

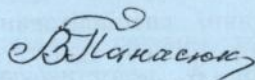
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ім. П.І.ЧАЙКОВСЬКОГО

Панасюк Валерій Юрійович

УДК 782.1(477)+78.01

**ОПЕРА В УКРАЇНСЬКІЙ ТА
РОСІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ-ХХ СТОЛІТТЯ:
ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНИЙ АСПЕКТ**

Спеціальність 17.00.01 - теорія і історія культури



АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ-2001

Д 317.413 (21к) + Д 317.4

ЛННБ України ім.В.Стефаніка



00761822 (Q)

Дисертацією є рукопис.

008

Робота виконана в Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського Міністерства культури і мистецтв України

Науковий керівник: доктор мистецтвознавства, професор **Черкашина-Губаренко Марина Романівна**, Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, завідувача кафедрою історії зарубіжної музики (Київ)

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор **Корнієнко Неллі Миколаївна**, Державний центр театральних досліджень ім. Леся Курбаса, директор (Київ)

кандидат мистецтвознавства, доцент **Сердюк Олександр Віталійович**, Національна юридична академія України ім. Ярослава Мудрого, доцент кафедри культурології (Харків)

Провідна установа: Харківська державна академія культури, кафедра історії та теорії культури (Харків)

Захист відбудеться «29» 03 2001 р. о 17.00 год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І.Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Автореферат розісланий «28» 02 2001 р.

Вчений секретар спеціалізованої вченої ради кандидат мистецтвознавства, доцент

Коханик І.М.

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Одна з визначальних рис сучасної культури - новий рівень активної взаємодії різних видів мистецтва (у термінах семіотики це - взаємодія різних знакових систем). Культуру останніх чотирьох десятиріч XX століття прийнято називати постмодерністською, яка, за визначенням Т.Гуменюк, «демонстративно синтезує мистецтво й антимистецтво, естетику й антиестетику, психологію й фізіологію, психоаналіз і шизоаналіз». Попри всю суперечливість оцінок, всю різноманітність визначень специфіки постмодернізму, дослідники погоджуються з тим, що це епоха тотальної взаємодії текстів різних епох, стилів, жанрів різних національних культур. А.Б.Оліва стверджує, що коли вже неможливим є створення нових цінностей, то це означає початок нової епохи - "епохи цитування". При цьому цитування як принцип побудови нових текстів, як процедура набуває тотального характеру, поширюючись на всі види культурної діяльності людини. Про це ж свідчить і теорія комунікативних фрагментів, розроблена російським вченим Б.Гаспаровим.

Аналогічні тенденції спостерігаються і в сучасній художній практиці. Як приклад можна згадати твори трансавангардистів в образотворчому мистецтві, в театрі - вистави Р.Вікюка, в кінематографі - фільми Р.Хамдамова, П.Грінвея, в літературі - твори українських письменників-«бубабістів», в музиці - опери К.Пендерецького, в дизайні - моделі Дж.Гальяно.

У художньому житті та гуманітарній науці склалася ситуація, коли принцип інтертекстуальності став провідним, пріоритетним. А тому створення будь-якого нового тексту, його інтерпретація та інтерпретація тексту, що вже функціонує в культурі, стають можливими лише за умови застосування інтертекстуальності як універсального принципу "читання-письмо". Від знання механізмів його дії залежить виникнення художньо-сислової перспективи новостворюваного тексту, рівень зчитуваності, відкритості тексту, що інтерпретується. В цьому випадку особливого значення набуває опера як жанр синтетичний, за своєю інтеграційною сутністю легко співвідносний з інтертекстуальними тенденціями художньої практики, притаманними сучасній культурі. Дослідження механізмів входження елементів оперного тексту як інтертекстуальних до текстів інших знакових систем української та російської культури XIX-XX століття дасть змогу визначити певні універсальні принципи функціонування елементів однієї знакової системи в текстах інших знакових систем, а отже сприятиме

розробці інтегративної теорії, котра ґрунтується на органічній взаємодії різних галузей гуманітарної науки. В цьому й полягає **актуальність** дисертаційного дослідження.

Об'єктом цього дослідження є процеси функціонування елементів тексту однієї знакової системи в текстах інших знакових систем.

Предмет дослідження - елементи оперного тексту в текстах культури України та Росії XIX-XX століть.

Зв'язок роботи з програмами, планами, темами. Дисертація виконана за планами науково-дослідної роботи кафедри історії зарубіжної музики й кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського.

Метою дослідження є формування нового погляду на оперу як на знакову систему, елементи якої, функціонуючи в текстах інших знакових систем, розкривають універсальні механізми їх взаємодії.

Предмет і мета дозволяють визначити **завдання дослідження**.

1. Уточнити сутність інтертекстуальності як семіотичного поняття.
2. Виділити окремі елементи в межах опери як знакової системи, визначивши специфіку їх функціонування в текстах інших знакових систем.
3. З'ясувати семантичну роль опери як геральдичної конструкції в літературних, кінематографічних та сценічних текстах XIX-XX століть.
4. На основі аналізу текстів культури зазначеного періоду визначити механізм функціонування в культурі міфу оперної примадонни (виконавця) як інтертекстуального елемента.
5. На основі аналізу явищ художньої культури та повсякденного життя XX століття виявити специфіку функціонування оперних елементів як інтертекстуальних у контексті ідеологічного міфу.

Методологічною основою дослідження є філософське положення про наявність універсального коду, хоча й дуже складного й неоднорідного, котрий маніфестує себе непрямим способом у конкретних проявах культури (сформульовано Б.Гаспаровим), ідея культури як семіосфери (позиція представників Тартусько-московської школи).

Теоретичною основою дисертації стали праці видатних семіотистів, що розглядали поняття інтертекстуальності й інші пов'язані з ним семіотичні поняття (Р.Барт, М.Бахтін, Б.Гаспаров, А.Ж.Греймас, У.Еко, Ю.Кристева, Ж.Курте, Ю.Лотман, Р.Якобсон та інші), а також праці музико-, кіно- та літературознавців і культурологів, які розглядали окремі аспекти взаємодії різних знакових систем, зокрема, музики з іншими видами мистецтва (М.Білінська, Л.Гінзбург, А.Гозенпуд, О.Жолковський, М.Загайкевич,

О.Зінкевич, Б.Кац, І.Мамчур, Н.Машенко, П.Паві, Я.Платек, М.Раку, Б.Розенфельд, Б.Селіванов, Р.Тименчик, С.Тишко, М.Туровська, І.Хангельдієва, М.Черкашина, Г.Чичерін, Н.Шурова, І.Ямпольський, М.Ямпольський та інші).

