

■ УДК 821.581-293:930.85(510)

Є Сяньвей, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

E_Xianwei@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0003-3340-2279>

ЄВРОПЕЙСЬКІ ПРООБРАЗИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ ПЕРЕТВОРЕНЬ: ВЕСТЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СЮЖЕТУ

Подано результати вестернізації національного сюжету в китайській музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик» (2008). Європейські прообрази поділено на приховані та явні. До перших належать ті, що не означені в авторських коментарях; до явних — розміщені в авторських ремарках до музично-поетичного тексту. Музичну драму тлумачено як китайський варіант трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», легенди «Трістан та Ізольда». Авторська ремарка «Les Miserables» указує на взаємозв'язок опери з романом В. Гюго «Знедолені». Трансформація просторово-часових архетипів унаслідок вестернізації національного сюжету сприяє виходу китайської музичної драми перетворень на міжконтинентальний рівень, властивий сучасній опері як такій.

Ключові слова: *китайська музична драма перетворень, вестернізація, вічний сюжет, інтертекстуальність.*

Є Сяньвей, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ЄВРОПЕЙСЬКІ ПРООБРАЗИ КИТАЙСЬКОЇ МУЗИКАЛЬНОЇ ДРАМИ ПРЕВРАЩЕНЬ: ВЕСТЕРНІЗАЦІЯ КЛАСИЧНОГО НАЦІОНАЛЬНОГО СЮЖЕТУ

Представлені результати вестернізації національного сюжету в китайській музикальній драмі превращень Сан Бо «Бабочка» (2008). Європейські прообрази розділені на приховані та явні. К першим віднесені недекларовані в авторських коментарях; к явним — розміщені в авторських ремарках к музикально-поетичному тексту. Музикальна драма трактована як китайський варіант трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта», легенди «Трістан і Ізольда». Авторська ремарка «Les Miserables» указує на взаємозв'язок опери з романом В. Гюго «Отверженні». Трансформація просторово-часових архетипів унаслідок вестернізації національного сюжету сприяє виходу музикальної драми превращень на міжконтинентальний рівень, властивий сучасній опері як такій.

Ключові слова: *китайська музикальна драма превращень, вестернізація, вічний сюжет, інтертекстуальність.*

E Xianwei, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE EUROPEAN PROTOTYPES OF THE CHINESE MUSICAL DRAMA OF TRANSFIGURATIONS: WESTERNIZATION OF THE CLASSICAL NATIONAL PLOT

The aim of the article is to study the characteristic aspects of westernization in the Chinese musical drama of transfigurations by Sang Bo «Butterfly» (2008).

Research methodology. The study investigates this issue by combining the possibilities of hermeneutic and historical and comparative types of the analysis in order to identify hidden and explicit analogies between the masterpieces and aesthetic ideals of European romanticism and the Chinese musical drama of transfigurations by Sang Bo «Butterfly» (2008).

Results. The Chinese musical drama of transfigurations by Sang Bo «Butterfly» is the relevance proof of the aspiration of the national artistic culture to the synthesis formed during the times of ancient mythology. In the course of the historical development, the system of elements to be synthesized expanded, drawing on the reliance on the European experience. The inclusion of the features of European semantics, genre system, and romantic myth-creation in the modern Chinese musical drama of the transfigurations led to the westernization of the plot of national mythology, multilayered symbolism, and the acquisition of intertextuality of the function of the principle of operatic dramaturgy of the musical drama of transfigurations «Butterfly».

Novelty. An attempt is made at identifying the characteristic aspects of westernization process in the modern Chinese musical drama of transfigurations.

The practical significance. The author suggests that the results of the provided analysis should be taken into account in the performing arts, during the stage productions of musical drama of transfigurations in both Chinese and European opera theaters.

