

УДК 782.1:792.54.028.6-055.2(510)«19/202»  
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-12>

**Боюй ДІН,**  
*orcid.org/0000-0001-9134-9707*  
аспірант кафедри теорії та історії музики  
Харківської державної академії культури  
(Харків, Україна) 949551929@qq.com

## ЖІНОЧІ ПЕРСОНАЖІ В ОПЕРАХ КИТАЮ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

З перемогою комуністичної ідеології в Китаї в першій половині ХХ ст. відбулася доволі швидка переорієнтація в китайській культурі, зокрема й в оперному мистецтві, на органічне засвоєння і творче поєднання національних із західними традиціями. Характерною рисою саме для проєвропейської китайської опери другої половини ХХ – початку ХХІ ст. стало виведення на перший план жіночих персонажів – героїнь нових музично-театральних вистав, які символізували докорінні зміни в соціально-політичному і культурному устрої Піднебесної. Ця ж тенденція, що характеризує творчість багатьох творців китайських опер другої половини ХХ – початку ХХІ ст., певною мірою перекликається із музично-драматичними виставами традиційної пекінської опери, в якій жіночим персонажам відведена далеко не другорядне роль. **Метою статті** є демонстрація розмаїття й класифікація сценічних образів головних жіночих персонажів в традиційних і проєвропейських операх Китаю. **Актуальність** дослідження зумовлена подоланням китайським оперним мистецтвом національних меж і стрімким зростанням зацікавленості творчістю сучасних китайських оперних композиторів як і традиційними операми глядацької аудиторії в різних країнах світу. **Новизна** дослідження полягає у спробі комплексного осягнення спільних і відмінних рис, що притаманні головним і другорядним героїням у традиційних і проєвропейських китайських операх. Особливий наголос припадає на різновид традиційної опери юе, в якій всі, або переважну більшість ролей (у тому числі і чоловічих) виконують жінки. **Методологія** дослідження базується на поєднанні історичного та комплексного музикознавчого, що поєднує музично-теоретичний, музично-історичний і музично-виконавський методи, підходів. У **висновках** наводиться обґрунтована класифікація жіночих персонажів китайських опер, аргументуються основні риси, що притаманні більшості героїнь цих спектаклів.

**Ключові слова:** музична культура Китаю, оперне мистецтво, проєвропейська опера, традиційна пекінська опера, опера юе, жіночі персонажі в китайських операх.

**Boyu DING,**  
*orcid.org/0000-0001-9134-9707*  
Graduate student at the Department of Music Theory and History  
Kharkiv State Academy of Culture  
(Kharkiv, Ukraine) 949551929@qq.com

## FEMALE CHARACTERS IN THE CHINESE OPERAS OF THE TWENTIETH – BEGINNING OF THE TWENTY-FIRST CENTURY

With the victory of communist ideology in China in the first half of the twentieth century, Chinese culture, including opera, quickly shifted to the organic assimilation and creative combination of national and Western traditions. A characteristic feature of pro-European Chinese opera in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries was the foregrounding of female characters, the heroines of new musical and theatrical performances that symbolized fundamental changes in the socio-political and cultural system of the Celestial Empire. The same tendency that characterizes the work of many Chinese opera composers of the second half of the twentieth and early twenty-first centuries to some extent resonates with the musical and dramatic performances of traditional Beijing opera, in which female characters play a far from secondary role. **The purpose** of the article is to demonstrate the diversity and classify the stage images of the main female characters in traditional and pro-European operas in China. **The relevance** of the study is due to the overcoming of national borders by Chinese opera art and the rapid growth of interest in the work of contemporary Chinese opera composers, as well as in traditional operas, by audiences around the world. **The novelty** of the study lies in an attempt to comprehensively understand the common and distinctive features inherent in the main and secondary characters of traditional and pro-European Chinese operas. Particular emphasis is placed on the type of traditional yue opera in which all or the vast majority of roles (including male ones) are performed by women. **The research methodology** is based on a combination of historical and comprehensive musicological approaches. The musicological approach includes music-theoretical, music-historical, and music-performance methods. **The conclusions** offer a reasonable classification of female characters in Chinese operas, as well as argue the main features inherent in most of the heroines of these performances.

