

УДК 78.01+78.03:[781.68]/782.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2022-35-1-11>**Лю Сяовень**

ORCID: 0009-0008-0494-6860

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
740048785@qq.com

## ОБРАЗ КОХАННЯ ЯК СМИСЛОВИЙ ОСЕРЕДОК ОПЕРНОГО ТВОРУ: ВИКОНАВСЬКО-АКТАНТНИЙ ПІДХІД

**Мета дослідження** – виявити основні чинники специфікації образу кохання в опері, визначити його актантну основу та мовні константи, що поєднуються у цілісному оперному концепті кохання. **Методологія** роботи зумовлюється єдністю історико-типологічного та діяльнісно-персоналогічного підходів, включає порівняльний текстологічний аналіз та вивчення виконавської форми оперного твору. **Наукова новизна** даної статті зумовлюється визначенням актантної основи образу кохання в опері і типологією провідних естетичних тенденцій, передумов розуміння та концептуалізації образу кохання. Чинниками новизни є також проведені паралелі між актантними структурами та музично-тематичним змістом оперних творів, що дозволяють вбачати у музичному матеріалі опери відтворення, а іноді й передбачення, усіх головних сюжетно-персоналогічних конфігурацій оперного твору. **Висновки.** У цілому, в операх з переважною ліричною концептуалізацією теми кохання, актантна модель представлені сьома основними позиціями та трьома сферами дії. До першої сфери, як сфери адресанта, відносяться позиції протагоніста, що персоналізує образ кохання або найбільш близько з ним зв'язаний; субпротагоніста, що підтримує розвиток даного образу, але й залежить від нього, тобто володіє меншою активністю; посередника (посередників), що створюють контекст подій, підіграють головним персонажам або є нейтральними стосовно них. До другої сфери, як сфери адресата, входять антагоністи – персонажі й пов'язані з ними сили контрдії, які перешкоджають вільній реалізації образу кохання. З їх боку входить до оперної драматургії й тема року, як у широкому естетичному, так і в локальному музично-інтонаційному значеннях. Третю сферу утворює той вищий Над-Адресат, котрий є головним каталізатором оперної дії й втілює ідеальне начало – духовну силу кохання. Однак трагедійна інтерпретація теми кохання заснована на ідеї недосяжності даного Над-Адресата, тому він семантично-художньо локалізується, концептуалізується в

тому музично-тематичному викладі, який відволікається від індивідуальних характеристик, набуває узагальнено-символічного значення, часто розбудовується оркестрово-симфонічним шляхом.

**Ключові слова:** оперний твір, актантна модель, виконавсько-актантний підхід, образ кохання, оперний концепт кохання, протагоніст, антагоніст, ідеальний Над-Адресат, трагедійна, епічна та лірична естетичні тенденції, музично-мелодійний зміст, музичний тематизм, музична концептуалізація.

*Liu XiaoWen, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The image of love as a semantic center of an opera work: a performance-actant approach**

**The purpose** of the research is to reveal the main factors of the specification of the image of love in the opera, to determine its actant basis and linguistic constants that are combined in a complete operatic concept of love. **The methodology** of the work is determined by the unity of historical-typological and activity-personological approaches, includes a comparative textological analysis and the study of the performance form of an opera work. **The scientific novelty** of this article is determined by the definition of the actant basis of the image of love in the opera and the typology of leading aesthetic trends, prerequisites for understanding and conceptualizing the image of love. Factors of novelty are also drawn parallels between actant structures and the musical and thematic content of opera works, which allow us to see in the musical material of the opera the reproduction, and sometimes the prediction, of all the main plot and personological configurations of the opera work. **Conclusions.** In general, in operas with a predominantly lyrical conceptualization of the theme of love, the actant model is represented by seven main positions and three spheres of action. The first sphere, as the sphere of the addressee, includes the position of the protagonist, who personifies the image of love or is most closely related to it; a sub-protagonist that supports the development of this image, but also depends on it, that is, it has less activity; mediator (mediators), who create the context of events, play along with the main characters or are neutral in relation to them. The second sphere, as the sphere of the addressee, includes antagonists – characters and counteraction forces associated with them, which prevent the free realization of the image of love. From their side, the theme of the year is included in the opera dramaturgy, both in the broad aesthetic and in the local musical and intonation meanings. The third sphere is formed by the higher Over-Addresser, who is the main catalyst of the operatic action and embodies the ideal principle – the spiritual power of love. However, the tragic interpretation of the theme of love is based on the idea of the unattainability of this Over-Addressee, therefore it is semantically and artistically localized, conceptualized in that musical and thematic exposition, which deviates from individual characteristics, acquires a generalized and symbolic meaning, and is often developed in an orchestral and symphonic way.