Головним методом, застосованим у роботі, є “освічений еkleктизм” (запропонований О.Жолковським), який органічно поєднує в собі різні методи аналізу тексту в світлі постструктуральної теорії й згідно з яким досягнення попереднього етапу (техніка структурного аналізу твору й апарат опису художнього світу автора) не відкидаються, а посідають закономірне місце серед інструментарію, запозиченого з інших шкіл (міфологічної, психоаналітичної, феноменологічної, біографічної, культурологічної, соціологічної).

Наукова новизна і теоретичне значення дослідження полягає: 1) у застосуванні семіотичної теорії до аналізу явищ культури, які до того були прерогативою аналізу або універсальної (абстрагованої від специфіки конкретної галузі гуманітарного знання) семіотичної теорії, або відокремлених одна від одної галузей гуманітарних наук (а саме музико-, літературо- чи кінознавства); 2) у науково-теоретичному обґрунтуванні положення про наявність універсальних законів і механізмів функціонування та взаємодії елементів різних знакових систем (на прикладі функціонування оперних елементів у текстах інших знакових систем).

Практична цінність дослідження визначається тим, що її матеріали й результати можна використати у вузівських курсах теорії та історії світової й вітчизняної культури, історії українського та світового оперного мистецтва, у постановочній практиці оперних творів.

Висновки і рекомендації можуть бути використані в програмах загальноосвітніх шкіл для інтегрування змісту дисциплін гуманітарно-естетичного циклу, а також у програмах курсової перепідготовки педагогічних кадрів відповідного фаху.

Особистий внесок здобувача полягає в тому, що на прикладі функціонування елементів опери в текстах інших видів мистецтва здійснене науково-теоретичне обґрунтування положення про наявність універсальних законів і механізмів взаємодії елементів різних знакових систем.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на кафедрі історії зарубіжної музики й на кафедрі теорії та історії культури Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського. Основні ідеї та положення роботи знайшли відбиття в доповідях на конференціях: Всеукраїнська наукова конференція “Музика Західної Європи XVII- XIX ст.:

творчість, виконавство, педагогіка” (Суми, 10-11 травня 1994 року); міжвузівська наукова конференція “Музика та культура абсурду ХХ століття” (Суми, 24-25 вересня 1996 року); Всеукраїнська наукова конференція “Театр і театрознавство 90-х років. Вибране” (Київ, 7-8 грудня 1996 р.); Перша міжнародна конференція “Ріхард Вагнер і сучасність” (Київ, 23-25 березня 1998 року); Всеукраїнська наукова конференція “Музичний ландшафт України: школи, регіони, індивідуальності” (Суми, 24-25 листопада 1999 року).

Публікації. За темою дослідження опубліковано ряд статей і тез, зокрема, у фахових виданнях.

Структура дисертації. Робота складається із вступу, п'яти розділів, висновків і бібліографії. Обсяг праці складає 187 сторінок. Список використаних джерел - 218 найменувань, 15 сторінок.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У ВСТУПІ обґрунтовується вибір теми, її актуальність і наукова новизна, визначаються мета, завдання й метод дослідження, аргументується теоретична і практична цінність роботи.

Оскільки культурологія тісно пов'язана з філософією культури, соціальними й гуманітарними науками, зокрема, семіотикою, опера розглядається в системі координат саме цієї галузі наукового знання. Тому в першому розділі «ТЕОРІЯ ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТІ ЯК КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ ЯВИЩЕ» запропоноване сумарне уявлення про інтертекстуальність, що кореспондується з такими поняттями: “текст” (і його трактуванням структуральної й постструктуральної теорією з їхніми поняттями “конструкція” та “деконструкція”), “код”, “знак”, а також із поняттями “міф” і “симулякр”.

Інтертекстуальність розглядається як властивість тексту, що притаманна йому від самого початку (предметом цитації є всілякі дискурси, з яких і складається культура й в атмосферу яких незалежно від своєї волі занурений будь-який автор), за самою своєю природою будь-який текст - це інтертекст, він пишеться в процесі зчитування чужих дискурсів, інтертекстова структура не є наявною, а виробляється відносно іншої структури (М.Бахтін, Р.Барт, Ю.Кристева). Тому інтертекстуальність не варто розуміти так, що текст має якесь походження; текст утворюється з анонімних, невловимих і водночас уже читаних цитат - із цитат без лапок, він має не просто кілька значень, у ньому здійснюється притаманна йому множинність смислу - така, що не підлягає усуненню (Р.Барт).

У контексті семіотичної теорії оперу можна розглядати “як систему знаків, організованих відповідно до культурних кодів та процесу означування”. У такому разі конкретний оперний твір витлумачується і як текст, створений за законами відповідної знакової системи, і як інтертекст – точка перетину “всіляких цитацій”. При цьому оперна мова (опера – знакова система) не є чимось сталим, замкненим, ізольованим. Вона реалізується та одночасно твориться конкретними оперними текстами, активно взаємодіє з іншими “мовами”, в результаті чого елементи оперного тексту функціонують як інтертекстуальні в текстах інших знакових систем.

Приклади взаємодії опери та інших знакових систем свідчать, що опері притаманні ті самі властивості, що й будь-якій іншій знаковій системі. По-перше, оперний твір можна усвідомлювати (а тому й аналізувати) як текст, котрий, за Р.Бартом, є “полем застосування методологічних операцій”. По-друге, будь-який оперний текст і як партитура, і як вистава “організовані” з урахуванням відповідних правил-обмежень, добре відомих і адресанту (композитор, лібретист), і адресату (слухач, глядач). Це, наприклад, відпрацьовані в оперній знаковій системі коди барокової або романтичної опери, котрі традиційно в музикознавстві звуться “моделями”. При цьому зазначені коди можуть бути використані й в інших знакових системах. По-третє, будь-який оперний текст складається із знаків. Специфіка - а звідси й семантична складність - оперного знаку полягає в його синтезуючій природі. Він є вербально-музично-пластичним. А тому в результаті взаємодії з іншими знаковими системами оперні знаки можуть виконувати в них, тобто в текстах (художніх чи нехудожніх), принципово нові смислові функції.

