UDC 780.641/643:781.22
DOI 10.33287/222020

Лі Ян,
аспірант кафедри
«Теорія та історія музики»
Харківської державної академії культури

тел. (066) 895 - 87 - 11
e-mail: 237510158@QQ.com
<https://orcid.org/0000-0002-4877-0552>

ЗВУКОВІ АРХЕТИПИ ФЛЕЙТИ В КИТАЙСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ЕПОХИ ТАН

Поезія доби Тан (618–907) постає як важливий виток суджень щодо виразових можливостей та звукових архетипів китайської флейти, збережених у музиці композиторів Піднебесної межі XX – XXI ст. **Мета статті** – встановити звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан. **Методи** дослідження – історичний, семантичний, жанровий, порівняльний. **Наукова новизна** дослідження полягає у введенні до музикознавчого контексту поняття «флейтова поезія» доби Тан, встановленні властивих їй ознак (одухотворення безлюдного часу-простору чарівною мелодією, вираз стану душі самотнього героя, наявність образу слухача-поета, зв'язок зі стихією повітря, ноктюрнова семантика природного ландшафту, ознаки палацового стилю, втілення в звуках флейти – посередниці між земним і небесним світами – філософських ідей), формуванні тезаурусу флейтових афектів (стогін, печаль, сум, стан очікування, переживання самотності). Розглянуто вірші «флейтової поезії» Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Образ нефритової флейти з віршу Лі Бо символізує безцінне в людському житті. У вірші Лі Бо про Цяньську діву музика флейти набуває значення лейтмотиву, що супроводжує драму кохання і розлуки. У творі Ду Фу обмеженості земного часу-простору контрастує безмежний небесний хронотоп, пов'язаний зі звуковим образом флейти. В поезії Ван Вей плач флейти супроводжує страждання покинутої жінки, знаходить відгук у душі самотнього мандрівника. До віршу Чжао Гу уведено імена міфічних флейтистів Хуаньцзи і Ма Жун, що сприяють сакралізації часу-простору твору. **Висновки.** У «флейтовій поезії» доби Тан спостерігаються типові

ознаки загального творчого методу, властивого майстрам слова «золотого століття»: звуковий образ флейти вписаний до загального художнього континууму, базованого на осмисленні оточуючої поета природи у лірико-філософському пейзажі.

Ключові слова: звукові архетипи флейти, китайська поезія епохи Тан, «золоте століття», «флейтова поезія», тезаурус флейтових афектів, пейзажна лірика, ноктюрнова семантика, образ слухача-поета.

Ли Ян, аспирант кафедри «Теория и история музыки» Харьковской государственной академии культуры

Звуковые архетипы флейты в китайской поэзии эпохи Тан

Поезия епохи Тан (618–907) – важний исток суждений о выразительных возможностях и звуковых архетипах китайской флейты, сохраненных в музыке композиторов Поднебесной рубежа XX – XXI ст. **Цель статьи** – установить звуковые архетипы флейты в китайской поэзии эпохи Тан. **Методы** исследования – исторический, семантический, жанровый, сравнительный. **Научная новизна** исследования заключается во введении в музыковедческий контекст понятия «флейтовая поэзия» эпохи Тан, установлении присущих ей свойств (одухотворение безлюдного времени-пространства волшебной мелодией, выражение состояния души одинокого героя, наличие образа слушателя-поэта, связь со стихией ветра, ноктюрновая семантика природного ландшафта, признаки дворцового стиля, воплощение в звуках флейты – посредницы между земным и небесным мирами – философских идей), формировании тезауруса флейтовых аффектов (стон, печаль, грусть, состояние ожидания, переживания одиночества). Рассмотрены образцы «флейтовой поэзии» Ли Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Образ нефритовой флейты из стихотворения Ли Бо символизирует бесценное в человеческой жизни. В стихотворении Ли Бо о Цянской деве музыка флейты обретает значение лейтмотива, сопровождающего драму любви и разлуки. В произведении Ду Фу ограниченности земного времени-пространства контрастирует безграничный небесный хронотоп, связанный со звуковым образом флейты. В поэзии Ван Вей плач флейты сопровождает страдания покинутой женщины, находит отклик в душе одинокого путешественника. В стихотворение Чжао Гу введены имена мифических флейтистов Хуаньцзы и Ма Жун, способствующие

сакрализации времени-пространства произведения. **Выводы.** Во «флейтовой поэзии» эпохи Тан наблюдаются типичные черты общего творческого метода, свойственного мастерам слова «золотого столетия»: звуковой образ флейты вписан в общий художественный континуум, основанный на осмыслении окружающей поэта природы в лирико-философском пейзаже.