**Key words:** opera work, actant model, performance-actant approach, image of love, opera concept of love, protagonist, antagonist, ideal Over-Addressee,

*tragic, epic and lyrical aesthetic trends, musical and melodic content, musical thematism, musical conceptualization.*

**Актуальність** теми статті. Тема кохання існує в опері в широкому й вузькому значеннях: як сюжетна, виражена в дієво-персонажному плані, взаємодіючі найбільш безпосередньо з актантною моделлю опери; як музично-мелодійна, виражена засобами музичної стилістики, втілюючи актантну модель на музично-інтонаційному рівні, включаючи засоби виконавсько-інтонаційного контексту. Саме у зв'язку з розвитком теми кохання в опері суб'єктом дії виступає голос людини – здатність людини до індивідуального вільного оперування власним голосом, а також окремі темброві ролі, специфічні темброві якості діючих осіб, які протистоять загальнотембровій хоровій або оркестровій стороні опери.

У цілому, музичні теми, що буквально символізують явище, стан кохання зустрічаються достатньо рідко, і всі вони створені композиторами романтичної епохи. Вони не є обов'язковими для втілення теми кохання в опері. Основою оперного образу кохання є музично-інтонаційний комплекс, що набуває властивостей концепту. Він проявляється навіть у тих операх, у яких тема кохання не є заголовною. Двобічність даного комплексу відповідає як антиномічній природі кохання, так і типовим рисам актантної моделі [2], що відтворюють вчинково-смыслову структуру здійснюваного в оперному творі художнього персоналізованого діалогу.

Спираючись на низку музикознавчих робіт, що за останні десятиліття вирішували проблему оперної семантики та оперного змісту як специфічно-подієвого [5; 10–11], також на естетичне обговорення феномена любові й пов'язаних з ним культурних універсалій [1; 3; 6; 8; 9], можна відзначити наступне.

Передумовами музикознавчого вивчення явища кохання є важливість його науково-теоретичної репрезентації та сталість, наполегливість художньої інтерпретації теми кохання; предметними підставами – генетичний зв'язок оперного жанру з темою кохання та її широке відображення в оперній творчості; методичні принципи, що обумовлені смисловою природою кохання та його естетичним призначенням.

Типологічні риси оперного жанру, які дозволяють йому ставати головною художньою формою впровадження теми

й образу кохання, обумовлені його театральністю – вишвишністю й сценічною умовністю, використанням законів драми як сценічного поділу й сполучення, взаємної рухливості суб'єктів дії, семантичними повтореннями, які ведуть до стабілізації конструктивних складових, образного змісту, тем і сюжетів оперних творів. Парадокси оперної реформи, здійсненої провідними європейськими композиторами, проявляються в тому, що вона зворотним шляхом підтверджує важливість жанрових констант опери. *Повторність як семантичний принцип оперного твору* на всіх його композиційних рівнях, з одного боку, визначається відображенням в оперній тематиці головних сюжетів культури – «вічних» тем і образів, які акумулюються в інтерпретації образу кохання. З іншого боку, наполегливе повернення опери до однієї і тієї ж самої тематичної сфери, сталість її художньо-образних інтересів визначають концептуалізацію її музичного змісту, провокують виділення власних оперних синтетичних, але з переважаючою мовною музичною стороною, концептів кохання.