Текстуальний та інтертекстуальний аналіз різноманітних аспектів взаємодії різних знакових систем зовсім не є новим для окремих галузей гуманітарної науки, наприклад, літературознавства чи музикознавства, котрі розглядають “ремінісценції”, “запозичення”, “впливи”, будь-які, часом несподівані, “джерела”, “приховані цитати” та інше. Розкриваючи механізм спадкоємності в музиці, О.Зінькевич визначає та класифікує якісні показники, за якими диференціюються процеси входження елемента системи, що впливає, до системи, що сприймає: 1) деформація; 2) трансформація; 3) дифузія, 4) синтез, 5) асиміляція.

О.Жолковському належить найбільш повна “каталогізація” й “типологізація” різного роду інтертекстуальних зв'язків, що можуть бути виявленими між різними творами: крім пошуків безпосередніх запозичень і алюзій, учений називає й “зіставлення типологічно подібних явищ (творів, жанрів, напрямків) як варіацій на загальні теми й структури”, і “виявлення глибинних

(міфологічних, психологічних, соціально-прагматичних) прихованих причин аналізованих текстів”, і “вивчення зсувів цілих художніх систем, зокрема, опис творчої еволюції автора як його діалогу із самим собою й культурним контекстом” і багато чого іншого.

У другому розділі «ОПЕРНІ ЕЛЕМЕНТИ ТА ЇХ ФУНКЦІОНУВАННЯ В ІНШИХ ЗНАКОВИХ СИСТЕМАХ» визначені складові оперного тексту та їх семантична роль.

Складові компоненти опери, котрі визначають специфіку тексту цього музично-театрального жанру, будучи вилученими з однієї та потрапляючи до іншої знакової системи, функціонують в ній як інтертекстуальні елементи. Про можливість і продуктивність застосування семіотичних підходів до інтерпретації оперних текстів свідчать наукові розвідки останніх років, де вдало здійснена спроба семіотичного аналізу як окремих творів (М.Раку), так і творчості окремих композиторів (І.Нікольська).

Досліджуючи процеси функціонування складових оперного тексту як інтертекстуальних елементів в різних текстах культури, в першу чергу слід аналізувати ті трансформації, котрих зазнає **музичний текст**. Численні перекладення й транскрипції у термінах семіотичної теорії є процесами пристосування, коректування повідомлення, яким є оперна музика, до середовища й учасників повідомлення.

В інших знакових системах активно функціонує такий інтертекстуальний елемент, як **оперний сюжет**, що найчастіше виконує функції так званої “геральдичної конструкції” (термін запозичено з геральдики, де він позначав повторення усередині герба такого самого герба в зменшеному вигляді). Таку функцію дублювання сюжетних колізій виконує в романі І.Тургенева “Напередодні” (1860) сюжет опери Дж.Верді “Травіата”, яку відвідують у Венеції головні персонажі. Ситуація останнього акту віддзеркалює ситуацію, в котрій перебувають тургеневські герої. Події, що відбуваються на сцені, сприймаються ними як оперний еквівалент власного трагічного майбутнього, а читачем як епізод, котрий прогнозує подальший сюжетний рух і фінал роману.

Як інтертекстуальний елемент може функціонувати й **окремий оперний номер**: арія, ансамбль, сцена, хор, оркестровий номер. Будучи цитатою, він може виконувати в текстовому просторі різноманітні функції. Так, у балеті Р.Щедріна “Анна Кареніна” (1971) і в романі І.Гончарова “Обломов” (1859) цитуються номери з опер В.Белліні (відповідно – дуети з “Капулеті та Монтеккі” й каватини Норми). Цитата з беллінієвської опери, руйнуючи “лінеарність тексту”, дає можливість Р.Щедріну підкреслити конфлікт між “музикою дії” та “музикою внутрішнього стану героїв”, що визначає саме “слухо-

ве” сприйняття основної думки тексту. В романі І.Гончарова каватина Норми виступає константним елементом, своєрідним музичним лейтмотивом вербального тексту і за своєю семантикою стає уособленням уявлень Обломова про ідеальний життєустрій.

Інтерпретаційним вектором у тексті може стати **персонаж-виконавець**. Наприклад, в опері “Галина” сучасного французького композитора М.Ландовського, створеній за автобіографічною книгою російської співачки Г.Вишневської, є персонаж – агент КДБ на ім’я Скарпія. У просторі тексту він виконує функцію семантичного вектора, який провокує семантичну ідентифікацію головної героїні - Галини - й Тоски з одночасним кореспондуванням текстів різних знакових систем - життя й опери. В результаті формується образ Вишневської як “радянської Тоски”, і саме це утворення можна вважати складовим компонентом функціонуючого в текстах різних культур, в тому числі й російської, міфу оперного виконавця, зокрема, примадонни.

Як інтертекстуальний елемент може функціонувати **постать композитора**. Частота функціонування безпосередньо залежить від його популярності, від поширеності його творчості в просторі культури. Дублювання зовнішності композитора, як і зовнішності оперного виконавця, свідчить про його популярність, інтенсивність входження до тексту життя. Цей процес освоєння постаті автора за своєю семантикою є своєрідним процесом поглинання з деформаційними наслідками. Звідси – пояснення такого широкого розповсюдження шаржів та карикатур. В романі М.Лермонтова “Княгиня Ліговська” (1836) відтворено інтер’єр, де серед “модних дрібниць”- алебастрові карикатури Паганіні, Іванова, Россіні. Вони виконують складну семантичну функцію. По-перше, процес дублювання засвідчує статус культовості постатей скрипаля-віртуоза, видатного співака та популярного композитора в тогочасній російській культурі. По-друге, володіння алебастровим дублем - це сурогатне задоволення бажання публіки прилучитися до свого кумира, оволодіти ним, розчинюючи макросвіт митця у власному мікросвіті, уособленням якого є приватний інтер’єр. Поява в Росії на початку ХХ століття серед “оперної” кондитерської продукції карамелі “Верді”, на обгортках якої було відтворено портрет композитора та фрагмент нотного тексту, є фактом створення цукеркового еквіваленту постаті автора, котрий споживачем поглинався – “пожирався” в буквальному значенні цього слова.

Інтертекстуальним елементом може бути й Опера - **театральна споруда**. У цьому випадку специфіка її функціонування головним чином визначається місцем знаходження, семантикою відповідних територіально-культурних регіонів (у термінах ландшафтної герменевтики: Центр, Провінція, Периферія, Контр-Центр),

до контексту яких вона входить. Приклад - особливості функціонування в російській культурі Большого театру Росії, що репрезентує Центр, та Оперу у Львові, котра стала точкою перетину архаїчного та ідеологічного міфу Провінції.

