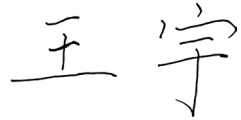


**Міністерство культури та інформаційної політики України  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка**

**ВАН ЮЙ**



УДК 37;78.451

**ІМАГОЛОГІЧНИЙ ДИСКУРС  
ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ТУРАНДОТ  
У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ**

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

**АВТОРЕФЕРАТ**  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства

**Львів – 2021**

**Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.**

Робота виконана на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Міністерства культури та інформаційної політики України.

**Науковий керівник:** кандидат мистецтвознавства, Ph.D.

**НАЗАР Лілія Йосифівна,**

Львівська національна музична академія

імені М. В. Лисенка,

доцент кафедри історії музики

(м. Львів)

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, член-кореспондент

Національної академії мистецтв України, професор

**ТЕРЕЩЕНКО Алла Костянтинівна,**

Київський національний університет театру,

кіно і телебачення імені І. Карпенка-Карого,

професор кафедри музичного виховання

(м. Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент

**КАШАЮК Вікторія Миколаївна,**

Волинський національний університет

імені Лесі Українки,

доцент кафедри історії та теорії мистецтв

(м. Луцьк)

Захист відбудеться 7 травня 2021 року о 12 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 35.869.01 із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства в Малому залі Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою:

вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотеці Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка за адресою: вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, 79005.

Автореферат розіслано 7 квітня 2021 року.

Вчений секретар

спеціалізованої вченої ради

доктор мистецтвознавства, професор

Н. І. Сиротинська

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми.** Більш як 300-літня історія побутування інтригуючої історії Турандот почалася на французькій сцені ярмаркового театру Форі Сен-Лоран у 1717 р. у п'єсі А. Лесажа і Ф. Доренваля з музикою Ж.-К. Жільє за сюжетом Петі де ля Круа та інспірувала появу великої кількості літературно-драматичних та музичних втілень. Турандот захоплює видатних драматургів К. Гоцці, Ф. Шіллера, М. Рейнхарта, П. МакКея, Є. Вахтангова, Б. Брехта, К. Хільдесмайера, Є. Любімова. В плані музичних прочитань своє слово внесли: у сфері театральної музики – Ж.-К. Жільє, Ф. Дестуш, К. М. Вебер, Й. Блюменталь, В. Ляхнер, Ф. Бузоні, В. Стенхаммар, В. Ферст, І. Дунаєвський, Г. Д. Хосалла, Є. Лякнер, А. Шнітке, М. Денисенко; у жанрі балету – Г. фон Ейнем, Дж. Маліп'єро, Б. Бляхер, П. Гіндеміт. Оперні прочитання Турандот, починаючи з ХІХ ст. репрезентували Ф. Данці, К. Райссігер, К. Блюменродер, Й. ван Ховен, Г. Левеншйольд, К. Кон, А. Йенсен, Т. Рехбаум, А. Бацціні (вчитель Дж. Пуччіні); у ХХ ст. постають опери Ф. Бузоні (1917), Дж. Пуччіні (1927), Б. Хавергала (1954), китайського композитора Вей Мінглюна у традиційній Сичуанській опері (1995). Низка неординарних втілень з'явилася у сфері кіномузики, перформенсів, кліпів.

Але крім опери Дж. Пуччіні, жоден з інших музичних творів детально не досліджувався в музикознавстві, не було проведено чітко структурованого, з урахуванням диференціації жанрових різновидів, еволюційного шляху теми Турандот та її ментально-специфічних прочитань. Дана проблематика викликала імагологічне спрямування дослідження, що дозволяє і вибудувати ієрархічну часову геокультурну вертикаль поширення теми Турандот у музиці, і окреслити імідж цього чи не єдиного усталеного образу китайської тематики у світовій культурі. Це аргументує вирішення проблематики Турандот у руслі імагології, предметом якої є дослідження дискурсів Свій/Чужий та Я/Інший співвідносно з глобалізаційними процесами в межах так званого *cultural turn* в сучасній гуманітаристиці. Спільним завданням всіх її галузей як науки про культуру і мистецтво є прагнення зрозуміти, як конструюються в суспільній свідомості ті чи інші поняття, ідеї, концепти, образи, культурна та національна ідентичність. У цьому контексті – мистецтво розглядається як один з інструментів соціокультурного конструювання, будучи привілейованим засобом поширення стереотипів (за Леерссеном), одним з яких у розвитку європейського музичного орієнталізму можна вважати образ Турандот.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

згідно з темою № 5 «Зарубіжна музика: сучасний стан та проблеми розвитку» перспективно-тематичного плану науково-дослідницької діяльності ЛНМА імені М. В. Лисенка на 2014–2019 рр. Тему дисертації затверджено (протокол № 3 від 20.12. 2012 р.) й уточнено (протокол № 4 від 19.01.2014) на засіданні Вченої ради ЛНМА імені М. В. Лисенка.

**Об'єкт дослідження** – багатовимірність втілень Турандот у світовій музиці.

**Предмет дослідження** – образ Турандот у музичній культурі XVII–XXI ст.

**Мета дослідження** – творення цілісної картини еволютивної динаміки образу Турандот крізь призму імагологічного дискурсу в різних жанрах і видах музичного мистецтва.

У зв'язку з цим постають наступні **завдання**:

– окреслити поняття образу на прикладі Турандот в руслі імагології на засадах сучасного наукового знання;

– визначити дану образну фабулу як проблематику Іншого, представленого орієнтальним імаго в дихотомії Захід–Схід;

– встановити етимологію історії Турандот як мультикультурного явища;

– відтворити еволютивну картину поширення екзотично-орієнтального сюжету в стилевих мистецько-естетичних проєкціях в музичній культурі;

– охопити і стратифікувати жанрову амплітуду втілення даної теми в театральній музиці, опері, балеті, симфонічній музиці, кіномузиці тощо;

– проаналізувати найбільш яскраві зразки музичного прочитання теми Турандот в різних національних школах, серед них і маловідомі та нововідкриті;

– розкрити особливості психотипу героїні та його варіативності у різних авторських інтерпретаціях;

– виявити рівень інтегративності іманентних рис китайського компоненту, єдності та розбіжності провідних музичних маркерів;

– простежити типи національних прочитань екзотично-орієнтальної теми композиторами країн Європи, Америки Азії та з'ясувати специфіку націоналізації Турандот традиційним музичним театром Китаю.

**Матеріалом дослідження** слугують твори композиторів різних національних шкіл, в яких втілено образ Турандот більш як 300-річної часової перспективи в жанрах театральної музики, опери, балету, симфонічної, кіномузики та ін.