Keywords: *Chinese musical drama of transfigurations, Westernization, eternal plot, intertextuality.*

Постановка проблеми. У 1920 рр. під впливом революційного оновлення подолано вікову замкнутість національної культури Китаю. Вестернізація досі закритої для інонаціональних впливів китайської культури зумовила формування «нового літературного стилю Китаю» у творчості письменників Лу Сіня і Го Можо, які базувалися на «нових виразних засобах поезії, роману і драми», що характерні для європейських народів (Чжан Цзюнь, 1984, с. 72). Процеси вестернізації втілювалися й у музичному мистецтві Піднебесної, де в той самий період виникла китайська художня пісня, прообраз якої – німецька Kunstlieder (У Хун Юань, 2016). Через століття вестернізація національної культури розпочалася й у китайській опері: синтез національних і європейських традицій зумовив виникнення нових явищ у музичному театрі (додолучення шедеврів європейської літератури як сюжетної основи оперного спектаклю, символізація музичної мови, формування лейтмотивного методу,

оперного виконавського стилю, жанру китайської національної музичної драми перетворень). Під впливом вестернізації в національній музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик» класичний сюжет китайської міфології й мистецтва (Є Сяньвей, 2017) набув новаторського «звучання».

Мета статті — вивчити специфіку вестернізації в китайській музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик».

Виклад основного матеріалу дослідження. Поряд з багатьма національними прообразами, діапазон яких сягає від міфоепічних основ до театральної й кінодраматургії ХХ–ХХІ ст., музичній драмі перетворень Сан Бо «Метелик» властиві паралелі з показовими взірцями літературного та музичного мистецтва європейського романтизму (сюжетами, міфологемами, концепціями, жанрами, притаманними оперній драматургії принципу наскрізного розвитку й лейтмотивного методу). У китайській опері 2008 р. переосмислені архетипи і сюжетні мотиви китайської національної міфології поєднані з європейськими художніми прообразами. Міфомислення Сан Бо, виходячи за рамки китайського міфу, базується також і на традиціях європейської міфотворчості. Вестернізація сприяла трансценденталізації національного оперного міфу Новітнього Китаю.

Європейські прообрази китайської опери початку ХХІ ст. на основі застосування методу герменевтичного аналізу поділено на два типи — приховані та явні, залежно від їх прояву в музичній драмі перетворень Сан Бо. До прихованих належать ті, що не набули відвертого декларування в авторських коментарях до опери, до явних — авторські ремарки, які супроводжують музично-поетичний текст, органічно ввійшовши в його структуру. Якщо прихованих європейських прообразів у китайській музичній драмі Сан Бо — безліч, то явні суворо регламентовано. Проте роль європейських прообразів обох типів у структурі та змісті китайської музичної драми перетворень є рівноцінною.

Покладений в основу китайської музичної драми перетворень сюжет національної міфології про Закоханих Метеликів належить до одвічної теми мистецтва — вічного кохання. Крім численних паралелей з європейською оперою епохи романтизму, «Метеликові» Сан Бо притаманні зв'язки із сюжетом трагедії В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта». Розкриття теми торжества кохання над смертю дозволяє трактувати національну музичну драму «Метелик» як китайський варіант «Ромео і Джульєтти». У системі шекспірівських паралелей музичної драми Сан Бо важливим є трактування міфологеми спокути. У трагедії В. Шекспіра викупна смерть закоханих означає подолання ворожнечі між «шанованими родинами»; у музичній драмі Сан Бо — зняття прокляття з «роду Метеликів». Серед «прихованих» проявів вестернізації китайської музичної драми — паралелі із середньовічним романом про Трістана та

Ізольду (як і з однойменною оперою Р. Вагнера). Сюжет про Закоханих Метеликів, подібно до трістанівського й шекспірівського, перетворившись на легенду, належить до «вічних».