Зрештою, сам **оперний код** може функціонувати в текстах інших знакових систем як інтертекстуальний елемент. При цьому спостерігаються ті семантичні явища, котрі Ю.Лотман називає “випадками подвійного чи багатократного кодування всього тексту”. Наприклад, у фільмі Р.Хамдамова “Anna Karamazoff” (1991) інформація організована і за кінокодом, і за кодом оперним, що визначило пластику кадру, манеру акторської гри та композицію кінокартини в цілому. Використання коду є загальносеміотичною процедурою, котра об’єднує тексти різних знакових систем: фортеп’янной п’єси “Граємо оперу Россіні” з циклу “Альбом для юнацтва” (1981) та “Листа Тат’яни до Онегіна” з “роману у віршах” О.Пушкіна. В обох текстах - свідоме коректування повідомлення, котре спостерігається при невмілому учнівському відтворенні фортеп’янного тексту та при перекладі вербального з мови на мову. Але при цьому зберігаються коди насправді не існуючих текстів: у Р.Щедрина інформація організована за кодом “якоїсь россінієвської опери”, у О.Пушкіна - за епістолярним кодом (французького оригіналу листа). Код зберігається навіть тоді, коли текст піддається процесу пародіювання. Деформуються лише деякі компоненти: поведінка на сцені оперного виконавця, постановочні прийоми, особливості власне музичного тексту. Код залишається незмінним, про що, наприклад, свідчать факти сприйняття найвідомішої в російській культурі оперної пародії “Вампуки, нареченої африканської” (перша постановка - січень 1909 року) як “твору високого оперного мистецтва”. Порухення коду спостерігається тоді, коли для відтворення тексту однієї знакової системи застосовується інша. Цей процес перекодування досить продуктивний для будь-якої культури, свідченням чого є значення “Енеїди” І.Котляревського для української літератури. Що ж до перекодування (яке, до речі, не можна ототожнювати з пародіюванням) оперного тексту, то цей процес був особливо продуктивним у російській культурі ХІХ століття (приклад - оповідання І.Горбунова “Травіата”), а традиція фольклорної оповіді - переказу оперної вистави - збереглася навіть до кінця ХХ століття.

У третьому розділі «**ОПЕРА ЯК ГЕРАЛЬДИЧНА КОНСТРУКЦІЯ**» визначається семантика процесів функціонування оперних елементів у якості геральдичної конструкції в текстах інших знакових систем.

Саме як геральдична конструкція опера (вистава або окремий елемент оперного тексту) функціонує в текстах української та російської культури

XIX-XX сторіччя, зокрема, в романі Ф.М.Достоевського “Білі ночі” (1848), в рецензії-нарисі Є.Гребінки “Опера в Лубнах” (1845), у повісті М.Салтикова-Щедріна “Заплутана справа” (1848), оповіданні І.Франка “Вільгельм Телль” (1884), у романі Ю.Андруховича “Перверзія” (1995).

На основі аналізу текстів, авторами яких є представники різних національних культур, різних епох, текстів різних жанрів (“сентиментальний” та постмодерністський роман; нарис-рецензія, повість, оповідання), можна зробити деякі узагальнення щодо особливостей функціонування загального для них інтертекстуального елемента - геральдичної конструкції.

В ролі геральдичної конструкції всередині тексту художньої літератури може виступати лише твір популярний, добре відомий. І в цьому разі інтертекстуальний елемент виконує додаткову - комунікативну - функцію, встановлюючи додатковий семантичний зв'язок між автором тексту та його інтерпретатором, тобто читачем. Іншими словами, підтверджується думка Ю.Лотмана про стійкість коду щодо перешкод. Отримані результати, всупереч твердженню деконструктивістів, показали, що інтертекстуальний елемент є “захистом від перешкод” у повідомленні, виконуючи функцію дублювання інформації (апеляція до загального знання-досвіду та дублювання форми). Ось чому в ролі саме такого інтертекстуального елемента використовуються найбільш популярні твори, зокрема, опери Дж.Россіні “Севільський цирульник” (тексти Ф.Достоевського та Є.Гребінки) і “Вільгельм Телль” (тексти М.Салтикова-Щедріна та І.Франка). Коли ж у ролі геральдичної конструкції використовуються твори маловідомі або вигадані, як, наприклад, опера «Орфей у Венеції» в романі Ю.Андруховича «Перверзія» (компіляція, що складається з фрагментів 20 творів 13 авторів), то тут можна говорити не про “захист від перешкод” під час передачі інформації, а, навпаки, про “захист перешкод”, що входять в авторські наміри, іншими словами, говорити про збереження ігрового (карнавального) коду в постмодерністичному тексті українського письменника-«бубабіста».

При цьому геральдична конструкція в тексті є обов'язковим сюжетним компонентом. У всіх згаданих творах персонажі відвідують оперну виставу, а у І.Франка такі відвідини взагалі вичерпують сюжет оповідання. При цьому способи моделювання геральдичної конструкції виявляються різними. Вона може бути змодельована: як цитата-аномалія (в романі Ф.Достоевського “Білі ночі”); як згорнутий до моносемантичного знака текст (у творі Є.Гребінки “Опера в Лубнах”); як текст, переведений з однієї знакової системи в іншу й відтворений в різних кодах культури, побудований на опозиційних парах “сон” - “дійсність” (повість М.Салтикова-Щедріна “Заплутана справа”),

“міміка” - “жест” (оповідання І.Франка “Вільгельм Телль”); при цьому розкривається специфіка сприйняття й відтворення опери авторами, котрі володіють іншою знаковою системою; як типізований інтертекстуальний елемент, що в узагальненому вигляді містить всі перелічені варіанти функціонування (роман Ю.Андруховича “Перверзія”).

Використання опери (оперної вистави) як інтертекстуального елемента, а саме як геральдичної конструкції, здійснювалося авторами з певними цілями. Геральдична конструкція як модель дублююча: приводить до переосмислення традиційної (традиційної для певного жанру) системи дійових осіб, зокрема, в “сентиментальному” романі Ф.Достоевського “Білі ночі”; виступає “перемикачем”, що переводить повідомлення з одного типа дискурсу в інший (у випадку з нарисом-рецензією Є.Гребінки “Опера в Лубнах”); ставши кульмінаційним елементом композиції, співвідносить повідомлення з одним з універсальних кодів культури (“сон” - “дійсність” - повість М.Салтикова-Щедріна “Заплутана справа”); структурно повторивши, концентрує комплекс соціально-моральних настанов автора (свого роду “ущільнення інформації” - в оповіданні І.Франка “Вільгельм Телль”); виступає своєрідним репрезентантом єдиного тексту світової культури (роман Ю.Андруховича “Перверзія”).

