

ИМЕННАЯ ДРАМАТУРГИЯ ОПЕРЫ САН БО "БАБОЧКА"

Цель исследования – установить роль оним и апеллятивов в музыкальной драме превращений Сан Бо "Бабочка". **Методология** исследования основана на методе онономатологического анализа музыки, разработанного Е.Г. Рощенко. **Научная новизна** исследования заключается в выявлении роли именотворческих процессов в оформлении музыкально-поэтической концепции искупления оперы Сан Бо "Бабочка". Имена героев оперы дифференцированы на собственные (онимы) и нарицательные (сакральные апеллятивы). Провозглашение героем онимы – свидетельство способности к самопожертвованию во имя искупления проклятого рода Бабочек. Отсутствие имени собственного обусловлено разрушением внутренней сущности героя, неспособностью к искуплению. Установлены именные интонемы Лян Женбо и Цу Интей. Имя собственное героя достигнуто в результате перехода от апеллятива к ониме в заключении монолога, что позволяет уподобить его классическому стихотворению китайской поэзии, увенчанному именем-подписью Поэта-Скитальца. Интонация онимы Поэта возвращена из интонационного потенциала апеллятива, что свидетельствует о единстве именных интономом героя. Взаимодействие именных интономом Бродячего Поэта ведет к образованию именной интонационной синтагмы. "Именная драматургия" стихотворения с музыкой Цу Интей обусловлена иной логикой становления. В зачине монолога героини соединены в единое целое ее имя-функция и имя собственное: "Бабочки Дочь, Интей я". Именная синтагма характеризует музыкальный образ Цу Интей. В монологах Влюбленных Бабочек последовательность введения имен та же: за апеллятивом следует имя собственное. В монологе Дочери Бабочки онима обретает значение имени-надписи, имени-предисловия. **Выводы.** В опере Сан Бо отражена закономерность именотворчества в художественных произведениях: имена предстают как аналоги структуры личности героя, отражают логику оперного мифа, являют собой систему закодированных, свернутых сюжетов, что, взаимодействуя между собой, направляют развертывание китайской музыкальной драмы превращений. Сходные процессы становления логики имени свидетельствует об общности принципов именотворчества в европейской и китайской операх, что свидетельствует о глубинных взаимодействиях в оперной драматургии западной и восточной цивилизаций.

Ключевые слова: именная драматургия, именная интонация, имя-подпись, имя-надпись.

Є Санвей, аспірант кафедри теорії музики і фортепіано Харківської державної академії культури
Іменна драматургія опери Сан Бо "Метелик"

Мета дослідження – встановити роль онім і апеллятивів у музичній драмі перетворень Сан Бо "Метелик". **Методологія** дослідження основана на методі онономатологічного аналізу музики, розробленого О.Г. Рощенко. **Наукова новизна** дослідження полягає у розкритті сутності именотворчих процесів у оформленні музично-поетичної концепції спокоти опери Сан Бо "Метелик". Імена героїв опери диференційовані на власні (оніми) і загальні (сакральні апеллятиви). Вільне оголошення імені власного постає як свідомо здібності на жертвність в ім'я спокути. Відсутність імені власного обумовлено руйнуванням внутрішньої сутності героя, неспроможністю до здійснення спокути. Встановлено іменні інтонеми Лян Женбо і Цу Интей. Ім'я власне героя досягнуто в процесі переходу від апеллятива до оніми наприкінці монолога, що дозволяє уподібнити його класичному віршу китайської поезії, увінчаному іменем-підписом Поета-Блукача. Інтонема оніми Поета зрощена з інтонаційного потенціалу апеллятива, що свідчить про єдність іменних інтономом героя. Взаємодія іменних інтономом Поета-Блукача призводить до утворення інтонаційної синтагми. "Іменна драматургія" вірша з музикою Цу Интей обумовлена іншою логікою становлення. На початку монолога героїні об'єднані у єдність її ім'я-функція та ім'я власне: "Метелика Дочка, Интей я". Іменна синтагма характеризує музичний образ Цу Интей. У монологах Закоханих Метеликів послідовність введення імен спільна: за сакральним апеллятивом йде ім'я власне. У монолозі Дочки Метелика оніма набуває значення імені-надпису, імені-передмови. **Висновки.** В опері Сан Бо діє закономірність именотворчості у художніх творах: імена постають аналогами структури особистості, відтворюють логіку оперного мифу, складають систему закодованих, згорнутих сюжетів, що, взаємодіючи між собою, сприяють розвитку дії китайської музичної драми перетворень. Процеси розгорнення логіки ім'я свідчать про спільність принципів именотворчості в європейській та китайській операх, що свідчить про глибокі взаємодії в оперній драматургії західної та східної цивілізацій.