Ключевые слова: звуковые архетипы флейты, китайская поэзия эпохи Тан, «золотое столетие», «флейтовая поэзия», тезаурус флейтовых аффектов, пейзажная лирика, ноктюрновая семантика, образ слушателя-поэта.

Li Yang, postgraduate of the Department of Theory and History of Music from Kharkov State Academy of Culture

Flute archetypes of sounds in Chinese Tang era poetry

Tang epoch trains (618–907) – an important source of judgments about expressive possibilities and sound archetypes of the Chinese flute, preserved in the music of the Celestial Empire composers of the XX – XXI centuries. **The purpose** of this investigation is to establish sound archetypes of the flute in the Chinese poetry of the Tang epoch. **The methods** of investigation are historical, semantic, genre and comparative approaches. **The scientific novelty** of the study is to introduce the concept of «flute poetry» of the Tang era into the musicology context, to establish its characteristic properties (spiritualization of the desolate time space with a magic melody, the reflection of the state of the soul of a lonely hero, the presence of the image of the listener-poet, connection with the elements of the wind, the nocturnal semantics of the natural landscape, signs of the palace style, the embodiment in the sounds of the flute - the mediator between the earthly and celestial worlds – philosophical ideas), the formation of the thesaurus of flute affects (moaning, sadness, sadness, state of waiting, experiencing loneliness). The samples of «flute poetry» by Li Bo, Du Fu, Wang Wei, Zhao Gu are considered. The image of the jade flute from Li Bo's poem symbolizes the priceless in human life. In Li Bo's poem about the Qiang Maiden, the flute music takes on the meaning of a leitmotif that accompanies the drama of love and separation. In Du Fu's work, the limits of earthly time and space contrast with the boundless celestial chronotope associated with the flute's sound image. In Wang Wei's poetry, the flute's crying accompanies the suffering of an abandoned woman and finds a response in the soul of a lonely traveler. Zhao Gu's poem includes the names of mythical flute artists Huan Tzu and Ma Rong,

contributing to the sacralization of time and space in the work. **Conclusions.** In «flute poetry» of the Tang era, there are typical features of a common creative method inherent to the masters of the word «golden age»: the sound image of the flute is inscribed in a common artistic continuum based on the reflection of the poet's surrounding nature in a lyrical-philosophical landscape.

The key words: flute archetypes of sound, Tang Chinese poetry, «golden age», «flute poetry», flute thesaurus, landscape lyrics, nocturne semantics, the image of the poet listener.

Постановка проблеми дослідження. Важливим витком суджень щодо виразових можливостей флейти, що збереглися до сьогодні, є поезія Піднебесної епохи Тан. У стародавній поезії «золотого століття» танського часу, що охоплює 618–907 рр., було сформовано типологічні функції художнього образу флейти, а також властиві духовому інструменту звукові архетипи. В китайській стародавній класичній поезії, як омузиченому мистецтві слова, в розкритті художнього образу флейти спостерігається його опоетизоване, символізоване тлумачення, подане у відповідних звукових архетипах. Звукові архетипи китайської флейти, сформовані в поезії доби Тан, зберегли своє значення на подальших етапах розвитку музичного мистецтва, про що свідчать, наприклад, флейтові твори композиторів Піднебесної порубіжжя XX – XXI століть.

Отже, звукові архетипи китайської флейти, сформовані поетами епохи Тан, потребують свого вивчення з метою подальшого визначення ролі класичних традицій, втілених у творах для національного музичного інструменту в творчості композиторів «Серединної країни» кінця XX – початку XXI століть.