У четвертому розділі «МІФ ОПЕРНОЇ ПРИМАДОННИ В УКРАЇНСЬКІЙ ТА РОСІЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ ХІХ-ХХ СТОЛІТЬ» визначаються семантичні функції міфу оперного виконавця в текстах інших знакових систем.

Те чи інше явище культури, будучи унікальним, неповторним, виключним, але й водночас масовим, публічним, доступним, піддається процесу міфологізації. Будь-який елемент опери - автор, виконавець, театральна спорада - в результаті міфологічного осмислення дає міф, котрий функціонує в культурі як інтертекстуальний елемент. Він як продукт “колективного несвідомого” (К.Юнг) за своїми характерологічними показниками, за моделлю створення й побутування може бути ідеологічним, есхатологічним і профанним.

Останній є співвідносним з міфами, народжуваними сучасною масовою культурою, й виникав він внаслідок міфологізації сценічного та приватного життя, вокального й артистичного обдаровання оперного виконавця. Таким об’єктом обробки “міфічної свідомості”, наприклад, у ХІХ столітті стала оперна примадонна. В російській культурі найбільш сталими міфами, що функціонують донині, виявилися міфи П.Віардо (1821 - 1910) й А.Патті (1843 - 1919).

“Міф Віардо” й “міф Патті” створювалися сучасниками й активно функціонували в текстах культури. Наприклад, у кіносценарії С.Соловйова «Іван

Тургенєв. Метафізика кохання» (надруковано в 1995) та в романі М.Алданова «Витоки»(1940-і). Вони виникли завдяки не тільки артистичним рисам співачок, відповідній моделі їхньої поведінки в житті, але й специфічній настанові публіки на сприйняття оперної вистави. Міфологізується й те грошове вираження, яке отримує голос, перетворюючись на товар в реаліях театрального ринку. Гонорар стає своєрідним барометром. Він визначає статус артиста на сцені й так звану “громадську думку”. Але, як це не є парадоксальним, у міфологічній свідомості ці “прозаїчні” вчинки зірки відповідним чином інтерпретуються, що приводить до виникнення й функціонування так званих “чуток”. “Зірка” як міфологізована істота за соціальним станом не маркована й не підкорена правилам станового ритуалу, вона ритуалізує життя за власною моделлю. Сам процес “розглядання” міфологізованої істоти є свідченням сприйняття її як еротичного об’єкту, що викликає відповідні еротичні бажання. Тим паче, що цей об’єкт - в даному разі “зірка” - центр сценічного видовища, оперної вистави. В результаті еротичний потенціал спектаклю, що фокусується “зіркою”, нею ж проєктується в зал для глядачів і приводить його в екстатичний стан. Але оскільки “зірка” є жаданою, але не жадає, то вона як міфологічна істота не може стати об’єктом сексуального задоволення. Вона як божество є доступною для всіх, але не може належати комусь конкретно. В цьому разі легко встановлюється аналогія з процесом міфологізації вождя, де політичний фетишизм має еротичні обертони. “Зірка” теж не може мислитися як чиясь дружина, що виконує відповідні подружні обов’язки (і соціальні, і сексуальні). Нові аспекти процесу міфологізації чітко проглядаються, коли міф відпрацьовується в творі, що належить культурі кічу, котра вся структурується модифікованими міфологемами. В бульварному романі В.Крижановської (псевдонім - Рочестер) “Помста єврея” (1890) “міф Патті” зростається з міфологізованим бомондом.

У міфологічній свідомості “конкретні предмети, не втрачаючи своєї конкретності, можуть ставати знаками інших предметів чи явищ, тобто їх символічно замінити” (С.Токарев, Є.Мелетинський). Ця символічна заміненість понять веде до ідентифікації А.Патті та її героїні (як, наприклад, в останній чверті ХХ століття - В’ячеслава Тихонова й Штирлиця, Вероніки Кастро й Маріанни), а отже - до міфологічного сприйняття опери Г.Доніцетті “Лючія ді Ламмермур”, котра в новій знаковій системі (словесній) виконує функцію сюжетної парадигми, іменованої “геральдичною конструкцією” (“Помста єврея” В.Крижановської).

Міф есхатологічного характеру має певні особливості. Як і міф профанний, він активно функціонує в сучасній масовій культурі. В нього багато

спільного з профанним. Наприклад, спільність складових елементів, об'єктів міфологізації: голос, його грошовий еквівалент, модель поведінки, зовнішність. Відмінними від нього є смерть і похорон, котрі, власне, й визначають специфіку функціонування міфу в культурі. Саме рання, передчасна смерть забезпечила виникнення й функціонування в російській культурі XIX і XX століть міфу А.Бозіо (1830 - 1859) та в українській XX століття - міфу О.Петрусенко (1900-1940).

В есхатологічному міфі факт смерті й причини, що її викликали, отримують відповідне міфологічне мотивування. Смерть Бозіо "пояснюється" міфом про знамениті російські морози, які свого часу згубили наполеонівську армію й забезпечили перемогу російських військ. Так, наприклад, в "сатиричному циклі" М.Некрасова "Про погоду" (1858-1865) з'являється нагадування про смерть італійської співачки, а у вірш Й.Мандельштама "Чуть мерцаєт призрачна сцена..." (1920) входить, кореспондуючись із М.Некрасовим, "прихованим сюжетом" (Л.Гінзбург) "морозний" міф про смерть Бозіо. У тексті "Єгипетської марки" (1927) зі всього комплексу цього міфу Й.Мандельштамом обираються два елементи: голос (в тому числі й його грошове вираження) і смерть, котра осмислюється через онтологічний код, так активно використаний свого часу романтиками (наприклад, Е.-Т.-А.Гофманом), коли акт співу як абсолютного самовираження "вичерпує" життя. Слід відзначити, що в "Єгипетській марці", як і в вірші "Чуть мерцаєт призрачна сцена...", міф Бозіо є семантично подвоєною інтертекстуальною конструкцією.