Ключові слова: іменна драматургія, іменна інтонація, ім'я-підпис, ім'я-надпис.

E Sanyway, postgraduate of the Theory of music and piano. Kharkiv State Academy of Culture
Name Opera of San Bo "Butterfly"

Purpose of Article. The purpose of the article is to find out the role of onyms and appellatives in the music drama of the transformations of San Bo "Butterfly". **Methodology.** The methodology is based on the method of the onomathological analysis of music, developed by O. G. Roschenko. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of the research is to trace nature of the name-creative processes in the formation of the music and poetic conception of San Bo's opera "Butterfly". The character's names are divided into two groups: own names (onyms) and general (sacral appellatives). The free announcement of the own name is a proof of readiness to victim. The absence of the own name is determined by the deconstruction of the inside world. The author had found out the name inthonyms Lyan Jenbo and Cu Intei. The name of the hero is got as a result of the process of the transformation appellatives to onyms. It allows to compare it with classic Chinese poems, signed by Poet-Seeker. At the beginning of the hero's monologue, her names united the unity of her name-function and own name: "Butterfly-Daughter, Intei Ya". **Conclusions.** In the opera San Bo, the law of the name-creative process acted in the artist compositions: names are analogies of the structure of the personality, re-production of the myth logics. It consists of abroad, closed plots, which cooperate with each others and stimulate the development of the Chinese Music Drama of Transformation. The proc-

esses of the logics show the common features of the name-creation in Chinese and European operas, which proves the strong links between Western and Eastern civilisations.

Keywords: name drama, name intonema, name-signature.

Актуальность темы исследования. Ономастологический метод исследования музыки, разработанный Е.Г. Рощенко применительно к анализу европейской романтической оперы [5], будучи распространенным на исследование музыкально-поэтического смысла китайской музыкальной драмы, способствует установлению глубинных слоев содержания – сущностного значения имен в процессе его формирования. Оперу Сан Бо "Бабочка" отличает напряженность именотворческих процессов в становлении музыкально-поэтической концепции искупления. Применение метода ономастологического анализа музыки в единстве с исследованием вербального текста представляет собой актуальную задачу исследования европейских и китайских музыкально-поэтических текстов, в том числе и оперных. В основу анализа именотворческих процессов в оформлении интонационной драматургии китайской оперы положены основы ономастологического метода анализа музыки: дифференциация имен на собственные (онимы) и нарицательные (имена-функции, апеллятивы), обретающих значение сакральных; опора на понятия "именная интонема", "именная лейтинтонема", "именная драматургия" [5]. Сходные процессы развертывания логики имени свидетельствует об общности принципов именотворчества в европейской и китайской опере, что позволяет сделать вывод о глубинных взаимодействиях в оперной драматургии, объединяющих западную и восточную цивилизации.

Цель исследования – установить роль оним и апеллятивов в музыкальной драме превращений Сан Бо "Бабочка".

Методология исследования обусловлена опорой на разработанный Е.Г. Рощенко ономастологический метод исследования музыкально-поэтического произведения, предполагающий выявление роли имени в оформлении интонационной драматургии оперы Сан Бо "Бабочка".

Научная новизна исследования заключается в том, что в нем выявлена сущность именотворческих процессов в оформлении музыкально-поэтической концепции искупления музыкальной драмы превращений Сан Бо "Бабочка".