**Мета роботи** – виявити основні чинники специфікації образу кохання в опері, визначити його актантну основу та мовні константи, що поєднуються у цілісному оперному концепті кохання.

**Основний зміст.** За діалогічними взаєминами суб'єктів кохання в опері виникає сукупність антиномій буття людини у світі, який, відокремлюючись, прагне до цілісності позитивного змісту особистого життя; це певним чином обумовлює дві тенденції розвитку ідеї кохання в опері – трагедійну та епічну. Обидві вони викликані, насамперед, розумінням семантичних установок і організацією сценічного оформлення дії; саме діючий, дієво-персональний план стає визначальним для музичного змісту опери, впливає на процес концептуалізації музичних значень. Слово уступає в опері в організаційно-функціональному відношенні дії та її структурно-рольовим ознакам.

Розкриття змісту даних тенденцій пов'язане з дослідженням художньої організації опери, насамперед, ролі в ній словесно-літературного матеріалу й характерів діючих осіб, історичного начала та образів сучасників. Пам'ять культури має особливе значення для розвитку оперного жанру, тому що опера є постійним свідком історичної пам'яті музики, властиво, її саму, у силу її музично-виразової енциклопедичності, можна

назвати музичною пам'яттю культури. Перегукуючись із храмовістю, як важливою домінантою культури, що протистоїть театральності, але й співіснує з нею, опера естетично очищає й перетворює досвід культури, як життєвий, так і художній, на засадах *віри в людину* як дієву учасницю буття.

Але, разом з трагедійною та епічною, постійно дієвою є в опері лірична інтенція, що набуває значення узагальнюючої, приналежної до спільного психологічного кола (почуттєвого тезаурусу) учасників оперної дії.

Перевага ліричного є суттєвою для музично-образного відтворення образу кохання, вона визначає домінуюче змістове положення вокально-мелодійного тематизму опери, також наголос на таких його стилістичних складових, як речитація й гімнічність, декламаційність і аріозність, пісенний розспів. На музичних засадах в оперному жанрі формується особлива персонажна лірика, що провокує психологічне поглиблення виконавських виразових прийомів, взагалі підвищує значення виконавської артистичної поведінки, сценічного образу як цілісного та самодостатнього.

Музичний концепт кохання відзначений персонологічними рисами, хоча й передбачає ідеацію-відволікання; для нього найважливішим постає спосіб почуття, експресія переживання та висловлення сенсу пережитого, «здатність до розмови» (див. про це: [4]), тобто особистісний план художнього діалогу. Розвинена в оперній творчості «мова кохання» заснована на стильових досягненнях опери від XVII століття до XIX, припускає впровадження в семантично сталу, у цілому, музично-інтонаційну модель опери різноманітних авторських мовних засобів, мелодійних і фактурно-гармонійних відкритий, є *сучасною з боку виконавських музично-виразових засобів* створення образу. Утриманню усієї множини мовно-стилістичних музично-поетичних засобів опери у певній смисловій концептуальній зоні, збереженню можливості розпізнавання провідних образів опери саме як провідників семантики – поетики – кохання, сприяє актантна структура оперного твору, що виявляється напрочуд стійкою, і формально, і смислово визначеною, причому найбільше саме з боку художнього полілогу, щод «розігрується», «розспівується» в опері навколо феномена кохання.

Отже, музикознавче визначення природи й призначення теми кохання в опері відкриває термінологічну зручність,

разом з тим, достатню глибину й динамічність поняття про *актантну модель*. Це поняття дозволяє організовувати в категоріальну цілісність характеристики теми кохання в її оперній інтерпретації та в її доведенні до статусу специфічно-музичної образно-логічної структури (концепту).

