох опер, представлених у розділі, утілення національного традиційного начала набуває індивідуальних рис і характеристик. Названі опери Го Веньцзіна представляють різні підвиди жанру. Об'єднує їх одне: піднесене ставлення до національної традиції, яка становить основний ґрунт для розгортання індивідуалістських задумів Майстра.

## ВИСНОВКИ

У сучасному швидкоплинному світі розуміння концепту традиція динамічне і полемічне. Його місткість і здатність до герменевтичного переосмислення дає можливість індивідуалізованого розуміння змісту поняття. У філософських доктринах М. Вебера і Р. Генона, С. Кримського і Е. Шилза роздуми про традицію та її місце у житті людини допомагають розгорнути дискурс пошуку істини, смислу існування, місця особистості у бутті, світі, національній і соціальній спільноті, глибше зрозуміти екзистенційні потреби та способи їх задоволення. Основні семантичні константи поняття «традиція», узгоджені в дослідженнях науковців, позначені загальнозначущими рисами, важливими для широкого розуміння концепту. Серед них відмітимо:

- духовно-практичні набутки спільноти — сутність традиції;
- процес передавання у спадщину з покоління в покоління — спосіб збереження;
- визнання аксіологічної значимості, мудрості, істинності;
- визначальна роль особистості у переосмисленні отриманого досвіду та пристосуванні його до сучасного культурно-історичного контексту;
- усвідомлення і багатопланова реалізація вітального потенціалу традиції.

У творчості китайських композиторів кінця XX — початку XXI століття традиційне начало стає ідейним ґрунтом для:

- створення індивідуалізованих концепцій (жанрова трансформація народної пісні у композиції «Мир» Чень І);
- утілення у музиці національних духовних орієнтирів («Дзен» Чжоу Луна, «Тиша» Сюй Чанцзюня );
- відображення гармонічного єднання людини з навколишнім світом (концерти «Гірський ліс», «Весняні пейзажі» Ду Мінсіня);
- переосмислення архетипів китайського культурного коду («П'ять стихій» Чень Цігана, цикл «Знак» Вень Деціна);

– пошуку тембрової характерності музики (імітація циня струнним квартетом у п'єсі «Мелодія циня» Чжоу Луна, *гаоцян* у скрипковому концерті «Звуки землі» Го Веньцзіна, співу шамана у композиції «Про Даосизм» Тань Дуня);

– залучення новітніх західних технік і технологій (застосування атональності, нетемперованих звукорядів, засобів конкретної, електронної музики, алеаторики, сонорних ефектів, серійної техніки і пуантилізму у творах композиторів «нової хвилі» Тань Дуня, Чень І, Цюй Сяосона, Є Сяогана, Го Веньцзіна).

Одним із провідних здобутків традиційного народного мистецтва Китаю є стародавнє синтетичне театральнo-музичне дійство — традиційна опера. Її драматичні сюжети, мелодичні та ритмічні мотиви, специфічні для кожного регіону прояви інтонаційних систем *шенцян*, манера вокалу й різновиди інструментального супроводу, символіка гриму, костюмів, жестів і рухів, художній мінімалізм сценографії, що відкриває можливість розвитку уяви глядача, стали справжньою скарбницею ментальних знаків та національних архетипів, збережених протягом століть.

У середині ХХ століття, з народженням Китайської Народної Республіки (1949), у країні починає активно культивуватися китайська опера європейського зразка. Незважаючи на орієнтацію на західний музичний театр з його академічною манерою співу, усталеним складом оркестру, напруженою драматичною колізією, спрямованою, однак, у соцреалістичне русло революційно-патріотичних сюжетів, з часом у цей різновид жанру проникає все більше елементів традиційного китайського театру.

У 1990-х роках творчий пошук китайських композиторів привів до створення напряму «нової хвилі». Митці зверталися до психологічних, філософських та соціальних тем, інтегрували художні засади китайського традиційного мистецтва та постмодерністської естетики. Однією з провідних тенденцій означеного періоду став розвиток камерної опери — жанру, що відзначається компактною формою та глибоким змістом.

Прикладом унікально вдалого симбіозу європейської і китайської традиції у пошуках нового оригінального звучання опери є творчість видатного сучасного китайського композитора Го Веньцзіна. Народжений у місті Чунцін, провінція Сичуань, композитор вкладає у свою музику і враження від рідної туманно-меланхолійної природи, і любов до звуків навколишнього світу, і захоплення сичуаньською традиційною оперою з її високим співом *гаоцян* та темпераментним супроводом ударних інструментів *логу*. Вже з часів навчання у Пекінській консерваторії Го Веньцзін стає активним представником «нової хвилі» у національному музичному мистецтві. Однією з найхарактерніших рис цього покоління є свідоме творче переосмислення фольклору у межах сучасної стилістики, пошук у традиції джерел для оновлення і піднесення духовної значущості музичної творчості.

Всі опери Го Веньцзіна позначені яскравою пошуковістю, індивідуалізмом на рівні концепції (вибір сутнісних екзистенційних проблем сучасності), жанру (творча трансформація європейської та китайської традиційної опери), форми (створення оригінальної композиції), стилю (використання інструментального театру, досягнень тембрової драматургії, вільне оперування звуковисотними, метро-ритмічними, агогіко-динамічними параметрами). Водночас у кожній з них є творче переосмислення традиційного начала. Народна пісня («Рикша Сянцзи»), інструментарій («Павільйон Фенікс», «Нічний бенкет»), манера співу («Вовче селище», «Нічний бенкет») та підспівування *банцян*, особливості поєднання драматичного, епічного і ліричного у розвитку сюжету визначають національну специфіку композиції, представляють китайську культуру у багатоголосому інтернаціональному мистецькому музичному просторі.

Аранжуванням традиційних жанрів є опери «Павільйон Фенікс» і «Жага буденного життя». Для них характерне максимальне збереження автентичного звучання найважливіших елементів сичуаньської традиційної опери: співу в інтонаційній системі *гаоцян* у супроводі ударного акомпанементу *логу*, хорового підспівування *банцян*. В опері «Жага буденного життя» значимість традиційної складової дійства підсилена провідною роллю *гуши* —

основного диригента вистави, який узгоджує дії групи ударних та європейського інструментального ансамблю з грою солістки. Підкреслення психологічних нюансів, озвучення підтекстів, створення своєрідного природнього стереоефекту, характерне для *банцян*, в опері «Павільйон Фенікс» здійснюється завдяки супроводжуючому камерному ансамблю, як інструментальними засобами, так і співом.

Разом з тим, в інтерпретації Го Веньцзіна фольклорні джерела осучаснені і переосмислені у рамках культурно-мистецької парадигми кінця XX — початку XXI століття. Новаторство проявляється в:

- творчому komponуванні музичної драматургії (уведення інструментальних прелюдії та інтерлюдії в опері «Жага буденного життя» для підкреслення трагічних відчуттів дівчини);

- синтетичному тембровому оформленні композиції. В опері «Павільйон Фенікс» до складу нідерландського класичного камерного ансамблю введені китайські народні інструменти. Пошук тембрової своєрідності, незвичних сполучень у комплексі з експериментуванням з різними типами вокалу (сичуаньської та пекінської опери) створюють неповторний колорит вистави. В опері «Жага буденного життя» запропонований своєрідний тембровий контрапункт європейського інструментування та китайського *логу* з двома диригентами. У межах традиційно орієнтованої концепції твору інтонування європейських інструментів наближується до китайських;

- застосуванні сучасних технік композиції у поєднанні зі звуковисотними, метро-ритмічними, темпо-динамічними особливостями національного фольклору з наміром урізноманітнити та збагатити тембровими фарбами та східною інтонаційною специфікою західну музичну традицію.

Європейські постановки традиційної китайської опери у творчому аранжуванні Го Веньцзіна розвінчують розповсюджений у країнах Заходу міф про її екзотичність та поверхову розважальність. Ідейна ґрунтовність концепцій, актуальність екзистенційної проблематики та своєрідність музичної мови надають ще один — китайський — варіант осягнення онтологічних вимірів у культурному просторі сучасної цивілізації.

Композитор продовжує сміливі експерименти по збереженню і оновленню традиційного начала у жанрі авторської опери. Експресіоністська камерна опера «Вовче селище» стала першим театральним експериментом, що приніс Го Веньцзіну світове визнання. У відтворені та гіперболізації внутрішнього стану Божевільного відлунюють проекції жорстокої дійсності, у якій опинилася хвора людина. Опера насичена багатоплановою символікою, яка допомагає загострити сприйняття емоційного розладу головного героя та слідкувати за його еволюцією протягом дії. Знаковими є час доби і полум'я свічки, сцени з дівчинкою-привидом і жінкою-чаклункою. Хворий немов знаходиться на межі реального і нереального світів. На відміну від європейського оперного експресіонізму, у Го Веньцзіна герой отримує шанс на гармонізацію стосунків з суспільством і моральне одужання: доктор Хе, Старший брат, Чаклунка — кожний по своєму повертають Божевільного у світ розуму і реального сприйняття дійсності. Екзистенційний мотив особистісної відповідальності стає рятівною ниткою для загубленої у глибинах стресу і зневіри душі.

Композитор експериментує з різними можливостями звуку музичного і немuzичного, вокального й інструментального. Схрещення манер *bel canto* і традицій пекінської та сичуаньської опер, відтворення тональних особливостей китайської мови та гіперболізація різномірних голосових ефектів для показу стану душевно хворого вражають своєю винахідливістю та вимагають високої виконавської майстерності. Особлива фарба приглушених і темброво похмурих ударних сичуньської опери насичує західну експресіоністську драматургію ритмами й осмисленими звуковими вібраціями східної цивілізації.

Історичний художній сувій X століття «Нічні гуляння Ханя Сіцзая» став для Го Веньцзіна ідейним натхненням у створенні камерної опери «Нічний бенкет». У ній поєдналися драматургія європейського епічного театру з китайськими традиціями. У центрі композиції — відчуження ідеї бенкету. Гуляння Ханя Сіцзая — оманлива пелена, за якою прихований пошук духовних істин, досягнення Дао, гармонії у стосунках людини, природи і космосу, уособлені в образі мудреця, поета і мецената — видатної харизматичної постаті епохи Тан.



Мелодизований світ персонажу, його внутрішнього голосу (партія куртизанки — сопрано *цін і* пекінської опери), коханої наложниці Хун Чжу протиставляються бездушному світському оточенню, представниками якого є художники Гу Хунчжун і Чжоу Веньцзю. Їх легковажне, маніпулятивне розуміння конфуціанських істин, бездушно-споживацьке ставлення до життя стало об'єктом сатиричного зображення.

Особливу роль в опері відіграє інструментальна темброва драматургія. Опозиція мелодійної сфери на чолі з партією піпи, яка присутня на сцені протягом усієї вистави, і бездушних ударних звучань палацової сфери Лі Юя становлять основу тематичного становлення опери.

Підкреслення ігрової специфіки вистави (актори співають з нотами, мінімум ефектів), введення паралельної драматургії, яка демонструє принцип ідейного протистояння (просвітлений мудрий образ іронічного Ханя Сіцзая — стомлений трагічними передчуттями Лі Юй), кульмінаційний вихід на сцену композитора з напруженою констатацією історичних фактів у супроводі *логу* сичуаньської опери наприкінці твору підкреслюють риси сучасної епічної драматургії, інтегровані у вдумливу оповідь композитора про повчальні уроки національної історії.

У пошуках нових обріїв символістської естетики виникла опера «Поет Лі Бай». Театр вигаданих персонажів, видобутих з образного світу великого поета (Вино, Місяць), їх ефемерні стосунки з Лі Баєм, узагальнюючі філософські виступи Поезії формують примхливу сюжетну канву твору, сповнену метафоричного флеру, образної багатозначності. Типовий для символістської драми інфернальний мотив заданий вже на початку опери. Весь сюжет побудований як шлях від соціальної смерті (вигнання в Єлан) крізь маневрування екзистенції на грані земних утіх (Лі Бай і Вино) та потойбічних ілюзій (Лі Бай і Місяць) до фізичного відходу у лоно вічних істин і божественної краси.

Символічне зіставлення вокальних амплуа (Лі Бай — бас, Поезія — *сяошен* у пронизливій манері пекінської опери *цзясан*, Місяць — ліричне сопрано), тембрових барв (холодні звучання вібрафону, арфи, високих струнних

для характеристики Місяця, реалістично дієве оркестрування образу Вина), введення озвучених знаків Лі Бая, що проходять крізь різні твори Го Веньцзіна (жалісливе низхідне глісандо на одному звуці з форшлагом в увертюрі) посилюють поетичний ефект опери, що стала метафорою буремного життя китайського національного генія епохи Тан.

Унікальний оперний світ Го Веньцзіна з яскравими образами і національною символікою, переосмисленням духовних первнів традиційного світогляду і тембровою вигадливістю у кожній композиції представляє новий творчий злет і неординарний підхід до музичного театральнo-сценічного жанру. Його мистецтво — це водночас і відповідь на сучасні інтелектуальні пошуки, і запит до ідейного безмежжя музичного світу на початку третього тисячоліття.

.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонова О. Г. Скрипковий концерт Джана Карло Менотті: на перетині оперного та інструментального жанрів // Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. Вип. 135. С. 81–95. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.135.271007>
2. Артем'єва В. Б. «Кадм і Герміона» Жана-Батиста Люлі як перший зразок жанру ліричної трагедії // Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. Вип. 139. С. 158–169. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301130>
3. Брехт Б. Сучасний театр — театр епічний // Брехт Б. Про театр : збірник статей. Москва: Видавництво іноземної літератури, 1960. С. 108–120.
4. Ван На. Взаємодія традицій європейської опери та китайської національно-культурної парадигми: до проблеми діалогу культур // Музичне мистецтво і культура. 2019. Вип. 29, кн. 1. С. 74–85.
5. Вей Дзюнь. Жанрова система народно-пісенної культури Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 — теорія та історія культури / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 24 с.
6. Вей Фан. Сучасний китайський оперний театр: на перетині традицій Сходу і Заходу // Мистецтво та освіта. 2024. № 3 (113). С. 14–17. DOI: [https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3\(113\)-14-17](https://doi.org/10.32405/2308-8885-2024-3(113)-14-17)
7. Газінський В. І., Лозінська Т. О. Історичні витоки диригентського мистецтва // Наукові записки : Історія / Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського. Вінниця, 2005. С. 240–242.
8. Гнатюк Д. Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет» // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2025. Вип. 38. С. 187–206. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.08>
9. Гнатюк Д. Композиторська інтерпретація Го Веньцзіна китайської традиційної опери «Жага буденного життя» // Науковий вісник Національної

музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2024. Вип. 141. С. 60–70. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319203>

10. Гнатюк Д. Національна традиція як фактор новацій у камерній опері Го Веньцзіна «Вовче селище» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків, 2023. Вип. 68. С. 142–165. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-68.08>

11. Гнатюк Д. Специфіка музичного стилетворення у творчості Го Веньцзіна (на прикладі опери «Поет Лі Бай») // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. Вип. 143. С. 62–77. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342795>

12. Гончаров А. О. Неофольклоризм в українській музиці // Науковий вісник Одеської державної консерваторії імені ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Вип. 4. Кн. 2. С. 108–119.

13. Гончаров А. О. Неофольклоризм як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18 : Музичне виконавство. Кн. 7. С. 37–47.

14. Гончаров А. О. Неофольклористичні тенденції у баянній творчості В. Зубицького : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 193 с.

15. Ден Цзякунь. Китайська оркестрова духовна музика у контексті діалогу культур : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 193 с.

16. Денисенко М. Г. Темброва модальність у композиції (на прикладах української інструментальної музики останньої чверті ХХ сторіччя) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 183 с.

17. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку у першій половині ХХ століття : автореф. дис. ... канд.

мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.

18. Зубкова О. В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (XX — початок XXI століття) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2012. № 9. С. 148–151. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2012\\_9\\_29](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2012_9_29) (дата звернення: 26.04.2025).

19. Іванова Л., Куколь Г., Черкашина М. Історія опери. Західна Європа. XVII–XIX століття : навч. посібник / за ред. М. Черкашиної. Київ, 1998. 384 с.

20. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 17 с.

21. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів, 2000. 286 с.

22. Коршук Р. М. Етнополітологія : навч. посібник. Київ : Алерта, 2011. 199 с.

23. Кримський С. Б. За межею щастя і нещастя // Дзеркало тижня. URL: [https://web.archive.org/web/20140223015550/http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/za\\_mezh\\_eyu\\_schastya\\_i\\_neschastya.html](https://web.archive.org/web/20140223015550/http://gazeta.dt.ua/SOCIETY/za_mezh_eyu_schastya_i_neschastya.html) (дата звернення: 13.01.2025).

24. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2019. 250 с.

25. Лі Хуасінь. Взаємодія культур у музичній творчості: китайські образи у західній музиці // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2023. № 3. С. 276–281.

26. Лю Ле. Оперна творчість китайських композиторів-емігрантів в аспекті взаємодії східних та західних традицій : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2022. 220 с.

27. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці. Київ : Наукова думка, 1991. 269 с.
28. Мамчур І. А. Сучасна українська опера. Київ : Товариство «Знання» УРСР, 1984. 96 с.
29. Маркова О. Інтонаційність музичного мистецтва. Наукове обґрунтування і проблеми педагогіки. Київ : Музична Україна, 1990. 183 с.
30. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посібник. Київ : Клякса, 2012. 272 с.
31. Нечаєва Н. Теоретичні засади китайської поезики у передмові Кі-но Цураюкі до «Кокін-вака-сю» // Теоретична і дидактична філологія. 2013. Вип. 14. С. 200–207. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tidf\\_2013\\_14\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tidf_2013_14_24) (дата звернення: 26.02.2025).
32. Носуля А. В. Генезис та жанрові атрибути камерної опери // Музичне мистецтво і культура. Одеса, 2017. Вип. 25. С. 42–53.
33. Носуля А. В. Жанрова специфіка та принципи формоутворення у камерній опері на рубежі XIX–XX століть // Культурологія. Філологія. Музикознавство : міжнародний вісник. Вип. 1. Київ, 2015. С. 155–159. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm\\_2015\\_1\(4\)\\_33](http://nbuv.gov.ua/UJRN/mvkfm_2015_1(4)_33) (дата звернення: 24.12.2023)
34. Остроухова Н. В. Джакомо Пуччіні в Одеській опері: історія та сучасність // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. Вип. 142. С. 63–75. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327880.
35. Остроухова Н. В. Півстоліття в одеській опері – сценографія Петра Панасовича Злочевського // Музичне мистецтво і культура. 2024. Вип. 39. С. 299–310. DOI: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-23>.
36. Пахомова Є. Г. Неофольклористичний контекст оперної творчості Лесі Дичко (на прикладі опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство» // Київське музикознавство : зб. ст. / Національна музична академія України

ім. П. І. Чайковського ; Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2013. Вип. 46. С. 106–116.

37. Редя В. Я., Рахматуллаєва А. А. Вокальна мініатюра Клода Дебюссі «Clair de lune»: від авторського задуму до виконавських інтерпретацій // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. Вип. 143 : Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. С. 144–157. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342816>

38. Редя В. Я. Діалог культур у музичному мистецтві перехідних періодів як «художній прогноз» // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2023. Вип. 25 (2). С. 96–109. DOI: <https://doi.org/10.33287/222333>

39. Рощенко О. Г. «Летючий Голландець» Ріхарда Вагнера: строката казка сновидінь і мандрів // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025. Вип. 142. С. 49–62. DOI: [10.31318/2522-4190.2025.142.327878](https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327878)

40. Рощенко О. Г., Чень Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2024. № 26. С. 340–354. DOI: <https://doi.org/10.33287/222425>

41. Рощенко О. Г., Чжан Юй. Логіка лібретотворення «Великого каналу. Балади річки» — новітньої китайської оригінальної опери // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук. статей. Дніпро : Грані, 2022. № 23. С. 89–101. DOI: <https://doi.org/10.33287/222237>

42. Су Юйчен. Композиційно-драматургічні особливості китайських програмних концертів для соліста з оркестром традиційних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 188 с.

43. Су Юйчен. Про становлення китайського оркестру народних інструментів // Комунікативна організація музичного твору. Науковий вісник

Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. Вип. 116. С. 155–163.

44. Су Юйчен. Трактовка програмності в концерті для скрипки з оркестром Чень Гана і Хе Чжань-Хао «Ля Шаньбо і Чжу Інтай» // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. Вип. 111. С. 113–121.

45. Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 183 с.

46. Сюй Чже. Вплив традиційних цінностей китайського суспільства на формування особистості // Вісник Луганського національного університету ім. Т. Г. Шевченка. Педагогічні науки. 2012. № 22 (3). С. 306–312. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup\\_2012\\_22%283%29\\_\\_45](http://nbuv.gov.ua/UJRN/vlup_2012_22%283%29__45) (дата звернення: 16.04.2025).

47. Сяо Хуівен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим») : наук. обґрунт. творч. мист. проекту ... доктора мистецтва : 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2023. 99 с.

48. Торопцев С. А. Жизнеописание Ли Бо. Москва : ИДВ РАН, 2009. 286 с.

49. Традиція // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. Київ : Абрис, 2002. 751 с.

50. Українська музична енциклопедія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. Т. 4 (Н–О). 554 с.

51. Українська музична культура першої третини ХХ століття в європейському контексті: нові погляди. Матеріали : колективна монографія. Кн. 1 / [Голов. ред. Г. Скрипник] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2024. 372 с.

52. Ульянова В. Особливості музичного мистецтва Китаю // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених



Дрогобицького держ. пед. ун-ту ім. І. Франка. 2024. Вип. 71 (3). С. 273–278.  
DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/71-3-44>.

53. Фольклор у сучасному суспільстві: традиції, трансформації : колективна монографія / [відп. ред. Л. Вахніна] ; ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2024. 302 с.

54. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.

55. Хуан Шаобо. Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції та сучасність // Музичне мистецтво і культура. 2023. Вип. 3. С. 230–242.

56. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.

57. Ціхун С. І. Інь та ян // Енциклопедія Сучасної України. Електронний ресурс. URL: <https://esu.com.ua/article-12494> (дата звернення: 20.03.2025).

58. Че Чао. Музично-виконавський стиль Лан Лана: специфіка, етапи формування : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 178 с.

59. Чень Юньцзя. Особливості програмного симфонізму 1990-х років у сучасній китайській композиторській традиції на прикладі «П'яти стихій» для симфонічного оркестру Цигана Ченя // Культура і сучасність. 2019. № 2. С. 216–221. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-0285.2.2019.190645>.

60. Чень Юньцзя. Увертюра «Рух вітру» Го Веньцзіна як зразок інноваційного підходу до китайської програмної увертюри // Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 36. С. 235–240. URL : [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz\\_2019\\_36\\_42](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2019_36_42) (дата звернення: 26.04.2025).

61. Черкашина-Губаренко М. Р. Музика і театр на перехресті епох : у 2 т. Київ ; Суми : Собор, 2002. Т. 1. 184 с.; Т. 2. 208 с.

62. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі. Харків : Акта, 2015. 392 с.

63. Чжан Сицюй. Декламаційність як компонент виконавської вокальної виразності : дис. ... доктора філософії : спец. 025 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2023. 198 с.

64. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь : дис. ... д-ра філософії : 025 Музичне мистецтво / Харківська державна академія культури. Харків, 2023. 219 с.

65. Чжоу Ї. Вербальні аспекти системи вокального мистецтва Китаю // Аспекти історичного музикознавства. Харків, 2020. Вип. XXI. С. 137–149. DOI: 10.34064/khnum2-2109.

66. Чжу Юаньань. Перетворення національних витоків у концерті «Карта» для віолончелі, відео та оркестру Тань Дуня // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Харків : ТОВ «С.А.М.», 2015. № 42. С. 198–210.

67. Шекера Я. В. Генеза та функціонування художніх образів у китайській поезії доби Тан (VII–X ст.) : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 – Література зарубіжних країн / Київський національний університет ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2006. 295 с.

68. Шекера Я. В. Даоська метафора порожнечі та її репрезентація в китайській поезії доби Сун (X–XIII ст.) // Східний світ. 2011. № 4. С. 149–154.

69. Шекера Я. В. Даоська метафора порожнечі та її репрезентація в китайській поезії доби Сун (X–XIII ст.) // Синологія в Україні: Збірник праць. Електронний ресурс. С. 149–155. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2017/01/34.-%D0%9F%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D0%B5%D1%87%D0%B0-%D1%80%D0%B5%D0%BF%D1%80%D0%B5%D0%B7%D0%B5%D0%BD%D1%82%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%8F-%D0%B2-%D0%A1%D1%83%D0%BD.pdf> (дата звернення: 12.04.2025).

70. Шекера Я. В. До проблеми творення та інтерпретації середньовічної китайської поезії: роль ієрогліфічної складової. Електронний ресурс. URL: [https://www.academia.edu/36043955/.\\_%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%8](https://www.academia.edu/36043955/._%D0%A2%D0%B2%D0%BE%D1%8)

0%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F\_%D1%82%D0%B0\_%D1%96%D0%BD%D1%82\_%D1%86%D1%96%D1%8F\_%D0%BA%D0%B8%D1%82.\_%D0%BF%D0%BE%D0%B5%D0%B7.\_%D1%96%D1%94%D1%80.\_%D1%81%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D0%B4%D0%BE%D0%B2%D0%B0 (дата звернення: 20.08.2023).

71. Шекера Я. В. Життя мов сон: даоська містика у творчості китайського поета доби Сун Су Ши (1037–1101) // Синологія в Україні: збірник праць. Електронний ресурс. С. 70–76. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2017/01/32.-%D0%96%D0%B8%D1%82%D1%82%D1%8F-%D0%BC%D0%BE%D0%B2-%D1%81%D0%BE%D0%BD-%D0%A1%D1%83-%D0%A8%D0%B8.pdf> (дата звернення: 26.04.2025).

72. Шекера Я. В. Сутність та витoki художньої образності китайської поезії. Електронний ресурс. URL: <https://sinologist.com.ua/wp-content/uploads/2016/02/Шекера-1.pdf> (дата звернення: 18.04.2025).

73. Щедрін А. Традиціоналізм Рене Генона як світоглядна парадигма: релігієзнавчо-культурологічні виміри // Religio: Релігієзнавчий портал. URL: <https://religio.org.ua/index.php/religio/article/view/976/975> (дата звернення: 26.04.2025).

74. Юй Сінъя. Китайські національні вокальні традиції у діалозі з європейським досвідом академічного співу : дис. ... доктора філософії : 025 Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2024. 206 с.

75. Ян Цзюнь. Становлення й розвиток симфонічної музики Китаю в аспекті проблеми діалогу культур // Науковий вісник Київ. нац. ун-ту театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2021. Вип. 29. С. 91–104. URL: [https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/599/V\\_29\\_2021.pdf?sequence=1#page=91](https://ir.knutkt.edu.ua/bitstream/handle/123456789/599/V_29_2021.pdf?sequence=1#page=91).

