

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ГО ЧАНЛУ

УДК 782.1:792.54](510)"196/202"(043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ОПЕРНА КУЛЬТУРА КИТАЮ
ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ:
ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

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

郭常路

Го Чанлу

Guo
ChangLu



Науковий керівник: Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства, професор

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Го Чанлу. Оперна культура Китаю останньої третини XX – початку XXI століть: тенденції розвитку. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. – Харківська державна академія культури. Харків, 2025.

Дисертацію присвячено дослідженню тенденцій розвитку оперної культури Китаю останньої третини XX – початку XXI століть. Запропоновано авторське визначення поняття «оперна культура» в дискурсі сучасної оперології. Надано періодизацію історії оперної культури Піднебесної та розглянуто Великий оперний театр як її артефакт. Здійснено аналіз сценічних постановок європейських опер у Національному театрі виконавських мистецтв у Пекіні.

У розділі 1 «Оперна культура Китаю як універсалія оперології» розкрито категоріальну сутність, змістовий обсяг поняття оперної культури як універсалії оперології. Зазначено, що оперна культура як універсалія оперології охоплює всі аспекти буття опери і оперної справи, має гносеологічну і онтологічну функції, володіє хроно-топологічним змістом. Усвідомлення сутності і специфіки оперної культури у множині проявів і підходів до її аналізу знайшло відображення в утворенні системи наукових напрямів загальної оперології, до структури якої входять: оперна жанрологія, міфооперологія (уведена до музикознавства О. Рощенко); оперна сюжетологія (обґрунтована Ван Лунчуань); виконавська оперологія (розроблена Чен Ке); оперна емоціологія (визначена Дай Тяньсян); синологічна оперологія, скерована на осмислення оперної сфери Китаю; культурологічна оперологія, націлена на вивчення артефактів оперної культури. Багатовекторність наукових напрямів, що складають оперологію на сучасному етапі, дозволяє системно вивчати оперну культуру та її об'єкти на основі застосування різних

методологічних підходів. Осмисленню змісту і обсягу поняття «оперна культура» сприяла систематизація таких категорій оперології, як опера, оперне мистецтво, оперна творчість, оперна поетика, музичний театр, оперний театр.

Простежено шляхи історичного формування та динаміку еволюції китайської традиційної опери та китайської опери європейського типу. Виокремлено дооперний та три періоди оперної культури – доба Мін, епоха Цін і новітня доба (з 1912 р. по теперішній час).

З дооперним періодом убачено генезис оперної культури, проявлений в сакрально-релігійних формах шаманізму, прадавніх театральних жанрах, сюжетах і сюжетних мотивах, принципах акторської гри, ознаках музичних форм і жанрів (циклічна організація арій *цюй*; танцювальна сюїта зі співом *дацюй*; вокальні цикли *чжуаньци*; юаньська драма *цзацзюй* як прообраз властивого китайській традиційній опері синтезу мистецтв).

В епоху Мін (1368 – 1644) розпочався перший період в історії китайської опери, відзначений появою історично першої традиційної опери в Піднебесній – *куньшаньської музичної драми*, що успадкувала основи юаньських *цзацзюй*, базується на класичних театральних сюжетах, збереженні ролі традиційних масок-амплуа, образу «добродісної жінки», формуванні структури оперного оркестру.

Другий період в історії китайської оперної культури – епоха Цін (1644 – 1912) – пов'язаний із появою регіональних традиційних музичних драм (*шаосінської, хебейської, хенанської, хуамейської, пекінської*), оновленням сюжетної складової (уведення образів «героїв свого часу»). Підкреслено, що передумовою розквіту пекінської опери постала інтеграція і «пекінізація» інших місцевих народно-оперних традицій. Відзначено взаємодію новацій у тлумаченні оперних сюжетів (відтворення історичних подій, введення нових типів героїв) зі збереженням традицій (мотиву дива і принципу циклізації ліричних арій *цюй*).

Підкреслено вплив чжуаньци на жанрову структуру і драматургію традиційної китайської опери та відзначено семантичну роль драматичних п'єс доби Юань як джерела класичних національних сюжетів для китайської опери майбутнього, які увійшли до її структури у вигляді «готових форм».

Третій період в еволюції китайської оперної культури (з 1912 р.) охоплює чотири етапи. *Перший етап* (1920 – 1930 рр.) пов'язаний з проникненням західних традицій і закладенням передумов розвитку майбутньої опери; *другий* (1940 – 1960 рр.) – з формуванням «нової опери», в якій традиційні китайські мелодії сполучалися з сучасним вербальним текстом і сюжетом, відбувалася взаємодія національної оперної моделі з властивостями європейської опери; *упродовж третього етапу* (1970 – 1980 рр.) відбулося відродження оперної культури після кризи, зумовленої «культурною революцією»; *сутність четвертого етапу* (кінець XX – початок XXI ст.) визначає долучення китайської оперної культури до світового театру.

Доведено, що загальний зміст шляхів розвитку оперної культури *упродовж третього історичного періоду* простежується в динаміці від проникнення західних традицій – до формування «нової опери», від першого розквіту національної опери – до кризи жанру *упродовж «культурної революції»*, від національного відродження – до долучення до світового театру.

Висновано, що історія оперної культури Китаю налічує біля сіми століть та охоплює три періоди. Важливими віхами *упродовж періодів її існування* постають народження куньшаньської опери, утворення інших регіональних китайських опер (шаосінської, хебейської, хенанської, хуамейської, пекінської); поява перших китайських опер європейського типу (за Лі Мін) А. Авшалом «Гуаньїнь – Богиня милосердя» (1925), «Сутінкові години Ян-Гуйфей» (1933), монументальної опери «Мен Цзяннюй» (1941), відомої у західному музикознавстві під назвою «Велика стіна», що отримала світове визнання як перша нова китайська опера XX століття, а також демократичної опери «Сива дівчина» (1945); подолання трагічних наслідків «культурної революції»;

національне відродження 1980-х років, формування засад, ідей і символів китайської музичної драми; входження до «світового оперного театру» упродовж першої чверті ХХІ століття.

Оперну культуру сучасного Китаю, репрезентовану трьома жанрово-стильовими напрямками – традиційною народною музичною драмою, європейською оперою, китайською національною оперою європейського типу – вирізняє міжкультурний характер як запорука перспективності її розвитку.

У розділі 2 «Сучасна оперна культура Китаю як поліструктурне явище» розглянуто Великий театр як артефакт оперної культури. Осмислено досвід Національного Великого оперного театру в Пекіні щодо подолання оперної кризи; формування європейського виміру китайської оперної картини світу, досягнутого крізь призму фестивальних проєктів 2019 – 2023 років (шляхом аналізу постановок «Шукачів перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба, «Тоски» Дж. Пуччіні).

Виявлено детермінанти та окреслено початкову стадію формування нової доби в історії оперної культури Китаю – доби Великих оперних театрів у зв'язку із виникненням першого Великого театру в Шанхаї (1998). Відзначено зростання масштабів будівництва та відкриття Великих театрів у різних провінціях Китаю упродовж перших десятиліть ХХІ ст., зокрема в Ляоніні (2001), Пекіні (2007), Сіньцзяні (2008), Гуанчжо (2010), Усі і Шаньсі (2012), Харбіні (2015), Шеньсі, Нанкіні, Чанша (2017), Сичуань та Іу (2019) як прояви тенденцій актуалізації та розширення горизонтів оперно-театральної культури країни.

Підкреслено, що з останніх років ХХ століття, Великий театр, як поліфункціональний мистецький центр з розвиненою інфраструктурою, авангардною архітектурою і досконалим технічним оснащенням, набув значення артефакту оперної культури Китаю. Інтеграція у ньому оперного, драматичного, камерного театральних різновидів, концертного, виставкового, музейного просторів, наявність бібліотек тощо зумовлено ідеєю взаємодії

сприйняття шедеврів оперного мистецтва у комплексі з іншими культурними явищами, й формами проведення дозвілля. Підкреслено здатність Великих оперних театрів Китаю, як провідних мистецьких центрів, забезпечувати комфортні умови перебування й задовольняти інтелектуально-духовні потреби сучасної публіки.

Надано характеристику Великого оперного театру як артефакту сучасної оперної культури Китаю та визначено його властивості: глобальний стиль параметричної архітектури в єдності з інноваційністю архітектурної біоніки (органічної архітектури), гігантизм, космізм і концептуалізм форм, поліфункціональність інфраструктури. Підкреслено, що будівлі Великих театрів Китаю, яким притаманні, окрім зазначених рис, символізм, химеризм, біоморфність форм, тлумачення творінь природи як прообразів архітектурних ідей, набувають значення архітектурної метафори картини світу.

У ході дослідження з'ясовано специфіку діяльності творчих колективів Великих оперних театрів, що визначається високим рівнем виконавського професіоналізму та дотримання естетичних засад традиційного національного і західного оперного мистецтва.

Доведено загальну культуротворчу скерованість мистецької діяльності творчих колективів Великих театрів сучасного Китаю та відповідність єдиній меті – поширенню національної ідеї розвитку оперної культури шляхом створення умов зацікавленості та досягнення феноменів традиційного та новітнього китайського оперного мистецтва. Запропоновано авторську дефініцію Великого оперного театру Китаю, що позиціонується як *поліструктурний культурно-мистецький, розважально-комерційний комплекс, функціональна складова мегаполісу*, в якій реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів в умовах глобалізованого середовища.

Підкреслено, що введення до структури оперології оперно-театральної семіотики і культурологічної оперології сприятиме поглибленому вивченню

оперного театру як артефакту культури, архітектурного знаку, культурного тексту міста.

Акцентовано набуття парадигматичного значення в діяльності Великих оперних театрів Китаю системи розробка системи принципів подолання кризи оперного мистецтва, ініційована Національним центром виконавських мистецтв у Пекіні (NSCPA), що актуалізує єдність західного і східного в репертуарній політиці; підвищення професіоналізму оперних артистів; соціальну пропаганду оперної культури; здійснення професійного маркетингу; тлумачення постановки оперних вистав як виробництва.

Європейський вимір китайської оперної картини світу розглянутий крізь призму аналізу фестивальних проєктів 2019 – 2023 років. Виявлено, що сценічним постановкам опер «Старого Світу» у великих театрах Китаю властиві сучасні тенденції світової оперної культури (міжнаціональні види художнього діалогу, надання провідного значення режисерській інтерпретації опери). Окреслено систему пріоритетів у виборі європейських опер до постановки в китайських оперних театрах: належність до найрепертуарніших у світовій оперній культурі; оригінальність художньої концепції і музичної мови; епохальність значення в історії світової опери; відповідність традиціям національної культури Китаю; досконалий вокальний мелодизм. Зазначено відображення в сценічних постановках європейських опер тенденції *глобальної творчої співпраці*, властивої китайській оперній культурі теперішнього часу.

Зазначено, що постановка опери Ж. Бізе «Шукачі перлів», здійснена NSCPA разом із Берлінським державним оперним театром (режисер Вім Вендерс, 2019), набула значення видовища, ознак фільм-опери. Застосування художнього прийому гри світла і тіні в сценічному оформленні оперної вистави сприяло розкриттю теми сяяння перлини кохання крізь смертельну темряву води. Надання Лейлі функції персоніфікації перлини, її належність до архетипу жриці, нареченої-монахині підкреслені сріблясто-перламутровою гамою її сценічного костюму, що огортає постать героїні. Виявлено в яскравому утіленні

режисерського задуму В. Вендерса тенденції збереження за музикою значення головного засобу художньої виразності в опері.

У Постановці опери Л. Деліба «Лакме» у NSRA за участі Royal Opera House Muscat, Arena di Verona і Los Angeles Opera виявлено відповідність реалізації політики культурного взаємообміну та розкриття сучасної ідеї взаємодії західної і східної культур. Композиторський задум «опери однієї героїні», логіка образу котрої визначається коханням, розмаїто розкрито армянською співачкою Асмик Торосян. Диригент Жан-Люк Танго відзначив, що пекінська прем'єра «Лакме» сприяла досягненню його творчої мети – світового поширення французької опери.

До Фестивалю оперного мистецтва на сцені NSRA (2023) було представлено «Тоску» Дж. Пуччіні – результат творчої співпраці великих оперних театрів Пекіну, Шанхаю і Шеньсі. Режисер А. Панцавольта і сценограф В. Орланді увели до сценічної дії стилістичну фігуру гіперболи задля відтворення змісту драми почуттів, загостреність дії котрої відображена у «збільшеному склі» оперної сцени. Максималізація виразу емоційного змісту взаємодіє з мінімалізацією предметного оформлення сцени при символізації деталей сценічного оформлення (рівні тлумачення літери «Т», що немовби нависає над сценою; стилізована скульптура скутого ангела, в рельєфних рисах обличчя і динамічному русі тіла якого вгадуються ознаки ренесансного титанізму). Завдяки релігійній символіці, оперна дія набуває значення мовчазного вияву волі Божої, немов би відбиваючись у безмежному часопросторі, до котрого, окрім земного, входить також і небесний вимір.

У постановках європейських опер, здійснених великими театрами Китаю, спостережені ознаки «режі-театру» (визначені М. Черкашиною-Губаренко), як і властивості оперної вистави як Тексту, що перебуває «у безперервному процесі смислоутворення» (за Я. Іваницькою).

Про входження Китаю до новітнього часо-простору світової оперної культури свідчать такі взаємообумовлені процеси: урахування спільного

досвіду розв'язання комунікативних проблем у протистоянні кризі опери, здійснення діяльності великих оперних театрів як культурних центрів з розвиненою інфраструктурою.

Ключові слова: музична культура, музичне мистецтво, оперна культура Китаю, китайська музика, музичний театр, музична творчість, виконавство, стиль, жанр, опера, вокальна музика, оперологія, оперно-театральна інфраструктура, інтерпретація.

ABSTRACT

Guo Changlu. Opera culture in china in the last third of the XX – and the beginning of the XXI century: trends of development. – Qualification Science on the Rights of the Manuscript.

The dissertation on competition of the degree of the Doctor of Philosophy on a specialty 025 Musical Art). – Kharkiv State Academy of Culture, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv, 2025.

The dissertation investigates development trends in China's operatic culture from the last third of the 20th century to the early 21st century. It defines operatic culture as a universality of operology, periodizes the history of Chinese operatic culture, examines the Grand Opera Theater as an artifact of China's operatic culture, and analyzes the stage productions of European operas at the National Centre for the Performing Arts in Beijing.

Chapter 1. «China's Operatic Culture as a Universality of Operology», provides a definition of the universal concept "operatic culture," categorizes it by identifying the semantic volume inherent in operology categories, traces the genesis of Chinese opera in the pre-operatic period, and outlines the pathways for the development of Chinese opera.

Operatic culture, as a universality of operology, encompasses all manifestations of opera and operatic practice, fulfilling epistemological and

ontological functions and characterized by chronotopological content. The awareness of operatic culture through multiple manifestations and analytical approaches led to the formation of scientific branches within general operology. The structure of operology includes the following disciplines: opera genre studies; mytho-operology (introduced into musicology by O. Roschenko); opera narratology (theoretically substantiated by Wang Lunchuan); performing operology (developed by Chen Ke); opera emotionology (substantiated by Dai Tianxiang); sinological operology (studying China's opera and operatic culture); and cultural operology (studying artifacts of operatic culture). The differentiated multi-vectoriality of these scientific branches facilitates a systemic exploration of operatic culture and its objects through various methodological approaches and conceptual systems. The systematization of categories such as opera, operatic art, operatic creativity, opera poetics, musical theater, and opera theater has contributed to comprehending the universality of operology.

The formation pathways of Chinese folk opera are examined, distinguishing periods of prehistory and history: the pre-operatic period and three subsequent development periods – the Ming era, Qing era, and contemporary period (beginning in 1912 and ongoing). The pre-operatic period reflects the genesis of operatic culture in sacral-religious shamanistic forms, theatrical genres, plot motifs, acting principles, and musical forms and genres (cyclic arias "qu," dance suites with singing "daqu," vocal cycles "zhuanqi," Yuan drama "zaju" as a prototype of the synthesis of arts inherent in Chinese folk opera). In the Ming era (1368–1644), the historically first folk opera, Kunshan musical drama, was born, grounded in classical theatrical plots, traditional mask roles, the "virtuous woman" archetype, and the opera orchestra's structure. The Qing era (1644–1912) saw the emergence of local folk dramas (Shaoxing, Hebei, Henan, Huamei, and Beijing opera), renewing dramaturgy with contemporary heroic types. The third period (from 1912) includes four stages (1920–1930, 1940–1960, 1970–1980, late 20th – early 21st century), reflecting Western

influences, genre innovation, crisis during the Cultural Revolution, national revival, and integration into global theater.

In Chapter 2, «Contemporary Operatic Culture of China as a Polystructural Phenomenon», issues addressed include the grand theater as an artifact of operatic culture, overcoming the operatic crisis at Beijing's National Centre for the Performing Arts (NCPA), and the European dimension of China's operatic worldview examined through festival projects of 2019–2023 (productions of G. Bizet's "The Pearl Fishers," L. Delibes' "Lakmé," and G. Puccini's "Tosca").

Since the late 20th century, grand theaters with highly developed infrastructure and sophisticated technical equipment have become cultural artifacts in China. The first Grand Theater, established in Shanghai in 1998, initiated an era of grand theaters spreading throughout China's provinces in the 21st century. Grand theaters embody global parametric architecture, architectural bionics, gigantism, cosmic and conceptual forms, and multifunctional infrastructure. They represent multifunctional cultural, artistic, commercial, and entertainment complexes vital for state-supported artistic initiatives in a globalized context.

Introducing opera-theatrical semiotics and cultural operology into operology promotes deeper research into opera theaters as cultural artifacts, architectural symbols, and urban cultural texts. Grand theaters in China are characterized by symbolism, gigantism, whimsical forms, biomorphic and cosmic aesthetics, and interpret natural phenomena as prototypes of architectural ideas. These theaters function as architectural metaphors of the world's cultural narrative.

The NCPA's principles for overcoming opera crises include repertoire balance between Western and Eastern operas, enhancing professional standards, social promotion, professional marketing, and treating opera productions as commercial enterprises, significantly influencing China's opera theaters.

The European dimension of China's operatic culture, analyzed through festival projects (2019–2023), reveals global trends such as cross-cultural artistic dialogue and prioritizing directors' interpretations. Criteria for selecting European operas

include popularity, originality, historical significance, compatibility with Chinese traditions, and vocal melodicism.

Bizet's "The Pearl Fishers," directed by Wim Wenders (2019, NCPA and Berlin State Opera), employed cinematic aesthetics emphasizing love's transcendence. Delibes' "Lakmé," a collaboration with Royal Opera House Muscat, Arena di Verona, and Los Angeles Opera, highlighted cross-cultural exchange. Puccini's "Tosca" (2023, NCPA Opera Festival) employed hyperbole and symbolism, emphasizing emotional intensity through minimalistic yet symbolically profound staging.

These European opera productions in China demonstrate "Regietheater" tendencies, emphasizing interpretative directorial approaches and textuality of operatic performances as ongoing meaning-creating processes.

China's integration into the global operatic cultural space illustrates how shared experiences in addressing communicative and operatic crises, combined with grand theaters serving as developed cultural centers, contribute to this process.

Key words: musical culture, musical art, Chinese opera culture, Chinese music, musical theatre, musical creativity, performance, style, genre, opera, vocal music, operology, opera and theatre infrastructure, interpretation.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Го Чанлу. Специфіка функціонування сучасного оперного театру в культуротворчій сфері Китаю // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2019. Вип. 63. С. 123–134.
2. Го Чанлу. Творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні: досвід протистояння кризі жанру // Музична думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 21. С. 265–278.
3. Рощенко О.Г., Го Чанлу. Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю: формування засад оперної культурології // Музична думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2024. Вип. 27. С. 364–382.

4. Го Чанлу. Оперний театр як категорія української оперології
// Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук.
журнал. 2022. № 4. С. 123–129.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Го Чанлу. Оперне мистецтво сучасного Китаю як системне явище
// Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-
теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2019 р. Харків : ХДАК, 2019. С. 186–
187.

ЗМІСТ

ВСТУП	15
РОЗДІЛ 1. ОПЕРНА КУЛЬТУРА ЯК УНІВЕРСАЛІЯ ОПЕРОЛОГІЇ	22
1.1. Універсалія оперна культура в понятійно-категоріальній системі оперології.....	22
1.2. Оперна культура Китаю: формування та розвиток жанрової системи.....	63
Висновки до розділу 1	92
РОЗДІЛ 2. СУЧАСНА ОПЕРНА КУЛЬТУРА КИТАЮ ЯК ПОЛІСТРУКТУРНЕ ЯВИЩЕ	96
2.1. Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю	96
2.2. Програма подолання оперної кризи Національного Великого оперного театру в Пекіні: досвід протистояння кризі жанру	140
2.3. Європейський вимір китайської оперної картини світу крізь призму фестивальних проєктів 2019–2023 років	161
Висновки до розділу 2	189
ВИСНОВКИ.....	193
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	199
ДОДАТКИ.....	221
Додаток А	221
Додаток В.....	222
Додаток С.....	227

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Дослідження світової оперної культури актуалізується у сучасному мистецькому часопросторі, підвладному національній специфікації і міжнаціональній інтеграції. Упродовж останньої третини XX – початку XXI століть світовий оперний театр постає не тільки і не стільки як метафора, але як реалія та актуальна форма художньої комунікації. Поруч із всеохоплюючими процесами (створення спільних мистецьких проєктів, принципів репертуарної політики, засад протистояння кризі жанру), світовий оперний театр не тільки не передбачає уніфікації або стандартизації локальних традицій, але передбачає продуктивну взаємодію національних оперних культур у процесі формування глобального оперно-культурного «поля».

Відтворюючи всесвітні інтеграційні процеси, оперна культура Китаю межі тисячоліть вирізняється міцним зв'язком з національними традиціями. Мистецькі пошуки провідних оперних театрів і творчих колективів Китаю, кількість котрих значно зросла упродовж першої чверті XXI століття, розрізняються за історію виникнення, розвитку, конкурують між собою у боротьбі «за слухача» і державну підтримку. Поруч з тим, вони мають спільну мету – розвиток національного музично-театрального мистецтва, що відбувається, завдяки успадкуванню найпрогресивніших тенденцій світової оперної культури. Взаємообумовлені процеси властиві сучасній китайській оперній культурі. Інституційна діяльність національних оперних театрів передбачає ознайомленні слухачької аудиторії із здобутками класичної західної опери, збереження національної оперної спадщини, створення новітньої національної китайської опери.

Сутність новітньої доби в історії національної оперної культури Китаю (остання третина XX – початок XXI ст.) полягає у поглибленні взаємодії її матеріальної і творчо-мистецької складових. Якщо закладення засад міцної матеріальної бази потребувало будування монументальних новітніх оперних

театрів як прекрасно технічно оснащених грандіозних оперних театрів, що, діставши назву «великих», постають як поліфункціональні культурні центри, то поліпшення творчо-мистецької складової пов'язано із розробкою унікальних творчих проєктів, зрощуванням високопрофесійних національних кадрів, введенням до світового репертуару нових художньо цінних шедеврів оперного мистецтва.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю визначення специфіки оперної культури Китаю як самобутнього явища та розкриття сутності процесів її розвитку упродовж періоду останньої третини XX – початку XXI століття.

Мета дослідження – визначити тенденції розвитку оперної культури Китаю останньої третини XX – початку XXI ст. у контексті національної та світової музично-театральної історії, теорії і практики.

Реалізація поставленої мети зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- визначити сутність поняття оперної культури як універсалії оперології;
- систематизувати наукові напрями оперознавства та визначити його структуру;
- простежити формування ознак китайської традиційної опери у дооперний період в історії Китаю;
- охарактеризувати феномен Великого оперного театру як властивості китайської оперної культури останніх років XX – початку XXI століть;
- систематизувати принципи творчої діяльності Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні як взірця для організації роботи інших Великих оперних театрів Китаю;
- надати аналіз постановок класичних європейських опер у Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні, здійснених упродовж 2019 – 2023 рр.

Об’єкт дослідження – оперна культура Китаю.

Предмет дослідження – тенденції розвитку оперної культури Китаю останньої третини XX – початку XXI ст.

Матеріалом дослідження слугують: Великі оперні театри новітнього Китаю, властива їм інфраструктура, аспекти творчої взаємодії з оперними театрами Заходу та принципи діяльності музичних колективів; сценічні постановки європейських опер (а саме «Шукачів перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Деліба, «Тоска» Дж. Пуччіні), здійснені упродовж 2019 – 2023 рр. в Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що вперше:

- системно обґрунтовано зміст універсалії «оперна культура» у контексті оперологічних понять і категорій;
- розкрито специфіку інфраструктури великих оперних театрів Китаю;
- встановлено принципи творчої роботи Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні як взірця діяльності для інших Великих оперних театрів країни;
- осмислені властивості сценічних постановок європейських опер у Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні;
- до сучасної оперології уведено культурологічну оперологію як спеціальний науковий напрям;
- виходячи з поширення досліджень з історії і теорії китайської опери, до загальної структури оперології запропоновано введення нового наукового напрямку *синологічна оперологія*.

Удосконалено:

наукові уявлення про напрями успадкування світового досвіду в оперній культурі Китаю в контексті еволюції національної музичного-театральної практики.

Набула подальшого розвитку наукова гілка, сформована в структурі сучасної оперології – виконавська оперологія, спрямована у даній роботі на

вивчення режисерських концепцій постановок європейських опер у Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні впродовж 2019 – 2023 рр.

Методи дослідження. У роботі функціонує система наукових підходів і методів, необхідних для вивчення предмету дослідження, а саме:

- *історичний підхід*, застосований з метою вивчення процесу розвитку оперної культури Китаю;
- *історико-генетичний метод*, залучений задля осмислення передумов виникнення і розвитку китайської народної опери;
- *індуктивний метод*, за допомогою якого уможлиблюється з окремих артефактів скласти цілісну картину формування оперної культури Китаю кінця XX – початку XXI століття;
- *дедуктивний метод*, введення якого дозволяє визначити сутність оперної культури Китаю як системи, утвореної національними і інонаціональними традиціями і новаціями;
- *метод системного аналізу*, необхідний для встановлення специфіки оперної культури Китаю як системної цілісності;
- *порівняльний метод*, застосований задля встановлення різниці у тлумаченні концепту «Великий театр» в європейських країнах та Китаї;
- *семіотичний метод*, уведений з метою розгляду феномену Великого оперного театру Китаю у контексті міської семіотики;
- *контекстний підхід*, що дозволяє осмислити властивості оперної культури Китаю у контексті оперного всесвіту;
- *праксеологічний метод* (за Н. Остроуховою), уведений задля аналізу феномену оперний театр;
- *виконавсько-аналітичний метод*, використання котрого зумовлено дослідженням особливостей режисерського прочитання шедеврів європейської опери, поставлених упродовж 2019 – 2023 рр. на сцені Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні.

Хронологічні межі дослідження обумовлені порубіжжям XX – XXI століть – періодом набуття оперною культурою Китаю новітніх форм функціонування, оновлення оперної поетики і естетики, затвердження феномену великого оперного театру як культурного центру, діяльність творчого колективу котрого здібна протистояти кризовим явищам в оперній сфері та входження до контексту світової оперної культури.

Теоретичну базу дослідження складають наукові праці, в яких розробляються категорії та поняття оперології, зокрема:

- *опера як історична категорія* (М. Антошко, О. Берегова, І. Бурнашов, Т. Гнатів, У. Граб, В. Даньшина, І. Драч, В. Жаркова, О. Зінкевич, І. Іванова, А. Мізітова, Г. Куколь, Л. Кияновська, О. Корчова, О. Муравська, Л. Неболюбова, О. Рощенко, О. Сакало, О. Самойленко, О. Соломонова, А. Ставиченко, Ю. Чекан, М. Черкашина-Губаренко);

- *музичний театр* (М. Черкашина-Губаренко, І. Драч, О. Корчова, О. Самойленко);

- *оперний театр* (Н. Климова, О. Немкович, Н. Остроухова, Ту Дуня, Ю. Чекан, Чжан Кай);

- *оперне мистецтво* (І. Бурнашов, О. Немкович),

- *оперна творчість* (Л. Мудрецька, І. Польська),

- *оперна поетика* (М. Черкашина-Губаренко, Чень Сяо),

а також дослідження, в яких вивчаються проблеми:

- *оперної жанрології* (В. Даньшина, М. Черкашина-Губаренко, О. Єнська, Красіліна, Лю Бінь, Петрова, О. Рощенко, О. Сакало, О. Соломонова, Чжан Юй, Шан Юн);

- *міфооперології* – напряду, уведеного до музикознавства і обґрунтованого у дослідженнях О. Рощенко, що певною мірою був підготовлений у працях І. Іванової, А. Мізітової, М. Черкашиної-Губаренко;

- *оперної сюжетології* (сюжетологічної оперології), що набула теоретичного обґрунтування в дослідженні Ван Лунчуань, попередниками

котрого у вивченні даної проблематики слід вважати І. Драч, М. Черкашину-Губаренко, А. Мізітову, О. Рощенко, О. Сакало;

– *виконавської оперології* – наукового напрямку, уведеному до структури оперології Чен Ке, визначившого її предмет, заклавши основні її методології, визначившого об'єм її понятійно-категоріальної системи; розробка теорії виконавської оперології відбулася на основі врахування концепцій Є. Авраменко, Ж. Закрясняної, Н. Кречко, Лі Мін, О. Маркової, І. Мельніченко, Н. Міліченкової, В. Мітюшкіна, О. Оганезової-Григоренко, О. Рязько, О. Стахевича, а також китайських дослідників Хань Сяосян, Хе Цзяньхуй, Хон Чен, Бай Цюань, Чжан Сяохао, Хон Чен, Бай Цюань, Чжан Мяо, Тан Чжанчен; західно-європейських вчених Klover, Rudolf; Konold, Wulf; Maschka, Robert Scott-Stoddart, Nina; McGinnis, Pearl Yeadon; Steane, J. B.; Macmillian Reference;

– *оперної емоціології*, напрямку, уведеному до музикознавства Дай Тяньсян, з метою встановлення типів емоціологічної природи оперного мелосу;

– *синологічної оперології*, предметом вивчення котрої постає китайська опера різних жанрових типів і історичних етапів (М. Антошко, Дін Боюй, Лі Мін, Є Сяньвей, Чжан Юй, Чжан Мяо, Хуан Шанбо, Цао Хе);

– *культурологічної оперології*, до котрої слід віднести праці Ю. Богуцького; К. Миславського, П. Івановського, Г. Штоль; І. Таміліної; Н. Остроухової; Ю. Чекана.

Практичне значення одержаних у дослідженні результатів полягає у розширенні уявлень і конкретизації специфіки пізнання історичного розвитку оперної культури Китаю та доцільності використання його положень як теоретико-методологічної основи для подальших наукових розробок даної проблематики. Практичне значення результатів дослідження полягає у можливості застосування матеріалів дисертації в навчальних курсах: «Історія світової музики», «Історія опери», «Культурологія», «Основи оперної драматургії», «Сучасна музика» та інших дисциплінах гуманітарно-

культурологічного спрямування в закладах вищої освіти України. Результати дослідження мають науково-методичний і навчально-педагогічний сенс для розробки навчальних програм, посібників, методичних рекомендацій.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації були представлені в доповідях на 5 міжнародних та 4 Всеукраїнських науково-теоретичних та науково-практичних конференціях: міжнародній конференції «Захід – Схід: культура і мистецтво» (ОНМА ім. А. В. Нежданової 2021, 2022, 2024); міжнародній науково-творчій конференції «Трансформація музичної культури і освіти» (ОНМА ім. А. В. Нежданової 2024); міжнародній фестиваль-конференції «Трансформація музичної освіти: Культура, Одеса і Модерн. Памяті В. Фемеліді, С. Орлова (ОНМА ім. А. В. Нежданової 2025); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Герменевтика в науках про дух» (Харків, ХДАК, 2018, 2019); Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» (ХДАК, 2019); XI Всеукраїнській науково-практичній конференції пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва «ХНТОБ імені М. В. Лисенка. Шляхи розвитку. Репертуар. Митці. Напередодні 100-річчя Першого українського театру опери і балету» (ХНУМ ім І. П. Котляревського, 2024).

Публікації. Основні результати дисертації висвітлено в 5 публікаціях, з яких: 4 статті у фахових наукових виданнях категорії Б, що затверджені МОН України, з них 1 стаття – у співавторстві з науковим керівником (авторський внесок дисертанта складає 50 %: проаналізовано емпіричний матеріал, обрано методологічні підходи дослідження, узагальнено результати розвідки та сформульовано висновки), а також тези доповіді в збірнику матеріалів всеукраїнської науково-теоретичної конференції.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається з анотації, вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг – 239 сторінок, з яких основного тексту – 198 сторінок. Список використаних джерел містить 189 найменувань, з яких 55 – іноземними мовами.

РОЗДІЛ 1

ОПЕРНА КУЛЬТУРА ЯК УНІВЕРСАЛІЯ ОПЕРОЛОГІЇ

1.1. Універсалія оперна культура в поняттєво-категоріальній системі оперології

Ознакою розвитку музикознавства на сучасному етапі постає утворення нових наукових напрямів, як і їх входження до загальної структури науки про музику. Серед таких напрямів слід виокремити оперологію – молоду науку у структурі музикології межі XX – XXI століть. Народження оперології обумовлено усвідомленням опери як предмету спеціальної наукової галузі, що потребує розробки понятійно-категоріальної і методологічної систем, як і відповідного дослідницького апарату.

Оскільки обсяг змісту універсалії «оперна культура» реалізується через систему категорій і понять, необхідно встановити властивий їм змістовний обсяг. Доцільно також встановити рівні взаємодії оперологічних понять з універсалією системи, тобто оперною культурою. Реалізація цих наукових завдань є необхідною в зв'язку з конкретизацією змісту рівнів категоріально-понятійної системи, зокрема, визначенню обсягу змістовного діапазону поняття «оперний театр» і рівнів його співвідношення з категорією «оперна культура».

Категоризації універсалії оперна культура сприяє характерна учасному оперознавству взаємодія з категоріями оперне мистецтво, оперна творчість, оперний театр, оперна поетика.

У даному дослідженні здійснено спробу систематизації категорій і понять оперології, завдяки котрим розкривається сутність оперної культури як універсалії науки про оперу. Вирішення цього завдання сприятиме формуванню фундаменту для цілісного розкриття структури змісту універсалії оперна культура.

Розгалужена понятійно-категоріальна система оперології формується навколо центральної категорії даного наукового напрямку, а саме – опери. Як

центральна категорія оперології, опера породжує розлогу понятійно-категоріальну систему, через котру розкривається змістовна і функціональна багатошаровість явищ, функціональна багатозначність котрох забезпечує існування опери. Як один з «кристалів» культури, опера постає як своєрідне «дзеркало», у котрому відображуються, подані у художньому осмисленні, процеси розвитку людства, у властивих їм суперечностях, закономірностях, випадковостях і виключеннях.

Багатозначність понятійно-категоріальних рівнів в структурі оперології як системи обумовлена характером центротворюючого зміст молоді науки предметом дослідження – опери – «найпарадоксальнішого продукту художньої творчості Нового часу» (за І. Бурнашовим [8], що набуває вивчення в усій багатовимірності її історичного розвитку, жанрово-стильового різноманіття, значень, змістовної структури і функцій. У формуванні і розвитку оперології споглядається прояв характерної для сучасної наукології закономірності: наука успадковує від предмету вивчення ознаки властивої йому структури, розвитку, функціонування тощо. Отже, характерною властивістю оперології постають, зокрема, системний характер (реальна і потенційна множина наукових напрямів, що конкретизують і специфікують наукові галузі, що входять до її структури), масштабність змістовного об'єму понять і категорій, завдяки котрим розкривається властива опері ієрархія змістів. Одним із важливих завдань оперології постає категоризація властивих їй універсалій, категорій і понять.

У значенні універсалії в структурі понятійно-категоріальної системи оперології постає оперна культура, що має гноселогічний та онологічний статут, об'єднує групу виражених термінологічно об'єктів у межах загальної дефініції. Оперна культура володіє системою функцій, серед яких – узагальнення матеріальних і духовних компонентів і атрибутів пов'язаної з оперою діяльності; пізнання (самопізнання) людини і світу, що відображується у властивих опері виразових засобах і знаках; комунікативна репродукція, що

передбачає передачу професійних знань і умінь, збереження котрих забезпечує цілісну спадкоємність розвитку складових оперної культури.

Оперна культура – центральна і наймасштабніша змістовна одиниця категоріально-поняттєвої системи оперології. Як одна з форм самовияву культури, вона відображує її загальні властивості: має онтологічно-буттєвий статус, світоглядну функцію, постає як складно організоване ціле, сукупність невід’ємних від соціуму і національних традицій історично обумовлених матеріальних і духовних цінностей; як система семіотично сконструйованих художньо-наукових текстів.

Оперна культура – системний об’єкт, утворений навколо опери як породжуючої духовно-матеріальну цілісність моделі, якій притаманна центротворююча функція. Культуротворча функція, властива опері, полягає у формуванні навколо центру оперного всесвіту шарів оперної культури – системи елементів, єдність яких забезпечує функціонування опери. Отже, існування опери поза процесів культуротворення неможливо. Опера має значення передумови і результату, елементу і системи культуротворчих процесів, їх першопричини і цілі. Значення елементу культуротворення набуває оперотворення, що обумовлює функціонування опери в єдності ідеально-творчої та матеріально-технічної сторін.

Оперна культура – розімкнена ієрархічна метасистема, яку утворюють розгалужені мистецькі підсистеми, серед яких диференціюються: музична, драматично-вербальна, тетральна-дійова, танцювальна, образотворча, декоративно-сценографічна складові; ідеологічно-естетична і просвітницька сфери, а також розвинена матеріально-технічна царина, до структури якої входять бухгалтерська справа, театральне ремісництво (цехи з виготовлення костюмів, декорацій), будівництво, менеджмент (організація гастрольної діяльності), друкарська база, засоби комунікації, соціальні інститути тощо.

В оперній культурі взаємодіють генетично притаманні їй елітарність і демократизм, що проявляється, наприклад, у переході від функціонування

оперних театрів як палаців (храмів) мистецтва і (пізніше) публічних закладів, в єдиному часопросторі яких відбувається перехрестя особистісних шляхів представників народу і аристократичних кіл. Оперній культурі відомі численні кризи та їх подолання, що відбуваються, завдяки іманентно властивому опері реформаторському духу, за рахунок чого витонченість мови і сприйняття одного з найумовніших мистецтв в історії людства не стає завадою у масштабності виразу найперспективніших вселюдських ідей на певних етапах історико-художнього розвитку.

Функціонування оперної культури потребує синхронної задіяності елементів, пов'язаних з оперою і її історією явищ і процесів, від будівлі оперного театру – до оформлення програмки оперного спектаклю і сукупної продукції, від різноманітних видів діяльності, що входять до організації творчого процесу: від мистецької складової – до праці монтировщиків сцени і білетерів, від підбору репертуару і визначення виконавського складу – до продуманого менеджменту, роботи команди імпресаріо і оформлення друкарської продукції. Оперна культура гармонічно входить до загальної культури людства, котре має бути підготовленим до її сприйняття в усіх умовностях і своєрідності часопростору.

Оперна культура включає такі форми і етапи творчої діяльності: створення вербально-драматичного і музичного текстів, їх режисерської концепції і її сценічної інтерпретації у вокально-акторському і інструментальному втіленні, їх відображення і оцінка у критичній і науковій формах осмислення; окрему роль у процесі здійснення оперної цілісності відіграє оперне виробництво, котре включає адміністративне планування, а також наявність матеріальних передумов, починаючи від розбудови оперного театру і завершуючи його охороною.

Таким чином, оперна культура охоплює весь процес буття опери і зумовленої ним оперної справи – від наявності відповідного приміщення для проведення репетиційної роботи і підсумкового здійснення режисерсько-

виконавської постановки композиторсько-театрального артефакта, існування якого унеможлиблюється поза матеріальних передумов/результатів його існування і розвитку, як і без слухацького сприйняття та критично-наукового осмислення.

Оперну культуру як системну цілісність вирізняє певна парадоксальність організаційно-структурної логіки. Продукуючи духовні цінності, оперна культура, поряд з цим, постає як своєрідне виробництво, успішність праці якого залежить від чіткого планування, що раціонально враховує потреби історично, національно і духовно обумовленого соціуму, ретельно вирахованого бюджету, досконалої роботи бухгалтерії, успішної реалізації квитків і сукупної продукції, скоординованого гастрольного графіку як передумов самоокупності і самодостатності.

Оперна культура – неоднорідна багатовимірність, якій властива, як строга системність організації, так і певна продуктивна «хаотичність» творчого процесу. У підсумку, оперна культура постає як своєрідний *хаокосмос*, у якому в гармонічній єдності кристалізується система полярностей, серед яких, зокрема: консервативність і інноваційність творчо-організаційного процесу, що вирізняє оперну культуру. Консервативність має сприяти збереженню жанрово-видових якостей оперної культури, що історично нашарувалися навколо опери як змістовного центру. Інноваційність має відображати новітні тенденції розвитку оперної культури.

Як універсалія оперології, оперна культура володіє національним, топологічним (регіональним або континентальним), історико-хронологічним змістом. Наприклад, у дисертації Н. Климової оперний театр Клода Дебюссі розглядається у контексті «європейської оперної культури рубежу XIX – XX ст.» [8]. Оперна культура у XX – першій чверті XXI століть набуває глобального масштабу, що актуалізує її вивчення у світовому вимірі.

Інтегрований, історично і національно обумовлений художній образ світу, представлений в опері на основі синтезу мистецтв у матеріальному і

містеріальному водночас виконавському часопросторі сцени, потребує синхронної взаємодії взаємодії цілого ряду інституцій, серед котрих – музичні освіта, критика і наука, об'єднані у структурі оперної культури – універсалії оперології.

Змістовний обсяг, властивий поняттю *оперної культури як оперологічної універсалії*, містить у собі усі рівні категоріально-понятійної системи оперології (складовими якої є опера, оперне мистецтво, музичний театр, оперний театр, репертуар оперного театру, оперно-хорова драматургія, оперний симфонізм, хореографічний часопростір оперної вистави, оперної критика).

Оперна культура порубіжжя XX – XXI ст. характеризується формуванням єдиного (глобалізованого) оперного часопростру, для функціонування якого зумовлено наявністю як специфічно національних, так і спільних ідей і проблем. Якщо перші зумовлені дотриманням національних традицій, то спільні – загальними особливостями розвитку новітньої оперної культури в світовому масштабі. Якщо вирішення проблем репертуарної політики обумовлюється особливостями національної оперної культури регіонально-континентального масштабу, то розв'язання фінансових, ринкових, маркетингових проблем постає як загальна потреба світового масштабу та спільний здобутий досвід.

У структурі понятійно-категоріальної системи оперології визначна роль та узагальнюючо-всеоб'єднуюча функція належить універсалії «оперна культура». Системність значень, властивих сенсу даної універсалії перебільшує понятійний об'єм, властивий категоріям науки про оперу (оперну культуру). Смісловий об'єм дефініції оперної культури перевищує змістовні межі, властиві таким загальним категоріям оперології, як оперне мистецтво, оперна творчість, оперний театр. Тому дефініцію поняття «оперна культура» доречно визначити як *універсалію* (від лат. *universalis* – «загальний» та *universum*).

Оперна культура як універсалія оперології володіє онтологічним та концептологічним рівнями значень, узагальнює історичний досвід стильового, жанрового, національного функціонування практично-художнього,

матеріально-технологічного і теоретично-наукового буття опери як метасистеми родів, видів, форм і результатів творчої діяльності, цілісність змістовного обсягу якої скорельована сукупно представленими елементами.

Оперна культура як універсалія оперології виражає цілісне буття опери в єдності, повноті та самодостатності утворюючих її елементів у вигляді нескінчених потенцій і актуалій, що втілюються через безмежне розмаїття форм буття музично-драматичної царини (що виникають в історичному процесі розвитку) у множині концепцій виконавської інтерпретації (зокрема режисерської). Максимальна потенційність змісту універсалії обумовлена властивою її природі єдністю різноманітного, здатністю до численного перетворення на системно-структурному, жанрово-стильовому і інтерпретаційному рівнях. Єдність ознак стабільного і мобільного визначають функціонування оперної культури як духовно-матеріального універсуму, дозволяючи прогнозувати актуальність її вічної метаморфози у розвитку.

Співіснування у кожному історичному фрагменті буття оперної культури потенційного і реально існуючого утворює феномен пам'яті оперної культури. Оперна культура будь-якої історичної сучасності відображує проєкції усіх можливих художніх світів оперного минулого, зберігає історичну пам'ять і, поруч з тим, містить пророчі прозріння у прогнозуванні майбутнього, репрезентуючи загальні закони розвитку музично-театрального мистецтва (безперервність, спадковість, реформованість).

Оперна культура – всеосяжна за змістом універсалія оперології, що охоплює явища і процеси, обумовлені змістом оперної діяльності. До структури оперної культури як універсалії оперології входить весь понятійний апарат і наукові концепції, що склалися у структурі відповідної сфери сучасної музикології. До категоріального обсягу універсалії «оперна культура» входять, зокрема такі поняття, як опера, оперне мистецтво, оперна дія, лібрето, музична драма, оперний жанр, стиль, школа, оперний спів, оперно-хорова драматургія, а також оперний театр, оперний репертуар, оперно-виконавська інтерпретація,

режисерська і диригентська концепція оперної вистави та ін. Чи не кожний рівень у структурі оперної культури постає як окрема розвинена система, що закономірно обумовлює ієрархічний і метасистемний характер, властивий даній універсалії.

Оперну культуру як універсалію оперології вирізняє системність функціонування: категоризація її змісту здійснюється через ряд доповнюючих, уточнюючих, конкретизуючих понятійних характеристик. До їх числа слід віднести такі дефініції: національна оперна культура (австрійська, французька, українська, китайська тощо), регіональна оперна культура (наприклад, оперна культура Харкова, Києва або Харбіна), європейська оперна культура, східна оперна культура: у цих визначеннях конкретизований топологічний зміст універсалії (від регіонального до континентального рівню). Іншу групу доповнюючих зміст універсалії визначень утворюють такі як, наприклад, барокова оперна культура, класицистична оперна культура, романтична оперна культура, що прояснюють її історико-стильову природу універсалії. Нарешті, третю групу дефініцій такого роду утворюють характеристики хронологічно-історичного змісту: оперна культура XVII століття, оперна культура останньої третини XVIII століття і т.д.

Оперна культура потребує системного наукового розгляду в єдності усіх її рівнів, категорій і понять, через які універсалія оперології самореалізується. Але, нажаль, дослідження, присячені вивченню оперної культури, в українській оперології є малочисленими.

Що ж стосується відомих праць з означеної проблематики, то вивчення в них оперної культури характеризується акцентуванням уваги лише на певну складову або декілька складових зі змістового обсягу даної універсалії, попри широту понятійного змісту, їй властиву. Крім того, звернення до її осмислення у музикознавстві кінця XX – початку XXI століття також має епізодичний характер. Понятійна невизначенність універсалії «оперна культура» обумовлюється її надзвичайно широкою та багатоскладовою природою.

Попри змістовну широту, властиву оперній культурі як універсалії оперології, в українському музикознавстві характерним є її вивчення на основі виокремлення лише одного (або декількох) з можливих підходів до розкриття її змісту. Локальний підхід до вивчення універсалії «опера культура» має значення підготовчого, для якого її цілісне вивчення відкладається на перспективу.

В окрему групу доцільно виокремити наукові роботи, в яких опера культура постає як одне з тих ключових слів, у системі яких розглядаються актуальні питання оперної синології. До числа таких робіт відносяться і аналізовані праці Лі Міна, Хуан Шанбо. Того ж підходу дотримується і М. Антошко [2; 3].

Активне становлення і розвиток оперології в ХХІ столітті спостерігається в розробці її методології, категоріально-понятійної системи, диференціації за науковими напрямками, що приводить до функціонування аналізованої науки у вигляді системи новітніх наукових гілок, що надають науці про оперу системного характеру. Серед наукових напрямів, породжених специфікацією підходів у структурі науки про оперу, в українській оперології особливого значення набули: *міфооперологія* [81–83; 85], *сюжетологічна оперологія* [9], *виконавська оперологія* [113], *синологічна оперологія*, що на сучасному етапі проходить фазу закладення підвалин у структурі оперології; стадію свого формування проходить *культурологічна оперологія*. Отже оперологія упродовж останніх років свого розвитку набула значення системи наукових гілок, специфікованих в залежності від конкретизації підходу до вивчення певного предмету дослідження. Враховуючи інтенсивність формування наукових напрямів у структурі сучасної оперології, слід висунути гіпотезу щодо їх примноження у подальшому розвитку науки про оперу. Перспективним напрямом розвитку оперології постає подальша класифікація наукових підходів і, відповідно, обґрунтування і розробка нових наукових гілок у структурі оперології.

Кожний із наукових напрямів у структурі оперології так чи інакше пов'язаний із універсалією оперна культура. Однак найбільш безпосередньо з універсалією загальної оперології, безумовно, має бути пов'язаною культурологічна оперологія. На межі XX – XXI століть великий театр – масштабний поліфункціональний центр із високорозвиненою інфраструктурою, архітектурний знак і культурний текст – постав як артефакт оперної культури Китаю. Творчі колективи великих театрів Піднебесної ініціювали розробку стратегії протистояння кризі оперного мистецтва. Об'єднання оперного, драматичного, камерного театрів, театру-студії, кінотеатру, залів різного призначення (наприклад, для проведення концертів симфонічної і камерної музики, конференц-залів), музеїв, бібліотек, кафе, барів, готелю, паркування під склепінням великого театру в Китаї слугує реалізації такої ідеї: насолода оперним мистецтвом не має виключати значущості розважальності. Уведення до структури музикознавства такої наукової галузі як базована на оперно-театральній семіотиці культурологічна оперологія сприятиме поглибленому вивченню оперного театру як феномену і поняття.

Визначення призначення, змістовного навантаження, структури і функцій оперного театру в структурі оперної культури і, зокрема, вивчення великого оперного театру як артефакту оперної культури Китаю, потребує введення до структури оперології такої наукової галузі як *культурологічна оперологія*. Культурологічна оперологія потребує спирання на оперно-театральну семіотику, націлену на усвідомлення зовнішнього і внутрішнього структурно-змістовного тексту оперно-театральної будівлі як архітектурного знаку, історико-художнього символу і частини культурного часопростору міста. Базована на засадах оперно-театральної семіотики, культурологічна семіотика потребує використання принципу історизму, а також таких методів дослідження як культурологічний, системний, семіотичний, термінологічний, історико-контекстуальний. Розробка нових наукових галузей дозволить ставити нові проблеми, розробляти нові термінологічні системи, вирішувати наукові

завдання культурологічної оперології з позицій більшої конкретизації і специфікації. Будівлям великих театрів Китаю властиві: архітектура символів, гігантизм, химеризм, біоморфність конструкцій, криволінійність форм, космізм, перетворенням творінь природи на прообрази архітектурних ідей. Інтегрування природи з архітектурою засвідчує: великим театрам у Китаї надається функція архітектурної метафори картини світу.

Універсалією культурологічної оперології постає *оперна культура*; одна з її категорій – *оперний театр у значенні будівлі*, у котрій відбувається оперно-театральне дійство. Поняття оперний театр у структурі оперної культурології має системне значення; архітектурна будівля – лише одна із її функцій, котру доповнює її тлумачення як системи оперних творів певного композитора (наприклад, оперний театр А. Авшаломо або Інх Цінь), як сукупності оперних творів відповідної національної (китайський оперний театр) і історичної культури (наприклад, китайський оперний театр доби реформ і відкритості, тобто, починаючи з 1980-х років).

