

УДК 782.1/781.68+784.3

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–85–95

**Чжан Івен**

<http://orcid.org/0000–0002–0495–1503>

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової  
[OdZhangYiwen@gmail.com](mailto:OdZhangYiwen@gmail.com)

## ТРАГЕДИЙНІ ПЕРЕДУМОВИ МУЗИЧНОЇ СЕМАНТИКИ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖ. ВЕРДІ

**Мета** статті — розкрити принциповий зв'язок створюваних в операх Верді жіночих образів з семантикою трагедійності як особливим естетико-художнім феноменом. **Методологія** роботи визначається естетичним, жанрово-композиційним та аналітико-стилістичним підходами до оперної поетики Верді. **Наукова новизна** роботи полягає у розкритті системоутворюючого стану жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді, яке виражається на актантно-композиційному та музично-семантичному рівнях, сприяє формуванню сталої естетичної моделі європейської опери, зверненої до теми та образів любові. **Висновки** статті дозволяють стверджувати, що в творчості Верді здійснюється узагальнення смислових функцій та естетичного призначення оперних жіночих образів, кристалізується їх прихована сутність як присвята жертвовному кохання та катартична трансформація почуттєвого світу.

**Ключові слова:** сутність жіночності, актантна модель гендерних відносин, оперна поетика Верді, трагедійність.

**Zhang Yiwen**, applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

**Tragedy prerequisites of musical semantics of female images in the operatic creativity of G. Verdi**

**The purpose** of this article is to disclose the fundamental connection between female images created in Verdi operas and the semantics of tragedy as a particular aesthetic and artistic phenomenon. **The methodology** of work is determined by the aesthetic, genre-compositional and analytical-stylistic approaches to Verdi's operatic poetics. **The scientific novelty** of the work is determined by the discovery of the systematic position of female images in G. Verdi's operatic work, which is expressed on the actant-compositional and musical-semantic levels, contributes to the formation of a permanent aesthetic model of European opera, addressed to the theme and images of love. **The conclusions** of the article suggest that Verdi's work generalizes the semantic functions and aesthetic purpose of operatic female images, crystallizes their

*hidden essence as a dedication to sacrificial love and a cathartic transformation of the sensual world.*

**Keywords:** *essence of femininity, actant model of gender relations, operatic poetry of Verdi, tragedy.*

**Чжан Ивен**, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

**Трагедийные предпосылки музыкальной семантики женских образов в оперном творчестве Дж. Верди**

*Цель статьи — раскрыть принципиальные связи создаваемых в операх Верди женских образов с семантикой трагедийности как особым эстетико-художественным феноменом. Методология работы определяется эстетическим, жанрово-композиционным и аналитико-стилистическим подходами к оперной поэтике Верди. Научная новизна работы заключается в раскрытии системообразующего положения женских образов в оперном творчестве Дж. Верди, которое выражается на актантно-композиционном и музыкально-семантическом уровнях, способствует формированию устойчивой эстетической модели европейской оперы, обращенной к теме и образам любви. Выводы статьи позволяют утверждать, что в творчестве Верди осуществляется обобщение смысловых функций и эстетического назначения оперных женских образов, кристаллизуется их скрытая сущность как посвящение жертвенной любви и катартическая трансформация чувственного мира.*

**Ключевые слова:** *сущность женственности, актантная модель гендерных отношений, оперная поэтика Верди, трагедийность.*

**Актуальність** теми статті пояснюється тим, що до сьогодні опера поетика Верді висуває множини проблемних питань стосовно етико-естетичного призначення оперного жанру, типології оперних героїв та драматургічних функцій музичних характеристик. Тут і питання про життєву обумовленість, правдивість вихідного театрального-драматичного конфлікту, і питання, пов'язані з розкриттям логіки поведінки головних і другорядних діючих осіб, і міркування про комплекс наочних та прихованих рис у характерах головних героїв, які виражені музично й породжують нові засоби музично-виконавської експресії. Не дивлячись на широке висвітлення оперного методу Верді в існуючій музикознавчій літературі (див., напр.: [4; 6; 9]), питання про особливості розуміння та музичної інтерпретації жіночих образів, як зумовлене світобаченням композитора та ставленням до життєвого призначення людини, все ще залишається відкритим. Його важливість визначається не лише дійсно засадничим статусом жіночого образного начала в операх Верді, а й тим, що композитор зумів

найглибшим чином розкрити *сутність жіночності в її історико-онтологічному та особисто-психологічному призначенні*, а також розробив досить переконливу актантну модель гендерних відносин, як тих, що набувають провідного соціального значення за будь-яких історико-культурних умов.