Актуальність теми дослідження полягає в потребі визначення звукових архетипів флейти в танській поезії, як історико-художніх свідчень доби формування своєрідного тезауруса афектів, властивого національному інструменту Китаю, та збереженого у творах для європейської флейти китайських композиторів XX – XXI століть.

Аналіз сучасних публікацій з обраної теми дослідження. Останні публікації з обраної теми дослідження слід розподілити на дві групи. Першу з них утворюють роботи, присвячені вивченню творчого спадку поетів доби Тан, як один з характерних наукових напрямів у структурі класичної і сучасної синології (праці В.М. Алексєєва, Г.П. Анікіної і І.Б. Воробйової, Б.Б. Вахтіна,

І.С. Лісевича, М.М. Чучіної, Л.З. Ейдліна). До другої групи слід віднести наукові праці, обумовлені вирішенням наукового завдання всебічного вивчення художніх та технічних можливостей флейти на основі застосування засад історичного, теоретичного та виконавського музикознавства (відзначимо, зокрема, докторські дисертації В.В. Громченка, А.Я. Карпяка, В.П. Качмарчика). Однак дана робота – перша наукова праця, в якій представлено систематику звукових архетипів флейти, що виникли в поезії доби Тан, як основу тезаурусу афектів музичного інструменту в контексті національної китайської культури.

Мета статті – встановити звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан.

Об’єктом дослідження є образ флейти в китайській класичній поезії, а **предметом** – звукові архетипи флейти в китайській поезії епохи Тан.

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед тем танської поезії синолог В. Алексєєв не виокремлює флейтової [1, 103–114]. Однак «флейтова поезія» або «поезія флейти» (термін утворено нами у відповідності до уведення до поетичного тексту художнього образу музичного інструмента та опису його образно-звукового діапазону) утворює самостійну тематичну серію в контексті творчої спадщини поетів «золотого століття». Виокремленню «флейтової поезії» в окремий напрям танської поезії сприяє підвищена значущість семантичного ряду, пов’язаного з класичним китайським інструментом. «Флейтова поезія» органічно доповнює визначену В.Алексєєвим тему танської поезії – «Природа і поет». До «флейтової поезії» входять вірші Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу.

У «флейтовій поезії» доби Тан проявилися загальні ознаки китайського віршування, «матеріалом» котрого слугує невловиме – «мимовільний спогад, душевний порив, скороминуща мрія, химерний сон» (за А. Геніс [4, 263–264]). Звуки флейти, що линуць, наче з небес, одухотворюючи безлюдний час-простір чарівною мелодією, постають як той невігаданий, невловимий «матеріал поезії», що в цілому властивий словесному мистецтву доби Тан.

У «флейтовій» поезії епохи Тан спостерігаються лише елементи «палацового стилю» (за визначенням М.Е. Кравцової [8]). Адже, наприклад, Ду Фу став свідком падіння Танської імперії, занепаду імператорського двору, а Ван Вей обтяжував порядок, прийнятий в імператорському палаці. Ознаки палацового стилю у «флейтовій

поезії» доби Тан сприяють втіленню образів старовини, повернення до якої уможлиблюється, завдяки божественним звукам духового інструменту (вірш Чжао Гу «Почув флейту»). Звукові архетипи флейти в поезії епохи Тан взаємодіють з картинами природи (здебільшого, нічної), на фоні яких звучить витончена мелодія музичного інструмента, що, згідно старовинній уяві, володів магичною силою.

У «флейтовій поезії» доби Тан важливе значення належить образу *слухача* – поета, від імені якого відбувається виклад художнього змісту твору. Слухач-поет здалека милується виконуваною невідомим музикантом чарівною флейтовою мелодією, що немов би ллється з небес, розкриваючи внутрішній стан ліричного героя віршу. В поезії епохи Тан спостерігається прояв такого стародавнього вірування: досконала людина чує не лише звуки, але й властиві музичному інструменту ідеї. Виражені в звуках флейти ідеї наближували людину до небесних сфер; флейта набула значення посередника, завдяки якому до земного світу подаються божественні знаки. Як досконала людина, поет-слухач, розпізнаючи ідеї, зашифровані у флейтовій музиці, вміщував їх у символічну форму. Показово, що не флейтист постає героєм віршів Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Чжао Гу. Натомість їх справжньою героїнею стає флейта і створена нею музика, почута та словесно осмислена поетом-слухачем, що сприймає музику флейти. Що ж стосується постаті флейтиста, то вона залишається невідомою у дусі тієї загадковості, що властива флейтовій музиці. Музика флейти набуває значення виразу особистісних почуттів ліричного героя-слухача, стану його душі, узагальненням його внутрішніх переживань. Звуки флейти у своєрідному «дуєті» з оточуючим пейзажем (найчастіше, нічним) набувають значення виразу стану душі ліричного героя.