Подальшого дослідження потребує розробка такого напрямку у структурі оперології як *оперна жанрологія*, присвячена внутрішньо-жанровій класифікації опери. До оперологічних досліджень такого роду слід віднести, наприклад, роботи В. Даньшиної, у котрих встановлені жанрові особливості французької ліричної трагедії у творчості Ж. Б. Люллі [26] і Рамо [27]; дисертацію Лю Бін¹, присвячену вивченню французької ліричної трагедії в структурі оперного спадку А. Сальєрі; дослідження О. Сакало, присвячені вивченню великої французької опери [86]; Петрової О., предметом дослідження у роботах котрої обрана англійська комічна опера середини ХХ століття [7]; Шан Юн, дослідницька мета котрого полягала у встановленні містеральних ознак «великої» французької опери у творчості Дж. Мейсберера і Ф. Галеві

¹ Лю Бін. Французька лірична трагедія в структурі оперного спадку А. Сальєрі: жанрові традиції і новації. Дис. ... канд. мистецтвознавства. Спец. – 17.00.03. СДПУ імені А. С. Макаренка. 2020. 213 с.

[132]; Чжан Юй, у дисертації котрої встановлені жанрові типи китайської національної опери в творчості Іннь Ціннь [132]; І. Красіліної, яка дослідила жанрові особливості *opera-seria* у контексті еволюції християнської містерії [49]; Соломонової О. Б., котра зосередилась на вивченні комічних опер Миколи Лисенка [92]; Помпеєвої А., яка дослідила європейську оперу малої форми з точки зору властивої їй вокальної стилістики [79]; Антошко М., котра присвятила дослідження вивченню жанрової палітри китайської опери [2].

Міфооперологія як науковий напрям, у котрому поєдналися здобутки двох наукових дисциплін – міфології і оперології, отримала вмотивоване визначення, розробку методологічної системи та категоріально-понятійного апарату у дослідженнях О. Г. Рощенко, де подані закономірності українського [82], німецького [85] та китайського [35] національних оперних міфів.

Виконавська оперологія як одна з наукових гілок у структурі оперології набула розробки у дисертації Чен Ке [113], де вмотивовано уведення нової наукової галузі, а також здійснено спробу формування її категоріально-понятійної і методологічної систем. Предметом дослідження у виконавській оперології, за Чен Ке, є «процес і результати індивідуально-колективної комплексної інтерпретації оперної цілісності у постановочній праці», а також і «будь-якій структурний елемент в її системі» [113, с. 3], наприклад, «диригентська концепція, вокально-акторські інтерпретації оперних персонажів, сценічне оформлення, оперно-хорова драматургія, хореографічна складова». Запропонована дослідником методологічна система вбирає спеціальні методи дослідження – виконавсько-оперологічний і імагологічний. Узагальнивши зміст категорії тембр-амплуа на основі аналізу відомих наукових публікацій, Чен Ке надає дефініції категоріям тембр-характер і тембр-образ, «в основу котрих покладено взаємодію драматичного театру і опери» [113, с. 4]. Розробляючи понятійну систему виконавської оперології, дослідник зазначає, що «зміст категорії тембр-амплуа конкретизовано через поняття тембрового ідентичності, модель тембр-амплуа, тембр-теситура, типологічна семантика, імідж-

стереотип»; з категорією тембр-характер взаємодіють поняття «вчинок, випадок, пафос, мета, воля, виняткова особистість, змішення, парадоксализація змісту, гротеск, гіпербола»; з категорією тембр-образ – поняття «змістовний центр, до якого тяжіють поняття багатокодовість, семіотична система, оперна персоносфера, інтегративність» [там само]. За Чен Ке, у структурі виконавської оперології аналіз логіки утворення оперної персоносфери і загальних основ вокальної інтерпретації сольних партій утворює окремий напрям виконавсько-оперологічного дослідження, котрий потребує осмислення специфіки роботи співака над оперною роллю як виконавського феномену, обумовленого семантичними і структурно-функціональними властивостями композиторського тексту.

Різноманітні питання виконавської оперології (наприклад, оперного інтонування, оперної мелодії) містяться у дисертаціях У Хуймінь [101]; Бай Цюань [4]; Чжан Сяохао [128; 129]; Хон Чен [107]. Чжан Мяо приділяє увагу тлумаченню оперного стилю з вокально-виконавської сторони, розробляючи його інтонаційно-мелодійну типологію [128]. Оперний стиль як виконавсько-прагматичний феномен і явище вокально-виконавської авторизації охоплює процес становлення художнього зсісту від інтонаційних модальностей до образної цілісності. Серед досягнень дослідження Чжан Мяо – розробка прагматичного підходу в оперознавстві, а також велика кількість дефініцій, що насичують дисертаційний текст. Серед таких – тлумачення вокальної інтерпретації оперного образу як «процесу особистісного автопоезису»; визначення поняття оперне виконавство вокаліста як знаку «усіх оперних відносин», автономної знакової постаті, чиїми «зусиллями відбувається персоналізація – індивідуація оперного образу» [128, с. 3-4]; тлумачення виконавської оперної ідеї як такої, що розкривається у єдності театральнo-сценічної репрезентативної форми, оперного словесного тексту та музичної мови; оперна інтерпретація, визначена як історичний та композиційний

темпоральний феномен, орієнтований «на усі сторони оперного твору, враховуючи і жанрові, і стильові його особливості» [там само].

У дисертації Ван Лунчуань [9] набула теоретичної розробки оперна сюжетологія (сюжетологічна оперологія). Ван Лунчуань вирішує широке коло проблем: визначає «інтердисциплінарні тенденції та загальні теоретичні чинники сюжетології», властивості взаємодії теми, сюжету та образу в оперному мистецтві; розвиває «типологічний естетичний підхід до оперної сюжетики, типологічні критерії вивчення тематичного оперного змісту»; висвітлює «сюжетні різновиди історичної теми в опері»; виявляє сюжетні модифікації теми особистої долі в оперній поетиці та «музично-сюжетні способи відтворення образу людини в оперній творчості»; обґрунтовує «методичне значення категорії музичного сюжетоскладання у зв'язку з типологією оперного змісту» [9].

Вивчення специфіки оперних сюжетів набуло значення наскрізної теми музикознавства. Серед робіт, присвячених даній проблематиці, відзначимо статтю М. Р. Черкашиної-Губаренко [119], у котрій досліджуються «парадокси використання в опері переробок літературних джерел: авторських творів, міфів та казок, легенд і переказів». Виокремлюючи тему «фатальної жінки» (*femme fatale*), дослідниця пов'язує її розкриття з мотивом спокуси і фінальної катастрофи [119, с. 150], базуючись на принципах історичної поетики, аналізує «витоки сюжетних мотивів, їхній рух у часі, комбінацію мотивів у зв'язку з системою персонажів, зовнішніми і внутрішніми мотивами їхньої поведінки і, в цілому, з художньою структурою твору». Спираючись на опери композиторів різних епох (Ж. Б. Люллі, Г. Ф. Генделя, А. Дворжака, Ж. Бізе, Р. Вагнера, А. Берга), М. Р. Черкашина-Губаренко розкриває «нелінійні зв'язки між оперними творами, які належать до різних історичних етапів, різних жанрів і національних оперних традицій» [там само].

До сюжетологічної оперології слід також віднести наукові праці: О. Рощенко, присвячені встановленню сюжетних витоків і їх авторської

інтерпретації у музичних драмах Р. Вагнера 1840-х років [81; 85]; Чжан Юй, котра розкрила специфіку взаємодії історії і легенди у сюжетах опер Інь Цін [130]; Кароль М., яка встановила особливості інтерпретації літературного прообразу в опері «Енеїда» М. Лисенка².

Оперна емоцінологія як науковий напрям у структурі оперології уведений Дай Тяньсян [25] передбачає вивчення оперного мелосу у світлі історико-хронологічної оцінки та вокально-виконавського сприйняття. Серед численних завдань оперної емоцінології виокремимо найбільш узагальнені, а саме – розвинення типологічного підходу «до оперного мелосу як предмету вокально виконавського сприйняття та інтерпретації»; розкриття «значення принципів лінійності та симультанності – хрональності та темпоральності – в оперній творчості – у формуванні художньо-емоційної пам'яті» жанру»; характеристика своєрідності «переживання любові у його оперному втіленні та авторській стильовій інтерпретації в пізньоромантичному мистецтві»; надання визначень «емоцінологічних моделей оперної поетики» [там само]. Емоцінологічна природа оперного мелосу набула у роботі Дай Тяньсан розгляду як «залежна від історичного логосу жанру, від історичних художньо-психологічних особливостей оперної творчості». Встановлюючи коло дослідницьких напрямів у складі емоцінології, дослідник розробляє образні архетипи оперного мелосу, виявляє «емоційно когнітивні моделі мелодичного змісту опери», «естетичні функції оперного переживання» [там само]. Враховуючи наріжну актуальність проблематики, слід дійти висновку щодо перспективності оперної емоцінології у структурі оперології.

Синологічна оперологія – таким чином слід визначити напрям сучасної науки про оперу, що виник у результаті активного розвитку музикознавчої синології. Виокремлення синологічної оперології в окремий науковий напрям

² Кароль М. «Енеїда» І. Котляревського та опера М. Лисенка: особливості втілення бурлескної культури // Українська музика. Журнал. Щоквартальник. 2017. 1 (23). С. 28 – 40.

обумовлено значною кількістю наукових праць, присвячених вивченню історії і теорії китайського оперного мистецтва в його взаємодіях з оперною культурою, серед котрих відзначимо праці М. Антошко, Хоу Цзянь, Фан Вей³, Лі Мін, Ту Дуня, Дін Бойюй, Чжан Юй, Є Сяньвей.

Формування нових наукових гілок у структурі оперології потребувало розробки і введення відповідних підходів до дослідження опери. Відзначимо деякі з таких, а саме оноματοлогічний (уведений О. Г. Рощенко), націлений на встановлення символічних значень імен власних і імен-функцій, динаміка зміни котрих відображується у логіці розгорнення оперного міфу, інтро- і екстраміфологічний, що сприяють встановленню міфологічних сюжетів і засобів їх об'єднання в оперному творі; емоціологічний, історико-хронологічний, метафорологічний та семіологічний, аксіологічний (зокрема, *тріалектичний*) підходи до вивчення оперної творчості, введені Дай Тяньсян у зв'язку із розробкою теорії оперної емоціології і встановленням емоційних моделей оперної творчості [25]; імагологічний і виконавсько-оперологічний, використання котрих обумовлено завданням цілісного осмислення сценічної інтерпретації опери (запропоновані Чен Ке [113]).

Опера як категорія і оперна культура як універсалія оперології перебувають у тісній взаємодії. Враховуючи міжконтинентальний характер сучасної оперної культури, слід зазначити, що опера постає як система історико-національних жанрово-стилевих типів музично-сценічної дії, що базуються на переосмислених традиціях музично-театрального мистецтва і їх новаторському переосмисленні (роботи М. Р. Губаренко-Черкашиної, І. Богданової, Т. Гнатів, І. Драч, В. Жаркової, О. Зінкевич, О. Корчової, О. Муравської, Л. Неболубової, О. Рощенко, О. Соломонової, О. Самойленко, А. Ставиченко, О. Сакало, Ю. Чекана).

³ Фан Вей. Сучасний китайський оперний театр: наперетині традицій сходу і заходу // Мистецтво і творча освіта. Журнал Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. 2024. № 3 (113) С. 14 – 17.

Як центральна категорія оперології, навколо котрої утворюється понятійно-категоріальна система науки про оперу, опера постає у всій множині властивих їй значень – як «музично-драматичний жанр»⁴, розвинена система жанрів, мета-жанр, своєрідність котрого обумовлює ряд «іманентних чинників, які сумарно утворюють оперний феномен: синтетична мистецька природа, ідейно-філософська концептуальність, висока соціальна комунікативність та унікальний образно-естетичний категоріальний апарат» (за Корчовою О. [48]), як «синтетичний жанр – універсальний музично-енциклопедичний жанр», причетний (як зазначає О. Самойленко) «до всіх рівнів музичного формоутворення», здатний «виражати типові риси музичної свідомості певної історичної доби <...>, динаміку музично-мовних процесів», в їх зв'язку «з пам'яттю культури, особливо важливого у „великій“ жанровій формі» [88]; як «широке національне-стильове явище, здатне впливати на стиль культури – “стиль світогляду”» [10]; як вид театрального або «музично-театрального мистецтва» [73]. Отже, тлумачення опери як категорії оперології охоплює систему змістів – від жанру до виду мистецтва, засвідчуючи властиве їй широке змістовне коло, діалектичну сутність цієї «мистецької константи», як справедливо іменує оперу О. Корчова [48]).

Зміст оперного мистецтва обумовлений історичними процесами розвитку мистецтва, що повною мірою представлено у дослідженні М. Черкашиної-Губаренко «Оперний театр у мінливому часопросторі» [124]. Виходячи із значущості історичних процесів розвитку в оперному мистецтві, А. Ставиченко, досліджуючи останні взірці жанру у творчості Р. Штрауса («Любов Данаї», «Дафна» і «Капричіо»), обумовлює їх концептуальні і жанрово-стилістичні особливості належністю до пізнього романтизму і пізнього етапу творчості «Ріхарда III» [94].

⁴ Опера // www.wikiwand.com/uk/articles (дата доступу – 21.02.2025).

До категоріально-понятійної системи оперології входять породжені зв'язком із оперою дефініції – оперний театр, оперна творчість, оперне мистецтво, музичний театр; через них відбувається специфікація змісту оперної культури як універсалії оперології.

Трансформації оперного часу-простору, що відбуваються як в історичному, так і в географічному відношеннях, знаходять відображення у категоріально-понятійній системі оперології, віддзеркалюючись у жанрово-стильових визначеннях, появі нових наукових напрямів і методологічних систем. Наприклад, у ХХІ столітті значення складової української оперології має вивчення китайської опери як органічної частини світового театру, що обумовило появу такого наукового напрямку як синологічна оперологія.

Універсалією понятіно-категоріальної системи оперології постає оперна культура, котру вирізняє системний, ієрархічний характер, обумовлений існуванням опери як полікомпонентного артефакту у конкретному історико-національному і світовому контекстах.

Визначимо найбільш характерні напрями і підходи до вивчення опери, що затвердилися у структурі сучасної оперології.

Важливого значення у вивченні опери набуває його дослідження з точки зору встановлення особливостей властивої йому поетики як системи закономірностей. Оперну поетику (поетику опери) з теоретичної і аналітичної точок зору розглядає М. Р. Черкашина-Губаренко [125], визначаючи її як «фактор жанрової самоідентичності протягом понад чотирьох сторіч оперної історії» [125, с. 17]. Як підкреслює класик українського оперознавства, «з виникненням на межі XVI–XVII століть опери її поетика формувалася одночасно у двох варіантах: у словесних текстах і поясненнях, і у системі мовних і виразових засобів самих творів» [там само], проводить думку «про умовне існування трьох різних історій опери, залежних від того, на якій зі складових робиться основний акцент при висвітленні історичного матеріалу», виокремлюючи оперу як «проспівану драму», оперу як «різновид жанру

вокально-інструментальної музики», а також оперу «як один із самостійних видів театрального мистецтва» [там само]. М. Р. Черкашиної-Губаренко виокремлює три складові оперної поетики, розкриваючи їх функції «на прикладі аналізу шостого твору в історії жанру і першого справді класичного зразка – опери «Орфей» Клаудіо Монтеверді», в аналізі котрої акцентується суто оперна новація – «вокальна мова оперних персонажів та проспівані діалоги». Як прикінцевий висновок постає таке спостереження: «оперна поетика пов'язується з постійною гнучкою взаємодією законів драматичного, музичного і театрального мистецтва» [там само].

Багатовимірному вивченню оперної поетики присвячений цикл аспірантських досліджень, захищених під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора О. Самойленко, серед котрих – дисертації У. Цзинин⁵, Джан Бібо⁶, Ван Те⁷. Ван Те зосереджує увагу на рівнях національного стилю, виконавської семантики і образно-композиційних конструкцій опери, а також на національному оперному стилі як іманентно властивому оперній поетиці явище в його широкому значенні, коли стиль постає «як музично-культурологічний феномен», і в його конкретному художньо-композиційному прояві, коли стиль як «музично-семантичний феномен стає головним провідником акультураційних тенденцій в сучасному китайському музичному театрі». Матеріалом для вивчення опери у дослідженні Ван Те постає вердієвська музична драма – «підсумок розвитку оперного мистецтва Італії XIX століття» [10], що вимагало затвердження нової виконавської школи. Розкриття теми дослідження потребувало уведення ряду понять, через котрі розкриваються закономірності оперної поетики, серед

⁵ У Цзинин. Семантична модель трагедії як основа жанрової поетики опери : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2008. 17 с.

⁶ Джан Бібо. Словесно-літературні основи європейської оперної поетики епохи романтизму : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2011. 17 с.

⁷ Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2008. 17 с.

котрих – оперний метасюжет, портретність, лейтжанри, завдяки оперування котрими, за спостереженням дисертанта, формується музична мова оперних героїв.

Тлумаченню музичної мови європейської опери як інтертекстуального феномену присвячено дослідження Сунь Сіжань, автор якого розуміє інтертекстуальність як своєрідну трансляцію, передачу-транспозицію «текстових утворень від однієї жанрової форми до іншої, від одного стильового контексту до іншого» [97], надаючи даному поняттю інтродуцтивного значення. Розглядаючи історичну природу оперної мови «як певного інтерпретативного феномена, що має широкі текстові підстави та пролонговану інтертекстуальну дію», Сунь Сіжань відзначає її включеність «до різних жанрово-композиційних контекстів», що «сприяє полісемічності знаків-символів в музиці» [там само]. Питання своєрідності музичної семіології оперного мовлення, як і жанрових та стильових основ оперної форми автор дослідження вирішує, співвідносячи їх із специфікою оперного логосу, міжжанрового та міжкомпозиційного діалогу, оперними семантемами. Досягненню мети дослідження сприяє «тембологічний підхід до оперної творчості та оперного мовлення», тембрової семантики, оперної тембології. Уведення поняття «опера модельна особистість – „опера людина“» – слід відзначити як надзвичайно перспективне у контексті подальшого розвитку оперологічної науки.

Важливе значення у понятійному апараті оперології відіграє категорія оперне мистецтво. І. Ю. Бурнашов розкриває актуальні проблеми оперного мистецтва – «фінансові, кадрові, організаційні проблеми», причини «падіння інтересу публіки» до опери, підіймає «питання сучасності оперного мистецтва», критеріями якого постають не стільки сюжет, але інтонаційні побудови, гра «сміслів, підтексту, різноманітності жанрової основи <....>, які знаходять віддзеркалення у вокальних партіях та в оркестровій партитурі», визначає проблему «створення професійних та художньо вартісних оперних лібрето», відсутності з боку театрів «зацікавлення у появі нових опер», що позбавляє

композиторів можливості реалізувати свої творчі наміри [8, с. 1]. Розкриваючи проблему збереження опери – мистецтва як принципово некомерційного, І. Бурнашов визначає складові ринку «оперних товарів і послуг», визначає способи його «успішного продажу» через «дію маркетингових механізмів – рекламу, формування попиту, врахування потреб „покупців”-слухачів, „удосконалення виробництва”», «престижність відвідування оперних вистав, що свідчить про певний соціальний статус особи», «проведення розмаїтих шоу за участю оперних співаків і з залученням фрагментів опер», традицію проведення «оперних ночей», тобто репрезентацію «на завершення сезону окремих, найбільш популярних номерів із репертуару, який планується поставити наступного сезону»; «висвітлення оперних вистав у пресі та інших ЗМІ»; сучасну, нерідко скандальну режисуру «класичних опер, яка викликає вельми змішані почуття і сприймається зовсім неоднозначно, тобто, як своєрідна „антиреклама”» [8, с. 2-3].

Лі Мін висвітлює проблематику «змістових та жанрово-стильових взаємовідображень оперного мистецтва великих цивілізацій Китаю та Європи», «взаємної рецепції європейського та китайського оперного мистецтва», «історичної еволюції китайського традиційного музично-драматичного театру», «специфіки пекінської опери як її вершини» [52, с. 6]. Вивчаючи еволюцію музичного-театрального мистецтва Китаю, дослідник виокремлює «1) циркові вистави байсі (епоха династії Хань, III ст. до н. е. – III ст. н. е.); 2) фарси «гра на цаньцзюні» (період династії Тан, VII – X ст. н. е.); 3) жанри драми цзацзюй («змішана вистава») та наньсі («південна драма») доби династії Сун (X–XII ст.); 4) юаньську драму <...> (кінець XIII – сер. XIV ст.), в якій гармонійно поєдналися музика, спів, мовлення, танок, акробатична майстерність; 5) куньшаньське драме (куньцзюй) та іянський театр епохи династії Мін (XIV–XVII ст.)» [52, с. 7]. Особливого значення приділено провідному жанру китайського традиційного музичного театру – пекінській опері (цзінцзюй), що

вплинула на «принципи аньхойської, хубейської та куньшаньської драм» [там само].

Хуан Шаобо розуміє китайське оперне мистецтво як «особливу предметну галузь сучасного музикознавчого дослідження», надаючи особливої уваги історико-культурного процесу його розвитку – «від традиційної форми китайської опери до сучасних оперних творів», включаючи розгляд «загального генезису та подальшого розвитку традиційних оперних форм у китайській культурі» [108, с. 230]. Як результат багатовікової історії розвитку китайського музичного театру Хуан Шаобо тлумачить пекінську оперу – «національно самобутній і оригінальний жанр», взірець «традиції китайського музичного театру, в якому, з одного боку, дбайливо зберігаються багатовікові надбання цієї галузі культурної спадщини Китаю, з іншого – продовжується безперервний розвиток та оновлення всіх її складових». Приділяючи увагу музичній складовій пекінської опери, Хуан Шаобо виокремлює такі її виконавські властивості як «використання високотеситурного співу, опір на високі регістри інструментального супроводу і вокалу, що підкреслює важливість та естетичну значущість високих тембрів як головних виразників краси відповідно до китайських культурних уявлень» [там само].

Хуан Шаобо, як і Лі Мін, вивчає китайське оперне мистецтво у більш широкому понятійному контексті, утвореному такими поняттями і категоріями як опера, оперна культура, китайський музичний театр, що постає передумовою «формування нового погляду на сучасне оперне мистецтво Китаю» [108]. Підхід до вивчення китайського оперного мистецтва, властивий роботам Хуан Шанбо і Лі Мін, дозволяє дійти висновку щодо того, що сучасну оперологію вирізняє існування глибинних взаємодій між універсалією оперна культура і категоріями оперне мистецтво і музичний театр.

Важливого значення у структурі оперної культури як універсалії оперології набуває оперна творчість – категорія, що визначає сутність виконавського і композиторського процесів.

Як явище композиторського процесу розглядає оперну творчість Дж. Пуччіні Zhang Yiwen (Чжан Вівен). Виявляючи «тенденції інтерпретації жіночих образів в опері», дослідник акцентує увагу на їх ідеалізацію, стилістичні мовні показники, жанрову контамінацію як основу оперного методу Дж. Пуччіні. Дослідник зазначає, що «ідеалізоване піднесення образу відбувається в опері разом з підсиленням мелодраматичного начала, засобів виразовості, притаманних мелодрамі», що загострення трагедійної інтенції образу сприяє виходу жіночих персонажів «за межі сюжетної композиції до культурно-семантичного простору „вічних“ персоніфікацій ідеї жертвовного кохання» [126].

Натомість Лю Шитін розглядає оперну творчість з позицій вокально-виконавського підходу. Дефініція оперної творчості як художньо-інституціонального та семантичного явища, що корегується «мистецькими та соціокультурними чинниками» [54], на думку автора цитованої дисертації, має універсальне значення, що уможливлює використання аналізованої категорії у різних оперлогічних контекстах. Розгляд оперної творчості у дослідженні Лю Шитін відбувається у взаємозв'язку із феноменом оперного театру, провідна сторона діяльності котрого – режисерсько-постановочна – сприяє стильовому осучасненню оперного змісту, актуалізації функціональних зв'язків «режисерської та музично-виконавської інтерпретації – у контексті цілісної художньої конструкції опери». Оскільки «жанрово-стильова конституція опери передбачає домінування музичної мови, музичного осмислення подієво-персонажного змісту», творчість «вокаліста-виконавця як осередку усіх музичних зусиль, усієї музично-художньої енергії (синергії) оперного твору» потребує послідовного вивчення. Тому важливим завданням музикознавчого дослідження постає «доведення стильової парадигматичності вокального інтонування та вокально-виконавської інтерпретації в опері» [там само].

Вивчення категорії оперна творчість як виразу авторського (композиторського) процесу характеризує дослідження Кун Чжуцзюнь [50], Л. Г. Мудрецької [66], І. І. Польської [77], Р.М. Сокачик [91].

Мета наукової роботи Kong ZhuJun (Кун Чжуцзюнь), присвяченої вивченню оперної творчості А. Авшолома, полягає у визначенні історичної ролі композитора «у формуванні китайської опери європейського типу». Дослідник, зокрема, зазначає, що А. Авшаломов (1894–1965) як її фундатор заклав жанрові засади нової китайської опери європейського типу, «що ґрунтується на органічному синтезі традиційної національної музичної драми і західноєвропейських принципів оперної композиції» [50, с. 109].

І. Польська надає характеристику оперної творчості І. С. Польського «в контексті вітчизняної музичної культури ХХ ст.», з точки зору історичного, жанрово-стильового, інтонаційно-драматургічного підходів. Дослідниця аналізує специфіку жанрових типів опери – дитячої («Терем-Теремок»), історичної («Семиріччя»), героїко-історичної («Герої Бресту»), героїко-драматичної («Не забудьте, люди!»), комічної з ознаками казки, повчальної комедії та політичної сатири («Тихий ліс, або Улюбленчик» та «Браво, Кравчику!») [77]. Висвітлюючи питання музичної мови опер І. І. Польського, авторка аналізованої статті приділяє увагу композиторській інтерпретації українського і киргизького фольклору, що відповідає науковим інтересам композитора-фольклориста.

За Р. Сокачик, вивчення оперної творчості потребує застосування типологічного, системного, жанрового методів дослідження з метою розробки жанрові класифікації оперно-театральних творів, а також інтонаційного, семантичного, інтерпретаційного, функціонального видів аналізу при дослідженні композиційно-драматургічних особливостей опер. Дво-рівнева методологічна система (її перший рівень призначений для формування жанрової класифікації оперних творів, другий – для вивчення їх

композиційно-драматургічних особливостей) має універсальне значення для вивчення оперної творчості не тільки Петера Етвеша, але і інших композиторів.

Чень Сяо вивчає специфіку поняття класичного в структурі оперної творчості, вбачаючи нову актуальність класичного у множинності буття оперних шедеврів «у сучасному соціумі, у семантичній мережі сучасної культури» [118].

А. Д. Кириченко, розробляючи концепцію німецького «світового театру», звертається до оперної творчості К. Штокхаузена, Х. В. Хенце, А. Шенберга, А. Берга, Ф. Шрекера, Р. Штрауса, Б. А. Ціммермана, А. Раймана, Й. Відмана. Аналіз опер німецьких композиторів дозволив дослідниці відзначити такі ознаки німецького «світового театру», втіленого в оперному мистецтві, як містеріалізація дії, створення ілюзії великого театру, символіка метафоричних накопичень, понаднаціональний сенс [38].

Безпосередній зв'язок з категорією оперний театр має така категорія оперології як музичний театр, сенс котрої виходить за межі жанрової парадигми опери.

Чіткість структури і досконала логіка дослідження М. Р. Черкашиної-Губаренко може постати методологічною базою для розробки парадигми вивчення музичного театру як категорії оперології, осмислення котрої має спиратися на історико-контекстуальний метод, що передбачає вивчення специфіки доби, упродовж котрої був створений відповідний авторський музичний театр. Розглядаючи феномен музичного театру Віталія Губаренко, М. Р. Черкашина-Губаренко підкреслює належність композитора «до покоління митців-шістдесятників, з яким пов'язана відкритість до нового, подолання культурної ізоляції радянського мистецтва попередніх десятиліть», до когорти тих молодих авторів, що у пору хрущовської відлиги вступили «у боротьбу з ідеологічними кліше епохи сталінізму». Відтворення історії створення оперного твору як складової цілісної авторської творчої системи – важливий важель розгляду феномену музичний театр. Необхідність враховувати обмеження і

ідеологічні критерії, котрі у своїй сукупності формували суворі «межі», що регламентували тематику і музичну мову творів, призначених для музичного театру, як і відкриття новаторських аспектів музично-сценічних опусів, що, нажаль, «втрачаються через зміну або ослаблення у минулому жорстких ідеологічних настанов», обумовлює важливість застосування аксіологічного методу дослідження до вивчення змісту категорії музичний театр.

Вивчаючи сутність авторського музичного театру В. Губаренко, дослідниця розкрила таємниці творчого методу композитора, серед котрих – ретельне опрацювання лібрето, створення «докладного сценарію» на основі літературних перешоджерел; долучення професійного поета задля «написання поетичних фрагментів лібрето», базованого на поєднанні «прозових сцен із римованими фрагментами».

До дослідження феномену музичного театру, беручи за взірець статтю М. Черкашиної-Губаренко, доцільно вводити аналіз сценографічного вирішення оперного спектаклю як творчого процесу осмислення опери, кульмінаційного пункту в її функціонуванні.

Як важливий етап в дослідженні шляхів функціонування музичного театру постає висвітлення положень його професійної критичної оцінки, що в ідеалі має містити судження відносно усіх складових оперного спектаклю – від музично-драматичної до художньо-режисерської.

Необхідним етапом дослідження постає визначення подальшої сценічної долі взірця музичного театру у просторі і часі – у постановках різних оперних театрів у різні періоди, відповідність вимогам котрих потребувала створення авторських редакцій, змін назви, сюжету, жанру, кількості дій музичносценічного твору. У підсумку подібних трансформацій нерідко відбувалося народження фактичного нового музично-сценічного твору.

Слідуючи за логікою дослідження М. Черкашиної-Губаренко, осмислення сутності твору, що має відношення до музичного театру, з метою досягнення

повноти його усвідомлення, має вбирати аналіз усіх його складових – від історико-художнього контексту до критичної оцінки.

Оригінальну концепцію музичного театру запропонувала І. Драч, долучаючись до його проблематики крізь призму вивчення особистості і творчого спадку лібретиста – Марини Черкашиної. Вивчаючи творчу спадщину М. Черкашиної – лібретиста, дослідниця розкриває своєрідність авторського «музичного театру у слові». Як зазначає І. Драч, кожне оперне лібрето, створене М. Черкашиною, набуває значення «самостійного літературного жанру» [30, с. 19], що входить до процесу конструювання «оперної композиції як мережі металітературних, метатеатральних та метамузичних зв'язків у <...> плануванні оперних топосів» [там само]. Створені М. Черкашиною лібрето набули в роботі її учениці метафоричного тлумачення, постаючи як «музичний театр у слові», як метатеатр, важлива властивість котрого – «метатекстуальність». [30, с. 26]. Запропоновані у роботі І. Драч шляхи вивчення оперного лібрето мають вагоме методологічне значення у конексті сучасної оперології.

Вивчення музичного театру у роботах О. Корчової [47; 48] спирається на інший дослідницький алгоритм. О. Корчова визначає категорію авторський музичний театр як «комплексне мистецьке явище, що значною мірою інтенсифікувало еволюційний музичний рух відповідної зламної доби»; як «індивідуальне жанрово-композиторське явище», котре набуває значення головного результату оперної еволюції кінця XIX-початку XX століття. Дослідниця доводить, що «музичний театр Дж. Пуччіні становить креативне національне та загальноєвропейське художнє явище, яке суттєво вплинуло на формування засад сучасної оперної естетики» [48]. Оскільки об'єктом дослідження в аналізованій роботі постає «жанровий оперний процес у західноєвропейській музичній культурі початку XX століття», а метою – «встановлення історичного місця Дж. Пуччіні в оперній еволюції XX століття та відновлення його пріоритету у визначенні первинних компонентів сучасної

оперної естетики», слід дійти висновку, що головне місце у системі музичного театру у концепції О. Корчової посідає саме опера (оперний театр). Пов'язуючи формування явища музичний театр з пізньоромантичним західноєвропейським жанровим контекстом, О. О. Корчова вважає за доцільне застосовувати дану категорію в її персонально-авторському тлумаченні до «найбільш результативних в плані оперної еволюції композиторських явищ – оперної творчості Р. Вагнера, Дж. Верді та Дж. Пуччіні». Ознаками авторського музичного театру, за О. Корчовою, постає «наявність у композитора концептуального підходу до опери», «зосередженість в межах оперного жанру», еволюція індивідуального оперного стилю, композиторська співтворчість на всіх етапах формування музично-сценічного твору – від лібрето до режисури та сценографії, а також оперне реформування, «нові принципи роботи з оперними лібрето, особливості жанрової політики, зокрема в сфері лірико-психологічної драми, характерні прийоми оперної режисури» [48].

Тлумачення авторського музичного театру як сукупності жанрів властиве дослідженню Л. Синяк. У центрі уваги авторки – чотири різножанрові музично-театральні твори Е. Гріга, створені на основі драматичних текстів Бйорнстєрне Бйорнсона: музично-драматичні сцени «Біля брами монастиря», мелодрама «Бергліот», музика до драми «Сігурд Юрсальфар», незавершена опера «Олаф Трюггвасон» [89, с. 2]. Предмет дослідницького інтересу Л. Синяк визначає єдність творчих індивідуальностей Б. Бйорнсона і Е. Гріга, що об'єдналися у художньому полі різножанрових музично-драматичних взірців. Дослідниця вивчає «композиційно-драматургічні та стилістичні риси, спільні для всіх музично-драматичних творів» митців, а також «жанрові модифікації та особливості прочитання національних традицій» [89, с. 10]. Слід зауважити, що художнім явищам різних жанрів має бути властивою певна система спільних ознак понаджанрового характеру, завдяки котрим уможливлується їх об'єднання у смисловому полі категорії музичний театр.

В. Даньшина досліджує процес створення національного французького музичного театру упродовж останньої третини XVII – першої половини XVIII століть, репрезентованого жанром французької ліричної трагедії у творчості Ж. Б. Люлі та Ж.Ф. Рамо. Французькі опери набувають розгляду «у ракурсі естетичних ідей, стильових процесів та закономірностей жанрового розвитку», взаємодії барокових і класицистичних стильових ознак, сполучення мистецтв за принципом «поліфонічного багатоголосся», властивостями монтажної драматургії, що спостерігаються у різких змінах «емоційно-образних планів музики» [28]. Таким чином, музичний театр у роботах В. Даньшиной набуває розгляду з точки зору вияву спільних національних естетико-стильових і історико-культурних засад, збережених у своїх основах упродовж трьох чвертей століття.

У дослідженні О. Муравської поетико-інтонаційну унікальність та містеріальну природу «образу світу», властивого українському музичному театру, розкрито на основі аналізу втілених в опері Б. Лятошинського «Золотий обруч» (1929) «духовно-міфологічних настанов європейського музичного театру XIX–XX століть» [67]. Українська опера тлумачна як спадкоємиця музичного театру Європи, у наслідок чого стверджується ідея часо-просторової єдності західної і східної європейських культур.

О. Самойленко, ставлячи за мету моделювання феномена музичного театру, встановлює онтологічну, гносеологічну та аксіологічну спорідненість театру і музики. Своєрідність наукового підходу, запропонованого дослідницею до вивчення змісту категорії музичний театр, полягає у її вивченні крізь призму часо-просторового діалогу з сучасною культурою. За О. Самойленко, логіка функціонування категорії музичний театр у структурі оперології обумовлена здатністю театральної дії «бути візуальною метафорою <...> просторових чинників музичного звучання», надаючи їм наочності, властивості поставати «і як її додаткове оформлення, і як її головний текстовий матеріал». Координатами самовизначення музичного театру дослідниця вважає «перехідне

історичне становище театру як „іншої реальності“ <...> між ритуалом та карнавалом, <...> релігійно-храмовим дійством та його перетворенням у профанній, повсякденній площадно-вуличній дії», а також дотичність до ритуального та карнавального, сакралізованого та профанного хронотопів і, поруч із тим, не тотожність жодному з них. Музично-театральний час «розвивається від ритуального (карнавального), міфологізованого циклічного до історичного та жанрово композиційного лінійного», характеризується поєднанням лінійного часу «з циклічним часом, який поновлюється». Багатовимірність проявів часу у музичному театрі, за О.Самойленко, утворюється взаємодією об'єктивного часу «життєвої історії» культури; жанровим часом театральної творчості, пов'язаним із театальною композицією, у котрій відбувається його символічне поглиблення, завдяки засобам музики», і часом культури, під котрим слід розуміти «мистецьку подію, творчий вчинок митця та жанрову дію твору – стильову свідомість, стильове мислення творчої особистості». За допомогою трьох основних часових вимірів буття музичного театру – колективного історичного, композиційного жанрово-видового та особистісного стильового, за О.Самойленко, уможлиблюється визначення художньо-естетичних умов «музично-театральної практики як провідні критерії її хронологізації» [87].

Одним із наукових завдань оперології постає вивчення категорії оперний театр як системного об'єкту, що функціонує у структурі оперної культури, як синтетичної форми художньої комунікації [127, с. 1], вершини художньо-діяльнісного синтезу, соціохудожнього явища [127, с. 5]. Систематизація тлумачень оперного театру як категорії і явища потребує базування на взаємодію методів історичного, теоретичного, виконавського музикознавства, системного, порівняльного, термінологічного методів, принципу історичної синхронізації. Формування актуальної наукової парадигми тлумачень категорії оперний театр передбачає конкретизацію її змістовних рівнів, виокремлення похідних дефініцій (наприклад, світовий оперний театр, континентальний

оперний театр, національний оперний театр, авторський оперний театр). У підсумку категорія оперний театр набуває значення *summa summarum* тлумачень, сукупності художніх пошуків і закономірностей творчого мислення, історично змінюваних видів оперної поезики і естетики, інституційного утворення, що має вирішувати низку творчих і організаційних проблем, знаходження результативних шляхів подолання кризи жанру.

Множинність значень вирізняє сутність розуміння категорії оперний театр у роботі О.Самойленко, тлумачного дослідницею «як цілісний хронологічний та жанрово-стильовий феномен», як особлива діяльнісна форма, що «створює власні способи „великого діалогу“ з культурою». Отже, як і музичний театр, оперний театр у концепції О. Самойленко набуває осмислення з точки зору діалогічного підходу. Згідно думки авторки аналізованої роботи, з історичного діалогу між оперним театром і часом «впливають семантичні настанови» його діяльності у відповідності «до домінант культури». Звертаючись до «питання хронології історії оперного театру», авторка дослідження підкреслює її послідовність та фактологічну обґрунтованість, семантичну виправданість, необхідність звертати увагу «не на порожні проміжки часу, а на його смислові згущення, не на формальний кількісний підрахунок подій та обставин, а на якісні оцінки темпорального буття театру» [87]. Висловлені О. Самойленко аспекти розуміння змісту категорії оперний театр мають методологічне значення у її подальшому вивченні.

Функції, властиві категорії оперології «оперний театр», утворюють розгалужену систему значень. Наукова парадигма тлумачень категорії оперний театр містить п'ять значеннєвих рівнів. Зокрема, дана категорія постає аналогом сцени, на котрій відбувається постановка оперного спектаклю; сягає (у різних контекстах) континентального, світового і/або національного масштабу; набуває значення авторського явища (авторський оперний театр); постає як архітектурна споруда, визначаючи оперну поезику і семантику міста; має значення «офісу» і менеджєвої системи, утвореної з метою вирішення

організаційних завдань, що сприяють успішному здійсненню оперного проєкту. Родовою ознакою категорії оперний театр постає змістовно-функціональна багатозначність його функціонування як поля співіснування різних форм діалогу – міжнаціональної, темпоральної, топографічної. Актуалізація «перекладу» вербально-сценічної мови оперного твору за умов його постановки в різноманітних національно-континентальних хронотопах не виключає збереження його висхідних жанрово-стильових традицій.

Оперний театр – одна з найсуттєвіших категорій оперології. Множинність властивого їй змісту відображується у розвиненій змістовно-понятійній структурі, потребує систематизації змістовних рівнів, розвиненої понятійної системи, конкретизації значеннєвих масштабів. Понятійна система навколо категорії оперний театр утворюється, зокрема, завдяки додаванню до неї додаткових визначень (наприклад, світовий оперний театр, континентальний оперний театр, національний оперний театр, авторський оперний театр тощо). Осмислення категорії оперний театр потребує розробки методології вивчення: її процесуальне вивчення потребує застосування історичного методу; тлумачення оперного театру як художнього явища і музикознавчої категорії (запропоновано у дисертаційній роботі Чжан Кай) актуалізує введення системного і термінологічного, теоретичного і практичного підходів; дослідження оперного театру з точки зору інтерпретаційного процесу обумовлює необхідність залучення методів і положень теорії комунікації.

З метою класифікації тлумачень категорії оперний театр необхідно розробити систематизацію підходів і визначень, що склалися у сучасній науці про оперу. Серед робіт, присвячених оперному театру в його різних сенсах, визначимо праці М. Черкашиної-Губаренко, де домінує історико-географічний підхід до вивчення оперного театру у часопросторовому контексті культури; А. Кириченко, Ту Дуня, Чжан Кай, де дана категорія розглядається як така, що має континентальний і світовий рівні прояву; у роботах І. Іванової і А. Мізітової, Г. Куколь, Н. Клімової, Ю. Коваленко оперний театр

досліджується як явище композиторської творчості; у дослідженнях Н. Остроухової, Ю. Чекана оперний театр тлумачиться як архітектурний проєкт.

У ряді наукових робіт М. Черкашиної-Губаренко [120; 124] оперний театр осмислений як категорія історичного музикознавства, що дозволяє визначити етапи його розвитку та форм існування, передумови, причини і наслідки його актуалізації і криз. Надаючи лаконічну поетично-метафоричну характеристику дослідження М. Черкашиної-Губаренко («Оперний театр у мінливому часопросторі»), Г. Веселовська відзначає його жанр як своєрідну прогулянку «найзначнішими оперними фестивалями світу, що склалися в одну велику метамандрівку мистецьким світом», як «подорожі сучасною музично-театральною культурою», як серйозну «оповідь про мистецтво сучасного світу», що «розказана мовою мистецтва класичного», з «мистецтвознавчими сюжетами, алюзіями, історичними відступами», де розкривається «природа театрально-оперного мистецтва як такого, особливості його сприйняття, естетика сучасних оперних постановок, специфіка музичної режисури» [124, с. 5].

М. Черкашиної-Губаренко розглядає зміст категорії оперний театр від міфологічних передумов виникнення опери («Опера і грецький міф, міф і історія на оперній сцені») до встановлення специфіки функціонування оперних шедеврів минулого на оперній сцені століття XXI (розділ «Оперні міфи і символи XX століття» репрезентує аналіз опер Л. Яначека, Р. Штрауса, К. Дебюссі, А. Берга). У монографії представлений аналіз постановок опер різних національних культур – австро-німецької (Гендель, Моцарт, Бетховен), французької (Гуно, Бізе, Массне, Мейєрбер), італійської (Дж. Верді, Леонкавалло, Пуччіні). Особливу увагу дослідниця приділяє оперній творчості Р. Вагнера, 200-літтю з дня народження котрого присвячений цей труд. Слід дійти висновку, що у даному дослідженні оперний театр набуває узагальненого тлумачення, постаючи як сукупність властивостей, імен, модифікацій, що розкривалися упродовж довгої передісторії і історії розвитку, охопивши різні локуси і топоси європейської культури.

Характеризуючи задум дослідження, авторка відзначає, що його ідея виникла «зі спостережень над живим оперним театром Європи», результатами тотальних новацій, що привели до «народження „нового театру“», феномену сучасного оперного спектаклю, «включно з його концепцією, епатажним зовнішнім виглядом, трансформованою на свій штиб сюжетною канвою» [124, с. 7]. Особливу увагу М. Черкашина приділяє осмисленню феномена режисерського оперного театру, котрий, на думку авторки дослідження, полягає у не-сталісті, не-вільності від суперечностей і крайнощів. У наслідок актуалізації оригінальних режисерських концепцій відбулася грандіозна подія в історії оперного театру, зміст котрої дослідниця узагальнила у лаконічному висновку: «Опера остаточно стала театром» або «виниклим наново музичним театром» [там само].

Єдність історичного і теоретично-термінологічного підходів визначає тлумачення оперного театру як явища континентального і світового масштабів. Набуття оперним театром кінця XX – початку XXI століть світового масштабу спостерігається, зокрема, у єдності процесів у репертуарній політиці, загальному досвіді протистояння кризі жанру, взаємодії шляхів оновлення і збереження національних і понад-національних виконавських традицій, як і форм функціонування у глобалізованому часі-просторі. Розгляд оперного театру як явища континентального і світового масштабів вирізняє дисертаційні праці представників одеської музикознавчої школи Ту Дуня [100] і Чжан Кай [127].

У дисертації Ту Дуня (2010) актуалізований континентальний ракурс дослідження змісту категорії оперний театр, що спостерігається у проведенні векторів Захід – Схід / Схід – Захід. Встановлюючи паралелі розвитку оперного театру Китаю і Європи від початку історії його створення до кінця XX століття, Ту Дуня встановлює специфіку «перетину якостей», що проявляються у спільності історичних шляхів, «ритуально-міфологічних і філософсько-естетичних основ театральності», епохально-стадіальної єдності ідей [100, с. 5]. Визначаючи «паралелі художнього розвитку музичного театру Китаю та

Європи», дослідниця спирається, зокрема, «на архетипи трікстера у представленні жіночих позитивних персонажів», проводить думку щодо випередження «китайським театром втілення романтичних колізій європейської опери в мистецтві Середньовіччя як „китайського Ренесансу“». У XX ст. Ту Дуня визначає ознаки безпосередньої взаємодії «театральних накопичень Схід – Захід, Китай – Європа», спільність «в поданні жіночих позитивних персонажів і у випередженні китайським театром втілення романтичних колізій європейської опери» [100, с. 1], встановлює європейський генезис романтичних ідей в оперному мистецтві Сходу XX ст. Як спільну ознаку, що об'єднує оперний театр в його західному і східному континентальних проявах, Ту Дуня розглядає єдність містеріальних і міметичних настанов, спільність тяжіння до «романтичних колізій», що проявилися у розкритті міфологеми трікстера та втіленні образів «жінок-героїнь» [100, с. 2].

Механізм утворення понятійної системи навколо змістотворення категорії оперний театр, пов'язаний, зокрема, з деталізацією її змісту, виокремлення локальніших за обсягом, конкретизуючих її сенс дефініцій. Важливого значення у цьому процесі набуває категорія сучасний оперний театр, що набула дворівневого розгляду як соціально-естетичне художньо-типологічне явище і категорія музикознавства у роботі Чжан Кай. Її автор підкреслив важливість залучення можливостей сучасної фактографії оперних театрів [127, с. 2], котру складають репертуар і творчі персоналії. Завдяки аналізу фактичних даних відбувається оформлення історії оперного театру як художнього явища.

Чжан Кай характеризує сучасний оперний театр як міждисциплінарну гуманітарну категорію [127, с. 3], якій притаманна змістовно-художня подвійність, обумовлена семантичною природою, структурно-композиційним процесом, конкретизацією оперної ролі через оперний голос [127, с. 5]. Висуваючи задачу створення вчення про сучасний оперний театр, Чжан Кай визначає напрямки його розробки, серед котрих – формування теоретико-понятійної бази і відповідного «термінологічного словника», осмислення

художнього явища, що володіє творчо-практичним інтерпретативним значенням, усвідомлення процесів «оперної концептуалізації», «оперної інтерпретації», синергійної природи «особистісного образу оперного артиста (співака)» [127, с. 3].

Концепційно-метафоричний підхід до тлумачення ідеї «світовий театр», втіленої в оперній творчості композиторів ХХ століття, вирізняє дослідження А. Д. Кириченко [38].

Оперний театр набув також тлумачення як сукупність оперних творів певного композитора, який створив власну художню концепцію, унікальні оперні поетику і естетику, оперний стиль, пов'язаний із діяльністю геніїв опери. Категорія авторський оперний театр в українській оперології набула розвитку у працях Ю. Коваленко [42], Н. Климової [41].

Н. Климова визначає принципи оперного театру К. Дебюссі: скрупульозність «у виборі сюжету для театрального твору»; надання переваги творам, «у яких вираженні почуття, емоційний стан»; відбір фрагментів літературно-драматичного тексту, важливих для задуму опери; уважне ставлення композитора до співвідношення вербального і музичного текстів, «до кожного слова, яке звучить»; створення самостійного музичного тексту, важливого для розуміння твору; випередження у музичному тексті розвитку «подій вербального рівня», полеміка з ним; «концентрація подій вербального рівня на початку» дії; вибудування композиції театральних творів «за принципом матриці», сутність котрого полягає у тому, що «перший рівень охоплює основні драматургічні події, інші – поглиблюють їх», зумовлюючи таким чином «нову організацію простору і часу в театральних творах К. Дебюссі» [41]. Оперну творчість К. Дебюссі визначено як художню цілісність, котру вирізняють спільні закономірності просторово-часової організації (музично-драматургічна «матриця» та її різнопланові проекції-«відображення» у розгортанні твору), зв'язок з естетичними принципами французького поетичного символізму.

До тлумачення категорії авторський оперний театр доцільно увести і його режисерську індивідуалізацію. Поняття режисерський оперний театр – закономірний наслідок розвитку «режисерського століття», прояву індивідуальних режисерських версій опери. Режисерський оперний театр набуває особливої актуалізації у сучасному часо-просторовому контексті (тобто, наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.). Проблемі сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі присвячено статтю Н. Хілобок [106].

Вивчення оперної культури потребує актуалізації архітектурного компоненту, що системно розкривається у тлумаченні будови оперного театру як явища мистецтва, визначення місця фрагменту декоративного оформлення оперно-театральної побудови у контексті міської семіотики як цілісності. Оперний театр набув вивчення як архітектурна споруда, що має самостійну цінність у міському пейзажі, володіє унікальною історією створення і розвитку. Саме таким чином, наприклад, доцільно розглядати будівлю Віденської державної опери (Wiener Staatsoper, 1869), будівництво котрої пов'язано зі славними іменами архітекторів А. З. фон Зікардсбурга і Е. ван дер Нюлля.

Вивчення категорії оперний театр у значенні архітектурної будови потребує усвідомлення історії його створення у місті, що, набуває значення «оперного», усіх тих оперних легенд і міфів, що склалися в стінах театру і навколо них; трагічних та кумедних, правдивих і вигаданих подій, що навіки увійшли до історії Театру; легендарних імен тих, хто у різні часи виступав на сцені Храму опери. До поняття оперного театру в його архітектурному значенні входять не тільки його тлумачення як цілісності, але і пов'язані з ним окремі знакові артефакти, що набули самоцінного значення в його структурі. Значення окремої дослідницької теми набуває, наприклад, історія завіси, одного з ангелів або однієї з муз, що прикрашають театральний балкон, сюжетної композиції, розташованої на стелі або фасаді театру, особливості і складності реконструкції фойє або глядацької зали, у наслідок чого було розкрито раніші невідомі таємниці історії оперно-театральної будівлі. Завдяки такий «деталізації»

оперно-архітектурна будівля набуває сакралізації, одухотворення, індивідуалізації.