Явні прообрази європейського романтизму визначають формування китайської музичної драми перетворень ХХІ ст. Багатовимірний зміст має авторська ремарка «*Les Miserables*», розміщена на титульному аркуші оперного клавіру безпосередньо після назви. Франкомовна ремарка, вербальний текст якої написаний виключно китайською мовою, вказує на конкретику взаємодій з «монументальним епічним полотном пізнього романтизму» (Толмачев, 1988, с. 476) — романом В. Гюго «Знедолені». Ремарка «*Les Miserables*» дозволяє трактувати назву роману не тільки як підзаголовок, а й як безпосередній літературний прообраз опери Сан Бо. Навіть у разі введення підзаголовка музичної драми в китайському перекладі взаємодія опери з твором В. Гюго («дзеркалом», у якому відображено естетичні ідеали пізнього романтизму у взаємодії з ознаками реалізму) була б істотною.

Французький підзаголовок китайської музичної драми перетворень має приховані значення. За відсутності безпосередніх подієвих зв'язків, багатьох персонажів, ігнорування сюжетних політичних перипетій, історичної конкретики, властивої роману-епопеї В. Гюго, взаємодія європейського першоджерела й китайського оперного шедевра проявляється на рівні прихованих символіко-смыслових аналогій. Визначенню прихованих паралелей між віддаленими в часі-просторі творами мистецтва різних цивілізацій сприяє жанровий «акцент». Авторська ремарка дозволяє трактувати китайську оперу як «музичний роман» за аналогією з жанровим принципом європейського романтизму. Прихована літературність уподібнює китайську музичну драму до вагнерівської «*lesendrama*» («драми для читання»). Поєднання жанрових ознак драми й роману свідчить про те, що в китайській опері ХХІ ст. відображений характерний європейському музичному романтизму метод жанрового синтезу (Рощенко, 2004).

Початок ХХІ ст. в китайському мистецтві ознаменовано посиленням інтересу до спадщини В. Гюго, що ввійшла до національної культури Піднебесної. До творчості французького письменника, крім Сан Бо, звернувся його видатний сучасник — композитор Шан Деї, створивши в той самий період історії музичного мистецтва Китаю вокальну баладу «Дзвонар Собору Паризької Богоматері». Сюжет роману В. Гюго «Знедолені» у 2006 р. (за два роки до опери Сан Бо) покладено в основу вистави Пекінської опери «Сумний світ» (Морковская, 2006).

Шедеври прози В. Гюго, співзвучні з китайським музично-поетичним мистецтвом початку ХХІ ст., належать до різних етапів творчості

французького письменника. «Собор Паризької Богоматері» (1831) написаний у ранній період творчості письменника, відповідний розквіту європейського романтизму; роман «Знедолені» (1862) належить до пізнього романтизму, якому властиві елементи реалізму. Музично-поетичні інтерпретації романів В. Гюго китайськими композиторами початку ХХІ ст. мають загальні ознаки. Шан Деї та Сан Бо залишають поза межами музично-поетичних творів «за мотивами» романів В. Гюго соціальний контекст, сплетіння безлічі сюжетних ліній і поліперсонажність, фокусуючи увагу на ліричній драмі, уникаючи її повномірного романного відтворення, залишаючи мінімальну кількість героїв, без яких розвиток ліричної дії внеможливиюється. Епічний тон розповіді надає музичній драматургії балади Шан Деї ознак романності. У китайській баладі за допомогою музично-поетичних символів (фатуму, дзвону, *Dance macabre*) розкрито трагедію останніх годин життя Дзвонаря, котрий поспішає померти слідом за Коханою. Подібно до Шан Деї, Сан Бо залишає поза увагою соціальний контекст «роману-ріки» (Толмачев, 1988, с. 476); зберігаючи значення збірного образу «Знедолених», пересемантизовує його висхідне значення. У китайській музичній драмі перетворень збірний образ Знедолених уособлюють і весь проклятий рід Метеликів, і Закоханих Метеликів, які жертвують собою в ім'я спокутування нещасних, що застрягли між життям і смертю. Закохані Метелики, як Знедолені, вилучені з кола інших представників роду, нездатних спокотувати колишній злочин, натомість пасивно очікують на есхатологічну розв'язку. Функцію збірного образу Знедолених в опері Сан Бо виконують також напівфантастичні-напівреалістичні герої (батьки Закоханих Метеликів), котрі внаслідок фатальної помилки виявилися «на узбіччі» процесу перетворень, ведучи примарне життя, адже «і не живуть, і не вмирають» (репліка Поета з опери).