Якщо у Й.Мандельштама міф Бозіо функціонує як семантично подвоєна інтертекстуальна конструкція, то в романі М.Чернишевського "Що робити?" (1863), будучи інтертекстуальним елементом, він веде до появи того, що прийнято називати "інтерпретантою". Інтерпретанта (за М.Ріффатерром) - це той "третій" текст, який виникає в інтерпретаційному просторі в результаті взаємодії інтертексту й тексту обрмовуючого, він уводиться до двоїстої інтертекстуальної схеми аномалій, котра не може бути нормалізованою за допомогою одного інтертексту.

Голос Бозіо як інтертекстуальний елемент в тексті М.Чернишевського виконує роль вектора, семантичного покажчика на інший елемент - інтерпретанту, котра дозволяє інтерпретувати текст в цілому. Такою інтерпретантою стає опера Дж.Верді "Травіата", точніше - її головна героїня. Таким чином, за допомогою інтерпретанти (Віолетта) відбувається семантична ідентифікація на рівні зіставлення поведінки персонажу реального (дружина письменника Ольга Сократівна, якій присвячено роман) й вигаданого (Віра Павлівна).

Есхатологічний міф Оксани Петрусенко визначається національними особливостями “колективного несвідомого”, котре його продукує, та особливостями того періоду часу, коли він формується. Міфів української співачки притаманні всі риси фольклорної оповіді (константні сюжетні елементи: втеча, втрата попереднього імені й набуття нового, віщий сон, подолання перешкод тощо; специфічна “фольклорна” побудова тексту), про що свідчать біографічна повість М.Кагарлицького “Оксана Петрусенко” (1983), поетичні тексти О.Новицького, Л.Забашти, П.Тичини, спогади сучасників, численні фольклорні оповіді. Факт смерті “українського солов'я” збігається із загальним есхатологічно-містичним сприйняттям дійсності, що виникло та поширилося в Україні ще на початку ХХ століття. Слід відзначити, що процес міфологізації Оксани Петрусенко, оперної примадонни, для культури ХХ століття - явище виняткове. Виникнення його пояснюється національними й соціальними особливостями, а не лише дією загальноміфологічних законів: у ХХ столітті оперна примадонна втрачає статус об'єкту, що піддається міфологізації, Причини - зміни в структурі культури на межі століть, зокрема, процеси переміщення цінностей, що “підвищуються” й “знижуються”. Так, наприклад, кінематограф займав положення мистецтва, яке належало “низовій” культурі. Підвищення опери в статусі “культурних цінностей” приводить до втрати “права” на процес міфологізації “зірки”, права, котре донині - до кінця ХХ століття - зберігається за кінематографом. Цікавий виняток у радянській культурі: несподіваний варіант міфу оперної примадонни - міф про хамдамівських няньок (оперних примадонн Большого), що функціонував на межі 1960-початку 1970-х років і яким визначався “художній родовід” кінорежисера Р.Хамдамова.

У п'ятому розділі «ОПЕРНИЙ ЕЛЕМЕНТ У КОНТЕКСТІ ІДЕОЛОГІЧНОГО МІФУ ХХ СТОЛІТТЯ» визначається специфіка функціонування елементів оперного тексту у культурі тоталітарної епохи.

Тексти української та російської культури ХХ століття свідчать про те, що це була епоха тотального поширення ідеологічного міфу. В його контексті функціонують такі оперні елементи, як виконавець (І.Козловський, С.Лемешев), автор (Р.Вагнер), театральна споруда (Большой театр СРСР, львівська Опера). Виступаючи як інтертекстуальний елемент в текстах інших знакових систем, вони виявили специфічні риси протікання деяких соціокультурних процесів.

Тексти культури підтверджують факт паралельного функціонування профанного міфу тенорів та міфу вождя (Й.Сталін), при якому другий визначає особливості функціонування першого. Постає оперного композитора є “точ-

кою перетину” різноспрямованих тенденцій в русі культури. Зокрема у постаті Р.Вагнера “перетиналися” ідеологічний міф СРСР, вагнерівський міф третього рейху і російська національна традиція сприйняття композитора та його творчості.

Відбувається полісемантизація оперної споруди (внаслідок її перетворення на смисловий “вузол” різноспрямованих соціокультурних процесів) та одночасна репрезентація різних знакових систем: ідеологічна інверсія, пов’язана з розповсюдженням радянського міфу, та ескапістська традиція російської культури (Центр - Большой); ідеологічна інверсія, пов’язана з функціонуванням дистанційованого ідеологічного (віденсько-імперського) та архаїчного міфів (Провінція - львівська Опера).

Аналіз автобіографічної прози С.Параджанова, І.Квірікадзе, Й.Бродського, П.Вайля різних жанрів, об’єднаних загальним оперним елементом, свідчить про семантичну специфіку функціонування в радянській і пострадянській культурі 1980-х - 1990-х років опери як певної семантичної одиниці.

По-перше, опера виступає як елемент, що маркує певну епоху (1930-і - початок 1950-х років) і певний художній стиль (“великий сталінський”), котрий відповідає деяким культурним уявленням, що склалися в кінці ХХ століття. При цьому слід пам’ятати, що автори, котрі “грають” певними стильовими елементами (в цьому разі “оперністю”), не припускають спростовувати або підтверджувати той ідеологічний міф, який естетично реалізовувався в Великому стилі: “Стиль не імітується, а осмислюється з культурної дистанції і виступає як структурний код, котрий пояснює й міфологічні типи, й людські стосунки” (М.Брашинський).

По-друге, опера як одиниця полісемантична не тільки маркує, але й сама стає об’єктом певних смислових зсувів всередині кожного тексту. В кіносценарії С.Параджанова та оповіданні І.Квірікадзе спостерігаються кодові порушення (відповідно перехресне перекодування й деритуалізація). При цьому перекодування опери як певної знакової системи в житті й творчості Параджанова виявляється стрижневим, домінуючим.

У текстах Й.Бродського та П.Вайля опера як інтертекстуальний елемент моделює процеси освоєння “іншої” семантичної системи на рівні окремого представника національної культури й культури в цілому. Одночасно П.Вайлем дається мотивування (культурологічного, ментального характеру) ролі опери як засобу комунікації між італійською та російською культурами.

У ВИСНОВКАХ дисертації сформульовано основні підсумки дослідження.