Изложение основного материала. Именам собственным и именам-функциям в процессе становления искупительного содержания музыкальной драмы превращений Сан Бо "Бабочка" (2008) принадлежит исключительно важная роль. Об этом свидетельствуют закономерности "именной драматургии" [5] оперы. Избавление рода Бабочек от проклятия, обусловившего его длительное существование между жизнью и смертью, доступно тем героям, чьи души безгрешны и бесстрашны. Выражение этих качеств – свободное провозглашение своего имени собственного: "единичного имени", "индивидуальной константы" [148, 257]. Открытость (явленность) имени собственного героя окружающему миру в опере Сан Бо – свидетельство безгрешного прошлого, настоящего и будущего его обладателя, способного ценой самопожертвования осуществить долгожданное искупление проклятого рода. Обладание именем собственным, отражающим совершенство внутреннего мира его носителя, – знак способности героя к жертвенной любви. Утрата имени собственного героем означает разрушение и перерождение его внутреннего мира, обусловленное прегрешением, отягощенностью проклятием, неспособностью к свершению судьбоносного искупления.

В мифогенной оперной драматургии "Бабочки" именотворчество, как и в европейской опере, охватывает интонационные процессы. Важное значение имеют объединяющие ряд номеров оперы вопросы "Кто он?" ("Кто ты?"), относимые к неизвестному герою, прибывшему в царство проклятых Бабочек. Желание раскрыть его инкогнито, узнать его имя собственное, обусловлено целью выявления его возможной причастности к искуплению. Переломное значение имеет публичное признание Бродячего Поэта (№ 5): "Я никогда не скрывал своего имени, меня зовут Лян Женбо". Ответная реакция Старого Отца (главы проклятого рода) свидетельствует о том, что Избранник, миссия которого – искупление проклятия, найден.

Имена-функции, их функционирование в оперной драматургии "Бабочки" отображают ипостаси героя. Их изменение обусловлено переменной структуры личности героя, степени его участия в драме искупления, предполагает введение нового апеллятива (например, Старый Пьяница – Старая Женщина – Мать Цу Иньтей).

Лишь "Влюбленные Бабочки" – Лян Женбо и Цу Иньтей (Жених и Новобрачная) – наделены именами собственными. Остальные представители рода Бабочек – Старый Отец и Старый Пьяница (родители Цу Иньтей), Спрей-дитя, Маленькая Сиротка – носители сакральных апеллятивов. Герои, лишенные имени-собственного, предстают в качестве семантических дублей "Влюбленных Бабочек". Некогда обладали спасительной функцией родители Цу Иньтей (Старый Отец – семантический дубль Жениха, Старый Пьяница – Новобрачной); испугавшись самопожертвования во имя спасения рода, отрекшись от функции избранников, они утратили имена собственные, погрузившись вместе с потомством в призрачное существование. Функция семантического дубля Новобрачной свойственна Спрей-дитя; однако, лишенная искупительной любви Жениха, героиня, отторгнутая от спасения рода Бабочек, прощается с жизнью. Семантический дубль Цу Иньтей – Маленькая Сиротка: погруженная в призрачный мир галлюцинаций потерянная душа следует по пути одиночества, некогда пройденном "Дочерью Бабочки".

Имена (как собственные, так и апеллятивы) обретают интонационные аналоги – "именные интонемы" [5], благодаря чему возникает "именная драматургия" [5] оперы.

В двух первых монологах музыкальной драмы превращений происходит самопровозглашение апеллятивов и оним Влюбленными Бабочками. Их сакральные апеллятивы в процессе развития драмы трансформируются; имена собственные предстают как воплощение духовных констант в подверженном непрерывной метаморфозе становлении образов героев и смысла оперы. Местоположение имен собственных, их взаимосвязь с сакральными апеллятивами в драматургии первых монологов Лян Женбо и Цу Иньтей различны.