**Методологічну базу** складають ряд праць зі *сходознавства* (Е. Альворт, Дж. Бейкер Г. Олді, Ш. Шукуров та ін.); *літературознавства* (А. Бассані,

Ф. Майер, К. Менгес, Я. Рипке), *присвячених протоісторії Турандот* (Дж. Боргес, К. Кольдберг, А. Кримський, П. Себаг), *з питань діалогу культур Захід-Схід* (Є. Байдаров, Т. Григор'єва, Кім Юнг Юн, І. Нойманн, Б. Роулленд, Н. Петяшева та ін.), *орієнталізму* (Дж. Кларк, Р. Локк, Е. Саїд, Н. Шахназарова та ін.), *екзотизму* (Дж. Беллман, П. Граденвітц, Д. Паркер, Й. Райх, Т. Тайлер), *європейсько-китайської міжкультурної комунікації* (А. Данілова, Лі Дзінь, Мей Вонг, Фан Динь Тан); *імагології* (Х. Дізерінк, М. Йоргенсен, Й. Леерсен, А. Ощепков, О. Полякова, І. Пупурс, Д. Пажо та ін.), *теорії художньо-музичного образу* (Л. Казанцева, С. Раппопорт, І. Рижкін, М. Станіславський, В. Вовкун, Ю. Созанський та ін.). *Тип героїні як femme fatale виводився з загальних праць з фемінізму* (В. Аллен, М. Доан, Е. Менон, М. Пам, М. Пратц, Хенк ван Ос) *і присвячених Турандот* (Д. Бартон, А. Вільсон, Гаошен Цанг, Х. Грінвальд, М. Лучессі, С. Метцгер, К. Мітчелл, А. Папаєтті, В. Петерсон, Хонг Ю та ін.), *позапуччинівського спектру* (В. Ашбрук-В. Пауерс, Т. Ін-Вей Сонг, Кий-Мін Ло, Б. Кун, В. Саундерс, У Цзин Юй.), *На основі праць з історії драматичного театру* (А. Гвоздев, Н. Єнукідзе, М. Жирмунський, В. Мейєрхольд, С. Мокульський) *розглянено музичні прочитання образу у французькому* (М. Альберт, В. Барберет, Г. Лакомб, Д. Люркел, А. Штрікер), *венеційському* (А. Вард, Дж. Кукуел, Б. Кун, Н. Томашевський); *німецькому* (Г. Сазе, Й. Тан, М. Торезано, Ф. Шіллер), *американському* (П. МакКей, Е. Ранк) *театрах; театрі Є. Вахтангова*: Ю.Смірнова-Несвіцького; *Б. Брехта*: Г. Шульца, Е. Шумахера; *театрі абсурду, hochreinspiel*: В. Хільдешмайєра, А. Прістерат; *оперні втілення – на основі праць з історії оперної драматургії*: О. Ємцовой, Дж. Крайдта, М. Мугіштейн, Є. Чорної, Б. Ярустовського; *китайської сичуанської опери*: М. Бенхем, Лі Мінь, Мей Фонг, Сінь Лей, С. Стентон, Сунь Лу, Ху Янь Лі; *балету*: Дж. Андерсон, Ф. Арно, А. Кольб, Ш. Компана, А. Крігсмана, Г. Лютмана, Л. Пиласвої та ін.

У роботі задіяно об'ємний корпус монографічних праць, присвячених композиторам, які зверталися до теми Турандот, а також історико-культурні, архівні документи, енциклопедичні видання тощо.

**Методологічну базу** утворюють загальнонаукові та спеціальні музикознавчі підходи і методи: *історико-генетичний метод* для виявлення джерел етимології образу Турандот; *системний і жанрово-стильовий підходи* для розгляду семантичних рис текстуальної та декораційної стратегії щодо Іншого (Турандот), особливостей жанрово-стильових орієнтирів у європейській і китайській традиціях; *методи структурного аналізу* для спостережень над музичними опусами; *компаративний* при порівнянні загальнокультурної та китайської імагосемантики в руслі орієнталізму

авторських прочитань; *аналогії та моделювання* для формування цілісної художньо-образної моделі в контекстуальному полі її існування; *дискурс-аналіз як імагологічний метод* спрямований на конструюючі дискурси творення іміджу-стереотипу та спостереження за динамікою метаморфоз образу Турандот впродовж історії його втілень в музичному мистецтві.

**Наукова новизна** полягає в тому, що в дисертації вперше:

- прослідковано історичну еволюцію музичних втілень Турандот;
- образ Турандот окреслено і типологізовано за імагосемантикою Сходу в площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу;
- встановлено витоки походження героїні як мультикультурного явища в контексті сходознавчих наук з вагомим внеском українського вченого А. Кримського;
- проаналізовано корпус (серед них і нововідкритих) зразків втілення теми Турандот композиторами національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської;
- розгляд музичних прочитань сюжету здійснено за жанровою диференціацією (театральна музика, опера, оперета, мюзикл, балет, симфонічні твори, кіномузика);
- узагальнено мистецько-стильові адаптації орієнтальної теми (бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, пост-модернізм тощо) відповідно до історичних типів екзотизму в музиці;
- на основі літературно-драматичних концепцій у музичних авторських прочитаннях окреслено риси психотипу Турандот як *femme fatale*;
- встановлено провідні імагологічні художньо-образні та музичні маркери героїні з урахуванням інтегративного псевдо-орієнтального китайського компоненту;
- висвітлено значення появи етнообразу Турандот в традиційній Сичуанській опері як «прищеплення» героїні до вигаданої європейцями батьківщини – Китаю.

**Особистий внесок здобувача.** Відкрито і адаптовано з встановленням авторства музики Ж.- К. Жільє першу музично-театральну версію «Китайської принцеси»; жанрово-стильовому аналізу піддано вікриті та маловідомі опери, балети, симфонічні твори, театральної і кіномузики; в проблематику теми введено праці українського вченого-сходознавця А. Кримського; у світовій панорамі втілень образу Турандот зафіксовано як історичний факт оперету І. Дунаєвського, інші українські варіанти прочитань.

**Теоретичне значення результатів дослідження** полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше продемонстровано імагологічний

ракурс дослідження, що уможливило використання основних положень та методологічних ракурсів дисертації в подальших наукових пошуках аналогічного зразка.

**Практичне значення одержаних результатів.** Теоретичний та практичний матеріал дисертації може використовуватись у курсах «Історії світової музичної культури», «Музичної естетики», «Історії музичного театру», «Історії вокально-виконавського мистецтва», «Оперній драматургії», «Сучасної режисерської опери», а також з огляду на широкий спектр порушуваних проблем в курсах культурології, вокального та сценічного виконавського мистецтва, історії сучасної китайської музики. Аналітичний корпус покликаний оновити та збагатити репертуар світових та українських виконавців.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалась на засіданнях кафедри історії музики ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Основні положення та висновки дослідження були оприлюднені у доповідях на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях: Міжнародна конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2017), XV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (Одеса, 2017), Міжнародна конференція «Євроінтеграційні процеси в сучасній Україні: культурно-мистецькі аспекти розвитку» (Рівне, 2017), Міжнародний симпозіум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2018), Міжнародна конференція «Культурні домінанти в реаліях XXI століття» (Рівне, 2018), Міжнародна конференція «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2019), Міжнародна конференція «Європейський культурний простір і українські перспективи» (Рівне, 2019), Міжнародна конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 2019), Міжнародний науковий форум «Музикознавчий універсум молодих» (Львів, 2020), XVI Міжнародна науково-практична конференція «Україна першого двадцятиліття XXI століття: культурно-мистецький вимір» (Рівне, 2020), Міжнародний науковий форум «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (Львів, 2021), Четверта міжнародна науково-практичної конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Київ, 2020), Міжнародний науковий форум «Україна і світ: вектори музичної комунікації» (Львів, 2021).