Оперний театр як архітектурний комплекс – архетипове явище оперної культури, індивідуалізоване втілення художньої думки майстра – творця оперно-театральної споруди. Оперний театр – культурний об'єкт міста, де відбуваються не тільки оперні і балетні спектаклі, але й концерти різного роду, постановки драматичних творів, проводяться кіносеанси, проходять виставки, мистецькі фестивалі і конкурси, урочисті громадські події. Призначення приміщення сучасного оперного театру виходить за межі лише постановочно-театральних оперно-балетних заходів, охоплюючи широкі ланки сучасного культурного життя. Як спеціальна архітектурна форма, частина міської семіотики, оперний театр набуває значення фрагменту міського самоопису, віддзеркалюючи історію міста.

Відповідаючи єдиному архетипу, оперний театр як архітектурний комплекс має численні індивідуалізовані форми, кожного разу набуваючи оригінального втілення національних і стильових уявлень щодо свого функціонального призначення, маючи власну історію, що складається з імен видатних митців оперного мистецтва, репертуарної політики, жанрово-стильових традицій і пріоритетів. Наприклад, історія оперно-театрального мистецтва України, представлена зірковим сузір'ям – Національним театром опери і балету України імені Тараса Шевченка, Львівським національним оперним театром опери і балету імені Соломії Крушельницької, Одеським національним академічним театром опери і балету, Харківським національним академічним театром опери і балету імені Миколи Лисенка, вирізняється як загальними ознаками, обумовленими спільними процесами державо- і культуротворення, так і своєрідністю, продиктованою регіональною специфікою, а також тими творчими постатями, чий талант і майстерність сформували оригінальність оперно-театрального процесу, художніх подій і виконавських концепцій, що набули значення регіональних традицій.

У роботі Ю. Чекана розглянуто історико-художню роль першого загальнодоступного оперного театру San Cassiano (Венеція, 1637), «поява якого стала кардинальним чинником трансформації опери з придворної аристократичної розваги на креативну індустрію» [112]. Вивчаючи питання, «пов'язані з історією побудови театру та діями його власників, венеційських нобелів братів Трон, спрямованими на перетворення опери на бізнес», автор розкриває «можливі прообрази та причини конструктивних рішень, застосованих у театрі, зокрема сторчових лож та U-подібної форми глядачевої зали», наводить «параметричні характеристики компонентів театральної будівлі San Cassiano», зазначає, що «ярусний театр San Cassiano став прототипом для наслідування не тільки у Венеції, але і в інших містах Італії та Європи», серед котрих – венеціанські «загальнодоступні театри SS Giovanni e Paolo (1638), Novissimo (1640), San Moise (1640), San Giovanni Crisostomo (1678); поза межами Венеції – Teatro Falcone (Генуя, 1652) та Teatro Tordinona (Рим, 1671)». Як фактор «динамічного поширення опери та формування оперної інфраструктури в Європі» Ю. Чекан тлумачить ринкову конкуренцію. Історична роль театру полягає, зокрема, у тому, що «після появи San Cassiano розвиток опери набув чітко визначеного вектора: від елітарної розваги – до підприємства креативної індустрії» [там само].

У монографії Ю. Чекана, присвяченій оперному театру в контексті розвитку новоєвропейської музичної культури [111], набули розкриття проблеми інтонаційної кризи на зламі XVI-XVII століть, що призвело до формування інтонаційного образу світу, який зумовив конфігурацію новоєвропейської музики; ролі та місця опери в культурі Європи Нового часу, її перетворення «з розваги аристократів на креативну індустрію». Розглядаючи оперний театр як інфраструктурне утворення, Ю. Чекан протиставляє оперний театр іншому компоненту музичної інфраструктури – філармонічній залі.

Остроухова Н., досліджуючи Одеський національний оперний театр – один із символів української музичної культури, закладає методичні і понятійно-

теоретичні засади «наукового гуманітарного вивчення такого феномену» [75, с. 1]. Як передумови вивчення категорії оперний театр, згідно думки Н. В. Остроухової, постають тлумачення оперної творчості як магістрального напрямку його діяльності і музикознавчого дослідження – «фундамента наукової оцінки творчої діяльності театру» [там само]. Визначення параметрів «діяльності оперного театру як колективної творчої персони» обумовлює набуття історичним підходом «праксеологічного виповнення», оскільки має бути зверненим «до форм та засобів, чинників творчої практики», вивчення норм та принципів «ефективної та правильної діяльності, продуктивної роботи, результативності праці». Уведення праксеологічного методу до дослідження оперного театру – наукове відкриття Н. Остроухової, що має бути поширеним на інші роботи подібного кшталту. Як справедливо зазначає дослідниця, праксеологічний підхід «призводить до методично вагомих узагальнень стосовно історії музичного театру та можливостей її хронологізації», потребує визначення «організаційних умов творчої діяльності, наприклад, такого явища, як театральна антреприза», посилює зв'язки між семіотикою та семантикою музичної творчості» [75, с. 2].

Враховуючи актуальність континентального підходу до вивчення категорії оперний театр, доцільно звернутися до її тлумачення у контексті китайської культури кінця XX – початку XXI століть. Оперний театр новітнього Китаю як соціокультурний об'єкт та новітня архітектурна споруда, носій соціокультурної і культуротворчої функцій, набув значення центру мистецького життя країни, візитівки культурного ландшафту, реалії міської інфраструктури.

Дефініцію категорії сучасний світовий оперний театр Чжан Кай розробляє на основі встановлення значущих для репертуару «зразків європейського оперного мистецтва», закономірностей формування «цілісної інтерпретативної моделі оперного театру як основи сучасної оперної творчої практики і реалізації художньо-естетичних концептів опери», що

характеризується єдністю «музикознавчого, композиторського, виконавського планів оціночних суджень та аналітичних підходів», потребуючи інтердисциплінарного розгорнення і темпоральної діалогічності (йдеться про час написання опери і час її ... театрального здійснення) [127, с. 9].

Оперний театр постає також як «офіс», система, де вирішуються завдання організації праці, як колектив ододумців, спільна діяльність котрих обумовлює у підсумку налагоджений процес здійснення «творчого продукту» – оперного спектаклю. Вирішуючи спільну проблему «сучасності оперного мистецтва», «загального падіння інтересу публіки як до опери, так і взагалі і до класичної музики» [8], оперні митці України, як і всього світу, шукають ефективні шляхи її подання. Колектив оперного театру як об'єднання офісного типу, як своєрідний колективний імпресаріо, вирішує низку організаційних проблем «фінансових, кадрових, організаційних, творчих», шукаючи шляхів подолання кризи, що спостерігається у «загальному падінні інтересу публіки як до опери, так взагалі і до класичної музики», а також «питання сучасності оперного мистецтва» [там само].

Як «колективний імпресаріо», оперний театр організує репертуарну і гастрольну політику творчого колективу, вдале вирішення питань котрої сприяє успішності його діяльності, відвідування публікою, самодостатності структурної одиниці оперної культури. Вивчення репертуару як критерію сучасної оперної практики передбачає вивчення видів репертуарності, аналізу репертуарної фактографії у творчій діяльності оперного театру [127].

Окреме значення в структурі оперології має вивчення історії розвитку оперної студії як своєрідного молодіжного (навчального) оперного театру, як, наприклад, це відбувається у дослідженні П. Походзей [80].

Наведені рівні тлумачення категорії оперології оперний театр, навколо котрих утворюється розвинена понятійно-категоріальна система, мають бути безпосередньо пов'язаними зі своїм головним призначенням – слугуванню оперній культурі.

Доцільним постає сукупне тлумачення категорії оперний театр як *summa summarum*, утворену усіма наведеними значеннями, взаємодією оперних проектів (реалізованих і не завершених, художніх і науково-критичних), художніх пошуків і закономірностей творчого мислення, втілених в оперних творах, з вибіркової сукупності котрих формуються оперна поетика і естетика відповідного оперно-культурного часопростору.

1.2. Оперна культура Китаю: формування та розвиток жанрової системи

Синологічна оперологія – важливий науковий напрям сучасного оперознавства, у котрому формуються шляхи вивчення китайської оперної культури. Визначальна роль синологічно-оперологічного напрямку у системі синологічної музикології обумовлена тим, що саме музично-драматична жанрова сфера історично відігравала центральну роль у китайській художній культурі.

Дослідження оперної культури Китаю як часопросторового феномену потребують вивчення її жанрової структури і її історичному розвитку, специфіки китайського оперного вокалу, феномену оперного театру в усій множині його складових і значень. Вивчаючи китайську оперну культуру з хронотопічної точки зору, потрібно брати до уваги національно-історичні особливості, що визначають специфіку як цілісності, утвореної з численних складових – загальних, оригінальних (національних), регіональних і континентальних властивостей художнього функціонування музично-театральних засад.

Оперним культурам Китаю і Європи властиві спільні поняття і категорії, серед котрих – опера, оперний театр, оперне мистецтво, оперна творчість, оперна драматургія, оперний вокал. Але їх понятійне насичення нерідко розрізняється, що обумовлено часо-просторовими, історико-культурними,

національними, жанрово-стильовими, виконавськими традиціями. Тому наведені поняття потребують спеціального осмислення у контексті китайської оперної культури.

Структуру оперної культури Китаю утворюють: опера у різноманітті її жанрових різновидів; процес підготовки виконавських кадрів (артистична освіта); оперний театр як система ознак і функцій. Оперна культура Китаю вбирає до свого складу не тільки суто художню складову, утворену особливостями організації музично-сценічного світоустрію як символічного часопростору, у котрому умовне і безумовне возз'єднуються у продуктивному синтезі, але й комплекс засад матеріального походження. Оперна культура Китаю на сучасному етапі – складне жанрово-стильове явище, що має грандіозну передісторію і історію розвитку, представлене не тільки «чистими» з боку генезису напрямками (тото такими, що мають національне походження), але і синтезом з інокультуриними (позакитайськими) жанрово-стильовими традиціями.

Важливе значення у структурі оперної культури Китаю відіграє підготовка виконавських кадрів, що обумовлено змістовною і жанрово-стилевою своєрідністю рівнів/напрямів розвиненої системи. Якщо підготовка виконавських кадрів європейської оперної традиції як і китайської опери європейського типу базується на західних принципах музичної освіти, то виховання артистів китайської народної опери – на національних засадах музично-театральної культури.

Артист китайського народного оперного театру має оволодіти широкою системою навичок, що не обмежуються мистецтвом співу, і вмінь, серед котрих – танець, пантоміма, грим, акробатика, бойові мистецтва. Носіями народної оперної культури постають артисти, підготовка котрих потребує багаторічної багатогранної праці, збереження традицій різножанрового національного музичного театру, історія котрого нараховує століття. Комунікативна функція артистів, котрі репрезентують національну традицію оперної культури,

обумовлює значущість підготовки виконавських кадрів – структурного елементу, що забезпечує спадковість розвитку музичного театру Піднебесної. Важливу складову народної оперної культури Китаю утворює також виховання освіченої публіки, що має розумітися на своєрідності традицій національної музично-театральної культури.

Оперна культура сучасного Китаю – складне національно-історичне явище, що, з боку національного генезису вирізняється важливою роллю системної підготовки виконавців (виконавських кадрів) народної опери, виховання котрих потребує багаторічної багатогранної праці, опанування співоцького, танцювального, акробатичного, циркового видів майстерності.

Вивчаючи специфіку освіти та виховання артистів народного театру,

М. Антошко розглядає оперну культуру Піднебесної крізь призму «філософських поглядів світоглядної системи Китаю» [3, с. 112], відзначаючи роль відповідних спеціальних шкіл. Розкриваючи зміст категорії оперна школа виключно у навчальному змісті, дослідниця виокремлює важливі виховні заклади у китайській традиційній оперній культурі. Окрему увагу М. Антошко приділяє школі «імені Сіфу Ляньчєня, засновником якої був Є. Чуньшань (1874 – 1935)», у котрій навчалися актори Пекінської опери. Вчителі закладу, що існував близько 44 років (1904 – 1948), надавали переваги жорсткій дисципліні як важливому елементу навчання, «мали досвід сценічної майстерності та педагогічний досвід» [там само]. М. Антошко виокремлює також значення Китайської спеціальної школи опери та музичної драми під орудою Цзяо Цзюйїнь (1905 – 1975) – реформатора методики викладання, що передбачала «сумісництво жіночого та чоловічого навчання», відміну покарання, можливість безкоштовної присутності учнів «на різних виставах народної опери». Дослідниця відзначає, що, розпочавши свою роботу у 1930 році, школа виховала «плеяду співаків: Сон Дечжу, Фу Девей, Ван Хелінь, Лі Хецзєнь, Ван Цзіньлу, Чжао Цзіньчжун, Лі Цзінь-хун, Лі Юйжу, Бей Юйван». За М. Антошко, у 1930-і роки були відкриті безкоштовні школи опери та музичної драми у Шан

Дуні (1934, на чолі з Чень Ченінь) і Шанхаї (1939, під керівництвом Сю Сяочуй), а «в Пекіні відкрилась Китайська експериментальна школа, яка згодом стала Китайською школою традиційної музичної драми», пізніше отримавши «статус Китайського інституту традиційної музичної драми, яку очолив Тень Хань» [3, с. 113].

Дослідження оперної культури Китаю як системного об'єкту, в структурі котрого художні явища і творчі процеси взаємодіють із економічними розрахунками і маркетинговою діяльністю, актуалізується на сучасному етапі розвитку, зміст котрого визначають процеси національної самоідентифікації, властиві Піднебесній. Важливим завданням розвитку сучасної китайської оперної культури є створення концептуальної єдності оперно-театральної практики, базованої на взаємодії таких контрастних жанрових напрямів як європейська опера, китайська опера проєвропейського типу, народна китайська опера, на взаємодії котрих формується репертуарна політика провідних оперних театрів Китаю.

Жанрово-стильова система оперної культури Китаю є структурною одиницею сучасної світової оперної культури, що диференціюється і конкретизується за історичною, національною, жанрово-стильовою специфікою. Оперна культура сучасного Китаю репрезентована трьома жанрово-стильовими напрямками – традиційною народною музичною драмою (зокрема, пекінською оперою), європейською оперою, китайською національною оперою європейського типу – як новою (тобто, створеною у XX століття), так і новітньою (тобто такою, що виникла у XXI столітті, відобразивши найсучасніші художні завдання оперного мистецтва Піднебесної). Три складові оперної культури сучасного Китаю свідчать про її метасистемний характер, жанрово-стилеву різноманітність, обумовлюючи специфіку її цілісності. В оперній культурі сучасного Китаю у нових історичних обставинах зберігається актуальність подальшого розвитку національного менталітету, поглиблення взаємодії між духовними цінностями Сходу і Заходу.

Дослідження генезису оперної культури Китаю потребує звернення до історії національного музичного театру, базованого на взаємодії жанрових різновидів музично-сценічної культури, що, починаючи з дооперних часів, продовжує свій розвиток у синхронізації із сучасною оперою. У сценічному часопросторі музичного театру Піднебесної об'єдналися усі види мистецтва, включаючи циркове, акробатичне, бойове, завдяки чому утворилася множина різновидів народної драми, що відображають сутнісні особливості національного характеру і менталітету, народні традиції різних регіонів країни. Народно-оперній культурі Піднебесної властиві як генетична жанрово-стильова неоднорідність, так і цілісність, що досягається, завдяки багатовекторним зв'язкам між регіональними різновидами опери.

В українській оперології досліджень, присвячених вивченню оперної культури Китаю, відверто недостатньо. Тим більшого значення набуває робота М. Антошко, авторка котрої ставить за мету дослідження китайської оперної культури [2], зосередивши увагу лише на одному її вимірі – жанровій структурі народної опери, котру, як підкреслює дослідниця, складають п'ять жанрових різновидів – тибетська опера «пінцзюй», шаосинська «юейцзюй», сичуанська «чуаньцзюй», хенанська «юйцзюй», гуандунська «юецзюй».

Вивчаючи «самобутню культуру країни, її світоглядну систему» [2, с. 114], М. Антошко концентрує увагу на проблемі «жанрової палітри оперної культури Китаю», вивченні «питання оперної культури Китаю на прикладі жанрових видів». Розкриваючи значення жанрових типів народної опери, дослідниця фіксує увагу на філософських поглядах, що «своїм корінням сягали давніх часів», питаннях музичного виховання, естетики, моральності особистості, а також такої особливості світогляду як бачення «природи як живого організму». Поза-музичні передумови обумовили, на думку авторки цитованої роботи, зародження китайської опери у XII – XIII століттях як гілки народного класичного театру, музична сторона котрого відрізняється «нерозривною єдністю звуку, слова і танцю», обумовленістю кола образів,

настроїв, прийомів акторської гри «певним типом мелодики, ритміки, складом оркестру» [там само].

Упродовж дооперного періоду – в історії китайської «опери до опери» – домінували омузичені сакрально-ритуальні форми; перший оперний період пов'язаний з формуванням історично першої китайської народної опери – куньшаньської; другий період характеризується появою цілого ряду національних опер різних провінцій; третій, що охоплює початок XX століття (з 1912 р.) – першу чверть XXI століття, вирізняється входженням до оперної культури Китаю китайської народної опери, європейської опери і китайської опери європейського типу.

Грандіозний за своїм масштабом *дооперний період* в історії китайської народної оперної культури (або її передісторія) доречно виокремлювати в зв'язку з тим, що упродовж його розвитку до структури ритуально-театральних форм входила музично-театральна (вокально-інструментальна) складова як передумова формування опери майбутнього. Межі дооперного періоду простягаються від сакрально-релігійних форм – до доби Юань, що передуює появі першої народної опери (куньшаньської драми). Дооперний період охоплює передтеатральні і перші театральні жанро-форми мистецтва, з котрими пов'язано формування генези китайської народної традиційної опери.

У дооперний період в історії китайської оперної культури відбувалося формування сакрально-ритуальних форм, органічною частиною котрих поставали музично-театральні елементи, а також перехід від релігійного ритуалу до палацових вистав, що відбувся у добу Чжоу (XVII ст. до н.е – VI ст. н.е.); появу форм театального мистецтва у добу Хань; зародження першого театру під назвою «Грушевий сад» в епоху Тан (618 – 907); створення упродовж X – XII синкретичних форм театру (зокрема, театру ляльок і театру тіней); зародження в епоху Юань (1280 – 1368) юаньських цзацзюй (юйаньської драми).

Виявимо історико-художні прообрази народної китайської опери, сформовані у дооперний період.

Китайський театр виник внаслідок «поєднання співу, танцю, жестів, статичної пози та вбрання» у шаманізмі, що існував з III тисячоліття до нашої ери [11, с. 3] і містив передумови зародження міметичного мистецтва. Встановлення медіативних зв'язків між земним і божественним світами – одна зі спільних функцій театрального і народно-оперного мистецтва Китаю. Вийшовши з ритуалу, китайський театр залишався генетично пов'язаним з медіативною функцією, сприяючи здійсненню посередницьких зв'язків між світами живих і мертвих: танці і співи використовувалися «для виклику духів» [там само]. В епоху Чжоу на основі взаємопроникнення традицій релігійного ритуалу і палацових вистав виник «канон сценічного руху», строкате «професійне акторство *ю*» за участі «блазнів, карликів, співаків і танцюристів». Тоді ж відбувся «розподіл акторів на дві категорії» – *пайю та чаню*» [11, с. 4] – співаків і інструменталістів, що зберігся і в народно-оперній культурі Китаю.

За часів династії Хань (206 до н.е. – 220 н.е.) від театрального жанру *цзацзі*, як зазначає О. Воробей, було відокремлено театр ляльок, до структури котрого входили акробатика, фехтування, жонглювання, ігрові форми – гра драконів, бойові ігри, імітування полювання із задіянням відповідних масок [11, с. 4-5], що зберігли своє значення в народній китайській опері різних місцевих нахилів. Строкатість і декоративність дії театрального мистецтва дооперного Китаю ханьської доби стали ознаками народних китайських опер майбутнього.

«Найпростіші форми театру» *епохи Тан* (618 – 907) підготували «зародження першого театру» – «Грушевий сад». На майбутню народну оперу вплинули пісенно-танцювальні сценки героїчного і комічного змісту – *цаньцзюньсі* («гра про цаньцзюня») [11, с. 7], діалоги сатиричного забарвлення (перемежувалися співом і танцями), а також *танцювальні сюїти зі співом* – багаточастинні *дацзюй*. «Дацзюй танської доби – синтетичний жанр, що включав музику, спів і танці, безфабульна лірико-танцювальна сюїта» [там само], що

складалася з трьох частин – музичного вступу (вихід артистів), головної частини – епізодів і виступів танцюристів. Багаточастинні дацюй вплинули на сюїтний спосіб організації дії китайських народних опер, котрий у подальшому зберіг свою актуальність і для китайської опери європейського типу, що сформувалася у XX столітті.

У подальшому до народної китайської опери увішов і властивий *чжуаньта* (жанру, похідному від дацюй) спосіб організації театральної дії на кшталт завершеного вокального циклу з рухами. Його відкривав інструментальний вступ, далі йшли вокальні «сцени» на тексти поезій у жанрах *ши та ци*; на завершення звучала пісня *фандуйци*, під час виконання котрої актори залишали сцену [11, с. 8]. У пізнішому різновиді чжуаньта – *чжуаньци* вокальний цикл перетворився на ряд арій *цюй* як композиційної основи майбутньої опери, номери котрої створювалися «на різні мелодії, але в одній тональності і на одну наскрізну риму» [там само]. Таким чином, у театральному циклі арій *чжуаньци* поєднувалися принципи образно-інтонаційного контрасту і єдності, важливі для майбутньої оперної цілісності. Арії *цюй*, у котрих відображалось емоційне ставлення героїв до подій театральної п'єси, у тому числі і до *дива*, що направляло розвиток сюжету, набули значення прообразів поетичних арій китайської народної опери.

Важливо відзначити, що не тільки народні китайські опери успадкували від різновиду дацюй циклічні способи організації музично-сценічної дії, але й китайські опери європейського типу. В авторських операх європейського типу цикли арій (як і хорові номери) набули жанрових ознак китайської художньої пісні (про жанрові ознаки китайської художньої пісні див. роботи У Хун Юаня [102], Цао Хе [109]).

Вплив *чжуаньци* на формування майбутньої китайської опери відіграв значну роль не тільки у зв'язку із циклічною організацією арій *цюй*, але проявився і на сюжетному, жанровому, композиційно-структурному і музично-драматургічному рівнях. Чжуаньци, що створювалися під впливом прозо-

поетичних китайських казок, містили як обов'язковий сюжетний елемент *мотив дива*, що обумовлювало входження до даної театральної форми чарівних подій і персонажів, вмотивовувало зв'язок земного і небесного вимірів. Мотив дива, як і базування на сюжетній основі народних китайських казок та легенд, були успадковані народною оперою, а пізніше перейшли і до китайських про-європейських опер, як правило, лірико-епічного жанрового типу.

Слід відзначити і таку деталь оформлення сценічної дії у театрі тіней («тіньового театру» або «кольорово-тіньового театру») доби Тан [11, с. 27], що також набула розвитку в китайській опері майбутнього. Йдеться про введення декорацій до сценічного буття драми з музичним наповненням, що відіграють важливу роль у китайських операх європейського типу.

Театральна культура династії Юань (1280 – 1368) відіграла значну роль у формуванні китайської народної опери. *Юаньський цзацзюй* (або юаньська драма), що відзначався «складністю і розгалуженістю структури», характеризувався також «синтезом музичних, поетичних, прозових, танцювальних та власне акторських елементів» [11, с. 37]. Синтез мистецтв, властивий юаньській драмі, набув поглиблення в народній китайській опері.

Поетичні та стилістичні прийоми і конструкції, сформовані у юаньській драмі, пізніше були перенесені як своєрідні «готові форми» до китайської опери – народної і європейського типу.

Як синкретичний жанр, *цзацзюй* базувався на суворому дотриманні традиційних правил, важливу роль серед котрих відігравала усталена композиція. *Цзацзюй* складався з чотирьох актів (*му*), кожен з котрих вибудовувався як відносно завершений драматизований, театралізований цикл арій цюй, до якого входили також і розмовні частини (прозаїчні і віршовані діалоги і монологи) [11, с. 38]. У процесі формування опери у дооперну добу важливого значення набуло вокальне омузичення театральної дії: кожен акт, перетворений на вокальний цикл, набував значення вичерпного музично-поетичного розкриття образу одного з чотирьох головних героїв п'єси. Слід

зробити висновок, що саме тому юаньській цзацюй і була властива чотирьохактна структура, що у кожному з актів відбувалося експонування і розвиток образу одного з основних чотирьох героїв п'єси. Театральна дія у цзацюй поставала як метациклчне утворення з чотирьох сольних вокальних циклів, кожен із котрих проголошувався відповідним героєм спектаклю.

Тлумачення акту як вокального циклу, котрий складали арії цюй, а всієї опери – як *циклу циклів* (метациклу), зберіглося і у народній, і композиторській китайських операх майбутнього. Але, якщо вокальний цикл арій цюй у структурі акту цзацюй виконувався лише одним виконавцем (одним героєм), то в китайських операх обох типів до виконання циклу ліричних арій, як правило, залучалося декілька героїв. Таким чином, змінилося тлумачення акту, що замість монологічного набув діалогічного характеру.

Крім того, у композиторській опері XX – початку XXI століття арії у жанростилі китайської художньої пісні, на відміну від дооперної доби, відділяються одна від одної інструментальними і хоровими сценами (епізоами). Таким чином, у драматургії композиторської опери цикл арій набуває *розосередженого* характеру, на відміну від концентровано поданого циклу у юаньській драмі. Це означає, що у сучасній китайській опері дія стає, як правило, більш контрастно, ніж у *цзаццюй*.

О. Воробей відзначає, що саме арії цюй були найважливішими у структурі дії, визначаючи юаньську арію цюй як «поетичний твір для голосу з музичним супроводом, написаний згідно ритмічним схемам зазделегідь визначених мелодій, що виконувалися у межах однієї відповідної ладотональності». У структурі китайської композиторської опери європейського типу можливо відзначити своєрідно розвинуті традиції поетичних арій цюй – найефектніших розділів юаньської драми [11, с. 42], що мали декілька різновидів. За місцем і значенням у драматургічному процесі юаньської драми розрізнялись «окремі (нецикловані) пісні (*сяолін*) та уведені до циклу (*таошу*)» [там само]. Як правило, нециклована арія у композиторській

опері європейського типу набуває значення розгорнутого вокального монологу, розділи котрого надають можливість його тлумачення як згорнутого в одночастинності вокального циклу. З композиційно-тематичної точки зору вирізнялися також лаконічні арії цюй, котрі будувалися на одній народній мелодії. У китайській композиторській опері лаконічна арія може бути уподібненою вокальній мініатюрі, написаній у формі періоду і створеній на основі розвитку однієї теми-мелодії. Що стосується розгорнутих арій монологічного типу у сучасній китайській опері європейського типу, то, на кшталт *саньтао* в юаньській драмі [там само], вони також утворюються з декількох мелодій. Але, на відміну від стародавньої традиції, у межах котрої арії *саньтао* утворювалися в одній тональності, сучасні різноманітні оперні арії далеко не обмежуються однотональною логікою. Деякі арії цюй немовби «випадади» з театрального циклу. Написані на маловідомому мелодію, нерідко комічні за змістом, вони мали виконуватися другорядним персонажем, який зазвичай вів розмовну партію [11, с. 47].

У циклічній організації арій цюй юаньської драми важливу формотворчу роль виконувала своєрідна кода (*вейшен*), завдяки котрій цикл арій набував музично-змістовної завершеності [11, с. 46]. Подібного роду кода-резюме, уведена до циклу арій у китайській опері європейського типу, виконує функцію лаконічного підсумку, що завершує розвиток музично-поетичного циклу арій, виконуваного одним з головних героїв музичної драми.

Характерною ознакою *цзацзюй* доби Юань (*юаньських цзацзюй*) були своєрідні «вставки» – *сецзи*, що розташовувалася між актами п'єси (інтермедії) або на її початку (замість прологу). Мініатюрні аналоги акту, *сецзи* були сконструйовані як скорочений цикл арій [11, с. 38]. У прологах *сецзі* реперезентували події, що передують основній дії, пояснюючи її; у *сецзі*-інтермедіях відтворювалися другорядні сюжетні лінії фабули [11, с. 39]. Обидва типи *сецзі* набули трансформованого втілення в китайських операх європейського типу.

В китайських операх спостерігається своєрідне втілення тих змістовно-структурних функцій поетичної складової, що сформувалися в юаньській драмі. До китайської народної опери, а пізніше і до китайської опери європейського типу, перейшов принцип організації дії і характеристики персонажів, сформований у юаньській драмі, що дістав назви *дінчанши*. *Дінчанши* – декламаційні вірші *ши* та пісенні вірші *ци* з юаньської драми, котрі функціонували як зачин, що визначав подальший зміст сцени або мав значення самохарактеристики героя [11, с. 48]. Оскільки багатозначність мало властива юаньській драмі, автохарактеристики героїв, доповнені відповідним гримом та одягом, мали доволі однозначний характер: чітке розуміння і протиставлення добра і зла, приналежність героїв або до світлої, або до темної сторони буття – основа етичних орієнтирів, відтворених в юаньській драмі. Подібний принцип автохарактеристики героя властивий і народній китайській опері, і китайській опері європейського типу.

Опосередковані впливи автохарактеристик героїв юаньської драми спостерігаються в камерній опері європейського типу Сан Бо «Метелик. Шлях поета» (2008). Наприклад, перший і другий номери сучасної опери, створеної на основі відомої китайської легенди, уявляють собою сольні арії головних персонажів – Лян Женбо і Цу Інтай. Перші репліки героїв – індивідуалізовані *дінчанши* – визначають їх сутність і наміри: Лян Женбо надає самому собі вичерпну автохарактеристику як Поет-Блукач; Цу Інтай, називаючи себе дочкою Метелика, оголошує свою мету – вийти заміж за того, «кому все підвладно» [35]. Отже, початкові рядки перших двох арій характеризують головних героїв опери у відповідності до традиції *дінчанши*.

Очевидним є також зв'язок музичної драматургії опери Сан Бо з традиціями циклів арій з юаньської драми [там само]. Арії камерної опери об'єднуються у вокальні цикли, що дозволяє встановити аналогії зі властивим юаньській драмі тлумаченням циклу арій (*таошу*) як аналогу акту.

Властиві опері Сан Бо «Метелик. Шлях Поета» і такі особливості драматургії юаньської драми, як алюзії до відомих сюжетів, легенд та класичних книг. Не тільки численними алюзіями до китайської легенди про Лян Женбо і Цу Інтей сповнена камерна опера початку ХХІ століття, але й декларованими асоціаціями з шедеврами європейського мистецтва – оперою «Тристан і Ізольда» Вагнера, трагедією Шекспіра «Ромео і Джульєта», романом Гюго «Знедолені».

Якщо *дінчаниши* виконували функцію передумови наступної дії, то вірші *шоучаниши* вводилися на завершення сцени з метою узагальнення подій, надання етичної оцінки, лірико-філософського або іронічного коментаря [11, с. 49]. Розвиток традиції *шоучаниши* спостерігається у характерних для китайської опери європейської традиції фінальних сценах, що постають як кульмінація дії. Такий тип розвитку сюжету, коли в останніх сценах опери відбувається духовний стрибок у характеристиках персонажів, проявляються найхарактерніші риси характеру і духовних можливостей героїв, в результаті чого звичайна, здавалося би людина, перетворюється на героя, якому властиві надлюдські можливості. Таке перетворення героїв властиве як камерній опері Сан Бо «Метелик», так і великим китайським операм-драмам Інь Цінь «Канал. Балада річки» і «Велика хода Червоної армії», створеним на початку ХХІ століття [130]. В опері «Велика хода», зважаючи на особливості жанру великої героїко-патріотичної опери, що набув китайського національного самовираження, жертвність в ім'я визволення батьківщини набуває масового характеру. Здібність до саможертвності в ім'я країни підіймає, здавалося би, звичайного героя (героїв) до вершинних проявів духу на завершення земного життя. Досягнення «вершинності» в процесі еволюції образів оперних персонажів підіймає їх до рівню героїв релігійної драми стародавнього Китаю.

Обов'язковою умовою створення китайської опери європейського типу постає спирання лібрето на класичні національні сюжети. Принцип створення сюжету музичної драми на основі стародавнього твору, що набув статус

класичного, був сформований у юаньську добу, коли для *цзацзюй* здебільшого обиралися сюжети з літератури і фольклору минулих часів. Оперні драматурги сучасного Китаю і нині надають переваги класичним – легендарним, епічним, історичним – сюжетам, що пройшли сценічне випробування вже у п'єсах доби Юань. Створюючи їх нові інтерпретаційні версії, обираючи характерні сюжетні мотиви та своєрідно монтуючи їх, китайські драматурги переносять їх на сучасний історичний ґрунт.

Велика частина сюжетів, що набули значення класичних у китайському оперному мистецтві, сформувалися і набули розвитку у юаньській драмі *цзацзюй*, у котрій містяться елементи трагічного, комічного, драматичного начал, «мотиви змови та інтриги, судово-кримінальні історії, любовні пригоди, сімейні перипетії, релігійні притчі» [11, с. 53]. Характерно, що китайська монументальна опера європейського типу початку ХХІ століття містить різноманітні сюжетні мотиви, об'єднані до єдиної цілісності у лібрето. Різноманітні, здавалося би, сюжетні пласти по'єднуються у цілісність з метою презентації властивостей багатовимірного китайського всесвіту.

Отже, на формування сюжетного діапазону китайської опери європейського типу вплинула юаньська драма. Традиції, закладені у творчості видатних драматургів юаньської доби – Ван Шифу, Чжен Тін Юй, Чжен Гуанцзу, Бо Пу, Гуань Хантцін, Ма Чжиюань – зберіглися упродовж століть, відтворившись в оперних пошуках китайських композиторів ХХ – початку ХХІ століть як на рівні надання пріоритету перевірених часом національних сюжетів, так і в дотриманні структурних принципів організації драматичної дії.

Доба Юань відіграла собливу роль не тільки в історії китайського драматичного, але і оперного театру. У цей час склався театральний канон *цзацзюй*, в також система амплуа (цзяосе), сформована на основі стародавніх обрядових церемоній і народних святкувань [11, с. 56], що перейшли до китайської народної опери і, частково, до китайської опери європейського типу.

Отже, передісторія китайської оперної культури дооперного періоду розпочинається від дооперних часів, коли домінували ритуальні форми осмислення світобудови, органічною частиною котрих були музично-театральні елементи. У процесі переходу «від ритуалу до палацових вистав» [11, с. 3], музично-театральні елементи у складі драматичних вистав зазнали розвитку, набувши кульмінації у цзацзюй доби Юань.

Поява куньшаньської народної опери у добу Мін (1368 – 1644) означає початок оперної історії в культурі Китаю, розвиток котрої нараховує декілька періодів і етапів.

Перший період в історії китайської опери (перший оперний період), що охоплює епоху Мін (1368 – 1644), характеризується формуванням і розвитком історично першої народної традиційної опери – *куньшаньської музичної драми*. Відродження китайської династії у другій половині XIV століття сприяло розвиненню китайського мистецтва, і, зокрема, народженню народної китайської опери. Отже, поява китайської народної опери обумовлена загальним національним відродженням Піднебесної, що відбувалося упродовж другої половини XIV – першої половини XVII століть.

Куньшаньська музична драма – народна опера місцевості Куньшань – постала як «новий етап розвитку чжуаньці», базувалася на куньшаньських народних мелодіях [11, с. 97]. Новації і семантика чжуаньці як «драми чудес», і, перш за все, її розвинена музична сфера, сприяли появі куньшаньської опери, обумовивши роль чарівних мотивів в її змісті і структурі. Оскільки куньшанська народна опера постає як пізніший етап розвитку чжуаньці, доцільним є розгляд генези китайської опери.

Походження оперної драматургії китайської опери європейського типу кінця XX – початку XXI століть слід пов'язувати з принципами, властивими західній опері (наприклад, оперний симфонізм, лейтмотивний метод, *bel canto* як виконавський стиль) і сформованими у надрах національної театральної культури, властивих чжуаньці. Як і у «драмі чудес», у драматургії китайської

новітньої опери зберіглася характерна драматургічна подвійність: сольні та ансамблеві сцени нерідко вирізняються мініатюрністю композиції, тоді як фінали – масштабністю і концентрованою дією.

Народження куньшаньської опери – нового аристократичного жанру – обумовлено змінами у театральній парадигмі Китаю, що відбувалася упродовж XIV – XVI століть [11, с. 99]: роль музики у драматичних п'єсах значно поширилося, завдяки впливам *драми наньсі* (існувала на межі діб Юань і Мін). Драма наньсі характеризується ослабленням канонів музично-драматичної дії (відсутність «обмежень у кількості актів або сцен», розподілом «поетичних арій між багатьма персонажами», уведенням «співочих ансамблів» [11, с. 101] і арій до партій різних персонажів. Відкриття, що відбулися у драмі *наньсі*, спочатку перейшли до куньшаньської опери, а пізніше і до китайської опери європейського типу. Крім того, прадавня традиція створення нових творів на основі запозичення та переробки відомих і визнаних сюжетів з п'єс минулого, котрі нерідко складали невідомі автори [там само], також увійшла і до оперної культури. Значний вплив п'єс наньсі на куньшаньську оперу спостерігається, зокрема, у збереженні в музичній драмі традиційних масок-амплуа (шен, дань, цзін, чоу, мо). Переосмислені традиції використання персонажів-масок властиві і новітній китайській опері. Тут йдеться не стільки про збереження традицій фарбування обличчя і використання відповідних костюмів, скільки про збереження самих властивостей характеру-амплуа оперних персонажів.

Розчарування у п'єсах у жанрі наньсі як «занадто народних» [11, с. 104], призвело до повернення уваги до жанру *цзацзюй* (Чжу Ю'дунь, Чжу Цюань). Оновлені юаньські *цзацзюй* вплинули на народну оперу, до котрої увійшли такі розділи стародавньої драми як «драматизовані славослів'я (панегірики)», що значною мірою обумовили значущість монументальних урочистих хорових фіналів китайських опер європейського типу (або «проєвропейських опер», за Лі Мін [52, с. 8]) у жанрі великої опери.

Слід підкреслити значення для майбутньої опери сюжетного мотиву «вихваляння „доброчесних жінок“» [11, с. 104], характерний, наприклад, для цзацзюй Сюй Вея «Дівчина-воїн Мулань» і «Дівчина-переможниця на іспиті». У народній опері і в китайській опері європейського типу розвиток амплуа «доброчесної жінки» призвів до формування типу доблесної героїні, здатної на саможертвність в ім'я кохання і/або обов'язку. Звідси також розпочинається формування такої типової ознаки китайської народної і композиторської опери, як надання жіночому персонажу головного значення в оперній драматургії. Цю властивість китайської «проєвропейської опери» вивчає, зокрема, Дін Боюй, відзначаючи специфіку відтворення сюжетів «про лівчину-воїна Мулань» у традиційній опері, зокрема Юйцю, а також в авторському творі європейського зразку (композитор Гуань Ся, «Мулань Псалми», 2004)» [29, с. 153].

Важливого значення з точки зору поширення сюжетних мотивів і типів персонажів *цзацзюй* на новітню китайську оперу набуло введення теми особистісного конфлікту, що відбувається на фоні соціальних потрясінь. Характерним проявом подібного роду вертикального співставлення конфліктів внутрішньої і зовнішньої драм постає цзацзюй Чжу Ю'дунь «Лю Паньчунь дотримує вірність». Конфліктне протиставлення жіночого і чоловічого образів – співачки і розпусника і хапуги, що мучить і грабує простий народ, відбувається на фоні розвитку сюжетної лінії народного повстання. Як своєрідний відбиток традиції відтворення образів прекрасної співачки і «чиновника-волоцюги», що відбувається на тлі народного бунту, постає опера Ін Цін «Канал. Балада річки». Її головна героїня – красуня-співачка Червоний Лотос, здібна на жертвне кохання, протистоїть зазіханням героя, образ котрого відповідає персонажному типу «чиновник-волоцюга». Драма Червоного Лотоса відбувається на фоні загострення хвилі народного повстання, направленою проти пригнічення жорстоких правилелів.

Завершення історії цзацзюй у XVI столітті обумовлено її остаточним витісненням південною драмою *чуаньці* (з кит. «сповіщаю про дивовижне»).

Історія драми *чуаньці* розпочинається з п'єси Лі Кайсяня «Меч», а завершення пов'язано з драмою «Співаючий фенікс» Ван Шичжєня [11, с. 106-107]. Південна драма *чуаньці* набула значення жанрового прообразу народженої у середині XVI століття *куньшаньської опери*. Вагому роль у цьому процесі відіграло використання у *чуаньці* куньшаньських мелодій, у подальшому – музичної основи куньшаньської опери. Важливу роль у процесі формування куньшаньської опери як нового жанру в структурі китайського музичного театру відіграло надання музиці значення константної складової драми. Не тільки вокальна, але і інструментальна складова (наприклад, історія оперного оркестру, до складу котрого входили «поперечна флейта діцзи і дерев'яна тріщалка-кастань'єта», а також ударні, струнні, духові, духовий орган шен, лютня [11, с. 109]) китайської народної опери почала свій розвиток з куньшаньської драми.

Значна роль у формуванні музики куньшаньської опери належить Вей Лянфу – співаку, який надав «мелодіям місцевості Куньшань неперевершеної вишуканості та милозвучності», зафіксувавши їх у трактаті «Правила створення арій» [там само]. Наслідком реформи куньшаньських мелодій стало створення «нового стилю куньшаньської музики», що набула такої мелодичної рівності і делікатності, «що отримала назву „мелодій, відшліфованих водою“» [там само]. Невипадково, що і в китайській опері XX – XXI століть, котра успадкувала національні традиції, популярною є «водна» тематика, семантика і мелодика як данина куньшаньській опері, а човен як місце розгорнення оперної дії зберіг своє значення аж до наших часів («Канал. Балада річки» Інъ Цінь).

Від *чуаньці* куньшаньська опера успадкувала цілий ряд сюжетних особливостей, котрі увійшли і до великої китайської опери XXI століття. Серед таких сюжетних мотивів – надання диву, що уводиться через оповідь про те, що вже сталося, функції сюжетоутворюючої основи дії, великий часовий обсяг спектаклю, поліперсонажність, «декілька сюжетних ліній, ускладнена фабула» [11, с. 107], образ жінки, здатної на саможертвність в ім'я служіння обов'язку,

розгорнення ліричної дії на тлі історичних подій., вони перейшли і до великої китайської опери ХХІ століття. Як і чуаньці, а пізніше і куншаньська опера, велика китайська опера ХХІ століття не обмежується перипетіями виключно ліричного сюжету, охоплюючи і історико-соціальні події. Але, якщо свого часу чуаньці «призначалися більше для читання», а до сценічної постановки обиралися лише найдраматичніші сцени [11, с. 107], то велика китайська опера початку ХХІ століття, насичена подіями, передбачає обов'язковість сценічної постановки.

Значною відмінністю новітньої китайської «проєвропейської опери» (за Лі Мін) від традицій куншаньської драми постає постановчий процес. Аскетизм і суворість убранства сцени вирізняло старовинну народну оперу, для постановки котрої, за О. Воробей, «декорації були не потрібні і навіть могли заважити, оскільки сценічна дія нерідко швидко змінювалася за короткий проміжок часу» [11, с. 112]. Однак сценічні постановки сучасної китайської опери вирізняються відвертим багатством декорацій і спецефектів. Отже, не тільки поява декорацій в китайській опері європейського типу ХХ – початку ХХІ століть, але і надання їм вагомості в сценічній дії засвідчують значні зміни, що відбулися у тлумаченні оперної сценографії, що відбулися упродовж століть історії музичного театру Піднебесної. Зазначимо, що затвердження ролі декоративного оформлення сцени як вагомого чинника сценографії в оперній культурі Китаю ХХ – початку ХХІ століть відбулося під безпосереднім впливом європейської традиції. Одним з її наслідків постало значне розширення розмірів оперно-театральної сцени, що уможливило доречність масштабних декорацій у постановці новітньої китайської опери.

Зміни в оформленні дії у китайській опері межі ХХ – ХХІ століть не означали ослаблення ролі національних сценічних символів, серед котрих важливу роль відіграє, наприклад, човен, що пливе безкінечною річкою життя; відтворення на сучасній оперній сцені будівлі старовинного театру, де відбувається стародавня вистава (прийом «сцена на сцені»), завдяки чому

відтворюється ідея взаємопроникнення минулого і сучасного часопросторів: герої опери, перебуваючи у водночас у минулому і майбутньому, немов би опиняючись на порозі вічності. Наприклад, дія «великої» китайської опери-легенди «Канал» Іннь Цін, відбувається на човні, що рухається вічною рікою. Човен набуває одночасно і значення своєрідної сцени, на котрій відбуваються усі події опери. Рух човна пов'язує між собою минуле і майбутнє, до якого направлений життєвий шлях оперних персонажів. Фінальна сцена опери відображує ідеальне майбутнє китайського народу, де торжествує достаток, мир і всеєдність. Збереглися у часі-просторі китайської опери кінця XX – початку XXI століть і символічні значення кольорів, сформовані у народній опері, що визначають приналежність героїв музичної драми до відповідних акторських амплуа.

До другого періоду в історії оперної культури Китаю слід віднести епоху Цін (1644 – 1912) – останню велику добу в історії Піднебесної. Значущість доби Цін в історії оперної культури Піднебесної полягає у народженні цілого ряду місцевих народних опер – шаосінської, хебейської, хенанської, хуамейської і знаменитої *пекінської опери*. Пекінська опера була сформована в період Даогуан з історії династії Цін (1821-1850). Офіційне виникнення пекінської опери пов'язано з 1840 роком: історія явища, що набуло значення квітесенції духовного багатства країни, нараховує майже 200-річну історію. Передумовою успіху пекінської опери постали процеси інтеграції в її жанрових межах різних місцевих народно-оперних традицій (серед них – ханьська, хуаейська, куньшаньська, а також куньцюй), що зазнали своєрідної «пекінізації» і вдосконалення під час взаємодії з пекінською оперою. Синтез здобутків стародавнього культурного спадку, утілених у різних народних операх, обумовив високу художню цінність пекінської опери.

У добу Цін відбулися зміни у виборі сюжетів для драматичних творів, котрі стали базуватися не тільки на основі традиційних сюжетів, але і на відтворенні сучасних історичних подій (наприклад, «вторгнення

маньчжурських військ і завоювання ними Китаю» [11, с. 126]). За Кун Шанжень – літератором доби Цінь (XVII століття), такий перегляд сюжетної канви драми відбувався тому, що стародавні запозичені сюжети у цей час набули значення трафарету, а пов'язані з ними образи перетворилися на шаблони. Як наслідок протестів проти стандартизації театральної культури виникли призови «покінчити з архаїзмами» [11, с. 135], створювати нові фабули і драматичні сюжети, базовані на показі «незвичайного та оригінального» [11, с. 134], уводити комічні епізоди, доповнювати «реальний сюжет вигадкою» [11, с. 135]. Таким чином, у добу Цінь – еру поширення народних китайських опер – відбулося оновлення сюжетів китайської драми.

В основу нових сюжетів драматичних творів у добу Цінь було закладено переосмислення історичних подій і втілення образів «героїв свого часу», як, наприклад, у п'єсах Хун Шена – чуаньці *«Палац довголіття»* і цзацзюй *«Чотири красуні»*. Як надзвичайне у п'єсі Хун Шена *«Палац довголіття»* постає вічне кохання, що, виходячі за земні межі, продовжується на небесах. Як і в *«Піоновій альтанці»*, ідея нескінченного кохання тлумачна як першопричина вічного життя душі. Нерідко на документованому історичному тлі у п'єсах доби Цінь діють персонажі, породжені фантазією автора. Наявність загального історичного тла надає вигаданим персонажам реалістичності, перетворюючи їх на індивідуальні втілення відповідної доби. У чуаньці Кун Шанжень *«Віяло з квітами персику»* (1698) відбувається показ подій 1640-х років [11, с. 135], тоді як цикли ліричних арій розкривають глибину почуттів героїв, постаючи виразом понадчасового змісту драми.

Уведення історичної тематики до драми у жанрі чуаньці у добу Цінь (як, наприклад, у п'єсах Лі Юй, *«Зустріч за десять тисяч лі»*, *«Про чесних і вірних»*, 1660) обумовило формування жанру китайської історичної опери у середині XX століття (як, наприклад, у *«Сивій дівчині»*, 1945 р.), у котрій також може бути представлена і лірична сфера.

Із середини XVIII ст. розпочалася історія *пекінської опери* [11, с. 160], що утворилася на основі поєднання декількох місцевих музичних драм, серед котрих головне місце належало *куньшаньській опері*. За О. С. Воробйовою, «репертуар *пекінської опери* спочатку складали переорбки з *куньшаньської опери*» [11, с. 161]. Саме з *куньшаньської опери* до *опери пекінської* перейшли драматичні сюжети, що підлягали подальшій переробці у відповідності до інших жанрових вимог: «з великих п'єс на декілька дестків актів <...> брали один або два акти»; перевага надавалася п'єсам на історичні сюжети і амплуа *лаошен* (літнього героя). Як музичні властивості *пекінської опери* О. Воробйова визначає витончену техніку співу, складність вокальних прийомів, «оркестр, до складу котрого входять більшою мірою ударні народні інструменти» [там само].

У XIX ст. *куньшаньська опера* почала «поступатися своїми позиціями <...> театру *пекінської опери*» [11, с. 114], що набула значення квінтесенції філософії і мистецтва країни, визнаного репрезентанта народних оперних традицій Китаю. З *пекінською оперою* пов'язане «золоте століття» в історії китайської народної оперної культури.

Китайська опера європейського типу багато у чому успадкувала впливи *пекінської опери*. Про це свідчить, наприклад, переосмислене функціонування акторських амплуа, властивих *пекінській опері*, що спостерігається і в сучасній китайській опері європейського типу. Тут вже не є необхідним збереження семантики фарб масок і пишності костюму оперно-театральних амплуа. Натомість на перший план виходять традиції тлумачення сценічних типів, їх функції у сценічній дії, що від театральних амплуа народної опери перейшли до проєвропейської опери. У сучасних китайських операх європейського взірця діють далекі нащадки старого і молодого шена, спрацьовує розгалужена диференціація жіночого дань. Відповідність стародавньої класифікації акторських амплуа та суб-амплуа відповідає образам гароїв камерної опери Сан Бо «Метелик» [35].

У сучасній китайській опері європейського типу з різною мірою затребуваності присутні ті «чотири вміння» (спів, декламація, акторська гра і володіння технікою бойових мистецтв [11, с. 178]), що визначали сутність акторської майстерності у пекінській опері. Якщо вміння співу, декламації та акторської гри займають у проєвропейській китайській опері провідне місце, то володіння технікою бойових мистецтв набуло значення додаткової спеціалізації. Якщо перші три вміння зберігають своє значення в «проєвропейській» китайській опері як навички вокаліста-актора, опанування котрими є передумовою його участі в оперній постановці, то володіння технікою бойових мистецтв стало принадою танцорів і акробатів – учасників масових сцен у сучасному оперному спектаклі. Якщо в пекінській опері володіння технікою бойових мистецтв і акробатичною майстерністю було однією зі складових сценічної майстерності актора-співака, то сьогодні в китайській опері європейського типу «чотверте вміння» потребує спеціально навчених професіоналів. Як і в пекінській опері, головним виразом «вміння співу» висуваються такі критерії до вокального звуку як «неповторність виконання», «знання фонології, техніки співу», «досягнення гармонії *інь*» [11, с. 178], то в китайській опері європейського типу виконання арій, що розкривають внутрішній світ героя/героїні, мають виконуватися, виходячи із критеріїв досконалості європейського оперного вокалу, зокрема, оволодіння мистецтвом *bel canto*. Про роль *bel canto* у китайській опері європейського типу на національній сюжет переконливо писав композитор Ін Цін, у вокальних партіях оперних героїв котрого переконливо поєднуються пентатонічна ладова система і європейський тип звуковибудування, базований на втіленні ознак «прекрасного співу».