Вплоть до заключительной строки образ героя монолога в № 1 сопряжен исключительно с сакральным апеллятивом "Бродячий Поэт". Жизнь героя подобна путешествию, смысл которого – поиск "собственного пути", "собственного голоса" (самого себя), тихой пристани ("укромного уголка"), к которой "можно причалить перед вечным безмолвием". Представленный в монологе тип героя позволяет соотнести его с носителями сакрального смысла, присущего мифологеме-образу Скитальца, получившей развертывание как в искусстве европейского романтизма [4], так и в классической китайской поэзии. Согласно классической китайской философии, земной путь Поэта, свободно совершающего свое странствие (самопознание) – продолжение того вечного (безначального и бесконечного пути), предначертанного Дао. Отражение этой философско-поэтической концепции обуславливает смыслообразование оперного монолога. Развитию характерного для классической китайской поэзии образа Поэта-Скитальца способствует инструментальная партия арфообразного характера (имитация звучания струнно-щипкового инструмента, в сопровождении которого пел стихи древний китайский поэт). В результате жанровый тип стихотворения с музыкой, характерный для монолога Поэта-Скитальца, являет собой не только преломление европейского жанрового прообраза, сформированного в творчестве Г. Вольфа, но и композиторскую интерпретацию национальной традиции. Вместе с тем, в отличие от традиции европейского романтизма, согласно которой Поэт-Скиталец утрачивает ониму (как, например, вагнеровский Тангейзер [5]), поскольку омрачившее его бытие проклятие "стирает" ее как "тончайшую оболочку души" [6], в китайской музыкальной драме превращений имя собственное героя-искупителя, заявленное изначально, проявляется по мере того, как самопожертвование осознается им как ниспосланная ему миссия.

Сакральный апеллятив "Бродячий Поэт" как исходное имя-функция героя введен начальную фразу монолога № 1. В интонационном оформлении апеллятива важны восходящие ходы-призывы: на ч. 5 ("а-е") и ч. 4 ("е-а"). Общий диапазон интонемы имени-функции героя охватывает ч.8: в единстве искусства поэзии и странствия раскрывается духовный мир Бродячего Поэта. Чередование секундовых ходов ("е-е-d-d-e-e-d-d") играет роль "заполнения" восходящих кварто-квинтовых ходов. Именная интонация обретает значение лейтинтоны: при вербальном повторе сакрального апеллятива "Бродячий Поэт" (такт 7 вокального монолога, не считая 4-тактовой фортепианной прелюдии) она в точности повторяется. Призывные кварто-квинтовые ходы пронизывают интонационную драматургию Монолога Поэта, способствуя утверждению идеи единства личности героя.

Имя собственное как символ внутреннего "Я" Поэта-Скитальца достигается путем перехода от имени-функции к индивидуальной самоидентификации в заключительном слове исповеди. Структура монолога, завершаемого именем собственным Поэта, позволяет установить общность между вокальной миниатюрой и классическим стихотворением китайской поэзии, увенчанным подписью Поэта-Скитальца. Она, завершающая монолог Поэта-Скитальца, обретает значение имени-подписи, имени-послесловия, завершающего исповедь искателя смысла жизни.

Интонация имени собственного Поэта (имени-подписи) представляет собой восходящий ход на ч. 4 с удвоением ее вершины ("е-а-а"). В основе интонации имени собственного героя – заключающий интонации его имени-функции восходящий квартовый ход, представленный в окончании монолога в двойном ритмическом увеличении. Сопряженной с последовательностью крупных (в контексте метроритмической организации монолога) длительностей (две четверти и заливанная на два такта целая длительность в размере 4/4) "именной интонации" [5] героя присущ утвердительный, героический характер. Интонация имени собственного представляет собой "сжатый", концентрированный аналог интонации его сакрального апеллятива. Тот факт, что заключительная самоидентификация Поэта в виде имени-подписи возвращена из его сакрального апеллятива, способствует установлению единства интонационно-именных воплощений героя. Интонационное развитие монолога обретает значение подготовки введения "именной интонации", завершающей первое сольное высказывание героя. Взаимодействие именных интонаций Бродячего Поэта способствует образованию именной интонационной синтагмы. Поиск самого себя, ведомый героем, завершается самообретением – утверждением имени собственного, с которым сопрягается кульминация интонационной драматургии № 1. Первое провозглашение имени собственного Поэта предназначено природе, оставаясь тайной для прочих героев оперы. Назвав свое имя собственное, Бродячий Поэт несколько развеял свойственную опере превращений атмосферу мнимости действия.