**Публікації.** За темою дисертації здійснено 11 публікацій: 6 наукових статей, з них 4 – у фахових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних, 2 – у закордонних наукових періодичних виданнях; 5 тез доповідей в збірниках матеріалів міжнародних наукових конференцій.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків, списку використаних джерел (350 позицій, з них – 190 іноземними мовами), додатків. Загальний обсяг дисертації – 370 сторінок, з них основного тексту – 195 сторінок.

## ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано об'єкт, предмет, мету та завдання дослідження, означено провідні методологічні засади, джерельну і теоретичну базу, наукову новизну і практичну цінність, подано дані відносно апробації результатів дослідження та кількість публікацій.

Розділ 1. **Образ Турандот в світлі наукового знання** У підрозділі 1.1. «*Фабула китайської принцеси крізь призму мистецтвознавчих наук*» окреслено теоретичні засновки розгляду художнього образу з точки зору імагології, визначено тип фабули як імагологічної одиниці в контексті міфологічно-казкового, алегорично-символічного та умовного декоративного імаго і презентує геокультурне Інше, є віддзеркаленням європейської ментальності (*corrective mirror*). У проблематику етимології Турандот, з огляду на прообрази героїні в поемі Нізамі та подальшої адаптації у збірці французького мандрівника Петі де ля Круа «1000 і один день», вагомий внесок зробив український сходознавець А. Кримський, який довів, що героїня належить до кола гетеролітературних персонажів. Образ Турандот формується на перехресті різних національних культур з номінальною приналежністю до китайської. У підрозділі 1.2. «*Проблематика Іншого в руслі імагології на прикладі Турандот*» обрано пріоритетні зони та вектори імагологічних параметрів при розгляді музичних втілень образу Турандот у дихотомії «Захід-Схід», де Схід/Китай постає як 1) далеке, казкове, міфологічне, романтичне імаго з відчутною долею мандрівної поезики; 2) небезпека і загроза, що виявляється через тиранію крізь державне та релігійне імаго, уособленням якого є китайська принцеса; 3) декоративне імаго, де бачення Китаю демонструється через особливості втілення умовної екзотики, при цьому Схід трактується як антипод Заходу (через поєднання Свого і Чужого в сюжеті і музичному трактуванні); 4) гаремне імаго через жіноче оточення принцеси, на тлі якого вибудовується фемінне імаго Сходу/Китаю, репрезентуючи Турандот як один зі специфічних типажів з рисами *femme fatale*; 5) центральна етнічна імагема відповідності Турандот китайському етнообразу.

Розділ 2. **Турандот в жанрах театральної музики** має 5 підрозділів. У першому (2.1) розглядається «*Музичне першопрочитання сюжету*



Ж.-К. Жільє у 1717–1729 роках», яке відбулося в ярмарковому театрі Форі Сен-Лорен в Парижі у п'єсі «La Princesse de la Chine» драматургів Лесажа-д'Орневаля у вирі розважальної індустрії XVII ст. П'єса поєднує риси драматичної вистави, балету, комічної опери, проектуючи різножанровість прочитань у майбутньому. В основі музичного контенту – вже популярні арії, пісні, танці, марші та кілька спеціально написаних для цієї вистави. Сформовано стійку драматургічно-композиційну модель, екзотична принцеса отримує біполярну музичну характеристику у двох формах: безпосередній та опосередкованій (розосереджено-акумулятивна з драматургічно-композиційної і з музичної точки зору) через гаремне і державно-релігійне імаго. Образ принца репрезентує романтично-мандрівне імаго. Жанр форі передбачав поєднання високих і низових персонажів – типові маски корелюють події та наділені ролями (П'єро, Скарамуш і Арлекін). З огляду на «народження» Турандот в бульварній літературі та першу апробацію в ярмарковому жанрі форі, можна припустити тривіальну гіпотезу щодо імені героїні, адже в перекладі з французької це всього лише *тур-* (*tour – подорож*) *-ан-* (*an – за*) *-дот* (*dot – приданим*), прикритої екзотичними покривалами далекого містичного Китаю.

2.2. «Нова інтерпретація образу Турандот у фаволі К. Гоцці» з'явилася в 1762 під назвою «Turandot, fiaba Chinese teatrale tragicomic in cinque atti». Написана в манері *commedia dell'arte* (французькі маски змінюються на італійські) видовищна п'єса поєднувала пригоди (розширено географічну топономіку мандрів за маршрутом Марко Поло), фантастику і тривіальні вуличні імпровізації. Жанр трагікомедії визначив нагнітання драматизму і чуттєвості у «високих» персонажів (винятково красивих, гіперемоційних, сповнених надприроднього фаталізму – істотна риса імаго *femme fatale*). Поширений стереотип східних гарячкових натур, здатних на смертельний ризик (Калаф) протиставлено гіперболізованій холодно-крижаній натурі Турандот. Порівняно з французькою «Принцесою Китаю» ф'яба Гоцці менш складна щодо подієвості, тяжіє до поглиблення образно-психологічного плану. Музика не збереглася, та ремарки автора: дріб барабанів при страті женихів, урочистий Марш виходу 8 мудреців, Марш з тамбуринами у поході знаті, жалібна процесія Турандот з Траурним Маршем (V д.), свідчать про подальше формування «музичного поля» героїні.

2.3. «Музичні версії шіллерівської «Турандот» у XIX ст.». Ф. Шіллер переводить п'єсу Гоцці з пригодницької трагікомедії в ранг персональної романтичної драми, раціоналізує поведінку героїні, яка постає як борчиня за права жінок, наділена складним емоційним внутрішнім світом. Музичні оформлення драми демонструють тип романтичного орієнталізму з поглиб-

ленням лірико-драматичного начала, збагаченням атрибутивної екзотики за рахунок східних музичних джерел (тема «повітряного Китаю» зі словника Ж.-Ж. Руссо, згодом спростована як автентична, стає кліше тогочасної китаїщини). У протиставленні маршового тематизму (грімкі тарілки, барабани) та флейтової екзотичної теми пентатонного нахилу «*air chinois*», яка ліризується відповідно до нових романтичних ідеалів, Турандот зображається в інцедентальній музиці К. М. Вебера (1809). В. Ляхнер у розгорненій програмній симфонічній увертюрі (1837) відходить від екзотики, трактуючи Іншого (Турандот) на рівні всезагальних внутрішньо-психологічних проблем, творячи європейськими засобами піднесену романтичну поему про історію кохання.