З декламацією в пекінській опері пов'язувалося співуче виконання монологів і діалогів, що відігравали в драматургії народної опери не менш значущу роль, ніж арії [1, с. 178-179]. У сучасній китайській опері європейського типу монологи і діалоги набувають значення вокальних сцен,

декламація має локальний характер, значно поступаючись вокалу. Поруч з тим, як прояв традиції «чотирьох вмінь» у сучасній китайській опері постають своєрідні «прориви» декламації у сольо-ансамблевих і хорових сценах. Такі декламаційні «вставки» нерідко уводяться до кульмінацій у розвитку оперної дії, коли композитору потрібно застосувати спеціальну звукову «фарбу» для вираження екстремального стану, у котрому перебуває герой/героїня. Крім того, характерним для китайської «проєвропейської опери» є введення декламаційних вигуків у хорових сценах, особливо у тих, у котрих відбувається показ процесу колективної праці, котру своїми репліками скеровує розвиток сцени подібного роду. У використанні декламаційних фрагментів у сучасній китайській опері переважають або голосні вигуки, або приглушене шепотіння як вираз граничних емоціональних станів, у котрих перебувають оперні персонажі.

Що стосується такого «вміння», сформованого у пекінській опері як акторське мистецтво, то в китайській опері європейського типу воно розкривається через миттєве сценічне перевтілення персонажу у сценічній дії, коли образ героя/героїні набуває різкої, непередбачуваної трансформації у процесі розвитку оперної дії (відповідає ефекту стрімкої зміни маски-амплуа у пекінській опері).

Принципово змінилося в контексті китайської опери європейського типу тлумачення і значення «п'яти прийомів» акторської гри, котрі утворювали такі форми як гра руками, очима, тулубом, голосом, а також специфічний тип пересування сценою (так звані «кроки»). Якщо в пекінській опері з мімічними рухами пов'язаний вираз психологічного стану героїв, а «літературні і декоративні аспекти сцен» зводилися до мінімуму [11, с. 179], то в китайській опері європейського типу ведучу роль у розкритті змісту надано вокальному началу, тоді як роль різного роду рухів і кроків поступається вокальній виразності. Саме музика – вокальна і інструментальна – в китайській опері європейського типу, як і в її західному взірці, відіграє головну виразно-

драматургічну роль, тоді як мімічні прийоми, як і мізансцени, відіграють доповнюючу роль.

Третій період у розвитку китайської оперної культури розпочинається з 1912 (завершення доби *Цінь*) і триває до сьогодні. Значні політичні і художні зрушення, що відбувалися у Китаї, починаючи з 1912 року, позначилися і на історії оперної культури Піднебесної. Надзвичайна насиченість подітичними подіями визначає зміст третього періоду в історії китайської оперної культури. Його початку передувала Сінхайська революція 1911 року, що призвела до падіння останньої в історії країни Цінської імперії (1912) і утворення республіки Китай (1912 – 1949); японо-китайська війна (1937 – 1945) і перемога у ній Серединної країни сприяли утворенню Китайської Народної Республіки (1949). Перша половина XX століття в історії Китаю характеризується подоланням одвічної замкненості, демократизацією суспільства, проникненням до нещодавно «закритої» східної культури західних впливів, зокрема європейської опери і асиміляції її принципів у східному контексті. Розпочався процес трансформації оперної культури Середньої країни. Друга половина XX століття також вирізняється значними змінами у політичному житті Піднебесної. Серед таких виокремимо десятиліття «культурної революції» (1965 – 1976 рр.), коли у наслідок політики терору були ліквідовані здобутки попередніх періодів і ліквідовані у фізичному змісті видатні діячі і артефакти демократичного періоду існування КНР, а також період національного відродження, що розпочався наприкінці 1970-х рр. і тривав упродовж наступного десятиліття (1980-і рр.), привівши наприкінці XX століття к початку другого періоду національного відродження Китаю. Доленосні політичні події, що відбулися в Китаї упродовж XX століття, супроводжувалися змінами у розвитку національної оперної культури, що нараховує декілька етапів. З 1912 р. китайська оперна культура пройшла чотири етапи розвитку: перший охоплює 1920 – 1930 рр., другий – 1940 – 1960 рр., третій – 1970 – 1980 рр., четвертий – кінець XX – початок XXI ст.

Розглядаючи процес еволюції китайської опери XX ст., китайські дослідники на сторінках захищених 2019 року кандидатських дисертацій – Є Сяньвей [35, с. 5-6] і Лі Мін [52, с. 8] пропонують періодизацію оперної культури Піднебесної, виходячи з встановлення історичних паралелей з політичними процесами в Китаї.

Є Сяньвей виокремлює чотири етапи розвитку китайської опери європейського типу упродовж XX – початку XXI століть. Як зазначає дослідник, упродовж першого етапу (1920 – 1930) «формувалися передумови розвитку майбутньої опери»; з другим етапом (1940 – 1960) «пов'язаний розвиток жанру, обумовлений зверненнями "Сивої дівчини"» (1945). Третій етап (1970 – 1980) характеризується відродженням жанру, що розпочинається після "культурної революції". Четвертий етап репрезентує «національне оперне мистецтво порубіжжя кінця XX – початку XXI ст.» у добу «розквіту китайської музично-сценічної культури», що полягає у: переосмисленні «жанрових традицій кунцюй та пекінської драми, принципів європейської музичної драми доби романтизму». Підсумовуючи власні спостереження, Є Сяньвей відзначає, що «упродовж 60 років (від 1945 року) китайська національна опера пройшла шлях від демократизації жанру, звернення до соціально-визвольної теми з превалюванням історичної конкретики, втіленням соціального конфлікту <... >, до елітарної, витонченої національної китайської музичної драми перетворень, романтизованої драми ідей і символів, одухотвореної класичною міфопоетичною сюжетикою, традиціями національної театральної системи».

Лі Мін також визначає 4 доби в історії оперної культури XX – початку XXI століття, а саме: «1) доба зародження та початкового розвитку, пов'язана з первинним засвоєнням європейського досвіду (до середини 30-х рр. XX ст.); 2) доба жанрового формування: а) воєнний період (1937–1949), підсумком якого є поява першої національної опери; б) період першого розквіту (1949–1966); 3) доба відродження та нового розквіту, позначена синтезом європейської та національної оперних традицій: а) період активної вестернізації

(1980–1990-ті роки) та б) період сучасної глобалізації (2000–2010-ті роки), якому притаманне вільне застосування багатоманітних жанрових традицій, що існують у світовому просторі оперного мистецтва» [52, с. 8].

Попри певні відмінності щодо встановлення історичних меж періодів розвитку оперної культури Кітаю ХХ – початку ХХІ століть, обидві періодизації в цілому вирізняються очевидною близькістю. Означена близькість обумовлена спиранням на процеси, що відбувалися у політичному житті Кітаю упродовж ХХ – початку ХХІ століть.

Після принципових змін початку ХХ століття, супроводжених подоланням суворих законів примусового обмеження, в оперній культурі Кітаю поширюються західні впливи. Поруч із національною складовою, оперна культура Кітаю, починаючи з першої чверті ХХ століття, вбирає до свого складу традиції європейської опери, що обумовлює поглиблення синтезу західного і східного у музично-театральній сфері Піднебесної. Упродовж 1920 - 1930-х рр., попри процеси трансформації традиційної драми, становлення поетичного реалізму, найпопулярнішою залишалася пекінська опера, що пройшла крізь кризу, занепад і відродження [35, с. 200]. «Літературна революція», очолювана Лу Сінем, обумовила уведення європейських сюжетних мотивів до художньої творчості початку ХХ століття [109], появу *«нових стародавніх драм»* (або *«нових драм»*) [11, с. 201], що базувалися на переробці сюжетів куньшаньської і пекінської опер [11, с. 202]. Оновлення суспільного і політичного життя Піднебесної («революція 14 травня») призвело до руйнації законів примусового обмеження національної культури.

Хоча найпопулярнішим жанром на початку ХХ ст. залишалася пекінська опера, в оперну культуру Кітаю поступово входили жанрово-стильові ознаки західної опери. На формування китайської оперної культури нового типу вплинуло захоплення китайськими композиторів західною оперною традицією. Навчання у Німеччині і Америці, котре дістали, наприклад, Сяо Юмей і Хуан Цзи, сприяло уведенню до китайської музичної культури жанрів китайської

художньої пісні, ораторії, симфонії, сонати, а також оновленню опери. Властивості художнього мислення європейського романтизму вплинули на мовні і драматургічні засади новітнього китайського музичного мистецтва. Пекінська опера у XX ст. пережила занепад і відродження у 1930-і роки [11, с. 200-201], пов'язане з легендарним Мей Ланьфаном, реформа котрого дістала назву «новий театр старої форми» [11, с. 211], характеризувалася появою «нових стародавніх драм» [11, с. 201], сутність котрих полягала у переробці сюжетів куньшаньської опери і введенні змін до акторській роботі [11, с. 202]. Завдяки Мей Ланьфану, набула актуалізації тема «вічної жіночності», що затвердилася у пікінській опері кінця 10-початку 20-х років XX ст., а пізніше увійшла і до китайської опери європейського типу.

Аарон Авшалом – «фундатор опери у китайському стилі для дорослої аудиторії Китаю» («Гуаньїнь – Богиня милосердя», 1921) сформулював ті положення щодо типу «взаємодії національної і західної традицій, на основі яких було утворено не тільки новітню національну китайську оперу, але й інші музичні жанри сучасного Китаю» [35]. Розпочався процес вивчення властивостей західної опери з метою введення її засад до китайської оперної культури.

Жага новизни поступово проникала до оперної культури Китаю на початку XX ст., торкаючись і пекінської опери. Як експериментатор у цьому жанровому полі постав автор «нових п'єс» Фань Цзідун [1, с. 211-212].

Упродовж другого етапу розвитку китайської оперної культури (1940-і рр. – 1960-і рр.) сформувалася так звана «нова опера» – форма музичної вистави, у котрій традиційні мелодії сполучалися з вербальним текстом і сюжетом, породженими революційними подіями [11, с. 212], до числа котрих має відношення і знаменита «Сива дівчина». У «новій опері» зберіглося значення арій цюй як виразу «почуттів та переживань головних героїв» [11, с. 221], супроводжуваних актуальним для першої половини XX століття вербальним текстом у стилі поетичного реалізму.

Для оперної культури Китаю, починаючи з 1940-х рр., властивий пошук нових жанрових моделей і тематики. Нова форма музичної драми – нова опера – розумілася як музична вистава з єдиним композиторським задумом та завершеним сюжетом [11, с. 212]. Взірцем нової опери постала «Сива дівчина» (1945) – національна демократична опера, у котрій відбулося долучення до національної оперної моделі ознак європейської опери, як і сполучення традиційних мелодій з революційним сюжетом. За Є Сяньвей, «історія національної опери розпочинається з <...> легендарної „Сивої дівчини“, створеної на основі європейських зразків, з котрою пов'язана функція «перетворення національної опери на основі європейських традицій на ведучий жанр Новітнього Китаю» [там само].

Після підйому оперної культури у 50-60-і роки ХХ століття (опери «Шлюб Сяо Ерхая», «Пісні про степ» Ло Цзунсянь, «Червона зоря» Чжан Жуй, «Весняний грім» Чжань Цзи) у 10-ліття «культурної революції» (1966 — 1976) послідувала криза китайської національної опери європейського типу.

Третій етап розвитку оперної культури Китаю ХХ століття охоплює 1970 – 1980 рр., коли продовжився шлях до оновлення і досконалості національного оперного мистецтва. У 1980-і рр. Китай долучився, за Чжан Кай, до процесу утворення «світового театру як реалії мистецтва» [127], у структурі якого опері належить важлива роль. Таким чином поглиблювалася взаємодія східного і західного у музично-театральній формі. Входження західної оперної музики до національного китайського театру стало важливою формою міжнаціональної взаємодії західного і східного, далекого і близького у китайській опері. Відродження жанру у добу реформ (опери «Море пристрастей у Забороненому місті» Лю Чженьцю, «Степ» Цзінь Сян) приводить до його виходу на світовий рівень, переосмислення жанрових традицій пекінської опери і не виключає поглиблення традицій європейської музичної драми доби романтизму.

Четвертий етап розвитку китайської оперної культури пов'язаний з межею ХХ – ХХІ століть, коли Китай долучається до процесу утворення

«світового театру як реалії мистецтва» [127]. На порубіжжі XX – XXI століття оперна культура Китаю відображує характерні тенденції світового театру, набуває глобалізаційного виміру і, поруч з тим, зберігає національні традиції. Останні спостерігаються, наприклад, у домінуванні в китайській композиторській опері XXI століття національної сюжетики і класичних сюжетних мотивів, ритуально-містеріальної подієвості, взаємодії історико-епічного і ліричного драматургічних планів, відповідності оперних героїв амплуа стародавніх театральних масок, уведенні циклів сольних висловлювань у відповідності до старовинної музично-театральної традиції національного театру, наявності елементів народної ладової системи та особливостей вокального звуковибудування.

Підводячи підсумки розвитку китайської опери XX – XXI століття, Є Сяньвей зазначає, що «сучасна китайська національна опера пройшла шлях від демократизації жанру, звернення до соціально-визвольної теми — до елітарної, витонченої національної китайської музичної драми перетворень, романтизованої драми ідей і символів, одухотвореної класичною міфопоетичною сюжетикою, традиціями національної і європейської театральної системи» [35]. Подальше входження західної опери до китайської оперної культури спостерігається, зокрема, у проведенні фестивалей, участь у котрих беруть європейські і китайські оперні театри, а також у розгорненні будівництва грандіозних центрів оперної культури, що дістали назву великих оперних театрів. Відчуття взаємовідповідності західного і східного, далекого і близького, поглиблюючись, обумовило взаємопроникнення різнонаціональних традицій у китайській оперній культурі кінця XX – початку XXI століть.

Висновки до розділу 1

У розділі 1 осмислено значення оперної культури як універсалії оперології, простежено генезу китайської опери в дооперний період, визначено шляхи розвитку китайської опери.

Оперна культура як універсалія оперології охоплює всі прояви буття опери і оперної справи, має гносеологічну і онтологічну функції, володіє хроно-топологічним змістом. Взаємодія системної організації і продуктивної «хаотичності» уможливила тлумачення оперної культури як своєрідного *хаокосмосу*, базованого на єдності суперечностей.

Усвідомлення оперної культури у множині проявів і підходів до її аналізу обумовила утворення системи наукових галузей у складі загальної оперології, серед котрих – оперна жанрологія, міфооперологія, сюжетологічна оперологія, виконавська оперологія, емоціонологічна оперологія, синологічна оперологія, оперно-театральна семіотика, культурологічна оперологія. Кожній з наукових гілок оперології властиві специфікований предмет, понятійно-категоріальний апарат, методи і матеріал дослідження.

Оперну культуру рубежу XX – XXI ст. вирізняє формування єдиного (глобалізованого) часопростру, функціонування котрого вирізняє наявність спільних проблем (наприклад, щодо подолання кризи опери) і питань (репертуарних, фінансових, ринкових, маркетингових), а також визначення шляхів їх розв’язання на основі врахування спільного досвіду.

З метою категоризації універсалії оперна культура осмислено зміст категорій оперології – опера, оперне мистецтво, оперна творчість, оперна поетика, музичний театр, оперний театр. Запропоновано актуальну наукову парадигму тлумачень категорії «оперний театр» (цілісний хронологічний та жанрово-стильовий феномен; авторський оперний театр; архітектурна споруда; менеджера система).

В історії китайської оперної культури виокремлено чотири періоди розвитку. Дооперний період в історії китайської «опери до опери» тлумачний як передісторія оперної культури, її генезис. У сакрально-релігійних формах шаманізму, театральних жанрах дооперної доби формувалася музично-театральна і акторська складові, корпус класичних сюжетів, мотив дива, циклічна організація арій *цюй* (чжуаньта), успадковані народною оперою, а

пізніше і китайською оперою європейського типу. *Чжуаньци* – пісенно-танцювальна вистава – вплинула на сюжетну основу, жанрову структуру, музично-поетичну драматургію майбутньої китайської опери; драматичні п'єси доби Юань стали для китайської опери виток класичних національних сюжетів. Сформовані у дооперний період поетичні, стилістичні та жанрові конструкції, набувши значення «готових форм», у трансформованому вигляді увійшли до китайської опери – як народної, так і проєвропейської.

З появи куньшаньської народної опери («драми чудес») у добу Мін (1368 – 1644) розпочинається **перший період** в історії китайської опери, обумовлений загальним національним відродженням. Народна опера успадкувала, зокрема, традиції юаньських *цзацзюй*, з властивими їй хоровими панегіриками, притаманний драмі чжуаньци образ *доброчесної жінки*, здатної на саможертвність.

Другий період в історії оперної культури Китаю репрезентує *епоха Цинь* (1644 – 1912), упродовж котрої з'явилися інші місцеві народні опери – шаосінська, хебейська, хенанська, хуамейська, *пекінська* (виникла 1840 р.). Передумовою успіху пекінської опери постала інтеграція і «пекцнцзація» місцевих народно-оперних традицій. У цей час опери стали. Новаторство у тлумаченні оперних сюжетів (відтворення сучасних історичних подій, введення оновлених типів героїв (чуаньці «Палац довголіття» і цзацзюй «Чотири красуні» Хун Шена; чуаньці Кун Шанжень «Віяло з квітами персику») взаємодіяло зі збереженням мотиву дива і принципу циклізації ліричних арій *цзюй*. Уведення історичної тематики до народної опери згодом обумовило формування жанру китайської історичної опери у середині ХХ століття, для котрої характерно переосмислене функціонування акторських амплуа пекінської опери, трансформоване збереження легендарних «чотирьох вмінь» і «п'яти прийомів» акторської гри.

Третій період у розвитку китайської оперної культури (з 1912 р.) охоплює чотири етапи розвитку (1920 – 1930 рр.; 1940 – 1960 рр.; 1970 – 1980

рр.; кінець XX – початок XXI ст.). *Перший етап* пов'язаний з проникненням західних традицій і закладенням передумов розвитку майбутньої опери; *другий* – з формуванням «нової опери», у котрій традиційні мелодії сполучалися з сучасним вербальним текстом і сюжетом, взаємодією національної оперної моделі з європейською оперою, а також кризою жанру у 10-ліття «культурної революції»; *третього етапу* відбулося відродження оперної культури; *четвертий етап* пов'язаний з долученням китайської опери до світового театру. Оперну культуру сучасного Китаю, репрезентовану трьома жанрово-стильовими напрямками – традиційною народною музичною драмою, європейською оперою, китайською національною оперою європейського типу – вирізняє метасистемний характер як запорука її цілісності.

Отже, розвиток оперної культури Китаю пройшов величний шлях від ритуально-містеріальних традицій дооперного періоду – до демократичної опери «Сива дівчина» (1945); від подолання трагічних наслідків «культурної революції» – до національного відродження у 1980-і роки і подальшого формування музичної драми символів і ідей, одухотвореної синтезом традицій європейської і національної музично-театральної системи.

РОЗДІЛ 2

СУЧАСНА ОПЕРНА КУЛЬТУРА КИТАЮ ЯК ПОЛІСТРУКТУРНЕ ЯВИЩЕ

2.1. Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю

В оперній культурі Китаю на сучасному етапі її розвитку спостерігається підвищення авторитету оперного театру як найбільш усупільненої синтетичної форми художньої комунікації, величного і масштабного культурного центру, здатного об'єднати велику кількість глядачів, які сповідують різні художні цінності. На сценах оперних театрів Піднебесної одночасно відбуваються різні за жанром та стилістикою художні заходи, базовані на поєднанні ознак старовинних традицій і новітніх мистецьких процесів. Мистецькі пошуки провідних оперних колективів Китаю, різних за творчими спрямуваннями та конкуруючих між собою, збагатили загальну палітру світової музично-театральної культури яскравим розмаїттям видів і форм оперного мистецтва, орієнтуючись як на європейські, так і національні світоглядні тенденції.

Актуальність використання поняття оперний театр у значенні оперно-театральної будівлі в оперній культурі Китаю межі XX – XXI століть обумовлено затвердженням такого феномену як великий театр, під котрим слід розуміти масштабний поліфункціональний центр із високорозвиненою інфраструктурою, архітектурний знак і культурний текст. Великі театри Піднебесної – артефакти оперної культури Китаю – набули значення складової стратегії протистояння кризі оперного мистецтва. Об'єднання оперного, драматичного, камерного театрів, театру-студії, кінотеатру, залів різного призначення, музеїв, бібліотек, кафе, барів, готелю, паркування під склепінням великого театру в Китаї слугує реалізації такої актуальної ідеї: насолода оперним мистецтвом не має виключати значущості розважальності, що приваблює відвідувачів. Адже у такому випадку уможлиблюється привернення уваги до опери не тільки безпосередніх прихильників цього виду мистецтва і

його справжніх професійних поціновувачів, але і тієї слухацької більшості, котру складають бажаючі приємно провести вільний час, користуючись усіма перевагами комфорту, доступними у сучасній цивілізації.

Практика створення великих театрів як масштабних поліфункціональних культурних центрів із високорозвиненою інфраструктурою – ознака оперної культури Китаю кінця XX – початку XXI століть. Приверненню уваги потенційних оперних глядачів/слухачів сучасної Піднебесної слугує унікальність, своєрідна модерна краса, інтелектуалізм новітньої архітектури, що вирізняє великі оперні театри Китаю. Новітні театральні будівлі як так звані символічні побудови (або взірці символічної архітектури) метафорично відображують певний природний об'єкт (рослинний, топографічний, тваринний), що у фантазії архітектора перетворюється на свій власний штучний аналог, набуваючи ознак фантасмагоричного космічного явища. У підсумку великий оперний театр Китаю набуває значення архітектурного знаку і культурного тексту, що уможливлює «читання» художніх кодів у його складі, викликаючи зацікавленість численних туристів. Тому знайомство глядача/слухача з великим оперним театром – витвором досягнень сучасної архітектури – починається ще до того як він проникає до внутрішньої структури театру, а саме зі споглядання його зовнішнього вигляду, котрий вирізняють висока інформативність і концепційність. Отже, великий оперний театр Китаю кінця XX – початку XXI століття розпочинається з усвідомлення його зовнішнього вигляду як мистецького об'єкту, «прочитаного» у контексті культурно-природного ландшафту міста. Підкреслимо, таке спостереження не означає недооцінки внутрішнього убранства і творчої атмосфери театру. Натомість, метою архітектурного вирішення кожного великого театру, побудованого у Китаї наприкінці XX – початку XXI століть, було підкреслити, розширити ту культурно-візуальну сферу, що має функцію символічного втілення самої ідеї *ТЕАТРУ* (оперного театру) – складової оперної культури.

Тлумачення оперного театру як складової оперної культури уможливорює також уведення до сучасної наукології такої наукової галузі як *культурологічна оперологія*. Культурологічна оперологія утворюється на перехресті двох наукових напрямів – оперології і культурології, постаючи переконливим свідомством єдності процесів інтеграції і специфікації, що вирізняють властивості сучасної наукології як такої. Предметом вивчення культурологічної оперології має постати оперна культура у всій її цілісності та системній єдності складових. У такому випадку оперна культура постає як предмет вивчення декількох наукових галузей – музикознавства, оперології, оперної культурології. Оперну культуру пропонується розуміти як результат творчої діяльності «людини штучної» – «*homo artificialis*» (поняття, уведене С. Пуфендорфом, 1632 – 1694), «людини вихованої» – «*homo educator*» (поняття, уведене І. Кантом), при домінуванні іпостасей «людина музична» (*homo musicus*) і «людина оперна» (*homo operas*).

Феномен китайського великого оперного театру – художня система, до структури котрої входять не тільки принципи, історія і властивості художньої діяльності творчого колективу, але і сама оперно-театральна будівля, що відображує естетичну концепцію світобудови постмодерної доби, втілену в архітектурній параметричній концепції. Аналіз її зовнішнього вигляду і структури як виразу ставлення до оперного мистецтва, сформованого у суперечливих реаліях сьогодення потребує спирання на засади оперно-театральної семіотики.

Тлумачення поняття великий театр на Заході і Сході (зокрема, у Китаї) розрізняються з історичної, просторової, архітектурної і функціональної точок зору. Перший в історії західний великий оперний театр з'явився в Італії у XVII столітті – часі-просторі, з котрим пов'язано народження опери. Перший великий театр було відкрито у Брешиї 1664 року; наступний театр, що дістав назви «великий», з'явився вже в іншу епоху в історії опери і в іншій країні у Франції (Бордо, 1780 року); через декілька років подібна подія відбулася у

Санкт-Петербурзі (1783); наступний період у процесі відкриття великих європейських оперних театрів пов'язаний з ХІХ століттям, коли відбулося їх відкриття у Москві (1825 р.), Варшаві (Театр Вельки, Національна опера) – 1833 р., Барселоні (Gran Teatro del Liceo – «Гран Театро Ліцео», 1847); у Женеві – 1879 р.

Створення і функціонування великих театрів на Заході продовжилося у ХХ столітті. Серед таких назовемо Великий театр міста Люксембургу (фр. Grand théâtre de la ville de Luxembourg) — муніципальний театр у столиці Люксембургу, заснований 1964 року до «1000-ліття Великого герцогства (1963)»⁸ за проєктом паризького архітектора Алена Бурбонне (Alain Bourbonnais). Великий театр Люксембургу, призначений «для показу драматичних вистав, оперних і балетних постановок», містить 2 зали: головна, розрахована на 943 місця, зала-студія має до 400 місць [там само]. «Великий театр міста Люксембурга нині — це антрепризовий оперний, концертний і театральний майданчик», де за контрактом виступають заїжджі трупи, проводяться різноманітні культурні заходи, фестивалі, концерти тощо. «Останніми роками з Великим театром міста Люксембургу співпрацювали Англійська національна опера, Національний театр Великої Британії, Німецький театр (Берлін), були спільні виробництва з оперою Ла Монне (Брюссель) і Національним театром опери комік (Théâtre National de l'Opéra Comique, Париж)» [там само]. У залах європейських великих театрів відбуваються оперно-балетні постановки, концерти, а також урочистості різного роду.

Кожний Великий театр у Західному світі, як і в Китаї, має свою історію створення як спільну ознаку західного і східного втілень самої ідеї Великого театру.

⁸ Великий театр міста Люксембург. <https://uk.wikipedia.org/wiki>

Китайські великі театри як культурний феномен почали утворюватися наприкінці XX – початку XXI століть. Їм від початку властива поліфункціональна природа, у наслідок чого відбулося їх перетворення на гігантські культурні центри, котрі мають функцію концентрації заходів мистецтва і комфортного проведення вільного часу відвідувачами в єдиному театральному часі-просторі. Згідно новій традиції, сформованій у Китаї останніх років XX – початку XXI століть, у межах великого театру розташовуються декілька театрів різного призначення (оперний, драматичний, камерний), концертні зали (великий, камерний); розвинена інфраструктура, що містить численні заклади (кафе, ресторани, конференц-зали, музеї, вернісажі, магазини, готелі, паркування тощо), які забезпечують відвідувачам комфортне перебування. Таким чином, у самому проектуванні великих театрів у Китаї не тільки передбачено можливість доволі різнобарвного проведення часу, окрім сценічного перегляду «театральних пристрастей», але і закладено ідею комфортного проведення часу. Мета візиту відвідувачів не обмежується виключно переглядом оперного/драматичного спектаклю, але передбачає і приємне проведення вільного часу. Цьому сприяє насичений функціонально продуманими локусами часопростір великого театру, масштабність площі котрого набула значення однієї з його найхарактерніших ознак (наприклад, загальна площа Великого театру в Шанхаї становить 200.000 м²).

Між появою західних і східних великих театрів існує значний історичний «розрив». Якщо в Європі поява перших великих оперних театрів пов'язана з XVII століттям (добою народження опери), то у Китаї – з кінцем XX – початку XXI століть – періодом розквіту новітнього оперного мистецтва у Піднебесній. В Європі великий оперний театр як вищий прояв досконалості оперно-балетного мистецтва певної країни найчастіше постає як унікальний у культурному контексті держави. Натомість, великий оперний театр у Піднебесній, відповідаючи найвищим вимогам професіоналізму, не має значення єдиного (і в цьому змісті унікального) у державному масштабі,

набуваючи значення пам'ятки, що уособлює природну і культурну специфіку різних округів і провінцій країни. У кожному великому театрі Китаю міститься декілька театрів (наприклад, Великий і Малий), сцен, глядацьких залів різного призначення, що дозволяє одночасно проводити оперні, балетні і драматичні спектаклі, камерні і симфонічні концерти, циркові вистави, виставки творів образотворчого мистецтва, музейні експозиції, покази мод і кінофільмів тощо. Таким чином, діяльність будь якого великого театру Китаю від початку не обмежується лише оперно-балетною сферою. Поруч з тим, у сучасній китайській культурі функціонування великого театру пов'язано з домінуванням ролі саме оперного (і балетного) мистецтва, що, зокрема, може відображатися у його назві, що або містить у своєму складі визначення «оперний», або передбачає його. Наприклад, Національний Великий театр виконавських мистецтв у Пекіні називається також Великий національний оперний театр. Опера як найбільш синтетичний із усіх видів театрального мистецтва об'єднує під своїм «крилом» усі інші структури, розміщені у грандіозних будівлях великих театрів Китаю. Слід також врахувати, що сучасні оперні постановки, що відбуваються у великих театрах Китаю, вбирають до свого складу циркові і кіно-елементи як компоненти режисерського прочитання *opera scenica*.

Прообразом будівель китайських великих театрів наших днів слід вважати не стільки старі європейські театри подібного кшталту, скільки ті оперні театри західного світу, що виникли упродовж другої половини XX – першій чверті XXI століть. Один з таких прообразів – Великий театр Квебека, задуманий його фундаторами як грандіозний театральний комплекс (відкритий 1971 року).

Неможна не згадати у цьому контексті і Сіднейський оперний театр (*Sydney Opera House*). Розташований у Сіднейській гавані, цей шедевр новітньої архітектури став символом міста і однією з головних пам'яток Австралії. Конкурс на будівництво театру був об'явлений 1955 р., а будівництво було завершено 1973 р. Сіднейський оперний театр з його метафоричним стилем виконаний за проєктом данця Йорна Уотсона, який запропонував поставити «на

циклопічний подіум ряд віялоподібних білих дахів» [88]. Ззовні абстрактні форми оперного театру, і особливо його «вітрилоподібний дах» [там само], нагадують корабель з піднятими вітрилами, що відпливає від причалу. Таку асоціацію посилює розташування Театру у бухті порту Сіднея. Надзвичайний оперний театр, в основі котрого – інноваційний дизайн, що ґрунтується на геометрії кулі, з трьох сторін оточений водою, «оголошений ЮНЕСКО об'єктом Світової спадщини у 2007 році» [там само].

Ідею конструкції оперно-театральної побудови Йорн Уотзон творчо запозичив у китайських архітекторів, перейнявши досвід будування збірних консолей у будівництві китайських храмів. Данський архітектор у конструкції головного театру Австралії поєднав ознаки палацового і храмового стилів китайської будівельної традиції, що згодом викликало зацікавленість інших майстрів Піднебесної. Архітектура Сіднейського театру своєю інтелектуалізацією і символізацією простору нагадує майбутні будівлі великих оперних театрів Китаю. Під впливом австралійської ідеї будівлі великих театрів Китаю набули ознак концептуальної архітектури.

Будівля Сіднейського оперного театру містить 900 приміщень різного призначення, зокрема, Концертний зал, Оперний театр, Драматичний і Камерний театри, чотири ресторани, Зал прийомів [там само]. Поліфункціональне призначення Сіднейського оперного театру вплинуло на концепцію і архітектуру оперного театру, тлумачного як великий, пізніше поширену в Китаї.

Попри дивовижну архітектуру, оперний театр у Сіднеї викликав серйозну критику як «непридатний для опер». Оперний режисер Давід МакВікар виразив нарікання щодо акустики зала, а також невідповідності оркестрової ями прийнятим стандартам, унаслідок чого народжується «відчуття клаустрофобії» [там само]. На думку Ендрю Герона – концертмейстера Сіднейського симфонічного оркестру, погана акустика *Concert Hall* викликає такі «слухові відчуття, що здається, немов "у вухах вата"» [там само].

Сіднейський оперний театр – цей унікальний «храм мистецтва» – не набув назви «великий». Можливо, причиною тому постали прорахунки саме акустичного характеру, що унеможливили досягнення якісного музичного звучання – головної вимоги до будівлі оперного театру. Відзначимо, що китайські архітектори врахували прорахунки, властиві будівлі Сіднейському оперному театру: акустика всіх залів китайських великих оперних театрів вирізняється досконалістю, а їх монументальні розміри є відповідними загальним масштабам будівлі.

Поєднання властивих оперному театру у Сідней двох знакових систем – концептуалізму архітектури, що метафорично відтворює певний природний або культурний прообраз, і вражаючого уяву гігантизму – надвеликих розмірів, обумовлених необхідністю об'єднання під одним дахом цілого комплексу різнофункціональних приміщень художнього і побутового типів, – властивості, що пізніше успадкували великі театри Китаю.

Отже, передісторія поширення великих театрів у Китаї має західне походження. Поширення великих театрів як оперних центрів, до структури котрих входять також драматичний театр, концертний і камерний зали, музей, як і приміщень, що забезпечують комфортне проведення часу відвідувачами, розпочалось в останню третину ХХ століття.

Доба великих оперних театрів у Китаї відповідає новітній ері в історії оперної культури; її початок пов'язаний з 1998 роком, коли виникла перша будівля подібного роду – Великий театр у Шанхаї. На більш ранішніх етапах упродовж ХХ століття у Китаї виникали великі театри, але то були лише поодинокі взірці, котрі не набули значення новітньої традиції і значення поліфункціонального культурного центру. Упродовж двох перших десятиліть ХХІ століття на підтвердження успішності даного культурного проєкту будівництво великих театрів у різних регіонах країни поширилося. Відкриття наступного великого оперного театру в Китаї відбулося у Ляоніні, у перший рік ХХІ століття (2001). 2004 року було відкрито Великий театр Пекінської опери

імені Мей Ланьфана. Відкриття Національного Великого оперного театру в Пекині (Національний театр виконавських мистецтв) відбулося 2007 року. Великий театр Канас у Сіньцзяні відкритий 2008 р.; відкриття Великого театру Ціндао у Сіньцзяні (його будівництво тривало з 2005 – 2010) і Великого театру Гуанчжо відбулося 2010 р. Упродовж другого десятиліття ХХІ століття також було засновано цілий ряд великих оперних театрів у різних регіонах країни. Серед них – Великий театр в Усі і Великий театр провінції Шаньсі (Тайюань), відкриті 2012 року; Великий театр у Харбіні (2010 – 2015); Великий театр провінції Шеньсі (у Сіані), Великий театр Цзянсу в Нанкіні, Великий театр міста Чанша провінції Хуань (відкриті 2017 року); Великий театр у Сичуань і Великий театр в Іу (*Yiwu Grand Theatre*), відкриття котрих відбулось 2019 р. Отже, всього упродовж 21 року (з 1998 по 2019) у Китаї було відкрито 15 великих театрів. Така статистика само по собі засвідчує актуальність ідеї утворення великих театрів у Китаї як таких, що сприяли поширенню оперно-театральної культури країни.

З метою встановлення характерних ознак великого оперного театру у Китаї як культурного феномену відзначимо властиві йому загальні особливості структурної організації і архітектурної концептуалізації. Великий оперний театр як артефакт сучасної культури Китаю нерідко постає прикладом параметричної архітектури – «окремого архітектурного стилю сучасної архітектури», «нового глобального стилю для архітектури і міського дизайну» або великий новий стиль місля модернізму⁹. Важливо зазначити, що архітектурний параметризм, постаючи як світовий стильовий напрям, не виключає актуальності національного акценту. У свою чергу архітектурний параметризм виріс з такого напрямку в архітектурі як *біоніка*. В основі біоніки як архітектурної течії наших днів – творче відтворювання природних форм, що

⁹ Маслова С. А., Тищенко В.О. Параметрична архітектура як окремий стиль сучасної архітектури. <https://reposit.nupp.edu.ua/> [дата доступу – 30.07.2025]

потребує задіяння високих технологій у проєктуванні та будівництві. Як зазначає І. Федор, архітектурна біоніка або органічна архітектура «поєднує нові архітектурні форми і створення раціональних конструкцій з будівельного матеріалу живої природи та <...> енергії Сонця, вітру, води», базується на збереженні живої природи в її функціонуванні у гармонічній єдності з архітектурою [104]. У параметричній архітектурі процес відтворення духу просторовій моделі втілений у динаміці природних форм, що витісняють звичну лінійність та симетрію. Біоміметика як запозичення ознак і законів органічного життя до архітектурних проєктів, за О. Жежерею, базується на доцільності використання ефективності екологічної природи для «живих систем у проєктуванні споруд». Біоміметика передбачає «аналіз та використання структур, форм та процесів природи» [36, с. 136], таких як «морфологія рослин та тварин, принципи саморегуляції, ефективного використання енергії та матеріалів», а також принципи біології та природних систем зі сучасними технологіями та матеріалами» [там само].

Параметричні будівлі великих театрів Китаю останніх років ХХ – початку ХХІ століть відповідають такому явищу сучасності як глобальний контекст. Поруч з тим, будови великих театрів Китаю у стилі архітектурної біоніки безпосередньо взаємодіють з регіоналізмом. Якщо відштовхнутися від концепції О. Копієвської і цілеспрямувати її на досліджуваний на даному етапі роботи предмет вивчення, то слід зазначити, що проєктування великих театрів Китаю враховує «архітектоніку культурного ландшафту», властивого сучасній історичній епосі, базуючись на врахуванні ландшафтної унікальності і типовості, що визначає «цивілізаційний код, або алгоритм цивілізації»¹⁰. Параметричні будівлі великих оперних театрів Китаю відіграють важливу роль

¹⁰ Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурних практиках України: глобальний, глокальний контекст та локальні особливості (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). Спец. 26.00.06 – прикладна культурологія. Культурні практики. Дис. ... доктора культурології (доктора наук). К., НАККІМ, 2018. 487 с. С.5.

«у процесі формування культурного ландшафту й архітектоніки», досягаючи значного соціокультурного ефекту. Адже будівля великого театру як «стратегічно спланований культурний ландшафт» сприяють вирішенню низки культуротворчих завдань. Оперно-театральні будівлі органічно уводяться до «культурної ландшафтної зони (території)», що характеризується неповторним культурним смислом, функціональною унікальністю, визначальним сприйняттям [там само].

Великі театри сучасного Китаю будуються на основі принципу *регіоналізму*, сутність якого полягає у відтворенні в його архітектурній концепції природного принципу, що вирізняє унікальні властивості тієї місцевості, у межах котрої оперна-театральна будівля має бути розташованою. Дотримання принципу природного регіоналізму у процесі будівництва китайських великих театрів передбачає символічне відображення культурних традицій, ландшафтних умов, ментальності, соціосистеми, пам'яток історії. Таким чином, у параметричних будівлях великих театрів Китаю глобальний контекст доповнюється регіоналізмом.

Кожен з великих оперних театрів Китаю, побудований у стилі архітектурної біоміметики та у відповідності до засад параметричної архітектури, із необхідністю має власний регіональний прообраз, за ідею або моделлю якого такий театр був спроектований. З токи зору походження прообразу, відтвореного в архітектурному параметричному стилі, архітектурні проекти великих оперних театрів Китаю доцільно розподілити на дві групи. До першої з них слід віднести такі театри, що побудовані на основі біонічних (природних) прообразів; до другої мають відношення велико-театральні побудови, побудовані на основі переосмисленого відтворення характерних артефактів національно-культурного минулого.

До першої (тобто, біонічної або біоміметичної) групи доречно віднести такі великі театри у часопросторі сучасного Китаю як побудовані у: Ляоніні, у конструкції якого відтворено силует «нефритового» дракона із

свиноподібною головою; у Пекіні, що постає як одна з варіацій «на тему» архетипу світового яйця; у Харбіні, архітектурну конструкцію котрого надихнула конфігурація кучугурів або льодових фігур; у Гуанчжоу, прообразом котрого постали природні валуни (скелі), між котрими ллється вода; Циндао в Сіньцзяні, де створено архітектурну метафору природного ландшафту на околицях міста; в Усі, де театр нагадує велетенського метелика, що приземлився на штучний півострів на озері Тайку; у провінції Шансі, де Театр спроектований за взірцем природної глиби; у Чанші, прообразом театральної споруди у котрому слугували квітки білого гібіскусу.

До другої групи, прообрази котрої мають культурне походження, цілком закономірно відносяться Великий театр у Шанхаї, побудований у вигляді кришталевого палацу; Великий театр імені Мей Ланфан у Пекіні, прикрашений віялоподібний дахом; Великий театр в Ухань «Цинтай», де архітектурна концепція «Спів з гір» знайшла втілення у театральній споруді, що нагадує силует поширеного у цій провінції національного музичного інструменту *гуцинь*.

Незважаючи на різницю у виборі міметичного (природного/культурного) прообразу, великі театри Китаю об'єднують спільні ознаки, серед котрих – врахування властивостей регіональної місцевості і її національних традицій, а також поетизація часопростору, що оточує новітню параметричну будівлю.

Спільною рисою своєрідності функціонування новітнього великого оперного театру у Китаї постає також мистецтво уведення до його часопростору глядача як спостерігача надзвичайної (тобто, оперно-театральної) дії. Адже театральна площа постає як той майданчик, з котрого розпочинається мистецтво театральної трансформації реального світу на світ мистецький. Театральне видовище розпочинається задовго до входу глядача у театр. Експресивні та виразні об'єми природного ландшафту видозмінюються, немов би полемізуючи між реальним і удаваним, супроводжуючи чи не кожен крок відвідувача, що прямує до головного входу у Театр, немов би мимоволі

втягуючи його до мовчазної співучасті у ритуалі перетворення об'єктів природи на артефакти. Абсолютна індивідуалізованість рішення команди проєктувальників вирізняє театральні інтер'єри.

Великий оперний театр як соціокультурний об'єкт та високотехнологічна архітектурна споруда набув значення візитівки культурного ландшафту Китаю останніх років ХХ – початку ХХІ ст.

Першим великим оперним театром у Китаї став відкритий у Шанхаї 1998 року (архітектурний проєкт, створений 1959 року, був втілений у життя майже через 40 років). Великий театр у Шанхаї (архітектор Жан-Марі Шарпантьє, компанія Arte Шарпантьє Architectes), завдяки нічному освітленню, нагадує кришталевий палац [151]. У китайській міфології і мистецтві кришталевий палац символізує мудрість, захват божественними мистецтвами (музикою, поезією, танцями) і філософією. Кришталевий палац – обитель, розташована на недосяжній для земного людства вершині світової гори Лі (утілення Вічної молодості), де перебувають небожителі. Вибудований за типом міфологічного небесного палацу, Великий театр у Шанхаї (охоплює 2,1 га при загальній площі забудови 70 000 кв. метрів [5]) немов би стверджує ідею можливості приєднання людини до прекрасного мистецтва богів; перебуваючи у земному часі-просторі, театральна людина може споглядати божественне диво.

Історичне значення Великого театру у Шанхаї у китайській оперній культурі важко переоцінити. По-перше, «це був перший театр, побудований у стилі західного взірця, в історії китайської архітектури» [152]. По-друге, «це також був один з перших міжнародних тендерних проєктів архітектурного дизайну доби реформ та відкриттів у Китаї» [там само]. По-третє, «це був перший знаковий будівельний проєкт Arte Шарпантьє в Китаї» [там само]. Спирання на західний взірець обумовило той факт, що своєрідним мірилом для визначення вагомості будівлі Великого театру у Шанхаї набуло порівняння із Ейфелевою вежею щодо ваги використаної сталі: «Вага сталі, використаної на його даху, майже дорівнює вазі Ейфелевої вежі» [там само]. Через 26 років після

відкриття, театр набув значення «історичного шедедру» в ретроспекції діяльності Arte Charpentier, шедедру, що «поєднує Китай і Захід, давні й сучасні елементи» [там само].

Важливого значення набуває інформація щодо того, що будівля Великого театру в Шанхаї «є резиденцією Шанхайського оперного театру» [162]. Це означає, що Великий театр є структурною одиницею Шанхайського оперного театру. У цілому Шанхайський Великий театр містить три театри: Lyric Theatre на 1800 місць, драматичний театр на 600 місць та театр-студію на 300 місць [там само]. Отже, вже у 1998 році сформувалася важлива структурна особливість великих театрів у Китаї – об'єднання театральних залів під склепінням саме оперного театру.

Першим великим театром ХХІ століття постав театр Ляонін у місті Шеньян. Загальна площа Великого театру Ляонін (його будівництво розпочалось 1998 р., відкриття відбулось 2001 р.) дорівнює 30.000 кв. м., що, безперечно, свідчить про масштабність і монументальність архітектурного задуму поліфункціонального театрального комплексу. Погляд на цей комплекс з висоти пташиного польоту дозволяє побачити, що ззовні Великий театр Ляонін нагадує силует нефритового дракона, голова котрого має свиноподібні ознаки. [163]. Скелет дракона зі свиноподібною головою, витягнутий з земних надр західного регіону Ляонін і розміщений у місцевому музеї, набув значення символу провінції.

Великий театр Ляонін – культовий художній центр у мегаполісі Шеньян, перлина північного сходу Китаю – вражає не тільки зовнішнім виглядом, але і внутрішнім дизайном: урочистий і елегантний, він відроджує традиції культури Хуншань, поширеної у добу неоліту в басейні річки Західний Ляо у 4700-2900 роках до нашої ери [там само]. Ця доба мала відношення до матріархату, про що засвідчують, зокрема, численні жіночі фігурки з нефриту з гробниць доби культури Хуншань. Що стосується нефритових статуеток «драконів-свиней», то

їх наявність у храмових будівлях Шеньяну дозволяє дійти висновку, що ця тератоморфна істота у далекі часи мала ритуально-магічний характер.

Метафоричне відтворення образу тератоморфної істоти у сучасному архітектурному шедеврї північного сходу Китаю сприяє розкриттю сутності художнього задуму Великого театру Ляонін: до здивованого споглядання неповторної дивовижної гігантської краси символічно уособленого образу вічної і міцної національної культури запрошуються люди всього світу. Великий театр Ляонін постає як та «крапка», у котрій відбувається перехрестя західної і східної культур, де ідея інтернаціоналізації надає свої дивні і прекрасні пагони.

У приміщенні Великого театру Ляонін містяться великий оперний театр, камерний театр, концертний зал, багатоцільовий зал, кінозал, репетиційні кімнати, а також отель, VIP-зала, ресторани, бари, кафе, підземна парковка, конференц-зали, приміщення для різного роду експозицій, адміністративні приміщення. Розгалужена інфраструктура дозволяє відвідувачам поліфункціонального центру у Ляоніні присвятити декілька вільних днів перегляду спектаклів різних жанрів (у тому числі, і оперних).

Великий театр Пекінської опери імені Мей Ланьфана (виник 2004 року) – частина China National Peking Opera¹¹ – перший в Китаї театр, спеціально спроектований для постановок Пекінської опери. Великий театр на ім'я Мей Ланьфана має свою передісторію. 1955 року під керівництвом Мей Ланьфана було відкрито Китайський театр Пекінської опери, перейменований 2007 году (після смерті Мастера 1961 року) на Китайський державний театр Пекінської опери. 2004 року до його складу увійшов Великий театр пекінської опери імені легендарного Мей Ланьфана (1894 – 1961) – «маєстро пекінської опери»¹²,

¹¹ Mei Lanfang Grand Theater (visitbeijing.com.cn) (Дата доступу – 16.10 2024).

¹² Peking Opera Maestro Mei Lanfang: His Art, His Life // National Museum of China. Date: 2022/1/20 - 4/17. Venue: Galleries N3, N4. Host by: National Museum of China, Mei Lanfang Memorial Museum, Taizhou Municipal People's Government. Organized by: Chinese National Academy of Arts, Publicity Department of the CPC

одного з чотирьох великих дань золотої ери пекінської опери, актора, котрий створив власний виконавський стиль, учителя, який виховав декілька генерацій наступників.

Театр імені Мей Ланфана «уособлює китайську традицію і західний архітектурний стиль» [164]. Червоні стіни і золоті барельєфи внутрішнього убранства театру демонструють «характерні риси крос-культурних особливостей» сучасного китайського мистецтва [там само]. На сцені, обладнаній високотехнологічними візуальними та аудіо ефектами, відбуваються спектаклі оригінальної та чарівної Пекінської опери. Крім китайської Пекінської опери, у Великому театрі імені Мей Ланфана ставлять також китайську оперу європейського походження, національну драму, пантоміму, а також проводять концерти вокальної та інструментальної китайської музики. Театрна честь Мей Ланфана постає як справжній храм музичного мистецтва різних форм і жанрів.

Дах приміщення Великого театру імені Мей Ланфана має віялоподібну форму (віяло – один з атрибутів китайського національного театрального стилю), тоді як його інтер'єр, для котрого обраний червоний колір як домінантний, прикрашений чудовими барельєфами у золотих тонах, кожний з котрих відтворює певну сцену з пекінської опери.

Вночі скляна поверхня Великого театру забарвлюється червоним кольором, відтінок котрого визначається як китайський, відтворюючи справжню королівську атмосферу палацу оперного мистецтва. Вночі Театр продовжує працювати: на відкритому майданчику біля театру, обладнаному високотехнологічними візуальними та аудіо ефектами, відбуваються різного роду перформанси.

Ярусна конструкція Великого театру імені Мей Ланьфана робить його схожим на гігантський корабель, що немов би пливе по «морю» національної культури. Якщо зовнішній вигляд Великого театру відображає новітні можливості архітектури, то його зал, оснащений новітньою аудіо- та відео-технікою, спроектований у китайських традиціях.

Внутрішнє оздоблення Великого театру імені Мей Ланьфана репрезентує сутність китайської традиційної архітектурної форми. Поєднання червоного (колонна, стіни) та золотого (барельєфи) символізує кольоровий спектр Пекінської опери.

Масивна статуя Мей Ланьфана, мистецтво котрого прийнято вважати взірцевим, розташована в центрі зали. Мей Ланьфан зображений без театрального гриму і костюму – не як артист, но, скоріше, як учитель і глядач, що доброзичливо спостерігає за постановкою пекінської опери у виконанні його духовних нащадків і учнів.

У метафоричному змісті Великий театр пекінської опери на ім'я Мей Ланьфана набув значення своєрідних «воріт», що відкривають вхід до славетної національної культури, репрезентованої у всій її своєрідній красі, виставки елітного національного мистецтва, про що засвідчує кожна його деталь. Висококласне внутрішнє обладнання та сучасна великомасштабна цифрова студія звукозапису, розкішний багатофункціональний глядацький зал, як і добре обладнаний конференц-зал, можуть задовольнити потреби тих, хто планує проведення різноманітних заходів.

У структурі Великого театру Пекінської опери імені Мей Ланьфана міститься Національний меморіальний музей. Тут представлені мистецтво і життя китайського маестро у вигляді ретельно збережених артефактів і документів артистичного життя видатного артиста, періоди його творчості,

портрети його учнів, котрі представляють різні акторські генерації, реквізити творів, що представляють школу Мей Ланьфана з мистецтва пекінської опери¹³.