**Мега** статті — розкрити принциповий зв'язок створюваних в операх Верді жіночих образів з семантикою трагедійності як особливим естетико-художнім феноменом.

**Основний зміст** роботи. Провідне значення, драматургічний стан жіночих персоналій в сюжетитці та музичному змісті опер Дж. Верді, перш за все, пояснюється провадженням саме через них ключової для оперного жанру теми любові. Причому, не дивлячись на завжди притаманну творам Верді особистісну гостроту любовної колізії, його ставлення до цього людського почуття — душевного стану — є значно ширшим, дозволяє тлумачити розуміння кохання як онтологічно вмотивоване, тобто як буттєву якість людської свідомості, що має безліч проявів та є дотичною до усіх ціннісних етичних та естетичних реалій людського життя (див.: [3]). Гуманізм та особлива довіра до людини, віра в її духовну красу дозволяє Верді сприймати стан кохання як завжди потрібний і притаманний людині, навіть у кризових ситуаціях та суперечливих моральних обставинах. Це є для нього головним рушієм соціальної солідарності та показником піднесеності й справжності міжособистісних стосунків. У цьому італійський майстер напрочуд близько підходить до філософсько-культурологічного пояснення феномена любові у сучасних наукових дослідженнях (див.: [1; 2; 7–9]).

Композиційні норми оперних творів Верді, вироблені ним самим, але узгоджені з вимогами сучасного йому європейського оперного театру, свідчать про функціональну значущість окремих персоналій та характерів. Залежно від їх диспозиції при сценічному втіленні оперного тексту розкривається головна драматична ідея. У цілому у своїх операх Верді тонко показав відмінність між утопічністю внутрішніх прагнень і трагедійністю зовнішнього вираження — у зовнішньому житті — своїх головних героїв, тому внутрішній контраст провідного образу в його операх можна визначити як протиріччя між трагедією та утопією, реальними обставинами та ідеальними намірами, фатальністю буття та інтенціональною красою людини. Саме в зіткненні цих начал полягає головна суть трагедійної естетичної концепції оперних творів композитора, найбільш безпосередньо та зі збереженням ан-

тиномічної серцевини втілена у провідних жіночих образах (власне, жіночі образи майже завжди займають у творах Верді визначальні у змістовому та структурно-композиційному плані позиції)

Навіть в опері «Ріголетто», у якій трагічна спрямованість оперної семантики спочатку зумовлена образом головного героя — блязня Ріголетто, трагедійна подієвість поступово зміщується у бік образу Джильди. Він є головним каталізатором трагедії, водночас єдиний залишається за її межами у своїй піднесеній чистоті й жертвності. Але його відблиск, як проникнення ідеї всепрощення до «темної» душі Ріголетто, стає визначальним в еволюції образу блязня.

Ріголетто — збірний символічний персонаж, тому що перебуває в «зоні» протиборства зла (стрижнева ідея образу герцога) і добра (етична основа образу Джильди). Зовнішнє й внутрішнє в «портреті» Ріголетто розкривається протягом ряду сцен. Так, перша дія — вихідна сцена Ріголетто із графінею Чепрано й герцогом, свого роду «презентація» персонажа; ритм менуету підкреслює дещо зухвалі інтонації в партії Ріголетто; «хроматичне стаккато» змальовує його кривляння. В сцені з Монтероне до оркестрової партії Ріголетто уривається вихор тридцять других, часте паузування, а оркестр короткими ламаними ходами зображує гримаси блязня. І лише після прокльону Монтероне Ріголетто скидає личину блязня й стає самим собою. Зі слів «О боже, що чую!...» перед нами розкривається його внутрішній портрет. У мелодії — секундові інтонації, квартові ходи, що сходять, мінорне звучання. Монолог Ріголетто «Навік тим старцем проклятий я...» — як відзвук прокляття з остинатними побудовами в мелодії. Зустріч зі Спарафучилле — найманим вбивцею — змушує Ріголетто з новою силою відчутти ущербність власного стану. Страждання приниженої, усіма зневажуваної людини, ненависть до ворогів придворних виливаються в монолог, мелодійну основу якого становить декламаційно-гнучкий речитатив з частим паузуванням, що створює ефект надривності. У другій дії зіткнення внутрішнього й зовнішнього «світів» Ріголетто досягає рівня граничної трагедійної напруги зі спробою відсторонитися у невігядливій пісні. Наспівуючи її, Ріголетто намагається сховати свій щиросердечний стан, але мінорний колорит і переривчасті інтонації видають прихований біль. Риси зовнішнього, ситуативного в поведінці персонажа відбиті в частому паузуванні й наявності шістнадцятих; внутрішній стан відбитий у мінорному забарвленні та спадних секундах (традиційний знак душевного надриву). Кульмінація зіткнення душі та оточуючого