У підрозділі 2.4. «*Імаго героїні в контексті модернізму першої половини ХХ ст.*» розглянено версії музичного втілення Турандот на німецькій, американській, скандинавській, російській сценах. Неокласичне переосмислення п'єси Гоцці (з інтенсивним дель'артовим компонентом) у модерновому експресіоністично-символістичному театрі М. Рейнхарда до чінозерії К. Вольмюллера ініціював Ф. Бузоні (1905). Музику до вистави автор виклав у грандіозній 8-частинній симфонічній Сюїті ор. 41 «Турандот» для 60-ти інструментів. Балансуючи між ідеями «театру вистави» та «театром переживання», Турандот у Бузоні отримує детальну психологічну характеристику в численних темах-підказках *schlagwort* (іграшково-маріонеткові, конвульсивні, маршові, змієподібно-повзучі, глісандуючі, вбивчотиратні, звивисті-*circulatio*, фанфарні мотиви). Головні імаго героїні – *імперсько-державне, містичне, гаремне та фатальне*. Екстремальний «Нічний вальс Турандот» проводиться на різких динамічних зривах контр-інструментами, один з епізодів якого – секстет контр-фаготів з тубою. Героїня виходить за межі стислої китаїщини, навіть індивідуальної вимірності театрального персонажу, віддзеркалюючи по-суті експресіоністичну напругу тогочасної передвоєнної Європи, а безпосередні загрози західного світу ретранслюються через уявний Схід (*імаго небезпеки*).

Еклектичний комплекс засобів та різних течій синтезовано в бродвейській постановці «*A Thousand Years Ago: A Romance of the Orient*» П. МакКея з музикою В. Ферста (1913), яка репрезентує новий вимір модернової колажного типу екзотики, де Турандот – номінально китаїська принцеса у збірному стилізованому образі «намішаних» світів арабістики, китаїщини, татаро-монгольщини, дикого Заходу. У драматично-музичній палітрі поєднано імпресіоністичне (звукописні пейзажі), натуралістичне (фовістично-варварські обряди жертвопринесень), містерійно-легендарне (масові сцени-походи), іронічно-комедійне (п'ятою маскою виступає відроджений

хорег Капокоміко). Символістично-експресіоністичне начало зосереджене у пантомімі «Сон Турандот» (III дія) з світловими, піротехнічними ефектами (кількарівнева сцена-гора з поліфонією смут кольорових димів), конкретною музикою, шумовими ефектами, *shprechgesang* тощо, яку розігрують тіні-фантоми героїв. Сугестивно-психоделічна сцена кошмарних сновидінь Турандот співмірна психоаналітичній теорії снів З. Фрейда, виводячи героїню на рівень ірраціонально-підсвідомого, щораз більше пов'язаної з ніччю, містичною темрявою. Турандот виступає як ініціаторка зла (вихід принцеси супроводжує лише моторошне шарудіння чорних суконь жриць), яка казково перероджується в атмосфері мюзиклової любовної лірики. Фантастична епопея вирішена в імагологічній парадигмі «Схід як казка і загроза»; гігантоманія та еклектика американського світогляду того часу відповідали запитам Нового Світу, як і багатолика Турандот, проєктуючи постмодерну мультикультурну гібридизацію жанру фентезі.

Шведський композитор В. Стенхаммар запропонував оригінальну трактовку теми для постановки О. Ліндемана у Королівському театрі Стокгольму (1920), вирішену мінімалістичними засобами на межі додекафонії і серіалізму. Лише 7 інструментів (Fl, Cl, Fg, Triangolo, Zimbalon, Tam-Tam) реалізують «Музику до „Турандот“» ор. 42, серед яких найяскравіші – «Вбивчі барабани» і «Портрет Турандот». Китайського колориту надають там-там, імітація цимбалами струнно-щипкових (джену); флейта ж нагадує про веберівську «air chinois».

Факт написання молодим І. Дунаєвським музики до постановки у режисурі В. Сінельнікова Харківським драматичним театром ф'яби Гоцці (1921), яка поєднувала риси мюзиклу і ліричної оперети (збереглася лише афіша), заслуговує на внесення в хронологічний літопис героїні імені українсько-російського композитора. Невдовзі нова «Принцеса Турандот» з'явилася у «наївному театрі» Є. Вахтангова у МХАТ-ті в Росії (1922). Поетика ігрового театру передбачала легкість, відкриті умовність, елементи балаганних вуличних вистав, маскарадів. Музика до цієї постановки відповідає новим явищам кітч, імпровізованого театру. Вахтангов залучає власні мотиви, мелодію евпаторійського шарманщика на тему «Ластівки» Комітаса, звуки китайської іграшкової музичної скриньки стали лейтмотивом спектаклю, авторами музики є і оркестранти Н. Сізов та А. Козловський. Музичні номери стали «хітами», а героїня настільки прижилася на російському ґрунті, що їй поставили пам'ятник в Москві, «Вальс Турандот» став музичною емблемою російського театру, фігурка «Кришталевої Турандот» – російським Оскаром.

Турандот, при зовнішньому екзотизмі, щораз більше і глибше занурюється в ментальні прочитання, стаючи свого роду відбитком відповідних національних психотипів та їх реакції на особливості даного сюжету, зокрема політично-соціальних.

2.5. *«Музично-театральні втілення Турандот другої половини ХХ ст.»*  
 2.5.1. *«Музичні оформлення концепції Б. Брехта».* В останній п'єсі видатного драматурга ХХ ст. «Турандот або Конгрес вибілювачів» події переходять у соціальну площину, а більш як 50 героїв – представників різних професій, відтворюють горизонталь та вертикаль тоталітарної країни. Героїня втрачає свою винятковість, красу, естетизм і стає зброєю-маріонеткою в руках батька-імператора. Романтичний Калаф перетворюється на грубого Го Гер Гога (прототип Гітлера), який прагне лише влади. Брехт не досліджує характер Турандот, а виявляє причини поведінки, обставини, які формують примітивно-девіантну наслідницю престолу, законмірності, які спричиняють спосіб її існування. Так, державно-імперське імаго поглинає всі інші, залишаючи героїню у статусі емблеми, кардинально змінюючи її імідж з загадкової принцеси на приз-додаток політичного аукціону. Апелюючи до реального історичного контексту, Брехт асоціює Турандот з Німеччиною, яку поглинає нацизм, а Китай стає для драматурга номінальним асоціативним полем гіперболічного «переносу подій». Концепція «епічного театру» Брехта викликала появу жанру злободенного «зонг-театру», де провідним музичним компонентом стають невибагливі, гострополітичні пісні-зонги.