У музеї також містяться ляльки у вигляді колоритних персонажів пекінської опери, вдягнутих у національні костюми і розфарбовані у кольорі, що символізують їх характери [там само]. У музеї Великого театру імені Мей Ланьфана експоновані більше 50 вишуканих ляльок у людський зріст, у сценічних костюмах і гримі персонажів пекінської опери. У розташованій поруч фотостудії створюються фотографії відвідувачів у костюмах героїв пекінської опери. Поруч із музеєм містяться кав'ярня, чайна кімната і кілька крамничок з відео спектаклів Пекінської опери, книгами, подарунками, квітами та їжею. Музей сприяє виконанню місії «національного відродження», немов би наочно викладаючи «китайську історію з любов'ю і енергією», а також «з ентузіазмом зображаючи величну атмосферу нової ери», проникнутою китайською специфікою¹⁴.

Саме пекінська опера набула значення національної народної опери у Китаї як та «форма художнього вираження, що володіє неперевершеною красою», «квінтесенція китайської культури»¹⁵. Дивовижне мистецтво Мей Ланьфана і створена ним «художня школа Мей» [там само] набула широкого впливу національної культури як символ традиційного мистецтва. Присвята Великого Театру пекінської опери Мей Ланьфану обумовлена історією і

¹³ Peking Opera Maestro Mei Lanfang: His Art, His Life // National Museum of China. Date: 2022/1/20 - 4/17. Venue: Galleries N3, N4. Host by: National Museum of China, Mei Lanfang Memorial Museum, Taizhou Municipal People's Government. Organized by: Chinese National Academy of Arts, Publicity Department of the CPC Taizhou Municipal Committee, Jingju Theater Company of Beijing, Taizhou Culture, Radio, Television and Tourism Bureau. Supported by: Department of Arts of the Ministry of Culture and Tourism of the People's Republic of China, Jiangsu Provincial Department of Culture and Tourism

¹⁴ Mei Lanfang Grand Theater (visitbeijing.com.cn) (Дата доступу – 16.10 2024).

¹⁵ Peking Opera Maestro Mei Lanfang: His Art, His Life // National Museum of China. Date: 2022/1/20 - 4/17. Venue: Galleries N3, N4. Host by: National Museum of China, Mei Lanfang Memorial Museum, Taizhou Municipal People's Government. Organized by: Chinese National Academy of Arts, Publicity Department of the CPC Taizhou Municipal Committee, Jingju Theater Company of Beijing, Taizhou Culture, Radio, Television and Tourism Bureau. Supported by: Department of Arts of the Ministry of Culture and Tourism of the People's Republic of China, Jiangsu Provincial Department of Culture and Tourism

художнім значенням очільника мистецької школи – реформатора виконавського стилю і концепції пекінської опери. Що стосується виконавського стилю Мей Ланфанга, то в його вокальному виконанні поєднувалися суворість і вишуканість, елегантність і краса тоді як його «розмовні репліки виголошувалися солодким насиченим голосом, сильним, але не грубим» [там само]. Якщо на початку історії жанру «головний змістовний акцент» був пов'язаний із маскою лаошен (стареча чоловіча роль), то у митецькій школі Мей Ланьфана такий акцент був «розподілений поміж лаошен і дань, що стало прикладом для наслідування для інших оперних виконавців» [там само].

Як диво сучасної архітектури, сучасне чудо світу постає Національний центр виконавських мистецтв або Великий національний оперний театр Пекіна, відкритий 2007 року. Будівництво Великого театру було заплановане на початку 50-х рр. XX ст. Але після рішення державного уряду воно було замороженим. Лише у 1990-х рр. міністерство культури Китаю створило організаційне бюро з будівництва театру, що означало дозвіл на початок підготовчого етапу роботи [165].

Великий національний оперний театр (кит. 国家大剧院), автор проєкту котрого – відомий французький архітектор Пол Ендрю, набув відомості як «один з найбільших за площею у світі» (площа театру становить 200.000 м², а три головні зали театру здатні вмістити біля 6 500 глядачів) – зовні являє собою «еліпсоїдний купол зі скла й титану, що здіймається посеред штучного озера (ставу) Чжуннаньхай», діставши «народну назву „Яйце“» [166]. Архітектурний задум містить два концепти – кола та дзеркала.

Концепт кола реалізований у загальній архітектурі комплексу, побудованого у формі еліпсоїдного куполу. Продовженням концепції кола слугує унікальний напівкруглий дизайн оперної сцени, що нагадує образ сонця або повного місяця. М'якість округлих форм поєднується з вишуканістю та елегантністю оздоблювальних матеріалів. Завдяки округлій формі сцени,

глядачі можуть повноцінно бачити сценічну дію, незалежно від місця розташування в залі [там само].

Концепт дзеркала втілено у виборі будівельних матеріалів – скла і титану, котрі вдень відблискують сонячні промені, а вночі – місячне сяйво.

Національний Великий театр – найбільша театральна споруда не тільки в Китаї, але й в Азії. Площа комплексу – 120.000 м², загальна площа споруд – 165.000 м², зокрема площа головної будівлі – 105.000 м², а площа підземних об'єктів підсобного призначення – 60.000 м². Висота будівлі Великого театру – 46.68 метрів. Загальний обсяг інвестицій, вкладених у реалізацію цього проекту, становить 3 млрд 100 млн юанів.

Корпус будівлі театру виготовлений з більш ніж 18000 титанових пластин, площа яких перевищує 30.000 м². Поверхня титанових пластин технологічно оброблена методом оксидування, що надало споруді особливої міцності та яскравості металевого блиску. Центральна частина будівлі – скляна панельна стіна, яка складається з понад 1200 частин скла [166].

У результаті поєднання двох видів матеріалів утворився візуальний ефект віддзеркалення колоподібного руху сонця, що зі світанком повільно відкриває театральну завісу, немов би запрошуючи слухачів до оперної вистави. Блискуче золотаве сяйво Театру видно майже з усіх точок міста. На поверхні корпусу рясно розкидані ліхтарі, немов зоряні сузір'я, що видніються у нічному небосхилі. Зовнішній вигляд театру у вечірньому освітленні створює атмосферу таємничості, очікування почуття безмежності, злиття з Усесвітом, Космосом, Красою світу.

Унікальність будівлі доповнює штучне озеро з кришталево чистою водою площею 355 м² та великі ділянки зелених насаджень навколо нього. Усі входи і виходи з будівлі знаходяться під водою. Для того щоб опинитися всередині, відвідувачам потрібно пройти 80-метровий скляний підводний тунель. Вода в озері настільки прозора, що навіть проглядається дно водойми, а зелені насадження у парковій зоні – дерева, квіти – не тільки поліпшують екологічне

середовище міста, але й звертають до ідеї Даосизму, у якій дух і матерія органічно доповнюють один одного.

Отже, екстер'єр та інтер'єр будівлі втілює ідею гармонії між природою і людиною, мистецтвом і буттям. Будівництво Великого театру заплановано архітектором як креативний, інноваційний та навіть авангардний проект, що виокремлюється серед інших будівель своїм оригінальним задумом з урахуванням синтезу архаїчних символів кола та дзеркала, втіленого завдяки новітнім технологіям будівництва та архітектури. Полем Ендрю було втілено ідею, яка є новаторською для ХХІ століття – синтезу протилежних начал – прихованого і явного, містичного і реалістичного, природнього і високотехнологічного.

Будівля театру, що є «відвертим взірцем футуризму, позбавленого національного забарвлення», розміщена в історичному осередку китайської столиці, свого часу зазнала «критики і невдоволення від низки фахівців і громадськості», на думку котрих Великий театр «не вписується в історичне міське середовище й пекінський ландшафт», а також має надто високу вартість [там само].

Футуристичний дизайн, штучне озеро навколо грандіозної будівлі надають Великому театру своєрідний ефект відчуженості (іншопланетності), нагадуючи об'єкт іншої цивілізації, що відповідає уявленням про всесвіт сучасників космічної ери. Відвідувачі Великого театру Пекіну немов би перетворюються на чужих, котрі входять у фантасмагоричний космічний корабель. Декілька алюзій, у залежності від розташування суб'єкту, що споглядає, породжує зовнішній вигляд Національного Центру виконавських мистецтв у Пекіні. Це асоціювання його еліпсоподібного титанового куполу, по-перше, з формою космічного яйця, що його нещодавно породило гігантське чудовисько, морок сучасної цивілізації – куриця-робот; по-четверте, з літаючою тарілкою, що приземлилась на водну гладь штучного озера; по-шосте, зі сплюснутою кулею, що пройшла крізь світи, застрягнувши між небом і водою. Цей

ряд асоціацій можна доповнити: архітектура великого театру «ніби піднімається, як істота, або гойдається, як яйцеклітина, у навколишніх водах [там само]. Пол Ендрю порявняв споруду Театру з насінням самого життя, краплиною води або перлиною, що застигла посеред озера [167].

Отже, в архітектурі Національного театру виконавських мистецтв у Пекіні спостерігаються численні «варіації на тему» онтологічної трансформації світового яйця, що пов'язує минуле і майбутнє, відображені у свідомості сучасної людини. Будівля Великого театру набуває значення справжнього музею постмодерністського мистецтва.

Інфраструктура Великого національного оперного театру Пекіна масштабна: великий гардероб червоного кольору; нефритова зала, прикрашена натуральними каміннями смарагдово-зеленого кольору; фойє площею в 7000 м² з куполом висотою 46 м із деревини цінних порід та прикрашене 10 видами натуральних мінералів і каменів (із цієї причини зал названий «Прекрасна земля», виявляє собою алегорію панорами країни); виставочний зал площею 1200 м², де демонструються досягнення духовної культури Китаю (пекінського оперного мистецтва, тематична виставка давньогрецького театру драми, художня виставка гравірування, спеціальна виставка дипломатичних церемоній, художня виставка по книжковому дизайну); сувенірні магазини, торгова галерея. Але найбільш вражаючою є підводна галерея (довжиною 80 м, шириною 24 м), що розміщена в тунелі під водою штучного озера [166].

Національний великий театр містить чотири зали: зал для оперних постановок (у центрі), концертний зал (на східній стороні), зал для театральних спектаклів (на західній стороні), малий театральний зал (на західній стороні південного входу). Усі зали є самостійними концертними приміщеннями, оснащеними найсучаснішим обладнанням. З чотирьох концертних залів три постають театральні. З Національним Великим театром виконавських мистецтв, за Гуань Івень, створено «нову схему розвитку „один театр – три сцени“» [182]. Така «згущеність» театральних концертних видів творчої діяльності відповідає

загальному задуму Великих театрів у Китаї як втілень концентрованого об'єднання музично-театральних видів мистецтва під склепінням опери як всеоб'єднуючої художньої ідеї.

Театр також має бібліотеку, виставкові і конференц-зали, десятки гримерок, кімнат для відпочинку артистів, колективів, репетиційних кімнат з фортепіано. Зал для оперних постановок – найбільший з усіх концертних приміщень театру, а його сцена – грандіозне інженерно-технічне спорудження. Інтер'єр оформлено в блискучому золотавому кольорі. У залі відбуваються оперні, балетні спектаклі й інші масштабні постановки. Глядацький зал на 2.398 місць має партер і балкони в три яруси, (зокрема є «стоячі» місця), інноваційну, технічно складну сцену з функцією переміщення в усіх напрямках по горизонталі й вертикалі, балетну сцену з функціональними можливостями нахилення, оркестрової ями, що вміщує потрійний склад оркестру. Подібне передове сценічне облаштування світового рівня надає артистам необмежених можливостей для творчої самореалізації.

Функціонально сцена залу для оперних постановок передбачає п'ять видів пересувань (за допомогою механізмів для штовхання, підймання, повороту). Це допомагає під час вистави швидко й автоматизовано змінювати декорації. Центральний майданчик з автоматизованим поворотним механізмом є найбільшою безшовною балетною сценою спеціального призначення. Завдяки тришаровій конструкції збільшено пружність покриття сцени, що максимально захищає ноги й пуанти артистів.

Площа оркестрової ями театру становить 120 м² і вміщує три склади оркестру (до 90 музикантів). Оркестрову яму можна підіймати до рівня глядацького залу, тому іноді використовується як додаткові місця для глядачів. У оркестровій ямі спроектовано диригентський подіум, для того, щоб диригент міг непомітно з'являтися на сцені й виходити на поклін до публіки. Цікаво обладнано в залі акустичну систему. На внутрішній поверхні багатокутних стін встановлено сферичні металеві сітки. У такій спосіб створено зорову дугу й

багатокутний акустичний простір, що позитивно впливає на процес звукової реверберації (1.6 сек.).

У концертному залі розташовано найбільший у країні орган, виготовлений німецьким майстром Йоханнесом Клеї, який упорядковував і частково реставрував орган Кельнського кафедрального собору. Орган привносить у концертний зал атмосферу височини й витонченості.

Для концертного залу розроблено модифікований дизайн зі сценою, який видно з усіх глядацьких місць. Це робить сцену центральним місцем у залі й сприяє кращому поширенню звуку. Сцена концертного залу шириною 24 метра, глибиною 15 метрів може вмістити оркестр і (або) хор у кількості 120 чоловік.

Сцена складається зі стійок з підйомними сценічними механізмами. За допомогою регулювання висоти сценічної платформи можна створювати ступінчасту поверхню, щоб слухачі могли побачити виступ музикантів. Навіть великий концертний рояль, установлений на передній платформі сцени таким чином, що він може пересуватися та підійматися перед глядачами. На четвертому поверсі, недалеко від режисер кого пульта, розташовано аудіо-відео центр концертного залу.

Національний Великий театр Китаю – комплекс приміщень, у котрому постійно функціонують оперна сцена, концертний зал, виставкові зали, галереї, художній салон, арт-центр з культурного обміну. Число концертів значно перевищує число оперних і балетних вистав, що є нормальним для світової практики, оскільки концерти можуть проводитися в кількох залах комплексу одночасно. Приміщення комерційного призначення (підземний паркінг, книжковий, сувенірний, аудіовізуальний магазини, ресторан тощо) також є невід'ємною складовою оперно-театральної інфраструктури Великого театру, дозволяючи відвідувачам відчувати грандіозну атмосферу театру, надаючи якісні послуги з метою популяризації мистецтва та розширення слухацької аудиторії.

Харбін – видатне в музичній історії Китаю місто, уславлене, зокрема, своїм симфонічним оркестром, історія котрого перевищує 100 років, а також

Музичним фестивалем «Harbin Summer», що проводиться з 1961 року. Невипадково, що 2010 року Організацією Об'єднаних Націй Харбіну було присвоєно звання «Музичної столиці світу». Таку функцію Харбіну підтримує відкритий 2015 року Великий Харбінський театр або Харбінський оперний театр (площа Театру – 850.349 квадратних футів).

Великий театр у Харбіні або Харбінський оперний театр (Harbin Grand Theatre or Harbin Opera House; Chinese: 哈尔滨大剧院), «спроектований відомим китайським архітектурним агентством MAD на чолі з Ма Яньсоном», є «центральною елементом острова Харбін» (острова Сонця) провінції Хейлуңцзян [141].

Великий театр у Харбіні має багато нагород як видатна архітектурна будівля. Ще до того, як побудова Театру була завершена, він набув визнання як унікальний в історії світової архітектури XXI століття. 2014 року проєкт Театру отримав «Золоту нагороду сталевих конструкцій Китаю 2013», а також був визнаний як «Відмінний проєкт зварювання 2014 року». 2016 року Великий театр Харбіна набув визнання як «Найкраща будівля Arch Daily 2015 року», як «Кращий культурний простір 2016 року» (від WorldArchitecture News), а також удостоєний звання «Національний проєкт якості» за видатні властивості китайської будівельної інженерії. 2017 року Великий театр Харбіна був внесений до переліку «Кращих концертних залів світу», а також був нагороджений премією на конкурсі «Громадянське будівництво Китаю», зайнявши 14 місце. Будівлю Великого театру Харбіні оцінюють як найкрасивішу у Китаї [168].

2016 року Великий театр у Харбіні – «місті музики» – здобув нагороду як одна з кращих архітектурних споруд світу за 2015 рік; тоді це була єдина китайська будівля, що була удостоєна такого високого звання у категорії «Культура». Цією нагородою було відзначено унікальний інноваційний архітектурний стиль Великого театру в Харбіні: складність процесу

будівництва тривимірної сталеві конструкції була визнана надзвичайною і новаторською у театральній архітектурі світу.

Дизайнерське рішення футуристичної будівлі «багатозального центру виконавських мистецтв у Харбіні» [там само], котре називають «Льодовим містом», слід визначити як метафоричне уподібнення нагромадженню снігу «льодовитого океану». Біла будівля Великого театру Харбіна відповідає природі міста льоду і снігу, містить численні аналогії зі скутою льодом водною стихією і її фантастичними істотами. У символічній архітектурі театральної будівлі відтворено ідею сплетіння неймовірних рухомих плинних форм, немов би запозичених у води; здається, що елементи природного ландшафту перетікають у символіку карколомних людських бажань, що разом утворюють нерозподілену цілісність, репрезентуючи футуристичну архітектурну реальність. Інтегрований до суворого північно-східного ландшафту, Великий театр Харбіну влітку, немовби срібна стрічка, простягається між блакитними водою і небом, а взимку стоїть нерухомо, немов срібно-сніжна скульптура. Зовнішнє оформлення будівлі – цього культурного спрута, що немов би виповз на берег із глибоких вод річки Сунгарі (на березі котрої розташовано це диво архітектури), містить численні образні асоціації, що нагадують або химерну безформну гору, окутану серпантинном безкінечних доріг, або гігантського восьминого, викинутого з водної безодні на землю і застиглого у невимушеній формі. А взимку, коли буяють вітри і сніги, здається, що білі об'єми Великого театру немов би зливаються з місцевим пейзажем як кучугури снігу і льоду. «Повністю вбраний у білі алюмінієві панелі, оперний театр в'ється на тлі похмурого ландшафту, часом нагадуючи гіперстилізовану шатрову юрту» [141]. Фантастична будівля Великого театру Харбіну з її «плавними обтічними лініями», немовби «повторює мотиви рельєфу, яким створили б його вітер і вода у північному китайському місті» [103]. Архітектурний дизайн Великого оперного театру Харбіну відповідає естетиці «одного з найбільших у світі фестивалів крижаних скульптур, що проводиться у північно-східному Китаї»,

на котрому представлені «крижані замки, блискучі сніжні скульптури та багато сніговиків» [105]. Унаслідок відтворення естетики льодової феєрії в архітектурному вирішенні, Великий театр Харбіну перетворюється на один із її елементів, немовби вкритих сяючим під сонцем снігом. Чжан Юйсі метафорично визначає унікальний новий архітектурний стиль Великого театру Харбіна як¹⁶ «акробатика на льоді», підкреслюючи, таким чином, особливу рухливість і мобільність властивих йому форм.

Отже, зовнішня форма Великого театру Харбіну обумовлена аналогіями із «суворим кліматом і диким рельєфом регіону», завдяки чому театр «гармонійно вписується в навколишню природу» [141].

Якщо ззовні споруда Великого театру Харбіну постає як кам'яна подоба сніжних курганів, то всередині її вирізняє фантастична робота з деревом. «Смілива і красива структура всередині оперного театру досягає дзен-естетики з сучасними білими стінами, атмосферними мансардними вікнами і тонами деревини» [там само]. Інтер'єр Великого оперного театру (генеральний менеджер по дизайну інтер'єров: Harbin Weimeiuyan Deco Design Co., Ltd.) – «зразок неймовірної роботи з деревом» – приваблює вирішенням сходів, що «єднаються з лініями екстер'єру та скляними панелями стелі, які наповнюють приміщення світлом» [103].

Втілюючи свої творчі ідеї, головний архітектор проєкту Ма Яньсон бажав, щоб білосніжна структура Великого театру мала «заспокійливу естетику, на відміну від сучасних знакових будівель у китайських містах, які часто є високими та імпозантними». Архітектор тлумачив «інтеграцію будівлі в природу як продовження навколишніх водно-болотних угідь, водних шляхів і

¹⁶ 张玉玺.流动冰雪大剧院助力冰上杂技新风貌[J].杂技与魔术,2018,(02):59.

Чжан Юйсі. Мобільний театр з льоду і снігу, що допомагає новому стилю акробатики на льоді [J]. Акробатика і магія, 2018, (02):59.

засніженої місцевості»¹⁷. Ма Янсон надав Харбінському Великому оперному театру ознак «культурного центру майбутнього – величезного сценічного майданчику», драматичного громадського простору, «що втілює інтеграцію людської, мистецької та міської ідентичності»¹⁸.

Декілька інноваційних рішень у дизайні Великого оперного театру в Харбіні (спеціальний дизайн Східно-Китайського інституту архітектурного проєктування і досліджень Co., Ltd.) надають йому унікального значення серед відкриттів сучасного театробудівництва. По-перше, це введення природного світла як способу освітлення театральних сцен. По-друге, створення на даху Тетру майданчиків для огляду визначних пам'яток і ландшафтів Харбіну. Оскільки на фасаді будівлі прокладені різьблені доріжки, відвідувачі можуть піднятися на дах Театру для огляду пам'яток Харбіну і унікальних природних водно-болотних ландшафтів льодового міста. Завдяки поєднанню різних висот оглядових майданчиків, увесь Великий театр Харбіну перетворився на всепогодний 360-градусний оглядовий майданчик, що надає відвідувачам можливість скласти новий погляд на пейзаж. По-третє, розробка унікальної акустики (консультант з архітектурної акустики – Інститут Акустики і Театру), що надає можливості співакам уникати мікрофонів при постановці будь-яких оперних спектаклів і виконанні концертних програм. У цьому відношенні неможна не відзначити, що консультантом по архітектурній акустиці був відділ акустики і театру Східно-Китайського Архітектурного проєктування і досліджень Co., Ltd., а також група Zhongfutai, що сумісно досягли справжнього прориву в акустичному оформленні театру. В-четверте, за задумом дизайнерів і керівництва Центру, Великий театр може перетворюватися на грандіозний музей сучасного мистецтва не тільки для

¹⁷ Move over, Sydney: The new Harbin Opera House is a force of nature. *14 October 2016*. Retrieved 13 December 2018.

¹⁸ The Breathtaking Harbin Opera House in China by MAD Architects. *architectureartdesigns.com*. *7 May 2016*. Retrieved 14 December 2018.

власників квитків, але й для представників широкої громадськості. По-п'яте, унікальність архітектурної конструкції Великого театру в Харбіні досягнуто не за рахунок дорогих будівельних матеріалів, але завдяки новаторській техніці і раціональному використанню і традиційних матеріалів – алюмінію, дерева, цементу.

Успадковуючи ту оперно-театральну модель, що було сформовано у Національному театрі у Пекіні, Харбінський Великий оперний театр набув тлумачення як багатофункціональний центр виконавських мистецтв (The Harbin Grand Theatre or Harbin Opera House; Chinese: 哈尔滨大剧院; pinyin: *Hā'ěrbīn Dàjùyuàn*; is a multi-venue performing arts centre in Harbin). Харбінський багатозальний центр виконавських мистецтв складають Великий театр (1538 місць), що є основною частиною культурного центру, Малий театр (414 місць), а також Бузковий концертний зал, що вміщує більше 600 слухачів. У Великому і Малому театрах цієї сяючої барокової перлини (тобто, перлини неправильної форми) здійснюються постановки опер, балетів, мюзиклів, оперет, драматичних спектаклів. Особливістю театрального дизайну є створення задньої стіни театру із звуконепроникного скла, що дозволяє тлумачити «природну сцену фоном для виступів» [там само]. Це – перший у світі засіб уведення природного світла до театру і створення нової моделі енергопостачання.

Оскільки висота Великого оперного театру Харбіну дорівнює 56.48 м., на його великій сцені уможливорюється постановка масштабних опер, танцювальних драм, балетних спектаклів. Розмір сцени Великого театру у традиційній формі підкови дозволяє проводити концерти різного роду, у тому числі за участю симфонічного оркестру і хору.

Що стосується Малого театру як складової Великого театру Харбіну, котрий не є надто масштабним (його висота дорівнює 25.75 метра), то він призначений для постановки драм, камерних концертів, проведення конференцій [141].

Великий театр Ухань «Цинтай» (Wuhan Qintai Grand Theater, 武汉琴台大剧院) – перша великомасштабна громадська культурна установа у Центральному Китаї. Побудований компанією Wuhan Real Estate Development and Investment Group Co., Ltd., Великий театр в Ухані було відкрито в червні 2007 року. З вершини будівлі Великого театру, розташованого на мальовничих берегах Місячного озера і річки Хань у районі Ханьцзян міста Ухань, відкривається чарівний краєвид на стародавню терасу Цинь, побудовану за часів правління Ваньлі династії Мін. Великий театр – основний компонент тематичного парку культури і мистецтва «Цинтай» – місця проведення культурних заходів найвищого класу в Ухані [169].

Структуру Великого театру Ухань Цинтай як культурного центру утворюють Великий театр на 1.802 місця, Малий багатофункціональний зал на 400 місць, а також численні репетиційні зали, а також зали для художніх виставок тощо. Великий театр спроектований таким чином, щоби задовольнити вимоги щодо постановки вистав різних жанрів, включаючи оперу і балет європейської традиції, мюзикл, традиційну китайську оперу і драму. Глядацька зала площею 1.413 квадратних метрів розділена на три рівні, тобто, має триярусну структуру. На другому і третьому рівнях розташовані 20 приватних лож різного розміру у терасовому стилі. Перший рівень вміщує 1.213 місць (включаючи 114 додаткових місць, розташованих в оркестровій ямі), другий – 267 місць, а третій – 322 місця. Така кількість місць дозволяє одночасно насолоджуватися театральними виставами [там само].

Загальна будівельна площа Великого театру «Цинтай» становить 65.650 квадратних метрів, містить 6 надземних поверхів, 1 підземний поверх. Загальна висота будівлі – 40 метрів. Театр «Цинтай» містить залу на 1.802 місця, багатоцільового залу на 360 місць, допоміжні приміщення – зали для репетицій, художніх виставок, а також декілька автостоянок та ресторанів. Розташований у центрі культурно-мистецького тематичного парку «Місячне озеро», Великий театр відіграв ключову роль як головне місце проведення XVIII Китайського

фестивалю мистецтв 2007 року [155]. Архітектурна концепція будівлі Великого театру Ухань «Цинтай» обумовлена завданням відтворення музичних традицій національної культури – розкриттям актуальної для даного регіону теми «Співу з гір». Зовні будівля Великого театру нагадує традиційний китайський музичний інструмент гуцинь, звучання котрого супроводжує народну вокальну музику Ханьцзян [172]. Розташування біля будівлі Wuhan Qintai Grand Theater парку атракціонів надає часопростору тематичного парку «Місячне озеро» значення монументального культурного центру. Великий театр Wuhan Qintai – перша будівля подібного роду, побудована виключно китайськими спеціалістами, – архітектурне диво, що вражає уяву своїм зовнішнім виглядом [170; 171].

Китайський червоний колір, що символізує пристрасну кров народу, обраний як основний для оформлення глядацького залу. Доповнюють національну атмосферу глядацького залу внутрішні стіни театру, «виконані у формі дзвонів-дзвіночків» і прикрашені позолоченими візерунками, що надають приміщенню елегантну та величну атмосферу у традиціях історії культури провінції Хубей. Багатофункціональна зала Великого театру Ухань Цинтай може похвалитися сценою завдовжки 26 метрів, завширшки 16 метрів і заввишки 11 метрів. Оснащена 14 рухомими підйомними платформами, сцена може трансформуватися в різні конфігурації, включаючи малий театр, конференц-зал, виступаючу сцену, «Т»-подібну сцену, центральну сцену. Такі метаморфози надають залу універсальності, дозволяючи відтворювати різні творчі завдання при постановках драматичних спектаклів, танців, організації виставок, показів мод, конференцій.

Закулісна зона Великого театру *Wuhan Qintai Grand Theater*, оформлення котрої продумано до дрібниць, набула значення взірця для будування інших театральних споруд параметричної архітектури. І, дійсно, набутий у процесі будування Великого театру Wuhan Qintai досвід було враховано у будівництві інших театральних будівель подібного кшталту. Головними завданнями

архітекторів при плануванні і розташуванні гримерок закулісної зони *Wuhan Qintai Grand Theater* були вимоги щодо комфортного відпочинку акторів. Гримерки диференціюються на призначені для перебування великих творчих колективів (вміщують до 300 акторів одночасно) і такі, що призначені для підготовки до виходу на сцену однієї чи двох осіб (так звані VIP-гримерні). Важливе значення має також планування зон очікування виходу на сцену, де одночасно можуть знаходитися близько 150 осіб. Гримерки розташовані на усіх площадках, з котрих є вихід на велику сцену Театру. Наприклад, у цокольному поверсі міститься 7 гримерок. Зони очікування і відпочинку одночасно можуть вміщувати до 90 осіб. Кожна гримерка обладнана системою сценічного моніторингу, що дозволяє акторам спостерігати за динамікою сцени через *LCD*-екрани, забезпечуючи своєчасну готовність до виступів [172].

Великий театр Ухань «Цинтай» містить також декілька репетиційних залів, а саме – оперний, хоровий, симфонічний і балетний. Це дозволяє одночасно проводити репетиції артистичних колективів, що мають відношення до різних виконавських складів. Таким чином, репетиційний процес налагоджений у *Wuhan Qintai Grand Theater* раціонально і комфортно. Оперна репетиційна зала, загальна площа котрої становить 488 квадратних метрів, розташована на північній стороні четвертого поверху Уханьського театру «Цинтай»; поруч із оперною репетиційною залюю міститься кімната для перевдягань і відпочинку. Площа хорової репетиційної зали, розташованої на південній стороні четвертого поверху Театру, становить 483 квадратних метри. До симфонічної репетиційної зали (її площа – 683 квадратних метри), розташованій на західній стороні п'ятого поверху, примикає студія звукозапису і студія управління звуком. Балетна репетиційна зала (її площа – 311 квадратних метрів.) розташована на південній стороні четвертого поверху, стикається з парадною кімнатою, де можна провести костюмовану репетицію [169].

Технічне обладнання Великого театру «Цинтай» відповідає найвищим новітнім професійним технічним стандартам. Наприклад, Великий театр володіє технікою утворення голографічних декорацій, що залучається для постановки опер, балетів мюзиклів, драматичних п'єс, концертів, інших мистецьких жанрів. Багатофункціональна зала оснащена підйомною сценою, просторові трансформації котрої дозволяють моделювати різні сценічні форми театральної дії. Завдяки першокласному обладнанню, Великий театр здатний задовольнити потреби різноманітних видів танцювальних, музичних, драматичних, театральних та інших заходів (зокрема, демонстрацію модних брендів). Великий театр може задовольнити вимоги щодо постановки китайських і зарубіжних опер, танцювальних драм, мюзиклів, масштабних і камерних сценічних вистав.

Сценічне обладнання Великого театру «Цинтай» в Ухані вирізняє наявність комплексу технічних відкриттів, вперше уведених до театральної будівлі в Китаї. Серед них – рухома сцена, що може змінювати конфігурацію. Вантажопідйомність основної підйомної платформи, що може приймати не тільки рівну горизонтальну, але й похилу форми, складає 25 тон; основна підйомна платформа може рухатися зі швидкістю 0,5 метра в секунду; швидкість руху сцени може бути також уповільненою і більш плавною [172].

Технічні новації, упроваджені до оформлення і функціонування Великого театру «Цинтай» в Ухані, відіграли парадигматичну роль у створенні інтер'єру і сценічного обладнання інших великих театрів Китаю.

Оперний театр Гуанчжоу (або в провінції Гуанчжоу – Guangdong province) – Guangzhou Opera House, traditional Chinese: 廣州大劇院, відкритий 2010 року, – найбільший у південної частини Китаю і третій за своїм розміром у Китаї (після Національного центру виконавських мистецтв в Пекіні і великого театру у Шанхаї) [139]. Оперний театр Гуанчжоу не містить у структурі своєї назви визначення «Великий». Але, попри це, цей оперний театр відповідає усім параметрам і вимогам великого театру (у китайському розумінні) як

найбільший культурний центр у південній частині Китаю (провінції Гуандун). Поряд з Великим національним театром у Пекіні (National Grand Theatre) і Великим театром в Шанхаї (Shanghai Grand Theatre), Оперний театр в Гуанчжоу належить до трьох найбільших театрів країни, фактично відноситься до Великих театрів Китаю за характерними показниками [74].

У квітні 2002 року в міжнародному архітектурному конкурсі взяли участь Куп Гіммельблау, Рем Колхас і Заха Хадід, кожен з яких розробив детальний проект театральної будівлі. У листопаді 2002 року проект британської архітекторки іракського походження Захи Хадід, що дістав назву «подвійний камінчик» [173], було оголошено переможцем. На рахунку Захи Хадід – проектування безлічі відомих культурних будівель світу. Це і Національний музей мистецтва ХХІ століття в Римі, і Культурний центр Гейдара Алієва в Баку, і будівля Дубайської опери, і Академія Евелін Грейс у Лондоні. Стиль Захи Хадід вважається прикладом єдності неофутуризму, параметризму та архітектурного деконструктивізму. Архітекторка описує свій стиль таким чином: «Ідея в тому, щоб не мати жодних 90-градусних кутів. Спочатку була діагональ. Діагональ походить від ідеї вибуху, який «переформулює» простір. Це було важливе відкриття» [174].

Церемонія закладання фундаменту відбулася на початку 2005 року. У травні 2010 року американський режисер Шахар Стро (Shahar Stroh) до відкриття Театру зняв прем'єрну постановку опери Пуччіні «Турандот» (диригент Лорін Маазель). Проєкт коштував 1,38 мільярда юанів (приблизно 200 мільйонів доларів США). Запрошення всесвітньо відомих митців до творчої співпраці – одна з тенденцій, властивих оперній культурі Піднебесної на сучасному етапі [174]. Від проведення конкурсу на кращий архітектурний проєкт (2002), перемоги британської архітекторки арабського походження Захи Хадід, урочистої церемонії закладки першого каменю (2005) до відкриття Оперного театру в Гуанчжоу (2010) пройшло вісім років.

У проєкті іракської архітекторки зовнішній вигляд Оперного театру нагадує дві скелі, що їх омиває Перл-Рівер. Бетонна зала в сталевому каркасі з відкритим гранітом і склом була високо оцінена критиком Джонатаном Гленсі в «Гардіан», який назвав її «водночас високо театральною і наполегливо витонченою» [139].

На увагу заслуговує історія виникнення задуму Оперного театру у Гуанчжоу. Заха Хадід віднайшла ідею створення Оперного театру в Гуанчжоу прийшла під час прогулянки у долині річки Чжуцзян, коли їй на пам'ять прийшла стародавня китайська легенда про п'ять каменів. Зачарована експресією річних валунів, що оточують Чжуцзян, Заха Хадід уявила собі завершений образ майбутньої будівлі. У метафоричному сенсі Оперний театр Гуанчжоу – це своєрідний шаншуй (жанр китайської поезії, «героями» котрого постають гори і води), втілений в архітектурі. В основу архітектурної ідеї Оперного театру закладено два динамічних камінних об'єми, розподілені ущелиною, по котрій ллється вода. Цій ідеї співставлення природних валунів, що виникла у далекому минулому Серединної країни, підкорені усі рівні формування архітектурної концепції новітнього Оперного театру в Гуанчжоу. В основу проєкту закладено ідею гармонічного поєднання зовнішнього вигляду театру, урбаністичного пейзажу міста і природної краси дельти Жовтої ріки. У відповідності до архітектурного футуризму як нового підходу у процесі будівництва театрів, фасади будівлі Оперного театру Гуанчжоу вибудовані у вигляді крупних річних каменів, що нібито «перетікають один в інший». Інопланетні, космічні асоціації виникають у процесі споглядання Театру Гуанчжоу – перлини китайської новітньої архітектури. Це диво сучасної архітектури нагадує «Сокола тисячоліття» з блокбастеру «Зоряні війни», що буцім-то приземлився у центрі Гуанчжоу, гордовито підносячись з річкової гладіні. Архітектурне вирішення театру постає як «нагадування про своєрідність історії і географії Гуанчжоу, де морські і річкові корабельні шляхи принесли багатство і відомість місту» [173].

Річка Перлів, що впадає в Південно-Китайське море (один із символів квітучого міста Гуанчжоу), справила значний вплив на дизайн Оперного театру. Його округлі форми і плавні лінії обумовлені асоціаціями з вигинами річки – символу міста. Оперний театр у Гуанчжоу створений під впливом природних форм ландшафту, що контрастує навколишньому урбаністичному пейзажу. Внутрішній дизайн Театру також продиктований відтворенням краси природної неправильності форм. Асиметричні стіни внутрішньої конструкції Театру відтворюють лінії печерних склепінь і уступів. Зал можна прийняти за виточений водою упродовж мільйонів років каньйон, грот або ущелину.

Усередині площа Театру, що містить 70 тис. квадратних метрів простору, розділена на кілька глядацьких залів. Велика зала містить 1800 посадкових місць, Мала зала – 400. Великий зал Оперного театру – один із найдосконаліших у світі за акустикою та обладнанням, завдяки котрому уможливлються трансформації сцени у різноманітних напрямках. У залі немає традиційної монументальної центральної люстри, замість котрої тут використана інша ідея освітлення: дах Оперного театру Гуанчжоу нагадує нічне небо, всипане міріадами зірок ефект (сяяння зіркового неба), що органічно доповнює загальну концепцію відтворення природних форм у зовнішньому і внутрішньому дизайні споруди.

Зала Оперного театру Гуанчжоу набула визнання як одна з кращих у світі з акустики, адже володіє інноваційною системою зміни декорацій і перетворення сцени [там само], завдяки чому тут відбуваються оперні і балетні постановки ведучих світових труп (наприклад, Королівського балету Великої Британії), мюзикли, концерти симфонічної і джазової музики. Інноваційна система сценічного обладнання Оперного театру Гуанчжоу дозволяє ставити найскладніші з точки зору технічного облаштування вистави, що надзвичайно приваблює іменитих режисерів усього світу.

На березі Південного моря розташований Великий театр Циндао в Сіньцзяні (8 серпня 2015 року), до інфраструктури якого входять Велика зала

(на 1600 місць), концертна зала (на 1200 місць), поліфункціональна зала (на 400 місць), музей, готель, парковка. Театр, побудований у стилістиці параметричної архітектури, задуманий як метафора «краєвидів на околицях міста, зокрема – масиву Лаошан, вершини якого губляться в хмарах» [161]. Зв'язок із символікою гори спостерігається і в інтер'єрах театру, зокрема, у дизайні головного фойє, облицьованого природним каменем. Контраст «крижаного» сліпучо білого екстер'єру і «гарячих» відтінків червоного, в яких виконано оформлення великої зали, випереджає ідею оформлення Великого театру провінції Шаньсі, відкриття якого відбулося двома роками пізніше.

Складений «з чотирьох корпусів, оточених терасами та об'єднаних легким ажурним перекриттям», Великий театр Циндао в Сіньцзяні зберігає зв'язок із метафорою гори і в інтер'єрах театру, наприклад, у дизайні головного фойє, облицьованого природним каменем. Крім постановки опер, балетів, мюзиклів, сцени театру пристосовані також для здійснення циркових акробатичних вистав.

Великий театр Усі (*Wuxi Grand Theatre*, 2012) створений за проектом фінської архітектурної студії PES-Architects (архітектор Пекка Салмінен), розташований на північному березі озера на острові Тайху. Біометрична архітектура Театру дозволила називати його «Крилатим театром» або «Театром із загону лускокрилих», оскільки «вісім гігантських крил роблять цей оперний театр схожим на метелика, який опустився на крихітний півострів» [176].

Гранд-театр – ведучий культурний проєкт у місті Усі, займає загальну площу понад 70.000 квадратних метрів, будівля здіймається на висоту 50 метрів, немов велика скульптура. Вісім гігантських «крил», розташованих на даху, простягаються далеко над фасадами, надаючи будівлі вигляд гігантського метелика і, водночас, захищаючи будівлю від гарячих сонячних променів [177].

Архітектурна концепція є унікальною: всередині сталевих крил «метелика» розташовані тисячі світлодіодних ламп, що дозволяють змінювати колір «крил», відповідно до характеру театральних постановок. Це можливо, завдяки тому, що нижня частина крил вкрита перфорованими алюмінієвими

панелями. Ще однією особливістю архітектурної конструкції є «ліс» з 50 світлових колон (кожна висотою 9 метрів), що починається від головної площі, підтримують дах центрального вестибюлю і продовжуються за межами входу в озеро з боку озера [там само].

Спільною рисою, що пронизує всю театральну будівлю, є широкомасштабне використання бамбука як традиційного, так і сучасного матеріалу. Нещодавно нові методи виробництва та використання бамбука дозволили покрити Головну залу Театру понад п'ятнадцятьма тисячами суцільних бамбукових блоків, кожен з котрих має специфічну форму відповідно до акустичних потреб та архітектурного образу. Головна зала налічує 1680 місць, розділених між двома рядами партеру та двома балконами. Підковоподібна форма і компактний об'єм у поєднанні зі змінною акустикою створюють гнучкий театральний майданчик, на котрому можна ставити традиційні опери західного стилю, китайські опери, театральні вистави, проводити концерти і конференції. Основна зала поєднана з меншою залою на 700 місць, котра спроектована як багатофункціональний театр – своєрідна «чорна скринька» з висувними сидіннями і декількома варіантами розміщення глядачів.

Великий театр провінції Шаньсі (на північному сході Китаю), відкриття котрого відбулося 28 жовтня 2017 (архітектори компанії Arte Шарпаньє Architectes) [152] – перший міжнародний професійний театр у північному сході Китаю, над котрим немов би нависають два гірські хребти – гори Люлянь на заході та гори Тайхань на сході. Подібний до масивної міської скульптури, Театр Шаньсі справляє враження природної кам'яної брили, яка немов би висить між двох гір, що його оточують.

Будівля спроектована як урбаністична скульптура, що впорядковує навколишній простір. Розташований у новому районі Чанфенг, в самому серці «зеленого острова», Театр входить до структури центральної частини міста. «Задуманий як урбаністична структура, що впорядковує і кваліфікує весь

простір, який її оточує, Оперний театр Шаньсі стає як елементом соціальної та міської ідентичності, так і, одночасно, знаковою будівлею для міста і місцем привласнення для його мешканців» [178].

Великий Театр Шаньсі розташований на південному заході від площі Янгуань. Запланована загальна площа забудови становить 51.800 квадратних метрів; загальний обсяг інвестицій склав близько 1.3 мільярда юанів. Театральна будівля містить залу на 1.600 місць у північній частині і двох залів на 1000 і 600 місць у південній частині. Будівля входить в десятку найбільших об'єктів культури в провінції Шеньсі, будівництво яких почалося 26 березня 2014 року.

Металева оболонка фасаду п'ятиповерхової будівлі спроектована таким чином, щоби відображувати гру світла, небесне сяйво, відблиски хмар, що рухаються по небосхилу. Великий театр Шаньсі як «знак міської ідентичності» [179] привертає увагу поєднанням холодних біло-сірих відтінків у зовнішній геометричній конструкції, що немов би випромінює космічний холод, і палаючого червоного кольору в оздобленні великого залу. Виникає враження, що всередині крижаної квітки палахкотить червоне полум'я.

Особливістю оформлення великої зали Театру є розташування вікна в її центрі, завдяки чому вона перетворюється на відкриту сцену. Виникнення ефекту відкритості театральної дії сприяє її «введення» в природно-міську атмосферу. Великий оперний театр Шаньсі, оснащений прекрасним обладнанням, дозволив ставити у провінції масштабні оперні спектаклі. На терасах залів Великого театру Шаньсі, звідки відкривається вид на міську площу та на річку, міститься Оперний (великий, на 2.100 місць) і Драматичний (малий, на 500 місць) зали, у котрих здійснюється постановки опер, мюзиклів, комедій, танців, джазових концертів. Проєкт Великого театру Шаньсі позиціонується як міжнародний, як своєрідне «вікно» для демонстрації чарівної стародавньої національної культури [178].

Великий театр міста Чанша (*Changsha*) – столиці провінції Хуань (будівельні роботи тривали з 2012 року, відкриття відбулося 2017 року) – має особливе значення в структурі оперної культури Китаю XXI століття. Специфіка його функціонування вирізняється тим, що Великий театр міста Чанша – складова частина Міжнародного центру культури і мистецтва «Мейсиху» (*Changsha Meixihu*), розташованого на березі озера Мейсі. До структури Великого театру у місті Чанша також входять Оперний театр (його зала вміщує до 1800 глядачів), Музей сучасного мистецтва, Малий театр (на 500 місць), Концертна зала (на 1800 місць), численні репетиційні зали і гримерні, а також магазини, бари і ресторани. Тобто, Великий театр міста Чанша, що сам по собі має функцію поліструктурного культурного центру (тут відбуваються оперні, балетні драматичні спектаклі, вокальні і інструментальні концерти), у той же час постає як частина ще більш крупного комплексу – Міжнародного центру культури і мистецтва «Мейсиху» (*Changsha Meixihu*). У той же час інші великі театри Китаю, як правило, постають як самодостатні поліфункціональні центри, у межах котрих об'єднуються усі інші конструктивні елементи, що входять до його складу. Отже, слід зробити висновок, що ідея об'єднання під одним дахом закладів різного призначення наприкінці 20-х років XXI століття набула у Китаї ще більшого поширення [180].

Міжнародний центр обіймає Фестивальний острів (*Festival Island*), розташований на краю озера Мейсі. Архітектура Центру базована на флористичній символіці: природний простір перетворюється на завоювання культури.

Великий театр в Чанша постає як одна з фантастичних квіток білого гібіскусу, у формі «букету» котрих виконаний весь культурний комплекс, тобто, Міжнародний центр культури і мистецтва «Мейсиху». Особливістю архітектурних квітів гібіскусу постає те, що вони своєю надзвичайною застиглою формою скорше нагадають вирізані з паперу, ніж природні.

Футуристичний проєкт Міжнародного центру Чанша створений студією архітектурного дизайну Zaha Hadid Architects; у його будівлях усі заходи можуть проводитися незалежно один від одного. Міжнародний центр працює цілодобово; цілодобово працює і Великий театр, нічні вистави котрого користуються особливим попитом.

Сьогодні великі оперні театри в Китаї стали поширеним явищем культурного життя країни. Упродовж другого десятиліття ХХІ століття створення великих театрів у Китаї значно збільшилось, якщо порівнювати з початком століття. Упродовж 20-річчя з 1998 по 2019 рр. в Китаї було відкрито 15 великих театрів. Перспективним напрямом культурної діяльності в Китаї був намір спорудження великих театрів по всій країні, починаючи з Великого театру у Шанхаї (1998). Нажаль, пандемія, що розпочалася 2019 року, призупинила процес створення великих театрів у Піднебесній. З 2001 по 2019 роки в різних провінціях Китаю було відкрито чотирнадцять великих оперних театрів, а саме в Ляоніні (2001) і Пекіні (Великий театр Пекінської опери імені Мей Ланьфана, 2004; Національний Великий театр виконавських мистецтв або Національний Великий оперний театр у Пекіні, 2007), у Сінцзяні (2015), в Усі і Шаньсі (2012); у Харбіні (2015), а також у Шеньсі, Нанкіні і Хуань (2017); у Сичуань і в Іу (2019). Кожний з них має свої архітектурні особливості, обумовлені місцевими традиціями і тим ландшафтом, в котрий вони «вписані». Наприклад, зовнішній вигляд будівлі Національного Великого оперного театру в Пекіні, що породжує асоціації з «космічним яйцем», знесенням «величезною куркою-роботом», є відображенням новітнього сприйняття національної оперної культури в дусі модерну. Попри різницю в зовнішній структурі Великих театрів сучасного Китаю, всі вони відповідають спільній концепції, сутність якої полягає в поширенні національної ідеї в розвитку оперної культури Китаю шляхом прищеплення народу любові до музичної сценічної дії. Оперна культура Китаю, поруч із вирішенням питань національного масштабу, опинилася перед необхідністю розв'язання проблем, притаманних світовій

оперній культурі, а саме фінансових, кадрових, організаційних, творчих, а також загальним падінням інтересу публіки як до опери, так взагалі і до класичної музики.

Оперно-театральне і концертне життя в Китаї зумовлено спорудженням великих оперних театрів як культурних центрів, у котрих сконцентровано різні мистецькі напрями, застосовано новітнє акустико-технічне і світло-звукове сценічне обладнання. Саме в таких новобудовах вирує сучасне оперне життя, формується новітня національна інфраструктура музично-сценічного мистецтва в реаліях ХХІ ст.

Тлумачні як сучасні центри оперного мистецтва – унікальні шедеври авангардної архітектури, під дахом котрих розташовано декілька залів різного призначення (великий, камерний, виставковий), зручність перебування в котрих забезпечує розвинена сучасна інфраструктура (наявність ресторанів, кафе, паркінгу, магазинів, готелів), оперні театри такого роду получили в Китаї спільну назву – великі. У великих оперних театрах Китаю ХХІ століття комфорт перебування у них глядачів/слухачів – обов’язкова умова заохочення публіки до відвідування оперної вистави. Великі оперні театри Китаю стали втіленням китайської «Нової хвилі» як з музично-театральної, так і архітектурної точок зору.

Створення великих оперних театрів в Піднебесній – ознака оперної культури Китаю межі ХХ–ХХІ століть – є втіленням театроцентризму як виразу національного характеру і менталітету. Феномен великого оперного театру у сучасному Китаї відповідає самій природі народної музично-театральної культури Піднебесної. Базоване на преображенні національних релігійно-культових традицій, музично-театральне мистецтво Піднебесної має яскравий видовищний масовий характер, постаючи як наслідок синтезу мистецтв (словесного, музичного, пантомімно-танцювального, циркового – фехтування, бойові єдиноборства, циркова акробатика). Зазначимо, що вистави епохи Хань вбирали до свого складу такі сцени, як, наприклад, процесії з колісницями, що

передбачало необхідність розгорнення музично-театральної дії у національній китайській традиції в об'ємному сценічному просторі. Тому доречним постає такий висновок: монументалізм – якісна ознака національної китайської музично-театральної традиції – потребує звернення до грандіозних форм організації сценічного простору, що знаходить своє матеріалізоване втілення у реаліях великого оперного театру як типологічної ознаки театральної будівлі. Передумовою затвердження феномену великого оперного театру в Китаї постає завдання відродження жанрової концепції національної опери як видовища з яскравими спецефектами і монументальною сценічною дією, втілення котрої закономірно потребує наявності об'ємних сценічних «територій». Творче завдання втілення національної традиції у сучасному оперному мистецтві у трансформованому вигляді постало об'єктивною передумовою створення великих оперних театрів у китайській культурі наших днів. Наявність оперного театру в структурі великих театрів Китаю – обов'язкова умова їх побудови як поліфункціональних культурних центрів.

Гігантизм і концептуалізм величної споруди, космічність її форм, поліфункціональність розвинутої у нескінченність інфраструктури, оригіальність архітектурної ідеї доповнюють бездоганний виконавський професіоналізм артистів усіх жанрів, об'єднаних під безмежним дахом оперно-театрального дива. Тлумачні як сучасні центри оперного мистецтва, шедеври авангардної архітектури, під дахом котрих розташовано декілька залів різного призначення (великий, камерний, виставочний, кінозал), зручність перебування у котрих забезпечує розвинена сучасна інфраструктура (наявність ресторанів, кафе, паркінгу, магазинів, готелів), оперні театри такого роду получили в Китаї спільну назву великі. Комфорт перебування у них, як і вражаючі уяву архітектурні форми, стає обов'язковою умовою заохочення публіки до відвідування оперної вистави. Попри різницю у вирішенні зовнішнього вигляду і внутрішнього дизайну великих театрів сучасного Китаю, всі вони відповідають єдиній концепції – поширення національної ідеї в розвитку

оперної культури Китаю шляхом прищеплення народу зацікавленості до музично-сценічної дії.