Звукова стихія, випромінювана флейтовою музикою, сповнена звуковими *архетипами*, що впливали на формування особливостей національної звукової світобудови.

Місячно-нічна природа флейти розкривається у віршах Лі Бо (701–762), Ван Вей (701–761), Ду Фу (712–770), Чжао Гу, в творчості яких загадковий голос флейти супроводжує нічні роздуми та почуття ліричного героя. Нічний пейзаж відіграє наскрізну роль в поезії «танського часу» (див., наприклад, вірші Ван Вей «Альтанка біля озера», «Сиджу самотньо вночі», «Гори пустинні», «Ця зимова ніч»). Уведення до нічного пейзажу мелодії флейти додає поетичній картині

особливої проникливості, перетворюючи її на звукове споглядання. Голос флейти у нічних пейзажах поетів епохи Тан сприяє проникненню до таїн всесвіту, неочікуваного прозріння, коли ліричному герою твору відкривається невидимий людським оком зміст всесвіту. Невипадково, що жанрова атрибутка ноктюрну властива творам китайських композиторів XX – XXI століття.

У «флейтовій поезії» доби Тан художній образ музичного інструмента взаємодіє з мотивами жалю, самотності, очікування, споглядання, спогаду, стогону, а також сюжетними мотивами місяця, верби (або її гілки), вітру, дороги, горяного пейзажу, самотності дівчини. Духовний мікрокосм, виражений у звуках флейти, входить до макрокосму, втіленому в поезії доби Тан. Серед спільних художніх тем у творчості Лі Бо, Ду Фу, Ван Вей, Гжоу Гу – символічне тлумачення образу флейти як виразу стану душі ліричного героя, тотожного авторові як уособлення образу досконалої людини.

Лі Бо – «зеніт китайської поезії, поет пророк, величний майстер слова, національний колос», талант якого «не знав меж» [1, 114] – втілює характерні особливості «флейтової поезії» у вірші **«Весняної ночі в Лояні слухав флейту»**. Мелодія флейти пробуджує духовний світ у поезії Лі Бо. Чотирирядковий вірш складається з двох запитань, що залишаються без відповіді. Поруч з тим, вірш набуває значення поетичної відповіді на флейтову пісню без слів. У поетичному контексті віршу *нефритова флейта* – аналог того безцінного в людському житті, що проявляється на рівні ідей. У національній системі цінностей нефрит – один з найдорожчих каменів, оскільки володіє лікувальними властивостями, що підвищує його вартість. Якщо нефрит зцілює тіло, то флейта – душу.

Таким чином, виникає гармонія цілющих властивостей нефритової флейти – виразу подвоєння систем цінностей у національній культурі: завдяки одухотворенню каміння як матеріалу виготовлення музичного інструмента, він стає виразом співочої душі музиканта, який втілює свій внутрішній стан, не звертаючись до слова.

Флейтова мелодія у вірші Лі Бо уподібнена пісні: інструменталізм набуває вокального характеру. З мелодією нефритової флейти пов'язана таємниця: невідоме походження нічної пісні без слів, що лине весняної ночі на крилах вітру, об'єднуючи земне і небесне. Звук нефритової флейти, видобутий невідомим музикантом, відгукується у чутливій душі поета. Завдяки флейті,

виникає духовний зв'язок між віддаленими у художньому часі-просторі віршу невідомим музикантом і слухачем-поетом.