76. All the World On a Stage In America // The New York Times. 2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/06/05/arts/music/new-works-enliven-spoleto-festival-usa.html> (дата звернення: 10.03.2025).

77. Artemieva V., Bezborodko O., Ivannikov T., Kokhanyk I., Redya V. Chamber cantata in the work of Jean-Philippe Rameau (the stage of the formation of the composer) // *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*. 2023. P. 132–134. WOS:001143675300026

78. Brecht B. *Schriften zum Theater*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1957. 291 s.

79. Buruma I. Of Musical Import: East Meets West in the Art of Tan Dun : [Електронний ресурс]. URL: <https://apjjf.org/ian-buruma/2753/article> (дата звернення: 26.04.2025).

80. Chabrowski I. I. Reforming the State and Constructing Commercial Opera in Sichuan, 1902–1920s: An Entangled History of Performing Arts and Administrative Reforms // *Modern China*. 2019. Vol. 45. No. 1. P. 64–90. URL: <https://www.jstor.org/stable/26588758> (дата звернення: 26.04.2025).

81. Chinese Classical Music: Interview Guo Wenjing. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=vj1JnfdOW0w> (дата звернення: 10.10.2025).

82. Evola J. *L'Arc et la Massue*. Puiseaux ; Paris : Guy Trédaniel, Pardès, 1983. 276 p.

83. For China's Guo Wenjing, the Language Is All : Composer Breaks the Rules // *The New York Times*. 2001. URL: <https://www.nytimes.com/2001/10/17/style/IHT-for-chinas-guo-wenjing-the-language-is-all-composer-breaks-the.html> (дата звернення: 06.10.2024).

84. Goldstein J. From Teahouse to Playhouse: Theaters as Social Texts in Early-Twentieth-Century China // *The Journal of Asian Studies*. 2003. Vol. 62. No. 3. P. 753–779. URL: <https://doi.org/10.2307/3591859> (дата звернення: 26.04.2025).

85. Guénon R. *La crise du monde moderne*. Paris : Librairie Gallimard, 1927. 168 p.

86. Guo Wenjing. Traditional Music as Material // *The World of Music*. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 125–126. URL: <https://www.jstor.org/stable/41700064> (дата звернення: 26.04.2025).

87. Inner Landscape [документальний фільм] / реж. Френк Шеффер. Нідерланди: Netherlands Film Fund, 2019.
88. Kouwenhoven F. Operas by Qu Xiaosong & Guo Wenjing // Chime Journal. 1995. No. 8 (Spring). P. 158–161.
89. Kouwenhoven F., Schimmelpenninck A. Guo Wenjing — a composer's portrait: "The strings going *hong hogn hogn* and the percussion *bong keeh* — that's my voice!" // Chime Journal. 1997. No. 10-11 (Spring/Autumn). P. 8–49.
90. Lee E. An Introduction to the "Gushi" Drummer of the "Chuanju" Percussion Ensemble // Asian Music. 1997. Vol. 28. No. 2. P. 1–26. DOI: <https://doi.org/10.2307/834472> (дата звернення: 26.04.2025).
91. Liu S. Theatre Reform as Censorship: Censoring Traditional Theatre in China in the Early 1950s // Theatre Journal. 2009. Vol. 61. No. 3. P. 387–406. URL: <https://www.jstor.org/stable/40587351> (дата звернення: 26.04.2025).
92. Mackerras C. Drama in the Tibetan Autonomous Region // Asian Theatre Journal. 1988. Vol. 5. No. 2. P. 198–219. URL: <https://www.jstor.org/stable/25161492> (дата звернення: 26.04.2025).
93. Mackerras C. The Taming of the Shrew: Chinese Theatre and Social Change since Mao // The Australian Journal of Chinese Affairs. 1979. No. 1. P. 1–18. DOI: <https://doi.org/10.2307/2159071> (дата звернення: 26.04.2025).
94. Mackerras C. Theatre in China's Sichuan Province // Asian Theatre Journal. 1987. Vol. 4. No. 2. P. 191–204. DOI: <https://doi.org/10.2307/1124191> (дата звернення: 26.04.2025).
95. Mackerras C. Tradition, Change, and Continuity in Chinese Theatre in the Last Hundred Years: In Commemoration of the Spoken Drama Centenary // Asian Theatre Journal. 2008. Vol. 25. No. 1. P. 1–23. URL: <https://www.jstor.org/stable/27568433> (дата звернення: 26.04.2025).
96. Made in China, With Plenty Of Western Parts // The New York Times. 2012. URL: <https://www.nytimes.com/2012/07/22/arts/music/guo-wenjings-feng-yi-te-mixes-east-and-west.html> (дата звернення: [24.11.2025]).

97. McLane D. Derek McLane on designing Feng Yi Ting [Відео] // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=csh9UIS5qR4> (дата звернення: 26.04.2025).

98. Melvin Sh., Cai Jindong. Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chinese. New York : Algora Publishing, 2004. 378 p.

99. Ostroukhova N., Liu Xiaowen, Lyu Jing, Kongbo Tan, Yu Xinya. Interpretive innovations of the opera image in the creative dialogue M. Callas — L. Visconti // Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research. 2023. Vol. 13, Issue 2, Special Issue 35. P. 26–30. URL: <https://www.webofscience.com/wos/woscc/full-record/WOS:001027993900004>

100. Putiatytska O., Sakalo O., Artemieva V., Shchyrytsia D., Yakymchuk O. The Emergent Properties of the Opera Genre in the Contemporary Musical Context // Música Hodie. 2024. Vol. 24. DOI: <https://doi.org/10.5216/mh.v24.79940>

101. Redya V., Kupina D. Genre tradition as an artistic category (on the example of Ukrainian organ music of the late XX – early XXI century) // Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica. 2022. 67 (Special Issue 1). P. 33–48. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss1.03>

102. Scott A. C. The Classical Theatre of China. London : George Allen & Unwin Ltd, 1971. 349 p.

103. Sharbaugh P. Spoleto takes a chance with Feng Yi Ting // Charleston City Paper. 23.05.2012. URL: <https://charlestoncitypaper.com/2012/05/23/spoleto-takes-a-chance-with-feng-yi-ting/> (дата звернення: 26.04.2025).

104. Shils E. Tradition. Chicago : University of Chicago Press, 1981. 334 p.

105. The Wagner Interviews. Guo Wenjing — composer in conversation with Rudolph Tang in Beijing. 06.11.2013. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=BQwfXNMkjYQ> (дата звернення: ).

106. Thompson J. B. Tradition and Self in a Mediated World // Detraditionalization. Critical Reflections and Identities / ed. by P. Heelas, S. Lash, P. Morris. Cambridge (Mass.) ; Oxford, 1996. P. 91–94.

107. Tsui Chiann Karen. Brecht's "Guter Mensch" in Sichuan: Recontextualizing China // *The German Quarterly*. 2015. Vol. 88. Issue 3. P. 355–377.
108. Utz C. Listening Attentively to Cultural Fragmentation: Tradition and Composition in Works by East Asian Composers // *The World of Music*. 2003. Vol. 45. No. 2. P. 7–38. URL: <https://www.jstor.org/stable/41700058> (дата звернення: 26.04.2025).
109. Wichmann E. Tradition and Innovation in Contemporary Beijing Opera Performance // *TDR* (1988–). 1990. Vol. 34. No. 1. P. 146–178. DOI: <https://doi.org/10.2307/1146013> (дата звернення: 26.04.2025).
110. Wichmann-Walczak E. Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. Honolulu : University of Hawaii Press, 1991. 324 p. URL: <https://books.google.com.sg/books?id=7Ok0dxV9K10C&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 20.08.2025).
111. Wu Zuguang, Huang Zuolin, Mei Shaowu. Peking Opera and Mei Lanfang: a Guide to China's Traditional Theatre and the Art of Its Great Master. Beijing : New World Press, 1984. 136 p.
112. Yu Weina. A Study of Chinese and Western Musical Instruments in Feng Yi Ting, Guo Wenjing // *Frontiers in Art Research*. 2023. Vol. 5, Issue 3. P. 111–121. DOI: <https://doi.org/10.25236/FAR.2023.050320>
113. Zhang Wei. To Complete the Circuit: Reinterpreting Brecht's The Caucasian Chalk Circle as Chuanju (Sichuan Opera) The Chalk Circle // *Asian Theatre Journal*. 2018. Vol. 35, No. 2. P. 462–482.
114. Zharkova V., Ivannikov T., Filatova T., Zharkov O., Antonova O. Choral Music by Samuel Barber: Genre and Style Aspects // *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*. 2022. Vol. 67. P. 63–77. DOI: <https://doi.org/10.24193/subbmusica.2022.spiss1.05>
115. Zharkova V., Zharkov O., Filatova T., Antonova O., Rizaieva A. G. Ligeti's Hamburg Concerto as a Summary of Late Artistic Tendencies // *Harmonia: Journal of Arts Research and Education*. 2023. Vol. 23. P. 333–345. DOI: <https://doi.org/10.15294/harmonia.v23i2.45933>

116. Žižek S., Dolar M. Opera's Second Death. New York : Routledge, 2002. 154 p.

117. «外滩画报»采访郭文景. 《凤仪亭》: 原生态与后现代. 2012. (Интерв'ю «Вайтаньхуабао» з Го Веньцзіном: Автентика і сучасність на прикладі опери «Павільйон фенікс». 2012). URL : [https://douban.com/note/316281076/?\\_i=7623640xvS1BE4](https://douban.com/note/316281076/?_i=7623640xvS1BE4) (дата звернення: 20.01.2025).  
40xvS1BE4

118. 安鲁新. 冲向戏剧性表现之巅——评郭文景室内歌剧《狂人日记》 [J]. 北京 : 人民音乐, 2004, (1). С. 9–13. (Ан Лусінь. До вершини драматичної експресії: рецензія на камерну оперу Го Веньцзіна «Щоденник божевільного» // Народна музика. Пекін, 2004. № 1. С. 9–13.)

119. 安鲁新. 郭文景音乐创作研究 [M]. 北京 : 中央音乐学院出版社, 2012. 188 页. (Ан Лусінь. Дослідження музичної творчості Го Веньцзіна : монографія. Пекін : Видавництво Центральної музичної академії, 2012. 188 с.)

120. 北京大学歌剧研究院著. 歌剧学与歌剧史(中国歌剧:第一辑) [M]. 北京 : 中国书籍出版社, 2018. 300 页. (Інститут дослідження опери Пекінського університету. Оперознавство та історія опери (Китайська опера: перша серія) : монографія. Пекін : Видавництво китайських книг, 2018. 300 с.)

121. 彼得斯·丛狄著, 王建译. 现代戏剧理论 (1880–1950) [M]. 北京 : 北京大学出版社, 2006. (Петер Цонді ; пер. Ван Цзянь. Теорія сучасної китайської традиційної опери (1880–1950) : монографія. Пекін : Видавництво Пекінського університету, 2006.)

122. 毕毅, 陈怡. 穿梭两种文化——作曲家温德青访谈录 // 歌剧. 上海, 2004. № 117. 21–23. (Бі І., Чень І. Між двома культурами — запис інтерв'ю з композитором Вень Деціном // Опера. Шанхай, 2004. № 117. С. 21–23.)



123. 曾力, 郭文景. 独幕歌剧《狂人日记》剧本 [J]. 中央音乐学院学报. 1995, (01). (Цзен Лі, Го Веньцзін. Лібрето одноактної опери «Щоденник божевільного» // Журнал Центральної музичної академії. Пекін, 1995. № 1.)
124. 董健, 马俊山. 戏剧艺术十五讲 [M]. 北京: 北京大学出版社, 2007. (Дун Цзянь, Ма Цзюньшань. П'ятнадцять лекцій про мистецтво традиційної опери: монографія. Пекін: Видавництво Пекінського університету, 2007.)
125. 杜甫. 《饮中八仙歌》//《全唐诗》卷 216 (Ду Фу. «Пісня восьми безсмертних за випивкою» // Повне зібрання поезії Тан (Т. 216))
126. 段炳仁. 北京京剧百科全书. 北京: 京华出版社, 2011 年, 656 页. (Дуань Бінжень. Енциклопедія пекінської традиційної опери Китаю (у 2 т.). Пекін: Цзінхуа чубаньше, 2011. 656 с.)
127. 付莉. “字正腔圆”的中国室内歌剧《凤仪亭》[J]. 音乐文化研究. 2022, (01), 64–75. Традиційний спів у китайській камерній опері «Павільйон Фенікс» // Дослідження музичної культури. 2022. №1. С. 64-75.)
128. 付令. 试谈川剧变脸艺术的传承与发展 // 成都纺织高等专科学校学报. 2013, (03), 78–80. (Фу Лін. Проблема спадкоємності та розвитку мистецтва зміни масок *бяньлянь* у сичуаньській опері // Вісник Вищої технічної школи текстилю. 2013. № 3. С. 78–80.)
129. 高文厚, 施聂姐. 郭文景(上)——一幅作曲家的肖像 [J]. 中央音乐学院学报. 2003, (02), 87–92. (Коувенховен Ф., Ши Нецзе. Го Веньцзін — портрет композитора (частина перша) // Журнал Центральної музичної консерваторії. Пекін, 2003. № 2. С. 87–92.)
130. 高文厚, 施聂姐. 郭文景(下)——一幅作曲家的肖像 [J]. 中央音乐学院学报. 2003, (03), 93–99. (Коувенховен Ф., Ши Нецзе. Го Веньцзін — портрет композитора (частина друга) // Журнал Центральної музичної консерваторії. Пекін, 2003. № 3. С. 93–99.)
131. 戈晓毅. 中国歌剧音乐剧通史: 中国歌剧文学特性历史审视与美学视野 [M]. 安徽: 安徽文艺出版社, 2013. 399 页. (Ге Сяої. Історія китайської оперної

та музичної драми: історичний огляд літературних особливостей китайської опери та естетичне бачення : монографія. Аньхой : Видавництво мистецтв провінції Аньхой, 2013. 399 с.)

132. 歌剧《凤仪亭》:原生态与后现代 (Опера «Павільйон Фенікс»: автентика і постмодерн) URL: [https://www.douban.com/note/316281076/?\\_i=76236](https://www.douban.com/note/316281076/?_i=76236)

133. 郭文景, 孙柏. 歌剧《狂人日记》《夜宴》将在北京舞台首次亮相 [J]. 上海: 歌剧. 2003, (09), 10–13. (Го Веньцзін, Сунь Бо. Опери «Щоденник божевільного» та «Нічний бенкет» уперше на сцені Пекіна // Опера. Шанхай, 2003. № 9. С. 10–13.)

134. 郭文景. 歌剧文本与音乐的关系以及中文歌剧的语言问题——以歌剧《狂人日记》为例 [J]. 歌剧. 2016, (11), 52–53. (Го Веньцзін. Співвідношення тексту та музики в опері і проблема мови китайської опери: на прикладі «Щоденника божевільного» // Опера. Шанхай, 2016. № 11. С. 52–53)

135. 郭文景. 狂人日记: 独幕歌剧剧本 [J] / 改编 郭文景, 曾理 // 中央音乐学院学报. 1995, (01), 76–80. (Го Веньцзін. Щоденник божевільного: лібрето опери на одну дію [Текст] / у ред. Го Веньцзіна, Цзен Лі // Вісник Центральної консерваторії. 1995. № 1. С. 76–80.)

136. 郭文景. 夜宴, Op.35 : 四场室内歌剧: 总谱. Milano : Ricordi, 2001. 240 页. (Го Веньцзін. Нічний бенкет, Op.35 : камерна опера у чотирьох сценах : партитура [факсиміле]. Мілан : Ricordi, 2001. 240 с.)

137. 郭文景. 一师之言 [J]. 艺术评论. 2017, (05), 36–37. (Го Веньцзін. Слово вчителя // Мистецька критика. Пекін, 2017. № 5. С. 36–37)

138. 郭文景. 噪音[M]. 北京: 人民音乐出版社, 2009. (Го Веньцзін. Шум. Пекін : Народна музика, 2009. 282 с.)

139. 胡度 刘兴明 傅则. 川剧词典[M]. 北京: 中国戏曲出版社, 1987. 353 页. (Ху Ду, Лю Сінмін, Фу Цзе. Словник сичуаньської традиційної опери. Пекін : Китайська драма, 1987. 353 с. )

140. 贾达群. 结构诗学——关于音乐结构若干问题的讨论 [M]. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2009.

(Цзя Дацинь. Структурна поетика: обговорення деяких питань музичної структури : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської музичної академії, 2009.)

141. 居其宏, 王安国. 找回“状态”: 当代歌剧的戏剧支点——评郭文景独幕歌剧《狂人日记》 [J]. 北京 : 中央音乐学院学报 (季刊) . 1995, (1), 33–40.

(Цзюй Цзихун, Ван Ангуо. Віднайти «стан»: опора сучасної опери на мистецтво китайського традиційного театру — рецензія на одноактну оперу Го Веньцзіна «Щоденник божевільного» // Вісник Центральної музичної академії. Пекін, 1995. № 1. С. 33–40.)

142. 居其宏. 歌剧美学论纲 [M]. 安徽 : 安徽文艺出版社, 2002. (Цзюй Цзихун. Основи естетики опери : монографія. Аньхой : Видавництво мистецтв провінції Аньхой, 2002.)

143. 居其宏. 中国歌剧音乐剧通史: 中国歌剧音乐剧创作历史与现状研究 [M]. 安徽 : 安徽文艺出版社, 2014. 499 页. (Цзюй Цзихун. Історія китайської оперної та музичної драми: дослідження історії та сучасного стану створення китайських опер і музичних драм : монографія. Аньхой : Видавництво мистецтв провінції Аньхой, 2014. 499 с.)

144. 居其宏. 中国歌剧音乐剧通史: 中国歌剧音乐剧生存现状与战略对策 [M]. 安徽 : 安徽文艺出版社, 2014. 289 页. (Цзюй Цзихун. Історія китайської оперної та музичної драми: сучасний стан існування китайської опери й музичної драми та стратегічні підходи : монографія. Аньхой : Видавництво мистецтв провінції Аньхой, 2014. 289 с.)

145. 凯瑟琳·乔治著, 张全全译. 戏剧节奏 [M]. 北京 : 中国戏剧出版社, 2006. (Кетрін Джордж ; пер. Чжан Цюаньцюань. Ритм традиційної опери : монографія. Пекін : Китайська драма, 2006.)

146. 孔子. 论语·为政 // 中国哲学书电子化计划. (Конфуцій. Лунь юй, розділ «Вей чжен» // Електронна база даних «Китайський філософський електронний текстовий проєкт») URL: <https://ctext.org/analects/wei-zheng/zhs> (дата звернення: 23.01.2026).

147. 李白. 出《本事诗》 // 中国哲学书电子化计划. (Лі Бай (з «Поетичні першоджерела») // Електронна база даних «Китайський філософський електронний текстовий проєкт»). URL: <https://ctext.org/dictionary.pl?if=gb&id=575798&remap=gb> (дата звернення: 27.07.2025).

148. 李滨声, 李舒, 朱文相 著. 《叶盛兰与叶派小生艺术》. 北京: 北京出版社, 1992. 184 с. (Лі Біншєн, Лі Шу, Чжу Веньсян. Є Шєнлань та мистецтво амплуа сяошен у виконавському стилі Є. Пєкін: Пєкінське видавництво, 1992. 184 с.)

149. 李吉提. 郭文景其人其作 [J]. 北京: 人民音乐, 1997, (10). 12–15. (Лі Цзіті. Го Веньцзін: людина і його творчість // Народна музика. Пєкін, 1997. № 10. С. 12–15.)

150. 李吉提. 花儿为什么这样红——郭文景音乐创作概谈 [J]. 北京: 中央音乐学院学报 (季刊), 1996, (2). 45–50. (Лі Цзіті. Чому «квіти такі червоні» — загальні міркування про творчість Го Веньцзіна // Вісник Центральної музичної академії (щоквартальник). Пєкін, 1996. № 2. С. 45–50.)

151. 李吉提. 中国室内歌剧的诗意呈现——从《夜宴》和《画皮》谈起 [J]. 北京: 中央音乐学院学报. 2019 (3), 3–11. (Лі Цзіті. Поетичне втілення китайської камерної опери: на прикладі «Нічного бенкету» та «Хуа Пі» // Журнал Центральної музичної академії. Пєкін, 2019. № 3. С. 3–11.)

152. 李吉提. 中国音乐结构分析概论 [M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2004. (Лі Цзіті. Вступ до аналізу структури китайської музики: монографія. Пєкін: Видавництво Центральної музичної академії, 2004.)

153. 李淑琴撰, 王艳莉. 郭文景 // 中国大百科全书·艺术学 2022. (Лі Шуцінь, Ван Яньлі. Го Веньцзін // Велика китайська енциклопедія. Мистецтвознавство). URL :

<https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=497306&Type=bkzyb&SubID=147635> (дата звернення: 27.07.2025).

154. 李太白全集 // 中国哲学书电子化计划. (Повне зібрання творів Лі Бая // Електронна база даних «Китайський філософський електронний текстовий проєкт»). URL: <https://ctext.org/wiki.pl?if=gb&res=16199&remap=gb> (дата звернення: 27.07.2025).

155. 林华. 音乐什么心理学教程 [M]. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2005. (Лін Хуа. Вступ до музичної психології : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської музичної академії, 2005.)

156. 刘健. 重构“身体-文化空间”——刍议郭文景室内歌剧《思凡》的启发 // 人 民 音 乐 . 2024, 3 (731). URL : [https://blog.csdn.net/2501\\_91330586/article/details/146456748](https://blog.csdn.net/2501_91330586/article/details/146456748) (дата звернення: 26.04.2025). (Лю Цзянь. Реконструкція «тілесно-культурного простору»: міркування, викликані камерною оперою Го Веньцзіна «Сифань» // Народна музика. 2024. № 3 (вип. 731). Електронний ресурс.)

157. 刘康华. 郭文景室内歌剧《狂人日记》和声研究 [J]. 北京 : 中央音乐学院学报, 2001, (1), 62–73. (Лю Канхуа. Гармонія у камерній опері Го Веньцзіна «Щоденник божевільного» // Журнал Центральної музичної академії. Пекін, 2001. № 1. С. 26–37.)

158. 娄文利. 单声思维控制下的音响结构——郭文景歌剧《夜宴》音响结构技术特点 [J] . 北京 : 中央音乐学院学报. 2009 (3), 62–73. (Лоу Веньлі. Звукова структура на основі монофонічного мислення: технічні особливості опери Го Веньцзіна «Нічний бенкет» // Журнал Центральної музичної академії. Пекін, 2009. № 3. С. 62–73.)

159. 娄文利. 中国现代室内歌剧《命若琴弦》《夜宴》音乐特色研究 [D]. 北京 : 中央音乐学院, 2006. (Лоу Веньлі. Дослідження музичних особливостей сучасних китайських камерних опер «Доля як струна» і «Нічний бенкет» : дис. ... доктора мистецтвознавства. Пекін : Центральна музична академія, 2006.)
160. 鲁迅. 且介亭杂文二集 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1973. (Лу Сінь. Збірка есе «Цъецзетін. Другий том» : монографія. Пекін : Видавництво Народної музики, 1973.)
161. 马戎戎. 谁来定义中国文化形象 // 三联生活周刊. 2009. № 44. URL: <https://www.lifeweek.com.cn/article/29246> (дата звернення: 26.04.2025). (Ма Жунжун. Хто визначає культурний образ Китаю // Тижневик «Саньянь шенхуо». 2009. № 44. Електронний ресурс.)
162. 马少波、郭汉城、刘厚生. 中国京剧百科全书（上、下卷）. 北京 : 中国大百科全书出版社, 2011, 1194 页. (Ма Шаобо, Го Ханчень, Лю Хоушен. Енциклопедія пекінської традиційної опери Китаю (у 2 т.). Пекін : Китайська енциклопедія, 2011. 1194 с.)
163. 满新颖. 中国歌剧音乐剧通史——《中国歌剧音乐剧理论思潮发展与嬗变研究》 [M]. 合肥 : 安徽文艺出版社, 2013. 428 页. (Ман Сіньюн. Історія китайської оперної та музичної драми. Дослідження розвитку й еволюції теоретичних течій : монографія. Хефей : Видавництво мистецтв провінції Аньхой, 2013. 428 с.)
164. 孟天屹. 歌剧《夜宴》中的戏曲特征探微 [J] . 北京: 中国戏剧. 2014, (06), 46–48. (Мен Тяньї. Драматичні риси в опері «Нічний бенкет» // Китайська драма. Пекін, 2014. № 6. С. 46–48.)
165. 彭志敏. 现代音乐分析教程（上、下） [M]. 长沙 : 湖南文艺出版社, 2004. (Пен Чжимін. Аналіз сучасної музики (у двох частинах) : монографія. Чанша : Видавництво мистецтв провінції Хунань, 2004.)

166. 钱国桢. 中国戏曲音乐作品分析[M]. 北京: 中央音乐学院出版社, 2017.  
(Цянь Гочжень. Аналіз творів китайської традиційної оперної музики : монографія. Пекін : Видавництво Центральної музичної академії, 2017.)
167. 钱仁康, 钱仁平. 音乐作品分析教程 [M]. 上海 : 上海音乐出版社, 2003.  
(Цянь Женькан, Цянь Женьпін. Аналіз музичних творів : монографія. Шанхай : Музика Шанхаю, 2003.)
168. 钱仁平. 中国新音乐 [M]. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2005.  
(Цянь Женьпін. Нова музика Китаю : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської музичної академії, 2005.)
169. 钱苑, 林华. 歌剧概论 [M]. 上海 : 上海音乐出版社, 2003. (Цянь Юань, Лінь Хуа. Вступ до оперознавства : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської музичної академії, 2003.)
170. 如何欣赏京剧艺术博大之美 // 光明日报 [电子资源]. 2024. (Як насолодитися величчю мистецтва пекінської опери // Guangming Daily. 2024.)  
Режим доступу: <http://yn.people.com.cn/n2/2024/1009/c372453-41001029.html>  
(дата звернення: 07.09.2025).
171. 石海晶. 中国现代室内歌剧的新声音 // 现代戏剧. 西安, 2016. (05), 52–54. (Ши Хайцзін. Нові голоси китайської камерної опери // Сучасна драма. Сіань, 2016. № 5. С. 52–54.)
172. 四川省川剧院研究室音乐组. 川剧高腔曲牌 (第二集) [M]. 成都: 四川人民出版社, 1959. 281 页. (Музична група науково-дослідного відділу Сичуанського театру традиційної опери. Гаоцянь сичуаньської традиційної опери (вип. 2). Ченду : Народне видавництво Сичуані, 1959. 281 с.)
173. 四川省川剧院研究室音乐组. 四川高腔曲牌 : 第 1 集. — 成都 : 四川人民出版社, 1956. 291 页. (Музична група дослідницького відділу сичуаньського театру в Сичуані. Гаоцянь сичуаньської традиційної опери. (вип. 1). Ченду : Народне видавництво Сичуані, 1956 р. 291 с.)