Знедолені представники роду Метеликів перебувають у пошуку героїв, сакральна самопожертва яких відновить розірваний ланцюг перетворень — закон життя і смерті. Композитор, відмежовуючись від «складного сплаву різноманітних начал: повчального оповідання, пригодницького роману, ліричної сповіді, реалістичного дослідження моралі» (Толмачев, 1988, с. 39), притаманного епічному творові В. Гюго, фокусує увагу виключно на ліричній драмі. Прообрази оперних героїв Цу Інтей і Лян Женбо — романні Козетта й Маріус. Утілений в опері і тип відносин, який супроводжує зародження любовного почуття героїв В. Гюго. Злиття «невинних прозорих душ» закоханих (Гюго, с. 15) (згідно з В. Гюго, «Маріус був частиною Козетти, Козетта — частиною Маріуса» (Гюго, с. 27) постають як спільні ознаки трактування піднесеної романтичної любові, що споріднюють французький роман, музичну

драму Вагнера «Трістан та Ізольда» (в діалозі 2 дії міститься свідчення єдності душ героїв: «Більше немає Трістана, більше немає Ізольди») і китайську оперу перетворень ХХІ ст. Подібність спостерігається в поетичній мові закоханих героїв французького роману і китайської опери. Згідно з В. Гюго, це був «ліричний вилив, суміш сонета і гімну, сміливі гіперболи, витончене обожнювання, зібрані в букет, що дає ніжний божественний аромат...» (Гюго, с. 11). Упродовж розвитку китайської музичної драми перетворень зростає ступінь поетизації мови любові, якою висловлюються Закохані Метелики. Відносини закоханих пар відрізняє єдність любовного захоплення та глибокої печалі: «Їх захоплення, повіте глибоким сумом, здавалося, просило сліз» (Гюго, с. 12). Оперу Сан Бо об'єднує з романом «Знедолені» належність до «епосу душі» (Толмачев, 1988, с. 477).

Образи Козетти і Маріуса, як і Закоханих Метеликів, характеризує романтична двосвітовість, описана в Передмові до «Кромвеля» В. Гюго: «Людина ніби складається з двох істот — одна — тлінна, інша — безсмертна, одна — плотська, інша — безтілесна, одна — скута прагненнями, потребами і пристрастями, інша — така, що злітає на крилах захоплення і мрії».

Відмінності інтерпретацій роману В. Гюго в китайських операх, що виникли з різницею у два роки, зумовлені наслідкуванням різних жанрово-естетичних ідеалів у процесі відтворення спільного романного першоджерела. Якщо ранішня відповідає традиціям пекінської опери, то інша — новаторським трактуванням опери як романтичної драми ідей і символів. Основою музично-театральних інтерпретацій є різні сюжетні вектори роману. Для пекінської опери за мотивами «Знедолених» характерні акцентуація героїчної теми, запозичений з «країни рад» принцип соціалістичного реалізму. Сюжет пекінської опери, оснований на «французькій революційній поетиці», трансформований на «китайський манер»: «революційні бої на вулицях Парижа» відтворені «в кращих традиціях» жанру: «з чудовими гімнастичними трюками, завжди вражаючими у виконанні гутаперчевих китайських артистів» (Морковская, 2006, с. 38–39). У сюжеті французького роману автори вистави віднайшли основу для прояву однієї з головних ознак пекінської опери — демонстрації військово-акробатичного мистецтва, володіння яким наявне в системі навчання артистів. Трансформації зазнала сюжетна канва роману В. Гюго, що відображено у фіналі. Вистава «Сумний світ», «на відміну від романного оригіналу, завершується хепі-ендом, принаймні, як його розуміють у Піднебесній: Козетта, котра вийшла заміж за Маріуса й відмовилася від спілкування з прийомним батьком Жаном Вальжаном, усе ж зустрічається з ним. Усі непорозуміння