**Key words:** musical culture of China, opera art, pro-European opera, traditional Beijing opera, yue opera, female characters in Chinese operas.

**Актуальність дослідження.** Протягом останнього століття, від 1920-х рр. і до сьогодні, Китай здійснив, без перебільшення, фантастичний стрибок: країна зі сформованим протягом декількох тисячоліть патріархальним напівфеодальним устроєм, завдяки швидким, хоча й далеко не безболісним, змінам суспільно-політичних, економічних і культурних пріоритетів, що відбулися в цей період та специфіку державного устрою, успішно пододала суттєве відставання від європейських та американської економік і вже наприкінці минулого століття, увійшла до пулу найуспішніших держав світу. Подібна революційна зміна відбулася і в мистецтві багатонаціонального Китаю: поряд із дбайливим ставленням до власних багатовікових фольклорних й історико-культурних традицій, їх вивченням, збереженням, усіякою пропагандою та подальшим розвитком, дедалі все потужніше здійснювалося переформатування суспільства із зосередженого на власних тисячолітніх непересічних надбаннях на таке, що сприйняло і творче увібрало в себе найкраще, найцінніше з інших культур, зокрема відбулася суттєва переорієнтація численних митців – літераторів, художників, архітекторів, музикантів тощо на західні культурні й мистецькі зразки із подальшим вдалим творчим переплавленням національних і західних здобутків.

Саме така трансформація безпосередньо стосувалася розвитку в Китаї музично-театрального мистецтва, в якому композитори, автори сценаріїв та лібрето, режисери-постановники і виконавці дедалі все успішніше поєднують китайські із кращими західними традиціями. Одним із численних беззаперечних доказів цього процесу є постійне зростання зацікавленості світової аудиторії оперними творами провідних китайських митців другої половини ХХ – початку ХХІ ст. і вже далеко не поодинокі прецеденти подолання операми, створеними сучасними композиторами Піднебесної, національних обмежень і успішні прем'єри цих творів у багатьох азійських, європейських країнах, на північноамериканському континенті і в Австралії.

**Аналіз публікацій.** Проблемам розвитку оперного мистецтва і специфіки підготовки оперних співаків у Китаї та аналізу особливостей китайських традиційних і сучасних (проєвропейських) опер присвячено чимало праць переважно китайських дослідників, які презентують найрізноманітніші аспекти становлення і сучасного стану традиційних і проєвропейських музично-театральних вистав, проникнення в Китай і засвоєння китайськими музикантами елементів європей-

ської композиторської і вокальної шкіл, а також стосуються специфіки створення чи виконання конкретних опер, висвітленню трактування певних оперних персонажів, більш детальної їхньої жанрової класифікації тощо. Такі роботи здебільшого належать молодим китайським дослідникам, які згодом захистили дисертації в Китаї та в різних країнах Європи, Азії та Америки. Зокрема це низка статей і дисертацій китайських здобувачів, які отримали науковий ступінь кандидатів мистецтвознавства / докторів філософії в Україні. Авторами таких досліджень є Чжан Юй, Є Сяньвей, Ці Мінвей, Цой Сяююй, Сун Яньїн, Вей Лімін, Лін Хай, Цзін Нань, Ван І, Ту Дуня, Лі Мін та ін. Чимало важливої інформації про традиційні й сучасні китайські опери різних типів міститься в ґрунтовній китайській електронній енциклопедії Baidu Encyclopedia. Питанням визначення класифікації сучасних китайських опер присвячували свої праці й українські дослідники О. Рошенко, Л. Бірюкова, О. Руденко, Т. Ігнатівська та ін. Але постійне збагачення культури Китаю все новими і новими яскравими зразками оперного мистецтва підтверджує багатогранність наукових проблем, пов'язаних із вивченням оперної культури Піднебесної. Це створює практично невичерпне джерело для нових ракурсів дослідження непересічних для світової культури явищ, безпосередньо пов'язаних з традиційними і новітніми операми Китаю.