Актантна модель — це обумовленість семантичної моделі опери, втіленої в музичному звучанні, з боку розподілу діючих осіб і їх сюжетно-сценічних функцій. Вона вказує на зв'язок дії, характеру, сценічного образу, способу висловлення й музичної мовної концептуалізації персонажа, що є носієм ідеї кохання; вона завжди пов'язана з персоніфікацією образу в драматичному спектаклі, яким за своїми сценографічними ознаками є опера. Актантна модель теми кохання в опері — це виділення двох основних типів персонажів, навколо яких групуються дія та її учасники — ті, хто сприяють увічнюванню кохання, а також і ті, хто прагне принизити, звести нанівець його життєтворче й психологічне значення. Таким зниженням онтологічної вагомості образу кохання з'являється звуження, речитативне вербальне спрощення вокального матеріалу — втрата ним суцільно музичної краси (яскравий приклад знаходимо в партії Рудольфа в «Богемі» Д. Пуччіні, в момент смерті Мімі, що є для Рудольфа втратою назавжди почуття любові. У творчості Пуччіні мелодійно-інтонаційна поляризація вокальної основи образу кохання доводить його трагедійне роздвоєння як концептуальну рису [7]).

Навпаки, хваління й зростання шляхетності й загальнолюдської значимості почуття кохання — ліричного феномена кохання — веде до завершення опери широким розвитком гімнічного вокального матеріалу, можливо, і в оркестровій партії, але в попередньому матеріалі пов'язаного з образом провідного персонажа, протагоніста стану кохання. Особливою рисою трагедійної інтерпретації теми кохання в опері стає те, що навіть у випадку смерті героя (героїні), що персоніфікує тему кохання, музичний еквівалент цієї теми здатний залишатися й увічнювати композицію твору, наділяючи оперну «історію кохання» позитивним висновком («Пікова дама» П. Чайковського, «Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно, опери Р. Вагнера).

В епічному різновиді актантної моделі протагоніст і антагоніст розділені, представлені різними персоналіями; їх принципова різниця настільки значима, що навіть не передбачає безпосереднього конфлікту й спроби діалогічного

взаєморозуміння; вони представляють різні буттєві даності, які співіснують, узгоджуються й розходяться самі по собі, без особистісного втручання в цю взаємодію.

Трагедійна інтерпретація ускладнює актантну модель оперної теми кохання, оскільки в ній протагоніст і антагоніст можуть бути поміщеними в одному характері, втілені в одному персонажі. Залежно від того, яка сторона характеру перемаже, вирішується доля оперного героя. Але в цьому процесі виконання оперним суб'єктом подвійного функціонального навантаження підсилюється важливість резонансних персонажів, тих суб'єктів дії, які підтримують головну ідею опери або пручаються їй, виступають субпротагоністами або субантагоністами персонажа, що є головним провідником образу кохання. Нерідко в трагедійних інтерпретаціях образу кохання субантагоністом стає безпосередній партнер по діалогу, той, на кого направляє почуття кохання. Він перетворюється в суб'єкта-медіатора, іноді – провокатора, того, хто стимулює подальший розвиток відносин персонажів і ідеї художнього цілого; він викликає почуття кохання, але не здійснює його найближчих очікувань, віддаляє, відтягає позитивне завершення, гармонізацію відносин. Він віддаляється сам, і це віддалення передається музичним шляхом «зникнення голосу». Іноді, як в «Отелло» Д. Верді, почуття кохання трагічно перетворюється, і музична символіка перетворення стає опосередкованою характеристикою нового спустошеного стану оперного героя. Але все рівно залишається комплекси музичних засобів (серед них – пісенна символіка в образі Дездемони), що «трансляють» авторський ліричний концепт кохання.