й нерозуміння вирішуються, Вальжан вмирає умиротвореним, природною смертю <...>» (Морковская, 2006, с. 39).

Сан Бо, по-вагнерівськи мінімалізувавши кількість дійових осіб роману, розкрив сутність його концепції, наданої В. Гюго у вступі до першої редакції: «Рух від зла до добра, від несправедливого до справедливого, від помилкового до істинного, від темряви до світла, <...> від гниття до життя, <...> від пекла до неба, від нікчемності до Бога» (Толмачев, 1988, с. 478). Китайська музична драма перетворень являє собою своєрідний «роман про закоханих», роман у віршах, структурна одиниця якого — вірш з музикою.

Подібно до того, як міф про Закоханих Метеликів набув відображення в китайському кінематографі, роман В. Гюго «Знедолені» став «вічною темою» в кінематографі європейському. Протягом 100-річчя (з 1913 по 2012 р.) романий сюжет покладено в основу безлічі художніх фільмів. Найближчим до китайської оперної драми слід вважати музичні екранізації роману В. Гюго — фільм Алена Бубіля з характерною пісенною драматургією в стилі «sang-through» (спів без перерви) і мюзикл Мішеля Шенберга (1998 — 2000 рр.).

Про зв'язок з європейським мистецтвом свідчить авторське жанрове ім'я музичної драми — трагедія. Якщо авторська ремарка «Les Misérables» підкреслює зв'язки китайської музичної драми з романом В. Гюго, то жанровий підзаголовок «трагедія» — з певним типом змісту. Відомо, що історія китайського театру не знала жанру трагедії, незважаючи на трагічний зміст багатьох сюжетів. Авторське жанрове ім'я «трагедія» означає слідування європейській традиції музично-драматичного прочитання національного сюжету, монологів, що відображають боротьбу дум і почуттів героїв, ансамблевих конфліктних сцен, катарсичного фіналу опери. Означене жанрове визначення сприяє трактуванню китайської опери як музичної драми. Опера Сан Бо — драма характерів, драма фатума. Героям опери властива внутрішня конфліктність, зумовлена поєднанням непослуженого в їх характерах. Конфліктність характеризує взаємини героїв, їх ставлення до дійсності.

Поряд з жанрово-сюжетними паралелями зі «Знедоленими» В. Гюго, що наявні в опері як цілісності, для китайської музичної драми перетворень характерні локальні зв'язки із західною традицією в широкому розумінні. Європейські та американські аналогії, асоціації, алюзії, введені в поетичний текст опери у вигляді стислих згадок. Інтертекстуальність китайської музичної драми перетворень сягає міжконтинентального масштабу, що властивий сучасній опері загалом. Вестернізація класичного національного сюжету позначається в трансформації просторово-часових архетипів. При збереженні властивої національній китайській

культури взаємодії ознак розімкнутості (завдяки вертикальній організації світобудови їй характерні категорії вічності та нескінченності) і замкнутості картини світу, спричиненої географічною «закритістю» цивілізації, у музичній драмі Сан Бо спостерігається переосмислення класичних часопросторових уявлень, зумовлене подоланням відокремленості позакитайського хронотопа. Розширення «земного» часопростору в картині світу, відтвореній у китайській музичній драмі перетворень, основане на оперуванні «набором» класичних літературно-поетичних символів і метафор, смислообразів, що асоціюються із сучасним життям (наприклад, «вітрильний спорт»), географічних назв, які виходять за межі «китайського відлюдництва» (згадки про Нью-Йорк та Єрусалим). Розмикання національного духовного космосу актуалізує міфологічну картину світу, сприяючи її долученню до сучасного міжконтинентального контексту. «Прориви» за межі традиційної замкнутої картини світу здійснюються в партії Поета-Блукача, що відповідає його функції пророка, котрий відкриває колись невідомі людству істини та світи.