174. 宋理. 西方音乐从现代到后现代 [M]. 上海 : 上海音乐出版社, 2004.  
(Сун Лі. Західна музика від модерну до постмодерну : монографія. Шанхай : Музика Шанхаю, 2004.)

175. 孙惠柱. 戏剧的结构与解构 [M]. 上海 : 上海书店出版社, 2006.  
(Сунь Хуйчжу. Конструкція і деконструкція традиційного театру : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайського книжкового магазину, 2006.)

176. 谭需生. 论戏剧性 [M]. 北京 : 北京大学出版社, 2009. (Тань Сюшен. Про драматургічність : монографія. Пекін : Видавництво Пекінського університету, 2009.)

177. 谭需生. 戏剧本体论 [M]. 北京 : 北京大学出版社, 2009. (Тань Сюшен. Онтологія драми : монографія. Пекін : Видавництво Пекінського університету, 2009.)

178. 童昕. 现代记谱法教程 [M]. 长沙 : 湖南文艺出版社, 2003. (Тун Сінхь. Сучасна нотація : монографія. Чанша : Видавництво мистецтв провінції Хунань, 2003.)

179. 万叶. 中国戏曲剧种大辞典 [M]. 上海 : 上海辞书出版社, 1995. 1668 页.  
(Вань Є. Великий словник жанрів китайської традиційної опери : монографія. Шанхай : Шанхайське словникове видавництво, 1995. 1668 с.)

180. 王宁, 钱林森, 马树德. 中国文化对欧洲的影响 [M]. 河北 : 河北人民出版社, 1999. 221 页. (Ван Нін, Цянь Лінсэнь, Ма Шуде. Вплив китайської культури на Європу : монографія. Хебей : Народне видавництво Хебею, 1999. 221 с.)

181. 王西麟. 由《夜宴》《狂人日记》到对“第五代”作曲家的反思 [J]. 北京 : 人民音乐, 2003, (1), 9–13. (Ван Сілінхь. Від «Нічного бенкету» та «Щоденника божевільного» до роздумів про композиторів «п'ятого покоління» // Народна музика. Пекін, 2003. № 1. С. 9–13.)

182. 吴同斌. 京剧指南. 天津 : 天津 焦裕, 2001. 594 页. (У Тунбін. Керівництво по Пекінській опері. Тяньцзинь: Цзяюй, 2001. 594 с.)



183. 武俊达. 曲牌 // 中国大百科全书·戏曲音乐 [电子资源]. 2022. (У Цзюньда. *Цюйпай* // Велика китайська енциклопедія. Музика традиційної опери [електронний ресурс]. 2022). URL : <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=42185&Type=bkzyb&SubID=61291> (дата звернення: 20.08.2025).

184. 武俊达. 曲牌体 // 中国大百科全书·戏曲曲艺 [电子资源]. 2023. (У Цзюньда. *Цюйпайті* // Велика китайська енциклопедія. Мистецтво традиційної опери [електронний ресурс]. 2023). URL : <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=42163&Type=bkzyb&SubID=61292> (дата звернення: 27.07.2025).

185. 夏萱. 中国歌剧〈诗人李白〉在美国 [J]. 音乐爱好者. 2007, (11): 50–52. (Ся Сюань. Китайська опера «Поет Лі Бай» у США // Меломан. 2007. № 11. С. 50–52.) DOI: CNKI:SUN:YYAH.0.2007-11-017.

186. 萧友梅, 王光祈. 中国古代乐器考——论中国古典歌剧 [M]. 吉林: 吉林出版集团有限责任公司, 2010. 264 页. (Сяо Юмей, Ван Гуанці. Дослідження давніх китайських музичних інструментів. Про китайську класичну оперу : монографія. Цзілінь : Видавнича група Цзіліня, 2010. 264 с.)

187. 谢楚发. 诗酒人生李白. 河北石家庄市, 2003. (Се Чуфа. Життя Лі Бая у віршах і вині. Шицзячжуан, 2003.)

188. 杨儒怀. 音乐的分析与创作 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 2003. (Ян Жухуай. Аналіз музики та композиція : монографія. Пекін : Народна музика, 2003.)

189. 姚恒璐. 现代音乐分析方法教程 [M]. 长沙: 湖南文艺出版社, 2003. (Яо Хенлу. Методи аналізу сучасної музики : монографія. Чанша : Видавництво мистецтв провінції Хунань, 2003.)

190. 于润洋 (ред.). 西方音乐通史 [M]. 上海: 上海音乐出版社, 2003. (Юй Жуньян (ред.). Історія західної музики : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської музичної академії, 2003.)

191. 余从等. 中国戏曲史略 [M]. 北京 : 人民音乐出版社, 1993. 344 页. (Юй Цун та ін. Коротка історія китайської традиційної опери : монографія. Пекін : Народна музика, 1993. 344 с.)
192. 郁贤皓. 李白丛考. 西安, 1982. (Юй Сяньхао. Лі Бай: Дослідження. Сіань, 1982.)
193. 约瑟夫·科尔曼著, 杨燕迪译. 作为戏剧的歌剧 [M]. 上海 : 上海音乐学院出版社, 2008. (Джозеф Коулман ; пер. Ян Яньді. Опера як театр : монографія. Шанхай : Видавництво Шанхайської музичної академії, 2008.)
194. 张德成. 川剧高腔乐府 (上、下册) [M]. 成都: 四川省川剧艺术研究所, 1978. (Чжан Дечен. Музика *гаоцян* сичуаньської традиційної опери (т. 1–2) : монографія. Ченду : Інститут досліджень мистецтва сичуаньської опери, 1978.)
195. 张刚. 板腔体 // 中国大百科全书·戏曲学 [电子资源]. 2024. (Чжан Ган. *Банцянті* // Велика китайська енциклопедія. Розділ: Оперознавство [електронний ресурс]. 2024). URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=192021&Type=bkzyb&SubID=61291> (дата звернення: 27.07.2025).
196. 张庚. 戏曲艺术论 [M]. 北京 : 中国戏剧出版社, 1980. 234 页. (Чжан Ген. Дослідження мистецтва традиційної опери : монографія. Пекін : Китайська драма, 1980. 234 с.)
197. 张晖. 行当 // 中国大百科全书 [电子资源]. 2022. (Чжан Хуей. Система амплуа // Велика китайська енциклопедія [електронний ресурс]. 2022). URL: <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=317236&Type=bkztb&SubID=790> (дата звернення: 20.08.2025).
198. 张筠青. 歌剧音乐分析 [M]. 北京 : 高等教育出版社, 2004. (Чжан Юньцін. Аналіз музики опери : монографія. Пекін : Вища освіта, 2004.)
199. 赵琪. “1977 年音乐学院招生藏龙卧虎——六位教师上书邓小平建议 ‘扩招’ .” 《生活日报》, 2011 年 10 月 7 日. (Чжао Ці. 1977 рік: вступ до музичної академії як «справжнє гроно талантів» — шестеро викладачів написали

листа Ден Сяопіну з пропозицією «розширити набір». Життєва щоденна газета. 07.10.2011.)

200. 智艳, 张强. 中国歌剧音乐剧通史: 中国歌剧音乐剧演出历史与现状研究 [M]. 安徽: 安徽文艺出版社, 2013. 363 页. (Чжи Янь, Чжан Цян. Історія китайської оперної та музичної драми: дослідження історії та сучасного стану вистав китайської опери й музичної драми: монографія. Аньхой: Видавництво мистецтв провінції Аньхой, 2013. 363 с.)

201. 钟开志. 川剧艺术教程——川剧打击乐. 成都: 四川美术出版社, 2016. (Чжун Кайчжи. Мистецтво сичуаньської традиційної опери: ударні інструменти сичуаньської опери. Ченду: Видавництво Сичуаньського образотворчого мистецтва, 2016.)

202. 钟子林. 西方现代音乐概述 [M]. 北京: 人民音乐出版社, 1991. (Чжун Цзилін. Огляд західної сучасної музики: монографія. Пекін: Народна музика, 1991.)

203. 仲佰. 样板戏 // 中国大百科全书·戏曲学 [电子资源]. 2024. (Чжун Бай. *Янбаньсі* // Велика китайська енциклопедія. Традиційна опера [електронний ресурс]. 2024). URL : <https://www.zgbk.com/ecph/words?SiteID=1&ID=184422&Type=bkzyb&SubID=61251> (дата звернення: 20.01.2026).

204. 重庆市川剧院, 重庆市文化研究院. 沈铁梅川剧表演艺术研究[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2018: 3–15. (Чунцінський театр Сичуаньської опери, Чунцінський інститут культурних досліджень. Дослідження акторського мистецтва Шень Тіємей у сичуаньській традиційній опері. Пекін: Китайська драма, 2018. 334 с.)

205. 朱建. 二十世纪音乐漫步 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2005. (Чжу Цзянь. Подорож музикою XX століття: монографія. Сямень: Видавництво Сяменьського університету, 2005.)

206. 朱文相. 戏曲表导演论集：朱文相自选. 北京：中华书局, 2008. 345 с.  
(Чжу Венсян. Розмірковування про режисуру китайської традиційної опери:  
вибране Чжу Венсяна. Пекін : Видавництво Чжун Хуа, 2008. 345 с.)

### Архівні матеріали

207. Гнатюк Д. О. Запис інтерв'ю з Го Веньцзіном 24 липня 2022 року — з особистого архіву.

208. 劝善金科：共 20 卷。武英殿，清乾隆年间 (1736 – 1795)。— 套印本古籍。— 藏于：故宫博物馆（北京）。 («Золоті принципи доброчесності»: у 20 томах. — У Їндянь, часи імператора Цяньлуна (1736–1795). — Стародрук. — Зберігається у Національному палацовому музеї (Пекін).

209. 郭文景. 凤仪亭：室内歌剧, Ор. 41 (2004)：总谱 [手稿]. 104 页.  
(Го Веньцзін. Нічний бенкет：камерна опера, Ор. 41 (2004)： партитура [рукопис]. 104 с. — з особистого архіву Го Веньцзіна)

210. 郭文景. 骆驼祥子：八场歌剧, Ор. 57 (2014)：总谱 [电脑制谱]. 258 页.  
(Го Веньцзін. Рикша Сянцзі：опера у восьми сценах, Ор. 57 (2014)： партитура [комп'ютерний набір]. 258 с. — з особистого архіву Го Веньцзіна)

211. 郭文景. 诗人李白：五场歌剧, Ор. 45 (2007)：总谱 [电脑制谱]. 249 页.  
(Го Веньцзін. Поет Лі Бай：опера в п'яти сценах, Ор. 45 (2007)： партитура [комп'ютерний набір]. 249 с. — з особистого архіву Го Веньцзіна)

212. 郭文景. 思凡：为川剧高腔独唱、帮腔、锣鼓和室内乐队而作, Ор. 58 (2015)：总谱 [电脑制谱]. 69 页. (Го Веньцзін. Жага буденного життя：для сопрано, вокального ансамблю, групи ударних сичуаньської традиційної опери та камерного інструментального ансамблю, Ор. 58 (2015)： партитура [комп'ютерний набір]. 69 с. — з особистого архіву Го Веньцзіна)

213. 郭文景. 思凡：为川剧高腔独唱、帮腔、锣鼓和室内乐队而作. — 视频, 未出版. — 藏于: 重庆川剧院档案馆. — 荷兰演出录像, 2015. (Го Веньцзін. Жага буденного життя：для сопрано, вокального ансамблю, групи ударних

сичуаньської традиційної опери та камерного інструментального ансамблю : відеозапис, неопублік. Архів театру сичуаньської традиційної опери м. Чунцін. — Запис нідерландського виконання, 2015.)

214. 郭文景. 夜宴 : 四场室内歌剧, Op. 30 (1998) : 总谱 [手稿]. 162 页. (Го Веньцзін. Нічний бенкет : камерна опера у чотирьох сценах, Op. 30 (1998) : партитура [рукопис]. 162 с. — з особистого архіву Го Веньцзіна).

## ДОДАТКИ

## Додаток А

## 独幕歌剧《狂人日记》

Одноактна опера «Щоденник божевільного»

根据鲁迅短篇小说《狂人日记》改编

На основі новели «Щоденник божевільного» Лу Сіня

Ор. 21

编居曾力郭文景

Лібрето — Цзен Лі, Го Веньцзін<sup>88</sup>

(幽灵的唱词, 选自鲁迅散文集《野草》中影的告别)

(Слова Привида сестри взяті зі збірки Лу Сіня «Дика трава»)

| Дійові особи                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 狂人 — 男高音<br>大哥 — 男中音<br>何先生 — 男低音<br>行人们、佃户们 — 男次中音、男低音若干<br>幽灵 — 抒情女高音<br>村妇 — 女中音<br>巫婆 — 女低音<br>村姑 — 女高音                                                                                                                                                                                                                                                       | Божевільний — тенор<br>Старший брат — баритон<br>Лікар Хе — бас<br>Перехожі, орендарі — драматичні баритони та баси<br>Привид сестри — ліричне сопрано<br>Сільська жінка — меццо-сопрано<br>Чаклунка — контральто<br>Сільська дівчина — сопрано                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>第一场 [黄昏。狼子村街头。]<br/>Перша сцена. Сутінки. Вулиця.<br/>[幕启。舞台上灯光很暗, 只能看见狂人的黑影在来回走动。<br/>然后灯光逐渐达到要求的亮度。]<br/>Завіса піднімається. Сцену огортає майже повна темрява: ледь помітний лише темний силует Божевільного, який повільно ходить туди-сюди. Згодом освітлення поступово посилюється, досягаючи необхідної виразності.</p>                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>狂人: 那条狗为何看我两眼?<br/>(间奏。行人 A 上场, 谦和地向狂人打招呼。)<br/>行人 A : 哦呵 ... ..<br/>狂人: (倒抽一口冷气) 嘶... ..<br/>行人 A : (奇怪地) 呢?<br/>狂人: 他的眼色古怪, 似乎怕我 ... ..<br/>(行人 B 从狂人背后打招呼)<br/>行人 B: 喂<br/>狂人: (吓得一哆嗦) 啊! ... ..<br/>行人 B : 嗯, 你今天仿佛很好。<br/>狂人: 是... .. 的... ..<br/>行人 A : (对行人 C 窃笑) 嘿嘿嘿 ... ..<br/>行人 C: 嘘... ..!<br/>行人 B : (摇头) 啧啧啧... ..<br/>(众人—行人 A、B、C、佃户、村妇、村姑</p> | <p>Божевільний: Чому той пес зиркнув на мене двічі?<br/>(На сцену виходить Перехожий А, вітається з божевільним)<br/>Перехожий А: Егей...<br/>Божевільний: (Міцно стиснувши зуби) С-с...<br/>Перехожий А: (здивовано) Е?<br/>Божевільний: У нього такий дивний погляд, наче він злякався мене...<br/>(Перехожий В позаду привітався з божевільним)<br/>Перехожий В: Хей!<br/>Божевільний: (Налякано підстрибнув) А!...<br/>Перехожий В: Сьогодні, здається, у тебе все гаразд.<br/>Божевільний: Та...ак...<br/>Перехожий А: (Нижком сміється до</p> |

<sup>88</sup> Оригінальне лібрето китайською мовою цитовано за: 郭文景. 狂人日记: 独幕歌剧剧本 [J] / 改编 郭文景, 曾理 // 中央音乐学院学报. 1995, (01), 76–80. (Го Веньцзін. Щоденник божевільного: лібрето опери на одну дію [Текст] / у ред. Го Веньцзіна, Цзен Лі // Вісник Центральної консерваторії. 1995. № 1. С. 76–80.)

等交头接耳议论狂人)

狂人: 他们的脸色铁青, 似乎想害我。

众人: 喊喊喊..... 啧啧啧.....

(狂人猛一转身, 众人嘎然而止)

众人: 嘘!

狂人: 一路上都是同样的嘴脸。

众人: 喊喊喊, 他他他, 啧啧啧, 嘿嘿嘿,

(狂人猛一回头; 众人又嘎然而止。)

众人: 嘘!

狂人: 为什么? 为什么! 为什么人们交头接耳议论我,

众人: 喊喊喊, 他他他, 看看看, 呀呀呀,

(狂人再猛然转身, 众人再嘎然而止。)

众人: 嘘!

狂人: 又怕我看见?

(众人悄悄下场, 但佃户留下。)

狂人: 我须十分小心。

那条狗又在看我,

(大叫) 我怕得有理!

(大哥出现在舞台一角)

狂人: (悄语) 我怕得有理。

(狂人下场。)

(大哥焦急地吩咐佃户。)

大哥: 你,

带上银两,

马上进城,

去请何先生。

(间奏)

日前吏部传文,

令他前往候补。

不料他旧病复发.....

(间奏)

告诉何先生,

请他今晚

连夜赶来。

(间奏。大哥、佃户下。)

(狂人上)

狂人: 看, 看, 看!

前面一伙小孩子,

也在那里议论我。

眼色

同狗一样,

脸色

也都铁青。

我、我、

我同孩子有什么仇?

我同孩子有什么仇!

(间奏。村姑上, 狂人拦住她。)

狂人: 你告诉我.....

村姑: (害怕地躲闪着)

*Перехожого С.)* Хі-хі-хі...

Перехожий С: Ш-ш-ш..!

Перехожий В: (хитає головою) С-с-с...

*(Натовп: Перехожі А, В, С, орендарі, сільська жінка, сільська дівчина та інші повертаються одне до одного, шепочуть щось на вухо, шушукуються, обговорюють божевільного)*

Божевільний: У них такий блідно-сталевий вираз обличчя, немов вони хочуть загубити мене.

Натовп: Шу-шу-шу, сю-сю-сю...

*(Божевільний швидко обертається, натовп одразу ж замовкає)*

Натовп: Чш!

Божевільний: Усю дорогу однаковісінькі обличчя з вишкіреними іклами.

Натовп: Шу-шу-шу, він-він-він, сю-сю-сю, хі-хі-хі...

*(Божевільний знову швидко обертається, натовп одразу ж замовкає)*

Натовп: Чш!

Божевільний: Чому? Чому! Чому вони всі шепочуть щось про мене одне одному на вухо?

Натовп: Шу-шу-шу, він-він-він, диви-диви-диви, ай-я-я...

*(Божевільний ще раз швидко обертається, натовп одразу ж замовкає)*

Натовп: Чш!

Божевільний: Що боїтеся, що я помічу?

*(Натовп тихо йде зі сцени, але орендарі залишаються)*

Божевільний: Я мушу бути дуже обережним!

Той пес знову дивиться на мене. *(Голосно викрикує)* Я боюся не без підстав!

*(Старший брат з'являється у кутку сцени)*

Божевільний: *(Пошепки)* Я боюся не без підстав!

*(Божевільний йде зі сцени)*

*(Старший брат квапливо наказує орендарю)*

Старший брат: Ти,

візьми два срібники,

зараз же йди в місто,

запроси лікаря Хе.

Прийшов наказ з міністерства,

Щоб мій брат зайняв офіційний пост,

але його стара хвороба

знову на нього найшла.

Скажи Лікару Хе,

щоб він, не гаючи часу,

скоріше прийшов сьогодні ввечері.

*(Старший брат, орендар йдуть зі сцени)*

*(Виходить божевільний)*

Божевільний: Дивись, дивись, дивись!

попереду гурт дітей

також обговорює мене.

Блиск у їхніх очах,

як у того собаки,

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>啊、啊、啊、啊.....</p> <p>狂人: 你告诉我!</p> <p>村姑: 啊!</p> <p>狂人: 你告诉我!</p> <p>村姑: 啊!</p> <p>(村姑跑开, 狂人拦她, 自己差点摔倒。众人上场。村姑跑到村妇跟前, 村妇骂村姑、打她。)</p> <p>村妇: 老子呀! 你! 你! 你! 老子呀!</p> <p>村姑: 唉哟! 唉哟! 唉哟!</p> <p>别打我! 别打我! 啊! 啊!</p> <p>村妇: 我要咬你几口</p> <p>我要咬你几口</p> <p>才出气!</p> <p>才出气!</p> <p>(女人打孩子, 脸却朝向狂人。狂人见状十分惊恐)</p> <p>村妇: 老子呀!</p> <p>狂人: 呢...</p> <p>村姑: 唉哟!</p> <p>狂人: 啊——!!! 这青面獠牙的一伙人!</p> <p>(众人一起哄笑。)</p> <p>狂人: 我与你们有何冤仇!</p> <p>众人: 哈哈.....</p> <p>(狂人觉得众人的笑声仿佛变成了狗叫。)</p> <p>狂人: 啊! 这青面獠牙的一伙人!</p> <p>众人: 汪汪汪</p> <p>(大哥冲上场, 欲将狂人从人群里拖回家。)</p> <p>狂人: 啊!</p> <p>众人: 哈哈!</p> <p>大哥: 闪开!</p> <p>你们闪开!</p> <p>他是病人!</p> <p>(切光。舞台上的一切刹那间全部消失。)</p> | <p>вираз обличчя також блідо-сталевий.</p> <p>Я, я...</p> <p>Що я їм такого зробив?</p> <p>Що я їм зробив!</p> <p>(На сцену виходить сільська дівчинка, Божевільний загороджує їй дорогу)</p> <p>Божевільний: Скажи мені...</p> <p>Сільська дівчинка: (Боязливо ухилившись) А, а, а, а!...</p> <p>Божевільний: Скажи мені!</p> <p>Сільська дівчинка: А!</p> <p>Божевільний: Скажи ж мені!</p> <p>Сільська дівчинка: А!</p> <p>(Дівчинка тікає, божевільний загороджує їй дорогу, сам ледве не падає. Усі виходять на сцену. Дівчинка біжить до сільської жінки, яка кричить на неї, лупцює її)</p> <p>Сільська жінка: Чортеня ти мале! Ти! Ти! Ти! Чортеня!</p> <p>Сільська дівчинка: Ай! Ой! Ай! Ой!</p> <p>Не бий мене! Не бий мене! А! А!</p> <p>Сільська жінка: Ох і вкусила б я тебе, Добряче вкусила б, щоб втамувати свою злість! (Жінка б'є дитину, але обличчям повернена до божевільного. Божевільний наляканий)</p> <p>Сільська жінка: Чортеня ти мале!</p> <p>Божевільний: Е...</p> <p>Сільська дівчинка: Ай! Ой!</p> <p>Божевільний: А-а-а!!! Ці блідолиці з вишкіреними іклами усі разом зговорилися! (Натовп регоче)</p> <p>Божевільний: Що я вам такого зробив?!</p> <p>Натовп: Ха-ха-ха..</p> <p>(Божевільному здається, що сміх натовпу перетворився на гавкіт собак)</p> <p>Божевільний: А! Ці блідолиці з вишкіреними зубами усі зговорилися!</p> <p>Натовп: Гав-гав-гав...</p> <p>(Старший брат стрімко виходить, тягне божевільного за собою додому.)</p> <p>Божевільний: А!</p> <p>Натовп: Ха-ха-ха..</p> <p>Старший брат: Розступіться! Він хворий! (Гасне світло. Все, що було на сцені різко зникає)</p> |
| <p>第二场</p> <p>Друга сцена. Ніч. Кабінет</p> <p>[夜。狂人的书房内。幽暗, 狂人独守着一支烛。]</p> <p>Дуже темно. Божевільний на одинці зі свічкою.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>狂人: 黑漆漆的, 不见月光.....</p> <p>(间奏)</p> <p>白天的那一伙人, 我看出他们话中全是毒,</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <p>Божевільний: Темна ніч, Не видно місяця...</p> <p>Ті люди, яких я зустрів сьогодні...</p> <p>Я наскрізь бачу отруту в їхніх словах і ножі за їхніми посмішками,</p> <p>Ряди їхніх зубів білі-білі...</p> <p>Темна ніч,</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |



笑中全是刀，  
他们的牙齿，  
全是白厉厉的排着.....

( 间奏 )

黑漆漆的

不见月光.....

(在昏暗的舞台一侧，飘出狂人死去的妹子的幽灵的歌声。)

幽灵：黑漆漆的，

不见月光.....

我不过一个影，

要别你而沉没在黑暗里了。

狂人：妹子?... 妹子!...

(院子里传来敲门声。幽灵倏忽隐去。狂人警觉地听着书房外佃户们惊慌的声音。)

佃户们：(压低的声音)

老老老老老爷!

村村村村村子里

刚刚刚刚刚刚才

打打打打打死一个

大大大大大大.....

大哥：呢?!

佃户们：..... 大恶人。

大哥：(咳嗽)

佃户们：

几几几几个人

把把把把他的

心心心心心肝

挖挖挖挖挖出来

用油煎煎煎煎煎炒.....

大哥：呢?

佃户们：...吃了。

大哥：(咳嗽)

狂人：吃人!

佃户们：还还还还还说吃了

可大可可以壮胆。

大哥：(自言自语地)

何先生为何

还未到?

何先生为何

还未到.....

狂人：(大惊) 吃人

吃人! 吃人! 吃人!

(大哥、佃户们下场)

狂人：

原来他们要吃人!

他们会吃人，

就未必不会吃我!

(间奏。狂人取出一本典籍。)

古来时常吃人，我也还记得.....

Не видно місяця...

(З затемненої сторони сцени доноситься голос привида померлої сестри божевільного.)

Привид: Темна ніч,

Не видно місяця...

Я всього лише тінь,

Я мушу покинути тебе і розчинитися в темряві.

Божевільний: Сестра?... Сестричка!..

(Надворі почувся стукіт у двері. Привид швидко зникає. Божевільний насторожено прислухається до тривожних голосів орендарів.)

Орендарі: (пониженим голосом)

Го-го-господарю!

Тільки що-що-що..

Вби-би-били одно-о-го..

Старший брат: Е?!

Орендарі: ...Злодія!

Старший брат: (кашляє)

Орендарі: Де-декілька чоловік,

Вирва-а-али його серце і печінку,

Засма-ажили на олії...

Старший брат: Е?!

Орендарі: ...Й з'їли.

Старший брат: (кашляє)

Божевільний: Їдять людей!

Орендарі: Ще й кажуть,

Що від того можна стати хоробрішим.

Старший брат: (про себе)

Що ж це лікаря Хе й досі не має?

Що ж це він й досі не прийшов...

Божевільний: (Налякано) Їдять людей!

Їдять людей!

Їдять людей!

(Старший брат і орендарі йдуть зі сцени)

Божевільний:

То вони також збираються їсти людей!