В узагальнюючих музичних концептах кохання закладена семантична позиція, що стає характерною саме для ліричної інтерпретації теми кохання в опері: головною перемогою оперного героя, представленого суб'єктом оперної дії, є перемога над самим собою, подолання внутрішніх протиріч і досягнення естетичної повноти й чистоти переживання.

Актантна модель – умовно-схематичне розмежування суб'єктів дії з боку їх рольових діалогічних функцій, вона виникає на основі драматичного театру, але придбає розширювальне тлумачення у зв'язку з типологією сюжетів і образів драматичного твору, складеного на основі літературного сюжету. При цьому важливість даної моделі полягає саме



в можливості простежити взаємодію характерів і функцій персонажів, показати і їх єдність, і їх розділення.

Пошлемося на думку про те, що, згідно з теорією французького лінгвіста Люсьєна Теньєра, актантами позначаються безпосередні учасники ситуації, тобто живі істоти, або предмети, які також беруть участь у процесі дії, побічно направляють його хід [2]. Звідси – необхідність категоризації суб'єктів дії в їх залежності як від структури дії, так і від власної семантичної позиції, значимості. Насамперед, це відокремлення протагоністів і антагоністів, тобто тих, хто сприяє ціннісній реалізації діалогічного процесу, і тих, хто їй перешкоджає. Таким чином, актантна модель сприяє класифікації й сценічних (сюжетно-тематичних) ситуацій, і характерів персонажів, а головне – відкриває їх взаємозалежність.

Так, радянський філолог В. Пропп, аналізуючи казкові фольклорні тексти, виявив у них сім основних актантів, пов'язаних із сьома основними колами дії. Він наділив їх функціонально-семантичними «іменами»: шкідник (здійснюючий злодіяння); дарувальник (який дарує чарівний засіб і силу); помічник (приходить на допомогу герою); царівна (потребуюча здійснення подвигу, обіцяє сполучитися шлюбом); відправник (той, що відсилає героя з дорученням); герой (діюча особа, з якою відбуваються різні перипетії); неправильний герой (той, що узурпує на деякий час роль справжнього героя) [2].

З деякими варіаціями, але дані функціональні позиції можна виявити й у розміщенні сил оперних персонажів. Так, в опері К. Вебера «Чарівний стрілець», що розбудовує почасти семантичну модель казки, Шкідником є Каспар, що виступає також «Неправильним героєм», оскільки в останній дії опери починає витісняти з позитивної розв'язки Макса, справжнього Героя оперної дії. На допомогу Максу приходить мудрий правитель Оттокар, а Дарувальником є символічний Пустельник. Агата також поєднує дві функції – Царівни й Відправника, оскільки це дозволяє їй функціонально врівноважувати Каспара.

Ще більш важливим є те, що актантна модель передбачає такі типи взаємодії персонажів, що подібні до типів діалогу, у його характеристиках М. Бахтіним, як умовного смислового феномена [8]. Таким чином, вона може містити в собі не тільки характери діючих осіб, але й типи відносин, способи переживання ситуації, що уможлиблює її застосування



до опери не тільки з її дієво-сценічної та словесної сторони, але й з боку музичного матеріалу.

Актантна модель передбачає використання таких понять, як адресант і адресат (відправник і одержувач), смисловий універсум як вищий адресат (Бог, сукупне людство, світ природи, соціум і т. п.).

Тому вона передбачає того третього «учасника» діалогу, якого М. Бахтін називав «ідеальним Над-Адресатом». «Ідеальний Над-Адресат» – це знак вищої можливості, остаточної можливості завершального «відповідного розуміння». «Інший» у діалозі надає таке розуміння лише почасти, хоча б тому, що є «близьким» співрозмовником, бере участь у сьогоденні, реальному. Повнота розуміння вимагає історичної дистанції, оцінки з майбутнього, «далевої» відповіді, звільнення від реальності (обмежень), тому можлива тільки як ідеальна (у повному обсязі інтенцій слова «ідеальне»). Суттєво, що Бахтін знаходить дане поняття – «ідеальний Над-Адресат» – звертаючись до проблеми тексту (мовного висловлення), тобто вже у зв'язку з особливостями словесного оформлення, виразності в слові – думки, учинку, позиції. Отже, аналіз виразових функцій мовних структур, обумовлених їх приналежністю певному характеру або типу відносин, дозволяє відкривати змістовні параметри даного Над-Адресата, яким, зокрема, виступає Кохання (див. про це: [8]).