Якщо географічне положення місця дії музичної драми є абстрактним, оскільки символізує умовну всекитайську даність, то позакитайські топографічні локуси, з якими співвідносить своє земне перебування Поет-Блукач, позначені досить конкретно. Умоглядна топографія оперного цілого свідчить, що Китай постає в ньому в ролі своєрідного духовного сакрального центру Всесвіту, з якого виходять і в якому сходяться паралелі тамеридіани світобудови, існуючої за єдиними законами. Це одна з провідних ідей китайської музичної драми, сутність якої полягає в утвердженні єдності людства. Якщо початкові етапи розвитку музичної драми розвиваються в контексті збереження властивої національним традиціям замкнутості культури, то з наближенням до кульмінації-фіналу утверджується розімкненість світобудови, духовний центр якої — Китай. Розсування кордонів простору аж до нескінченності не означає переходу з Вічності у світ Часу. З Вічністю, яка характеризується ознаками сучасності, співвідноситься світобудова: уявне охоплення її невидимих далей доступне свідомості натхненного Поета-Пророка. Топографічні паралелі здійснені за допомогою географічних «імен», віддалених у просторі локусів, сприяють ствердженню думки, що істоти, які відчувають цілющий вогонь кохання, незалежно від місця перебування, живуть за загальними законами самопожертви в ім'я любові.

Своєрідною є уявна подорож Поета-Блукача. Не переміщаючись з одного локусу в інший у фізичному (географічному) сенсі, герой китайської музичної драми, завдяки багатству фантазії, досягає віддалених земних (і позаземних) меж у часі-просторі; мандрівка набуває значення абсолютної реальності (надреальності). Китайський Поет-Блукач

здійснює «одіссею духу», про яку писав Ф. Шеллінг як про властивість фантазії європейського романтичного героя, що тяжіє до виходу за межі іманентного в пошуках зв'язку з трансцендентним (Рощенко, 2004).

Завдяки позакитайським географічним «іменам» — знаків єднання з культурою Заходу — Сан Бо виконує художнє завдання співвідношення мистецтва Китаю із сакральним світовим часом-простором, констатації єдності національного мистецтва й художнього всесвіту. Утвердженню вселюдської єдності як провідної ідеї китайської музичної драми сприяє звернення до «вічної» теми світового мистецтва.

Розширенню простору в горизонтальному вимірі, виходу змісту опери Сан Бо на вселюдський рівень сприяє вертикалізація топографічних і космічних показників: земне, небесне, підземне, пекло і рай, немов видіння, постають у свідомості героїв музичної драми. Подібно до шедеврів європейського романтизму, у центрі тривимірного художнього оперного простору перебуває герой музичної драми, за душу якого точиться битва між пеклом і раєм.

Значущість західних впливів не означає ослаблення ролі національної традиції в китайській музичній драмі. У Фіналі, згідно з традиціями національного мистецтва, очевидні «відверте моралізаторство», утвердження таких цінностей старого Китаю, як «вірність, шанобливість, гуманність, обов'язок» (Морковская, 2006, с. 39). Якщо в традиційній культурі Піднебесної «тема кохання <...> — справа другорядна», оскільки рідко наявна «як головна лінія», а пристрасть і серцевий вогонь замінює взаємна подяка (Морковская, 2006, с. 39), то в музичній драмі Сан Бо любовна тема має первинне значення, а кохання досягає такої палкості, що в його очисному вогні згорають Закохані Метелики.