Якщо будуть їсти людей,

То чому ж не з'їдять і мене.

(Божевільний дістає книгу)

У давні часи часто їли людей, я це пригадую....

(Божевільний гортає сторінки книги)

В історії не вказано хронології,

Але на кожній сторінці написано:

“Доброчесність, справедливість, істинність, мораль”....

(Божевільний невпинно гортає сторінки книги. З'являється привид сестри)

Привид: Хоча й темрява знову поглине мене,

Хоча й у світлі я знову зникну...

(З-за куліс доносяться збентежені голоси орендарів)

Орендарі: Господарю! Господарю! Господарю!

(Одночасно артисти оркестру вигукують:

Лікар Хе прийшов! Лікар Хе прийшов!)

Божевільний: А-а-а!

Я бачу слова з поміж рядків.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>(间奏。狂人翻动书页。)<br/>这历史没有年代，<br/>每页上都写着<br/>“仁义道德”……<br/>(狂人不停地翻阅典籍。幽灵又出现。)<br/>幽灵：然而黑暗又会吞并我，<br/>然而光明又会使我消失<br/>(幕后传来佃户们急切的叫喊声。)<br/>佃户们：老爷！老爷！老爷！(同时乐队喊叫：何先生来了！何先生来了！)<br/>狂人：啊~~！<br/>我从字缝间看见了字，<br/>我从字缝间看见了字，<br/>满本都写着——<br/>吃人、吃人、吃人、吃人！<br/>我也是人，<br/>他们想要吃我了！<br/>(转暗)<br/>幽灵：然而我不愿彷徨于明暗之间，<br/>我不如在黑暗里沉没。<br/>(切光)</p>                                                            | <p>Тут скрізь написано —<br/>Їсти людей, їсти людей, їсти людей!<br/>Я теж людина,<br/>Вони хочуть з'їсти мене!<br/>(Темнішає)<br/>Привид: Я не хочу блукати посеред світла й темноти,<br/>Тому краще я розчинюся у темряві.<br/>(Гасне світло)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p style="text-align: center;">第三场<br/>Третя сцена.<br/>[午夜。在烛火通明的大屋里。]<br/>Опівночі. Освітлена свічками зала.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <p>大哥：今晚请来何先生，<br/>给你诊一诊。<br/>狂人：不不不<br/>大哥：你病得很厉害。<br/>狂人：不……<br/>何先生：(拖长声音地) 你哪里不好？<br/>狂人：什么？<br/>大哥：(对狂人) 你坐下。<br/>何先生：你哪里不好？<br/>狂人：我没有什么不好。我……<br/>何先生：(打断狂人) 看看舌头。<br/>(狂人迟疑地张开嘴)<br/>何先生：伸出舌头！<br/>(狂人伸出舌头。)<br/>何先生：你病得不轻。<br/>再看看眼睛。<br/>(何先生翻看狂人的眼皮。)<br/>你 ……<br/>狂人：(突然地) 吃人的事……<br/>(小声地) 吃人的事，对么？<br/>何先生：(似笑非笑地) 不是荒年，<br/>怎么会吃人。<br/>呵呵… …<br/>狂人：对么？<br/>何先生：这等事问它什么。</p> | <p>Старший брат: Сьогодні ввечері прийшов лікар Хе, щоб оглянути тебе.<br/>Божевільний: Ні, ні, ні.<br/>Старший брат: Ти серйозно хворий.<br/>Божевільний: Ні-і-і<br/>Лікар Хе: (тягнувши кожну ноту) Що в тебе болять?<br/>Божевільний: Що?<br/>Старший брат: (до Божевільного) Ти сядь.<br/>Божевільний: У мене все добре. Я…<br/>Лікар Хе: (Перебиваючи Б.) Покажи язика.<br/>(Б. нерішуче відкриває рота)<br/>Лікар Хе: Витягни язика!<br/>(Б. витяга язика)<br/>Лікар Хе: Ти дійсно сильно захворів.<br/>Покажи мені свої очі.<br/>(Лікар Хе перевіряє повіки Б.)<br/>Ти…<br/>Божевільний: (раптово) Людоїдство…<br/>(тихим голосом) Збирається їсти людей, так?<br/>Лікар Хе: (з фальшивою усмішкою) Цей рік не голодний, то чому ж їсти людей?<br/>Хе-хе-хе…<br/>Божевільний: Так?<br/>Лікар Хе: До чого ти задаєш такі питання?<br/>Божевільний: Так чи ні?<br/>(Лікар витягає руку і торкається чола Б.)<br/>Лікар Хе: Ні…<br/>Божевільний: Не так? То чому ж вони їдять</p> |

狂人: 对么?  
 (何先生伸手摸狂人的额头。)  
 何先生: 不.....  
 狂人: 不对? 他们何以竟吃?  
 何先生: 没有的事.....  
 狂人: 没有的事? 书上都写着。  
 去年城里杀了犯人,  
 还有人用馒头蘸zhan血吃.....  
 何先生: (光火地) 那是治病!  
 狂人: 村子里现在还在吃!  
 何先生: 有许有的, 这是从来如此.....  
 狂人: 从来如此, 便对么?  
 何先生: 不要乱想!  
 看脉!  
 (何先生闭上眼睛诊脉。静。狂人突然抽回手)  
 狂人: 这是诡计!  
 (大哥把狂人的手按到桌上。  
 何先生重新闭眼诊脉。)  
 狂人: 这个刽子手,  
 假扮医生,  
 来揣肥瘦,  
 因这功劳,  
 也能分一片肉。  
 何先生: (睁开眼睛。)  
 不要乱想。  
 (对大哥) 静静地养几天, 就好了。  
 (何先生提笔开药方并从包里取出一丸药。)  
 狂人: 静静地养!  
 养肥了,  
 他们是自然可以多吃。  
 (干笑) 呵、呵、呵、呵、呵、呵.....  
 大哥: (慌张地) 先生! 先生!  
 何先生: 赶紧吃罢! (起身。)  
 大哥: 先生! 先生! 先生  
 何先生: 赶紧吃罢! (下场。)  
 大哥: (跟着何先生) 是, 是是是, 是是是.....  
 (狂人止住笑声。震惊。静。)  
 狂人: 啊.....  
 原来也有你!  
 伙合吃我的人,  
 是我的兄长!  
 我自己被人吃了,  
 可仍然是吃人的人的兄弟!  
 (远处传来幽灵们的哭声)  
 狂人: 我晓得了,  
 妹子死掉的缘故,  
 也全在他。  
 他未必不和在饭菜里,

людей?  
 Лікар Хе: Такого не буває...  
 Божевільний: Не буває? В усіх книжках про це написано.  
 Минулого року в місті  
 було страчено злочинця,  
 а люди їли пампушки,  
 вмочаючи їх в його кров<sup>89</sup>.  
 Лікар Хе: (Розлючено.) То для лікування хвороби!  
 Божевільний: У нашому селі ще й досі їдять людей!  
 Лікар Хе: Можливо... зрештою таке траплялося споконвіку.  
 Божевільний: Споконвіку? То що, значить, це правильно?  
 Лікар Хе: Не видумуйте!  
 Перевірю твій пульс!  
 (Лікар Хе взяв зап'ясток Б., заплющив очі і почав слухати його пульс. Тиша. Раптом Б. висмикнув руку.)  
 Божевільний: Це підступний план!  
 (Старший брат поклав руку Б. на стіл. Лікар Хе знов взяв зап'ясток Б., заплющив очі і почав слухати його пульс.)  
 Божевільний: Цей замаскований кат вдає з себе лікаря  
 І прийшов перевірити скільки на мені сала.  
 За цю його роботу, йому потім теж дістанеться шматок мого м'яса.  
 Лікар Хе: (Відкрив очі)  
 Перестаньте видумувати.  
 (До старшого брата) Нехай спокійно відпочине декілька днів і все буде добре.  
 (Лікар Хе написав рецепт і дістав з сумки ліки)  
 Божевільний: Відпочити декілька днів!  
 Щоб я набрав ваги, так їм більше дістанеться!  
 (Сухо сміється) Хе-хе-хе-хе...  
 Лікар Хе: Скоріше їжте! (Піднімається.)  
 Старший брат: Лікарю! Лікарю!  
 Лікар Хе: Скоріше їжте! (Йде зі сцени.)  
 Старший брат: (Йде за ним) Так, так-так-так...  
 (Б. перестає сміятися. Приголомшеним. Тиша)  
 Божевільний: А...  
 Так ти теж приєднався до зграї, що хоче зжерти мене!  
 Мій старший брат!  
 Навіть коли мене з'їдять,  
 Я залишуся молодшим братом людоїда!  
 (з далеку доноситься плач Привида сестри)  
 Божевільний: Я тепер знаю,

<sup>89</sup> В Китаї раніше вірили, що людська кров виліковує хворобу на сухоти.

暗暗给我吃。  
我未必无意之中，  
不吃了我妹子的几片肉，  
现在也轮到我自己……  
(大哥送走何先生后上场。)  
狂人：(神思恍惚地，梦游一般地。)大哥，  
我看见了妹子。  
(人们渐渐地从门外探头进来窥视并发出惊 叹  
声：啊！)  
大哥：先生叮嘱，要安心养神。  
狂人：她，  
她是被你吃掉的！  
众人：啊！  
大哥：不要乱讲！  
狂人：母亲想必也知道，  
但她默许了……、  
你们是同谋！  
流着假惺惺的泪。  
众人：啊！啊！啊！  
大哥：胡说八道！  
狂人：村子里正吃人的心肝，  
你也不觉奇怪，可见你的心  
同他们一样狠毒！  
众人：啊！啊！啊！啊！  
大哥：(对众人)都出去！  
疯子有什么好看！  
众人：啊——？疯子！  
狂人：啊——！  
给我罩zhao上疯子的名，  
逼bi我自裁cai，  
你们没有杀人的罪名，  
又偿了心愿。  
佃户说的大家吃了一个恶人，  
也是这方法。  
这是你们的老谱。  
大哥：天哪！天哪！他真的疯了！  
众人：疯子！  
大哥：(对众人)都出去！都出去！  
狂人：你们可以改了，你们可以改了，  
大哥：住嘴！  
众人：疯子！  
狂人：从真心改起！从真心改起！  
大哥：天哪！天哪！他真的疯了！  
狂人：将来容不得吃人的人，  
活在世上。  
容不得！  
大哥：快把药汤端上来！  
(人们按倒狂人，给他灌药汤。狂人拼命挣扎，最  
后大叫一声昏死过去。)

Чому померла моя сестра,  
Це також він її загубив.  
Можливо він клав у страви її м'ясо  
і давав мені їсти.  
Можливо я, не здогадуючись, теж з'їв  
декілька шматків м'яса моєї сестри,  
Тепер настала і моя черга...  
(Старший брат після того як провів лікаря  
виходить на сцену)  
Божевільний: (як у трансі) Брат, я бачив  
сестру.  
(Люди потихеньку зходяться біля воріт і  
зітхають: А...)  
Старший брат: Заспокойся і відпочивай, як  
лікар сказав.  
Божевільний: Вона... Ти з'їв її?  
Натовп: А!  
Старший брат: Не говори дурниць!  
Божевільний: Мати не могла не знати,  
та все ж мовчки погодилася....  
Ви всі — співучасники змови!  
Ще й проливали удавані сльози...  
Натовп: А! А! А!  
Старший брат: Що ти верзеш?!  
Божевільний: В селі їдять людські серце й  
печінку, тобі це не здається дивним? Виходить,  
і твоє серце отруєне так само, як і в них.  
Натовп: А! А! А!  
Старший брат: (До людей) Усі геть!  
Що? Ви не бачили божевільного?  
Натовп: А? Божевільний!  
Божевільний: А-а-а!  
Назвали мене божевільним,  
Щоб зацькувати мене до самогубства.  
Так ви збережете свою невинність  
і водночас зможете вдовольнити  
темні бажання своїх сердець.  
Орендарі розповідали, як ви всі з'їли того  
злодія —  
зі мною має статися те саме.  
Це ваш давній, випробуваний спосіб..  
Старший брат: Господи! Він й дійсно з'їхав  
з глузду!  
Натовп: Божевільний!  
Старший брат: (До натовпу) Геть звідси! Геть!  
Божевільний: Ви можете змінитися!  
Старший брат: Замокни!  
Натовп: Божевільний!  
Божевільний: Від щирого серця починайте  
змінюватися!  
Старший брат: Господи! Він й дійсно з'їхав  
з глузду!  
Божевільний: В майбутньому більше не буде  
місця для людоїдів у цьому світі!  
Не буде!  
Старший брат: Швидше принесіть ліки!  
(Люди схопили Б. і силою залили йому ліки у

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | <i>рота. Б. чинив їм супротив, але на останок голосно закричав і втратив свідомість)</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <p style="text-align: center;">第四场<br/>Четверта сцена</p> <p style="text-align: center;">[书房里。烛光微弱。外面传来女巫驱邪的吟诵声。<br/>狂人慢慢从昏睡中醒来。大哥在旁边守候着他。]</p> <p style="text-align: center;">Світанок. Кабінет, тьмяно освітлений свічками.<br/>Ззовні долинає спів чаклунки.<br/>Божевільний поволі приходить до тями, поруч із ним старший брат,<br/>який уважно доглядає за хворим.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>女巫:(《净坛咒》咒曰)<br/>乾罗答那 洞罡太玄 斩妖缚邪 度人万千<br/>中山神咒 元始玉文 持诵一遍 却病延年<br/>洞中玄虚 晃朗太元 八方威神 使我自然<br/>魔王束首 侍卫我轩 凶秽消散 道炁长存<br/>狂人:(虚弱地)这是什么地方?<br/>大哥:我们在家里。<br/>狂人:.....我感到万分沉重。<br/>大哥:你一直在做恶梦。<br/>狂人:我觉得心里虚茫茫的,<br/>仿佛所有的东西都离我而去.....<br/>大哥:这是一个好兆头。<br/>病好了,<br/>你就可以去候补了。<br/>(沉默。)<br/>狂人:<br/>大哥,好像是妹子在唱歌.....<br/>大哥:那是风声。<br/>狂人:那条狗又叫起来了。<br/>大哥:每到这个时候,都是这样。<br/>(沉默。)<br/>狂人:大哥,让我到外面走一走吧。<br/>大哥:天快亮了.....<br/>好吧。<br/>(狂人走出大门。黎明。寂静。清冷。山野苍<br/>苍茫茫。)<br/>狂人:(遥望天际)<br/>四千年来时吃人的地方,<br/>今天才明白,<br/>我也在其中混了多年;<br/>有了四千年吃人履历的我,<br/>当初虽然不知道,<br/>现在明白,<br/>难见真的人!(抽泣)<br/>(灯光转暗,仅是狂人木然而立的黑影。)<br/>幽灵:我独自远行,<br/>不但没有你,<br/>并且再没有别的影在黑暗里。<br/>只有我被黑暗沉没,<br/>那世界全属于我自己。<br/>(舞台全黑)</p> | <p><i>(Чаклунка співає мантру-заклиння, відганяє злих духів.)</i><br/>Божевільний: <i>(слабко)</i> Де це я?<br/>Старший брат: Ми вдома.<br/>Божевільний: ...Я себе почуваю дуже тяжко.<br/>Старший брат: Тобі снився страшний сон.<br/>Божевільний: Я почуваю себе спустошено,<br/>неначе все йде від мене кудись...<br/>Старший брат: Це хороший знак, ти вже одужуєш, тепер ти можеш відправлятися кандидатом на урядову посаду.<br/><i>(Тиша.)</i><br/>Божевільний: Брат, здається молодша сестра співає...<br/>Старший брат: То вітер.<br/>Божевільний: Та собака знову почала гавкати.<br/>Старший брат: Вона завжди гавкає у цей час.<br/><i>(Тиша.)</i><br/>Божевільний: Брат, я хочу вийти на вулицю пройтися.<br/>Старший брат: Світає... Добре.<br/><i>(Б. вийшов за ворота. Світанок. Тиша. Прохолода. Видніються гори і поля.)</i><br/>Божевільний: <i>(Дивлячись у даль)</i><br/>Лише тепер я зрозумів, що роками жив там, де впродовж Чотирьох тисяч років існувало людодїство. Я також жив серед цього вже багато років, хоча раніше я й не знав того, Та тепер зрозумів, як рідко зустрічаються у житті справжні люди!<br/><i>(Сцена темнішає, залишається тільки застиглий силует Б.)</i><br/>Привид: Я сама йду в далеку подорож, Не тільки тебе не має, А й жодної іншої тіні не має у темряві. Тільки я розчиняюся у темряві, Той світ повністю належить мені одній.<br/><i>(Сцена повністю затемнена)</i></p> |

|                                                                |                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 脚本完成于 1993 年 10 月<br>音乐完成于 1994 年 4 月,<br>同年 6 月 24 日 于阿姆斯特丹首演 | Лібрето написане у жовтні 1993 року.<br>Опера написана у квітні 1994 року,<br>Прем'єра: 24 червня 1994 року у Амстердамі. |
|----------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Переклад українською мовою Дар'ї Гнатюк*

《夜宴》  
«Нічний бенкет»  
Ор.30  
Драма — 邹静之  
Лібрето — Цзоу Цзінчжи<sup>90</sup>  
1998 р.

*Історія написана на основі стародавньої китайської картини Гу Хунчжуна  
«Нічний бенкет Ханя Сіцзая»*

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p style="text-align: center;"><b>Дійові особи:</b><br/>Хань Сіцзай (902–970) — бас<br/>Хун Чжу — сопрано<br/>Співачка — колоратурне сопрано<br/>Лі Юй (937–978, імператор династії Південної Тан) —<br/>ліричний тенор або <i>сяошен</i> пекінської традиційної опери<br/>Гу Хунчжун (художник) — тенор<br/>Чжоу Веньцзю<sup>91</sup> (художник) — бас-баритон</p> |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <p style="text-align: center;"><i>Кінець 960-х років. Столиця династії Південної Тан — Цзіньлін.</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <p style="text-align: center;"><b>Перша сцена</b><br/><b>Перед бенкетом</b></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <p>(韩熙载家中。傍晚。韩闭目静坐塌上。)<br/>韩熙载：<br/><b>置酒高堂，悲歌临殤。</b><br/><b>人生几何，逝如朝霜。</b><sup>92</sup><br/>某，南唐重臣韩熙载是也。<br/>功名一世难成就，江山收拾待若何。<br/>到如今终日吟诗、作画，贪好女色。<br/><b>岂曰无感，忧为子忘</b>（魏晋：陆机《短歌行》）。<br/>……红珠何在？<br/>(红珠手持尘拂，端茶上。)<br/>红珠：二八秦楼妇，三十侍中郎，<br/><b>不学幽闺妾，生离怨采桑</b>（南北朝：张正见《艳歌行》）。<br/>……妾红珠，红尘的尘，珠子的珠。</p>                                                              | <p>(Вдома у Хань Сіцзая. Вечоріс. У кімнаті чотири стільці та одна кушетка. Хань Сіцзай сидить на кушетці з заплющеними очима.)<br/>Хань Сіцзай:<br/><b>У залі проходив пишний бенкет,<br/>Тужливі пісні затримувалися на вінцях<br/>келиків (пісні, що заводилися перед смертю).<br/>Не питай, як довго триватиме життя,<br/>Як ранкова роса воно зникає швидко.</b><br/><i>/Перша строчка з вірша Лу Цзи (261~303) «Короткі наспіви»/</i><br/>Я, Хань Сіцзай, поважний посадовець династії Південної Тан.<br/>У житті складно здобути визнання.<br/>Але тепер я не можу нічого зробити для того, щоб врятувати державу від занепаду.<br/>Тепер я з ранку до ночі декламую вірші, пишу</p> |

<sup>90</sup> Лібрето складено за автографом партитури опери [214].

<sup>91</sup> Цей самий актор також виконує ролі брамника вдома у Ханя Сіцзая у другій сцені та коментатора у кінці опери.

<sup>92</sup> Виділення автора дисертації. Напівжирним курсивом позначені фрагменти лібрето, у яких цитуються оригінальні давньокитайські вірші.

家已不知何处，哪管人在何方。

爷，您用茶。

韩熙载：红珠，

红珠：在……

韩熙载：爷在想什么？

红珠：几时？

韩熙载：现在。

红珠：爷呀爷，您在想打褂。

韩熙载：好红珠，爷已被你识破！

歌姬：（在幕后帮腔）……已被你识破……

【红珠在榻上躺下，韩熙载脱下她的绣鞋。

（注：中国民间有用抛两只鞋求卦的方式。鞋面为阳，鞋底为阴。）】

韩熙载：分阴阳……

（韩神秘地抛了一次。红珠看）

红珠：一阴，一阳。

（拾鞋再让韩抛）

韩熙载：定五行……

（韩再抛。红珠又看。）

红珠：全阴。

（又拾鞋给韩抛）

韩熙载：合算吉凶。

（韩第三次抛鞋。红珠再看。）

红珠：还是全阴。是个震卦。（有些不安）  
爷，这是主个什么呢？我来为你翻卦书。）

韩熙载：不看也罢……

十年惊欲病，日日是此时。

**雾浓山后暗，日落云傍开**（南北朝：陈叔宝《临高台》）。

此卦主今夜有客到。

红珠：我们不是夜夜有客吗？

韩熙载：今夜客不同！

картини, заграю з жінками.

**Не думайте, що я позбавлений почуттів. Збентежене серце моє не може жити без дорогих йому ідеалів. /Там само/**

... Хун Чжу, де ти?

(Хун Чжу входить, тримаючи в руках підніс з чаєм та опахало)

Хун Чжу:

**У віці 16 років я потрапила до будинку розваг.**

**Тепер я служниця мого господаря.**

**Не жаліюся на життя, як ті жінки, що постійно оплакують свою долю.**

/Фрагмент з «Віршів оспівуючих красу» Чжана Чжецзяня (Південно-північна династія 南北朝 420–589 рр.)/

... Мене звати Хун Чжу, що означає «перлина у світі смертних».

У мене немає родини, тож мені все одно, де прислужувати.

Господарю, ось Ваш чай.

Хань Сіцзай: Хун Чжу,

Хун Чжу: Так?

Хань Сіцзай: Ти знаєш, про що я думаю?

Хун Чжу:

Зараз?

Хань Сіцзай: Так, зараз.

Хун Чжу: Я знаю, господарю, Ви хочете погадати.

Хань Сіцзай: Молодець, Хун Чжу, ти немов би бачиш мене наскрізь.

(Хун Чжу знімає своє взуття і передає його Ханю Сіцзаю. Хань бере взуття і починає загадково розмахувати руками. Примітка: У китайській традиції є обряд гадання за допомогою підкидування взуття. Якщо взуття впало на землю підшоною догори — це їнь, донизу — ян)

Хань Сіцзай: Перевіримо: їнь чи ян...

(Хань Сіцзай підкинув догори взуття. Хун Чжу дивиться.)

Хун Чжу: Один — їнь, другий — ян.

(Піднімає взуття та подає Сіцзаю, щоб той спробував вдруге.)

Хань Сіцзай: Визначимо порядок п'яти елементів...

Хун Чжу: Обидва їнь.

(Хун Чжу знову підіймає взуття та передає його Сіцзаю)

Хань Сіцзай: Хто знає куди повернеться доля?

(Хань Сіцзай підкидає взуття втретє.)

Хун Чжу: Знову ж таки, обидва їнь. Це ж



|                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                     | <p>гексаграма Чжень<sup>93</sup>.</p> <p>Господар, що б це могло означати?<br/>Я перевірю книгу гадань.<br/>Хань Сіцзай: Немає необхідності.<br/>Десять років я жив у постійному страху, кожного дня так, як і зараз.<br/><b>Гори темніють у густому тумані, який покриває їх, але хмари розійдуться у світлі заходячого за обрій сонця.</b> (Фрагмент з вірша Чень Шубао «Ліньгаотай»)<br/>Гадання показує, що сьогодні у нас будуть гості.<br/>Хун Чжу: Але ж у нас кожного вечора гості?<br/>Хань Сіцзай: Сьогодні будуть незвичайні гості!</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <b>Інтерлюдія</b>                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| <p>别来春半，触目柔肠断。<br/>砌下落梅如雪乱，拂了一身还满。<br/>雁来音信无凭，路遥归梦难成。<br/>离恨恰如春草，更行更远还生。<br/><i>清平乐 (别来春半)</i><br/>(李煜看见两个画家，清醒过来，停止模仿女人。将两画家挥下)<br/>李煜：去——！<br/>(两画家磕头，起身，退下。)</p> | <p>(Лі Юй сидить біля лампи з пензлем для письма у руках і декламує вірш, який тільки-но написав. Художники стоять на колінах у кутку сцени)</p> <p><b>З того часу, як ми розлучились, вже пройшло пів весни на чужбині.</b><br/><b>І куди б не повів я очі, туга вигнання мене гложить.</b><br/><b>А з дерев цвіт весінній спадає, мов сніжинки лягає на сходи.</b><br/><b>Повно пелюстків навколо, лиш струшу їх з одежі, як нападають знову.</b><br/><b>Гуси з півдня летять, та немає вістей з дому.</b><br/><b>Та така це далека дорога, що навіть у сні повернутись складно.</b><br/><b>Печаль розлуки, як бур'ян весною, чим більше часу проходить тим більше його довкола<sup>94</sup>.</b><br/><i>/Лі Юй. На мелодію “цінпінъле”/</i></p> <p>(Лі Юй кинув листок з віршом на підлогу. Махнув рукою художникам.)<br/>Лі Юй: Йдіть!</p> <p>(Два художники поклонилися (земний поклон повелителю), підвелися й пішли.)</p> |

<sup>93</sup> Гексаграма ䷲ (震卦 / zhèn) «Потрясіння або удар грому» — 51-ша гексаграма з шістдесяти чотирьох гексаграм у «Книзі змін» («易经»). Найдавніше мистецтво передбачення майбутнього.