**Виклад основного матеріалу.** Підґрунтям сучасної китайської опери *гецзюй* (буквально – пісенний спектакль), що зорієнтована здебільшого саме на європейські традиції, стала традиційна китайська музична драма. Однак, всередині цього напрямку поступово викристалізувалися дві головні гілки розвитку: так звана «серйозна», або *проєвропейська* опера (таку назву, серед інших, надають китайський учений Лі Мін (Лі Мін, 2019, 8), українські дослідники Л. Бірюкова, О. Руденко і Т. Ігнатівська (Бірюкова, 2023, 6) та ін.) і *народна опера – міңцу гец-зюй*, в якій характерні для європейської опери арії, ансамблі, хорові епізоди та їхнє чергування з інструментальними фрагментами накладаються й органічно сполучаються із композиційними закономірностями, характерними саме для китайської традиційної драми (сіңюй) з поєднанням музики, співу, танців, розмовних, циркових та акробатичних епізодів, елементів бойових мистецтв, а також китайського фольклору і народної манери співу.

Залежно від часу створення, сюжетних особливостей, складу учасників, близькості до певних театральних форм сучасні китайські оперні зразки додатково класифікуються як наближені

або до народного пісенно-танцювального жанру *янге*, або до традиційної музичної драми *сіцзюй*, чи то до розмовної драми *хуацзюй*, чи власне до опери європейського зразку, або, навіть, до західного мюзиклу.

Попри таку детальну класифікацію для значної кількості сучасних китайських опер – від найпершої масштабної та найвідомішої «Сивої дівчини», створеної групою композиторів на чолі з Ма Ке ще в 1945 р, і до новітніх досягнень китайської композиторської школи перших десятиліть ХХІ ст., важливою компонентою, що об'єднує і, водночас, багато в чому різнить навіть ті опери, що за зовнішніми ознаками належать до одної й тієї ж групи з наведених вище класифікацій, є провідне значення в багатьох з них не чоловічих (як це часто спостерігається в західних операх), а жіночих персонажів – головних героїнь з різноманітними характеристиками, пріоритетами, життєвими цінностями, долями, які є важливим, а часто й визначальним стрижнем у побудовах таких сюжетів. Це майже однаковою мірою стосується й опер, що віддзеркалюють події громадянської війни в Китаї та спротиву японським завойовникам («Сестра Цзянь», «Донька партії», «Гора Іменшань», «Айгулі» та ін.), і опер за старовинними народними героїчними («Мулань Псалми»), побутовими («Сота наречена») або міфологічними («Метелик. Шлях Поета») сюжетами, і опер, що віддзеркалюють різні грані життя й побуту сільських («Сільська вчителька» та ін.) або міських («Юнак-рикша», «Скорбота за померлою», «Схід сонця» та ін.) мешканців, і таких, що є спробою прочитання європейської класики («Троїл і Кресіда» за В. Шекспіром).

Попри багатовікову китайською народною традицію, що існувала не одне століття, згідно якій усі жіночі ролі в традиційній китайській опері аж до початку ХХ ст. виконувалися чоловіками, неможливо обійти увагою і протилежний феномен – один із численних різновидів традиційної китайської опери – опери *юе* (або *юецзю*), що за популярністю в наш час поступається лише *пекінській опері*. В опері *юе* навпаки, переважна більшість, а часто й усі чоловічі ролі виконувалися і досі виконуються жінками.