Лірична дія елегійного віршу Лі Бо «Флейти сумні звуки» відбувається під знаком почутого «досконалою людиною» тужливого тембру музичного інструмента. Нічна музика флейти, набуваючи значення лейтмотиву, доповнює драму кохання, розлуки й очікування, що її переживає лірична героїня віршу – Цяньська діва. Атмосфера твору нагадує легенду: географічна конкретика (сцена розлуки відбулася в Баліні; на дорогу до Сяньяну, що веде до замку дівочої вірності, дивиться героїня, сподіваючись на повернення коханого) немов би «тоне» в атмосфері безначального і безкінечного очікування Цяньської діви, віддаленої від оточуючого світу вежею самотності та роками, що промайнули з моменту прощання з коханим.

Смислообрази віршу – ніч, місяць, самотня вежа – притулок Цяньської діви, стан очікування, суму і печалі, спогади про кохання і розлуку, тужлива мелодія – сприяють створенню атмосфери флейтового ноктюрну, сповненого сумом. Семантичні функції віддаленого голосу флейти у вірші Лі Бо – пробудження від сну, занурення у сум розлуки, повернення до реальності, що більше нагадує казку, ніж дійсність. Флейті надана функція об'єднання сакралізованих подій минулого, надії на повернення втраченої гармонії кохання. Художньому хронотопу «флейтового ноктюрну» властиві понадчасові ознаки: тужлива мелодія – вираз вічної печалі, що охоплює душу вірної Діви, яка очікує коханого попри вирок часу. Порі року, відтвореній у вірші, властива подвійність: дія очікування відбувається восени; розлука закоханих відбулася навесні, коли свідком клятви вірності була верба. За спостереженням Б. Вахтіна, «гілку верби було прийнято дарувати на прощання друзям і закоханим як знак вірності» [3, 28]. Тож вірш набуває обрядового характеру, втілюючи ритуальну семантику прощання.

У творі Ду Фу «Вірші в 500 слів про те, що у мене було на душі, коли я зі столиці прямував до Фенсян» обмеженість земного часу-простору контрастує безмежності небесного хронотопу. У центральному розділі віршу, присвяченому опису короткочасного видіння, сповнена печалі мелодія флейти супроводжує витончені насолоди та веселощі «небесних фей». Поєднання веселощів і суму – характерна ознака флейтового тону, що супроводжує свято у небесному палаці. Поет-слухач переживає відірваність від космічної

краси звучання небесної флейти, під звуки якої відбувається танець невидимих фей. Якщо у Лі Бо флейта набуває вокального тлумачення (пісня), то у Ду Фу її звучання сприяє створенню ефемерної танцювальної атмосфери. Якщо у Лі Бо музика флейти постає як звуковий вираз ночі, то у Ду Фу флейта набуває значення сяючої «нескінченної мелодії» – вічної музики космосу.

Поетична творчість **Ван Вей** (701–761) утворює «„золоте століття” у „золотому столітті”» [11, 5]. Художній образ флейти у складеному Ван Вей «зі сльозами на очах» мініатюрному експромті («У домівках – печаль, пожежі – мов бурі») на відміну від загального пасторального тону поезії «піднесенного відлюдника» [2, 55], відображує напружений стан душі поета. Звучність флейти, на відміну від інших поезій епохи, не стільки відображує настрої ліричного героя твору, скільки контрастує йому. «Стогін флейт» супроводжує гучне піршество повсталих, протистоїть суму тих вірних державі воїнів, що очікують на повернення імператора («Де імператор? Коли він повернеться?»). Метафора «стогін флейти» сприяє створенню суперечливого образу ворожого торжества.

У вірші Ван Вей «*Дружина охоронця*» нескінчений плач флейти, що разом з цитрою, ридає вночі, супроводжує страждання самотньої жінки. Образ флейти, що плаче, доповнює нічний пейзаж, на фоні якого розгортається драма очікування героїні, забутої чоловіком. Флейта набуває значення виразу страждань самотньої жіночої душі.

У центральному розділі віршу «*Рівнина після дощу*» Ван Вей доповнює картину нічної природи флейтовою мелодією, що знаходить відгук у душі молодого мандрівника. Звуки флейти, чутні у високих горах, відповідають духовному стану стомленого юнака-одинака, який плаче під звуки «сумного наспіву».