<sup>94</sup> Вірш написано після того, як Лі Юй втратив свою державу Південна Тан і жив далеко від батьківщини на чужині — далеко на півночі. Гуси в китайських легендах, перелітаючи з півночі на південь і з півдня на північ, можуть приносити звістку від близьких, що живуть у розлуці.

| Друга сцена<br>Початок бенкету                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>(夜。韩府。灯火辉煌，宾客盈门。)<br/>门丁高叫：<br/>“状元郎粲到!”<br/>“教坊副使李家明到!”<br/>“门生舒雅到!”<br/>“执戟郎洪远到!”<br/>[韩熙载，红珠，歌姬与众人边饮边唱《欢乐和歌》:]<br/><b>昭昭上帝，穆穆下临，礼崇备物，乐奏锵金。</b><br/><b>兰羞委荐，桂醑盈斟。感希明德，肇庆庄心</b><br/>(唐代：武则天《唐享昊天乐·第六》)。<br/>众人继续唱《欢乐和歌》。<br/>两画家在幕后：好大宴!<br/>(两画家上。)<br/>两画家：好大宴!<br/>顾闳中：吃酒的吃酒，<br/>周文矩：耍闲的耍闲。<br/>顾闳中：那韩大人，坐于榻中，与一艳姬对饮，也不紧来也不慢。皇上让他出相，他却如此放浪。<br/>天大的名士，该不是把样子做来给人看。<br/>周文矩：谁晓得，是怎地回去便怎地画，此时有酒，何必多言。<br/>(二人进前施礼。)<br/>顾、周：大人在上，小人有礼了。<br/>韩熙载：(不理睬二人)<br/>韩熙载：二位不是宫中画师么?<br/>顾、周：正是。<br/>韩熙载：红珠，斟酒。<br/>(红珠给两画家斟酒。)<br/>顾、周：多谢小姐。<br/>韩熙载：(面有得意色。) <b>府中有好女。</b><br/>红珠：<b>赐韩名红珠。</b><br/>韩熙载：<b>巧笑美回盼。</b><br/>红珠：<b>鬓发覆凝肤。</b><br/>韩熙载：<b>脚着花纹履。</b><br/>红珠：<b>耳穿明月珠。</b><br/>韩熙载：<b>王侯为之顾。</b><br/>红珠：<b>驷马知踟蹰</b>(北魏：高允《罗敷行·邑中有好女》)。<br/>韩熙载：红珠，你美，面如春色。<br/>顾闳中：果真是，<br/>周文矩：大人名士。<br/>顾闳中：风流如此。<br/>顾、周：正可入画!<br/>韩熙载：一朝入画便可成仙。哈! 红珠，过酒来!<br/>红珠：爷，宫中贵客在此.....</p> | <p>(Ніч. Будинок Ханя Сіцзая. Палають яскраві вогні, навалом гостей.)<br/>Брамник голосно оголошує гостей, що прибули:<br/>«Перший вчений, Лан Цань, прибув!»<br/>«Заступник директора придворної школи мистецтв, Лі Цзямін!»<br/>«Учений Шу Я прибув!»<br/>«Палацовий вартовий, Хун Юань!»<br/>Хань Сіцзай, Хун Чжу, Співачка з іншими гостями п'ють напої та співають:<br/><b>О, верховний імператоре! Ваші піддані віддають Вам шану розкішними дарами, величними церемоніями та дзвінкою, урочистою музикою. Вони стають на коліна на своїх килимках, поки винні чаші наповнені до країв.</b><br/><b>Пролийте на них свою милість, Щоб серця їх були осяяні.</b><br/><i>/Вірш часів правління династії Тан: У Цзетянь «Тан Сянхао Тяньле» 《唐享昊天乐》, шостий/</i><br/>(Гості продовжують співати пісню)<br/>Два художники: (З-за куліс.) Який пишний бенкет!<br/>(Два художники виходять на сцену.)<br/>Два художники: Який пишний бенкет!<br/>Гу Хунчжун:<br/>П'ють вино,<br/>Чжоу Венцзю: Насолоджуються і відпочивають.<br/>Гу Хунчжун: Міністр Хань, сидить на кушетці і випиває з чарівною дамою. Він видавався спокійним і нікуди не поспішає.<br/>Його Величність бажає зробити Сіцзая своїм прем'єр-міністром, а він ось так розпустився. Ще й, кажуть, великий вчений! Не вже ж він тільки робить вигляд, аби збити нас з пантелику?<br/>Чжоу Венцзю: Хто знає. Нам потрібно змалювати те, свідками чого ми є. До чого витрачати час на балачки, коли тут є вино?<br/>(Двоє вийшли і урочисто поклонилися.)<br/>Гу, Чжоу: Наші вітання, Ваше Високоповажносте!<br/>Хань Сіцзай: (Не звертаючи уваги.)<br/>Ви обидва придворні художники, чи не так?<br/>Гу, Чжоу: Так і є.<br/>Хань Сіцзай: Хун Чжу, подай їм вина.<br/>(Хун Чжу подає художникам вино.)<br/>Гу, Чжоу: Щиро дякуємо.<br/>Хань Сіцзай: (З самовдоволенням виразом обличчя.) <b>Мій дім освічений присутністю цієї красуні.</b><br/>Хун Чжу: Господар удостоїв її прізвища Хань та нарік іменем Хун Чжу.<br/>Хань Сіцзай: <b>З привабливою посмішкою та прекрасними очима...</b></p> |

|                                                                                                                                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>韩熙载：不是贵客哪有这样的场面给他看。来，过酒！<br/>         （红珠口对口地给韩过酒，两画家惊住。）<br/>         歌姬：一朝入画便可成仙。<br/>         顾闳中：啊！回去可有的画矣！</p>                      | <p>Хун Чжу: Довгим волоссям, що покриває її оксамитову шкіру.<br/>         Хань Сіцзай: Її ніжні ступні взуті у вишивані черевички.<br/>         Хун Чжу: А на вушках виблискують сяючі перли.<br/>         Хань Сіцзай: Вона настільки гарна, що під стать самому імператору.<br/>         Хун Чжу: Навіть коні, що нестримно несуться вперед, призупиняються побачивши її красу.<br/>         /З вірша періоду династії Північної Вей: Гао Юнь (390–487) на мелодію «лофусін» — «У місті є гарні жінки»<br/>         Хань Сіцзай: Хун Чжу, ти — справжня красуня. Твоє обличчя немов весна.<br/>         Гу Хунчжун: Ваша Світлість, ви й дійсно...<br/>         Чжоу Венцзю: справжній джентльмен.<br/>         Гу Хунчжун: І вмієте насолоджуватися життям.<br/>         Гу, Чжоу: Тут є, що намалювати!<br/>         Хань Сіцзай: Той, кого одного разу написали на картині, стає безсмертним. Ха! Хун Чжу, принеси вина!<br/>         Хун Чжу: Господарю, але тут присутні поважні гості...<br/>         Хань Сіцзай: Якщо б це були не поважні гості, то хто б їм дозволив спостерігати таку картину? Давай, вип'ємо разом вина!<br/>         (Хун Чжу з рота в рот поїть Ханя вином, обидва художники шоковані.)<br/>         Співачка: Ті, кого одного разу написали на картині, стають безсмертними.<br/>         Гу Хунчжун: А! По поверненню буде, що намалювати!</p> |
| Друга інтерлюдія                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p>(三更。静。)<br/>         李后主: 朕，南唐李煜是也。<br/>         生在深宫之内，长于妇人之手。（荀况《荀子》卷二十）<br/>         通音律，晓诗文，干戈不识。<br/>         如今山河欲破，社稷垂危。朕何所依。</p> | <p>(Глибока ніч. Тиша.)<br/>         Лі Юй: Я, Лі Юй, спадкоємець престолу династії Південної Тан.<br/>         Народився я у палаці та виріс на руках у красунь в гаремі.<br/>         /Сюнь Куан 荀况 «Сюньцзи» 《荀子》, том 20/<br/>         Я прекрасно знаюся на мистецтві та музиці, прозі й поезії, але нічого не знаю про війну.<br/>         Зараз країна на межі руйнування, нація у великій небезпеці...<br/>         На кого я можу покластися?</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Третя сцена<br>Закінчення бенкету                                                                                                           |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
| <p>(韩府。夜已深，人已醉。)<br/>         顾闳中（微醉）且舞且歌。<br/>         周文矩：又吃又喝。<br/>         顾闳中：美姬环列。</p>                                                | <p>(Вдома у Ханя Сіцзая. Темна ніч, гості вже п'яні)<br/>         Гу Хунчжун: (сп'янено) Танцюємо і співаємо,<br/>         Чжоу Венцзю: П'ємо та їмо.<br/>         Гу Хунчжун: Оточені красунями.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

周文矩：国事无多。

顾闳中：呔！那女子来为我斟酒。

（红珠来斟酒）

我问你，你家大人，每天都做何勾当？

似这等夜夜宴宾客，时时狎美姬，可有闲时思正事？

红珠：何为正事？

顾闳中：为国为家。

红珠：家国何在？

顾闳中：无限江山。

红珠：江山破败李不姓韩。

顾闳中：你家大人因此不出相？

周文矩：似此潦倒，躲避为官，青史难逃！

顾闳中：夫子曰，

顾、周：齐家，治国，平天下乃男儿大事。

周文矩：你家大人夜夜欢宴，声色犬马，锦衣玉食，有悖夫子之道。

上负国家，下负百姓，罪已难逃。

顾、周：莫看今日欢宴，只怕明日死于刀下。

（韩熙载独坐于榻中，一直独饮，看画家气焰，未动声色。）

韩熙载：红珠，宽衣。（红珠帮其解衣宽带。）

歌姬：（愁肠满腹唱）

**去去，何处？迢迢巴楚。**

韩熙载：（敞开袍）在宽衣。

歌姬：山水相连，猿声离客船。

（韩进而将内衣也褪下。长跑落地，裸体而立，举杯而饮。）

歌姬：**愁肠岂异丁香结，故乡音书绝。**

顾闳中：（努力克制着怒气）韩大人！你怎可于华灯美酒，宴客宾朋之前赤体而立！

歌姬：**想佳人花下，对明月春光，**

（加红珠合李煜）**恨应同**（唐代：李珣《河传》）。

韩熙载：**金陵城上春秋，万里夕阳大江流。**

**中原乱谁能收，悲风吹泪过扬州。**（宋代：朱敦儒《相见欢·金陵城上西楼》）

顾、周：你无礼无序无分寸，这样的酒宴真真羞煞人！

韩熙载：**……天乃是我的屋宇。地乃是我的眠床，这楼台是我的内裤外衣，有何不妥？**

顾闳中：天地是屋宇，家国在哪里？

周文矩：殿堂是衣裳，我们在何处？

韩熙载：裤裆。

顾、周：什么？

韩熙载：**你们在我的裤裆内！**（魏晋：刘伶，出自——南朝：刘义庆《世说新语·任诞第二十三》）

顾闳中：呜呀！好端端天大的才，却要这般的

Чжоу Венцзю: ніяких державних справ.

Гу Хунчжун: Гей! Дівчино, прийди і налий мені вина! (Хун Чжу наливає йому вина) Скажи мені, чим зазвичай займається твій господар?

Невже він тільки й робить, що кожного вечора влаштовує гулянки та заграє до жінок? Чи може він все-таки іноді займається належними справами?

Хун Чжу: Що ви маєте на увазі, говорячи про належні справи?

Гу Хунчжун: Служіння Батьківщині та народу.

Хун Чжу: А де Батьківщина?

Гу Хунчжун: Безкрайня земля з ріками та горами.

Хун Чжу: Ці краї вже зруйновані, а ім'я того, хто причетний до цього, не Хань, а Лі.

Гу Хунчжун: Так це через це твій господар відмовляється від посту прем'єр-міністра?

Чжоу Венцзю: Він так себе поводить аби тільки бути подалі від влади? Що про нього скажуть нащадки?

Гу Хунчжун: Конфуцій навчав, що...

Гу, Чжоу: **Як тільки ти станеш праведним і чесним, тоді й сімейні справи приходять до ладу, тоді й країна стає організованою, тоді весь світ приходить до миру. /«Велике вчення» («大學») — один із текстів конфуціанського Четверокнижжя/**

Це найвищий обов'язок чоловіків!

Чжоу Венцзю: Ваш господар порушує конфуціанську мораль, влаштовуючи ці нічні бенкети та віддаючись гріху й чуттєвим насолодам.

Він підвів свою країну та народ. Йому не оминати кари за це!

Гу, Чжоу: Можливо сьогодні він і насолоджується гарним вечором, ось тільки щоб не дісталось йому від ката...

(Хань Сіцзай сидить на кушетці та п'є вино на одинці. Спостерігає за пихою художників, але не подає виду.)

Хань Сіцзай: Хун Чжу, зніми з мене одяг.

(Хун Чжу розв'язує пояс.)

Співачка: (співає з глибоким сумом)

**Піти, піти, тільки куди? Так далеко мій рідний Сичуань...**

Хань Сіцзай: (розв'язуючи свій халат)

Продовжуй роздягати.

Співачка: **Його безкраї гори й ріки, що зливаються у єдине.**

**Я й досі пам'ятаю відчайдушні крики мавп на берегах, Туга в моєму серці подібна до туги у серці моєї коханої.** (Хань зняв з себе усе вбрання та оголений підняв келих і випив вина)

Співачка: **Туга в моєму серці подібна до туги у серці моєї коханої. Зовсім не чути вістей з мого рідного краю.**

|                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>出丑露乖。<br/>周文矩：啊！气煞！气煞！<br/>（两人大怒下）</p>                                                       | <p>Гу Хунчжун: (Намагаючись стримувати свій гнів) Ваша світлосте! Як Ви можете стояти голим у такий знатний вечір, в оточені гостей та знайомих?<br/>Співачка: <b>Та чарівна красуня, що споглядає місяць серед весняних квітів, відчуває ту саму печаль, що і я.</b><br/>Хун Чжу, Лі Юй: ...відчуває подібну до моєї печаль...<br/>Хань Сіцзай: <b>Пройшли часи столиці Цзіньлін, як вода у ріках, що розливається на тисячі миль.</b><br/><b>На центральних рівнинах палає пекельна війна, хто ж зупинить її?</b><br/><b>Стогнучий вітер розносить сльози по Янчжоу.</b><br/><i>/Вірші часів династії Сун : Чжу Дуньру на мелодію «Щаслива зустріч»: «Піднімаючись по Західній вежі у місті Цзіньлін»/</i><br/>Гу, Чжоу: Це вже переходить всі допустимі межі! Ви забули, що таке ввічливість та пристойність! Такий бенкет по-справжньому ганебний!<br/>Хань Сіцзай: <b>Небо — то стеля мого дому, Земля — моя постіль. Цей балкон — моя білизна і верхній одяг. Що ж тут не так?</b><br/>Гу Хунчжун: Якщо небо й земля — межі Вашого дому, то де тоді Ваша Батьківщина?<br/>Чжоу Венцзю: Якщо цей балкон — Ваша білизна і верхній одяг, то де тоді ми?<br/>Хань Сіцзай: У мене в штанях!<br/>Гу, Чжоу: Що Ви сказали?<br/>Хань Сіцзай: <b>Ви у мене в штанях!</b> <i>/З віршів періоду Вейцзін: Лю Їцін на мелодію «шшшшосіньюй» — «Женьдань 23-ій»<sup>95</sup>/</i><br/>Гу Хунчжун: Такий освідчений й обдарований, а корчить з себе ідіота!<br/>Чжоу Венцзю: О, небо! Це жахливо! Це огидно!<br/>(Двоє художників розлючено йдуть зі сцени.)</p> |
| Третя інтерлюдія                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
| <p>（李后主一袭白袍，望天而歌。）<br/>李后主：林花谢了春红，太匆匆。无奈朝来寒雨晚来风。<br/>胭脂泪，留人醉，几时重？自是人生长恨水长东。（李煜《相见欢·林花谢了春红》）</p> | <p><b>Зів'яли квіти на деревах, весна пройшла так швидко.</b><br/><b>Під ранок — мряка, дощ студений, а уночі — вітер.</b><br/><b>На рум'янах сльози, а на душі неспокій, коли ж ми зустрінемось знову?</b><br/><b>Життя, як буйний потік води, що нестримно несе́ться на схід, приносить так багато смутку і горя.</b><br/><i>/Лі Юй, на мелодію «сянцзяньхуань» («Радість зустрічі») — «Зів'яли квіти на деревах, весна</i></p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |

<sup>95</sup> «Женьдань» ( з кит. 任诞 — «свавільний») — слово, що характеризує стиль життя знаменитостей династій Вейцзін (魏晉, 220–420 pp.). Вони виступали за свободу слова та вчинків, які б не підпорядковувалися етикету і законам; діяли відповідно до власних бажань, не обмежуючи себе; вірили, що тільки так можна повернутися до істинного «я» і жити в гармонії з природою.

|                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                         | пройшла так швидко»/                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| Четверта сцена<br>Після бенкету                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>（韩坐于榻上，闭目伤怀。）</p> <p>韩熙载：大宴醉别今不记，</p> <p>红珠：衣上酒痕诗里意。</p> <p>韩熙载：平生心绪无人识，</p> <p>红珠：一支金梭万丈丝。（哭泣。）（唐代：韩偓《长信宫二首》）</p> <p>韩熙载：红珠，莫哭。今日难道不好？</p> <p>红珠：爷您为什么这般拒绝出相，那一世的英名……？</p> <p>韩熙载：红珠我心早已死了。</p> <p>红珠：几时了？</p> <p>红珠：已是明日。</p> <p>韩熙载：明日？明日已不在！</p> | <p>（Хань Сіцзай сидить на кушетці у пригніченому настрої, очі заплющені）</p> <p>Хань Сіцзай: Бенкет завершився, п'яні гості також розійшлися. Що вчора було я й не пригадаю!</p> <p>Хун Чжу: Винні плями на одязі, в словах глибоких сенс.</p> <p>Хань Сіцзай: <b>Ніхто не відає моїх істинних помислів.</b></p> <p>Хун Чжу: <b>Одне веретено пряде тисячі ярдів шовку.</b> (Плаче) /Хань Во «Дві поеми про палац Чжансінь»/</p> <p>Хань Сіцзай: Не плач, Хун Чжу! Невже тобі не сподовся вечір?</p> <p>Хун Чжу: Господю, чому Ви поводите себе так, тільки лише, щоб уникнути пропозицію імператора?</p> <p>А як же Ваше добре ім'я та честь?</p> <p>Хань Сіцзай: Хун Чжу, моя воля давно померла разом зі мною.</p> <p>Яка зараз година?</p> <p>Хун Чжу: Вже наступив завтрашній день.</p> <p>Хань Сіцзай: Завтра? Завтра вже не існує!</p> |
| Кода-елегія<br>Ув'язнений Лі Юй                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
| <p>（字幕）：公元 975 年，宋兵破金陵，李煜出降，南唐亡。越三年，与被毒死于囚禁中，是年四十一岁，在位十四年。</p>                                                                                                                                                                                          | <p>Субтитри:</p> <p>У 975 році війська династії Сун, наступаючи з Півночі на Південь, зайняли столицю Південної Тан — Цзіньлін.</p> <p>Лі Юй добровільно здався, чим ознаменував падіння династії Тан.</p> <p>Через три роки Лі Юй був отруєний загарбниками і помер у полоні.</p> <p>Йому був сорок один рік і правив він чотирнадцять років.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |

*Переклад українською мовою Дар'ї Гнатюк*

郭文景

Го Венъцзін

独幕歌剧《凤仪亭》剧本

Лібрето одноактної опери «Павільйон Фенікс»<sup>96</sup>

ор. 41

2004 р.

| Дійові особи                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>吕布 — 京剧小生<br/>貂蝉 — 川剧青衣</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | <p>Люй Бу — <i>сяошен</i> пекінської опери<br/>Дяо Чань — сопрано сичуаньської опери</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
| Preface<br>Пролог                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
| <p>貂蝉:<br/>汉室啊, 王业啊, 已偏安啊, 贼臣董卓尽专权。<br/>他新收了爱儿吕布更凶险, 犹如那虎添双翼出林盘。<br/>汉江山犹似这累卵, 汉天子犹如处倒悬。<br/>诸侯闻名皆丧胆, 人人袖手只旁观。<br/>司徒大人才暗把连环献, 用软锁去把猛虎拴。<br/>先请吕布设小宴, 我亲手赠他一顶紫金冠。<br/>在席前, 他怎禁得奴的秋波那一闪, 果然他鱼儿上了钓鱼竿。<br/>后迎董卓设大宴, 这老贼他见奴就魂飘然。<br/>老恩父随机就把奴来献, 贼犹如得了月里仙。<br/>吕布一见气破胆, 我窥他敢怒还是不敢言。<br/>趁他父儿正在生疑怨, 我正好火上去把油填。<br/>这一旁我装娇献媚迷董卓, 那一旁甜言蜜语激奉先。<br/>一扣连环两头管, 管教他父儿们自相残。<br/>天啊天! 要垂怜, 要睁眼, 除奸报国就在此时间。<br/>谁说是女儿家不能把乾坤转? 那女娃炼石补过天。<br/>只要奴献身报国志不变, 山可移来, 海可填。<br/>试看我, 安社稷, 挽狂澜, 诛国贼, 除权奸。<br/>袖中暗藏一把屠龙剑, 不除老贼心不甘。</p> | <p>Дяо Чань:<br/>Залишилась лише тінь колишньої слави династії Хань. Злодій Дун Чжо захопив владу.<br/>Прийнявши собі у сини Люй Бу, став ще лютішим, тепер він немов дикий тигр, у якого вирости крила, виривається з лісу.<br/>Ханьські гори і ріки у великій небезпеці, а імператор в критичному положенні.<br/>Феодали, лише почувши його ім'я, тремтять від страху, усі, склавши руки, тільки спостерігають за тим, що далі буде.<br/>Тільки мій прийомний батько додумався таємно піднести їм красуню-пастку, м'яким ланцюгом обвівши хижого тигра.<br/>Він спочатку запросив Люй Бу на невеликий бенкет, на якому я йому подарувала золотий вінець з коштовностями, зроблений своїми руками.<br/>На бенкеті той не міг втриматися, щоб не підморгнути мені закоханими очима, і в кінці кінців таки піймався на гачок.<br/>Потім влаштували великий бенкет і запросили Дун Чжо. Цей старий злодій як тільки побачив мене, так душею майже покинув тіло.<br/>Тож мій батько підніс мене йому у дарунок, на що старий злодій зрадив так, немов йому дісталася богиня з самого місяця.<br/>Люй Бу як тільки про це дізнався, то сильно розлютився. Але я помітила, що він тільки сердиться, але не намілюється сказати.<br/>Поки між ними, батьком й сином, постійно з'являються суперечки, я якраз в цей вогонь ще більше піділлю масла.<br/>Своєю красою і ласками я чаруватиму Дун Чжо, а Люй Бу я надихну солодкими речами.<br/>Один ланцюг двох кінців примусить батька й сина загубити одне одного.<br/>Господи, господи! Змилуйся, відкрий очі! Прийшов час знищити негідника і послужити Батьківщині.<br/>Хто сказав, що дівчина не може перевернути світ?</p> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              | <p>Колись Богиня Н'юва* камінням залатала небеса.<br/> <i>(*Богиня Н'юва — жіноче божество у вигляді напівжінки-напівзмії. Згідно з деякими міфами, вона створювала людей з глини, а за іншими міфами, після всесвітнього потопу, — Фусі і Н'юва — брат і сестра, що врятувалися, стали подружньою парою для відродження людства.)</i><br/>         Допоки я з відданістю служу своїй країні, то можна і гори зрушити і океани зрівняти.<br/>         Ось побачите, я поверну справедливість у державу, спасу країну від лютої небезпеки, покараю цього зрадника і злодія.<br/>         У рукаві я таємно приховала меч, що вб'є дракона.<br/>         Поки старий злодій не помре, я не знайду собі спокою.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
| <b>Aria 1</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p>貂蝉:<br/>         频频思来暗暗想, 暗暗想啊, 未知何日解愁肠。<br/>         近来吕布无影响, 内外隔绝我着忙。<br/>         莫非他惧怕老贼把妻让, 甘愿把我貂蝉改称娘。<br/>         他平日朝秦暮楚好犯上, 曾杀过他的义父丁建阳。<br/>         。<br/>         老贼对他这般样, 他岂肯轻轻善罢场。<br/>         想是他当面不敢抵抗, 暗暗一定有主张。<br/>         今天老贼把朝上, 他定要寻奴貂蝉论短长。<br/>         我已经早安排来早提防, 好打扮来早梳妆。<br/>         待他来时把气撞, 要使这丞相府摆战场。<br/>         叫丫头带我到楼上, 去至楼台巧梳妆。</p> | <p><b>Дяо Чань:</b><br/>         Тайкома постійно думаю... Не знаю, коли ж скінчиться моя печаль.<br/>         Від Люй Бу останнім часом ніяких новин, я, будучи ізольованою від нього, постійно хвилююся.<br/>         Не інакше як Люй Бу, злякавшись, поступився мною старому лиходієві? І невже тепер волів би радше називати мене, Дяо Чань, своєю матір'ю?<br/>         Несталий у переконаннях, він не раз чинив злочини і навіть убив свого прийомного батька, Дін Цзяньяна.<br/>         Як він може так просто змиритися з тим, що старий злодій обійшовся з ним так підступно?<br/>         Гадаю, що відкрито протистояти він не наважується, але в глибині душі точно має свої наміри.<br/>         Сьогодні старий злодій вирушає до палацу на аудієнцію, тож Люй Бу неодмінно прийде на розмову зі мною.<br/>         Я з самого ранку вже добре підготувалася, гарно вбралася і причепурилася.<br/>         Треба зібратися з силами до того, як він прийде, адже це місце стане полем бою для них обох.<br/>         Покличу служниць і піднімуся нагору, щоб причепуритися ще гарніше.</p> |
| <b>Aria 2</b><br>叶少兰表演的京剧唱段, 出自剧目《吕布与貂禅》                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p>吕布:<br/>         心中只把老贼恨, 霸占我妻灭人伦。<br/>         如若不能遂心愿, 枉在人间走一番。<br/>         且寻貂蝉去会面。<br/>         貂蝉:<br/>         只见温厚立堂前。</p>                                                                                                                                                                                                                                        | <p><b>Люй Бу:</b><br/>         В серці тільки ненависть до старого злодія, що присвоїв собі мою наречену, незважаючи на моральні устої відносин.<br/>         Якщо не поверну собі свою наречену, то даремно я живу у цьому світі.<br/>         Зараз же піду шукати зустрічі з Дяо Чань.<br/> <b>Дяо Чань:</b><br/>         Бачу, що Люй Бу вже прийшов.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <b>Aria 3</b>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |
| <p><b>原版: 吕布 (对王允)</b><br/>         吕布 (对貂蝉):<br/>         实指望, 与小姐姻缘美满。<br/>         有谁知, 棒打鸳鸯顷刻间。<br/>         恨董卓父纳子妻人伦乱, 实可叹貂蝉女遭受摧残</p>                                                                                                                                                                                                                                  | <p><i>(В оригінальній традиційній опері ці слова звернені до прийомного батька Дяо Чань — Ван Юня)</i><br/> <b>Люй Бу</b> (до Дяо Чань):<br/>         Я й справді сподівався на щасливий шлюб з Дяо Чань.<br/>         Хто ж міг подумати, що ми, як ті мандаринки* від</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |



|                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>。我有心灭老贼以泄愤怨，怕的是孤掌难鸣少助援。</p> <p>。</p>                                                                                                                                                             | <p>удару палиці, так швидко розлучимося з нею.<br/>(*пара птахів мандаринок символізує закохану нерозлучну пару молодят)<br/>Ненавиджу Дун Чжо за те, що прибрав собі мою наречену, незважаючи на моральні устої.<br/>Дуже шкода, що Дяо Чань довелося зазнати такої муки.<br/>Я маю намір знищити старого злодія, щоб виплеснути свою злість, але боюся, що одному мені без допомоги буде важко це зробити.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <p><b>Finale</b><br/>(чуанцянь Цінъ Яня 秦岩)</p>                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <p>貂蝉：大英雄自有倚天屠龙剑，除老贼小试霜刃有何难？<br/>吕布：他认我为义子恩德不浅，我拜他做义父情重如山。<br/>貂蝉：大丈夫顶天立地把乾坤转，岂能忍辱负重矮檐间。<br/>吕布：都怪俺误上贼船目光短。<br/>貂蝉：只落得千古骂名在天下传。<br/>吕布：亡羊补牢悔已晚。<br/>貂蝉：任贼夺妻你心甘？<br/>吕布：怒发冲冠痛肝胆。<br/>貂蝉：情愿玉碎不瓦全。</p> | <p><b>Дяо Чань:</b> Великий герою, у тебе є дорогоцінний меч. Вбиваючи старого злодія, перевіриш наскільки гострим є лезо твого меча, що тут складного?<br/><b>Люй Бу:</b> Він з великою добротою прийняв мене своїм сином, тож я з великою любов'ю вклоняюся йому як прийомному батькові.<br/><b>Дяо Чань:</b> Відважний, могутній муже, ти можеш перевернути увесь світ. Як можна винести тягар приниження і стояти, схиливши голову, під низькою стріхою?<br/><b>Люй Бу:</b> Це моя провина, що ступив на невірний шлях і спітався зі злочинцями, усе це через мою недалекоглядність.<br/><b>Дяо Чань:</b> Так для наступних поколінь твої ім'я навіки залишиться у ганьбі.<br/><b>Люй Бу:</b> Краще пізно, ніж ніколи.<br/>Тепер вже запізно шкодувати про вдіяне.<br/><b>Дяо Чань:</b><br/>То ти спокійно примиришся з тим, що Дун Чжо забере собі твою наречену?<br/><b>Люй Бу:</b> Мене охоплює пекуча лють і все всередині болить.<br/><b>Дяо Чань:</b> Краще бути уламком розбитого нефриту, аніж цільною плиткою черепиці*.<br/>(*Прислів'я—метафора, що має значення: Краще пожертвувати життям заради справедливості, аніж втратити почуття честі та гідності.)</p> |
| <p><b>Coda</b></p>                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
| <p>吕布（对董卓）：<br/>原版：你父纳子妻人伦乱，要得活命难上难。<br/>改：他父纳子妻人伦乱，定叫老贼活命难。<br/><br/>貂蝉：<br/>老恩父连环计遂心愿，貂蝉女借刀杀贼谢苍天。</p>                                                                                             | <p><b>Люй Бу</b> (до Дун Чжо):<br/>(В оригіналі: Ти, батько, що привласнив наречену свого сина, не вважаючись з моральними устоями відносин, тож не уціліти тобі!)<br/>В опері змінено на: Він той, хто привласнив наречену свого сина, не вважаючись з моральними устоями відносин між людьми. Тож старий злодій приречений на смерть!<br/><b>Дяо Чань:</b> Дякувати Господу, здійснився план, що задумав мій батько і я, Дяо Чань, мечем Люй Бу вбила злодія.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |

Переклад українською мовою Дар'ї Гнатюк

## Додаток Г

川劇 «思凡» 劇本  
Лібрето сичуаньської традиційної опери  
«Жага буденного життя»<sup>97</sup>  
Ор. 58

| Prelude and Kun Qu                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[色空上（昆曲）<br/>昔日里嫦娥貌如仙<br/>奔广寒碧海青天<br/>应悔当初偷灵药<br/>落得独自一人守孤单<br/>南无佛弥陀佛</p>                                                                                                                                                                              | <p><i>Черниця Секун (Безпристрасна) виходить на сцену:</i><br/>Якось красуня Чан Е<br/>відправилася на Місяць жити у палаці Гуанхан.<br/>Їй там було так самотньо, що вона сильно пошкодувала, що колись викрала еліксир безсмертя.<br/>Намо Амітабха.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| Aria I                                                                                                                                                                                                                                                     |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |
| <p>（白）自幼为尼实可怜，<br/>禅灯一盏伴奴眠。<br/>光阴易过催人老，哎！<br/>辜负青春去不还。<br/>小尼俗家姓赵，法名色空。<br/>自幼在法华庵内带发修行，<br/>每日烧香换水，寂寞不堪。<br/>思想起来好不凄凉人也！</p> <p>唱《江头金桂》<br/>唱《一字》<br/>小尼姑年方二八<br/>正青春送进了庵堂出家<br/>每日里烧香换水（放腔）<br/>青灯黄卷拜菩萨（帮）<br/>黄卷青灯拜菩萨（帮）<br/>我想那一日（放）<br/>打扫山门下（帮）</p> | <p><i>Говорить:</i><br/>Нещасну мене ще малою відправили служити монахиною.<br/>Одна лише лампада супроводжує мене і вночі й вдень.<br/>Час летить і людей старить.<br/>Моя молодість пройде й не повернеться назад.<br/>Я — черниця з сім'ї Чжао, а моє чернече ім'я — Безпристрасна Секун.<br/>З дитинства я живу у жіночому монастирі Фахуа відлюдницьким життям,<br/>Кожного дня палю ладан, міняю воду. Мені тут так нестерпно самотньо.<br/>Як тільки почну думати про це, то на душі стає сумно!</p> <p><i>Співає на типовий мотив «цзянтоуцзінгуй» в метро-темні «йізи»:</i><br/>Маленькій черниці у цьому році виповнюється шістнадцять років,<br/>У пору цвітучої молодості була відправлена до монастиря.<br/>Кожного дня палю ладан та міняю воду (заспів)<br/>Вивчає пожовклі сувої та при запалених масляних лампадах молиться Будді (банцян)<br/>Я згадую той день (заспів)</p> |

Текст китайською наведено за поданим лібрето у вступі до партитури опери [212, с. 4–5].

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>见一个青年弟子鞍，扬鞭走马<br/>他将眼儿瞧着咱<br/>咱将眼儿看着他<br/>他瞧咱 咱瞧他<br/>一缕痴情常牵挂<br/>自从见了她<br/>时时刻刻难丢下<br/>奴这里看经念佛<br/>心想那城市繁华<br/>恨不得离了禅堂<br/>丢了木鱼 脱却袈裟<br/>数珠儿取来（帮）高高挂<br/>几步儿逃出山门下（帮）<br/>我去找那个情投意合年少的君家<br/>我双手拉着不放他<br/>耳边厢叽叽唧唧说上几句知心话<br/>纵死在阴曹地府，哎呀呀！快活咱！</p> <p>快《二流》<br/>哪怕你一殿秦广<br/>二殿楚江 三殿宋帝<br/>四殿杵官 五殿阎罗<br/>天子威权大<br/>哪怕你差来了判官小鬼牛头马面和夜叉<br/>哪怕你把奴家解解解<br/>解到那枉死城下<br/>任凭你刀山抛油锅炸<br/>任凭你 磨子推碓窝春锯儿拉<br/>小尼姑我不怕（帮）不怕我硬不怕！<br/>（放）尽是些活人说鬼话<br/>活也罢 死也罢<br/>只要崩断了铜锁与铁枷<br/>奴也是莫奈何（放）<br/>火烧眉毛 只顾眼下（帮）</p> | <p>Коли прибирала під гірськими воротами<br/>(банця)</p> <p>Я бачила юнака, що проїжджав на коні,<br/>підганяючи його бато́гом,<br/>Його очі були звернені до мене, а мої до нього,<br/>Він дивився на мене, а я дивилася на нього.<br/>Ця іскра закоханості, що спалахнула між нами<br/>часто хвилює моє серце.<br/>Після тої зустрічі я не можу залишити думки<br/>про нього.<br/>Я читаю священні книги, молюся Будді, але з<br/>голови не йде те квітуче місто.<br/>Як би я хотіла покинути цей монастир,<br/>залишити дерев'яну рибу та позбавитися від<br/>сутани (чернецького одягу).<br/>Зняти чотки для молитов, повісити їх подалі<br/>(банця)<br/>А потім втекти з монастиря за гірські ворота.<br/>(банця)<br/>Я піду шукати того парубка, що ідеально<br/>підходить мені.<br/>Схоплю його обома руками і не відпущу.<br/>На вухо прошепчу йому все, що в мене на<br/>серці.<br/>Я буду радіти навіть якщо за це мене<br/>судитимуть у пеклі!</p> <p><i>Швидкий «ерлю»:</i><br/>Мені байдуже хто ти,<br/>Бог Смерті чи Цар, що має владу<br/>Послати за мною ангелів смерті і забрати<br/>мене.<br/>Мені все одно, як ти будеш терзати мене,<br/>Як ти мене покараєш.</p> <p>Навіть якщо ти виженеш мене у Підземне<br/>Царство або кинеши до пекельного вогню.<br/>Я не боюся тебе!<br/>Я зовсім не боюся!<br/>Це все людьми надумана брехня!<br/>Ай! Єдине, чого мені хочеться, — це зламати<br/>ці мідні замки й залізні кайдани.<br/>Що ж мені залишається робити?<br/>Зараз я не в силах думати про те, що чекає у<br/>майбутньому, не терпиться віддатися<br/>теперішньому моменту.</p> |
| <p>唱《香罗带》<br/>仔细思量命运薄（帮）<br/>柔肠百结泪如梭（帮）</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        | <p>Aria II</p> <p><i>Типова мелодія «сянлуодай»:</i><br/>Мені судилася нещасна доля.<br/>Думки про це заставляють мене плакати.<br/>Це все через моїх батьків.</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>埋怨爹妈（放）<br/>爹妈做事错（帮）</p> <p>接唱《一字》<br/>老爹得 爱看经<br/>我的娘每天只晓得念弥陀<br/>说什么生下我来疾病多<br/>平白地送入空门<br/>要与奴消什么灾免什么祸<br/>他们还说是好心啰！（白）哎哟！<br/>分明把奴送进活地狱<br/>清早起来要撞钟擂鼓<br/>到晚来要做功课<br/>烧香扫地 参禅打坐<br/>想当初在家中多快活<br/>自入空门受折磨<br/>缺吃少穿 挨冷受饿<br/>只落得 咸菜一撮 稀饭一钵<br/>身穿百衲 腰系绳索//<br/>这苦处为什么（放）<br/>这凄凉却为何（帮《前腔》）<br/>人间天伦乐事多（帮《前腔》重帮）</p> <p>接唱《二流》<br/>人间天伦乐事多<br/>父慈母爱笑语和<br/>哪象奴独守空房独对残灯<br/>孤眠独宿<br/>烧早香还要做晚课<br/>法华经 多又多<br/>金刚经我记不着<br/>观音经我又解不破<br/>还有那藏经一十二部更难学<br/>人说佛慈悲，佛不可怜我<br/>人道神仙好<br/>神仙也把我们凡人学<br/>七仙姬下凡配来董永<br/>嫦娥在月宫多冷落<br/>三圣母生下了小沉香<br/>牛郎织女会银河<br/>越思越想我想不过<br/>意马心猿我收不着（留腔）</p> | <p>Вони прийняли неправильне рішення.</p> <p>«Їци»:<br/>Мій батько любив читати буддистські сутри,<br/>А мати цілими днями молилася Будді.<br/>Вони говорили, що я постійно хворіла,<br/>Тому відправили мене до монастиря,<br/>Аби відвернути біду та нещастя.<br/>Вони ще й казали, що це все заради мене.<br/>А насправді послали мене у пекло.<br/>З самого ранку я маю вставати дзвонити в дзвони, бити в барабани,<br/>А ввечері вивчати сутри та медитувати.<br/>Маю постійно палити ладан, мити підлогу та молитися.<br/>Вдома я була такою вільною та щасливою,<br/>З того моменту як потрапила сюди,<br/>То більше не було радості у моєму житті.<br/>Тут бракує їжі й одягу, я страждаю від голоду та холоду.<br/>Мені дають лише щіпку маринованих овочів та чашку каші.<br/>А одягають у просту сорочку з шнурком на талії.<br/>Для чого всі ці страждання?<br/>Задля чого ці злидні?</p> <p>«Ерлю»:<br/>Щастя у житті — це мати кохану родину.<br/>Справжнє щастя — це мати родину, де ти можеш сміятися разом з батьками і відчувати їхню любов.<br/>Натомість я тут самотня з маленькою лампадою в кімнаті.<br/>Самотньо сплю, самотньо живу.<br/>Кожного ранку палю ладан, кожного вечора медитую.<br/>Лотосова сутра занадто довга,<br/>Я не можу запам'ятати всього, що написано у Діамантовій сутрі.<br/>Авалокітешвара сутру я також ніяк не збагну.<br/>А ще є також і дванадцять тибетських сутр, які навіть ще складніші для розуміння.<br/>Говорять, що Будда милосердний, але він мене не жалкує.<br/>Люди заздять безсмертним Богам,<br/>А ті в свою чергу хотіли б жити мирським життям.<br/>Дочка Першого Бога спустилася на землю аби вийти заміж за Дун Юна.<br/>Чан Е самотньо живе на Місяці. Їй там так самотньо.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>[表演过场。<br/>（白）哎呀！<br/>三规五戒（帮）非同小可<br/>（唱“一字”）<br/>我只得把十指尖尖金合着（留腔）</p> <p>[表演过场。<br/>念一声南无多旦多<br/>念一声南无梭波罗<br/>念一声南无多旦多……（表演）<br/>念一声南无多旦多<br/>念一声南无梭波罗<br/>（快）无若波罗 波罗密多<br/>无若波罗 波罗密多<br/>这经卷活活地害煞我（帮）</p>  | <p>Племінниця Першого Бога Саншенму народила синочка зі смертним чоловіком. (Юйді, 玉皇大帝)<br/>Ню Лан та Чжи Нюй зустрічаються кожного року на небесах.<br/>Чим далі думаю про це, тим гірше стає мені на серці.<br/>Мене роздирають сумніви, я не можу знайти собі спокою.</p> <p>Ой! Священні три правила і п'ять заповідей!<br/>Тут не до жартів!<br/>«Їцзи»:<br/>Я маю скласти мої долоні разом.</p> <p>(Повторює молитви)<br/>Намо Амітабха...</p> <p>Ці писання згубили моє життя.</p>                                                                                                                                                                                                                                                             |
| Aria III                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| <p>（唱《前腔》）<br/>（白）想来想去反添愁烦，<br/>不免去至佛殿散闷一会也可！</p> <p>唱《新水令》<br/>离了禅堂 转廊阁（帮）<br/>好鸟枝头 在唱歌（帮）<br/>榴花耀眼 红似火（帮）<br/>心想消愁 愁更多（帮）<br/>无心观花 上殿角（帮）<br/>十八罗汉 两边坐（帮）</p> <p>（唱“一字”）<br/>十八罗汉两边坐<br/>他们一个一个好象都有话要对我说</p> | <p>Співається цяньцян:<br/>Більше я не в змозі думати про це.<br/>Піду в храмову залу розвіяти свій сум.</p> <p>Співається вокальним ансамблем на типову мелодію сіньюїлін:<br/>Вийшла в коридор з зали для медитації.<br/>Пташки співають на гілках дерев.<br/>У саду цвітуть сліпуче червоні квіти гранату.<br/>Серцем хочеться розсіятися від тяжких думок, але від цього вони стають ще тужливішими.<br/>Я не в настрої споглядати красу квітів.<br/>Піду одразу ж до храмового залу.<br/>Скульптури Вісімнадцяти Архатів розташовані з двох сторін.</p> <p>Секун співає «їцзи»:<br/>Скульптури Вісімнадцяти Архатів розташовані з двох сторін.<br/>Кожному з них, здається, є що мені сказати.<br/>Ось цей, що тут, холодно дивиться на мене.</p> |

这一个，他冷眼瞧着我（白）哎呀！  
你装模作样太可恶  
这一个，他用手在招着我（白）哎  
呀！

你泥塑木雕晓得些甚么  
这一个，他手托腮儿在想着我（白）  
呸哟！

你癞蛤蟆妄想配天鹅（白）你想！  
这一个，他手攀磕膝 在等着我（白）  
你走哦！

你胡思乱想我才管不着（留腔，表演）

（唱“快二流”）

降龙罗汉恨着我  
伏虎罗汉恼着我  
长眉罗汉愁着我  
唯有那（转“慢二流”）  
布袋罗汉他在笑呵呵  
他笑我青春容易过  
到老来（重）无有个收场结局  
他笑我钟鼓楼做不得望夫台  
禅房内做不得洞房花烛  
草蒲团做不得芙蓉锦褥  
香积厨做不得待筵东阁  
他笑我年纪轻轻为甚么  
春蚕作茧自束缚  
自从我见了那年少的哥哥  
不由我心儿想着我的口儿念着  
昨夜晚我得一个团圆梦  
我与他夫唱妇随多快活  
不提防，钟儿鸣鼓儿响

（稍快）

把我的好梦来惊破

醒来时

醒来不见我那年少哥哥  
我空对着一盏残灯伴寂寞

（转“快二流”）

不由奴心如烈火  
不由我愁锁双蛾  
口儿里在念弥陀  
心儿里却在想媒婆  
请你去对那年少哥哥去撮合  
我与他做一个  
并蒂连理，鱼水偕合（放腔）  
生生死死难分割（帮）  
奴把这袈裟扯破（帮）

Від цього твого виразу обличчя мені стає зле.  
А ось цей махає до мене рукою.

Що ти, скульптура з глини і дерева, знаєш?  
Цей, спершись підборіддям на руку, думає про мене.

Лебідь не пара жабі. Тобі тільки мріяти!  
Ось цей, обхвативши руками коліно, чекає на мене.

Навіть не думай!

*Співається швидкий «ерлю»:*

Не моє діло, що там тобі здумалося!

Сянлон Архат ненавидить мене,  
Фуху Архат сердитий на мене,  
Чанмей Архат сумний через мене,  
Тільки Буда Архат посміхається до мене.  
Він сміється до мене і говорить, що моя  
молодість швидко мине, а зістарившись  
(двічі) я залишусь такою ж самотньою.  
Він сміється до мене і говорить, що дзвіниця  
не приблизить мене до мого кохання, а зала  
для медитацій не стане весільною кімнатою.  
Солом'яна постіль не стане м'яким ліжком,  
Шафа для лампад не стане туалетним  
столиком. Шафою для прикрас.

Він сміється, що я в такому молодому віці,  
сама себе зв'язала такими стражданнями.

З тих пір як зустріла того юнака, я не можу  
зупинитися думати і говорити про нього.

Минулої ночі мені снився сон про наше  
возз'єднання,

Ми з ним щасливою парою жили в мирі та  
злагоді.

Але раптом задзвеніли дзвони та загрімилі  
барабани  
(швидше)

І розбудили мене від цього солодкого сну.

Як я відкрила свої очі, не стало того молодого  
юнака.

Я самотньо вдивлялася в вогонь лампадки  
вночі.

Моє серце палає як вогонь,  
А брови хмуряться від страждань.

Губами я декламую сутри,  
Але подумки біжу шукати сваху,  
Щоб звела нас з тим молодим парубком.

Я хочу одружитися і залишитися з ним, як  
риба залишається у воді.

Навіть смерть не розлучить нас.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>埋了藏经，弃了木鱼，丢掉饶钵<br/>(白) 从今后把钟落佛殿远离却<br/>我一心不愿成佛不念弥陀般若波罗(帮)</p>                                                                                                                                                                                                                                        | <p>Я порву цю сутану на собі, закопаю сутру,<br/>викину дерев'яну рибу та буддистську чашу.<br/>Відтепер я буду триматися подалі від<br/>монастиря.<br/>Мені не підходить життя монахині</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
| Aria IV                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>[表演过场《耍鞋儿》<br/>下得山来多快活 (帮)<br/>但愿寻着那哥哥 (帮)<br/>(唱) 下山来我好不快活<br/>但愿寻着我那哥哥<br/>我与他早日结丝罗<br/>生下五个男娃娃<br/>再养两个女<br/>做一个五男二女，七子团圆<br/>喊爹是他 喊妈是我<br/>喊的喊爹 喊的喊的妈<br/>扯的扯来拉的拉<br/>那时节才是真快活(帮)<br/>(舞蹈下)</p> <p style="text-align: right;">剧 终</p> <p style="text-align: right;">2015 年 6 月 16 日阿姆斯特丹演出版本</p> | <p><i>Секун збігає з гір. Типова мелодія «шуасіє'ер»:</i><br/>Спуститися з гір так радісно.<br/>Маю надію, що вже скоро зустрінуся з тим<br/>молодим парубком.<br/>Мені так радісно спуститися з гір.<br/>Маю надію, що вже скоро зустрінуся з тим<br/>молодим парубком.<br/>Ми з ним якнайшвидше скріпимо наш союз.<br/>Будемо мати чудову родину.<br/>Я народжу йому п'ять хлопчиків та двох<br/>чарівних дівчат.<br/>Вони будуть звати його татом, а мене мамою.<br/>Ми будемо по-справжньому щасливою<br/>сім'єю.<br/>Це і є найбільше щастя у житті.<br/>(Секун танцює)</p> <p style="text-align: right;">Кінець.</p> <p style="text-align: right;">Амстердамська версія 16 червня 2015 р.</p> |

*Переклад українською мовою Дар'ї Гнатюк*

郭文景  
Го Веньцзін  
歌剧《诗人李白》  
Опера «Поет Лі Бай»  
剧本 — 廖瑞丽, 徐瑛  
Лібрето — Ляо Жуйлі, Сюй Ін<sup>98</sup>  
Ор. 45  
2007 р.

| 第一场 “李白与酒”<br>Перша сцена «Лі Бай та Вино»                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                           |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 李 白：雾锁清江，<br>烟笼两岸山岗，<br>前途渺茫。<br>痴心报国遭流放，<br>孤舟一叶向夜郎。<br>归期休指望，<br>谁与话凄凉。<br>酒来！<br>借酒浇愁<br>酒：愁添惆怅<br>李 白：抽刀断水——<br>酒：水更流长。<br>李 白：建功立业成梦想，<br>酒：一枕黄粱！<br>李 白：酒来！<br>沽酒来！<br>没有。<br>酒：你且吟诗一首。<br>李 白：干嘛？<br>酒：用诗来换酒。<br>李 白：这个容易，听着！<br>“霓为衣兮风为马...”<br>酒：且住！不要这个！<br>李 白：为何？<br>酒：这是梦话。<br>李 白：什么？<br>酒：你这寻仙的梦话<br>换不来酒。<br>且换一首。 | Лі Бай: Туман покриває прозору прохолодну річку,<br>Два береги і гори вкриває серпанок,<br>Мій шлях смутний і невизначений.<br>Жадав послужитися країні,<br>та тепер покинутий у ганьбі.<br>Одинокий човен пливе у Єлан.<br>Я втратив надію на те,<br>Що колись повернуся додому.<br>Ніхто не розділить зі мною мого смутку.<br>Вина! Залишається тільки втопити свою печаль у вині..<br>Вино: Переживань від того стане тільки більше.<br>Лі Бай: Ріжучи воду мечем —<br>Вино: не зупиниш її потік..<br>Лі Бай: Моє бажання служити так і залишилося мрією.<br>Вино: Рожеві мрії.<br>Лі Бай: Вина! Ще вина! Не має..<br>Вино: Прорекламує мені віршів.<br>Лі Бай: Для чого?<br>Вино: За вірші отримаєш вина.<br>Лі Бай: Це легко, слухай!<br>«Одягнені в небесну райдугу,<br>На вітрі, що їм за коня...» (Лі Бай, уривок з вірша «На пам'ять про подорож до Тяньму у сні»)<br>Вино: Зупинись! Не треба цього вірша!<br>Лі Бай: Чому ж?<br>Вино: Це все марення.<br>Лі Бай: Що?<br>Вино: Ти за ці химерні марення не отримаєш вина.<br>Спробуй щось інше. |



李 白：“试借君王玉马鞭，指挥戎虏坐...”

酒：且住！不要这个！

李 白：“试借君王玉马鞭，指挥戎虏坐琼筵。”

酒：且住！

你这夸口的疯话、说了一世、害了自家。

且莫再提起——且再试一首。

李 白：“大道如青天，我独不得出”

酒：且住！

这种牢骚话，哪个会要它？

李 白：你究竟要怎么样的诗？

酒：溢美之词，

歌功颂德。

李 白：溢美之词？

歌功颂德？

酒：歌功颂德，人人喜欢。

溢美之词，多多益善。

李 白：这种诗，做不来！

酒：做得来！不但做得来，而且做的好！

李 白：胡说八道！

酒：有诗为证！

“脱吾帽，向君笑，饮君酒，为君吟。”

李 白：你竟敢断章取义！

酒：非也！

你虽然把科举深恶痛觉，

为功名也四处高官拜谒，

求提携不小心丢了气节。

李 白：啊！气煞我也！

酒：羞煞我也！

李 白：愧煞我也！

酒：痛煞我也！

李 白：沽酒来！

看他作甚？

酒：你这领官袍，

李 白：此乃圣上所赐。

酒：你腰间的那把宝剑

李 白：亦为圣上所赐。

酒：俱可换酒。

李 白：友人所赠之物，

岂能拿去换酒？

酒：谁个是你友？

李 白：太上皇！

酒：可是那个把你“赐金放还”的李隆基？

李 白：大胆狗才！

Лі Бай: «Якщо б імператор дав мені можливість керувати військом, я б подолав усіх повстанців». (Лі Бай, з «Пісень про східний похід князя Юна»)

Вино: Зупинись! Ні, не треба!

Ця твоя маячня, якою ти постійно вихвалявся, наповнила твоє життя стражданнями. Зупинись і спробуй іншого вірша.

Лі Бай: «Дорога життя така широка, але я, розгублений, не знайду виходу». (Лі Бай, з вірша «Шляхи сповнені труднощів», №2)

Вино: Ці твої нарікання, кому вони потрібні?

Лі Бай: А чого ж ти тоді хочеш?

Вино: Хвалебних слів, що прославляють чесноти.

Лі Бай: Хвалебних слів?

Що прославляють чесноти?

Вино: Вірші, що прославляють, подобаються кожному.

Чим більше хвалебних слів, тим краще!

Лі Бай: Таких віршів я не вмю.

Вино: Вмієш! Не тільки вмієш, але й дуже добре вмієш!

Лі Бай: Не говори дурниць.

Вино: Поезія в доказ!

«Посміхаючись знімаю перед Вами капелюха, п'ючи з Вами вино, продекламую вельможі вірші»

Лі Бай: Ти...ти-ти-ти... Як ти смієш виривати це з контексту?!