Специфіка функціонування сучасного Великого оперного театру Китаю зумовлена: орієнтованістю на комерціалізацію інфраструктури, стратегією маркетингу та управління для отримання інвестицій, виробництва і презентації національного та світового мистецтв, поширенням високого мистецтва серед широких мас аудиторії, просуванням і популяризацією оперного мистецтва на сучасній сцені, обладнаного за останніми технологіями оперно-театрального виробництва.

Гігантизм є важливою ознакою існування «театрального блоку» в сучасній китайській культурі. Сучасний оперний театр Китаю – національний інститут, що засвідчує збільшення рівню попиту у сфері духовної культури і мистецтва. Визначення Grand Theatre відображає не лише кількісно-якісні показники розвиненості оперно-театральної інфраструктури, але і засвідчує масштабність архітектурної ідеї, просторової величі (за об'ємом і масштабом) будівлі, що охоплює різні некомерційні та комерційні структури.

Активне оперно-театральне і концертне життя Китаю, масове будівництво сучасних оперних театрів засвідчує, що в країні сформовано новітню національну оперно-театральну культуру, що базується на розвинутій інфраструктурі. На межі XX – XXI століть у Китаї виник феномен технічно модернізованого новітнього оперного театру, як, наприклад, Великий національний театр Пекіну, Великі театри в Харбіні, Шеньяні та інші, побудовані на початку третього тисячоліття. У підсумку в сучасному Китаї значно виріс авторитет оперного театру як універсальної синтетичної форми художньої комунікації, організація і функціонування якої визначається:

1. Вміщенням декількох театральних залів та концертних сцен, що дозволяє здійснювати різні за масштабом та жанром постановки, одночасно проводити різні музичні заходи;

2. Новітнім технічним обладнанням та розвинутою архітектонікою оперної сцени з високими показниками акустичних характеристик;
3. Високим якісним составом театральної трупи, зокрема ведучих співаків як образно-рольових репрезентантів оперного спектаклю;
4. Вдалою репертуарною політикою театру как одного з значних критеріїв сучасної оперної практики;
5. Ведучою роллю адміністрації, художніх керівників (диригенти, режисери, драматургі, помічники режисера) в організації і створенні сучасних оперних вистав.

Наведені факти і їх аргументація дають можливість дійти такого висновку: оперну культуру Китаю доцільно вивчати на основі врахування такої її властивості, як вбудованість новітнього великого оперного театру та оперного мистецтва до контексту музично-театральної інфраструктури міста. Саме такий підхід постає як найактуальніший, оскільки новітній Великий оперний театр Китаю інтегрований до системи організації концертно-театрального та розважального комплексу мегаполісу. Таким чином, новітній великий оперний театр Китаю – *поліструктурний культурно-мистецький, розважально-комерційний комплекс, функціональна складова мегаполіса*, в якій реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів в умовах глобалізованого середовища. Функціонування великого оперного театру в сучасній культуротворчій сфері Китаю зумовлено його функціональною природою поліструктурного явища, котре вирізняє системно-діяльнісна специфіка організації оперно-театрального мистецтва.

2.2. Програма подолання оперної кризи Національного Великого оперного театру в Пекіні: досвід протистояння кризі жанру

Пошук оптимальних шляхів розвитку світової оперної культури в умовах кризи популярності жанру опери набув надзвичайної актуальності на рубежі

XX – XXI століття. У різних країнах і континентах світу криза оперної культури має спільні прояви. Наприклад, І. Ю. Бурнашов напередодні трагічних подій в історії України відзначав в оперному мистецтві країни наявність проблем «фінансових, кадрових, організаційних, творчих», найбільшою з котрих, на думку автора Оглядової довідки, постає «загальне падіння інтересу публіки як до опери, так взагалі і до класичної музики» [8]. Перелік проблем, наведених І. Ю. Бурнашовим, властивий не тільки сучасному українському оперному мистецтву, але сягає світових масштабів, своєрідно проявляючись і в Піднебесній. Як спосіб виходу з оперної кризи, аналізуючи «ринок оперних товарів і послуг» початку XXI століття у світових масштабах, Л. Кияновська відзначає «численні і вельми винахідливі способи успішного продажу результатів «оперної справи», активні дії маркетингових механізмів – реклами, формування попиту, врахування потреб „покупців“-слухачів, удосконалення оперного виробництва тощо» [39, с. 2].

Особливої уваги у пошуку шляхів подолання кризи оперного мистецтва І. Ю. Бурнашов приділяє питанням актуальності/неактуальності опери, підіймаючи проблему лібрето (сюжету) і інтонаційної побудови вокальних партій, а також оркестрової партитури. Критеріями сучасності, що можуть привернути увагу публіки до опери, за І. Ю. Бурнашовим, постають «наявність гри смислів, підтексту, різноманітність жанрової основи», тобто, смислова багатовимірність, що, зокрема, виникає унаслідок розширення змістів оперного твору, завдяки наданню йому парадоксальної режисерської інтерпретації. Зазначимо, що наведені критерії актуальності опери також мають не стільки регіональні, але глобальні масштаби.

Поруч з тим, потрібно зазначити, що подолання оперної кризи у світовому масштабі набуває специфічного розв'язання у межах досвіду «оперних країн». Своєрідний досвід напрацьований у Китаї, головним репрезентантом котрого є Національний Великий оперний театр у Пекіні.

Набутий Театром досвід має парадигмальне значення у контексті оперно-театрального мистецтва Китаю.

Національний Великий театр (National Grand Theatre, Пекін – NSCA) – головна оперна сцена сучасного Китаю, найзначніший культурний центр у південній частині Китаю, поліструктурний культурно-мистецький, розважально-комерційний комплекс та функціональна складова мегаполіса, в якій реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів в умовах глобалізованого середовища, постає взірцем будувannya національної оперної культури на сучасному етапі для всіх провінцій країни. Постулати, ділові принципи та перспективи розвитку оприлюднені на офіційному сайті Національного Великого театру ¹⁹, розроблені у відповідності до мети подолання кризи, що загрожує світовому оперному мистецтву

Керівництвом Великого Оперного театру в Пекіні сформульовано шість постулатів [181], у котрих визначені ті основні цінності, що відображають концепцію розвитку:

1. Наполегливість утілення «ідеї служіння людям, мистецтву, світу»;
2. Дотримання високих стандартів художньої якості постановки і виконання взірців класичного і народного оперного мистецтва;
3. Активне впровадження інноваційних ідей у творчо-виконавський процес;
4. Обстоювання ідеї про здатність мистецтва змінювати життя суспільства на краще;
5. Оцінка мистецьких проєктів з точки зору поєднання в них творчості та комерції;
6. Дотримання принципів чесності, безпрограшності і витривалості у творчій діяльності Театру.

¹⁹ електронна адреса сайту Національного Великого театру в Пекіні https://www.chncpa.org/jygl_374/jyuy/.

Серед принципів діяльності Оперного театру, як зазначає Чень Пен, – доступність відвідування театру різними шарами суспільного загалу; демократизм і відкритість оперної культури, що має сприяти подоланню її одвічної елітарності; міжнародна інтеграція до оперної культури, що відповідає сучасним процесам глобалізації; зближення національного та світового досвіду у сценічних постановках оперних творів.

Перспективи розвитку Національного великого театру в Пекіні пов'язані з завданнями його перетворення на важливу частку культурної спадщини світу, вищу ланку виконавського мистецтва Китаю, найбільшу платформу для взаємобміну між культурами Сходу і Заходу, базу для розвитку оперно-театральної інфраструктури.

Протягом декількох десятиліть керівництво Національного Великого оперного театру формувало нову операційно-інфраструктурну модель оперного театру [182]. Вона ґрунтується на основі унікального «Статуту», котрий регламентує не лише діяльність виконавських та творчих колективів, але й різноманітних комерційних проєктів та інформаційно-розважальних програм, що сприяють функціонуванню Оперного театру як творчо-комерційного проєкту. Завдяки передовим управлінським рішенням керівництва Театру, оперне мистецтво Пекіну як складова оперно-театральної інфраструктури долучається до сфери великого бізнесу, маркетингу, брендингу – сучасних засобів професійного управління мистецькими закладами, впровадження високих технологій і бізнес-підтримки галузей культури.

У Національному Великому оперному театрі створено потужну творчо-організаційну систему, яка розробляє мистецькі проєкти на основі поєднання економіко-виробничих та художніх завдань. Нині Театр реалізує бізнес-проєкти, що забезпечують високу якість репрезентації виконавського оперного мистецтва. Показником діяльності Національного Великого оперного Театру є Річний звіт про комерційний прибуток, який сягає близько 3 млн. юанів. Заступник режисера Національного Великого театру Ден Іцзян у своїх звітах

підкреслював, що до 80% прибутків Оперного театру складає саме продаж квитків на вистави. Дві передумови обусловлюють такий великий процент прибутків Театру від продажу квитків [184]. По-перше, це гарантована якість виконання опери, гарантом чого постає Національний Великий театр. По-друге, організація показу оперних спектаклів на основі врахування ринкових відносин і маркетингового просування.

Ґрунтування діяльності Пекінського Національного Великого оперного театру на плюралізмі творчо-мистецьких ідей та бізнес-проектів сприяє подоланню кризи і подальшому розвитку національної оперної культури. Національний Великий оперний театр у Пекіні є найважливішою складовою частиною культурно-мистецької індустрії, про що засвідчує наявність у його структурі торговельної галереї, до котрої входять магазини з сувенірною продукцією, театральні крамниці (репрезентують діяльність національного і драматичного театрів), книжкові крамниці, а також магазин порцелянових виробів. Усі сувеніри, вироби, що продаються в магазинах, відбивають архітектурні символи Національного Великого театру Пекіну, репрезентують сценічні образи класичного оперно-балетного репертуару. Наприклад, у крамниці Драматичного театру представлені вироби, що мають відношення до традиційної китайської опери й народного мистецтва (традиційні театральні маски, ляльки-маріонетки, вишукані вироби театру тіней, вирізані вироби з паперу, картини, а також інші елементи, що мають відношення до китайського театру).

Репертуарна політика та менеджмент Національного Великого оперного театру у Пекіні ґрунтується на базових принципах стратегії розвитку національного оперного мистецтва та театральної інфраструктури. Вистави і концерти охоплюють широкий жанровий спектр – опери, балети, драматичні спектаклі, а також симфонії, взірці народної музики, камерно-ансамблеві твори.

Репертуарну основу театру становить як класичне західне оперне мистецтво, так і оперні твори китайських композиторів. До сучасного

репертуарного фонду Національного Великого оперного театру входять, наприклад, такі шедеври як «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, «Севільський цирульник», «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні, «Любовний напій» Доніцетті, «Турандот» і «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні; «Бал-маскарад», «Ріголетто», «Травіата», «Отелло» Дж. Верді; «Кармен» Ж. Бізе; «Летючий голландець», «Лоенгрін» Р. Вагнера. З іншого боку, до репертуару Театру входять також китайські опери європейського типу, що набули світового визнання – «Сива дівчина» (композитори – Марко, Чжан Лу, Цюй Вей, Хуань Чжи, Сян Сян, Чень Цзи, Лю Чие), «Одруження Сяо Ерхей» (композитори: Марко, Цяо Гу, Хе Фей, Чжан Пеейхен), «Скорбота» (композитор Ши Гуаннань), «Рівнина» (композитор Кристина Джин), «Цзян Цзе» (композитори Ян Минг, Цзян Чуньян, Цзиньша), «Легенда про Яо Цзи» (композитор Лей Лей), «Ян Гуйфей» (композитор Кристина Джин), мюзикл «Хуа Мулань» (композитор Ховія), балети «І Менсун» (композитор Е Сяоган), «Діти степів» (композитор Лі Дакан), «Червоний жіночий загін» (композитори У Цзунцян, Ду Мінсін, Дай Хунвей, Ши Ваньчунь, Ван Яньцяо), «Тінь плетеної огорожі» (композитор Сюй Пейдун), «Красуня Сі Ши» (композитор Ци Фен), «Сирота Чжао» (композитор Луо Сяоцзянь), «Балада річки. Канал» і «Велика хода Китайської червоної армії» (композитор Ін Цін), «Червоногвардійські загони озера Хунхі» (композитор Чжан Цзиньань). У цілому, до постановки у Національному Великому оперному театрі обираються ті опери, що мають принести гарантований комерційний успіх.

Члени художнього комітету, відповідальні за репертуар і якість підготовки спектаклів, – художній керівник відділення танцювального мистецтва Національного Великого театру Чжао Жухен; художній керівник драматичного відділення Державного Великого театру Сюй Сяочжун; художній керівник відділення музичного мистецтва Національного Великого театру Чень Цзохуан. Члени художнього комітету, відповідальні за репертуар і якість підготовки спектаклів – художній керівник відділення танцювального

мистецтва Національного Великого театру Чжао Жухен; художній керівник драматичного відділення Державного Великого театру Сюй Сяочжун; художній керівник відділення музичного мистецтва Національного Великого театру Чень Цзохуан.

Керівництво Театру надає переваги суто прагматичному фактору – фінансуванню такого виду творчої діяльності як антреприза. Надання пріоритету антрепризі уможлиблює запрошення до творчої співпраці гастролерів, що забезпечує успішне здійснення високовартісних оперних постановок. Антреприза – велика платформа для культурного обміну між Китаєм і зарубіжними країнами, важлива база для китайських музичних колективів. На базі Театру функціонують відомі музичні колективи – Національний оркестр (диригент – Лу Цзя, творчий керівник – Чень Цзоюй) та Національний театральний хор (диригент – Ву Лінгфен). Виконавська діяльність оркестру та хору зосереджена на участі в оперних виставах та концертних виступах; важливим напрямком творчої роботи є участь у заходах культурного взаємообміну.

Інноваційна система сценічного обладнання Театру, що дозволяє ставити навіть надзвичайно складні з технічної точки зору вистави, приваблює найвідоміших режисерів світу, котрих запрошують для постановки оперних спектаклів. На сцені Національного Великого театру працювали режисери зі світовими іменами (Франческа Замбелло, Джанкарло дель Монако, Уго Діана, Чень Син'ї, Цао Цицзинь, Ляо Сянхун), диригенти (Лорін Маазель, Даніель Орен, Йоель Леві, Андрій Ліката, Люй Цзя, Лі Синьцао, Чжан Гоюн), співаки Пласідо Домінго, Лео Нуччі, Інва Мула, Хуан Понс, Брендон Джованович, Франциско Мело, Дай Юйцян, Вей Сун, Мо Хуалунь, Юань Ченьє, Ляо Чанюн, Чжан Я Лунь, Чжан Ліпін, Дільбар, Сюнь Сювей, Хе Хуей, Лі Сяолян). Щорічні постановки спектаклів, балетів, концертних програм більше 100.

Національна опера, що входить до репертуару сучасних китайських театрів, набула значення жанрово-стильової основи, представленої провідними

напрямами – історико-героїчним та лірико-психологічним. Постановочно-театральна інтерпретація китайськими виконавцями оперних творів західноєвропейських композиторів, загальноновизнаних у світовому просторі, – головний провідник апробації новаторських жанрово-стильових тенденцій сучасного оперного мистецтва, інноваційних переосмислень оперної мови.

Керівництво Театру надає важливого значення ще одній своїй задачі, з котрою також пов'язує запобігання кризи оперного мистецтва. Це – здійснення художньої освіти, призначеної для аматорів; завдяки художній освіті уможлиблюється розширення кола цінителів оперного мистецтва, привертання уваги широкої громадськості до художніх подій, що відбуваються в Оперному театрі. У Національному театрі широко проводиться політика проведення абонементних концертів, тематика котрих також більшою мірою розрахована на аматорів. Серед об'єднаних у тематичні цикли абонементних концертів, що проводяться у Національному великому оперному театрі, – «Концертний вікенд», «Класичний художній форум», «Віч-на-віч із Майстром», «Відкриті репетиції», «Світові записи», «Польові концерти». Абонементні концерти Національного великого оперного театру набули значення брендів освітнього проєкту, набувши високої оцінки аудиторії.

Нині Національний великий оперний театр, забезпечуючи якісне зростання духовної та культурної сфер Китаю, постає як храм виконавського мистецтва, у котрому налагоджено комерціалізовану художньо-мистецьку діяльність.

Творчий досвід протистояння кризі оперного жанру і, відповідно, оперної культури, вироблений у Китаї, безумовно, узагальнює світові традиції, але містить і оригінальні знахідки, усвідомлення котрих є доцільним для всесвітньої оперної практики. Протистоянню кризі опери у Піднебесній сприяють взаємообумовлені процеси. Серед таких – *нова хвиля*, що об'єднує живопис, літературу, театр, кінематограф, музику. Поширившись на оперу, *нова хвиля* об'єднала мистецтва, синтезовані у «творі сценічному»; актуалізація

заклику до засвоєння досягнень Заходу, як і до стародавніх традицій власної культури у спробі їх синтезу з новими реаліями; відкриття великих оперних театрів як культурних центрів новітнього типу по всьому Китаю; численні маркетингові «ходи», що сприяють зацікавленості «покупців» «товарами» оперного виробництва. У контексті новітнього китайського відродження особливе місце посідає опера. *Нова хвиля* повернула опері затверджене ще з 1920-х років призначення: маючи національні коріння і творчо переусвідомлюючи західні традиції, стати виразом духовних ідеалів сучасної Піднебесної. Переосмислені на національний лад, західні завоювання мали стати основою розвитку національної художньої культури.

В останні роки XX – початку XXI століття розпочалася нова ера в історії оперної культури Китаю. Її початок обумовлений як загальними процесами розвитку музичної культури Піднебесної, так і суто «оперними шляхами» розвитку країни, обумовленими трансформацією у розумінні жанру. Закінчення «культурної революції» у 1976 р. обумовило початок доби національного відродження в Китаї, що триває й досі. Стрімкий розвиток національної культури періоду «відкритості і реформ» немовби компенсував жорстокість утисків і забобонів упродовж десятиріччя «культурної революції». Доба національного відродження обумовила пробудження і докорінне оновлення мистецтва. Знаком початку відродженнєвого процесу в оперній культурі Піднебесної стало відкриття в Шанхаї 1998 року першого великого оперного театру країни. Поступово визначився центр оперної культури Китаю XXI століття, яким є Національний Великий оперний театр у Пекіні (2007). Встановлені в ньому принципи творчої діяльності відіграють парадигматичну роль в розвитку національної оперної культури, впливаючи на інші великі театри країни.

Поширення опери в Китаї у «період відкритості і реформ» обумовлено затребуваністю властивих цьому жанру ознак: синтез мистецтв, поліжанрова природа, що дозволяє відтворювати різні образно-звукові світи і концепції в

залежності від типу втіленого у ній змісту; можливість розкриття не тільки «вічних тем» мистецтва, але й символічного відображення актуального соціального сенсу, «проклятих питань доби»; тяжіння до новаторства і мобільність відгуку на інноваційні зміни в соціальному житті суспільства; масовий характер аудиторії, що здібна одночасно сприймати багатоярусний «оперний текст». Такі ознаки жанру опери обумовили її затребуваність у добу національного відродження Китаю.

Властивості новітнього розуміння китайської оперної культури у повній мірі почали проявитися з 1998 року, коли в Шанхаї було відкрито перший оперний театр нового типу – Великий оперний театр. Тлумачні як сучасні центри оперного мистецтва – унікальні шедеври авангардної архітектури, під дахом котрих розташовано декілька залів різного призначення (великий, камерний, виставочний, кінозал), зручність перебування в котрих забезпечує розвинена сучасна інфраструктура, оперні театри такого роду получили в Китаї спільну назву – великі. Саме вони стали виразом загальних тенденцій розвитку оперної культури Китаю XXI століття, коли вражаючий ефект від архітектурних досягнень і комфорт проведення часу в Оперному театрі набув значення обов'язкової умови заохочення публіки до відвідування оперної вистави. Великі оперні театри Китаю стали втіленням новацій китайської *нової хвилі* як з музично-театральної, так і архітектурної точок зору [183].

Надзвичайну актуальність в контексті оперології XXI століття набуває проблема розвитку світової оперної культури в умовах кризи популярності жанру. Про входження Китаю до єдиного новітнього часопростору світової оперної культури свідчать наявність як спільних проблем комунікативного походження у сучасному бутті *opera scenica* на Заході і на Сході, так і шляхів їх розв'язання. При цьому оперну культуру сучасного Китаю визначають специфічні засоби супротиву оперній кризі, вивчення котрих постає актуальним завданням сучасної оперології.

Парадигматична роль у виробленні принципів протистояння кризі опери у Китаї належить Національному Великому оперному театру в Пекіні. Доцільним є уведення до європейського оперологічного контексту досвіду Національного великого оперного театр в Пекіні, націленого на подолання кризи «*opera scenica*» і розвиток оперної культури.

Аналіз напрямів діяльності Національного Великого оперного театру в Пекіні на початку XXI століття демонструє, що завдяки цілеспрямованій на результат творчої і організаційної роботи керівного складу розвиток оперної культури постає як доволі успішний. Антикризова діяльність керівництва Національного театру виконавських мистецтв відіграє парадигматичну роль для інших оперних театрів Піднебесної, визначаючи актуальні тенденції розвитку оперної культури країни в цілому. Ініційовані Національним Великим оперним театром в Пекіні принципи антикризової діяльності (врахування умов сучасного ринку; просування маркетингу, тлумачення процесу постановки оперних вистав як добре організованого виробництва, створення підрозділів управлінського типу у структурі керівного апарату), продемонструвавши позитивну результативність, поширилися на інші великі оперні театри країни, об'єднуючи їх у вирішенні спільної мети – подолання кризи і розвитку оперної культури Китаю.

Визначення творчих принципів Національного Великого оперного театру в Пекіні (Національного центру виконавських мистецтв) як головної оперної сцени Піднебесної сприятиме усвідомленню завдань, націлених на протистояння кризі жанру і розвиток китайської оперної культури в контексті світового процесу протистояння кризі *opera scenica*. Для цього необхідно вивчити як світовий досвід протистояння кризі оперного жанру, так і творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні.

На офіційному сайті Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні оприлюднено наступні ділові принципи та перспективи розвитку оперного театру: доступність відвідування для широкого суспільного загалу;

артистизм, відкритість культури Сходу художньому світові; міжнародна інтеграція у процесі глобалізації; зближення людського та художнього на театральній сцені. Перспективи розвитку театру також обумовлені завданням подолання кризи оперного мистецтва. Серед них – намагання стати важливою часткою культурної спадщини світу, вищою ланкою виконавського мистецтва Китаю, лідером мистецької освіти, найкрупнішою платформою для взаємообміну між культурами Сходу і Заходу, базою для розвитку театральної і мистецької інфраструктури.

Протягом багатьох десятиліть керівництво Національного оперного театру Пекіну сформувало модель операційної системи підприємства. Було розроблено унікальну програму розвитку національного оперного театру, завдяки якій оперне мистецтво та вся театральна інфраструктура має бути долученою до сфери великого бізнесу, маркетингу, брендингу як потужних засобів професійного управління мистецькими закладами, впровадження високих технологій і бізнес-підтримки збиткових галузей культури. Така модель функціонування оперного театру характерна не тільки для Китаю, але і для світової культуротворчої сфери, відповідно до вимогам мистецтва як ринкової сфери. Великий театр Китаю є учасником реалізації різних бізнес-проектів, дотримуючись при цьому найвищої якості візуалізації високого оперного мистецтва і національного виконавства. Головним показником успіху тут постає щорічний звіт Театру про дохід, котрий традиційно сягає близько 3 млн. доларів. Діяльність Національного центру виконавських мистецтв ґрунтується на плюралізмі творчо-мистецьких ідей та бізнес-проектів, що забезпечує подальший успішний розвиток оперного театру.

Важлива особливість функціонування оперного театру в сучасній культуротворчій сфері Китаю зумовлена його функціональною специфікою. Поняття сучасний оперний театр Китаю слід тлумачити як поліструктурне явище, що характеризується системно-діяльнісною специфікою організації оперно-театрального мистецтва. Теорія перетворення західних мистецьких

завоюварь на національний лад, що набула поширення у Піднебесній ще сто років назад, коли було зроблено перші кроки у напрямку формування китайської музичної культури нового типу, у першій чверті ХХІ століття не втратила своєї актуальності. У системі жанрів «новітнього китайського відродження», епоха котрого розпочинається з 1980-х років вагоме місце посідає опера – центральне явище художньої культури країни, що передбачає наявність масової аудиторії, сприймаючої багатоярусний оперний текст. Маючи національні коріння і, водночас, творчо переусвідомлюючи західні традиції, опера набула значення виразу духовних ідеалів Піднебесної, що обумовило розквіт оперної культури в останні роки ХХ століття. Але відродження опери у національній культурі Китаю не позбавило її від переживання тієї кризи жанру, що панувала у глобальному контексті світової цивілізації. Оперна культура Китаю опинилася перед необхідністю розв'язання проблем, притаманних світовій оперній культурі, а саме фінансових, кадрових, організаційних, творчих, викликаних загальним падінням інтересу публіки до класичної музики у цілому, які до опери, зокрема.

Запорукою успішної діяльності Національного Великого Театру Пекіну слугує єдність принципів [181] високого професіоналізму оперних артистів, врахування умов ринку, просування маркетингу.

Принципом роботи Великого оперного театру в Пекіні постає дотримання єдності традиційного і сучасного у розкритті національного характеру оперної культури.

Значна роль у протистоянні кризі оперного мистецтва належить принципам налагодження репертуарної політики, котрими скеровується у своїй діяльності творчий колектив Національного великого оперного театру в Пекіні. Виходячи з врахування історико-художньої специфіки структури і функціонування оперної культури Піднебесної, її складовими на сучасному етапі розвитку постають опери, що представляють, по-перше, національну традицію (пекінська опера), по-друге, класичний західно-європейський

репертуар і, по-третє, китайську оперу XX – початку XXI століття, базовану на західних традиціях.

Принцип одночасної пропаганди класичного західного оперного репертуару і оригінальної китайської опери (тенденція диверсифікації) обумовлений завданням привернення уваги різних груп глядачів/слухачів, котрі надають переваги різноманітним естетичним концепціям і оперним стилям. Слідування зазначеному принципу потребує від творчого складу Театру володіння різними виконавськими манерами, як і різноманітними режисерськими підходами до сценічного оформлення опери. Адже художні завдання в процесі постановки класичних західних і китайських національних опер розрізняються. Якщо, ставлячи класичний західний оперний репертуар, режисер скеровується, в основному, можливістю оновлення загальноприйнятої форми розкриття змісту опери, то при створенні оригінальних постановок китайських опер слід акцентувати увагу на ті їх властивості, що відповідають національним традиціям щодо розкриття теми, сюжету, уявленням про досконалість оперного мистецтва. Здійснення постановки оригінальної китайської опери потребує відповідності сценічним ознакам національного театального мистецтва, як і втілення національного уявлення про красу театральної дії як захоплюючого видовища. У постановчому процесі повною мірою реалізуються безмежні технічні можливості Національного великого оперного театру, що дозволяють відворювати іноді неймовірно фантастичні сценічні ефекти. Диференціація естетичних критеріїв у процесі постановки вистав західно-європейського і вітчизняного репертуару набула значення принципу творчої роботи колективу Національного великого оперного театру Пекіну.

Постійне розширення репертуару як наслідок інтенсифікації творчого процесу – принцип роботи Національного великого оперного театру у Пекіні. Якщо упродовж 2016 року Національний великий оперний театр здійснив постановку 50 опер, то упродовж подальших сезонів творчим колективом

Театру до щорічної постановки готувалося біля 150 оперних постановок на рік. При цьому інтенсифікація в сфері репертуарної політики жодним чином не означала зниження художньої якості оперних вистав, що йдуть на сцені театру. Підвищення кількісних показників при збереженні високої якості постановочної роботи – важлива умова розвитку китайської оперної культури початку XXI століття, результативний засіб протистояння кризі жанру. Якщо в європейському контексті щорічна постановка 150 нових оперних спектаклів у межах однієї оперно-театральної установи постає майже утопічною, то в Китаї така репертуарна політика є не тільки реальністю, але й набула значення традиції, що забезпечує успіх оперно-театральній справі і сприяє подоланню оперної кризи.

Принцип поширення вагомості китайської національної опери у структурі репертуару сприяє подоланню кризи опери. Зацікавленість ведучого оперного театру країни в розвитку традиційної і новітньої китайської опери, що спостерігається у практиці офіційного замовлення ведучим композиторам країни опер національної тематики, обумовлює справжній підйом розвитку жанру. Наприклад, колосальний глядацький успіх спіткали постановки великих китайських національних опер Інь Цінь «Канал. Балада річки» і «Довгий шлях китайської червоної армії», створених на замовлення Національного театру і поставлених упродовж другого десятиріччя XXI століття.

Що стосується європейської опери, то репертуар Оперного театру неодмінно розширюється і за рахунок освоєння найуспішніших опер в історії жанру, зокрема, створених великими італійськими композиторами – Россіні, Доніцетті, Белліні, Верді, Пуччіні.

Принципом репертуарної політики Національного великого оперного театру є також включення до репертуару мюзиклів, серед котрих – сучасні західні шедеври («Вестсайдська історія», «Привід опери», «Собор Паризької Богоматері»), як і китайські (наприклад, «Метолик» СанБо). Постановка

мюзиклів сприяє формуванню більш широкого кола поціновувачів музично-театрального мистецтва, що перетворюються на відвідувачів Оперного театру.

Як принцип оперно-театральної роботи Національного великого оперного театру в Пекіні (NSPA) постає тлумачення постановки оперних вистав не тільки як творчого процесу, але і як своєрідного виробництва. Створення музичного спектаклю дбайливо розраховане творчим колективом Театру на кшталт своєрідного «конвеєру»: творчий процес як система розподілений на підсистеми елементів, кожна з яких має власну функцію і, поруч з цим, системно взаємодіє з іншими компонентами. З метою індивідуалізації творчих шляхів розвитку оперного мистецтва, керівництвом Національного Великого оперного театру у Пекіні було створено відповідні відділи по керівництву оперними структурами (оркестровою, хоровою, балетно-танцювальною, режисерською), як і підрозділи управлінського типу. За ініціативою групи по управлінню оперними відділами (створена 2009 р.) при NSPA виникли відділ по формуванню репертуару і репетиційна команда. Злагоджена робота по випуску музично-драматичних вистав базується на постійних творчих зв'язках між усіма відділами системи оперного виробництва, а також ведучими солістами з метою позбавлення постановок від стандартних рішень, домінування творчого підходу до їх здійснення [181]. У підсумку було подолано механістичність і трафаретність у роботі над постановкою оперної вистави, адже діяльність кожного з утворених відділів ґрунтується на урахуванні побажань від професійних груп та погодження з загальною режисерською та диригентською думкою. На основі взаємоузгоджень утворюється художня концепція оперного цілого. Бездоганність виконання кожною групою своїх обов'язків, системність зв'язків між елементами цілого гарантує високу якість музично-драматичних вистав, поставлених Національним великим оперним театром у Пекіні. Усвідомлення структури оперного театру як складного механізму, кожний «гвинтик» котрого має працювати бездоганно, доводить, що робота творчого колективу Театру

відповідає загальним уявленням про його діяльність як єдиного добре налагодженого механізму.

Творча діяльність Великого оперного театру базується на принципі урахування національної і регіональної специфіки розвитку оперної культури країни і її порівняння із засадами розвитку опери на Заході. Хоча упродовж перших двох десятиліть XXI століття в Китаї відбулося збільшення кількості оперних театрів, розширення репертуару, розширення кола прихильників опери, далеко не всі можливості розвитку оперної культури країни реалізовані на сучасному етапі.

Гальмує процес розвитку оперної культури, зокрема, й досі не поборені проблеми. На відміну від Європи, де історія опери продовжується вже п'яте століття, в Китаї опера нового типу (тобто, така, що розвиває європейські традиції тлумачення жанру опери і її постановки) існує менше ста років. Постановку опер європейського типу в Китаї гальмує недостатня кількість представників оперних професій – співаків, хормейстерів, інструменталістів, диригентів, режисерів-постановників. Подолання ставлення до європейської опери як поза-національного мистецтва – найважливіше завдання творчого колективу NSCPA, тоді як завоювання нових щарів слухацької аудиторії – принцип його роботи.

Множина негативних факторів, серед яких – недооцінка європейської опери, відсутність визнання значущості оперного мистецтва у процесі формування духовності китайської нації – обумовлює примноження зусиль з боку творчого колективу Національного оперного театру у Пекіні, націлених на розвиток оперної культури в країні. Перетворення оперного мистецтва на складову національної культури, набуття оперною виставою значення заходу, відвідування котрого є престижним для широких верств населення – такими є завдання Національного оперного театру в Пекіні упродовж першої третини XXI століття.

Однією з гострих проблем, подолання котрої має сприяти розвитку опери у контексті китайської культури, є мовне питання. Мовне питання сьогодні постає як «проблема сучасної самоідентифікації оперного мистецтва та співвідношення у ньому національного і всесвітнього» [39, с. 6]. Що стосується проблеми виконання західних опер мовою оригіналу, то вона і досі постає як неоднозначна. Виконання європейських опер у китайському перекладі – одна з серйозних проблем оперної культури Піднебесної: неспівпадіння засад прийнятого в Європі і на Сході мовного інтонування в опері є надзвичайно значним. Тому як найбільш актуальне постає виконання європейських опер мовою оригіналу, супроводжене титрами китайською.

Ускладнює розвиток китайської оперної культури не тільки перешкоди суто творчого характеру, але і загально-економічні проблеми. Це, зокрема, необхідність великих державних інвестицій (зокрема, в будівлю оперних театрів, як і в саму постановку оперних спектаклів) і уповільнене повернення грошових внесків. Як і сучасна світова оперна культура, китайська опера відчуває складні наслідки існування елітарного жанру, виживання у ринковій атмосфері, коли виникає необхідність розробки способів успішного продажу, застосування маркетингових механізмів – реклами, формування попиту, врахування потреб «покупців» (слухачів), «удосконалення виробництва» [39], їх пристосування до мистецтва, що має принципово не-комерційний характер.

Просвітницьку діяльність творчого колективу Національного великого оперного театру у Пекіні характеризує система принципів підготовки і виховання оперної аудиторії майбутнього.

Творча команда НСРА запроваджує ряд заходів посилення інтересу до оперної культури в країні. Взаємодія ефективного оперного виробництва і безперервного творчого становлення, підготовка значної кількості видатних вітчизняних артистів сприятиме підвищенню загального рівня оперно-театральної культури, затвердженню високих вимог щодо її якості. Важливу роль в цьому процесі відіграють принципи соціальної пропаганди оперної

культури, здійснення професійного маркетингу, диверсифіційного управління оперно-театральним процесом.

В оперній культурі сучасного Китаю спостерігається оригінальне відображення маркетингових ходів, апробованих у світовій оперній практиці. Це, наприклад, ставлення до опери як до ринку, тлумачення оперного спектаклю як маркетингового ходу (згідно визначенню Л. Кияновської [39]).

Для поширення впливу оперної культури на суспільство в сучасному Китаї широко використовуються можливості соціальних комунікацій. Суспільні медіаресурси сприяють просуванню інформації щодо новин оперного мистецтва. NSPA не обмежується сценічною постановкою опер; діяльність його співробітників пов'язана також із рекламою, пропагандою, поширенням інформації про всі етапи підготовки опери до сценічного показу – від вибору репертуару до здійснення прем'єри. Преса, радіо, телебачення слугують поширенню інформації про оперну культуру. З метою розвитку і просування оперного мистецтва, розширення спілкування з населенням, потенційними відвідувачами медіа-групою Театру було створено власний веб-сайт і телевізійний канал класичної опери. Творчим колективом Національного Великого театру в Пекіні створюються фільми-опери, що демонструються по телебаченню, виходять як аудіо і відео-записи. Одна з форм завоювання нових шарів відвідувачів Оперного театру пов'язана з утворенням спеціальних телеканалів і телепрограм, присвячених аналізу оперного життя і видатним оперним постановкам. Так, на Центральному телебаченні Китаю існує канал «CCTV11», що спеціалізується виключно на демонстрації опери (перш за все, пекінської).

До розвитку оперно-театральної культури долучаються також такі давно відомі в Європі форми, як продаж буклетів про історію театру, програмок, що містять лібрето опер, оперних сувенірів. З метою заохочення молоді до відвідування оперного театру відбуваються творчі зустрічі з артистами, покази фрагментів спектаклів у коледжах і університетах. Виховання оперної аудиторії

майбутнього відбувається на основі взаємодії напрямів діяльності Національного оперного театру в Пекіні. Його репертуар складають виключно шедеври світової опери і національного оперного мистецтва. Постановки опер вирізняє яскравість, пишність костюмів, динамізм у зміні декорацій. До роботи у Театрі запрошені найкращі спеціалісти – видатні оперні солісти-вокалісти, інструменталісти, хормейстери, танцівники, диригенти, художники.

Окрім наведених аспектів проведення протівітницької роботи, творчий колектив Театру запропонував практику заохочування глядача-слухача шляхом виїзних спектаклів, коли опера немов би «приходить у гості» до потенційних майбутніх шанувальників. Колектив Театру відпрацьовує «на виїзді» барвисті художні освітні заходи з метою розвитку духовного світу майбутньої аудиторії. Заради цього НАСА більш ніж у 200 районах Пекіну створив оперні сцени для художнього виховання потенційних слухачів. Зацікавлені оперним видовищем, жителі окраїн відправляються до Оперного театру, інфраструктура котрого дозволяє комфортно провести час у комфортних отелях і ресторанах. Таким чином, опера – мистецтво елітарне – наближується до народу, тоді як народ, у свою чергу, починає цікавитися оперним мистецтвом. У підсумку відбулися серйозні зміни в складі оперної аудиторії, що почала оновлюватися, збільшуватися і молодіти.

Своє значення в розвитку оперної культури відіграла і політика знижок на театральні квитки, що приваблює молодь, серед представників котрої, можливо, знаходяться і майбутні прихильники оперного мистецтва. Входження оперно-театрального хронотопу до контексту повсякденного життя, претворення оперного мистецтва на частину життя китайського народу, налагодження комунікаційних зв'язків між оперним театром і публікою, усвідомлення престижності відвідування оперного театру – такими є передумови покращення розвитку оперної культури майбутнього, закладені в сучасній Піднебесній.

Виховання оперної аудиторії майбутнього – важливий напрям роботи Національного великого оперного театру. Керівництво Театру вирішує

проблему, що стоїть перед світовою оперною культурою. Йдеться не тільки про виховання глядача-слухача, але й «формування образу реципієнта нового типу, в колі інтересів котрого поєднуються риси академічного та поза-академічного мистецтва, засоби високої елітаризації масової художньої мови і популяризації-омасовління класичних творів; висування в якості критерію позитивного сприйняття художніх текстів їх емоційної дієвості та гедоністичної функції» [127, с. 10].

Шляхи подолання оперної кризи, апробовані в Китаї, багато в чому набувають значення «варіацій» на ті «маркетингові теми», що набули визнання як результативні у масштабах світового сучасного оперного часопростору. Отже, напрямки подолання оперної кризи у Китаї перебувають на «гребні актуальності» у світовому контексті. Наприклад, багато з проблем, котрі набули розв'язання в діяльності Національного Великого оперного театру в Китаї, Л. Кияновська, визначає як ведучі способи подолання кризи, відомі світовій оперній культурі, таким чином: «Серед найбільш очевидних і успішних „маркетингових ходів“ в реалізації оперної вистави, фахівці називають: престижність відвідування оперних вистав, що свідчить про певний соціальний статус особи: потрапити на прем'єру опери у театр, та ще й на добре дороге місце – це знак певного, достатньо високого щабля на соціальній драбині; розкручування оперних брендів співаків, композиторів чи ... конкретних опер... »; «проведення розмаїтих шоу за участю оперних співаків і з залученням фрагментів опер – традицій «оперних ночей» ...»; «акції, де поруч виступають оперні і естрадні співаки та музиканти»; «висвітлення оперних вистав у пресі та інших ЗМІ: анонсування прем'єр у інтригуючій формі, умисне зштовхування протилежних думок» [39, с. 3]. Але для Китаю є і певні перспективи щодо подальшого подолання кризи, що знайшли результативну апробацію на Заході. Йдеться про використання «терапевтично-релаксаційних властивостей ... оперної музики», а також здійснення скандальної режисури класичних опер, тобто, створення своєрідної «антиреклам» [там само]. Серед

нових умов «функціонування оперного жанру», котрі потрібно врахувати Китаю, – необхідність «пристосовуватися до невластивих їй функцій і вимог, які диктують засоби мас інформації та електоральні канали поширення інформації». Серед таких форм пристосування, що постають як перспективні для розвитку оперної культури в Китаї, доцільно розглянути можливість приєднання засобів «поп-культури», зовнішніх ефектів, як і інших форм «пристосувальницької позиції» у вигляді актуалізації різних гібридних форм, посилення ролі візуального чинника, естетики змішання «високого» й «низького» [39, с. 4]. Але, можливо, певні шляхи процесу пристосування опери до сучасної цивілізації, як і подолання кризи оперного мистецтва, прийняті на Заході, можуть бути непридатними для Китаю, оскільки йдуть всупереч національним традиціям.

2.3. Європейський вимір китайської оперної картини світу крізь призму фестивальних проєктів 2019-2023 років

На сценах великих оперних театрів Китаю відбуваються сценічні постановки народної китайської опери, китайської опери європейського типу, європейської опери, що визначають сутність репертуарної політики країни. Значне місце в репертуарі китайських оперних театрів обумовлено значущістю опер «Старого Світу» у процесі формування засад національної китайсько оперної культури XX – XXI століть. Європейська опера, що увійшла до репертуару сучасних китайських оперних театрів, представлена у репертуарі Піднебесної здебільшого у таких внутрішньо-жанрових різновидах як історико-героїчний і лірико-психологічний. Саме ці жанрові концепції визначають жанрову специфіку національного китайського оперного театру. Оперні твори західноєвропейських композиторів набули значення провідників жанрово-стильових тенденцій оперної культури Китаю, осучаснення оперної мови, способу долучення широких мас до цінностей світового мистецтва.

Режисерсько-постановча діяльність оперних театрів Китаю має спільні ознаки зі світовим оперним процесом, серед котрих відзначимо (за Чжан Кай) вихід за межі національних локацій, утворення міжнаціональних видів художнього діалогу [127, с. 7], актуалізацію євразійського досвіду і міжконтинентальних взаємодій [127, с. 1]. Своєрідним «дзеркалом», у котрому відображуються відзначені процеси, постає репертуарна політика китайських великих театрів, що об'єднує три національно-жанрових групи: народну китайську оперу, китайську оперу європейського типу, класичну європейську оперу. Репертуарні напрями у діяльності оперних театрів Китаю на сучасному етапі вирізняє відзначена Лю Шитін властивість, згідно котрій «провідною стороною діяльності сучасного оперного театру постає режисерсько-постановочна, яка постає головним способом стильового осучаснення оперного змісту, тому актуалізуються функціональні зв'язки режисерської та музично-виконавської інтерпретації – у контексті цілісної художньої конструкції опери» [54].

Однією із сфер здійснення організаційної функції оперного театру постає формування його репертуарної політики у різних формах діалогу – національного і міжнаціонального. Чжан Кай зосереджує увагу на аналізі репертуару, формуванні «жанрово-стильової парадигми світового оперно-творчого процесу», приділяючи особливе значення в репертуарній політиці світового оперного театру «репертуарним артефактам європейської опери», обумовлюючи останнє «універсальним символічним визначенням та застосуванням» [127] її історико-художньої генетики. Правомірність судження дослідника підтвержує аналіз репертуаристики сучасних китайських оперних театрів, у творчому діапазоні котрих європейська опера посідає чільне місце, поруч із пекінською народною оперою і китайською національною оперою. Тобто, у репертуарі китайських оперних театрів ХХІ століття домінує євразійський контекст.

Здійснення постановок європейських класичних опер на сценах китайських великих театрів має особливе значення, оскільки постає свідомством входження китайської оперної культури до глобального оперного контексту.

Аналізуючи постановки європейських опер у китайському оперному театрі, слід врахувати думки Чень Сяо щодо феномену музичної класики у структурі оперної творчості. Визначаючи зміст поняття нова актуальність класичного, Чень Сяо відзначає його обумовленість «множинністю буття класичних музичних вірців у сучасному соціумі, у семантичній мережі сучасної культури» [118]. Постановка визнаних оперних шедеврів у великих театрах Китаю означає входження Піднебесної до оперної інтонаційності класичного типу у світовому масштабі, набуття нею нової актуальності в оригінальних режисерських інтерпретаціях. Наведеною властивістю слід обумовити і постановку класичних оперних спектаклів на сцені Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні.

Для аналізу у даному підрозділі обрано ті постановки європейських опер, що відповідають ряду об'єктивних критеріїв оперно-постановчого процесу у Китаї першої чверті ХХІ століття.

1. На сценах китайських оперних театрів йдуть ті європейські опери, що, перш за все, мають статус найрепертуарніших у межах як світової оперної культури, так і оперної культури Китаю; опери, котрі вирізняють висока художня якість, оригінальність художньої концепції і музичної мови, котрим властива висока художня цінність; опери, що відіграли епохальне значення в історії всесвітньої опери.

2. Для обраних для постановки в китайських театрах європейських опер, як правило, характерною є їх певна відповідність музично-театральним пріоритетам національної культури Китаю.

3. Якщо звернутися до аналізу сюжетної сторони європейських опер, котрі є найпривабливішими для китайської оперної культури першої чверті ХХІ століття, то у цьому випадку пріоритетного значення набувають такі, чия

тематика близька традиціям театру Піднебесної. Тобто, для таких опер характерною є тематика, що вирізняється домінуванням ліричної лінії, фоном для розгорнення котрої можуть бути гострі історичні події або суспільні протистояння. Переваги набувають опери, для котрих характерні сюжети, пов'язані із коханням, котре підриває суспільні норми, потребує від закоханих саможертвності, розвивається всупереч обов'язку або релігійним траиціям і ритуалам. До постановчого втілення у Китаї задіяні ті європейські опери, сюжет котрих вирізняють *сильні пристрасті* як основа розкриття любовної драми. Конфлікт у таких операх має бути «багаторусним», охоплювати як внутрішню, так і звнішню дію музичної драми. Нерідко в тих європейських операх, що обрані для постановки в китайськиз оперних театрах, є наявною взаємодія двох типів драми – камерної, ліричної, що відповідає розкриттю любовної тематики, і крупномасштабної, багатофігурної, народної, крізь призму котрої втілюються історичні події, що впливають на долю країни. Властивості сюжету, що знаходять відповідний тип виразу в інтонаційній драматургії, обумовлюють приналежність європейських опер, що обираються для постановки в китайських великих оперних театрах, або до жанру ліричної опери (ліричної драми), або до «великої опери», у котрій спостерігається взаємодія ліричного і історико-народного типів драми. Поеднання історичного і ліричного жанрових напрямів в європейській опері відповідає процесам пошуків у сфері національної китайської опери упродовж першої чверті ХХІ століття. Доказом цього положення постають, наприклад, написані на замовлення опери Інъ Цінь, прийняті до постановки у Національному театрі виконавських мистецтв у Пекіні упродовж початку ХХІ століття.

4. До постановки у китайських оперних театрах упродовж першої чверті ХХІ століття, як правило, обираються такі, музичну мову котрих вирізняє абсолютний, «досконалий» вокальний мелодизм, що потребує володіння виконавським стилем *bel canto*. Милування красою вокальної інтонації є важливою умовою зацікавлення китайської глядацько-слухацької аудиторії

постановкою європейської опери. Цей критерій обумовлює також переваги класико-романтичного репертуару в оперних театрах сучасного Китаю.

5. Для аналізу у даному дослідженні відібрані ті постановки європейських опер, що були здійснені у Китаї упродовж 2019 – 2023 років, відобразивши новітні процеси у репертуарній політиці і оперній режисурі. Підготовка сценічної постановки європейської опери у межах трьох творчих проєктів всекитайського і/або інтернаціонального масштабу засвідчила тенденції *глобальної творчої співпраці*, що обумовили високий рівень розкриття оперного задуму.

Здійснення оперних постановок як результатів величних проєктів, що об'єднують оперні театри Заходу і Сходу, мають як спільні передумови, так і специфічні, обумовлені метою проєкту і складом творчої команди, призначеної для її (постановки) реалізації.

Для аналізу сценічних версій європейських опер на сценах оперних театрів Китаю обрано три сценічних версії, що відповідають визначеним критеріям. Кожна з них – є репертуарною у масштабах світової оперної культури; відповідає музично-театральним пріоритетам національної культури Китаю як з точки зору сюжету і жанру, так і з точки зору «ідеального мелодизму». Постановки опер здійснені за участі Національного театру виконавських мистецтв у Пекіні (головної оперної сцени країни, що виконує роль взірця для інших театрів країни у тому числі і на рівні репертуарної політики) упродовж 2019 – 2023 років та відбувалися у межах певних творчих проєктів всекитайського і/або інтернаціонального масштабу, відображаючи актуальну для сучасного світу тенденцію глобальної творчої співпраці; кожна з таких постановок специфікується метою відповідного творчого проєкту.

У відповідності визначеним критеріям як матеріал аналізу обрані найбільш знакові постановки європейських опер, здійснені у Китаї упродовж 2019 – 2023 років.

В обраних для аналізу постановках класичних європейських опер у великих оперних театрах Китаю спостерігається домінування таких ідей: у «Шукачах перлів» і «Лакме» – чарівність природи, на тлі котрої розгортається драма кохання; в опері Дж. Пуччіні магія мистецтва і велич церкви набувають значення того тла, котре обумовлює розгорнення трагедії кохання. Взаємодія і протиставлення натури і культури в аналізованій «пекінській трилогії» європейських опер обумовлюють своєрідність їх режисерських концепцій. Зазначимо, що сценічні версії обраних для аналізу опер при усіх властивих новаціях їх прочитання є далекими від так званих скандальних режисерських постановок, залишаючись у рамках концепції краси, властивої національній китайській театральній традиції [130].

Постановка опери «Шукачі перлів» Ж. Бізе була здійснена Національним театром виконавських мистецтв у Пекіні разом із Берлінським державним оперним театром. Це був перший сумісний творчий досвід праці оперних інституцій, що репрезентують Схід і Захід. Берлінська прем'єра ранньої опери Ж. Бізе відбулася у червні 2017 року; китайська прем'єра – 15 травня 2019 року (культура перлів має особливе значення у системі національних цінностей Піднебесної). Якщо у Берлінській прем'єрі брали участь європейські співаки, то у Пекінській – китайські солісти. Однією з особливостей обох оперних постановок постає виконання англійською мовою, що має статус інтернаціональної, із письмовим переводом на китайську, що суповоджує оперне відео (фільм-оперу) в НАСА.

Факт участі китайських співаків у творчому проєкті засвідчує високий професійний рівень і світове визнання артистів, котрі репрезентують головну оперну сцену Китаю. Адже відомо, що Берлінський державний оперний театр, сцена котрого набула значення еталонної у світовій оперній культурі, як і його високі художні стандарти, привертають увагу кращих музикантів світу, котрі виборюють право виступати на цій знаній сцені або брати участь у сумісних проєктах.