П'єса Брехта була поставлена після смерті автора у 1967 році Berliner Ensemble з музикою Г. Д. Хозалли, в якій авангардові прийоми – алеаторика, інтенсивне використання додекафонної техніки, яскраві сонористичні ефекти з мідними та ударними перемижуються у симфонічних фрагментах з пісеньками-зонгами, між якими Турандот удостоюється двох куплетів базарної пісні про петрушку. В цюрихському Schauspielhaus у 1969 п'єсу ставить іменитий Б. Бессон (учень Брехта) з музикою одного з провідних композиторів авангардового напрямку Є. Лякхнера, який застосовує експериментальний тип монтажної композиції, де активно задіяні електроніка, конкретна музика, стрічка, які «гібридно» підкреслюють та актуалізують соціально-глобальну проблематику брехтівської Турандот.

2.5.2. *«Постмодерністичні тенденції у втіленні образу Турандот».* Засобами «театру абсурду» драматурга В. Хільдесхаймера у п'єсі «Трон Дракона» (1955), героїня постає у патологічному світлі. У зрощеному з сатири і трагедійності «дикому» амплуа «перелицьована» Турандот є і катом, і жертвою, піднімаючи у спотвореному сюжеті гострі соціальні й

гендерні проблеми. Музичне оформлення єднає риси кітч з геппенінгом, використано музику різних стилів та епох, записи автентичної китайської музики. У новій версії «Завоювання принцеси Турандот» (1960) незмінно-щасливе закінчення змінюється на повну блокаду шлюбу героїні з принцем.

Винятковим прочитанням даної теми стає музика до постановки п'єси Брехта у режисурі Ю. Любімова (1979) – цикл з 10-ти зонгів на вірші Б. Слуцького для баритона, чоловічого хору, фортепіано, гітари і акордеону А. Шнітке. Героїня зазнає реального «відчуження», позбавлена чарівних принад, індивідуального і навіть типологічно жіночого, перевтілюється в ідею державницького імаго: з фатальної жінки китайська принцеса перетворюється на фатальну державу. Шнітке відмовляється від екзотичних елементів і утверджує головною ідеєю смерті (мотив *Dies irae*), зосереджує увагу на філософсько-концептуальному рівні узагальнення гносеологічних проблем.

Перезавантаження та оркестровка музики А. Шнітке з оригінальною стилізацією зонгів відбулася в київській постановці театру «Сузір'я» (композитор М. Денисенко) у 1998. Мімо-пластична експериментальна драма «Турандот» за Гоцці пройшла у 2017 в Одеському українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька в режисурі І. Уривського з використанням підбірки-колажу сучасної фонової психоделічної та рок-музики; в адаптації І. Геращенко «Турандот» вперше зазвучала українською мовою. Постановники застосовують і принципи Regie-Theatre, коли Турандот стає лише імпульсом, ідеєю, яку автори розгортають у власний спосіб на тлі різних тенденцій та рефлексій, з яких і вибудовується образ сучасної, наділеної демонічною владою і силою звичайної жінки: апатичної і одержимої, люблячої і кровожерної, ніжної і жорстокої водночас, несподівані антиномічні риси якої сплітаються в одну складну і нерозгадану візію-загадку.

Розділ 3. **Оперні прочитання Турандот** має 4 підрозділи. В 3.1. розкрито панораму «*Жанрових різновидів оперних втілень китайської принцеси у XIX ст.*», серед яких трагікомедія К. Блюменродера (1806), зінгшпіль Ф. Данці (1816), лірико-романтична опера К. Райссігера (1835), опера-казка Й. ван Хоувена (1838), лірико-психологічна драма Г. Левеншйольда (1854), драма вагнерівського типу К. Кона (1866), лірико-фантастична опера А. Бацціні (1867), психологічні драми А. Йенсена (1888), Т. Рехбаума (1888). Засвідчуючи інтерес до цієї тематики загалом, ці опери, зазнавши початкового успіху, зникли зі сцен через складність поєднання ліричної, психологічно-трагедійної та комічної ліній на тлі екзотичного сюжету (К. Райссігер), перенавантаження та порушення драматургічної єдності (Г. Левеншйольд).

В опері «Turanda» А. Бацціні (була відновлена у концертному виконанні на фестивалі Pucciniano Fondazione у 2016 р.) провідним є еkleктичний тип екзотизму через збірний образ Сходу (індійські, перські, арабські, китайські елементи). Автор відмовляється від масок на користь ролі Мага, який провокує ненормативну поведінку Туранди. Образ героїні розкрито в емоційно-психологічній динаміці поступового переродження від жриці чорних обрядів до закоханої жінки. Драматична глибина лірико-психологічної площини доповнена масовими сценами, де декораційне імаго «працює» на центральний образ Туранди. Гаремне імаго постає в душі кальянного трансу, де під акомпонемент східних інструментів (арфоподібні) та екзальтовано-оргаїстичній сцені чарування (ударні), надають більшої орієнтальної вірогідності.

3.2. «Опера Ф. Бузоні „Турандот” під знаком „юного класицизму”». Маріонетковий театр, романтична драма, буфонна комедія, трагедійна опера-серія, експресіоністичний театр, прикладна звукозображальність яничарського екзотичного стилю – такий полістилістичний конгломерат, балансуючи між «низовим» та «високим» передбачає бузонієвський неокласицизм у двоактній опері за Гоцці. Складне, драматургічно насичене полотно постає в типовій для композитора поліфонії багатьох ліній, адже «опера – це контрапункт видовища, поезії і музики в одному» – на думку Бузоні, автора численних праць з оперної естетики. Під знаменником мистецько-естетичної та оперної концепції в ключі «юного класицизму» Бузоні трактує дель’артові маски (активні учасники акції і коментатори-оповідачі) як народний погляд, вони формують стосунок та загальну яву про Схід, стають провідниками імагологічної перцепції, яка встановлює взаємини між суб’єктом (Своє, Західне, яке споглядає) й об’єктом (Інше, Східне, яке споглядається) з відчутною долею «несправжності», видовищної умовності, яка передбачає зображення такого ж умовного Сходу.

За рахунок цитатного поля (китайські, перські, азейбарджанські, російські, ірландські мотиви, взяті з «Історії музики» А. Амброса) відбувається наближення до «реалістичної екзотики» через посилення уваги до автентизму при збереженні музичного цілого в межах традицій західної музики, чому сприяв значний корпус наукової літератури з «музичної синології», праця над виставою разом з довголітнім мешканцем Китаю (художник Е. Орлік). Поєднання арабесок з тотальною мугамною монотонією, тонке ладо-гармонічне колоризування, імітації екзотичного оркестру (трикутники, дзвіночки, щипкові ефекти, дрібні перебори арф тощо) теж тяжіють до реалістичного орієнталізму.