Висновки. Китайська музична драма перетворень Сан Бо — композитора Новітнього Китаю першого 10-річчя XXI ст., є доказом свідченням одвічного прагнення національної художньої культури до синтезу, сформованого за часів стародавньої міфології. Упродовж історичного розвитку система елементів, що зазнали синтезу, поступово розширювалася, не обмежуючись суто національними традиціями, тяжіючи до європейського досвіду. Долучення до синтетичної структури художнього твору китайських митців ознак європейської семантики, жанрової системи, романтичної міфотворчості зумовило вестернізацію класичного сюжету національної міфології, багат шаровість властивої йому символіки, набуття інтертекстуальністю функції принципу драматургії музичної драми перетворень «Метелик».

Перспективи дослідження пов'язані з необхідністю подальшого вивчення історико-художніх зв'язків між віддаленими в часі-просторі європейською та китайською культурами.

Список посилань

- Гюго, В. (1988). Отверженные. В. Гюго. *Собрание сочинений* (Т. 4, с. 7–474). Москва: Правда.
- Є Сяньвей. (2017). Міфологічні прообрази китайської музичної драми перетворень початку ХХІ ст.: герменевтичний аналіз музично-поетичного тексту опери Сан Бо «Метелик». Шейко В. М. (Ред.). *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: збірник наукових праць*, 57, 34–42. Харків: ХДАК.
- Морковская, Л. (2006). Маски Пекинской оперы. *Вокруг света*, 8 (2791), 32–41.
- Рощенко, Е. Г. (2004). *Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки)*. Харьков: ХНУРЕ.
- Толмачев, М. В. (1988). Историко-литературная справка. В. Гюго. *Собрание сочинений* (Т. 4, с. 476–479). Москва: Правда.
- Толмачев, М. В. (1988). Свидетель века Виктор Гюго (1802 – 1885). В. Гюго. *Собрание сочинений* (Т. 1, с. 3–52). Москва: Правда.
- У Хун Юань. (2016). *Китайская художественная песня: история и теория жанра. (Дисс. канд. искусствовед.)*. Харьков.
- Чжан Цзюнь. (1984). Современная литература. *Древняя и современная культура Китая. Культуры народов мира. Культура – диалог народов мира*, 4, 88–97. Париж.

References

- Hugo, V. Les Miserables. V. Hugo. *Collected Works* (Vol. 4, pp. 7-474). [In Russian].
- E Xianwei. (2017). Mythological prototypes of the Chinese musical drama of the transformations of the early 21ST century: hermeneutic analysis of the musical and poetic text of Sang Bo's opera "Butterfly". *Culture of Ukraine. Series: Art Criticism Studies*, Collection of Scientific Works, 57, 34-42. Kharkiv: KhDAC. [In Ukrainian].
- Morkovskaya, L. (2006). Masks of the Beijing Opera. *Around the world*, 8 (2791), 32-41. [In Russian].
- Roshchenko, E. G. (2004). *New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music)*. Kharkov: KhNURE. [In Russian].
- Tolmachev, MV (1988). Historical and literary reference. V. Hugo. *Collected Works* (Vol. 4, pp. 476-479). Moscow: Pravda. [In Russian].
- Tolmachev, MV (1988). The witness of the century Victor Hugo (1802 - 1885). V. Hugo. *Collected Works* (Vol. 1, pp. 3-52). Moscow: Pravda. [In Russian].
- Wu Hong Yuan. (2016). *Chinese art song: history and theory of the genre. (Candidate of Art Criticism)*. Kharkiv. [In Russian].
- Zhang Jiong. (1984). Modern literature. Ancient and modern culture of China. *Cultures of the peoples of the world. Culture – the dialogue of the peoples of the world*, 4, 88-97. Paris. [In Russian].

Надійшла до редколегії 15.11.2017 р.