Передісторія вибору опери для сумісного проєкту заслуговує на особливу увагу. Даніель Баренбойм, котрий у той час обіймав посаду головного музичного керівника Берлінської державної опери на Унтер-ден-Линден, запропонував видатному кінорежисеру сучасності Віму Вендерсу (Wim Wenders) обрати оперу для сумісної з Національним театром у Пекіні сценічної постановки. Режисер обрав для постановки оперу 24-річного Ж. Бізе «Шукачі перлів», пояснивши своє рішення такими причинами. В. Вендерс завжди приваблювала можливість представити лише оригінальну роботу, умовою котрої є відсутність великої кількості попередніх режисерських версій. Талановита опера молодого Ж. Бізе не набула такої широкої відомості, як, наприклад, «Кармен», або інші оперні шедеври. Крім того, цю оперу від початку відзначала яскравість закладеного у ній сценічного розвитку, що надихало режисера на можливість створити яскраве видовище. Врахував режисер і той факт, що сюжет опери є актуальним для Китаю. Адже він відповідає національній ідеї Серединної країни, естетичні ідеали котрої пов'язаний з ритуальною символікою перлів (підкреслимо, що майже 40 процентів світового об'єму виготовлення перлів у сучасній світовій цивілізації належить Китаю). Отже, перлина постає як один із символів національної культури Китаю. «Перлинна» тема, що розкривається у зв'язку із темою безмежного кохання, обмеженого жорстокими ритуальними традиціями, на фоні прекрасних морських ландшафтів, є надзвичайно близькою сучасному Китаю.

Той факт, що до постановки оперного спектаклю був запрошений видатний режисер і фотограф Вім Вендерс – один із найтитулованіших майстрів сучасного кінематографу – свідчить про значущість цієї події в культурному часопросторі не тільки Німеччини і Китаю, але і світової опери (а також кіномистецтва) в цілому. Залучення видатного кінорежисера до постановки опери Ж. Бізе само по собі є свідомством того, що організатори проєкту надавали надзвичайно велике значення можливостям кіномистецтва у

постановці мальовничої музичної драми. Значущість видовищного елементу у постановці опери не могла не бути обумовленою тими надзвичайними технічними можливостями, котрими володіє сцена Національного центру виконавських мистецтв в Пекіні. Оперний спектакль за участі талановитого кінорежисера мав стати апологією оперного мистецтва, озброєного новітніми технічними можливостями. Отже, надання оперній постановці значення видатного театрального видовища за участю найсучасніших можливостей тетральної сцени поставало як одна з творчих задач у процесі реалізації цього творчого проєкту. Перша режисерська версія опери в творчій діяльності В. Вендерса набула значення видатної події в історії сценічних постановок «Шукачів перлів»; оригінальне і унікальне сценічне оформлення опери розкрило сутність романтичного пейзажного орієнталізму в оперно-театральній культурі.

У режисерській версії «Шукачів перлів» Ж. Бізе, здійсненій В. Вендерсом, – 145 хвилин оперної дії. Функціонування множини типових оперних міфологем – порушених клятв, обрання вождя, забороненого кохання, вірної дружби, що домінує, попри ревності і почуття помсти; протистояння почуття і обов'язку, неминучість страти і її подолання, рятівної втечі призначених один одному долею закоханих – супроводжується прекрасними морськими ландшафтами, виконаними за умов можливості використання безкраїх технічних можливостей Театру.

Сценічна постановка «Шукачів перлів» Ж. Бізе потребує спеціального розгляду як унікальна режисерська робота, що розкриває художню концепцію опери.

На прес-конференції, проведеної у Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні перед прем'єрою «Шукачів перлів», режисер поділився своїми думками щодо створеної ним сценічної версії опери. Участь В. Вендерса у постановці опери Ж. Бізе не обмежилася лише його діяльністю режисера, адже він втілює тут також свій значний досвід сценариста, дозволивши собі

редакцію англomовного перекладу французького тексту опери з метою надання йому більшої виразності і компактності. Стиль сценічної дії у постановці опери відобразив досвід В. Вендерса – кінорежисера, що засвідчує своєрідний тип художнього погляду на показ оперних подій, немов би поданих крізь призму об'єктиву кінокамери [188]. Режисерська мова оперної постановки немов би відображує характерні для кіномистецтва прийоми і стилістику. Кінематографічний підхід вирізняє кожний етап у розвитку музичної драми, включаючи хорові сцени і пейзажні замальовки. Режисер надав портретам персонажів опери ознак психологічної інтерпретації; виходячи з творчого завдання інтеграції співу і акторської гри, Вім Вендерс тлумачив оперу як лірико-психологічну драму, де сильні пристрасті постають як передумова подолання споконвічних традицій жорстокого ритуалу.

Режисерський задум В. Вендерса має надзвичайно поетичний і, поруч з тим, глибокий філософський зміст. Тлумачачи тему опери як таку, що має відношення до числа «вічних» (протистояння світла і темряви), режисер розкриває її у сценографії через тонко розраховану гру світла і тіні. Завдяки цілеспрямованому розкриттю «вічної» теми мистецтва, у вендерсівській постановці вона набуває конкретизованого сценічного втілення, котре можливо визначити таким чином: сяяння перлини кохання крізь смертельну темряву води.

Здійснюючи сценічну версію опери, художник-режисер виходив з «вокально-тембрової оперної персоносфери» (за Чен Ке [115]), тобто, з розподілу вокальних партій між тембрами, наданими композитором оперним героям. Опера базується на вокальному квартеті солістів, у складі якого – три чоловічих (Надір – тенор, Зурга – баритон, жрец Нурабад – бас) і одна жіноча (Лейла – сопрано) ролі. Такий розподіл вокальних тембрів надав композитору можливість розкрити такі важливі міфологеми у структурі сюжету опери, як дружба/суперництво Надіра і Зурги, любовний трикутник (Надір – Лейла – Зурга), взаємне кохання (Надір – Лейла), помста (Зурга, Нурабад), поarana

клятва (Лейла), спасіння закоханих від страти (Зурга). Єдиний жіночий тембр у складі вокального квартету надає образу героїні ролі центрального змістоутворюючого значення. Розкриття визначених тем, завдяки тембровому вирішенню персонажів оперного квартету, уможливило також введення таких оперних форм як монолог, дует, тріо.

Режисер влучно розкрив образну драматургію опери на рівні кольорового вирішення сценічного вбрання героїв. Символіка кольорової драматургії пов'язана зі сценічним вбранням героїв, котрі утворюють «любовний трикутник».

Сценографія режисерського задуму виходить з центральної ідеї опери, згідно котрої дія концентрується навколо образу Лейли – своєрідного «центру», перетину сюжетних ліній. Декілька символічних рядів впливають з режисерського рішення сценічного образу героїні; множина символічних змістів пов'язана із її лаконічним вбранням. Символічні ряди режисерського вирішення зовнішнього вигляду героїні обумовлені художнім змістом музично-словесного тексту опери.

Ідеї опери тонко розкрила художник по костюмам Монтсеррат Касанова. Костюми головних героїв опери розкривають символіку образів.

Один із символічних рядів, наданих режисером образу головної героїні опери – обраниці, жриці – витікає із тлумачення її сценічного образу як персоніфікації перлини, витоку світла і кохання, що освітлює природну і душевну темряву. Лейла-перлина має охороняти своїм нічним співом-молінням пирнальників за перлами. Огорнена м'яко сяючим серпанком, немов невагомою сяючою захисною місячною хмаринкою, оправлена перламутровими шатами, Лейла в її сценічному втіленні постає не стільки як реальний персонаж, скільки як символ м'якого світіння перлини, випромінюваного її світлою душею. За режисерським задумом, Лейла-перлина постає єдиним витком світла у сценічному часі-просторі опери. Світло, що його випромінює героїня, можна уподібнити місячному сяйву, що темної ночі висвітлює лише краєчок чорного

неба, що проникає до безкраїх глибин океану і зникає в його безодні, або фантастичному променю, що виходить з водних глибин і досягає небесних висот.

Інший ряд символів у вирішенні сценічної постаті Лейли обумовлений її тлумаченням як ритуальної запоруки спасіння роду, прекрасної нареченої без нареченого, монахині. Сяючий сріблясто-перламутровий серпанок, що прозорою фатою огортає постать героїні, є ефемерним, наче туман, і, поруч з тим, міцним, наче неприступна фортеця, захищаючи недоторкану жрицю (весталку) від небажаних поглядів і намірів. Наречена має перетворитися на монахиню.

Третє коло символічних значень, пов'язаних зі сценічним образом героїні, витікає з тлумачення її прозорого покривала як таємниці, що огортає її. Невідома нікому, вона має присвятити себе служінню роду.

Три ряди символів, пов'язаних зі сценічною постаттю Лейли, не є незалежними один від одного. Навпаки, між ними виникають глибинні взаємозв'язки, взаємодоповнення. Сценічний образ героїні постає як система символів, поданих у єдності значень. Багатозначний задум режисера щодо сценічної постаті Лейли обумовлений природою вокально-тембрової і музично-драматургічної логіки, запровадженої композитором.

Символічним значенням володіє і колір вбрання, призначеного виконавцю партії Надіра. Померанчивий колір костюму обранця Перлини-Лейли надає можливість тлумачити цей персонаж як персоніфікацію коралів, серед котрих (під захистом котрих) перебувають фантастично прекрасні перлини. Смілива і ніжна гармонія коралового і перлиного (перламутрово-сріблястого) кольорів (обидва – породження водних глибин) на рівні кольорової драматургії розкриває одну з центральних ідей опери – заборонене у людському світі, але освячене вищими силами, кохання призначених один одному оперних героїв – Перлини-Лейли і Корала-Надіра.

Знаком поглиблення почуття кохання, що поєднує Лейлу і Надіра, постає надзвичайно виразна кольорова трансформація одягу героїні. Ще від початку оперної дії, до того, як відбулася сцена впізнання героїв, сукня жриці, вкрита сріблясто-перламутровим серпанком, мала ледь помітні коралові відтінки. По мірі того, як кохання Надіри і Лейли починає проявлятися, коралова гама в одязі героїні стає більш помітною. Коли ж стримувати кохання стає неможливим, кораловий колір стає все більш і більш помітним, поступово охоплюючи всю сценічну сукню героїні, а її сріблясто-перламутровий серпанок – символ цнотливості, незайманості, служіння роду – поступово стає майже непомітним. У дусі романтичної традиції, в опері Ж. Бізе *обов'язок поступається кохання*. Еволюція образу героїні, як і конфлікт між почуттям і обов'язком, переконливо втілена на рівні кольорової трансформації її вбрання.

Сценічний костюм Зурги вирішений у сіро-чорних тонах. Корольове оформлення костюму Зурги-вождя розкриває ідею його наближеності до народу, злиття з темрявою, на тлі котрої його постать є майже непомітною, невидимою, зливається з нею. Неоднозначності постаті героя, що еволюціонує від ревностів і помсти до саможертвності, прощення у спасінні «втікачів» від страти в ім'я кохання, як і належність до вищої «касти» правителів, символізує темний колір сценічного вбрання. Зурга, який, як і Лейла і Надір, надає переваги кохання, забуваючи про помсту і ревності, рятує закоханих. До Фіналу ліричної драми, попри трагічну долю Зургі, проникають ознаки жанру опери спасіння.

У білий костюм, схожий на довгу рясу, вдягнутий жрець Нарабод. Лише жезл, більше схожий на поліцейську паличку, контрастує білому одягу – символу неупередженості героя, носія функцій виразника волі богів, судді, жреця і ката, котрий має карати героїв, котрі порушили клятву і вірність обов'язку. Тут потрібно додати, що білий колір у китайській кольоровій символіці володіє траурним змістом: жрець Нарабод – вершитель долі – постає вісником смерті, котру провіщує грішним закоханим.

Важливим є сценічне вирішення тла, на котрому розкривається лірична драма Перлини-Лейли. Наскільки багатообразною є символіка зовнішньої постаті героїні, настільки ж багатозначним постає і тло, на фоні котрого розвивається музична драма забороненого кохання і порушених клятв.

Багатофункціональним є сценічний часопростір, на тлі котрого відбувається сповнена таємниці ритуальна дія опери. Темна прохолода сцени символізує ту безмежну морську глибину, що огортає свій скарб, свою таємницю – перлину; сценічна темрява символізує ніч, що невагомим покривалом огортає головну героїню. Здається, що оперна дія відбувається у сакральній темряві храму, невідомі глибини котрого осяює світіння перлини – символ божественної краси і гармонії світу.

Розкриття режисерського задуму потребувало розкішних декорацій, створення котрих уможливилось, завдяки надзвичайним технічним можливостям Національному театру у Пекіні. Режисер перетворив оперний спектакль на своєрідну фільм-оперу, у котрій тло розвитку дії відображене на кіно-екрані, тоді як театральна дія розгортається у сценічній грі артистів-співаків. Отже, у часопросторі оперної сцени відбувається синтетичне поєднання кіно-мистецьких і театральних-драматичних властивостей. Уведення кіно-прийомів поширюється і на кольорово-світлову концепцію оперної дії. Режисер відтворив усе багатство місячного сяйва на морі, відобразивши численні ефекти «гри світла на воді» – мерехтіння місячної доріжки, молочної завіси місячного променю, що, прорізаючи густу пітьму північної ночі, концентрується на постаті Лейли – персоніфікації перлини, символу краси і загадковості в режисерській інтерпретації опери Ж. Бізе. Завдяки прийомам кінорежисури, відбувається поетизація, метафоризація і конкретизація оперної дії.

В. Вендерс надав оперній сцені ознак яскравої екзотики, властивої казково чарівному південному королівству, що, як видіння раю, відкривається глядацьким поглядам у вигляді нескінченного піщаного берегу одразу після

оркестрової прелюдії у виконанні Національного оркестру на чолі з маестро Донато Ленцетті. На тлі цієї картини оперного раю, відтвореної В. Вендерсом максимально реалістично, завдяки залученню можливостей кіномистецтва, розгортаються бурхливі, сповнені пристрастей події, що трансформують плин життя островитян, підкорений звичаю і ритуалу. Вічно рухомий морський ландшафт, втілюючи ідею мінливої незмінності, відображає наскрізну ідею західного і східного романтизму – відтворення «почуття крізь пейзаж».

Режисер-постановник опери свою мету бачив у тому, щоби «створити сюжет максимально „видимим“, помітним, спростити розповідь і зосередитися на зоровому посиленні звукового плану». Вендерс підкреслював, що, «головним засобом художньої виразності в опері є музика», що Ж. Бізе від початку мав намір зберегти «значення музики як головного виразного засобу, за допомогою якого було створено цілісний художній всесвіт» [187]. На думку В. Вендерса, музика – найважливіше в опері, тобто, головним героєм цього виду мистецтва має залишатися композитор, а не режисер, художник або будь-хто інший. Режисерський задум В. Вендерса передбачав посилення глядацьких вражень від споглядання екзотичних оперних ландшафтів, об'єднаних спільною метафорою – «світіння перлини в морі». Ландшафтне тло мало сприяти повнішому розкриттю краси музичної дії. При цьому «гарне середовище для очей глядачів» не має «перекривати» красу музики, як підкреслив режисер. На думку В. Вендерса, «опера може бути небезпечною формою сценічного мистецтва», оскільки, на відміну від мистецтва кіно, оперні спектаклі не можуть бути «відредаговані» у випадку недосконалого виконання під час спектаклю. Але у цьому і полягає чарівність опери як виду сценічного мистецтва, на відміну від кіномистецтва.

Міркування В. Вендерса набули важливого значення не тільки у зв'язку з єдиною поставленою режисером оперою, але з оперним мистецтвом в цілому, у контексті якого відеоряд не має затьмарювати звукову партитуру опери.

Опера Ж. Бізе до 2019 року була мало відома у Китаї. Але після постановки набула значення знакової для оперної культури Піднебесної. Зосередивши увагу на символіці і метафориці перлини, В. Вердерс актуалізував важливий для Серединної країни смислообраз: перлина постає оним із національних символів китайської культури. Таким чином, обрана для постановки опера, як і її сценічне вирішення, стали виразом національних почуттів китайського народу.

Французька опера у постановці Віма Вендерса зачарувала китайську публіку рухомими картинами і ефектами світла і тіні, створеними за допомогою кінематографічних прийомів. Велике значення режисер надавав не тільки достоменному створенню візуальних образів (таких, як наприклад, тінь від дерев, схід і захід сонця на березі моря, рифи під зірками, кораблі, що плывуть вдалині), але і миттєвості сценічних метаморфоз, коли піщаний берег перетворюється або на джунглі, або на палатку, риф, або місце страти, відображаючи зміну місця оперної дії. У паузах між відкриттям і закриттям театральної завіси режисер увів такий кіно-прийом як морська хвиля, що накочується з екрану на глядацьку залу; в залежності від етапу розвитку оперної дії море рухається або повільно, або бурхливо, відтворюючи ідею вічного руху життя [188].

Постановка опери Л. Деліба «Лакме» у Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні (прем'єра відбулася 09.12.2023) була присвячена ряду знакових подій. По-перше, вона знаменувала начало нового національного проєкту «100 опер», запланованого ведучим оперним театром країни. Мета проєкту полягала у тому, щоби надати китайському глядачу можливість орієнтації по «оперній мапі світу», чому уповні сприяла опера, у котрій взаємодіяли французьке, англійське, індійське (територіально близьке китайському культурному ландшафту). По-друге, постановка «Лакме» 2023 року, здійснена Національним центром виконавських мистецтв, була обумовлена святкуванням 10-ліття проєкту «Один пояс, один шлях». По-третє,

постановку «Лакме» було присвячено 45-літтю встановлення дипломатичних відносин між Китаєм і арабськими державами. Про величність задуму триєдиного проєкту свідчить приєднання до постановки «Лакме» видатних оперних театрів сучасності, що репрезентують різні частини світу: це – Королівський оперний театр Маската або Королівська опера Оману (Royal Opera House Muscat, 2011); Фонд Амфітеатру Верони (Arena di Verona) – споруди античних часів із надзвичайною акустикою, де відбуваються найбільш знакові оперні постановки у наші дні; і, нарешті, Опері Лос-Анджелеса (Los Angeles Opera, 1986).

Чжан Яо, вице-президент НСПА, на прес-конференції, що відбулась перед пекінською прем'єрою «Лакме», розкрив причини творчої співпраці головного театру Китаю з ведучими оперними театрами світу. Зокрема, Чжан Яо зазначив, що, співпрацюючи з ведучими оперними театрами світу, Великий оперний театр у Пекіні сповідує політику культурного взаємообміну, що сприяє створенню добре поставлених опер, постійному оновленню репертуару, накопиченню цінного творчого досвіду [186]. Постановка «Лакме» має символічний характер, постаючи як благословіння початку мандрів по оперній мапі світу, що вбирає 100 оперних спектаклів у постановці Національного центру виконавських мистецтв.

Вибір для першої постановки проєкту опери, котра не була до сих пір відомою у Китаї, обумовлений тим, що організатори мали за мету розкрити красу і художнє багатство цього величного культурного скарбу. Сюжет опери, базований на темі, здавалося би, неможливого у земному світі кохання, адже воно об'єднує представників різних культур, релігій, традицій (британського офіцера і індіанської красуні, дочки священника-брахмана), чудово відповідав задуму триєдиного проєкту – розкрити ідею взаємодії західної і східної культур як передумови єдності сучасної цивілізації в її мультикультуральному вимірі.

Постановку опери було здійснено режисером Девідом Левімором – художником-монументалістом, учасником багатьох крупних міжнародних

художніх заходів. Його версія «Лакме» була задумана як фантастично чарівна, екзотична і ніжна; її досконале сценічне оформлення було розраховане на високотехнологічне обладнання оперної сцени Великого театру у Пекіні.

Якщо при постановці опери Ж. Бізе як головна була обрана символіка перлини, то у постановці опери Л. Деліба аналогічну функцію надано *квітам*. Наскрізний сценічний символ у пекінській постановці «Лакме» обумовлений роллю квіткової символіки у музично-драматичному тексті опери. Захоплюючою красою сповнений вокальний дует «Пісня квітів» – один із найвідоміших в історії опери²⁰. «Квітковий дует» постає як символ того ідеального світу, на фоні котрого розгортається заборонене, отруєне ворожнечою, кохання британського офіцера і дочки індійського вождя. Квітова тематика набуває значення головного мотиву оформлення декоративного фону оперної сцени. Квіти супроводжують усі етапи розвитку музичної драми. Квіткові візерунки оплітають літери у назві опери, винесеної на афішу спектаклю; прикрашають сценічний одяг героїні і жіночої танцювальної групи; містяться на уподібнених природній ширмі декоративних панно, що імітують традиційне східне мистецтво кольорового розпису по дереву, покритому чорним лаком. У пекінській постановці екзотичні квіти мають не стільки пейзажну функцію, скільки символічно відтворюють тему надзвичайного кохання, як і східну чарівність героїні.

До участі у пекінській постановці були запрошені зірки світового оперного мистецтва. Пекінська версія «Лакме» була здійснена міжнародною творчою командою видатних оперних музикантів сучасності. Окрім французького диригента Жан-Люка Танго, до пекінської постановки «Лакме» були запрошені видатні оперні солісти сучасності: Асмик Торосян (Hasmik Torosyan, soprano) – солістка Армянського оперного театру; Беате Риттер (Beate

²⁰ Музика дуету була уведена до відомих фільмів сучасності – «Президент США», «Розкрадачка гробниць: Колиска життя» «Знайомтеся, мій тесть», що дозволяє її вважати одним із символів нашої доби.

Ritter, soprano) – солістка Віденської народної опери; Серена Мальфі (Serena Malfi, mezzosoprano), яка виступає за контрактом у ведучих театрах світу; Марко Чіапоні (Marco Ciaroni, tenor) – італійський співак, лауреат конкурсу «Вердіївські голоси», який співає на кращих оперних сценах світу. Були запрошені також китайські співаки – Чжан Лун, Пьер Дуоян, Чжан Веньвей, Хао Мяо, Чжан Веньцінь, Ху Юе, Коу Цзін. У постановці опери брали участь хор, оркестр та танцювальний колектив Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні. Для кожного з солістів участь у постановці опери Л. Деліба набула високої значущості.

У постановці опери акцент було зроблено на образ головної героїні. Така сценічна концепція опери цілком відповідає композиторському задуму «Лакме», котрий можна визначити як «оперу однієї героїні». Армянська співачка Асмик Торосян (навіть її зовнішність відповідає прекрасному образу індійської дівчини) відзначила, що для неї виконання цієї ролі у Великому театрі в Пекіні постало як здійснена мрія. Асмик Торосян підкреслила, що логіка розвитку образу Лакме в її виконавському тлумаченні визначається коханням. Обираючи смерть замість розлуки з коханим, героїня аж до самого кінця залишається щасливою, перебуваючи поруч з тим, кого любить.

Беата Риттер брала участь у багатьох постановках «Лакме». Але виконання партії головної героїні у пекінській прем'єрі вразило австрійську співачку. Беата Риттер відзначила як позитивний фактор наявність великого простору для акторської імпровізації, залишеного режисером для співаків. Великий сценічний часопростір дозволив співачці виразити щирість кохання з особливою зворушливістю.

Поруч із визначальною роллю образу героїні, Л. Деліб також надав важливого значення головному чоловічому образу – Джеральду. Лаконічні вокальні репліки героя відіграють значну роль в оперній драматургії. У пекінській постановці цю роль виконують Марко Чіапоні і Чжан Лун. Для кожного з цих співаків виконання цієї ролі мало велике значення.

Марко Чіапоні зазначив, що складність партії Джеральда вразила його декількома виконавськими параметрами, а саме витонченістю елегантної французької мови, потреби у легкому і м'якому вокальному голосі, котрий, до речі, властивий тембру цього співака. Для виконавця, котрий більшою мірою пов'язаний із виконанням італійської і німецької опер, участь у постановці франкомовної опери надала можливість проникнути у новий для нього духовний світ і високо оцінити раніше невідому художню чарівність.

Для Чжан Лун участь у спектаклі «Лакме» означала новий етап у виконавській кар'єрі: це був його перший виступ молодого китайського співака на одній оперній сцені з майстрами світового масштабу.

Для диригента Жан-Люка Танго можливість диригувати «Лакме», поставленою французькою мовою в Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні, набула значення кульмінації в кар'єрі. Пекінська прем'єра «Лакме» сприяла досягненню творчої мети диригента – «поширити французьку оперу світом і дозволити публіці зрозуміти її красу» [187].

13 червня 2023 року до Фестивалю оперного мистецтва на сцені Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні було представлено «Тоску» Дж. Пуччіні (лібрето Луїджі Іліки і Джузеппе Джакоси, по мотивах однойменної трагедії у п'яти діях Вікторії Сальду). Фестиваль оперного мистецтва відбувався у межах ще більш грандіозного задуму – Пекінського театального форуму, у структурі котрого оперне мистецтво посідало своє чільне місце. Фестиваль оперного мистецтва був задуманий як сумісна творча робота трьох китайських великих оперних театрів – у Пекіні, Шанхаї і Шеньсі. Враховуючи складний епідемічний стан Китаю тієї пори, прем'єрні покази «Тоски» спочатку проводилися он-лайн, але після покращення ситуації відбулися оф-лайн-прем'єри опери.

Онлайн-прем'єра нової версії «Тоски» відбулася підчас 15-го ювілейного тижня прямих трансляцій Національного центру виконавських мистецтв у грудні 2022 року, діставши більше 20 мільйонів переглядів і високу оцінку

користувачів мережі. Прем'єрні офлайн-покази на сцені Шанхайського оперного театру розпочалися 24 – 26 лютого 2023 року. Наступною була офлайн-прем'єра у NSRA 13 червня 2023 року, а у липні того ж року сценічна версія «Тоски» була репрезентована у Великому театрі провінції Шеньсі. Тобто, у кожному театрі, котрий брав участь у підготовки оперного спектаклю, упродовж половини року відбулися прем'єри «Тоски».

Формат Фестивалю оперного мистецтва в Пекіні враховував синтез творчих можливостей знаних театрів країни, а також запрошених оперних зірок світового масштабу. Серед них – режисер Алессандра Панцавольта і сценограф Вільяма Орланді (William Orlandi). Вільям Орланді набув відомості як талановитий оперний художник-постановник і художник по костюмам. Серед його праць – «Орфей» Кл. Монтеверді (2002), «Манон Леско» (2011), «Трубадур» Дж. Верді (2012, Фестиваль до 200-річчя народження композитора). До участі у пекінській прем'єрі були запрошені найкращі артисти країн і видатні зарубіжні майстри, у наслідок чого було зібрано потужну творчу команду для виконання світового оперного шедевру «Тоска» на сценах трьох оперних театрів Китаю.

Після римської прем'єри «Тоски» (відбулася в Оперному театрі Констанці 14 січня 1900 року, лібрето Луиджі Іліки і Джузепе Джакози за мотивами однойменної трагедії в п'яти діях Вікторії Сальду) пройшло більше 120 років. Але і сьогодні «Тоска» Дж. Пуччіні має значення вершини оперної драматургії, шедевра італійської і світової опери, ставиться у численних оперних театрах світу. Оперну драматургію «Тоски» вирізняє розкриття складності і суперечливості людських почуттів, що розгортаються на фоні напружених історичних подій, ускладнюючи розвиток любовної драми. Властива «Тосці» взаємодія ознак ліричної опери і опери історичної свідчить про те, що цьому шедевру Пуччіні властиві риси *великої опери* – жанру, що дістав розвитку у багатьох європейських національних оперних школах XIX і XX століть. Властиві великій опері жанрові ознаки (складність і суперечливість людської

драми, що відбувається на фоні напружених історичних подій) привернули увагу творчого колективу Національного центру, котрий поставив за мету створення подібних взірців на основі сюжетів з китайської міфології і історії. У підсумку жанр великої опери набув актуальності і у китайському музичному театрі, набувши національного втілення в оперній культурі Піднебесної. На замовлення Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні композитор Інь Цін'ю створив два взірці жанру – «Балада річки» і «Велика хода». Вибір опери Дж. Пуччіні «Тоска» як титульного спектаклю, постановкою котрого розпочався Фестиваль 2023 року, обумовлюється як високими художніми якостями шедевр італійського композитора, так і актуальністю жанру великої опери в контексті китайської оперно-театральної культури першої чверті XXI століття.

Напередодні відкриття Фестивалю (30 травня 2023) у конферен-залі Національного центру виконавських мистецтв відбулася прес-конференція, присвячена обговоренню спектаклю. У ній брали участь віце-президент Національного центру Чжао Течунь, директор Шанхайського оперного театру, відомий диригент і один з со-продюсерів постановки Сюй Чжун, а також ведучі співаки пекінської прем'єри «Тоски». Темою прес-конференції постало обговорення сценічної концепції пекінської постановки шедевр Пуччіні, а також аспекти виконавської інтерпретації сольних партій.

Під час прес-конференції Чжао Тичунь, зокрема, зазначив: «Нещодавно поставлена опера „Тоска“ є результатом співпраці NSRA як головного спів-продюсера із вітчизняними оперними театрами. Метою Проєкту є поглиблення творчого взаємообміну між NSRA, Великим оперним театром Шанхаю і Великим театром Шансі». Чжао Тичунь підкреслив, що «така модель співпраці об'єднує найкращі ресурси усіх учасників оперно-театральної коаліції, дозволяє ділитися художнім досвідом, підвищує коефіцієнт використання сценічних ресурсів і костюмів, створює результативну модель виробництва у новітню

епоху, набуває значення цінного досвіду сумісної співпраці з вітчизняними колегами» [187].

Один із со-продюсерів «Тоски», директор Великого оперного театру Шанхаю, диригент Сюй Чжун відзначив: «Театральна співпраця – це тенденція майбутнього розвитку оперної культури, міцний і ефективний спосіб сприяння розвитку китайського оперного ринку. Дотримуючись художніх ідеалів різноманіття, новаторства і вишуканості, Великий оперний театр Шанхаю створив серію якісних сценічних творів різних жанрів і стилів, переслідуючи мету перспективного розвитку, збереження національної самобутності, успадковуючи найкращі традиції китайської і зарубіжної класики, розкриваючи дух нашого часу» [там само]. Сюй Чжун підкреслив, що NSRA і Шанхайський оперний театр, маючи довгу історію художньої співпраці, нині створюють нову оперну колаборацію і поширюють її на симфонічні концерти.

Роль Тоски в цій постановці виконують дві виконавиці – Моніка Занеттін і Сунь Сювей. Присутні на прес-конференції, виконавиці партії Тоски розкрили таємниці прочитання ролі героїні опери Пуччіні.

Народжена в Італії Моніка Занеттін (Monica Zanettin) набула відомості як французьке сопрано, оскільки навчалася і працювала во Франції. Вокалістка багаторазово з успіхом виконувала партію Тоски на різних оперних сценах світу, захоплюючи слухачів чарівною інтерпретацією. Моніка Занеттін відзначила, що «Тоска — надзвичайно пристрасна натура, що розкривається через велике кохання до Каварадоссі. Розкриття цього надзвичайно зворушливого образу потребує високої вимогливості до вокально-сценічного відтворення, чого, я сподіваюся, мені вдасться досягнути...» [187].

Окрім італійсько-французької співачки, партію Тоски виконувала також відоме кітайське сопрано Сунь Сювей. В інтерв'ю Сунь Сювей відзначила, що має великий досвід в інтерпретації партії її найулюбленішої оперної героїні: «Кожного разу, виконуючи партію Тоски, я відчуваю, що співаю, немов би про

себе. Адже ця героїня, як і я, також співачка і актриса, здібна на саможертвність, заради кохання. Це саме те, що властиво і мені» [187].

Видатні тенори – соліст Шанхайського оперного театру Хань Пен і співак Національного центру виконавських мистецтв Ван Чун – виконували партію Каварадоссі.

На думку Хань Пена, «Музика Пуччіні містить сто можливих інтерпретацій образу Каварадоссі, тому кожний виконавець розкриває цей образ по-своєму. Сто виконавців нададуть сто способів інтерпретації, і в цій багатогранності – прояв найвищої чарівності опери» [187]. Ван Чун відзначив особливу роль партії Каварадоссі в історії оперного мистецтва: «“Тоска” – музична драма, про участь у котрій мріє кожний тенор, оскільки вона надзвичайно співоча і емоційна, тому може повною мірою продемонструвати пристрасть виконавця через відповідний тембр і якість звуку. Для мене – велика честь брати участь у постановці „Тоски“, – підкреслив співак [187].

Роль «зłodія» Скарпіа було доручено одному із найпопулярніших баритонів оперного мистецтва сучасності – італійському співаку Амброджо Маестрі і солісту НСРА Чжан Ян. На прес-конференції в Пекіні італійський співак, прославлений виконанням партії Скарпіа, зазначив, що багато разів виконував цю роль і багато разів помирав на сцені як оперний герой. Амброджо Маестрі відзначив своєрідність образу героя Пуччіні серед інших оперних баритональних партій. На думку виконавця, серед інших баритональних оперних партій, роль Скарпіа вирізняється тим, що у руках цього героя зосереджено надвелику владу – контролювати життя і смерть інших людей. Але надмірна влада не врятовує Скарпіа від смерті від руки жінки, яка захищає власне кохання.

Соліст НСРА Чжан Ян, який також грав у постановці 2023 року роль підступного Скарпіа, зазначив, що серед інших зłodіїв, партії котрих він виконував на сцені Національного центру у Пекіні, раніше йому ніколи не доводилося відьворювати образ, котрому властива якість спотвореного розуму.

Для створення образу Скарпіа Чжан Ян спирався на таку китайську мудрість: «погана людина володіє людським обличчям, але має серце звіра» [187]. Взаємодія нормальної для людини зовнішності і аномально жахливого внутрішнього світу стала для китайського вокаліста засадою виконання образу Скарпіа – викривленого ненавістю і відсутністю людяності персонажу.

У пекінській постановці «Тоски» взаємодіють ознаки оперно-театрального і кіно-мистецтва. Акторська гра відбувається відповідно до театральних законів, тоді як тло оперної дії оформлено засобами кіномистецтва. Тобто, оперний спектакль проходить на тлі кінофільму, що йде на гігантському екрані; «крупний план» оперної дії (події музичної драми) розвивається на тлі плану «загального».

З метою посилення виразності оперної дії як драми почуттів у пекінській постановці «Тоски» використовується стилістична фігура гіперболи, властива виконавській драматургії, втілюючись у відтворенні надлишкових почуттів оперних героїв як засобу відтворення максимальної напруги у розкритті гостроти оперної дії. Кожне почуття, кожна емоція набувають романтизованого пафосу, немов би відображаються «крупним планом» у «збільшеному склі» оперної сцени. Виконавському поданню емоцій властиве своєрідне шляхетне перебільшення, що посилює виразність художніх образів, сприяє розкриттю напруженості внутрішньої дії, що протистоїть стриманій фатальності дії зовнішньої. Виконавська гіпербола набуває значення засобу розкриття художнього змісту опери як драми почуттів, трагедії кохання. Гіперболізоване подання афектів у вокальній інтонації обумовлено також розвитком сюжету, де у жорстоку гру проти прагнучих волі закоханих, потребуючи жертви, вступає безжальний Фатум, втручання котрого у дію обумовлено «примхами» Фортуни. Виконавська гіпербола породжена своєрідним «верістським» стилем висловлення, властивим музичній драмі, насиченістю, інтенсивністю розвитку інтонаційної драматургії, базованої на контрастному розгорненні (у тому числі, котнрапунктичному) внутрішньої і зовнішньої дії; суперечливою природою

оперних характерів, високий емоціоналізм у виразі почуттів котрих, немов би виписаних «крупним планом», стикається з обмежуючим їх свободу регламентом, потребуючим покори.

Максималізація виразу емоційного змісту у виконавській драматургії опери взаємодіє зі сценічним аскетизмом (або лаконізмом), мінімалізацією предметного оформлення сцени. Кожна сценічна деталь має глибокий символічний зміст, розкриваючи загальну оперну ідею у релігійно-філософському контексті.

Дія опери Дж. Пуччіні у постановці Алессандри Панцавольта відбувається під знаком гігантської літери «Т», що немовби нависає над сценою, скеровуючи долю персонажів, залишаючись незмінним атрибутом оперної дії, і, поруч з тим, постійно варіантно трансформуючись у відповідності до розвитку оперної дії. Ця літера має значення багатозначного символу оперної постановки, завдяки котрому оперна дія перетворюється на своєрідний текст, змісти котрого розвиваються як за горизонтальним, так і за вертикальним принципами організації художнього змісту опери.

Три змістовні рівні тлумачення літери «Т» як символу оперної дії властиві китайській постановці опери Дж. Пуччіні «Тоска» 2023 року.

Перший змістовний рівень символічного тлумачення літери «Т», що простяглася у верхній частині сценічного часопростору, доцільно пов'язати із початковою літерою імені головної героїні опери – палкої, пристрасної, щирої Тоски, образ, темперамент, романтичний пафос, доля котрої постають основою розвитку оперної дії. Однак змістовна безмежність літери «Т» – символу змістоутворюючого персонажу опери – не вичерпує смислової безодні, властивої цьому символу сценічної постановки у великих театрах Китаю.

Другий змістовний рівень тлумачення грандіозного «Т», що зависає понад сценою, потрібно виводити з латинського «ТЕО» (Бог). Завдяки такій асоціації літери «Т», до сценічної інтерпретації опери уводиться зашифрований теологічний і теоцентричний зміст. Ідея теоцентризму набуває тут значення

способу організації сценічного часопростору опери, у структурі котрої християнська складова відіграє значну роль. Наприклад, вся 1 дія відбувається у церкві Сант-Андреа делла Валле, у котрій Каварадоссі малює образ Мадонни. У 2 дії допит і тортури Каварадоссі відбуваються на тлі молитов церковного хору. З висот даху у 3 дії відкривається чудовий панорамний вид на площу, котру прикрашає величний Собор.

Режисер і художник пекінської постановки, завдяки красномовній літері «Т», немов би увели до дії образ мовчазного, невидимого Спостерігача, представленого через смислову неосязність першої літери Його імені – змістовного центру театрального всесвіту опери. Сценічна дія опери немов би підкорена всесильному непостижимому Божественному задуму. На символічному рівні художнього оформлення опери режисер і художник посилюють релігійний сенс, вдаючись до візуального відтворення ідеї всеприсутності Бога. Так виникає метафізика оперної дії, у котру проникають ознаки меси як богослужіння, а дія набуває значення мовчазного вияву волі Божої. Завдяки теологічній символіці, оперна дія опиняється вписаною у значно більш вагомий контекст, у котрому, окрім земного виміру, діє також і вимір небесний.

Окрім наданого вище двозначного тлумачення знаку «Т» слід відзначити також символіку графічного типу. За літерою «Т» закріпилося тлумачення як однієї з графічних форм ХРЕСТА, з котрою пов'язано декілька теологічних тлумачень. По-перше, ця графічна форма має значення простого чотирираменного латинського хреста, на котрому міститься напис «In hoc signo vinces» («Під цим знаком переможеш») або «cruci fixus» («прибитий до хреста»). По-друге, форма хреста у формі грецької літери «тау» («тау-хрест») традиційно пов'язується з Отцем Пустелі св. Антонієм Великим (Антонієм Аббатом). Єгипетський хрест або хрест святого Антонія – знак кінця світу, порятунку і захисту, графічний образ самого Христа, адже, згідно християнському тлумаченню, Ісус був розп'ятий на хресті саме такої форми. Отже, і на рівні

хресто-подібної символіки «Т» (аналогу «тау-хреста») зберігається його висхідна літерна трактовка. По-третє, до хреста цієї форми звернувся св. Франциск Ассизький; закладений ним орден і досі «позначений» цим хрестом аскетичної форми [90]. Чотирираменний хрест був відомий і в античні часи, де свіввідносився з числом 300 – арифметичним символом досконалості. Хрестограма, під котрій розгортається оперна дія «Тоски», надає їй ознаки теми мучеництва в ім'я Христа.

Автори сценічної дії опери, розкриваючи її під знаком риторичної фігури хреста, підкреслили її хрестологічний зміст. Під прямокутним схрещенням ліній хреста вся дія, сповнена гострих афектів, набуває геометричної хрестоподібності, об'єктивності, аскетизму, немовби розкриваючи ідею досконалості і повноти Христової жертви.

Невидимий для героїв опери хрест немов би важкою ношею лягає на їх плечі, сприяє ствердженню ідеї небесного спасіння, вічного життя, що слідує за швидкоплинністю життя земного. Людські страждання, мрії, поривання вимірюються суворим літерно-арифметичним символом Божественної досконалості.

Отже, релігійна символіка, від початку властива опері, завдяки її візуальному відтворенні у сценічній дії, відіграє значну роль у формуванні сенсу, поданого у пекінській постановці «Тоски».

Поруч із стабільністю знаку «Т» у сценічному розвитку «Тоски» спостерігається також його постійні трансформації. Їх сутність спостерігається не тільки у тому, що змінюється кольорове наповнення літери «Т» (від чорного до королівського синього і криваво-червоного), але і у поступовому примноженні відображень цього знаку, представлених у сценічному часі-просторі у різних ракурсах і проєкціях. Примноження літери «Т» все більш щільно оточують сценічний часопростір, мінімалізуючи шанси на волю і життя героїв опери. Примноження модифікацій літери «Т» (вони досягнуті, завдяки безмежним можливостям світло-кольорового дизайну і мультимедійним

ефектам), немов би нонперсоніфіковані, нонатропоморфізовані мовчазні атланти, підтримують сценічний небосхил від катастрофічного падіння на землю, випереджаючи есхатологічну розв'язку музичної драми.

Мінімалізм – спосіб організації сценічної дії пекінської «Тоски» – обумовлює значущість деталей, сповнених символічного змісту. Наскрізним елементом сценічного змісту опери постає стилізована у ренесансному стилі скульптура скутого ангела, в рельєфних рисах обличчя котрого і динамічному русі тіла вгадуються ознаки ренесансного титанізму, поданого крізь призму світобачення Мікеланджело. Цей стилізований ангел не може скористатися міцними крилами: його тіло оплутане величезною змією, що позбавляє його можливості злетіти у небеса. В образі «мікеланджелівського ангела» спостерігається прояв принципу одночасового контрасту: окрилений порив до вільного польоту скуте зміїним «ланцюгом». Символіка, пов'язана зі стилізованою фігурою ренесансного ангела, надзвичайно багаторівнева. Ангел, що недвижно і бесшумно ширяє над сценою, постає символом творчої обдарованості Тоски і Каварадоссі, закоханих Співачки і Художника. Виникає також *аналогія з бунтівним ангелом*, скинутим на землю, покараним за намір порушити обмеження, продиктовані вищим Законом (символізований в опері у вигляді літери «Т»). Скутий ангел набуває асоціацій з образом своєрідного посередника, що поєднує небесний і земний час і простір, різні епохи у розвитку людства і мистецтва, а також і національні культури. Ренесансний ангел набуває символічного значення не тільки у зв'язку з обмеженням поривань волелюбних душ Тоски і Каварадоссі, але постає і як символ Італії, її вільної, талановитої, титанічної душі, що мріє про свободу, і, поруч з тим, скутою тяжкими обставинами історичної доби, презентованої в опері.

В аналізованих постановках класичних європейських опер у китайських великих театрах виявлені загальні ознаки тлумачення опери як режисерського театру (сучасного «режі-театру», модерної оперної режисури), відзначені М. Р. Черкашиною («розширення кордонів мистецького синтезу, використання нової

технології і нових медійних засобів інтерпретації сценічного простору, роль сучасних художників як співавторів оперних постановок»)²¹. Як і в європейському оперному мистецтві, оперна вистава у китайських театрах постає «як Текст, що включає сценічне втілення», представлений «у безперервному процесі смислоутворення»²². Фрагменти оперної картини китайського всесвіту ХХІ ст. дозволяють зробити висновок щодо її органічного входження до світової оперної культури.

Висновки до розділу 2

Сучасна оперна культура Китаю як поліструктурне явище розглянута з позицій встановлення специфіки артефакту великого театру, аналізу програми подолання оперної кризи; осмислення європейського виміру китайської оперної картини світу (на основі аналізу постановок «Шукачів перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба, «Тоски» Дж. Пуччіні).

У першій чверті ХХІ століття великий театр в оперній культурі Китаю набув значення поліфункціонального центру з високорозвиненою інфраструктурою, прекрасним технічним оснащенням, складової стратегії протистояння кризі оперного мистецтва. Об'єднання оперного, драматичного, камерного театрів, концертного і виставочного залів, музеїв, бібліотек, кафе, готелю, паркування під склепінням великого театру обумовлено ідеєю взаємодії сприйняття шедеврів оперного мистецтва і розважальності у проведенні відвідувачами вільного часу. Уведення до структури оперології оперно-театральної семіотики і культурологічної оперології має сприяти поглибленому вивченню оперного театру як артефакту оперної культури, архітектурного

²¹ Черкашина-Губаренко М.Р. Тенденції розвитку сучасного оперного театру. Тематика лекцій та семінарів. <https://knmau.com.ua/> (Дата доступу – 30.07.2025)

²² Іваницька Я.А. Оперна вистава як семіотичний об'єкт. Дис. ... канд. мист. НМАУ імені П. І. Чайковського, 2007. Спец. – 17.00.03. 208 с.

знаку і культурного тексту міста. Великий оперний театр як артефакт оперної культури сучасного Китаю вивчений у контексті оперно-театральної семіотики і культурологічної оперології – новітніх галузей сучасної оперології. Будівлям великих театрів Китаю властиві архітектура символів, гігантизм, химеризм, біоморфність конструкцій, криволінійність форм, космізм, тлумачення творінь природи як прообразів архітектурних ідей. Інтегрування природи з архітектурою засвідчує: великим театрам у Китаї надається функція архітектурної метафори картини світу.

Принципи подолання кризи оперного мистецтва, ініційовані NSRA, – єдність традиційного і сучасного, західного і східного в репертуарній політиці; підвищення професіоналізму оперних артистів; соціальна пропаганда оперної культури; здійснення професійного маркетингу; тлумачення постановки оперних вистав як виробництва) – набули парадигматичного значення в діяльності великих оперних театрів Китаю.

Про входження Китаю до новітнього часо-простору світової оперної культури свідчить урахування спільного досвіду розв'язання комунікативних проблем у протистоянні кризі опери. Великі оперні театри як культурні центри з розвиненою інфраструктурою можуть набути артикризового значення у масштабах світової оперної культури.

Європейський вимір китайської оперної картини світу розглянутий крізь призму аналізу фестивальних проєктів 2019 – 2023 років. Сценічні постановки опер «Старого Світу» у великих театрах Китаю засвідчує прояв таких світових тенденцій як вихід за межі національних локацій, утворення міжнаціональних видів художнього діалогу [127, с. 7], актуалізація євразійського досвіду і міжконтинентальних взаємодій [127, с. 1], тлумачення режисерсько-постановчої сторони у бутті опери як прояву нової актуальності класичного (за Чень Сяо). Наявність відзначених тенденцій засвідчує входження китайської оперної культури до глобального оперного контексту.

Систему пріоритетів у виборі європейських опер до постановки у китайських оперних театрах складають: належність до найрепертуарніших у світовій оперній культурі; оригінальність художньої концепції і музичної мови; епохальність значення в історії всесвітньої опери; відповідність традиціям національної культури Китаю; вокальний мелодизм. Сценічні постановки європейської опери відображають тенденції *глобальної творчої співпраці*, властиві китайській оперній культурі наших днів.

Постановка опери Ж. Бізе «Шукачі перлів», здійснена NSRA разом із Берлінським державним оперним театром, завдяки видатному кінорежисеру Віму Вендерсу, набула значення видовища, фільм-опери. Прийом гри світла і тіні сприяв розкриттю теми сяяння перлини кохання крізь смертельну темряву води. Надання Лейлі функції персоніфікації перлини, її належність до архетипу жриці, нареченої-монахині підкреслені сріблясто-перламутровою гамою її сценічного костюму, що, наче прозора броня, огортає постать героїні. Втіливши яскравий режисерський задум, В. Вендерс, поруч з тим, підкреслив необхідність збереження за музикою значення головного засобу художньої виразності в опері.

Постановка опери Л. Деліба «Лакме» у NSRA за участі Royal Opera House Muscat, Arena di Verona і Los Angeles Opera відбулася у відповідності до політики культурного взаємообміну, задуму проєкту щодо розкриття ідеї взаємодії західної і східної культур. Композиторський задум «опери однієї героїні», логіка образу котрої визначається коханням, розкрита армянською співачкою Асмик Торосян. Диригент Жан-Люка Танго відзначив, що пекінська прем'єра «Лакме» сприяла досягненню його творчої мети – світового поширення французької опери.

До Фестивалю оперного мистецтва на сцені NSRA (2023) було представлено «Тоску» Дж. Пуччіні – результат творчої співпраці великих оперних театрів Пекіну, Шанхаю і Шеньсі. Режисер А. Панцавольта і сценограф В. Орланді увели стилістичну фігуру гіперболи задля відтворення

змісту драми почуттів, загостреність дії котрої відображена у «збільшеному склі» оперної сцени. Максималізація виразу емоційного змісту взаємодіє з мінімалізацією предметного оформлення сцени при символізації деталей сценічного оформлення (рівні тлумачення літери «Т», що немовби нависає над сценою; стилізована скульптура скутого ангела, в рельєфних рисах обличчя і динамічному русі тіла котрого вгадуються ознаки ренесансного титанізму). Завдяки релігійній символіці, оперна дія набуває значення мовчазного вияву волі Божої, немов би відбуваючись у безмежному часопросторі, до котрого, окрім земного, входить також і небесний вимір.

У постановках європейських опер, здійснених великими театрами Китаю, спостерігаються відзначені М. Р. Черкашиною ознаки «режі-театру» (розширення кордонів мистецького синтезу, використання нової технології і нових медійних засобів інтерпретації сценічного простору), як і властивості оперної вистави як Тексту, що перебуває «у безперервному процесі смислоутворення» (за Я. Іваницькою). Оперне мистецтво Китаю першої чверті ХХІ ст. органічно входить до світової оперної культури.

ВИСНОВКИ

У роботі, зважаючи на нагальну необхідність реалізації поставленої мети і розв'язання супутніх завдань, досягнуті такі результати дослідження.

1. На основі аналізу історії, теорії і практики оперної культури Китаю останньої третини XX – початку XXI століть визначено взаємодіючі тенденції розвитку предмету дослідження. Оперна культура Китаю останньої третини XX – початку XXI ст. постає як наслідок процесу національного відродження, що розпочався з кінця 1970-х років після завершення кризи доби «культурної революції». Розвиток оперної культури Піднебесної визначає мета удосконалення її матеріальної (побудова великих оперних театрів регіонального і всекитайського значення, тлумачних як поліфункціональні культурні центри) і мистецько-художньої (театроцентризм) складових, взаємодія інтеграційних процесів (входження до системи світового оперного театру) і розвиток національних традицій, поява проєвропейських опер у нових для китайської оперної культури жанрах; підготовка національних творчих кадрів; розробка результативних маркетингових «ходів» з метою подолання кризи опери.

2. Визначено сутність оперної культури як універсалії оперології, що володіє гносеологічною, концептологічною, онтологічною функціями, узагальнює матеріальні і духовні компоненти, забезпечує комунікативну репродукцію у спадкоємності розвитку традицій. Категоризації універсалії оперна культура як семіотичної системи художньо-наукових текстів сприяє систематизація змісту категорій оперології – опера («кристал» культури, у змістовних глибинах котрого відображуються властивості людської самосвідомості), оперне мистецтво, оперна творчість, оперний театр, оперна поетика і т.д. Оперна культура – системний об'єкт, утворений навколо опери як породжуючої духовно-матеріальну цілісність моделі. Культуротворча функція опери як центру оперного всесвіту полягає у формуванні навколо неї

культурних шарів, функціональна єдність котрих забезпечує функціонування оперної культури. Складові елементи оперної культури як розімкненої ієрархічної метасистеми функціонують у синхронно-діахронно організованому процесі історичного розвитку. Оперна культура охоплює весь процес буття опери – від передумов виникнення композиторського задуму – до слухацького сприйняття і критично-наукового осмислення режисерсько-виконавської постановки. Успішність оперної постановки як духовно-художнього феномену залежить від ретельно спланованого процесу виробництва, відповідності психології сприйняття певного історичного соціуму, ретельно вирахованого бюджету, вимог самоокупності творчого результату.