Автор збагачує образ Сходу, використовуючи лейтмотиви апробовані у Сюїті ор. 41, поглиблює та вводить нові, драматургічно контрастні імагеми

Сходу (*багатий і різнобарвний, варварський і загрозовий, імперсько-державний, казково-чарівний*). Містично-трагічний Схід представлено новим персонажем Матері-імператриці Самарканду, яка великим *Lamento* з хором плакальщиць на інтонамах макаму відкриває оперу, кленучи Турандот. Тут виступає і *гаремно-рабовласницьке імаго*, яке отримує в Бузоні персонафіковане уособлення в образі Адельми-рабині, яка вступає у двобій із Турандот, виторговуючи жадану волю за ім'я принца, упокорюючи правительку, яка змушена назвати рабину сестрою (антиколоніальні ідеї). Переродження Турандот у Бузоні є тривалим процесом – це важка екзистенційна драма з рисами експресіонізму (Нічна сцена Турандот, де героїня уявляє власну страту).

### 3.3. «Веристська версія Дж. Пуччіні в ракурсі імалогічного прочитання».

Виходячи з провідних імалогом Сходу – фантастично-прекрасного і фатально-смертельного, симбіоз яких становить суть антиномічного образу Турандот, в індивідуально-психологічному вимірі він визначається як тип фатальної жінки, яку Дж. Пуччіні виводить на рівень архетипічних рис. На основі сучасних наукових спостережень (Турандот ставиться в один ряд з героїнями *fin de siècle* таких як Elektra, Salome, Lulu) та означених імагом розглянуто типаж Турандот як *femme fatale*. Будучи символом смерті (і з цією суттєвою стороною образу героїні пов'язані певні стійкі музичні знаково-символічні маркери цієї імалогемі), Турандот програє у двобій з життям, причому не без зустрічної жертви добровільного прийняття смерті заради іншого життя (офіра Лю). Керуючись такими глибокими гуманістично-філософськими ідеями, Дж. Пуччіні зумів створити колосальну епопею, в якій, слідуючи за Гоцці, обирає перетворюючою силою Любов.

«Драма сильних пристрастей» з яскравою колористичністю, мальовничістю й декоративністю музичної мови (на мелодико-інтонаційному, ладо-гармонічному, тембро-фонічному, фактурному рівнях тощо), яка в органічному поєднанні веристсько-натуралістичних, орієнтальних, реалістичних рис в унікальній рівновазі, зокрема фемінності з маскуліністю, зумовлює особливу роль цієї опери не лише в контексті художньої взаємодії музичного мистецтва Сходу та Заходу, але й світового мистецтва загалом.

3.4. «Творення етнообразу Турандот китайським композитором Вей Мінглюном у Сичуанській національній опері». Всесвітня популярність опери Пуччіні не торкалася Китаю, куди вона потрапила в якості міжнародного копродукту аж у 1998, перша постановка відбулася в Забороненому місті Пекіна, згодом з фіналом китайського композитора Хао Вей



(2008). Ще до приходу в Китай «Турандот» Пуччіні, у 1992 р. композитор Вей Мінглюн створює власне авторське прочитання образу «Китайська принцеса Турандот» в національній традиції Сичуанської драми. Специфіка автентичного оперного співу, хореографії, звучання оркестру народних інструментів та переосмислення образу героїні в аспекті китайських ментально-національних світоглядних засад приводить до трактування образу Турандот як етно-імагеми нового де-орієнтального типу. Імідж героїні як оригінальної моделі з відповідним геокультурним імаго у казковій поетиці перцептивного поля «Схід як екзотика і небезпека», проходячи складний шлях видозмін в адаптації різними культурами, вперше втілюється засобами семантики етнографічно-антропологічного типу.

Автор конструє з орієнтально-екзотичної героїні етнообраз, демонструючи його національну ідентичність, виявляючи при тім типові етноментальні риси цілого народу, що дозволяє трактувати цю оперу як національне першочитання. Тут європейська модель орієнтальної мандрівної казкової семантики обертається на аргументовану реалістичну, із врахуванням традиційних світоглядних засад, китайську морально-етичну ліричну драму, де екзотичними постають елементи європейської культури (використання «чужого» для китайської національної опери фрагменту «Nessum Dorma» стає екзотичним елементом цілого). Принцеса-воїн, яка досконало володіє чоловічими бойовими мистецтвами і змагається з женихами у вправності, нікого не вбиваючи, не лише перетворюється на жінку, закохану в Принца-Аноніма. Вона перероджується і приймає образ його служниці Ліу, яка загинула через жорстоку вдачу Турандот. Найвищою цінністю для Аноніма є доброта людського серця, через брак якої, в одній із версій Вей Мінглюна, принцеса залишається спокутувати свою поведінку в самотності, не отримуючи прощення. Націоналізація героїні засобами автентичної музичної мови та оперно-театральної традиції Китаю викликає нове образне амплуа героїні, ментальний психотип; диспонує до розгляду метаморфоз орієнтальної традиції через «природження» екзотичного до національно-автентичного, створюючи можливість нового інтерпретаційного повороту в об'ємному просторі існування цього образу.

**Розділ 4. Виміри образу Турандот в інших видах і жанрах мистецтв** має 2 підрозділи. У підрозділі 4.1. «Балет „Принцеса Турандот” Г. фон Ейнема» розглянуто перший твір композитора, створений під егідою уродженця Китаю Б. Бляхера за сценарієм Дж. Маліп'єро (1943). Цей балет став асоціативним номіналом тогочасних політичних колізій, співставляючи конфліктні світи: Турандот (осяйні світлі шати, вишуканий класичний балет), яка символізує абсолютну владу, і Калафа, який очолює



повстання народу (темні безликі кольори людської маси, прикладні механістично-гімнастичні рухи). Полярним є і образ Турандот: східний флер мрійливих арабесок межує з психопатично-експресивними станами, пустотлива скерцозність і в'їдливий гротеск з крижаним холодом, підкресленим скляними майданчиками, імітованими під кришталь, на яких працював модерний балет (винахід солістки і хореографа Т. Гзовської). Турандот сама виконує ролі Енігм – Смерті, Глупоти і Любові (вражаючою є сцена тотальної загибелі молоді і дітей після благословення принцеси). Полістилістична манера письма, позначена впливами Г. Малера із застосуванням сучасних технік (особливо варіабельних швидкостей, урбаністичних елементів), увиразнювала китайський колорит ударами гонга (заклик Калафа до повстання) та вишуканим оркестровим звукописом (Увертюра). Еклектично-орієнтальний балет Ейнема, попри витончено-східний колорит, творить експресіоністичну драму, виходить за межі модерного екзотизму, включаючись у невидимий фронт політичної боротьби з фашизмом. Поставлений в Берліні у розпал війни, балет був невдовзі заборонений, а його автор, врятувавши життя єврейського композитора, потрапив до гестапо. За свій героїчний вчинок Ейнем отримав звання «Праведника світу». Зберігаючи умовну оболонку екзотичної тематики, «Турандот» Ейнема стає речницею гострих суспільно-політичних проблем західного світу, пропонуючи новий вимір діалогу між Сходом і Заходом, при якому окцидентальне співпрацює з орієнтальним, перебуваючи на шляху пошуку вирішення глобальних вселюдських проблем.