світу виражена в драматичній арії-монолозі «Куртизани, виплодки пороку!..». У мелодії, що падає зверху вниз протягом октави, відчутні біль і скорбота; в оркестрі — вихор шістнадцятих як попередження метаморфози образу в третій дії — у сцені помсти Ріголетто. Трагічне розв'язання образу при усвідомленні загибелі доньки виражене переважно гармонічним шляхом. Тут немає показного драматизму, адже сили героя вичерпані, тому на зміну афектації приходить прихований ліризм — знак вищої трагедії особистості як вищого болю без особливих зовнішніх проявів.

В «Травіаті» дієві сценічні чинники особистісної трагедії розділені між обома головними героями цієї опери — Віолеттою й Альфредом. Але у музичному сенсі епіцентром трагедійного переживання постає саме Віолетта; в образі Альфреда трагедійний момент виражений не настільки вагомо, і він залишається резонансним щодо образу Віолетти, хоча і у його музичній характеристиці відбите *зіткнення зовнішнього та внутрішнього світів*.

Вихідна арія Віолетти — «Веселошами життя чарівне»: на тлі вальсового ритму рух восьмих і шістнадцятих характеризує легкомудство головної героїні. У дуеті Альфреда й Віолетти в момент полум'яного визнання Альфреда в любові у вокальній партії Віолетти виникають остинатні інтонації на ноті «до» і висхідний стрибок на тритон, які оголюють внутрішню тривогу героїні, удаваність її впевненості. Арія Віолетти «Чи не ти мені в тиші нічній...» виражає дійсні почуття героїні. Вокальна партія різко змінюється, з неї зникає легковажність та поверхова рухливість. Діапазон розширюється, мелодія набуває більшої плавності та наспівності, лише зрідка порушуючись раптовим паузуванням, що вказує на хвилювання й занепокоєння. У другій частині арії «Бути вільною, бути безтурботною...» Віолетта намагається повернути собі колишню впевненість. У тональності ля мажор звучить пісенна арія, однак зменшений тривук в оркестрі виявляє невідповідність між словами героїні та її почуттями. Отже, у протиставленні двох основних елементів — ліричного й драматичного — розкривається фатальне протиріччя між справжньою красою внутрішнього світу Віолетти та хибним блиском її зовнішнього життя. У другій дії яскраво позначений конфлікт між зовнішнім і внутрішнім «портретами» Віолетти в сцені Віолетти з Жоржем Жермоном — батьком Альфреда («Ви зрозумієте силу страсті...»). Відбувається накладення двох іпостасей образу. З одного боку — діапазон чистої квінти й комбінація восьмих і шістнадцятих, що характеризують зовнішній

вигляд героїні, з іншого боку — часте паузування та плавність інтонування, що розкривають стан її свідомості, справжні почуття.

Тема любові Віолетти — спадна поступенева мелодія на тлі тремоло басів — одна із психологічних кульмінацій опери, як і її прощальна арія («Цей портрет улюблений мій...»: у вокальній партії остинато на ноті «ля», в оркестрі — тридцять другі із частим паузуванням). Середня частина цієї арії витримана в характері романсу. Віолета просить Альфреда, щоб він не залишався один: висхідна мелодія на тлі мірного супроводу малює новий цілісний образ Віолетти — благородний та катартично піднесений. Оркестр востаннє проводить тему любові перед смертю Віолетти, таким чином безпосередньо пов'язуючи ці два провідних музичних символи, що знаменують трагедійну сутність жіночого образу.