Вірш **Чжао Гу** «*Почув флейту*» насичений враженнями від флейтової музики. У його I частині містяться асоціації з образами, породженими флейтовою мелодією: подібний повітря, місячний прохолоді (ноктюрн), чарівний голос музичного інструмента уподібнений пісні. Своєрідною відповіддю на питання, з якого розпочинається вірш («У чиєму домі, в чиєму теремі червоному чудово так флейта співає?»), постає друга частина віршу. В її перших рядках міститься ряд алюзій щодо прадавньої історії флейти та її героїв. На відміну від більшості віршів поетів доби Тан, у «флейтовій фантазії» Чжао Гу містяться імена великих флейтистів міфологічного минулого: історія флейти набуває персоналістичного характеру. У

вірші відображені контури стародавніх китайських легенд, в яких мистецтво гри на флейті представляли міфічні музиканти Хуаньцзи і Ма Жун – видатні флейтисти. Образи прадавніх музикантів-флейтистів сприяють сакралізації часу-простору віршу, створюють атмосферу пра-часу. За іменами флейтистів міфічної доби стоять «згорнуті сюжети» [10, 98], що розширюють змістовне коло віршу.

З іменем легендарного Хуаньцзи пов'язана історія величі флейти. Хуаньцзи, на прохання імператора, зіграв «три куплети стародавнього наспіву, а потім розчинився у повітрі на очах у здивованих слухачів». Рядок віршу «Три рази на флейті колись зіграв Хуаньцзи» означає, що флейтист виконав «Три варіації на тему „Слива у цвіту”». Виходячи зі змісту віршу, слід дійти висновку, що варіації на народну пісенну тему – найдавніший жанр флейтового мистецтва Китаю.

На відміну від Хуаньцзи, Ма Жун – історична особа. В постаті поєдналися іпостасі композитора, виконавця, літератора і поета, що відповідає образу митця в стародавньому Китаї, характерного для династії Східної Хань (25–220 рр.). Придворний музикант і композитор прославився збіркою мелодій для поздовжньої бамбукової флейти «ді». За Чжао Гу, «в багатій спадщині Ма Жуна не знайдеш посередніх п'єс». Зокрема, Ма Жун відомий як автор твору «Чан-ді-фу» (Ода (великій) флейті «ді»), коли цей різновид інструмента набув сакрального значення. Флейта за часів династії Східної Хань була варта уславлення в жанрі оди.

Питання, уведене до заключного розділу віршу («не знаю, то смертний грав, чи ні?») формує своєрідну «запитальну арку», що оточує поетичний твір Чжоу Го. Гра невідомого флейтиста з «терему червоного» уподібнена майстерності міфічних музикантів. Флейта залишається головною героїнею віршованого твору.

Висновки. У «флейтовій поезії» доби Тан спостерігаються типові ознаки загального творчого методу, властивого майстрам слова «золотого століття»: звуковий образ флейти нібито вписаний до загального художнього континууму, базованого на осмисленні оточуючої поета природи у лірико-філософському пейзажі.

Перспективи дослідження означеної теми полягають у детальному вивченні буття спостережених у творчості поетів доби Тан звукових архетипів флейти в творах китайських композиторів порубіжжя XX – XXI століть.

Список використаних джерел і літератури:

1. Алексеев В.М. Китайская литература : избр. тр. Москва : Наука, 1978. 596 с.
2. Аникина Г.П., Воробьева И.Ю. Китайская классическая литература: учебно-метод. пособ. Хабаровск : Дальневосточный гос. гуман. ун-т, 2008. 153 с.
3. Вахтин Б.Б. Человек и природа в китайской средневековой лирике (на материале антологии «Юй тай синь юн»). *Теоретические проблемы изучения литератур Дальнего Востока*. Москва : Наука, 1974. С. 26–36.
4. Генис А.А. Билет в Китай. СПб: Амфора, 2001. 334 с.
5. Громченко В.В. Духове соло в європейській академічній композиторській та виконавській творчості XX – початку XXI ст. (тенденції розвитку, специфіка, систематика) : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2020. 38 с.
6. Карпьяк А.Я. Мистецький тезаурус флейтиста як основа виконавської майстерності : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2014. 36 с.
7. Качмарчик В.П. Німецьке флейтове мистецтво XVIII – XIX ст. : автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Київ, 2009. 36 с.
8. Кравцова М.Е. Смысловые подтексты китайской поэзии на любовные темы: стихи дворцового стиля (гунтиши). *Вестник СПбГУ*, 17 (1), 2015. С. 71–76.
9. Лисевич И.С. Китайская пейзажная лирика. Т. 2. Москва : Издательский дом «Муравей–Гайд», 1999. 239 с.
10. Рощенко Е. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (нумерологический и оноματοлогический методы анализа музыки). Харьков: ХНУРЕ, 2007. 126 с.
11. Сухоруков В.Т. О Ван Вэе и его поэзии. *Ван Вей. Река Ваньчуань*. СПб: Кристалл, 2001. С. 1–6.
12. Поэзия эпохи Тан (VII–X вв.) / составитель Л.З. Эйшлин. Москва : Художественная литература, 1987. 479 с.

References:

1. Alexeev, V.M. (1978). Chinese Literature: selec. tr. Moscow: Nauka [in Russian].
2. Anikina, G.P., Vorobyeva I. Yu. (2008). Chinese Classical Literature: an educational and methodical manual. Khabarovsk: Dal'nevostochnyj gos. gumanitarnyj un-t [in Russian].
3. Vakhtin, B.B. (1974). Man and nature in Chinese medieval lyrics (on the material of the anthology «Yu tai sin yun»). *Teoreticheskie problemy izuchenija literatur Dal'nego Vostoka*, 26–36 [in Russian].
4. Genis, A.A. (2001). Ticket to China. St. Petersburg: Amphora [in Russian].
5. Gromchenko, V.V. (2020). Wind solo in the European academic composition and performance creation of the XX – the early of the XXI centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Kiyv [in Ukrainian].
6. Karpyak, A.Ya. (2014). Artistic thesaurus of the flutist as the basis of performing skills. Extended abstract of doctor's thesis. Kiyv [in Ukrainian].

7. Kachmarchyk, V.P. (2009). German flute art of the XVIII – XIX centuries. Extended abstract of doctor's thesis. Kyiv [in Ukrainian].
8. Kravtsova, M.E. (2015). Smystical subtexts of Chinese poetry on love themes: poems of the palace style (Guntishi). Vestnik SPbGU, 17 (1), 71–76 [in Russian].
9. Lisevich, I.S. (1999). Chinese landscape lyrics. V. 2. Moscow: Izdatel'skij dom «Muravej–Gajd» [in Russian].
10. Rosenko, E. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (numerological and onomatological methods of music analysis). Kharkov: KHNURE [in Russian].
11. Sukhorukov, V.T. (2001). On Van Wei and his Poetry. Van Vej. Reka Van'chuan', 1–6 [in Russian].
12. Tang Age Poetry (7th – 10th centuries), (1987). / compiled by L.Z. Aidlin. Moskva: Hudozhestvennaja literatura [in Russian].

UDC 78.071.1(470):782

DOI 10.33287/222021

Савченко Ганна Сергіївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри «Композиція та інструментування»,
Харківського національного університету мистецтв
ім. І.П. Котляревського

тел. (099) 553 - 04 - 85

e-mail: lanna2@ukr.net

<https://orcid.org/0000-0002-9845-0450>

ОРКЕСТРОВЕ ПИСЬМО В ОПЕРІ «МАВРА» І. СТРАВІНСЬКОГО В ПРОЕКЦІЇ ЗАГАЛЬНОГО ТА ОСОБЛИВОГО

Мета статті – дослідження опери «Мавра» І. Стравінського в аспекті втілення «універсалій» (С. Савенко) оркестрового мислення композитора та застосування специфічних прийомів оркестровки, зумовлених оригінальним художнім задумом і жанровим рішенням опери. У статті застосовані жанровий, історичний, системно-функціональний **методи** наукового дослідження. **Наукова** новизна пропонованої дослідницької роботи полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві досліджено специфіку оркестрового письма в опері «Мавра» на перетині загального та особливого.