Вино: Зовсім ні!

Хоча тобі й були огидні державні іспити, але заради слави і високого положення в суспільстві ти скрізь старався догодити високопосадовцям, благаючи їхньої допомоги, необережно втратив свою честь.

Лі Бай: Ах! Як злість мене бере!

Вино: Як соромно!

Лі Бай: Який сором!

Вино: Як боляче!

Лі Бай: Вина!

На що ти дивишся?

Вино: Ця твоя чиновницька мантия.

Лі Бай: Це подарунок його Величності.

Вино: Меч, що висить у тебе на талії, такий гарний.

Лі Бай: Це також дарунок його Величності.

Вино: Все це можна обміняти на вино.

|                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>酒：太上皇人影儿鬼影儿俱不见，<br/>“赐金放还”早把你抛到脑后边。<br/>虚荣害人实不浅，自作多情更可怜。<br/>李 白：帝王何曾入我眼？<br/>你竟敢信口雌黄贬诗仙！</p> <p>洁身自好天作鉴，<br/>狂放不羁入诗篇：<br/>安能摧眉折腰事权贵，<br/>使我不得开心颜！<br/>酒：安能摧眉折腰<br/>李 白：使我不得开心颜！<br/>你在干什么？<br/>酒：美文飘散心不忍，<br/>代为珍藏示后人。</p> <p>李 白：掷与苍穹不遗恨，<br/>今生此地无知音。</p>         | <p>Лі Бай: Дарунки друзів? Як я можу проміняти їх на вино?<br/>Вино: А хто твій друг?<br/>Лі Бай: Верховний імператор!<br/>Вино: Ти маєш на увазі той, хто заплатив тобі, щоб ти пішов? Той самий Лі Лунцзі?<br/>Лі Бай: Нахабний дурень!<br/>Вино: Твій Верховний імператор.. й тіні його вже не видно, заплатив тобі, щоб ти покинув двір й давно викинув тебе з голови.<br/>Марносластво наносить велику шкоду.<br/>Лі Бай: А що мені до імператора?<br/>Як ти смієш зухвало розказувати усіяку брехню й нісенітницю, ганьбити безсмертного серед поетів?<br/>Я чистий душею, небо мені свідком,<br/>Дикий і вільний, як і моя поезія:<br/>«До чого мені догідливо гнути спину перед вельможами? Це не приносить мені щастя». (Лі Бай, з вірша «На пам'ять про подорож до Тяньму у сні»)<br/>Що ти робиш?<br/>Вино: Шкода мені, що твоя поезія розлітається повсюди, я збережу її, щоб попередити наступні покоління.<br/>Лі Бай: Мені не жаль розстатися з цими віршами, у цьому світі ніхто мене не розуміє.</p> |
| <p align="center"><b>第二场 “李白与月”</b><br/><b>Сцена друга «Лі Бай та Місяць»</b></p>                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |
| <p>月：“安能摧眉折腰事权贵...”<br/>李白：谁在那里背我的诗？<br/>酒：没人。连个鬼都没有。<br/>月：“使我不得开心颜？”<br/>李白：听！<br/>酒：神？或者鬼？<br/>李白：我的幻觉？<br/>酒：再哼哼几句试试？<br/>李白：“天生我才必有用”<br/>月：“千金散尽还复来！”<br/>酒：恭喜恭喜！你总算是有了知己<br/>李白：知音在哪里？<br/>难道会是天上的月吗？<br/>酒：可能吗？<br/>李白：待我问问。<br/>酒：诗人者，痴人也。<br/>李白：“青天有月来几时</p> | <p>Місяць: «До чого мені догідливо гнути спину перед вельможами?...»<br/>Лі Бай: Хто читає мої вірші?<br/>Вино: Ніхто. Тут навіть і привида немає.<br/>Місяць: «Це не те, що приносить мені щастя...»<br/>Лі Бай: Слухай!<br/>Вино: Божество? Або може привид?<br/>Лі Бай: Моя галюцинація?<br/>Вино: Спробуй наспівати ще кілька слів?<br/>Лі Бай: «Народженому з талантами, доля — сіяти...»<br/>Місяць: «.. Розтраченим багатством я оволодію знову...»<br/>Вино: Вітаю! Нарешті ти знайшов слухача!<br/>Лі Бай: Де ж ти, близький друг?<br/>Вино: Близький друг? Де?<br/>Лі Бай: А чи не місяць це?<br/>Вино: Чи це можливо?<br/>Місяць: Зачекай, я запитаю.<br/>Вино: Ох, ці поети...</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |

我今停杯一问之。  
 人攀明月不可得，  
 月行却与人相随。”  
 月：神交往，人间天上  
 李白：月！月！  
 酒：你是谁？  
 李白：你是，月？  
 皎洁如此几曾见，  
 水银泻地静无言。  
 心语讴歌对天河，  
 夜夜长叹盼唱和。  
 月：神交往，人间天上  
 李白，酒：你真是月？  
 李白：梦中人天边月，  
 身心相许是时也。  
 月：梦里相随，君诗专美舍我谁。  
 居高临下，洞查君之喜与悲。  
 李白，酒：你，果真是月！  
 月：神交往，人间天上  
 李白：“青天有月来几时  
 我今停杯一问之。  
 人攀明月不可得，  
 不期今夕对面话相思。”  
 月：梦里相随，君诗专美舍我谁。  
 居高临下，洞查君之喜与悲。  
 不得志，空流泪，伤心透、胡不归？  
 酒：去哪里？

月：君来处！  
 你本天上一诗仙，  
 为赋新词下凡间。  
 恃才傲物缺心眼，  
 放浪形骸多狂言。  
 得罪权臣历梦魇，  
 此去夜郎是天边。  
 君不见，人情冷漠君不见？  
 且随我遨游星空别尘缘！  
 酒：君不见！

Лі Бай: «Відколи місяць світить на небі?  
 Тримаючи келих вина, я питаюсь його.  
 Місяць, що високо в небі, недосяжний для  
 людей, проте куди б ти не пішов — він  
 слідуватиме за тобою». (Лі Бай, , уривок з вірша  
 «Піднімаючи келих, питаюся в місяця»)  
 Місяць: Ми — єдині, як на землі, так і на небі.  
 Лі Бай: Місяць! Місяць!  
 Вино: Ти хто?  
 Лі Бай: Ти.. Місяць?  
 Яскравий і сяючий, здається я бачив тебе  
 раніше,  
 Все, що на серці, хочу розкати тобі.  
 Тихо проливаєш ти свої промені на землю  
 Кожної ночі я зітхаю по тобі.  
 Місяць: Ми — єдині, як на землі, так і на небі.  
 Лі Бай, Вино: Ти й справді Місяць?  
 Лі Бай: Місяць з моїх мрій,  
 Небесний місяць,  
 Час нам сполучитися, мені і тобі.  
 Місяць: Місяць з твоїх мрій,  
 муза твоєї поезії,  
 Та, яку ти любиш понад усе.  
 Місяць, що з висоти дивиться за тобою,  
 Знає про всі твої радощі і незгоди.  
 Лі Бай, Вино: Ти таки справді Місяць!  
 Місяць: Ми — єдині, як на землі, так і на небі.  
 Лі Бай: «Від коли місяць світить на небі?  
 Тримаючи келих вина, я питаю його.  
 Місяць, що високо в небі, недосяжний для  
 людей, але, несподівано, цього вечора я говорю  
 з ним віч-на-віч» (Лі Бай, уривок з вірша  
 «Піднімаючи келих, питаюся в місяця»)  
 Місяць: Місяць з твоїх мрій,  
 муза твоєї поезії —  
 та, яку ти любиш понад усе.  
 Місяць, що з висоти дивиться за тобою,  
 Знає про всі твої радощі і незгоди.  
 Розчарування, марні сльози, розбите серце...  
 Чому ж не повернешся?  
 Вино: Куди?  
 Місяць: Туди, звідки ти!  
 Ти поет, що прийшов на землю з небес,  
 щоб поділитися з людьми своїм даром.  
 Та, звеличений власним талантом і не  
 зважаючи на почуття інших,  
 даючи волю словам і вчинкам,  
 ти образив могутніх можновладців

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         | і тим самим наповнив своє життя гіркотою та стражданнями.<br>Тепер йдеш в Єлань, що на окраїні світу.<br>Чи не бачиш ти, який цей світ?<br>Пішли зі мною у зоряне небо!<br>Вино: Чи ти не бачиш!                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p style="text-align: center;"><b>第一回奏曲</b><br/><b>Перша інтерлюдія</b><br/><b>«Жовта ріка спадає з небес»</b></p>                                                                                                                                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <p>诗，合唱：<br/>君不见黄河之水天上来，奔流到海不复回。<br/>君不见高堂明镜悲白发，朝如青丝暮成雪。<br/>人生得意须尽欢，莫使金樽空对月。<br/>天生我材必有用，千金散尽还复来。<br/>烹羊宰牛且为乐，会须一饮三百杯。</p>                                                                                                                                                                                                             | <p>Вірші, хор:<br/>«Чи не бачите ви, як Жовта ріка нестримно спадає з небес в море і води її не повертаються назад.<br/>Дивлячись в дзеркало в царських покоях, нарікаєш на своє біле волосся, ніби воно вранці було чорне, а ввечері стало білим, як сніг.<br/>Бери від життя все, що радісно та мило,<br/>Та не збідніє той келих, що звернений до місяця!<br/>Розтрачу все, чим Небо обдарувало.<br/>Що тисяча монет! — Знову прийдуть до мене.<br/>Бика засмажимо та для веселощів вип'ємо ще триста келихів вина».<br/>(Лі Бай, вірш «Підносячи вино»)</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <p style="text-align: center;"><b>第三场 “李白在宫中”</b><br/><b>Третя сцена «Лі Бай у палаці»</b></p>                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
| <p>酒：天子下诏，布衣入朝。<br/>宦官脱鞋，<br/>李白：权贵弯腰。<br/>酒：贵妃磨墨，<br/>李白：醉写新调。<br/>李白，合唱：<br/>《云想衣裳花想容，春风拂槛露华浓。<br/>若非群玉山头见，会向瑶台月下逢》<br/>酒： 妃子笑，<br/>君王赐官袍。<br/>李白： 李白诗名天下晓，<br/>古往今来谁比高？<br/>月： 一代天骄，八斗才高，<br/>得意之时人景仰，一朝失宠争相抛！<br/>酒： 胡说八道！谪仙人，天之骄！<br/>月： 休狂傲，伴君王，<br/>不过是弄臣堆里占头魁！<br/>到后来，得罪权臣结怨仇，<br/>赐金还乡美梦休。<br/>失意天涯走，落魄身飘流。<br/>伴君王貌似身高贵，</p> | <p>Вино: Імператор дав указ.<br/>Простолюдін прибув до палацу.<br/>Головний євнух допомагає йому знімати взуття,<br/>Лі Бай: Багаті і могутні схилиються переді мною.<br/>Вино: Наложниці імператора розтирають йому чорнило.<br/>Лі Бай: Сп'янілий вином, пишу нові вірші.<br/>(Пише вірш, що прославляє красуню Ян Гуйфей, яку кохав імператор, хор вторить за ним):<br/>«Її чудовий одяг, що барвисті хмари,<br/>а гарне обличчя — як розкішні квіти.<br/>Весняний вітерець дме на балюстраду,<br/>а краплі роси зволожують квіти,<br/>від чого ті стають ще чудовішими.<br/>Така неймовірна красуня,<br/>якщо не фея в горах Тянь-Шань,<br/>то богиня у місячному сяйві». (Лі Бай, з вірша «Цінпіндяо, №1»)<br/>Вино: Наложниця посміхнулася,<br/>Імператор дарує чиновницьку мантію.<br/>Лі Бай: Вірші Лі Бая відомі в усьому світі,<br/>Хто зі мною може зрівнятися?<br/>Місяць: Геній сповнений талантів,</p> |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>不过是弄臣堆里占头魁！<br/>李白，噢，奇才！<br/>且随我乔迁宇宙，星空遨游，<br/>蟾宫折桂，云海泛舟。<br/>李白：乔迁宇宙，星空遨游，<br/>蟾宫折桂，云海泛舟。<br/>李白，月：新诗只与知音唱，从此不为稻粱谋！<br/>身心无羁绊，相伴是自由！<br/>月：美不胜收！归去来！<br/>李白：归去来？<br/>酒：归去来？<br/>李白，月：归去来！<br/>酒：归去来？</p>                                                                                                                                                  | <p>В час твого успіху інші захоплювалися тобою, а коли ти залишився без покровительства, інші також відвернулися від тебе.<br/>Вино: Як ти можеш так говорити! Він — безсмертний! Гордість Небес!<br/>Місяць: Надмірна гордість у поєднанні з життям при дворі фактично зводила тебе до ролі придворного блазня. Завдавши образи впливовим можновладцям, ти був змушений залишити палац, і твоїм мріям настав кінець. Не досягнувши бажаного, самотній, ти покинув імператорський двір.<br/>Лі Бай! О, Геній!<br/>Пішли зі мною у зоряну ніч, де<br/>Хмари понесуть нас до неба.<br/>Лі Бай: У зоряну ніч, де<br/>Хмари понесуть нас до неба.<br/>Лі Бай, Місяць: Ми будемо співати пісні лише одне одному. Більше ніяких сліз і страждань.<br/>Вільні серцем і душею, все, що у нас є — це ми з тобою!<br/>Місяць: Як чудово! Повертайся!<br/>Лі Бай: Вертатися?<br/>Вино: Повертатися?<br/>Лі Бай, Місяць: Вертатися!<br/>Вино: Повертатися?</p> |
| <p style="text-align: center;"><b>第四场 “李白在监狱中”</b><br/>Четверта сцена «Ув'язнення Лі Бая»</p>                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
| <p>所有的人：判臣！拿下！带判臣！<br/>审判官：肃静！判臣李白！你可知罪？<br/>李白：李白无罪！<br/>审判官：放肆！<br/>李白：李白确实无罪！<br/>审判官：附逆谋反！敢说无罪？<br/>李白：冤枉啊！<br/>审判官：证据确凿，还敢喊冤？<br/>李白：冤！冤！冤啊！<br/>审判官：大胆！<br/>李白：安史犯上作乱，朝廷号令勤王，<br/>李白一心抱国，毅然投笔从戎。<br/>跟随永王，兴师北伐，赤子之心，苍天可鉴。<br/>审判官：永王野心勃勃，假借勤王，图谋天下。<br/>你助纣为虐，与朝廷为敌，拿到如今，还敢狡变！<br/>李白：凭白诬陷，千古奇冤啊！<br/>审判官：不动大刑，量你不招。来啊！大伺候！<br/>酒：大人开恩，念他报国之心，大人开恩！</p> | <p>Усі: Зрадник! Сюди його! Приведіть його сюди!<br/>Суддя: Повна тиша! Чи ти визнаєш свій злочин?<br/>Лі Бай: Лі Бай не винен.<br/>Суддя: Який самовпевнений!<br/>Лі Бай: Лі Бай справді невинний!<br/>Суддя: Ти приєднався до повстанців! Смієш казати, що невинний?<br/>Лі Бай: Несправедливо!<br/>Суддя: Докази переконливі, але ти все одно смієш казати щось про несправедливість?<br/>Лі Бай: Несправедливо! Несправедливо!<br/>Суддя: Досить сміливо!<br/>Лі Бай: Коли Ань Лушань підняв повстання, імператорський двір звернувся за допомогою.<br/>Лі Бай усім серцем любить країну і рішуче відкинув перо, щоб приєднатися до армії.<br/>Я слідував за принцом Юном, щоб створити підрозділ на півночі. Моє серце чисте! Небо тому в доказ!<br/>Суддя: У принца Юна дуже великі амбіції, роблячи вигляд, що хоче допомогти імператору,</p>                                                                                               |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>审判官：死罪可免，活罪难逃！<br/>李白：你我昔日生死交。<br/>审判官：耻于判臣曾同僚！给我打！<br/>酒：纵然见死不救，也不能落井下石啊！<br/>审判官：打！<br/>合唱：打！</p>                                                                                                                                                                                                         | <p>він замислював захопити країну. Ти допомагав йому і став ворогом імператорського двору. Тепер ти ще смієш лукавити!<br/>Лі Бай: Мене помилково звинувачують, я невинний ні в чому!<br/>Суддя: Без жорстоких катувань ти ніколи не зізнаєшся! Влаштуйте йому їх!<br/>Вино: Ваше величносте, змилюйтеся! Простодушний поет не мав жодного уявлення про це. В пам'ять про те, що він хотів послужити країні, пожалійте його!<br/>Суддя: Можна обійтися без смертної кари, але катувань не уникнути!<br/>Лі Бай: Колись ми були друзями з тобою!<br/>Суддя: Великий сором мати будь-які відносини зі злочинцем!<br/>Вино: Якщо вже і не спасаєш помираючого, то хоча б не кидай каміння в того, хто тоне! (Якщо не можеш допомогти, то хоча б вже не бий лежачого!)<br/>Суддя: Бийте його!<br/>Усі хором: Бийте!</p> |
| <p style="text-align: center;"><b>第二间奏曲</b><br/><b>Друга інтерлюдія</b></p>                                                                                                                                                                                                                                    |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>合唱团的男高音独唱：<br/>群沙秽明珠。众草凌孤芳。<br/>古来共叹息。流泪空沾裳。</p>                                                                                                                                                                                                                                                            | <p>Тенор з хору:<br/>«В пісках яскравий перл не засяє,<br/>У бур'яні заглухне свіжий аромат.<br/>Світ сповнений зітхань — нині, як й раніше,<br/>Але сльози даремно ллються по одежі».<br/>(Лі Бай, з циклу «Дух давнини» вірш 37-ий )</p>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
| <p style="text-align: center;"><b>终场《李白升天》</b><br/><b>Фінал «Сходження Лі Бая на небо»</b></p>                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
| <p>李白(诗, 合唱): 寒风烈, 人情绝, 心喋血!<br/>痴心抱国图功名,<br/>换得来身陷囹圄无人话离别!<br/>遥望故乡肝肠裂, 抬头不见天边月。<br/>满腔悲愤哀与怨, 一同拧作伤心结!<br/>李白: 想当年我李白是何等的风光, 何等的潇洒, 何等的慷慨激昂啊!<br/>指点江山论春秋, 纵横天下逍遥游。<br/>千古文章一斗酒, 天马行空独风流。<br/>啊! 坦荡抒心意, 无畏越雷池。<br/>天然去雕饰, 喷涌多奇思。<br/>啊! 一泻千里 千里一泻 一泻千里不收拾,<br/>狂言妄语妄语狂言赋新诗。<br/>天之骄子, 畅快如斯!<br/>俱往矣! 俱往矣!</p> | <p>Лі Бай: Як лютий зимовий вітер пронизує холодом, так і людська жорстокість крає серце до крові.<br/>Я щиро прагнув прислужитися своїй країні, та судилося завершити шлях у в'язниці, залишившись на самоті.<br/>Від згадки про рідний край і далекий дім серце моє сповнюється невимовним болем.<br/>Я піднімаю свій погляд догори і не бачу місяця.<br/>Уся моя злість, смуток, горе перетворюються у нестерпний біль!<br/>Я згадаю себе — Лі Бая — у часи слави й безтурботності, такого палкого й натхненного!<br/>Усю країну знаю я, як свої п'ять пальців, прекрасно орієнтуюся у історії, уздовж і впоперек з вином я обійшов усю Піднебесну.</p>                                                                                                                                                          |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>月：胡不归兮返故乡？<br/>         君来处，云天上，身归处，我身旁。<br/>         合唱：<br/>         霓为衣兮风为马，云之君兮纷纷而来下。<br/>         虎鼓瑟兮鸾回车，仙之人兮列如麻。<br/>         酒：神话！烟霞！喧哗！惊诧！<br/>         李白：赤条条来去无牵挂！<br/>         月：放下<br/>         李白，酒，合唱：归去来！<br/>         李白：美人美人兮归去来，<br/>         莫作朝云暮雨兮飞阳台！<br/>         合唱：青天有月来几时？我今停杯一问之。人<br/>         攀明月不可得，月行却与人相随。<br/>         酒：那是水中月。</p> | <p>З однієї чаші вина народжувалися тисячі моїх віршів. Я підкорював вершини і вся слава була моєю.<br/>         Я вільний у своїх висловлюваннях, рішуче пишу те, що думаю, не боюся нанести комусь образу.<br/>         Я пишу те, що відчуваю, ніхто не може зупинити мене, нехай все вилється у моїй поезії.<br/>         Моя поезія як нестримний потік проливається на тисячі і тисячі миль.<br/>         Бути шаленим і вільним — це мій стиль.<br/>         Небеса, благословіть мене, пошліть мені щастя!<br/>         Все кінчено! Все кінчено!<br/>         Місяць: То чому ж не повернешся? Ходи сюди до мене, на небо, вище хмар.<br/>         Хор: «Одягнені в небесну райдугу,<br/>         На вітрі, що їм за коня,<br/>         спустилися безсмертні з хмар.<br/>         На гусях тигри грають їм,<br/>         а фенікси везуть їхні карети —<br/>         тих небожителів багато там, як в полі колосків».<br/> <i>(Лі Бай, уривок з вірша «На пам'ять про подорож до Тяньму у сні»)</i><br/>         Вино: Чудеса! Небесне марево! Диво!<br/>         Лі Бай: Як прийшов я у цей світ, нічого не маючи, так з нього і піду.<br/>         Місяць: Залиш усе.<br/>         Лі Бай, Вино, Хор: Повертайся!<br/> <i>(Лі Бай послідував за місяцем)</i><br/>         Лі Бай: «Місяцю, я йду до тебе!<br/>         Досить блукати, як хмари на світанку та вечірні дощі». <i>(Лі Бай, уривок з вірша «До того, хто далеко» №11)</i><br/>         Хор: «Відколи місяць світить на небі? Тримаючи келих вина, я питаю його.<br/>         Місяць, що високо в небі, недосяжний для людей, проте куди б ти не пішов — він слідуватиме за тобою». <i>(Лі Бай, уривок з вірша «Піднімаючи келих, питаюся в місяця»)</i><br/>         Вино: Але ж то місяць, що відображений у воді...</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

*Переклад українською мовою Дар'ї Гнатюк*

## Додаток Е

## Інтерв'ю Гнатюк Дар'ї з Го Венъцзіном

на тему його оперної творчості

24.07.2022

Д.<sup>99</sup>: Шановний професоре Го, розкажіть, будь ласка, які Ваші власні критерії вибору тем для створення опер?

Г.: Теми моїх опер, незалежно від того, засновані вони на сучасній чи стародавній історії, походять з роману чи з картини, мають чіткі критерії вибору. Це звернення уваги до «сьогодення», до теперішнього моменту, культурних, політичних та соціальних питань, до питань, які важливі для людства, питань, які я особисто вважаю значимими. Наприклад, розважальні, екзотичні сюжети, сюжети, засновані на легендах, мене не цікавлять, і навіть опери про кохання я не писав, хоча більша частина світових оперних творів написана саме на тему кохання.

Д.: Розкажіть, будь ласка, про вибір теми до Вашої першої опери.

Г.: Моя опера «Вовче селище» створена на основі першого в Китаї оповідання, написаного у стилі Байхуа (кит. 白话 — сучасний літературний стиль, створений на основі пекінської розмовної мови). Його поява стала справжнім «громом» у процесі модернізації та демократизації Китаю. У своєму оповіданні Лу Сін<sup>100</sup> розкритикував китайські феодальні моральні норми, що справило великий вплив на його сучасників та стало поштовхом до революційного «Руху четвертого травня»<sup>101</sup>.

Д.: В оповіданні «Щоденник божевільного» Лу Сін критикував «людоджерську» китайську феодальну етику і систему, розмірковував про китайську феодальну культуру і висловлював глибоку скорботу про майбутнє. У Вашій опері Ви хотіли озвучити ті самі проблеми?

Г.: Насправді я ще більше розширив тему критики китайської феодальної етики. Коли цю оперу поставили за кордоном, іноземні ЗМІ взяли у мене інтерв'ю. Я пояснив їм, що тут йдеться не про «людоджерство» і не про проблему «людоджерства» у китайській культурі. Тут ставиться питання: чи виживе людина, яка думає інакше, ніж усі навколо? Чи, зрештою, її все ж «з'їдять»?

Це питання постає не лише в Китаї. У кожній культурі є приклади того, як інакодумців «пожирає» суспільство. Згадаймо, наприклад, астрономів Чекко д'Асколі або Джордано Бруно, яких стратили за те, що вони відстоювали несумісні з церковною доктриною погляди —

<sup>99</sup> Позначення в тексті: Д. — Дар'я; Г. — Го Венъцзін.

<sup>100</sup> Лу Сін (鲁迅, 1881–1936) — китайський письменник, публіцист та літературознавець. Вважається основоположником сучасної китайської літератури, справжнє ім'я Чжоу Шужень (кит.: 周树人). Чжоу Шужень вперше використав псевдонім «Лу Сін», коли «Щоденник божевільного» був опублікований у щомісячному журналі «Нова молодь» 15 травня 1918 року, том 4, № 5, після чого псевдонім «Лу Сін» закріпився за письменником на все життя.

<sup>101</sup> «Рух четвертого травня» відбувся в Пекіні 4 травня 1919 року, також відомий як «Рух за нову культуру», був патріотичним рухом проти імперіалізму та феодалізму, учасниками якого були студенти, ремісники, робітники, дрібні й середні підприємці. У грудні 1949 року Державна рада Центрального народного уряду Китаю офіційно оголосила 4 травня Днем молоді Китаю.



скажімо, ідею про те, що Земля має кулясту форму. Їхня «провина» лише в тому, що вони мислили інакше. Саме це — головна ідея «Щоденника божевільного»: коли людина не вписується в загальноприйняті рамки, вона стає жертвою. Це тема, що має силу й актуальність у будь-якій культурі.

Д.: Назва — це перше враження, яке ми отримуємо від будь-чого. І в опері це має особливе значення. У Вашому рукописі ця опера має назву «Вовче селище» (狼子村), що англійською перекладено як «Wolf Cub Village». Водночас китайською Ви послуговуєтеся назвою «Щоденник божевільного» («狂人日记»). Чому так? Як, на Вашу думку, має звучати назва цієї опери іншими мовами?

Г.: Вовче селище — це вигаданий топонім у романі Лу Сіня, де відбувається історія «людоїдства». Назви опер, зазвичай, поділяються на два типи: за ім'ям головного героя, як-от «Кармен», «Тоска», «Катерина Ізмайлова» тощо; за назвою місцевості, де відбувається дія опери, що характерно також і для китайської театральної традиції. Тут можна згадати такі опери, як «Уцзяпо» («武家坡»), «Байменьлоу» («白门楼»), «Шацзябань» («沙家浜»), «Дудзюешань» («杜鹃山») тощо.