4.2. *«Метаморфози Турандот у симфонічному Скерцо П. Гіндеміта»* відбуваються крізь призму неокласицизму у сфері інструментальної музики. В основі твору – тема К. М. Вебера, що створює ретроспекцію раннього романтизму, а широка історична перспектива втілень образу відкривала шлях до його переломлень у різних стилях. Написане відразу після еміграції до США (1943) «Турандот-Скерцо» має відчутні впливи джазу, а іронічна скерцозність, активний їдкий сарказм став реакцією на розгул нацизму в Європі. Три музичні маркери Турандот: веберівська флейтова «air chinois», орієнтальна перегра ударних (там-там, трикутник, гонг, гlockenspiel) та змісвідна хроматизована тема проходять шлях мутацій та змін у характерній для митця трьохрівневій поліплощинності, що розгортається і як послідовність джазових секцій, і як форма фугато. Гіндеміт активізує методи контрапункту у ритмо-інтонаційній, гармонічній площині з винятково багатою тембровою поліфонією.

У тотальному прискоренні розгортання подій, композитор піддає видозмінам лейттеми, долучаючи в кодї великі барабани, куранти, обіграє

елементи пентатоніки, тембральні ефекти створюють орієнтальний «блиск», хоч у творі присутній драматичний напір і трагедійні ноти. Через метаморфози жанру піддається скепсису і заключний жалібний марш (один із стійких семантичних маркерів Турандот). З огляду на ексцентричність екзальтованих битв ударних, Скерцо може трактуватися як фільм-епопея кунг-фу принцеси Турандот, адже Гіндеміт не ностальгує, навпаки – у множинності комбінацій, поєднаннях минулого і сучасного, торує шлях в майбутнє.

**Висновки** узагальнюють результати дослідження.

Пройшовши більш як 300-річний складний шлях трансформацій та видозмін, образ Турандот став одним із найбільш стійких та увиразнених в орієнтальних творах на китайський сюжет у світовому мистецтві. Як гетеролітературний персонаж, що зародився в циклі оповідей «1000 і один день» французького мандрівника Петі де ля Круа (1710), у широкому контекстуальному полі східної казкової тематики, одним із джерел якої стала поема Нізамі «Сім красунь» XII ст., Турандот отримала ряд яскравих літературно-драматичних прочитань (А. Р. Лесажа і Ф. Дорневаль, К. Гоцці, Ф. Шіллер, М. Рейнхард, П. МакКей, Б. Брехт), що були адаптовані в різноманітних музичних жанрах.

Музичне першопрочитання образу Турандот відбулося в бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лоран у п'єсі «Принцеса Китаю» Лесажа-Дорневала (1717) композитором Жан-Клодом Жільє (Gillier). Постановка містить риси драматичної п'єси, комічної опери, водевілю, фарсу, балету, чим закладає широкопрофільність майбутніх різножанрових втілень. Вперше було проведено комплексний аналіз цієї музичної вистави на основі ново-відкритих архівних матеріалів, що дозволило оприлюднити ім'я автора музики, визначити особливості музично-драматургічної концепції як основної базової моделі.

Еволюцію трансформацій та видозмін одного з найбільш стійких образів означеного як *китайський* в музичній культурі було прослідковано в руслі імагології. Її методи дозволили більш повно сфокусувати виявлення джерел образу, конструюючих його дискурсів на основі імагосемантики Сходу в площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу, засобів і механізмів трансляції художнього образу та перетворення його в імідж-стереотип Іншого. З перцептивного поля імагологічних досліджень тематики орієнтального типу було обрано: 1) далеке, казкове, міфологічне, прекрасне романтичне імаго з відчутною долею мандрівної поезики; 2) небезпека і загроза виявляється через тиранію державно-імперського імаго, уособленням якого є китайська принцеса; 3) декораційне, переважно релігійно-

обрядове імаго, виявлене через особливості втілення умовної екзотики, при чому Схід трактується як антипод Заходу (поєднання Свого і Чужого в сюжеті і музичному трактуванні); 4) гаремне імаго жіночого оточення принцеси, на тлі якого вибудовується 5) фемінне імаго, яке репрезентує Турандот як один зі специфічних типажів з яскравими рисами *femme fatale*, виходячи на центральну – етнічну імагему Сходу / Китаю, тобто відповідності етнообразу, китайському етнотипу. На їх основі виводяться провідні музичні маркери Турандот.

Образ Турандот пройшов чи не всі стадії європейського екзотизму з проекцією на мистецькі стилі (бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, постмодернізм тощо) відповідно до історичних типів екзотизму в європейській культурі, виходячи на сучасний глобалістичний рівень у сфері міжкультурної комунікації.

Стратифіковано найбільш поширені жанрові зони втілення досліджуваної тематики: в музично-театральному (з урахуванням драматично-театральних концепцій) на основі аналізу інцидентальної музики К. М. Вебера, В. Ляхнера, Ф. Бузони, В. Стенхаммара, Г. Д. Хосалли, А. Шнітке; опер К. Райссігера, Г. Левеншйольда, А. Бацціні, Ф. Бузони, Дж. Пуччіні, Вей Мінглюна, балету Г. фон Ейнама; симфонічних зразків – П. Гіндеміт. Було розкрито особливості прочитання образу Турандот представниками різних національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської. Створення композитором Вей Мінглюном етнообразу автентичної китайської принцеси засобами традиційної Сичуанської опери стає новим інтепретаційним поворотом у процесі *де-орієнталізації* на рівні *транс-культурної дифузії*.

Здійснене дослідження мислиться відкрите, що передбачає наукові пошуки у сфері діалогу культур, спонукаючи до нових відкриттів при зустрічі з Іншим, до переоцінки, оновлення, перебудови позицій перебування «Свого» та «Іншого» відносно загальнолюдського та універсального.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Ван Юй. Оперні втілення літературного сюжету «Турандот» в європейській музичній культурі XIX століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 28. Рівне : РДГУ, 2018. С. 207–213.
2. Ван Юй. Першопрочитання теми Турандот китайським композитором Вей Мінглюном у Сичуанській національній опері. *Наукові збірки*

- ЛНМА імені М. Лисенка. Музикознавчий універсум* : збірник статей. Вип. 44. Львів, 2019, С. 190–214.
3. Ван Юй. Маловідома попередниця пуччінієвської «Турандот» – «Туранда» Антоніо Бацціні. *Наукові збірки ЛНМА імені М. Лисенка. Музикознавчий універсум* : збірник статей. Вип. 45. Львів, 2019, С. 290–308.
  4. Ван Юй. Метаморфози образу Турандот у симфонічному Скерцо Пауля Гіндеміта. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зап. Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 32. Рівне : РДГУ, 2019, С. 132–138.
  5. Ван Юй. Багатовимірність втілень сюжету Турандот в жанрі театральної музики. *World Science: Multidisciplinary Scientific Edition RS Global Scientific Educational Center*. Vol. 3. March 2019. № 3. Warsaw. С. 34–45.
  6. 评析普契尼歌剧《图兰朵》对东方的解读 知识-力量 2019年1月 主编: 阿布都艾尼-依干拜尔迪 共298页 文章在256-259 (Ван Юй. Аналіз інтерпретації опери Пуччіні „Турандот” Вей Мінглюном у Китаї. *Сила знання* : збірник. Січень 2019. С. 256–259.