"Именная драматургия" № 2 – стихотворения с музыкой Цу Иньтей – обусловлена иной логикой становления онимы и апеллятива. Зачин монолога представляет собой соединенные в единое целое сакральный апеллятив и имя собственное героини: "Бабочки Дочь, Иньтей я". Если в № 1 са-

кральный аппеллятив героя отделен от имени собственного, то в № 2 аппеллятив и имя собственное героини следуют непосредственно друг за другом. В результате объединения именных интономом, первая из которых соответствует имени-функции, вторая – имени собственному героини, в интонационной драматургии оперы возникает именная синтагма, сопровождающая Цу Интей. В монологе Дочери Бабочки, как и в именной драматургии стихотворения с музыкой Бродячего Поэта, последовательность введения оным та же: за сакральным аппеллятивом вводится имя собственное героя (героини). В отличие от процесса конструирования имени собственного в монологе Поэта-Скитальца, в монологе "Дочери Бабочки" она обретает значение имени-надписи, имени-предисловия, под знаком которого как символом изначальной самоидентификации развивается монолог героини.

Важную роль в формировании образного смысла имени-функции "Бабочки Дочь" играет 4-хтактовое фортепианное вступление в виде нисходящих и восходящих последовательностей. Дважды повторенную октавно изложенную целотоновую гамму (от "d" до "c") сменяет восходящая последовательность, начальный фрагмент которой – целотоновый, заключительный – хроматический. В организации звукоряда очевидно следование европейской традиции его фантастической трактовки. Анализируемое тематическое образование – основа порожденных от него производных образований, сохраняющих свойство полетности. Интонома полета сопряжена с именем-функцией Интей, предвзявая "выход" Дочери Бабочки, обретая значение именной интономы, соответствующей ее сакральному аппеллятиву.

Стуток "именных интономом" героини расположен в начале вокальной партии героини. Пятизвучная интонома, с которой сопряжено провозглашение имени-функции героини ("Бабочки дочь") сконструирована следующим образом: нисходящий скачок на кварту сопровождается последующим "зеркальным" восходящим ходом, обрамлен секундовыми ходами. Интонома имени-функции героини ("Бабочки Дочь") представляет собой "зеркальное" образование ("a-g-d-g-a"). Подобная организация придает структуре интономы имени-функции героини определенную замкнутость. Интономе имени собственного героини также свойственна замкнутость: восходящий ход на б.2 сменяет нисходящая ч. 4, а затем – восходящая терция, после которой происходит возвращение к исходному тону ("f-g-d-f"). В основе именных интономом героини – именной инвариант (интономом имени-функции) и именной вариант (интонома онимы). "Зерно" ("ядро") каждой из них – предвзяемый большой секундой нисходящий квартовый ход. Об общности свидетельствует свойственный им "замкнутый" характер.

Интономы имен собственных Лян Женбо и Интей соотносятся между собой на основе производного интонационного контраста. Об этом свидетельствует наличие в качестве конструктивного элемента каждой из них ч.4. – восходящей в именной интономом Поэта, нисходящей – в сакральном аппеллятиве и имени собственном Интей. Если в именной интономом Лян Женбо квартовый ход самодостаточен, то квартовые интонации, сопряженные с именами Интей, "обрастают" секундовыми ходами, смягчая свойственный ей героический, призывный характер. Заложенный в основу именных интономом героев квартовый клич – выражение стремления быть услышанными. Если интономы имен собственных лирических героев объединяет призывный квартовый ход, то интономы их имен-функций роднят и секундовые ходы, сообщающие аппеллятивам мягкость звучания. Интонационная общность именных интономом героев подчеркивает присущее им родство душ героев, развивает идею их предназначенности друг другу.