З впевненістю можна сказати, що кохання належить до універсальї історичного людського досвіду й утворює «категорію граничних підстав» культури (за термінологією О. Кирилюка [6]). Воно спрямовано до вищого рівня смислоутворюючої діяльності людини, яка представляє найголовніші «заповітні» змісти культурних дій і може визначатися як ноологічна. З даної ноологічної сторони явище кохання досліджується в роботі О. Самойленко [8], яка поки що залишається єдиною музикознавчою роботою, у якій естетичний ракурс вивчення явища доводиться до музично-аналітичної аргументації.

Сила впливу оперної дії – зростання її сугестивних властивостей, виникнення того, що прийнято назвати музичною драматургією, пояснюється впровадженням актантної моделі до музичного матеріалу опери, що веде до концептуалізації музичних засобів вираження, до придбання ними рольових персоналізованих функцій.

Завершуючи виклад матеріалу, наголосимо, що **наукова новизна** статті зумовлена визначенням актантної основи образу кохання в опері і типологією провідних естетичних тенденцій, передумов розуміння та концептуалізації образу кохання. Чинниками новизни є також проведені паралелі між актантними структурами та музично-тематичним змістом оперних творів, що дозволяють вбачати у музичному матеріалі опери відтворення, а іноді й передбачення, усіх головних сюжетно-персоналогічних конфігурацій оперного твору.

**Висновки.** У зв'язку зі сказаним уточнимо, що, у цілому, в операх з переважною ліричною концептуалізацією теми кохання, актантна модель представлені сьома основними позиціями та трьома сферами дії.

До першої сфери, як сфери адресанта, відносяться позиції протагоніста, що персоніфікує образ кохання або найбільш близько з ним зв'язаний (Мімі в «Богемі» Д. Пуччіні; Маргарита й Джульєтта в операх Ш. Гуно); субпротагоніста, що підтримує розвиток даного образу, але й залежить від нього, тобто володіє меншою активністю (Рудольф, Ромео, Фауст); посередника (посередників), що створюють контекст подій, підіграють головним персонажам або є нейтральними стосовно них (друзі-богеми, Мюзетта в опері Д. Пуччіні, Валентин, Зибель в «Фаусті», Меркуціо, Бенволіо, Парис, герцог Веронський в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно).

До другої сфери, як сфери адресата, входять антагоністи – персонажі й пов'язані з ними сили контрдії, які перешкоджають вільній реалізації образу кохання, причому створювані ними перешкоди можуть бути мимовільними, свідчать не стільки про злий намір, скільки про безсилля перед обставинами, про нездатність до активного творчого діалогу. З їх боку входить до оперної драматургії й тема року, як у широкому естетичному, так і в локальному музично-інтонаційному значеннях. Значну роль відіграють субантагоністи – персонажі, які активізують дію сил року, цілеспрямовано або мимоволі (наприклад, Фауст, падре Лоренцо в операх Ш. Гуно). Але є ще й посередники, що провокують наближення фатальної розв'язки й втрати кохання для суб'єктів оперної дії, що знижують, приземляють і обмежують силу переживання, й це переводить їх на бік антагоністичних сил – навіть у випадку не-навмисності даної позиції (таким, є, наприклад, Жорж Жермон в «Травіаті» Д. Верді, навіть Ромео в «Ромео і Джульєтті» Ш. Гуно).