В опері «Аїда», як і в опері «Травіата», трагедійними є два персонажі, причому обидва є жіночими, і ця парність жіночих образів є однією з канонічних рис європейської оперної поетики, починаючи з творчості К. Монтеверді та Г. Перселла. Перша характеристика Аїди дана в інтродукції: це тема любові Аїди та її туги за волею, яку проводять скрипки з альтами. М'яке, приглушене звучання, поступеневий рух створюють одухотворений образ Аїди. На відміну від попередніх двох опер у характеристиці Аїди ми не побачимо показного легкомудства. Образ героїні розкривається з двох позицій: рабині-невільниці та вільної люблячої жінки. У монолозі Аїди «Повернися з перемогою до нас!...» висхідний рух до кварти упереднює рішучість Аїди та її любов до Радамеса всупереч усьому. Друга частина монологу «І я не смію...» показує в оркестрі — синкопований ритм струнних, у вокальній партії — жалісну мелодію, засновану на секундових інтонаціях, що малюють портрет невольниці. Третя частина монологу «Боги мої!» витримана у вільній імпровізаційній формі. Глибоке переживання героїні передане рухом терцій і секунд на тлі тремоло басів. У дуєті Аїди й Амнеріс спочатку звучить тема любові Аїди, а потім скорботна мелодія, пронизана малими секундами. Довідавшись, що Амнеріс і Радамес скоро одружаться, Аїда впадає у відчай. Сумна мелодія оповідає про руйнування мрії Аїди. Жалісні секундові інтонації знову відкривають іпостась рабині-невільниці. У третій дії в речитативі Аїди «О, край рідний...» звучать інтонації лейтмотиву любові Віолетти з опери «Травіата», що дозволяє засвідчувати усвідомлення композитором семантичної спорідненості двох жіночих іпостасей оперної героїні. Романс Аїди «Піднебесся блакитне...» — пісенного складу. У ньому

проявляється певна відчуженість, безвихідність. І знову комбінація малої секунди з висхідною квартою передає конфлікт між внутрішнім призначенням і зовнішнім фатальним збігом обставин життя героїні. У дуеті Аїди й Амонасро Аїда знову мріє про щастя («Повернемося ми скоро в край рідний...»). Аїда пропонує Радамесу план: «Біжимо! Покинемо цей край...» — ці слова супроводжуються остинато на ноті «ре». Коли Аїда пробирається в підземелля до Радамеса, щоб вмерти разом з ним, на тлі *pizzicato* контрабасів у вокальній партії звучать ходи по малому тризвуку. «Бачиш, відкрили небеса...» — в основі мелодії висхідний квартсекстакорд, а трохи пізніше — його секундове доповнення. Прощальний дует Аїди й Радамеса «Вибачай, земля...» вирізняється скульптурним ліпленням, скорботною виразністю та пластичною ясністю в поєднанні з хиткими зникаючими інтонаціями. Ходи на малі інтервали й тритони створюють «щемливе» інтонаційне середовище.

Образ Амнеріс розгортається в тріо з першої дії «Незвичайною радістю горить твій погляд...», де гнучка, жагуча мелодія звучить на тлі плавного руху тріолей. В оркестрі — лейтмотив любові Амнеріс, що змінюється лейтмотивом підозри. Тривожно-рвучка мелодія *стаккато* в межах великої секунди звучить в оркестрі. Лейтмотив ревнощів Амнеріс звучить у взаємодії з темою її звернення до Аїди, надаючи музичній логіці ясність персоніфікованої сюжетної дії. Завдяки багатогранності психологічної характеристики, відбитої в музично-тематичному контурі образу, Амнеріс виявляється найбільш динамічним персонажем, що особливо ясно розкривається в сценах і ансамблях з Аїдою й Радамесом. Так, у фіналі другої дії в партії Амнеріс ходи на чисті квінти й октави створюють враження непевноти, невизначеності, тоді як колючі ходи по тритонах і хроматизмах підсилюють ефект напруженого очікування. Виконується бажання Амнеріс — вона буде дружиною Радамеса — і широта мелодійного подиху, рух тріолей передають стан щастя Амнеріс.

Четверта дія. Амнеріс знаходиться в підземеллі: звучить тема ревнощів, а душевний конфлікт передається оркестровим епізодом, що виділяється за силою драматичної виразності. Любов, ревнощі, спрага помсти змішалися воедино. Тремоло, тритонові звучання передають розпал страстей у душі Амнеріс. Патетично звучить вигук Амнеріс «...ти повинен жити!». Квартові обороти передають силу любові й непримиренність, причому та ж сама рішучість була в партії героїні в першій дії опери, коли вона передавала Радамесу прапор. Далі

образ Амнеріс драматизується шляхом запровадження у вокальній партії — спадного, уривчастого руху чвертей на тлі хроматизмів шістнадцятих нот. Щемливі інтонації малої сексти, секунди, хроматизація вокальної лінії малюють образ люблячої жінки, яка втратила всі надії на щастя. Таким чином, і цей образ, що має найвищі ознаки пасіонарності, досягає трагедійної значущості, подвоюючи таким чином образ Аїди.