Смысл своей жизни героиня также связывает с поиском. Поиск любви, возлюбленного – того, кто осуществит спасительное превращение, движет ее чувствами. Лян Женбо выражает свою цель в метафорической форме, Интей – в весьма конкретной: "Я хочу выйти замуж за Того, кому все подвластно" (то есть, за Того, кто способен осуществить превращение, снять проклятия с рода Бабочек). В интономом жизненного *credo* героини вновь несколько "рассеивается", хотя и сохраняется, атмосфера царящей в опере мнимости: герой-искупитель доселе являлся Дочери Бабочки лишь во снах. Вместе с тем, данную реплику сопровождают невысказанные словами смыслы, значение которых, согласно свойственной китайской философии концепции, закрепленной в поэтической традиции, превышает значение слов произнесенных, благодаря чему атмосфера мнимости не может быть рассеяна полностью. Здесь заложено начало формирования образа Интей в ипостаси Новобрачной, что найдет свое интонационно-словесное воплощение в 3 сцене, открывающейся встречей Влюбленных Бабочек. Помимо этого, в контекст монолога героини вводится сакральный аппеллятив, который впоследствии будет сопряжен с образом Лян Женбо: Бродячий Поэт обретет имя-функцию Жениха, которому "все подвластно", могущество которого определяется способностью осуществить искупительное превращение. Сакральный аппеллятив "Тот, кому все подвластно" определяет не только сущность жизненной цели героини, но и предназначение неведомого ей героя, который, назвав ее Новобрачной, избавит род Бабочек от проклятия. Данному сакральному аппеллятиву свойственна функция интонационно-словесного опережения сценического проявления имени-функции.

Конкретность цели героини на данном этапе развития музыкальной драмы оказывается мнимой: Интей лишь в сновидениях видела своего возлюбленного. Итак, фраза Интей "Я хочу выйти замуж за того, кому все подвластно" содержит сакральный аппеллятив, в будущем соотносимый с Лян Женбо. и, вместе с тем, являет собой жизненное кредо героини. Данная интонома, обладающая двойной смысловой нагрузкой, носит спокойно-утвердительный характер, "вписываясь" в объем читой квартиры.

Имя-функция Цу Интей "Новобрачная", соответствующая сакральному аппеллятиву Лян Женбо "Тот, кому все можно", введена в ансамблевый № 3 (его участники – Лян Женбо, Цу Интей, Старый

Пьяница, Старый Отец). Кульминация в завершающей фазе 1 части № 3 – дуэте узнавания Влюбленных Бабочек – связана с введением в вокальный канон интонаемы "Новобрачная". В сцене узнавания герой и героиня узнают друг в друге своего избранника (избранницу): вослед провозглашению Лян Женбо "Новобрачная" следует реплика Цу Интей "Неужели это он?", то есть, "Тот, которому все подвластно". Взаимное узнавание (идентификации Влюбленных Бабочек) совпадает с пробуждением чувства любви в их душах. С этого мгновения пути развития музыкальной драмы превращений предопределены. Героям предначертано осуществить искупление проклятого рода. Показательно, что сцена узнавания сопряжена не с онимами, а с сакральными апеллятивами: за Интей закрепляется искупительное имя-функция Новобрачная; что касается Лян Женбо, то, хотя его имя-функция не произносится, здесь происходит мысленная отсылка к апеллятиву монолога "Дочери Бабочки" ("Тот, кому все подвластно").