Якщо назва опери «Щоденник божевільного», а у самій виставі відбувається дійство, в якому «щоденник» ніяк не фігурує, це може здаватися не зрозумілим іноземному глядачу. Тому англійською я вибрав назву «Wolf Cub Village» за традицією в опері, використовуючи топонім. Крім того, ця назва задає відповідний настрій і тонко відсилає до сюжету опери. Так, у перекладі на деякі іноземні мови, назва звучить як «Вовче селище». Вона асоціюється з гітлерівським «Вовчим лігвом» в Німеччині. У Лу Сіня місце дії має назву Селище вовченят *Ланцзицунь* (狼子村). Проте використання суфіксу «子» (*цзи*), за допомогою якого утворюється слово «вовчення», може бути й стилістичним прийомом. Можливо, Лу Сінь прагнув уникнути надмірної грубості в назві і використав образ з ідіоми «у вовченяти — вовче серце» (狼子野心). На прем'єрі вистави у Нідерландах назва опери звучала як «Вовче селище», такий переклад мені здався найбільш вдалим.

Утім, концепцію «щоденника» також можна реалізувати сценічно. До прикладу, версія, яка була представлена в оперному театрі «Алмейда» в Лондоні в червні 1998 року. Режисер через субтитри, які супроводжували спів артиста, зімітував форму «щоденника». Актор ненавбто висловлюється через рукописні записи.

Для китайського глядача я зберіг назву «Щоденник божевільного», адже тут цей твір відомий кожному.

Д.: До яких проблем Ви звертаєтесь у Вашій другій опері «Нічний бенкет»?

Г.: Опера «Нічний бенкет» музично набагато легша, барвистіша й менш напружена, ніж «Щоденник божевільного». Проте порушені в ній питання мають значно ширший масштаб. Ця опера — про інтелігенцію. Про її моральний вибір. Про стосунки мислячої людини з владою, з державою, з історією. Я ставлю питання: що є патріотизмом? Чи тотожне служіння імператору — любові до батьківщини?

Події розгортаються за правління імператора Південної династії Тан Лі Юя. Коли імперія опиняється на межі занепаду, постає дилема: чи має освічений сановник допомагати монарху рятувати країну, навіть якщо та приречена? А якщо держава вже програла в історичному масштабі, то чи мусить митець, учений, політик чинити опір невідворотному?

Трагедія Ханя Сіцзая полягає в тому, що він, передбачаючи майбутню катастрофу, не насмілювався відкрито виступити проти влади. Імператор пропонував йому пост прем'єр-міністра, проте замість цього Хань Сіцзай вирішив відійти від державних справ. Щоб уникнути призначення на високий пост, він обирає метод самодискредитації: утримує вдома співачок, влаштовує гучні бенкети, вдає, ніби йому байдужа доля держави. Зазвичай такі розваги асоціюються з отриманням задоволення, однак в опері «Нічний бенкет» для Ханя Сіцзая вони перетворюються на джерело страждань.

У фіналі опери Хань Сіцзай впадає у п'яну апатію і відчай. Його передчуття справджуються — невдовзі держава Південна Тан пала.

Д.: Камерна опера «Нічний бенкет» має дві версії: ор.30, написаний у 1998 році, та подовжена версія 2001 року — ор.35. Різниця між ними у інтерлюдіях та завершальній елегії. Що нового ці зміни привносять у твір в цілому?

У наукових роботах назви інтерлюдій часто звучать, як «Таємний зв'зок Лі Юя», «Безпорадний Лі Юй», «Поет Лі Юй» та «Ув'язнений Лі Юй», але ці назви не фігурують у партитурі. Чи ці назви надані Вами особисто?

Г.: Ці назви придумані мною, але я їх не вказував у партитурі. Вони передають різний стан Лі Юя у кожному його виході. Наприклад, в подовженій версії Ор.35 для інтерлюдії «Таємний зв'зок Лі Юя», яка замінила першу інтерлюдії Ор.30, був спеціально підібраний написаний імператором Лі Юєм *пусамань* (菩薩蛮)\*, в якому він розповідає про свої таємні побачення вночі з молодшою сестрою своєї дружини Сяо Чжоухоу. Ці події стають фоном відмови Ханя Сізяя від запропонованої йому імператором посади прем'єр-міністра.

Завершальна елегія «Ув'язнений Лі Юй», написана на *юймейжень* (虞美人)<sup>102</sup> Лі Юя, стає трагічним фіналом усієї опери.

Д.: Окрім віршів, написаних імператором Лі Юй, лібретто опери «Нічний бенкет» містить багато давньокитайських віршів, деякі з яких цитуються відповідно оригінальному тексту, а деякі — з певними змінами. Діалог в опері також ведеться давньокитайською мовою. Розкажіть, будь ласка, як проходив процес створення сценарію опери і чому Ви вирішили звернутися в ньому до стародавньої літератури?

Г.: Мій давній друг, Цзоу Цзінчжі (邹静之), виступив сценаристом «Нічного бенкету». Перший варіант лібрето, який він мені показав, був написаний сучасною мовою та в стилі сучасної поезії. Однак цей підхід видався мені не надто вдалим, тож я запропонував створити текст давньокитайською мовою. У результаті народилася його остаточна версія.

Слід зауважити, що писати у стилі старовинних метричних віршів сучасним авторам вкрай складно. У китайській поезії широко використовується техніка юндянь (用典, Allusion), яка передбачає запозичення, стилізацію або алюзію на стиль видатних поетів минулого. Наприклад, у класичному романі «Сон у червоному теремі» (《红楼梦》) Цао Сюеціня (曹雪芹) вірші, написані для героїні Лінь Дайюй (林黛玉), нагадують поезію Лі Бая. У цьому творі також є багато сцен, де молоді панянки з аристократичної родини — Лінь Дайюй, Сюе Баочай, Ши Сян'юнь — змагаються у поетичному мистецтві. І найціннішим у їхніх віршах вважалося саме вміння майстерно цитувати давні тексти й обігравати їх з новим змістом.

Ще одним складним прийомом, застосованим у лібрето, є цзіцзюй (集句, Poem Made up of Lines from Varied Poets). Його суть полягає в тому, що окремі рядки різних поетів і епох поєднуються у новий текст, передаючи спільну ідею або схожий емоційний зміст. Освоїти цю техніку можливо лише після глибокого вивчення величезного масиву літератури.

Західні дослідники, які не знайомі з китайськими поетичними традиціями, можуть сприйняти такі методи як своєрідне копіювання. Проте насправді це витончені засоби художньої інтерпретації, що дозволяють не лише продемонструвати ерудицію автора, а й продовжити культурний діалог поколінь.

<sup>102</sup> *Пусамань* (кит. — 菩萨蛮), *юймейжень* (кит. — 虞美人) — *цунай* (词牌) — назви мелодій, на які складають вірші жанру *ци* (词).

*Ци* — жанр китайської поезії, що зародився в епоху Тан та отримав розвиток в X—XIII століттях за правління династії Сун, для якого характерне поєднання рядків різної довжини і комбінацій. На перших порах вони писалися на популярні мелодії, що визначали їх ритмічний малюнок, а іноді і зміст.

Д.: У передмові до лібрето доповненої версії опери «Нічний бенкет» Ор.35 написано:

«Хань Сіцзай — відомий державний діяч, що перебував на службі у трьох поколінь династії Південної Тан. Він був людиною непохитної волі, високого розуму і талантів. Імператор Лі Юй, зійшовши на престол, мав намір запропонувати йому пост прем'єр-міністра, але Хань Сіцзай не хотів слугувати слабкому правителю та вважав країну приреченою. Тому він, аби відмовити імператору у запропонованій йому посаді, став вдавати, що живе розпусним гулякою: цілими днями розважався, щовечора влаштовував нічні бенкети. Щоб розвідати чим займається Хань Сіцзай, Лі Юй послав художників Гу Хунчжуна та Чжоу Венцзю відвідати нічний бенкет з завданням відобразити побачене у картині. Пізніше картина «Нічний бенкет Ханя Сіцзая» стала відомою на весь світ.

Сюжет опери «Нічний бенкет» заснований на картині та історичних фактах про особистостей, зображених на ній. В ньому представлений відомий історичний діяч, який вимушено вдаючись до розпусного життя, зумів зберегти свою репутацію».

Скажіть, будь ласка, чи ця передмова написана Вами?

Г. (після прочитання):

Так, це написав я.

Д.: Дійові особи опери «Нічного бенкету» Хань Сіцзай, Лі Юй і Гу Хунчжун є історичними особистостями. Чи існувала також Хун Чжу? Яку роль вона відіграє у опері?

Г.: Хун Чжу — служниця-куртизанка Ханя Сіцзая — вигаданий персонаж опери. Вона виконує роль зв'язуючого персонажа оперного дійства.

Д.: Ви родом з Чунціну, і якось сказали, що першою Вашою музичною згадкою була музика сичуаньської опери. Ваша любов до мистецтва сичуаньської опери і була поштовхом для створення камерної опери «Павільйон Фенікс» Ор.41 і сичуаньської музичної драми «Си Фан» Ор.58?

Г.: Так, теми «Павільйон Фенікс» (《凤仪亭》) і «Туга за мирським» (《思凡》) досить особливі. Опери, які ми зараз слухаємо, основним чином, усі співаються бельканто, а з дитинства чув інші манери співу, які звучать не менш красиво, вражаюче і захоплююче, і в своїх оперних творах я хотів би використати їх, тим самим реалізувавши свою мистецьку мету. Я написав «Павільйон Фенікс», щоб поекспериментувати та створити синтез манери співу сичуаньської та пекінської опери з європейським симфонічним оркестром. Моя інша мистецька мета — дослідити, яким чином можна написати симфонічний акомпанемент для виконавців *гаоцянь* сичуаньської опери та представити їх на світовій сцені.

Д.: Не могли б ви розповісти, у чому полягає особливість *пісень ту* (徒歌) сичуаньської опери?

Г.: У сичуаньській опері існує п'ять основних видів інтонаційних систем: *гаоцянь* 高腔 (пісні *ту* 徒歌), *куньцянь* 昆腔, *хуціньцянь* 胡琴腔 (*піхуан* 皮黃), *таньсі* 弹戏 (*банцзи* 梆子) і *денсі* 灯戏. Серед них *гаоцянь*, раніше відомий як *пісня ту*, супроводжується лише ударними гонгами *логу* (锣鼓) та *банцянь* (帮腔 — мистецтво підспівування або вокально-хорового коментування, «один заводить, інші — підхоплюють»). Соліст тут абсолютно вільний, *логу* та *банцянь* повинні постійно слідувати за ним.

Д.: З якими труднощами Вам довелося зіткнутися у поєднанні *гаоцянь* сичуаньської опери з симфонічним ансамблем?

Г.: По-перше, ритм *гаоцянь* сичуаньської опери є відносно вільними. Якщо артист сьогодні почувається добре, то тональність може взяти й повище, якщо дихання вистачає, то ноту може тягнути довше, тому таку мелодію дуже важко записати нотами. По-друге, традиційна китайська музика одноголосна, її тональний план порівняно простий, а в оперному мистецтві, в західному розумінні, потрібна більш складна і барвиста музична мова. Тож я

винайшов такий спосіб: відповідно до змісту, оркестровим супроводом підкреслювати певне значиме слово. Таким чином, диригент підлаштовується під темп актора, а оркестр вступає лише у певні моменти, додаючи емоційного забарвлення. Цей метод працює — опера мала сильний резонанс і була дуже тепло сприйнята як у Китаї, так і в Європі.

Д.: В опері «Павільйон Фенікса», поряд із двома традиційними аріями Дяо Чань з репертуару сичуаньської опери (пролог і перша арія), звучать також дві арії Люй Бу з пекінської опери (друга й третя арії). А хто є автором музичного матеріалу і тексту в партії солістів у фінальній сцені?

Г.: У фіналі сопрано сичуаньської опери також співає пекінську оперу. Мелодичний мотив *чуанцянь* був допрацьований Цінь Яном (秦岩), актором пекінської опери, а слова написав — Лун Сюеї (隆学义), колишній директор словесності театру сичуаньської традиційної опери в Чунціні.

Д.: Поясніть, будь ласка, як саме функціонує *чуанцянь* (创腔) як метод створення вокально-мелодичного мотиву в китайській традиційній опері?

Г.: Якщо Вагнеру для написання нової опери міг знадобитися рік, Моцарту — два місяці, а Россіні — два тижні, то у китайській традиційній опері все відбувається набагато швидше — іноді достатньо два дні. Як це працює?

У традиційній китайській опері вже існує певна мелодійна формула, відома виконавцям. Для створення нової арії потрібно лише вписати нові слова у вже наявний ритмічно-мелодичний шаблон. Після цього слід незначно адаптувати висоту деяких звуків — підвищити чи знизити — відповідно до тональної системи китайської мови. Якщо кількість складів у новому тексті не зовсім збігається з шаблоном, то вокальну фразу можна трохи подовжити або скоротити.

Цей метод написання нових арій на основі вже відомого мелодичного мотиву й називається *чуанцянь* — буквально «створення наспіву». Насправді, це не створення «з нуля», а стилістичне варіювання, творче оперування вже закріпленими моделями.

Ось приклад. У пекінській опері «Су Сан йде з повіту Хундун» (《苏三，离了洪洞县》) є арія в стилі *сіпілюшуй* (西皮流水), яку співає Су Сан. А у фіналі моєї опери «Павільйон Фенікса» героїня Дяо Чань співає арію «Великий герой, ти маєш меч для вбивства дракона» (《大英雄，自有倚天屠龙~剑》) — і вона також побудована на цій самій мелодійній формулі. У китайській театральній традиції це називається стилізацією (程式化)

Д.: Наприкінці опери «Павільйон Фенікс» вигук «Ай~я~~~!!» — це розлючений рев Люй Бу чи крик пораненого Дун Чжо?

Г.: Тут можливі обидва варіанти, це залежить від режисерської інтерпретації.

Наприклад, коли цю виставу ставили в Європі, після того, як Люй Бу доспівав: «Старий злодій помре» і люто викрикував: «Ай~я~~~!!», як я написав у партитурі, він йшов зі сцени, щоб убити Дун Чжо.

Але іноді він кричав вже з-за куліс, що могло бути прочитано як крик Дун Чжо, якого він вбив. Так само, у постановці Лінкольн-центру в Сполучених Штатах, режисер Атом Егоян спеціально знайшов актора на роль Дун Чжо, якого загримували вимазаним кров'ю, і він чекав, аби з'явитися на сцені лише на кілька секунд, аж до цього моменту фіналу з криком «Ай~я~~~!!». Режисер хотів, щоб американська аудиторія могла повністю зрозуміти все, про що йдеться. Тож тут можливі обидва варіанти прочитання.

Д.: У опері «Поет Лі Бай» лише головний персонаж Лі Бай є реальною особою, а всі інші — предметом його уявлення та ілюзій. Чи не могли б ви розповісти: в чому полягає суть такого замислу та які питання Ви хотіли б висвітлити у цій опері?

Г.: За своєю ідеєю «Поет Лі Бай» близька до «Нічної трапези» — обидві опери розмірковують про долю інтелігенції. Але між ними суттєва різниця: якщо Хань Сіцзай у «Нічній трапезі» — це мислитель, який навмисно відсторонюється від служіння, то Лі Бай навпаки — усім серцем прагне потрапити в центр влади.

Лі Бай — романтик, ідеаліст, який вірив, що «якщо небо дало мені талант, я повинен здійснити велике». Його мрією було служити імператору, допомагати правити країною, принести користь народу. Та попри його поетичний геній, у політичному сенсі він був наївним і недосвідченим. І це типова трагедія багатьох талановитих, але гордовитих інтелектуалів у китайській історії.

У першій сцені «Лі Бай і Вино» відображені внутрішні суперечності Лі Бая. Він самовдоволено пишається своїми талантами, але Вино, як його внутрішній голос, саркастично насміхається над ним. Образ Місяця вмовляє Лі Бая залишити мирську буденність, позбутися кайданів цього тлінного світу, повернутися до своєї природи і у безмежній свободі присвятити себе чистому мистецтву.

Третя сцена «Лі Бай у палаці» — найщасливіші спогади Лі Бая, коли він, гідно оцінений імператором Сюань-цзуном (玄宗, справжнє ім'я — Лі Лунцзі), увійшов до палацу придворним поетом і писав вірші та пісні, що прославляли і звеличували імператора та його наложниць. Однак, виявляючи зневагу до імператорських наложниць і придворних євнухів, яким він зухвало наказував розтирати туш і знімати йому чоботи, Лі Бай тим самим образив багатьох вельмож і представників аристократії. Усвідомивши, що у стінах палацу йому не вдасться реалізувати свої політичні ідеали, він залишає двір і покидає столицю Тан Чан'ань (сучасне місто Сіань).

Четверта сцена «Лі Бай у в'язниці» — найтрагічніший час у житті Лі Бая. Під час повстання Ань Лушаня (安祿山), Лі Бай приєднався до принца Лі Ліня (李璘), який виступив проти імператора Сюань-цзуна. Після придушення заколоту принца, поета звинуватили у співучасті та засудили до заслання в далеку південно-західну область імперії Тан — Єлан (у сучасній провінції Гуйчжоу).

Фінал «Сходження Лі Бая на небо» дуже символічний. Нарешті Лі Бай прислухався до переконань Місяця і пішов за ним, але це був не місяць на небі, а місяць у воді. «Місяць у воді» (水中月) у китайській мові має значення «ілюзорності», «того, що не існує». Тому остання фраза «то місяць, що у воді» є метафорою з дуже глибоким змістом.

Д.: Опера «Рикша Сянцзи» порушує тему трагедії «маленької людини» — представника трудового класу. Що стало для Вас особистим імпульсом до створення цієї опери?

Г.: Я вже багато років мешкаю в Пекіні і сам не воджу автомобіля. Щодня я користуюся послугами таксі — і таким чином маю змогу часто й безпосередньо спілкуватися з таксистами. Чесно кажучи, за ці роки я зустрів чимало «Сянцзи». Кожен таксист у Пекіні — це свого роду сучасний Сянцзи. І доля в них — дуже схожа.

Якщо вдуматися: сучасні компанії таксі та їхні власники — це прямі нащадки «Двору колясок Женьхе» і його хазяїна Лю Сіє. Таксисти змушені щоденно сплачувати високу оренду за автомобіль. Вони працюють без перепочинку, від ранку до ночі, але весь їхній заробіток спершу йде на погашення цієї оренди — і лише те, що залишається, стає їхнім. Сянцзи жив у тій самій системі: не маючи власної рикші, він був змушений винаймати коляску в Лю Сіє й постійно залежав від цього принизливого циклу. Його мрія — купити власну рикшу й жити разом з Фуцзи — зруйнувалася під тиском черствого, бездушного світу.

У романі Лао Ше дуже чітко окреслений драматичний конфлікт між особистими прагненнями Сянцзи й безжальною дійсністю старого суспільного устрою. Це — не просто історія однієї зламаної долі, а узагальнений образ людини праці, змушеної жити в умовах системної несправедливості. І хоча в моїй опері «Рикша Сянцзи» присутній мотив кохання, любовна лінія не є провідною. Для мене головне — саме тема життя й долі простого трудящого, його надій, ілюзій і краху, що постає як трагедія цілої епохи.

Д.: У партитурі до хорової інтерлюдії є ремарка «інтонації жанру пекінського співу під барабанчик, манера співу західного хоралу», а хор «Місто Пекін» звучить як реквієм з яскраво вираженим китайським колоритом, чи це було вашим творчим задумом?

Г.: Так, хор «Місто Пекін» виступає реквіємом не лише для Сяо Фуцзи, а для всіх загиблих у Пекіні.

Д.: У відеOVERSII Великого національного оперного театру опери «Рикша Сянцзи» хорова інтерлюдія «Місто Пекін», що в партитурі йде після сьомої сцени, стала «інтерлюдією» у восьмій сцені. Через це різко обривається сюжетна лінія і відчувається відсутність плавного переходу між сьомою і восьмою сценою. Яка Ваша думка щодо такої режисерської інтерпретації?

Г.: Мій задум полягав у тому, щоб вистава завершувалася у точці найвищого драматичного напруження. У цьому я наслідую традицію класичної трагедії.

Згадайте «Кармен» — Дон Хосе вбиває Кармен ударом ножа, і — завіса. Або «Сільська честь»: Туріду гине на дуелі — і одразу фінал. У «Катерині Ізмайловій» героїня штовхає суперницю в річку й сама кидається слідом — обидві гинуть. Ці приклади показують силу миттєвого обриву, коли трагедія не має післямови — лише мовчання і темрява. Саме такий ефект я прагнув досягти у фіналі «Рикші Сянцзи»: страта — постріл — крик — завіса.

Такий фінал, на мою думку, справляє найбільше враження і є драматургічно найвлучнішим. Саме тому я й вважаю: хор «Місто Пекін» має звучати в тому місці, яке я передбачив у партитурі.



**Роз'яснення щодо основних ієрогліфічних позначок  
групи ударних сичуаньської традиційної опери<sup>103</sup>**

| Ієрогліф | Символ | Транскрипція<br>(за чунцінським<br>діалектом) | Назва інструменту                                 | Техніка<br>виконання                         |
|----------|--------|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| 打        | ∧      | dà                                            | Малий барабан (小鼓)                                | Удар правою паличкою по центру барабана      |
| 把        | ∧      | bǎ                                            | Малий барабан (小鼓)                                | Удар лівою паличкою по центру барабана       |
| 罢        | ∧      | bà                                            | Малий барабан (小鼓)                                | Удар обома паличками по центру барабана      |
| 耳        | ∧      | ěr                                            | Малий барабан (小鼓)                                | Тремоло однією паличкою                      |
| 不耳       | ∧      | bū ěr                                         | Малий барабан (小鼓)                                | Тремоло обома паличками                      |
| 课        | K      | ké                                            | Тріскачка (板)                                     | Удар тріскачки, як кастаньєти (у лівій руці) |
| 可        | K      | kó                                            | Тріскачка (板) та малий барабан (小鼓)               | Одночасний удар                              |
| 当        | ○      | dàng                                          | Великий гонг (大锣)                                 | Удар по центру великого гонга                |
| 弹        | Q      | tàn                                           | Великий гонг (大锣)                                 | Удар по краю великого гонга                  |
| 炸        | Q      | zǎ                                            | Великий гонг (大锣)                                 | Приглушений удар по краю великого гонга      |
| 丑        | ×      | chòu                                          | Великі тарілки (大钹)                               | Удар тарілок                                 |
| 壮        | ⊗      | zhuàng                                        | Великий гонг (大锣) та великі тарілки (大钹)          | Одночасний удар гонгу та тарілок             |
| 猜        | Ж      | cái                                           | Великий гонг (大锣), малі тарілки (小钹) та суцзяо 酥较 | Одночасний удар                              |
| 共        | T      | gòng                                          | Бочкоподібний барабан (常鼓)                        | Удар по центру барабана                      |
| 嗒        | P      | dā                                            | Бочкоподібний барабан (常鼓)                        | Удар по краю барабана                        |
| 不尔       | T      | dū ěr                                         | Бочкоподібний барабан (常鼓)                        | Тремоло обома паличками                      |

<sup>103</sup> Складено за таблицею, складеною Чжуном Кайчжи (钟开志) [197]. Переклад українською мовою у виконанні автора дисертації.

|      |   |                 |                                             |                                                                                                         |
|------|---|-----------------|---------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 不尔拢拱 | Ⅲ | bū èr lǒng dòng | Бочкоподібний барабан (常鼓)                  | Після тремоло почерговий удар двома паличками по центру барабана                                        |
| 尺    | C | cì              | Суцзяо (酥铙)                                 | Удар <i>суцзяо</i>                                                                                      |
| 弄    | 7 | lòu             | Малуо (马锣) — малий гонг з високим звучанням | Удар по центру <i>малуо</i>                                                                             |
| 乃    | l | lái             | Малий гонг (小锣)                             | Удар по центру гонга                                                                                    |
| 太    | l | tái             | Малий гонг (小锣)                             | Сильний удар по краю гонга                                                                              |
| 另    | L | lìn             | Малий гонг (小锣)                             | Легкий удар по гонгу                                                                                    |
| 而    | ŕ | ěr              | Малий гонг (小锣)                             | Тремоло                                                                                                 |
| 才    | ℄ | cāi             | Малий гонг (小锣) та <i>суцзяо</i> 酥铙         | Одночасний удар                                                                                         |
| 簸    | † | bò              | Малий гонг (小锣) та <i>суцзяо</i> 酥铙         | Приглушений одночасний удар гонгу та <i>суцзяо</i> .<br>В Чунціні використовуються тільки <i>суцзяо</i> |



**Статті, в яких опубліковано основні наукові результати дисертації:**

1. Гнатюк Д. Національна традиція як фактор новацій у камерній опері Го Веньцзіна «Вовче селище». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2023. Вип. 68. С. 142–165.

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-68.08>

2. Гнатюк Д. Композиторська інтерпретація Го Веньцзіна китайської традиційної опери «Жага буденного життя». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2024. Вип. 141. С. 60–70.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.141.319203>

3. Гнатюк Д. Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна «Нічний банкет». *Аспекти історичного музикознавства*. Харків, 2025. Вип. 38. С. 187–206.

DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum2-38.08>.

4. Гнатюк Д. Специфіка музичного стилетворення у творчості Го Веньцзіна (на прикладі опери «Поет Лі Бай»). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. Вип. 143. С. 62–77.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.143.342795>

**Участь у міжнародних та всеукраїнських науково–практичних конференціях:**

1. 23 листопада 2022 р. Доповідь на тему: «Національне як фактор новацій в опері Го Веньцзіна “Вовче селище”» / Одинадцятий всеукраїнський концертний музично-теоретичний проєкт «Творча майстерня інтерпретації сучасної музики»: Всеукраїнська науково-практична конференція «Механізми новацій у музичній творчості: проблеми інтерпретації» (Київ).

2. 14 лютого 2023 р. Доповідь на тему: «Жанр китайської традиційної опери у творчості Го Веньцзіна» / III Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків).

3. 20 квітня 2024 р. Доповідь на тему: «Композиторська інтерпретація Го Веньцзіна китайської традиційної опери “Туга за мирським”» / Науково-практична конференція «Національна музична інтонація: від історичних витоків до сучасності» (Київ).

4. 12 лютого 2025 р. — доповідь на тему: «Відображення художніх засад китайського традиційного мистецтва в камерній опері Го Веньцзіна “Нічний банкет”» / Міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків).

5. 26 квітня 2025 року . — доповідь на тему: «Особливості музичного стилетворення в творчості Го Веньцзіна» / Всеукраїнська науково-практична конференція «Процес музичного стилетворення: композитор та виконавець» (Київ).