1. Процеси функціонування оперних елементів як інтертекстуальних у текстах культури, тобто в різних знакових системах, розглядались поза постструктуральною семіотичною теорією і досліджувались з використанням традиційних методів відповідних гуманітарних дисциплін - мистецтвознавства або літературознавства. Але про можливість і продуктивність застосування семіотичних підходів при інтерпретації музичних та музично-театральних текстів свідчать окремі наукові розвідки останніх років, де здійснена спроба інтертекстуального аналізу окремих творів, в тому числі оперних. При цьому методологічною базою є праці, здійснені на матеріалі філології та кінознавства.

2. Застосування підходів постструктуральної теорії уможливило аналіз та визначення особливостей функціонування в різних знакових системах оперних елементів як інтертекстуальних, а саме: музичного тексту, сюжету, окремого номера, виконавця, персонажа, вистави в цілому, автора оперного тексту, *Опери - видовищної споруди - та оперного коду*.

3. Оперний елемент як інтертекстуальний у текстах інших знакових систем може функціонувати як: повідомлення, скориговане та пристосоване до середовища й учасників (перекладення й транскрипції власне музичного тексту опери); геральдична конструкція, що дублює, віддзеркалює код, наративність, сюжет, систему дійових осіб тексту іншої знакової системи; цитата, що, порушуючи лінійність тексту, пропонує нові інтерпретаційні варіанти читачу-інтерпретатору; інтерпретанта, котра визначає шляхи тлумачення тексту й виконує функції інтерпретаційного вектора; міф (міф оперного виконавця, композитора, *Опери як театральної споруди, складова ідеологічного міфу*); один із кодів, що забезпечує подвійне чи багатократне кодування всього тексту; код, який зберігається при деформації оперних елементів у пародійному тексті; код, котрий порушується внаслідок зміни якогось складового елементу акту комунікації (перекодування).

4. Найчастіше оперний елемент як інтертекстуальний у текстах інших знакових систем виконує функції геральдичної конструкції та складової міфу.

Геральдична конструкція в тексті є обов'язковим сюжетним компонентом, а способи її моделювання є різними (а саме: як цитата-аномалія; як згорнутий до моносемантичного знака текст; як текст, переведений з однієї знакової системи в іншу й відтворений в різних кодах культури; як типізований інтертекстуальний елемент, що в узагальненому вигляді містить всі перелічені варіанти функціонування тощо).

5. Використання оперного елемента як геральдичної конструкції авторами здійснюється з певними цілями, зокрема, геральдична конструкція в ролі дублюючої моделі може привести до переосмислення традиційної (традиційної для певного жанру) системи дійових осіб; виступити як “перемикач”, що переводить повідомлення з одного типа дискурсу в інший; ставши кульмінаційним елементом композиції, співвіднести повідомлення з одним з універсальних кодів культури; структурно повторивши, сконцентрувати комплекс соціально-моральних настанов автора; виступити своєрідним репрезентантом єдиного тексту світової культури.

6. Оперний виконавець як інтертекстуальний елемент в текстах інших знакових систем виконує міфоутворювальну та міфопідтримувальну функції, чим, власне, й пояснюється сталість культурного міфу. Одночасно інтертекстуальний елемент дозволяє виявити механізм міфоінверсії об’єктів культури (оперних виконавців), визначити характер функціонуючих міфів (профанний та есхатологічний), їх складові та специфіку взаємодії з іншими соціокультурними процесами країни.

7. При цьому міф оперної примадонни виконує в текстах інших знакових систем відповідні семантичні функції, а саме: функцію дублюючої геральдичної конструкції; функцію семантично подвоєної конструкції, котра поєднує тексти різних епох національної культури; функцію інтерпретанти, що дозволяє інтерпретувати як відповідний локус тексту, так і текст у цілому.

8. У контексті ідеологічного міфу (а саме в радянській ідеології) функціонують такі оперні елементи, як виконавець, автор, театральна споруда. У текстах інших знакових систем вони виявляють специфічні риси протікання деяких соціокультурних процесів, а саме: паралельне функціонування профанного міфу тенорів та міфу вождя, при якому другий визначає особливості функціонування першого; перетин різноспрямованих тенденцій в русі культури у постаті оперного композитора; полісемантизація оперної споруди (внаслідок її перетворення на смисловий “вузол” різноспрямованих соціокультурних процесів) та одночасна репрезентація різних знакових систем: ідеологічна інверсія, пов’язана з поширенням радянського міфу, та ескапістська традиція російської культури; ідеологічна інверсія, пов’язана з функціонуванням дистанційованого ідеологічного (віденсько-імперського) та архаїчного міфів; маркування в текстах художньої культури відповідної епохи.

Перелік опублікованих робіт за темою дисертації:

1. Белые ночи “Севильского цирюльника” // Джоаккино Россини: современные аспекты исследования творческого наследия: Сб. статей. - К., 1993. - С. 86-90.
2. Аделина Патти как миф // Музыкальная академия. - 1995. - № 1. - С.73-77.
3. Между небесами и канализацией. Особенности топографо-мифологического положения Львовской оперы // Art line. - 1997. - № 1. - С.20-21.
4. У полоні культур (І.Котляревський – Ж.Оффенбах – Г.Нарбут) // Зелена лампа. - 1997. - № 1. - С.23-25.
5. Коты в опере // Art line. - 1998. - № 1. - С.50-51.
6. “Слаще пенья итальянской речи...” (некоторые размышления по поводу работы Лидии Гинзбург “Поэтика Мандельштама”) // Зеленая лампа. - 1998. - № 1-2. - С.68-70.
7. Рихард Вагнер как “железный инвентарь строящегося социализма”. Композитор и стиль в контексте идеологического мифа // Зеленая лампа. - 1999. - № 1-2. - С.53-55.
8. Большой и хороший театр. ГАБТ как элемент советского идеологического мифа // Зеленая лампа. - 1999. - № 1-2. - С.56-57.
9. “Фасад эпохи” // Зеленая лампа. - 1999. - № 3-4. - С.38-41.
10. Культ теноров в контексте идеологического мифа // Зеленая лампа. - 1999. - № 3-4. - С.41-43.

Панасюк В.Ю. Опера в українській та російській культурі XIX-XX століття: інтертекстуальний аспект. - Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01. - Теорія і історія культури. - Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського, Київ, 2001.