## АНОТАЦІЯ

**Ван Юй.** Імагологічний дискурс втілення образу Турандот у світовому музичному мистецтві. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. Львів, 2021.

У роботі було прослідковано історичну еволюцію музичних втілень образу Турандот, впродовж його 300-річного існування у світовій культурі. Імагологічний напрям дослідження дозволив окреслити і типологізувати героїню за імагосемантикою Сходу у площині орієнтально-екзотичної тематики Заходу. Казково-романтичне, державно-імперське, декоративне (релігійно-обрядове), гаремне та фемінне імаго героїні з рисами *femme fatale* творять центральну етнічну імагему Сходу/Китаю і формують провідні музичні маркери Турандот.

Визначено походження образу (Нізамі) як гетеролітературного персонажу (за А. Кримським) у контекстуальному полі східної казкової тематики (Петі де ля Круа), який отримав ряд яскравих літературно-драматичних прочитань, адаптованих в різноманітних музичних жанрах. Вперше проведено комплексний аналіз музичного першопрочитання образу, яке відбулося в бароковому ярмарковому театрі Форі Сен-Лоран у п'єсі

«Принцеса Китаю» Лесажа-Дорневаля (1717) композитором Жан-Клодом Жільє. На основі нововідкритих архівних матеріалів встановлено ім'я автора музики та визначено особливості музично-драматургічної концепції як основної базової моделі наступних прочитань.

Простежено кореспондування музичних втілень образу Турандот з мистецькими стилями і напрямками: бароко, класицизм, романтизм, модерн, веризм, неокласицизм, експресіонізм, постмодернізм тощо, співвідносно з етапами європейського екзотизму. Стратифіковано найбільш поширені жанрові зони втілення досліджуваної тематики: в інцидентальній музиці К. М. Вебера, В. Ляхнера, Ф. Бузони, В. Стенхаммара, Г. Д. Хосалли, А. Шнітке; операх К. Райссігера, Г. Левеншйольда, А. Бацціні, Ф. Бузони, Дж. Пуччіні, Вей Мінглюна, балеті Г. фон Ейнама; симфонічному зразку – П. Гіндеміта. Висвітлено особливості прочитання образу Турандот представниками різних національних шкіл: французької, австро-німецької, італійської, скандинавської, російської, американської, української, китайської. Автентичний етнообраз, створений Вей Мінглюном засобами традиційної Сичуанської опери, стає новим інтепретаційним поворотом *де-орієнталізації* як *транс-культурної дифузії*. Здійснене дослідження сфери діалогу культур з позиції трактування Свого та Іншого у музичному просторі виявило творення цілісної картини еволютивної динаміки образу Турандот як зустрічі з Іншим, а саме переоцінки, оновлення і перебудови даних позицій відносно загальнолюдського та універсального.

**Ключові слова:** образ Турандот, імагологія, музичний орієнталізм, імагосемантика Сходу, екзотизм, інцидентальна музика, опера, музичний маркер.

## SUMMARY

**Wang Yu. Imagological discourse of the creation of the Turandot's image in the world musical art.** Qualifying scientific work as a manuscript.

Dissertation for Candidate degree in Arts (Doctor of Philosophy). Specialty 17.00.03 – Musical Art. The M. V. Lysenko Lviv National Music Academy, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Lviv, 2021.

The paper researches the ways of transformations and changes of the Turandot's artistic image as an example of European Orientalism in the genre and species diversity of musical art for more than 300 years. Turandot's image is considered from the standpoint of imagology. The study of discourses «Self – Stranger» and «I – Other» is correlated with the formation of globalization processes within the so-called cultural turn in modern humanities. Musical creations are considered as one of the tools of sociocultural construction and

stereotypes (according to Leerssen). Author's imagological characterization revealed the image of Turandot as stable and clearly expressed in oriental works on the Chinese plot in world art. In the perceptual field of imagological research of oriental themes, fairy-tale, romantic, state-imperial, decorative, harem and feminine imago with bright features of *Femme Fatale* are identified, from which the central ethnic imago of the East-China (correspondence of the ethno-image to the Chinese ethnotype), related to the leading musical markers of Turandot.

The origin of the image (Nizami) as a heteroliterary character (according to A. Krymsky) in the contextual field of oriental fairy-tale themes (*Pétit de la Croix*) is determined, which received a number of vivid literary and dramatic interpretations (Alain-René Lesage and F. Dorneval, C. Gozzi, F. Schiller, M. Reinhard, P. MacKaye, B. Brecht), adapted in various musical genres. For the first time, a comprehensive analysis of the musical first-reading of the image, which took place at the Baroque Theater Faure Saint-Laurent in the play «Princess of China» by Lesage and Dorneval (1717) by composer Jean-Claude Gillier. Based on the newly discovered archival materials, the name of the author of the music is established and the peculiarities of the musical-dramatic concept as the main basic model of the following readings are determined.

On the example of Turandot's image the stages and historical types of European exoticism are traced with the projection on artistic styles (Baroque, Classicism, Romanticism, Modernism, Verismo, Neoclassicism, Expressionism, Postmodernism etc.) with access to the modern global level of intercultural communication. The most widespread genre zones of creation of the researched subject are stratified: in incidental music of K. M. von Weber, V. Lachner, F. Busoni, W. Stenhammar, H. D. Hosalla, A. Schnittke; operas by K. G. Reisinger, G. Levensckjöld, A. Bazzini, F. Busoni, G. Puccini, Wei Minglun, ballets by G. von Einem; symphonic sample by P. Hindemith.

The peculiarities of interpretation of the Turandot's image by representatives of different national schools are researched: French, Austro-German, Italian, Scandinavian, Russian, American, Ukrainian and Chinese (the authentic ethno-image created by Wei Minglun by means of traditional Sichuan Opera becomes a new interpretive turn of de-orientalization as trans-cultural diffusion). The study of the dialogue of cultures from the standpoint of interpretation of «Own» and «Other» in the musical space revealed a holistic picture of the evolutionary dynamics of the Turandot's image as a meeting with the «Other», namely reassessment, renewal and restructuring of these positions relative to the universal.

**Key words:** Turandot's image, imagology, musical Orientalism, imago-semantics of the East, exoticism, incidental music, opera, musical marker.

Підписано до друку 05.04.2021.  
Формат 60x84/16. Ум. друк. арк. 1,16.  
Наклад 100 прим. Зам. № 166.

Видавець і виготовлювач – ФОП Тетюк Т. В.  
Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.  
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115  
тел.: (097) 178-8488