Аналітичне звернення до опер Дж. Верді дозволяє переконатися в тому, що він знаходить власні авторські способи концептуалізації почуттєвих станів, емоційних переживань, які є водночас і різноманітними, і типологізованими, набувають певних стилістичних знаменників.

Так, в «Ріголетто» виділяються три основні емоційно-когнітивні характеристики образу: блазень, людина, що страждає від несправедливості, люблячий батько. Для характеристики блазня Верді використовує вихровий рух тридцять других, часте паузування, короткі ламані ходи. Внутрішній біль відбиває мінорний лад, секундові інтонації, кварта, що сходять униз. Любов до доньки показана за допомогою романсових інтонацій, широти мелодійного подиху.

Емоційно-психологічний лад образу Віолетти обумовлює фатальне протиріччя між красою внутрішнього світу героїні й хибним блиском її зовнішнього життя, що розкривається протиставленням двох основних стилістичних комплексів її арій — лірично-кантиленного та моторно-віртуозного. Вальсовий ритм, вузький діапазон, остинатність стають прикметами її зовнішнього світу; часте паузування, розмах мелодійного кроку, зростання декламаційної напруженості виявляють її чутливість і вразливість.

Аїда показана у двох ракурсах — рабині-невільниці й люблячої всупереч усьому жінки. Для окреслення вигляду рабині Верді застосовує «вузьку» комбінація секундових і терцових інтонацій. Непримиренність і рішучість Аїди розкривається в напористому поступеному русі, розгонистих квартових оборотах, аріозно-гімнічній стилістиці. В образі Амнеріс твердість характеру героїні, обумовлена її соціальним статусом, показана маршеподібним характером мелодій, квартовими оборотами, частим акцентуванням. Щире занепокоєння й почуттєві протиріччя через любов до Радамеса виражені тріольним ритмом, стакатністю, безперервною нав'язливістю малих секунд.

Стилістичною основою музичної семантики жіночих образів, при усіх їх відмінностях, слугує розвинене мелосне начало, щедро збага-



чений авторськими інтонаційними знахідками мелодичний матеріал, який підтверджує значення мелодії, мелодійних тем як головних провідників інтроспективної музичної символіки (див.: [5]). Верді створює настільки розгалужену систему персонажів та їх музичних характеристик, що його оперний метод варто порівняти з романізацією, адже він запроваджує до оперного життя цілу галерею яскравих жіночих особистостей, котрі стають провідниками найглибших естетичних ідей композитора.

Явище романізації емоційного змісту, мелодійної мови опери передається від Верді до Д. Пуччіні, оперна поетика якого є самотнім перетворенням і продовженням верді-веристського стилю, причому з успадкуванням трагедійних ідей, пов'язаних з темою любові, та тих стилістичних комплексів, які вже закріпилися в текстологічному полі романізованої опери, стали константами музичної оперної мови.

Залучаючи аналітичні характеристики оперних композицій Д. Верді, можна виявити специфічну амбівалентність почуття любові в його естетичному перетворенні та художньому втіленні у музичному тексті опери.

Причому наголошується неоднорідність, складна суперечлива природа почуття, яке рівною мірою припускає сум і радість, втрату й придбання як відбиття *складної долі* героїнь, свідчення глибини й парадоксальності психологічного світу жіночої особистості. Разом з тим інтегративною художньою якістю саме жіночого переживання любові стає насолода красою як індивідуального переживання, так і образу, в якому воно втілюється. Тому милування красою зовнішнього вигляду та отримання естетичної насолоди від пізнання прекрасного внутрішнього світу героїні стають неодмінними чинниками втілення трагедійної семантики жіночих образів в операх Дж. Верді. Завдяки цьому вони залишаються не лише осередками етичних колізій, а й головними провідниками катартичних вирішень і фінальних художніх висновків. Ця настанова оперної поетики Верді зберігає своє значення у подальшому розгортанні трагедійної семантики теми любові в європейській опері.

**Наукова новизна** роботи визначається розкриттям системоутворюючого становища жіночих образів в оперній творчості Дж. Верді, яке виражається на актантно-композиційному та музично-семантичному рівнях, сприяє формуванню сталої естетичної моделі європейської опери, зверненої до теми та образів любові.