3. Розроблено структуру оперології як системи наукових гілок, що набули специфікації у контексті новітньої науки про оперу і оперну культуру. До структури оперології входять такі галузі: *оперна жанрологія*, *міфооперологія* (уведена до музикознавства О. Г. Рощенко); *оперна сюжетологія* (набула теоретичного обґрунтування у дослідженні Ван Лунчуань); *виконавська оперологія* (розроблена Чен Ке); *оперна емоцінологія* (обґрунтована Дай Тяньсян); *синологічна оперологія*, предметом вивчення котрої постає оперна культура і опера Китаю; *культурологічна оперологія*. Диференційована багатовекторність підходів до вивчення артефактів оперної культури дозволяє системно досліджувати цей багатозначний поліфункціональний феномен на основі різних методологічних підходів і понятійно-категоріальних систем.

4. Простежені шляхи формування китайської народної опери. Виокремлено періоди передісторії і історії китайської оперної культури: дооперний і три періоди розвитку оперної культури – доба Мін, епоха Цін і новітній період (розпочався з 1912 р. і триває до сих пір). Дооперний період в історії китайської оперної культури охоплює сакрально-ритуальні форми шаманізму; добу Чжоу (XVII ст. до н.е – VI ст. н.е.), у котру відбувся перехід від ритуалу до палацових вистав; добу Хань, з котрою пов'язана поява форм музично-театрального мистецтва, зокрема, *цзацзі*; епоху Тан (618 – 907 рр.),

упродовж котрої виник перший китайський театр («Грушевий сад»), а також танцювальні сюїти зі співом (*дацюй*) і вокальні цикли (*чжуйньци*); епоху Юань (1280 – 1368 рр.), пов'язану з зародженням *цзацзюй* – юаньської драми, котру характеризує властивий у подальшому китайській народній опері синтез мистецтв. В епоху Мін (1368 – 1644) відбулося народження історично першої інародної опери – *куньшаньської музичної драми*, базованої на класичних театральних сюжетах, збереженні ролі традиційних масок-амплуа, образу «добродісної жінки», формуванні структури оперного оркестру. У другий період в історії китайської оперної культури (епоха Цін) відбулося народження місцевих народних драм (шаосінської, хебейської, хенанської, хуамейської, пекінської), оновлення сюжетної складової драми (уведення образів «героїв свого часу»). *Третій період* у розвитку китайської оперної культури (з 1912 р.) містить чотири етапи (1920 – 1930 рр.; 1940 – 1960 рр.; 1970 – 1980 рр.; кінець ХХ – початок ХХІ ст.), що відображують тенденції її розвитку. Від проникнення західних традицій – до формуванням «нової опери», від першого розквіту національної опери – до кризи жанру упродовж «культурної революції», від національного відродження – до долучення до світового театру – таким є загальний зміст шляхів розвитку оперної культури упродовж третього періоду.

5. Вивчений феномен великого оперного театру – артефакту китайської оперної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. 1998 р., коли виник історично перший Великий театр у Шанхаї, розпочалася доба великих театрів у Китаї. Упродовж перших десятиліть ХХІ ст. будівництво великих театрів поширилося на різні провінції Китаю. Відкриття великих театрів у Ляоніні (2001), Пекіні (2007 р. тут було відкрито Великий театр пекінської опери імені Мей Ланьфана і Національний театр виконавських мистецтв), Сіньцзяні (2008), Гуанчжо (2010), в Усі і Шаньсі (2012), Харбіні (2015), у Шеньсі, Нанкіні, Чанша (2017 року), у Сичуань і в Іу (2019) засвідчує актуальність тенденції поширення оперно-театральної культури країни. Великому оперному театру як артефакту сучасної

оперної культури Китаю властиві глобальний стиль параметричної архітектури, інноваційний стиль архітектурної біоніки (органічної архітектури), гігантизм, космічність і концептуалізм форм, поліфункціональність інфраструктури. Творчі колективи великих оперних театрів вирізняє виконавський професіоналізм артистів театральних-концертних жанрів. Сучасні центри оперного мистецтва, шедеври авангардної архітектури, великі оперні театри Китаю – шедеври новітньої архітектури, містять декілька залів різного призначення (великий, камерний, виставочний, кінозал). Комфортні умови перебування відвідувачів великих оперних театрах набули значення обов'язкової умови заохочення публіки до відвідування оперної вистави. Попри різницю у вирішенні зовнішнього вигляду і внутрішнього дизайну великих театрів сучасного Китаю, всі вони відповідають єдиній концепції – поширення національної ідеї в розвитку оперної культури шляхом прищеплення зацікавленості до музично-сценічної дії. Великий оперний театр Китаю – *поліструктурний культурно-мистецький, розважально-комерційний комплекс, функціональна складова мегаполіса*, у котрій реалізуються різноманітні державні програми підтримки мистецьких заходів в умовах глобалізованого середовища.

6. Систематизовані постулати і принципи творчої діяльності НСРА як взірця організації роботи інших великих оперних театрів Китаю. Постулати творчої діяльності НСРА (утілення «ідеї служіння людям, мистецтву, світу»; дотримання високих стандартів художньої якості постановки взірців класичного і народного оперного мистецтва; впровадження інноваційних ідей у творчо-виконавський процес; обстоювання ідеї здатності мистецтва змінювати життя суспільства на краще; оцінка мистецьких проєктів з точки зору перспектив поєднання в них творчості та комерції; дотримання принципів чесності, безпрограшності і витривалості у творчій діяльності) відображають концепцію розвитку Театру. Серед принципів діяльності НСРА – доступність відвідування театру; демократизм і відкритість оперної культури; міжнародна

інтеграція до оперної культури у відповідності до процесів глобалізації; дотримання єдності традиційного і сучасного; розширення репертуару унаслідок інтенсифікації творчого процесу; тлумачення постановки оперних вистав як результату творчого процесу і своєрідного виробництва; виховання оперної аудиторії майбутнього; заохочування глядача-слухача шляхом виїзних спектаклів.

7. Унаслідок аналізу постановок класичних європейських опер, здійснених НСПА упродовж 2019 – 2023 рр. розроблено систему критеріїв відбору західних opera scenica до репертуару китайських великих театрів: належність до числа найрепертуарніших опер у світовій оперній культурі; епохальне значення у всесвітній історії опери; відповідність музично-театральним пріоритетам національної культури Китаю (втілення сильних пристрастей, «багатоярусна» конфліктність, поєднання історичного і ліричного жанрових напрямів, абсолютний вокальний мелодизм); Постановка європейських опер («Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба, «Тоска» Дж. Пуччіні) у межах інтернаціональних проєктів відображає властиву оперній культурі Китаю тенденцію глобальної творчої співпраці. Постановка «Шукачів перлів» Ж. Бізе (режисер В. Вендерс, 2019) вирізняється уведенням до її сценічного вирішення засад кіномистецтва, що перетворило оперу на яскраве видовище у дусі неоромантичного пейзажного орієнталізму, що супроводжують розвиток драми, основаної на протистоянні забобонів ритуалу і законів кохання. Опера Л. Деліба «Лакме» (режисер Д. Левімор, 2023), постановка котрої була здійснена сумісно з Royal Opera House Muscat, Arena di Verona і Los Angeles Opera, набула програмного значення, символізуючи шлях Китаю до входження до оперної культури світового масштабу. Постановка «Тоски» Дж. Пуччіні (режисер А. Панцавольта, 2023), здійснена трьома великими оперними театрами Китаю (у Пекіні, Шанхаї, Шеньсі), мала відобразити результативність творчого взаємообміну між творчими колективами як тенденції майбутнього розвитку оперної культури Піднебесної.

Сценічні версії аналізованих опер є далекими від так званих скандальних режисерських постановок, залишаючись у рамках концепції краси властивої національній китайській театральній традиції. Входження китайської оперної культури до контексту світового оперного театру взаємодіє зі збереженням національних традицій, що, включаючи дооперний період, охоплюють тисячоліття історико-художнього розвитку Піднебесної.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авраменко Є. Б. Тембр-амплуа як інструмент вираження оперного «голосообразу» (на прикладі драматичного тенора) // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОНМА імені А.В. Нежданової. 2020. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», с. 89 – 96.
2. Антошко М. О. Вивчення китайської оперної культури на прикладі жанрової палітри // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. С. 114 – 117.
3. Антошко М. О. Освіта та виховання артистів для китайського театру // Мистецтвознавчі записки: зб.наук. праць. 2020. № 38. С. 112 – 115.
4. Бай Цюань. Оперна мелодія як художньо-комунікативний та інтонаційно-стилістичний феномен. Автореф. ... канд. мист. Спец. – 17.00.03. Одеса: ОНМА, 2017. 18 с.
5. Берегова О. М. Українська опера початку третього тисячоліття як дзеркало сучасної музичної комунікації // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. Вип. 89: Сучасний оперний театр: проблеми оперознавства. С. 190–205.
6. Біоніка архітектурна // Термінологічний словник-довідник з будівництва та архітектури / Р. А. Шмиг, В. М. Боярчук, І. М. Добрянський, В. М. Барабаш ; за заг. ред. Р. А. Шмига. Львів, 2010. С. 35.
7. Богуцький Ю. П. Національний академічний театр опери і балету України імені Тараса Шевченка // Енциклопедія історії України: у 10 т. /редкол: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К., 2010. Т. 7. Мл – О. С. 309.
8. Бурнашов І. Ю. Оперне мистецтво України. Сучасні виклики (оглядова довідка за матеріалами преси та неопублікованими документами) // Міністерство культури України. Національна парламентська бібліотека України. Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. ДЗК. Вип. 11/5.

2013. 25 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [/nlu.org.ua/storage/files/infocentr/Tematch_ogliadi/2013/opera13/Pdf](http://nlu.org.ua/storage/files/infocentr/Tematch_ogliadi/2013/opera13/Pdf) (дата звернення: 27.05.2022).

9. Ван Лунчуань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Автореф. ... дис. канд. мист. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2019. 19 с.

10. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. ... канд. дис. мист.; 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська держ. муз. академія імені ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 26 с.

11. Воробей О. С. Театральне мистецтво Китаю: історичний експурс. Навчальний посібник. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2021. 300 с.

12. Воскобойнікова Ю. В. Фінал опери Ж. Бізе «Кармен»: композиторська режисура як основа виконавської інтерпретаційної моделі // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; [голов. ред. В. М. Шейко ; за заг. ред. В. Шейка]. Харків, 2022. Вип. 76. С. 91-103. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.076.10>. Ключові слова: Жорж Бізе, фінал опери «Кармен», композиторська режисура, дієвий аналіз, тональний план, веризм, експресіонізм.*

13. Воскобойнікова Ю. В. Християнське диво агностіка Форе: про що мовчить «Requiem» // *Культура України. 2022. вип. 78. С. 135-143. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.078.17>. Ключові слова: реквієм, Габріель Форе, романтизм, посттравматичний синдром.*

14. Воскобойнікова Ю. В. Принципи трансформації Шевченкових переспівів Псалтиря у хоровому циклі Рубена Толмачова «Псалми Давидові» // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник / М-во культури та інформ. політики України, Одеська нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової, вип. 35, кн. 2. С. 74-88. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-2-7> Ключові слова: музичне мистецтво, хор, хоровий цикл, поезії Шевченка, церковні тексти, псалми, інтерпретація, фактура, ритміка.*

15. Воскобойнікова Ю. В. Специфіка формоутворення у хоровому циклі «Псалми Давидові» Р. Толмачова // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; [голов. ред. В. М. Шейко ; за заг. ред. В. Шейка]. Харків, 2023. Вип. 81. С. 129-138.* <https://doi.org/10.31516/2410-5325.081.03> Ключові слова: музичне мистецтво, хорове мистецтво, хоровий цикл, поезії Шевченка, духовна музика, церковні тексти, псалми, формоутворення, інтерпретація.

16. Воскобойнікова Ю. В. (2025) Семантика засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова. *Вісник ЛНУ ім. І. Франка. Серія мистецтвознавства, Вип. 26. С.33-46.* Ключові слова: музичне мистецтво, хорове мистецтво, музична семантика, духовна музика, псалми, ладотональна організація, імпровізаційність, джазова гармонія, неосинкретизм.

17. Го Чанлу. Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю: формування засад оперної культурології // *Музична думка Дніпропетровщини. Дніпро: Грані, 2024. № 27 (2, 2024). С. 364 – 382* (співавтор – Рощенко О.Г.).

18. Го Чанлу. Оперне мистецтво сучасного Китаю як системне явище // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квітня 2019 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2019. 410 с. ISBN 978-966-8308-26-0*

19. Го Чанлу. Оперний театр як категорія української оперології // *Вісник НАКККІМ, № 4, 2022. С. 123 – 129.*

20. Го Чанлу. Специфіка функціонування сучасного оперного театру в культуротворчій сфері Китаю // *Культура України. 2021. Серія: Мистецтвознавство. Вип. № 63. 2019. С. 123-134.*

21. Го Чанлу. Творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні: досвід протистояння кризі жанру // *Музична думка Дніпропетровщини. Дніпро: Грані, 2021. № 21 (2, 2021). С. 264 – 278.*

22. Го Чанлу. Большой театр как феномен оперной культуры Китая конца XX – начала XXI века // The European Journal of Arts. № 3. Vienna: Premier Publishing, 2020. P. 51 – 55.

23. Граб У. Опера Сапфо М. Лисенка – Л. Старицької-Черняхівської в контексті інтермедіальної взаємозалежності // Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму. Зб. наук. праць, присвячених 180-річчю Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2024. С. 260 – 275.

24. Дай Тяньсян. Оперний мелос як предмет емоціологічного дослідження: оперознавство у діалозі з теорією емоцій // Музичне мистецтво і культура. Вип. 37. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2023. С. 201 – 214.

25. Дай Тяньсян. Оперний мелос у світлі історико-хронологічної оцінки та вокально-виконавського сприйняття. Дис. доктора філософії. Спеціальність – 025 – Музичне мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової. 2025.

26. Даньшина В. Лірична трагедія Ж.-Б. Люллі – риси жанру. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства: зб. статей / ред.-сост. М. Р. Черкашина-Губаренко. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. Вип. 89. С. 430 – 445.

27. Даньшина В. Б. Сценічні втілення творів Жана-Філіпа Рамо. Часопис національної музичної академії імені П. І. Чайковського. 2010. № 2 (7). С. 59– 67.

28. Даньшина В. Б. Французький музичний театр від бароко до класицизму (на матеріалі творчості Жана-Батіста Люллі та Жана-Філіпа Рамо): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Одеса, 2010. 17 с.

29. Дін Боюй. Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери. Дис. доктора філософії. Спец. 025 – Музичне мистецтво. Галузь знань – культура і мистецтво. Харків, ХДАК, 2024. 225 с.

30. Драч І. С. Марина Черкашина – лібретист: «музичний театр у слові» // Науковий вісник НМАУ імені І.П. Чайковського. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Зб. наук. праць. 2025. Вип. 142. С. 19 – 34.
31. Драч І. Музична історія: новий «код доступу» // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, 2022. №. 135 (2022). С. 151 – 157.
32. Драч І. С. Травестія на сучасній оперній сцені: нове життя давнього прийому // Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського. 2009. № 3 (4). С. 23 – 30.
33. Драч І. С. Феномен Каллас // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського. 139. Київ: НМАУ, 2024. С. 143–157. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.24> Індексована WoS
34. Енциклопедія історії України: у 10 т. /редкол: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України. К., 2010. Т. 7. Мл – О. С. 309.
35. Є Сяньвей. Опера Сан Бо «Метелик» як китайський національний оперний міф. Автореф. ... канд дис. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Суми, СДПУ імені А.С. Макаренка, 2019. 20 с.
36. Жежеря О. Архітектурна біоніка в Україні: аналіз об'єктів ХХІ столітті // Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 71, том 1, 2024. С. 135 – 141.
37. Калашник М. П., Лошков Ю. І. Мистецько-інформаційні виміри музичного тезаурусу // Вісник НАККІМ: науковий журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ. 2019. № 4. С. 64 – 70.
38. Кириченко А. Д. Концепція «світового театру» в оперній творчості композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА, 2016. 18 с.
39. Кияновська Л. О. Опера як ринок: спектакль як маркетинговий хід [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://ua.convdocs.org> (дата звернення: 27.05.2021).

40. Климова Н. І. Містерія «Мучеництво святого Себастіана» та принципи оперного театру Клода Дебюссі // Визначні ювілейні та пам'ятні дати 2012 року. 2012. С. 37 – 41.

41. Климова Н. І. Оперний театр Клода Дебюссі: символістські аспекти організації. наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. 17.00.03 – музичне мистецтво.

42. Коваленко Ю. Б. Оперний театр Сергія Слоніmsького у взаємодії з художньої традицією: Автореф. дис...канд мист. Спец. 17.00.03. Харків, ХДУМ імені І. П. Котляревського, 2009. 19 с.

43. Коновалова І. Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі // Культура України: зб.наук.праць. Харків: ХГАК, 2023. С. 82 – 88.

44. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти: автореф. дис. доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Муз. мистецтво / Харків. держ. академія культури. Харків, 2019. 39 с.

45. Коновалова І. Ю. Концепт «твір» у сучасній художній рефлексії // Духовна культура України перед викликами часу: матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф. з міжнар. участю (м. Харків, 23 трав. 2024 р.) / М-во освіти і науки України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології; [редкол.: А. П. Гетьман (голова) та ін.]. Харків: Право, 2024. С. 21-23.

46. Коновалова І. Ю., Лошков Ю. Ш. Репрезентація вокально-виконавської сфери у професійній діяльності акторів Харкова першої половини ХІХ століття // Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. ст. / М-во культури та інформ. політики України, Нац. всеукр. муз. спілка, Дніпропетр. акад. музики ім. М. Глінки. Дніпро, 2023. Вип. 24 (1). С. 284—300.

47. Корчова О. Р. Вагнер, Дж. Верді та Дж. Пуччіні як творці авторського музичного театру // Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського. Науковий журнал. 2010. № 2 (7). С. 36-43.

48. Корчова О. О. Музичний театр Джакомо Пуччіні в мистецькому контексті першої чверті XX століття (на матеріалі пізньої творчості композитора). Спеціальність 17.00.03 - Музичне мистецтво. Автореф. дис. ... канд. мист. НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2004)
49. Красіліна І. В. Опера seria в контексті еволюції християнської містерії. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2025, Спеціальність 034 – Культурологія, Галузь знань 03 – Гуманітарні науки. 180 с.
50. Кун Чжуцзюнь. Оперна творчість Аарона Авшалом // *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової. 2022. 1(33). С. 109-120.
51. Лазарєв О. І. Сучасний досвід теорії і практики архітектурної біоніки в дизайні. Вісник харківської державної академії дизайну та мистецтва. 2008. №6. С. 33–42.
52. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень (Автореф. ... канд. мистецтвознав.: Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Спец. 17.00.03. Харків, 2019. 250 с.
53. Любащенко В. І. Теологія // *Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) ; Інститут історії України НАН України. К. : Наукова думка, 2013. Т. 10 : Т – Я. С. 49.*
54. Лю Шитін. Стильові парадигми сучасної оперної творчості: вокально-виконавський підхід. Дис. ... доктора філософії. Спец. 025 – Культура і мистецтво. Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 200 с.
55. Лян Цзітао. Оперна творчість Умберто Джордано як текст епохи: інтерпретологічний підхід. Автореф. ... дис. канд. мист. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 19 с.
56. Маркова О. М. Антропологія та культурологія: методологічні пересічення й антитези Вісник НАКККІМ. // *Щоквартальний науковий журнал* 1'2019. Київ 2022. Вип. 2. С. 3 – 8. (Співавтор Андросова Д.)

57. Маркова О. М. Інструменталізм як основа музично-ліричного вираження // Вісник НАКККІМ. //Щоквартальний науковий журнал 1'2019. Київ, 2022. Вип. 3. (Співавтор Андросова Д.).
58. Маркова О. М. Метафізика персонально-творчих синхронізацій у музиці // Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2023. Вип. 43. С. 90 – 96.
59. Маркова О. М. Музична естетика – філософія музики: генеза та актуальна сучасність музикознавства // Вісник НАКККІМ: науковий журнал. 2022. № 3. С. 162 – 168. (Співавтор – Д. Андросова).
60. Маркова О. М. Поняття «інтонаційної ідеї» в світлі соціально-культурологічного підходу // Українське музикознавство. Вип. 22. Київ, 1987. С. 23 – 30.
61. Маркова О. М. Поняття тембру-амплуа і філософії голосу в динаміці музикознавчих досліджень останніх десятиліть // Вісник НАКККІМ. 3'2023. Київ, 2023. С. 172 – 178.
62. Милославський К., Івановський П., Штоль Г. Харківський Національний академічний театр опери і блету імені М. В. Лисенка. Київ: Мистецтво, 1965.
63. Михайленко В. Є. Основи біодизайну: навч. посіб. К.: Каравела, 2011. 224 с.
64. Михайленко В.Є., Прищенко С. В. Стилізація природних форм у графічному дизайні та рекламі: формотворчі аспекти. Технічна естетика і дизайн. 2012. №. 11. С. 121–129.
65. Мізітова А. А. «Турандот» Ф. Бузоні – Дж. Пуччіні: два прочитання казки К. Гоцці // Аспекти історичного музикознавства. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського. 2017. Вип. 9. С. 300 – 318.
66. Мудрецька Л. Г. Жанрово-стильовий пошук в оперній творчості Жюля Массне. Автореф. дис. ... канд. мист. Спец. – 17.00.03. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2004. 18 с.

67. Муравська О.В. «Золотий обруч» Б. Лятошинського в успадкуванні духовно-міфологічного театру Європи // Вісник НАКККІМ: наук.журнал. 2023. № 3. С. 178 – 184.
68. Муравська О. В. Містеріально-міфологічні підвалини українського музичного театру ХІХ століття (на прикладі творчості С. Гулака–Артемовського та М. Лисенка) // Вісник НАКККІМ: науковий журнал. 2022. № 3. С.177 – 183.
69. Муравська О. Містеріальні основи виразності французької «великої опери» // Ідеальні першооснови націй і мистецьких відкриттів: монографія. Київ: Видавництво «Ліра», 2023. С. 226 – 284.
70. Наумова О. А. Містеріальний театр Ріхарда Вагнера: «Парсифаль» та його сакральна драматургія: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Харків, 2006. 18 с.
71. Немкович О. М. Оперне мистецтво на сцені Київського оперного театру в 1930-х роках: історико-генетичний аспект // 9-й Міжнародний конгрес українців. Мистецтвознавство. Культурологія: 3б. наук. статей. 2019.
72. Оганезова-Григоренко О.В. Тембр-амплуа як основа музичного образу у вокальному мистецтві // Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universalis. Odessa, 2021. Р. 440 – 459.
73. Оперне мистецтво // web.posibnyky.vntu.edu.ua./ icgn/2sidlecka_praktuchna_kulturologia_ch1/content/ros17.html. (Дата звернення 02.12.2021).
74. Оперний театр Гуанчжоу — Вікіпедія (wikipedia.org) [https:// en.wikipedia.org/wiki/Guangzhou_Opera_House](https://en.wikipedia.org/wiki/Guangzhou_Opera_House) (дата доступу – 18.10.2024).
75. Остроухова Н. В. Хронологічні та жанрово-стильові параметри діяльності Одеського національного оперного театру опери та балету: до проблеми музикознавчої прaxeології. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Автореф. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2010. 18 с.

76. Петрова О. В. Англійська комічна опера середини ХХ століття в контексті національної художньої традиції. Автореф. дис. ... канд мист. Спец. 17.00.03. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2006. 18 с.

77. Польська І. І. Оперна творчість І. С. Польського (до 100-річчя з дня народження композитора) // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 83. Том 2. С. 147 – 155.

78. Польська І. Система фортепіанного виконавства: жанрова специфіка та типологія / І. Польська // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузів. зб. наук. пр. молодих вчених Дрогоб. держ. пед. ун-ту ім. І. Франка / М-во освіти і науки України, Дрогоб. держ. пед. ун-т ім. І. Франка, Рада молодих вчених. Дрогобич, 2022. Вип. 51. С. 188–194.

79. Помпеєва А. Ю. Вокальна стилістика в європейській опері малої форми кінця ХІХ – ХХ століття. Спец. 17.00.03. Диссер. ... канд. иск. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. 226 с.

80. Походзей П. І. Оперна студія НМАУ імені П. І. Чайковського у контексті музично-театральної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Автореф. канд мист, 26.00.01 – теорія і історія культури, Київ, Нац. акад мист. України, Ін-т проблем сучасного мистецтва, 2021. 18 с.

81. Рощенко О.Г. «Летючий Голандець» Ріхарда Вагнера – строката казка сновидінь і мандрів // Науковий вісник НМАУ імені І. П. Чайковського. 2025. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Вип. 142. С. 49 – 62.

82. Рощенко О. Г. Національний оперний міф в творі М. Лисенка «Тарас Бульба» // Записки наукового товариства імені Шевченка. Львів, 2014. Т. 267: Праці музикознавчої комісії. С. 119 –143.

83. Рощенко О. Г. Образи-імена у міфологемному просторі вагнерівського «Тангейзера» // Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ. Вип.5. Кн.4. К.: НМАУ ім П.І.Чайковського, 2000. С. 102-110.

84. Рощенко О. Г. Розгорнуте магічне ім'я у драматургії національного оперного міфу Р. Вагнера (ономатологічні студії) // Музика і філософія: до 150-ліття знайомства. 2015. № 1 (35). С. 30–35.
85. Рощенко О. Г. Сакральна топоніміка у драматургії вагнерівського «Лоенгрину» (міфооперологічні студії) // Українська книжка про Ріхарда Вагнера. Національна академія мистецтв України. Інститут проблем сучасного мистецтва. ІПСМ НАМ УКРАЇНИ, 2022. С. 306 – 332.
86. Сакало О. Опера як текст своєї історичної доби (на прикладі опери «Пророк» Дж. Мейєрбера) // Українське музикознавство: Науковометодичний збірник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. Вип. 31. С. 305–316.
87. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури // Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського. Науковий журнал. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2010. С. 399 – 414.
88. Сіднейський оперний театр // <https://uk.wikipedia.org/wiki/> (Дата доступу – 12.05.2025).
89. Синяк Л. А. Музичний театр Бйорнстєрне Бйорнсона та Едварда Гріга: становлення і розвиток національних художніх традицій. 17.00.03 – муз мистецтво. Автореф, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. 17 с.
90. Скільки видів хрестів ви знаєте?| CREDO <https://credo.pro/2018/02/200322#:text>
91. Сокачик Р. М. Оперна творчість Петера Етвеша в контексті розвитку угорської музики ХХ– ХХІ століть. Автореф канд дис. 17.00.03, К.: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2019. 20 с.
92. Соломонова О.Б. Комічні опери Миколи Лисенка як національний наратив (на прикладі «Андрашїади» та «Енеїди») // Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму. Зб. наук. праць, присвячених 180-річчю Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2024. С. 235 – 259.

93. Соціокультурні тенденції розвитку сучасного дизайну та мистецтва. Матеріали VII Міжнародної науково практичної конференції (08-10 вересня 2021 р.), ХНТУ / за ред. Чепелюк О.В. Херсон: ХНТУ, 2021. 287 с.
94. Ставиченко А. В. Останні опери Ріхарда Штрауса (до проблеми типології пізніх етапів у мистецтві) на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеці-альністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. 2014.
95. Стахевич О. Г. З історії вокально-виконавських стилів: посібник. Вінниця: Нова книга, 2013. 176 с.
96. Стахевич О. Г. Історія вокального виконавства і наука // Харків у контексті світової музиної культури: події та люди. Харків, 2008. С. 42 – 45.
97. Сунь Сіжань. Музична мова європейської опери як інтертекстуальний феномен. Дис. ... доктора філософії за фахом 025 – Музичне мистецтво. Одеса, ОНМА імені А.В. Нежданової, 2024. 18 с.
98. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Марині Романівні Черкашиній– Губаренко присвячується. Зб. наук. праць. Київ, 2010.
99. Таміліна І. Є. Київський оперний театр у 80-і роки XIX століття: антрепренери, репертуар, трупа: автореф дис. ... канд мист. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. НМАУ ім П. І. Чайковського. К., 2013. 17 с.
100. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи і Китаю. Автореф. дис кан мистеітв. Спеціальність 17.00.03. Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2010. 16 с.
101. У Хуймінь. Оперне інтонування як семантичний феномен: вокально-виконавський аспект. Автореф. ... канд. мист. Спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. 18 с.
102. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру. Автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03. Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2016. 16 с.

103. Фантастична будівля оперного театру у китайському Харбіні <https://lisderevmash.ua/fantastichna-budivlya-opernogo-teatru/> (Дата доступу – 25.10.2024).
104. Федор І. Архітектурна біоніка // [https:// e-Kolosok. org/ irina-fedor-architekturna-bionika/](https://e-Kolosok.org/irina-fedor-architekturna-bionika/) (Дата доступу – 01.11.2024).
105. Фестиваль крижаних скульптур у китайському Харбіні. Фото – BBC News Україна. <https://www.bbc.com/ukrainian/features-46773364>. (Дата доступу – 25.10.2024).
106. Хілобок Н. А. До проблеми сценічного втілення опери у сучасному режисерському оперному театрі // *Мистецтвознавчі записки*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 25. С. 191 – 198.
107. Хон Чен. Феномен тембра-амплуа баса в оперному співі XIX – XX ст. Автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, ОДМА імені А. В. Нежданової, 2008 18 с.
108. Хуан Шаобо. Еволюційні процеси у китайському оперному мистецтві: традиції тв сучасність // *Музичне мистецтво і культура*. ОНМА. 2023. Випуск 37. С. 230 – 242.
109. Цао Хе. Вокальна спадщина Шан Деї: синтез національних та європейських традицій. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Авторф. ... канд. дис. Суми: СДПУ імені А. С. Макаренка, 2019. 20 с.
110. Чайка П. Архітектурна біоніка: архітектура через призму біології <https://www.poznavayka.org/uk/biologiya-2/arhitekturna-bionika-arhitektura-cherez-prizmu-biologii/> (Дата доступу – 01.11.2024).
111. Чекан Ю. І. Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя. Львів: Видавництво УКУ, 2024. 236 с.
112. Чекан Ю. І. Театр San Cassiano в історії опери: початок креативної індустрії // *Мистецтвознавство України*. 2023. Вип. 23. С.162–169.

113. Чен Ке. Виконавська оперологія: термінологія, методологія, аналіз. Дис. ... доктора філософії. Спец. 025. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2024. 218 с.

114. Чен Ке. «Отелло» Дж. Верді – А. Бойто як гра у шахи // Аспекти історичного музикознавства. 2022. Вип. XXIX. С. 68 – 87. (співавтор О. Рощенко).

115. Чен Ке. Поняття тембр-амплуа у виконавській оперології: музикознавчі тлумачення і перспективи розвитку // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 65. 3б. наук. праць. Харків, 2022. С. 137 - 153.

116. Чен Ке. Тембр-характер як категорія виконавської оперології // Дніпропетровська музикознавча думка. Вип. 26 (1). 2024. Дніпро: Ліра. С. 340–354. (співавтор О. Рощенко).

117. Чень Сяо. Поняття класичного в оперній творчості та явище сучасної оперної класики // Музичне мистецтво і культура. 2021. Випуск 32. Книга 2. С. 149 – 160.

118. Чень Сяо. Образна поетика європейської опери як класичний феномен: музично-інтерпретативний аспект. Дисертація ... докт. філософії. Спец. 025 – Музичне мистецтво. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 203 с.

119. Черкашина-Губаренко М. Р. Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів // Аспекти сучасного оперознавства: пригоди оперних сюжетів. *Мистецтвознавство України*, 2023. Вип. 23. С. 150–161.

120. Черкашина-Губаренко М. Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру. Часопис НМАУ імені П. І. Чайковського, 2009. № 3 (4). С. 17–22.

121. Черкашина-Губаренко М. Р. Європейський оперний театр нового тисячоліття: шляхи оновлення // Часопис Національної музичної академії України, 2008. С. 118 – 126.

122. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичний театр Віталія Губаренка – історичний контекст, риси драматургії // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4 : Віталій Губаренко. Сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади / до 90-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. К., 2003. С. 5–33.

123. Черкашина-Губаренко М. Р. Опера «Енеїда» Миколи Лисенка у авторському інваріанті: історико-методологічний аспект // Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму. Зб. наук. праць, присвячених 180-річчю Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. 2024. С. 218 – 234.

124. Черкашина-Губаренко М. Р. Оперний театр у мінливому часопросторі // Актуальні проблеми історичного музикознавства. Харків: Акта, 2015. 380с.

125. Черкашина-Губаренко. Поетика оперного жанру // Художня культура. Актуальні проблеми. Наук. журнал. 2022. Вип. 18 (1). С. 17 – 25.

126. Чжан Вівен. Оперна творчість Дж. Пуччіні як феномен пізньоромантичного розуміння теми „вічно жіночого“ // Музичне мистецтво і культура. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової, 2017. С. 76 – 87.

127. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє явище та категорія музикознавчого дискурсу. Автореф. дис...канд мист. Спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2017. ОНМА імені А. В. Нежданової. 20 с.

128. Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія. Дис. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. ОДМА імені А. В. Нежданової, 2019. 18 с.

129. Чжан Сяохао. Художньо-стильові принципи тенорового співу в оперному мистецтві. Автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Оеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2007. 18 с.

130. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь. Дис. ... доктора філософії. Спец. 025 – Муз. мистецтво. ХДАК, 2023. 233 с.
131. Шандренко О. М., Кірілова А. В. Біонічний дизайн в контексті сучасних наукових досліджень. Вісник КНУ КіМ : зб. наук. пр. 2014. Вип. 30. С. 124 – 129.
132. Шан Юн. Містеріальні аспекти „великої“ французької опери та їх відтворення у творчості Дж. Меєрбера та Ж. В. Галеві. Автореф. ... канд. мист. Спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво Одеса, ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 18 с.
133. Яроцький П. Л. Теологія // Юридична енциклопедія : [у 6 т.] / ред. кол.: Ю. С. Шемшученко (відп.ред.) [та ін.]. К. : Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана, 2003. Т. 5: П – С. С. 36.
134. Chan, Margaret. The Magic of Chinese Theatre: Theatre as a Ritual of Sacral Transmogrification. In Change and Innovation in Chinese Opera: A Post Conference Publication, edited by Cai Shupeng. 2009. 144-164. Singapore: National Heritage Board.
135. Drach, I. (2022). Musical projects in Ukraine of the XXI century as trends in contemporary art // *Amazonia Investiga*, 11(54), 256-263. <https://doi.org/10.34069/AI/2022.54.06.24> (У співавторстві з Dovzhynets, I., Govorukhina, N., Kopeliuk, O., Ovchar, O.)
136. Figueroa J.A. The Philosophy of Organic Architecture. (S. L.): CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014. 114 p.
137. Frank Lloyd Wright. The Future of Architecture. Horizon Press, New York, 1953. 248 p.
138. Govorukhina N., Smyrnova T., Polska I., Sukhlenko I., Savelieva G. Style as a Topical Category of Modern Musicology and Music Education / // *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*. 2021. Iss. 66. № 2. P. 49–67. Bibliogr.: 26 name. DOI:10.24193/subbmusica.2021.2.04 (Web of Science).

139. Guangzhou Opera House. https://en.wikipedia.org/wiki/Guangzhou_Opera_House. (Дата доступу – 01.11. 2024)
140. Iryna Drach, Marianna Chernyavska, Maryna Cherkashina-Gubarenko, Nataliya Govorukhina, Olga Mykhailova. Francis Poulenc's Music through Screen Media. *European Journal of Media, Art and Photography*, 2021. Vol.9 № 2. P. 92-105.
141. Harbin Grand Theatre - Wikipedia (дата доступу – 18.10.2024).
142. Kalashnyk M. P., U. I. Loshkov, O. V. Yakovlev. Musically-acoustic Thesaurus as Spatial Dimension of Cognitive Process // *Revista Geintec-Gestao Inovacaoe Tecnologias*. 2021. Vol. 11, № 4. C. 2381—2391.
143. Kalashnyk M. P., Loshkov U. I. The Role of the Musical-Acoustic Thesaurus in the Process of Orientation in a Given Space-Time // *Linguistics and Culture Review*. — 2021. — Vol. 5, № S4. — C. 139—148.
144. Konovalova I. The composer phenomenon in a historical retrospect of an authorship idea formation in European musical culture of the middle ages // *Linguistics and Culture Review*. 2021. Vol. 5, № 2. C. 284—302.
145. Opera, the Rough Guide, by Matthew Boyden et al. (1997), 672 pages.
146. Paull J. The First Goetheanum: A Centenary for Organic Architecture. *Journal of Fine Arts*. 2020. Vol. 3. Issue 2. 2020. P. 1–11.
147. Peking Opera Maestro Mei Lanfang: His Art, His Life <https://www.bing.com/search?pglt=41&q=Peking+Opera+Maestro&cvid=a557af> (Дата доступу – 16.10.2024)].
148. Polska I., Konovalova I. Modern higher musicological education (PhD) in Ukraine: traditions and innovations / // *Theoretical foundations of pedagogy and education: collective monogr.* / Hritchenko T., Loiuk O. etc.; Intern. Sci. Group. Boston, 2021. P. 291—298.
149. Rolland R. Les origines du théâtre lyrique moderne. Histoire de l'opéra en Europe avant Lully et Scarlatti, P., 1895, 1931.

150. The Breathtaking Harbin Opera House in China by MAD Architects. *architectureartdesigns.com*. 7 May 2016. Retrieved 14 December 2018.
151. The Shanghai Grand Theatre opened its doors 24 years ago - Arte Charpentier [https:// www.arte-charpentier.com](https://www.arte-charpentier.com) (Дата доступу – 04.11.2024).
152. The Shanxi Grand Theater / Arte Charpentier Architectes | ArchDaily <https://www.archdaily.com/208596/> (Дата доступу – 04.11.2024).
153. The Tang Dynasty (618–907). Asian Traditional Theatre and Dance. URL: <https://disco.teak.fi/asia/the-tang-dynasty-618-907/>
154. Voskoboinikova, Y. ., Konovalova, I. ., Ginak, N. ., Xiaolin, L. ., & Chen, J. . (2025). The kinematic potential of music and the perception of musical motion. *Edelweiss Applied Science and Technology*, 9(6), 2390–2399. <https://doi.org/10.55214/25768484.v9i6.8397> Keywords: Artistic time, Choralography, Conducting, Interpretation, Kinesthetic, Musical art, Musical motion, Musical perception, Musical sound, Musical space, Musical time, Performance, Pitch perception.
155. Wuhan Qintai Grand Theater – Location and Facilities – chinatripeia (дата доступу – 18.10.2024).
156. Zgalat-Lozynskyy, O., Matviichuk, O., Tolochyn, O. Polymer Materials Reinforced with Silicon Nitride Particles for 3D Printing. *Powder Metall Met Ceram*. 2021. № 59. С. 515–527.
157. Zuguang Wu, Zuolin Huang, Shaowu Mei. 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 pp. 242 ISSN 2524–0447.
158. 吴同斌。京剧指南. 天津 : 天津 焦裕, 2001. 594 页.
У Тунбін. Керівництво по Пекінській опері. Тяньцзинь: Цзяоюй, 2001. 594 с.
159. 孙宏亮. 山西大剧院的建筑设计与研究 [J]. 城市建筑, 2021, 18 (14):105-107. DOI:10.19892/j.cnki.csjz.2021.14.31.

Сунь Хунлян. Архітектурне проектування і дослідження Великого театру Шаньсі [J]. Міське будівництво, 2021, 18 (14): 105-107. DOI:10.19892/j.cnki.csjz.2021.14.31.

160. 贾滨.山西大剧院设计[J].建筑技艺, 2012, (06):146-151.

Цзя Бинь. Дизайн Великого театру Шаньсі [J]. Architectural Techniques, 2012, (06):146-151.

161. 新疆大剧院[J].城乡建设, 2020, (21):74-75.

Сіньцзянський Великий театр [J]. Міське і сільське будівництво, 2020, (21):74-75.

162. 上海大剧院[J].艺术管理(中英文), 2019, (02):2.

Шанхайський Великий театр [J]. Управління мистецтвом. 2019, (02):2.

163. 辽宁大剧院[J].音乐生活, 2019, (01):2.[1]

Великий театр Ляоніна [J].Музичне життя, 2019, (01):2.

164. 王欢. 用现代“容器”盛装国粹艺术——谈梅兰芳大剧院设计理念[J].建设科技, 2006, (16):86-87.

Ван Хуан. Сучасний «контейнер» національного мистецтва: про концепцію дизайну Великого театру Мей Ланьфана [J]. Будівельні технології, 2006, (16):86-87.

165. 吴春花,金志舜.国家大剧院之前世今生——访国家大剧院工程业主委员会金志舜[J].建筑技艺, 2012, (04):44-47.

У Чуньхуа, Цзінь Чжишунь. Життя до і після Національного центру виконавських мистецтв: інтерв'ю з Цзінь Чжишунем, головою комітету власників проєкту Національного центру виконавських мистецтв [J]. Архітектурні технології, 2012, (04):44-47.

166. 李爽.从国家大剧院谈剧院的现代化建设[J].大观(论坛), 2022, (02):18-20.

Лі Шуан. Оповідь про сучасне будівництво Національного Великого театру [J]. Daguan (Forum), 2022, (02):18-20.

167. 王争鸣.忆国家大剧院设计方案的产生[J].北京观察, 2021, (08): 76 –79.

Ван Цімін. Згадуючи програму дизайну Національного Великого театру [J]. Beijing Observation, 2021, (08):76-79.

168. 哈尔滨大剧院科技创新与应用[J].城乡建设, 2018, (05):70-73.[1] Інновації і використання технологій Харбінського Великого театру [J]. Міське і сільське будівництво, 2018, (05):70-73.

169. 大剧院系列·琴台大剧院[J].艺术评论, 2012, (05):163.[1]

Серія «Великий театр» – Великий театр Цинтай [J]. Art Review, 2012, (05):163.

170. 汤阳. 观演建筑的价值策略研究 [D].华中科技大学, 2008.

171. Тан Ян. Дослідження стратегії цінності архітектури виробництва [D]. Хуачжунський університет науки і технології. 2008

172. 黄捷. 楚歌乐舞, 激情飞扬——武汉琴台大剧院设计[J].新建筑, 2008(02):46-51.

Хуан Цзе. Пісня і танець Чу як пристрасть, що летить – дизайн Великого театру Ухань Цинтай[J]. New Architecture, 2008(02):46-51.

173. 康子龙,黄瑜. 基于行为观察法的地景建筑边界设计与穿行度评估——以广州大剧院为例[J].建筑与文化, 2023, (06) :51-53.DOI:10.19875/j.cnki.jzywh.2023.06.016.

Кан Цзилун, Хуан Юю. Проектування меж і оцінка проникненості будівель на базі методу поведінкових спостережень – Великий театр Гуанчжоу як приклад [J]. Architecture and Culture, 2023, (06):51–53. DOI:10.19875/j.cnki.jzywh.2023.06.016.

174. 冯艺馨, 饶晓杉. 广州大剧院：新中轴线上的城市精神花园[J].城市地理, 2023, (06):66-71.

Фен Ісінь, Рао Сяосуань. Великий театр Гуанчжоу: міський духовний сад на новій центральній вісі [J]. Urban Geography, 2023, (06):66-71.

175. 新疆大剧院[J]. 城乡建设, 2020, (21):74-75.

Синьцзянський Великий театр [J]. Міське і сільське будівництво, 2020, (21):74-75.

176. 佩卡·萨米宁, Jussi Tiainen, Kari Palsila. 无锡大剧院中国无锡[J]. 世界建筑导报, 2021, 36(01): 92-95.DOI:10.14080/j.aw.2021.01.029. Пекка Саминен, Юсси Тіайнен, Карі Палсила. Великий театр Усі у Китаї [J]. Вістник світової архітектури, 2021, 36 (01):92-95. DOI:10.14080/j.aw.2021.01.029.

177. 孟敦和. 无锡大剧院建成对外开放 [J]. 城乡建设, 2000 (11):38. Мен Дуньхе. Великий театр Усі побудований і відчинений для відвідування [J]. Міське і сільське будівництво, 2000 (11):38.

178. 孙宏亮. 山西大剧院的建筑设计与研究 [J]. 城市建筑, 2021, 18(14): 105-107. DOI:10.19892/j.cnki.csjz.2021.14.31.

Сунь Хунлян. Архітектурне проєктування і дослідження Великого театру Шаньсі [J]. Міське будівництво, 2021, 18 (14):105-107. DOI:10.19892/j.cnki.csjz.2021.14.31.

179. 贾滨. 山西大剧院设计 [J]. 建筑技艺, 2012, (06):146-151.

Цзя Бін. Дизайн Великого театру Шаньсі [J]. Architectural Techniques, 2012, (06):146-151.

180. 扎哈·哈迪德, 帕特里克·舒马赫, Virgile Simon Bertrand, 等. 长沙梅溪湖国际文化艺术中心 [J]. 世界, 2021, 36(01):117-122. DOI:10.14080/j.aw. 2021. 01.035.

Заха Хадсд, Патрік Шумахер, Вірджил Симон Бертран та інші. Міжнародний центр культури і мистецтва на озері Мейсі в Чанша [J]. Вісник світової архітектури, 2021, 36 (01): 117-122. DOI:10.14080/j.aw.2021.01.035]/

181. 陈平. 《剧院运营管理—国家大剧院模式构建》 [J]. 音乐研究, 2016, (01):116.

Чень Пін. Експлуатація і управління театром – побудова моделі творчої діяльності Національного Великого театру [J]. Музичні дослідження, 2016, (01):116

182. 关一文. 国家大剧院开创 “一院三址” 新发展格局 [N]. 北京城市副中心报, 2023-09-11(002). DOI:10.44239/n.cnki.nbjcs.2023.001469.

Гуань Івень. Національний Великий театр створює нову схему розвитку «один театр – три сцени» [N]. Новини Пекінського міського центру виховання, 2023-09-11(002).

DOI:10.44239/n.cnki.nbjcs.2023.001469.

183. 邢维凯. 中国音乐文化的现代化与音乐审美的多元化 — 对“中国音乐文化自性危机论”的再思考 [J]. 中央音乐学院学报, 2001, (01):22-25. DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2001.01.003.

Сін Вейкай. Модернізація китайської музичної культури і диверсифікація музичної естетики – переосмислення «кризи китайської музичної культури» [J]. Журнал Центральної консерваторії музики, 2001, (01):22-25. DOI:10.16504/j.cnki.cn11-1183/j.2001.01.003.

184. 石佳银.国家大剧院歌剧创作运营模式现状及发展策略[J].四川戏剧,2019,(06):95-98.

Ши Цзянь. Статус кво і стратегія розвитку оперної творчості і режим роботи Національного Великого театру [J]. Sichuan theatre, 2019, (06):95-98.

185. 迈克尔·肯尼迪等编,《牛津音乐词典》翻译小组译:《牛津音乐词典第六版》,人民音乐出版社 2023 年版,第 965 页。

Майкл Кеннеді. Оксфордський музичний словник. 6-те видання. Пекін: Видавництво «Народна музика», 2023. С. 965.

186. 文章出处:殷遐.有一个神秘的名字叫“东方”—法国歌剧《拉克美》及其中国首演纪实[J].人民音乐, 2023, (10):29-34.

Інь Ся. Про французьку оперу «Лакме» та її прем'єру в Китаї. Китайське мистецтво. 2023 (10): 29 -34.

187. 任海杰,曹家苗.我看国家大剧院、上海歌剧院、陕西大剧院联合制作版《托斯卡》[J].歌剧,2023,(04):18-21.

Жень Хайцзе, Цао Цзяміао. Аналіз спільної постановки опери «Тоска» Національним театром, Шанхайським оперним театром та Шеньсійським великим театром [J]. Опера, 2023, (04):18-21.

188. Шукачі перлів в Китаї
// https://www.chncpa.org/zxdtxlm/mts_j_2993/201905/t20190517_202397.shtml 179.
北京新闻. 2019, 16.05

189. China Art Daily, 2021-12-06

190. **ДОДАТОК****Додаток А****СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ****Статті в наукових фахових виданнях України:**

1. Го Чанлу. Специфіка функціонування сучасного оперного театру в культуротворчій сфері Китаю // Культура України. Серія: Мистецтвознавство. Харків, 2019. Вип. 63. С. 123-134.
2. Го Чанлу. Творчі принципи Національного Великого оперного театру в Пекіні: досвід протистояння кризі жанру // Музична думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2021. Вип. 21. С. 265–278.
3. Рощенко О.Г., Го Чанлу. Великий театр – артефакт оперної культури сучасного Китаю: формування засад оперної культурології // Музична думка Дніпропетровщини. Дніпро : Грані, 2024. Вип. 27. С. 364–382.
4. Го Чанлу. Оперний театр як категорія української оперології // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. № 4. С. 123–129.

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Го Чанлу. Оперне мистецтво сучасного Китаю як системне явище // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18-19 квіт. 2019 р. Харків : ХДАК, 2019. С. 186-187.

Додаток В

Великі оперні театри Китаю
(фотоматеріали)

Великий театр у Шанхаї



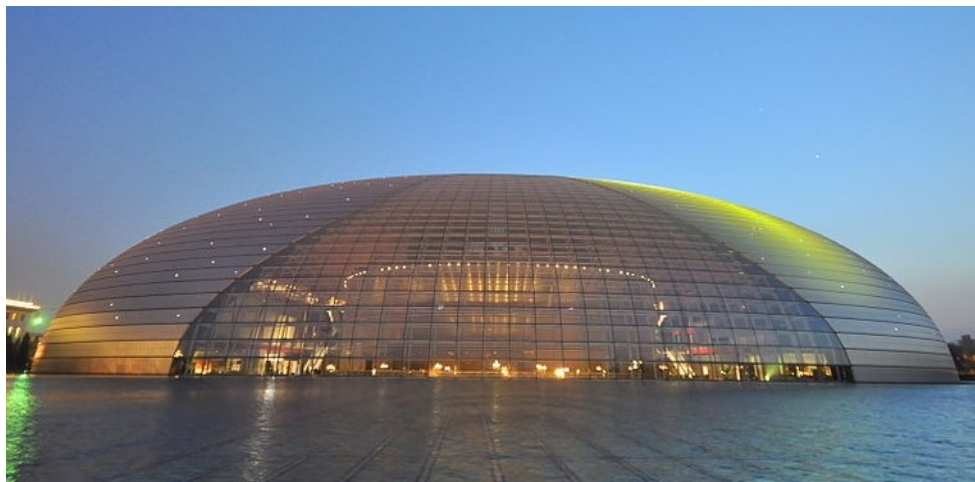
Великий театр Ляонін



Великий театр Пекінської опери імені Мей Ланьфана



Оперний театр Гуанчжоу



Національний центр виконавських мистецтв або Великий національний оперний театр Пекіна



Великий театр у Харбіні або Харбінський оперний театр



Великий театр Ухань «Цинтай»



Великий театр Циндао в Сінцзяні



Великий театр Усі



Великий театр провінції Шаньсі



Великий театр міста Чанша



Великий театр в Іу



Великий театр Цзянсу в Нанкіні

Додаток С

Опери «Шукачі перлів» Ж. Бізе, «Лакме» Л. Деліба, «Тоска» Дж. Пуччіні на сцені Національного театру виконавських мистецтв у Пекіні (фотоматеріали)

«Шукачі Перлів»







«Лакме» (афіша та кадри з вистави)













«Тоска»