Третю сферу утворює той вищий Над-Адресат, котрий є головним каталізатором оперної дії й втілює ідеальне начало – духовну силу кохання. До нього, як до смислового центру оперного твору – й головної естетично-семантичної домінанти образу кохання – звернені зусилля всіх персонажів; стосовно нього перевіряється здатність персонажа до продуктивного діалогу. Однак трагедійна інтерпретація теми кохання заснована на ідеї недосяжності даного Над-Адресата, тому він семантично-художньо локалізується, концептуалізується в тому музично-тематичному викладі, який відволікається від індивідуальних характеристик, набуває узагальнено-символічного значення, часто розбудовується оркестрово-симфонічним шляхом.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. Кохання // Сергей Аверинцев. София–Логос. Словарь. К.: ДУХ И ЛИТЕРА, 2006. С. 279–285.
2. Актантная модель. Энциклопедия театра: URL: <http://enc.vkarp.com/2011/09>.
3. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности // М. Бахтин. Эстетика словесного творчества: 2-ое изд. М.: Искусство, 1986. С. 9–191.
4. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. М.: Искусство, 1991. 367 с.
5. Джан Бибо. Словесно-литературные основы европейской оперной поэтики эпохи романтизма. Дисс. ... канд. искусствоведения. Спец.: 17.00.03 – музыкальное искусство. Одесса, 2011. 189 с.
6. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. 41 с.
7. Корчевая Е. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора): автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 «Музыкальное искусство». К., 2004. 19 с.
8. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
9. Фромм Э. Искусство любви. Пер. с англ. М., 1990. 62 с.
10. Чжен Цзин. Музыкальное воплощение темы любви в опере Ж. Бизе «Кармен» // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В. Нежданової. Одеса: Друкарський дім, 2013. Вип. 15. С. 275–284.
11. 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.

**REFERENCES**

1. Averintsev, S. (2006). Love // Sergey Averintsev. Sophia – Logos. Dictionary. K.: DUH AND LITERA. P. 279–285 [in Russian].
2. Actant model. Theater Encyclopedia: URL: <http://enc.vkarp.com/2011/09> [in Russian].
3. Bakhtin, M. (1986). Author and hero in aesthetic activity // M. Bakhtin. Aesthetics of verbal creativity: 2nd ed. M.: Art. P. 9–191 [in Russian].
4. Gadamer, G. (1991). The Actuality of the beautiful. Moscow: Art. [in Russian].
5. Gian, Bibo. (2011). Verbal and Literary Foundations of European Opera Poetics of the Romantic Age. Diss. ...cand. art history. Special: 17.00.03 – musical art. Odessa [in Russian].
6. Kirilyuk, A. (1996). Universals of culture and semiotics of discourse. Myth. Odessa: Ed. Dom Ros. [in Russian].
7. Korchevaya, E. (2004). The Musical Theater of Giacomo Puccini in the Artistic Context of the First Quarter of the 20th Century (Based on the Composer's Late Works): Abstract of the thesis ... cand. art criticism: spec. 17.00.03 «Musical Art». K. [in Russian].
8. Samoilenko, A. (2002). Musicology and methodology of humanitarian knowledge. Dialogue problem. Odessa: Astroprint [in Russian].
9. Fromm, E. (1990). Art of love. M. [in Russian].
10. Zheng, Ching. (2013). Musical embodiment of the theme of love in the opera «Carmen» by G. Bizet // Musical Art and Culture: scientific articles collection of the Odessa State Musical Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarskiy dim. Vip. 15. P. 275–284 [in Russian].
11. Zheng, Ching. (2013). On the Aesthetic Genesis of the Phenomenon of Love and Its Significance in Opera Work // Musical Art and Culture: scientific articles collection of the Odessa State Musical Academy named after A.V. Nezhdanova. Odessa: Drukarskiy dim. Vip. 13. P. 114–123 [in Russian].