На основі семіотичної теорії із застосуванням методу «освітеного еkleктизму» в дисертації розглядаються процеси функціонування елементів оперного тексту в текстах інших знакових систем української та російської культури XIX-XX століття. Визначається семантична функція зазначених елементів як інтертекстуальних: з'ясовується семантична роль опери як геральдичної конструкції в текстах художньої культури, визначається механізм функціонування в культурі міфу оперної примадонни, виявляється специфіка функціонування оперних елементів у контексті ідеологічного міфу.

Ключові слова: текст, інтертекстуальність, знак, код, перекодування, міф, міфологізація.

Panasyuk V.Y. Opera in the Ukrainian and Russian culture of the 19-th-20-th century: intertextual aspect. - Manuscript.

Thesis on competition of a scientific degree of the candidate of art criticism on a specialty 17.00.01. - Theory and history of culture. - Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kiev, 2001.

Based upon semiotic theory and the method of "educated eclectic" in the thesis processes of functioning opera-text's elements in the texts from another sign systems of Ukrainian and Russian culture of the 19-th-20-th century are being analyzed. The semantic function of the mentioned elements is determined as an intertextuality: defining the semantic role of an opera as a heraldic construction in art-culture's texts, determining the mechanism of functioning in the culture of opera-primadonna's myth, the specific of functioning of opera's elements in ideological myth's context is revealed.

The key-words: text, intertextuality, sign, code, code conversion, myth, mythologization.

Панасюк В.Ю. Опера в украинской и русской культуре XIX-XX века: интертекстуальный аспект. - Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.01. - Теория и история культуры. - Национальная музыкальная академия Украины им. П.И.Чайковского, Киев, 2001.

На основе семиотической теории с применением метода «просвещенного эклектизма» в диссертации рассматриваются процессы функционирования элементов оперного текста в текстах других знаковых систем украинской и русской культуры XIX-XX века.

В диссертации уточняется понятие интертекстуальности как одного из взаимосвязанных семиотических понятий, в частности, таких, как «текст», «код», «знак» и т.п.

Интертекстуальность трактуется как свойство текста, присущее ему изначально: по самой своей природе любой текст - интертекст, пишущийся в процессе считывания чужих дискурсов, интертекстуальная структура не наличествует, а вырабатывается относительно другой структуры.

Поскольку применение семиотических подходов к анализу любых явлений художественной культуры вообще и оперного искусства в частности является универсальным, и потому оперу можно рассматривать «как систему знаков, организованных соответственно культурным кодам и процессу означивания», то в таком случае конкретные оперные произведения толкуются в

диссертации и как тексты, созданные по законам определенной знаковой системы, и как интертексты – точки пересечения “всяческих цитаций”. При этом в диссертации учитывается, что язык оперы (опера как знаковая система) не является чем-то застывшим, замкнутым, изолированным. Он активно взаимодействует с другими “языками”, в результате чего элементы оперного текста (музыкальный текст, сюжет, номер, исполнитель, персонаж, спектакль в целом, автор, Опера-сооружение и код) функционируют как интертекстуальные в текстах других знаковых систем.

На основе анализа текстов украинской и русской культуры XIX-XX века в диссертации сделан вывод о том, что оперный элемент в качестве интертекстуального в текстах других знаковых систем может функционировать как: сообщение, приспособленное к среде и участникам сообщения; геральдическая конструкция, дублирующая код, сюжет, систему действующих лиц текста другой знаковой системы; цитата, которая, нарушая линейность текста, предлагает новые интерпретационные варианты читателю-интерпретатору; интерпретанта, определяющая пути толкования текста и исполняющая функции интерпретационного вектора; миф (миф оперного исполнителя, композитора, Оперы как театрального сооружения; составляющая идеологического мифа); один из кодов, обеспечивающих двойное или многократное кодирование всего текста; код, сохраняющийся при деформации оперных элементов в пародийном тексте; код, нарушающийся вследствие изменения какого-либо из составляющих элементов акта коммуникации (перекодировка).

В диссертации доказывается, что геральдическая конструкция в тексте выступает в качестве обязательного сюжетного компонента, а способы ее моделирования являются разными (цитата-аномалия; свернутый до моносемантического знака текст; текст, переведенный из одной знаковой системы в другую и воссозданный в разных кодах культуры; типизированный интертекстуальный элемент, в обобщенном виде содержащий все перечисленные варианты функционирования).

Исполнитель как элемент оперы - знаковой системы - в текстах других знаковых систем, являясь интертекстуальным элементом, выполняет мифообrazующую и мифоподдерживающую функции, чем, собственно, и объясняется устойчивость культурного мифа. Одновременно интертекстуальный элемент позволяет определить механизм мифоинверсии объектов культуры (оперных исполнителей), выявить характер функционирующих мифов (профаный и эсхатологический), их составляющие и специфику взаимодействия с другими социокультурными процессами страны.

При этом миф оперной примадонны как интертекстуальный элемент выполняет в текстах других знаковых систем соответствующие семантические функции, а именно дублирующую функцию геральдической конструкции; функцию семантически удвоенной конструкции, объединяющей тексты разных эпох национальной культуры; функцию интерпретанты, позволяющей интерпретировать как соответствующий локус текста, так и текст в целом.

В контексте идеологического (конкретно - советского) мифа функционируют такие оперные элементы, как исполнитель, автор, театральное сооружение. Выступая как интертекстуальный элемент в текстах других знаковых систем, они выявляют специфические черты протекания некоторых социокультурных процессов, а именно: параллельное функционирование профанного мифа теноров и мифа вождя, при котором второй определяет особенности функционирования первого; пересечение разнонаправленных тенденций в движении культуры в фигуре оперного композитора; полисемантизация оперного сооружения (вследствие его превращения в смысловой "узел" разнонаправленных социокультурных процессов) и одновременная репрезентация разных знаковых систем: идеологическая инверсия, связанная с распространением советского мифа, и эскапистская традиция русской культуры; идеологическая инверсия, связанная с функционированием дистанцированного идеологического (венско-имперского) и архаического мифов; маркирование в художественной культуре соответствующей эпохи.

Ключевые слова: текст, интертекстуальность, знак, код, перекодировка, миф, мифологизация.

Підписано до друку 19.02.2001. Формат 60x84/16. Папір для мн. ап.
Друк офсетний. Гарнітура "Times". Ум.-друк. арк. 1,16.
Тираж 100. Зам. № 16/1.

Надруковано видавництвом «Нота бене».
Свідцтво про державну реєстрацію ДК №209.
40007 м.Суми, вул.Римського-Корсакова, 5/14.

452268