Функционирование сакрального апеллятива Новобрачная, как и соответствующей ему именной интонаемы, обусловлено непрерывной метаморфозой, отражающей сущность музыкальной драмы, а также преодолением присущей ей атмосферы мнимости. Введенный в вопросительной форме (в партии Лян Женбо: "Она – это Новобрачная?"), сакральный апеллятив в процессе развития сцены обретает утвердительное звучание (в партиях Старого Пьяницы, Лян Женбо, Старого Отца, самой Интей), затем, вновь превращается в вопрос в финале Ансамбля, и, наконец, обретает характер призыва. Трансформации содержания сакрального апеллятива отражены в звуковом облике интонаемы "Новобрачная". В момент введения в музыкальную драматургию ансамбля интонаема "Новобрачная" лаконична и трепетна: трехзвучная фигура изложена двумя 16-ми и восьмой длительностями, представляет собой нисходящий ход на б.2 с повтором ее "основания" (a-g-g). Найдя "отклик" в партии Интей, интонаема, хотя и сопряженная с иным вербальным текстом ("Это в самом деле он?"), обретает свое подтверждение. В первоначальном проведении интонаемы "Новобрачная" актуализируется свойственный именным интонаемам лирических героев содержательный слой, связанный с секундовыми ходами. В интонаеме "Новобрачная" актуализируется тот свойственный именным интонаемам лирических героев содержательный слой, что связан с секундовыми ходами. Интонаема "Новобрачная" (второй сакральный апеллятив Интей) на основе производного контраста взаимосвязана с именами лирических героев, включена в общий процесс развития именной драматургии. Введение сакрального апеллятива "Новобрачная" означает драматургический слом в развитии действия: первая метаморфоза в опере превращений направляет развитие драматургии в новое русло.

В партиях Лян Женбо и Цу Интей с проведением интонаемы "Новобрачная" связано утверждение любовного чувства. Для Лян Женбо узнавание означает конец его странствий; для Интей – начало искупительной любви. Совмещение функций начала и конца в завершении дуэта влюбленных героев знаменует свершение первого внутреннего цикла в развитии драмы превращений – этапа в цепи трансформаций времени в вечность.

Выводы. В опере Сан Бо "Бабочка" действует важнейшая закономерность именотворчества в художественных произведениях, согласно которой имена – "суть категории познания личности" [3, 414]. Введенные в оперу "Бабочка" собственные, как и имена-функции, отражая логику мифа, являют собой систему "закодированных", "свернутых сюжетов" (концепция В. Н. Топорова [6, 508]), что, вступая во взаимодействие между собой, направляют развертывание китайской музыкальной драмы превращений.

Література

1. Лахута Д., Финн В. Имя // Философская энциклопедия. – Т. 2. – М.: СЭ, 1962. – С. 257–258.
2. Лосев А. Ф. Философия имени // А.Ф. Лосев. Из ранних произведений. – М.: Правда, 1990. – С. 11–186.
3. Мумриков А. Социально-психологическая теория творчества по книге священника Павла Флоренского "Имена" // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М.: Советский писатель, 1990. – С.413–416.
4. Рощенко Е. Г. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки). – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 288 с.
5. Рощенко Е. Г. Число и имя в новой мифологии музыкального романтизма (проблемы нумерологического и ономастологического анализа музыки). – Харьков: ХНУРЕ, 2007. – 128 с.
6. Топоров В.Н. Имена / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. – М.: 1980. – Т. 2. – С. 508–510.
7. Флоренский П. Имена / П. Флоренский // П. Флоренский. Имена. Литературно-философский ежегодник. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 351–412.

References

1. Lakhuta, D. (1962) Finn V. Name. Philosophical Encyclopedia, vol. 2, pp. 257–258). M.: SE. [in Russian].
2. Losev, A. F. (1990). Philosophy of a name. A.F. Losev. From early works, pp.11-186). M.: Pravda. [in Russian].
3. Mumrikov, A. (1990). Socio-psychological theory of creativity according to the book of the priest Paul Florensky "Names". Experiments. Literary and Philosophical Yearbook, pp.413 – 416). M.: Sovetskiy pisatel [in Russian].
4. Roshchenko, E. G. (2004). New mythology of romanticism and music (problems of encyclopedic analysis of music. Kharkov: KhNURE [in Russian].
5. Roshchenko, E. G. (2007). Number and name in the new mythology of musical romanticism (problems of numerological and onomatological analysis of music. Kharkov: KhNURE [in Russian].
6. Toporov, V.N. (1980). Name. Myths of the peoples of the world, vol. 2, pp.508–510). M. [in Russian].
7. Florenskiy, P. (1990). Imena P. Florenskiy. Names. Literary and Philosophical, pp.351 – 412). M.: Sovetskiy pisatel [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 23.12.2016 р.