**Висновки** статті дозволяють стверджувати, що в творчості Верді здійснюється узагальнення смислових функцій та естетичного призначення оперних жіночих образів, кристалізується їх прихована сутність як присвята жертвовному кохання та катартична трансформація почуттєвого світу.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Любовь // Аверинцев С. София—Логос: словарь / под ред. Н. П. Аверинцевой, К. В. Сигова. К.: Дух и литера, 2006. С. 279–285.
2. Балашова Е. Концепты любовь и ненависть в русском и американском языковом сознаниях: дис. ... канд. филол. наук: спец. 10.02.19 — теория языка. Саратов, 2004. 262 с.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М. Эстетика словесного творчества: 2-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
4. Кречмар Г. История оперы / под ред. и с предисл. И. Глебова. Л.: Academia, 1925. 406 с.
5. Мазель Л. О мелодии. М.: Музгиз, 1952. 300 с.
6. Маркеси Г. Джузеппе Верди // Опера. М.: Музыка, 1990. С. 148–180.
7. Фромм Э. Искусство любви: пер. с англ. М.: ЭМЦ «Юниверс» МГЦ, 1990. 62 с.
8. Чжен Цзин. Об эстетическом генезисе явления любви и его значении в оперном творчестве // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 13. С. 114–123.
9. Шапинская Е. Отношение любви как социокультурная универсалия и его актуализация в литературном дискурсе: дисс. ... докт. философ. наук: спец. 24.00.01 — теория культуры. М., 1997. 434 с.

### REFERENCES

1. Averintsev, S. (2006). Love // Sergey Averintsev. Sofia — Logos. Dictionary: ed. N. P. Averintseva and K. V. Sigova. K.: SPIRITS AND LITERS, P. 279–285 [in Russian].
2. Balashova, E. (2004). Concepts love and hate in the Russian and American linguistic minds. Candidate's thesis. Saratov [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity: 2 ed. M.: Art, P. 9–191 [in Russian].
4. Krechmar, G. (1925). History of opera. Ed. and with foreword. I. Glebova. L.: Academia [in Russian].
5. Mazel L. 1952. About the melody. M.: Muzgiz [in Russian].
6. Marchesi, G. (1990). Giuseppe Verdi. Opera. M.: Music, P. 148–180 [in Russian].
7. Fromm, E. (1990). Art of Love. [Trans. from English M.: EMC «Universe» MGC [in Russian].

8. Zheng, Jing. (2013). On the aesthetic genesis of the phenomenon of love and its significance in operatic work // *Muzichne mystic and culture: Science writer of the Odesko State Musical Academy and the names of A. V. Nezhdanova*. Odessa: Drukarsky House, Vip. 13. P. 114–123 [in Russian].

9. Shapinskaya, E. (1997). The relationship of love as a sociocultural universal and its actualization in literary discourse. Doctor's thesis. Moskva [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 3.10.2018*

УДК 78.03+782.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–95–103

**Zhao Ziyuan**

<http://orcid.org/0000–0003–0076–9779>

*Applicant of the Department of Music History  
and Musical Ethnography of ONMA of A. V. Nezhdanova  
672250899@qq.com*

## SEMANTICS OF THE MASK-IMAGE IN EASTERN MUSICAL AND THEATRICAL TRADITION

***Purpose of the article** is to identify the semantics of the mask-image in the eastern musical and theatrical tradition. **The methodology of the work** is determined by the unity of the semantic, historical and cultural, theater, national-style, comparative and musicological approaches, allowing to develop a single research basis. **The scientific novelty** of the work is related to the consideration of the functional and artistic aspects of the mask image in the eastern theater school as one of the main semantic foundations of national theater systems. **Conclusions.** The considered eastern art and theater systems give us reason to believe that in the eastern tradition it is customary to consider the whole complex of expressive means under the category «mask», which includes: a mask, a character's costume, special forms of intonation and gestures inherent in this particular mask, where all this is clearly canonized. A masked face, «mask-make-up», in the eastern tradition, is only a part of the «mask-image» that is created by the performer during the performance. The eastern model of the mask, unlike the western model, being historically more recent and also continuing to the present day, retains its connection with ancient rituals and is endowed with mystical content.*

***Keywords.** Mask, mask-make-up, mask-image, Noh theater, Kabuki theater, Beijing opera.*