Зародження цієї традиції сягає 1920-х рр., однак як окремий різновид національної китайської опери, ще не маючи назви *юе*, це музично-сценічне дійство, спочатку як чоловіче (сюжети ставилися і виконувалися аматорами-фермерами округу Шен, розташованого в районі Цзяньнань, поблизу Шанхаю, отримавши первісну назву *шаосінської опери*) почало формуватися в дру-

гій половині ХІХ ст. Справжнім народженням опери *юе* вважається 1906 р., коли група народних оповідачів із села Дунван розпочала публічні виступи у містах Шенчжоу і Чжецзян з першою музично-драматичною виставою, яка пізніше отримає назву опери *юецзю*. Згодом були здійснені гастролі і в сусідньому Шанхаї, але великого успіху чоловіча трупа так і не завоювала: глядачам, набагато раніше знайомим з *пекінською оперою*, ці фермерські напіваматорські спектаклі, виконані ще й на специфічному місцевому діалекті, вдавалися доволі примітивними і грубими.

Власне на жіночий з чоловічого цей вид опери переформатувався у 1920-х рр., коли Чень Ванюань, бізнесмен і один з організаторів місцевих вельми простих за музичним оформленням і мобільних за невеликим складом учасників музичних спектаклів, після гастролей таких колективів у Шанхаї й отриманих вражень від виступів у цьому місті *пекінської опери*, вирішив створити оригінальну версію традиційних музично-драматичних вистав: на відміну від виконання жіночих ролей чоловіками, створити спектаклі, в яких був би використаний неприродний статус жінок, коли вони виконують чоловічі ролі. При цьому зберігався характерний для музичного супроводу *пекінської опери* невеликий – зазвичай до 9 осіб – інструментальний склад: *ерху*, інші інструменти групи струнно-смичкових інструментів *хуцзін*, а також деякі традиційні китайські дерев'яні духові та ударні інструменти.

Цей задум переслідував, насамперед, можливість комерційного успіху. Однак, суспільно-політична й економічна ситуація 1920-х–1930-х рр. у Китаї додала до цього рішення ще й додаткові фактори, що сприяли поступовому розповсюдженню в південних провінціях Китаю саме таких – жіночих – оперних спектаклів. Одним з таких вагомих факторів стало відлуння китайського антиколоніального Руху 4 травня (1919) що було щільно пов'язане із загальнокитайським Рухом нової культури (1915–1921). В ідеології цих обох рухів, серед іншого, було й засудження гальм закостенілих традицій, сили державного чиновництва (мандаринів) та пригнічення жінок. Власне, від цього часу в Китаї дедалі більш нагальною постала проблема емансипації жінок, одним із ідеологів цього явища став китайський громадсько-політичний діяч, один із засновників комуністичної партії Китаю (1921 р.), старший товариш Мао Цзедун Лі Дачжао, професор і завідувач бібліотеки Пекінського університету (в той час його асистентом у бібліотеці працював Мао Цзедун, на якого Лі справив дуже великий вплив), автор публіцистич-

ної праці «Сучасний феміністичний рух». Ця його стаття розпочинається зі знакового твердження: «Двадцять століття – це епоха визволення для пригноблених класів і жінок, це епоха, коли жінки знаходять себе, і це також ера, коли чоловіки відкривають значення жінки» (李大钊, 1922).

Згодом загальносвітова економічна криза 1929–1930-х рр., яка напряму не торкнулася Китаю, все ж стимулювала жінок разом із чоловіками шукати роботу заради власного і родинного добробуту і реалізовуватися як особистостей саме в трудовій діяльності, зокрема і в творчій сфері.

Отже, юні дівчата, які мали хист до музично-театральної діяльності, охоче дедалі все масовіше залучалися спочатку до навчання і, згодом, до безпосередніх сценічних виступів.

Так, у середині 1923 р. в окрузі Шен на навчання була набрана перша група з двадцяти дівчат віком до 13 років, і вже на початку наступного року перша труппа, що складалася виключно з дівчат, вступила на одній із сцен Шанхая. 17 вересня 1925 р. назва «Опера юе» була вперше використана в рекламі шанхайської вистави «Шень Шень». Остаточна така назва більшості театральних жіночих труп трупп вкорінилася з 1938 р. Починаючи з 1928 р. жіночі класи масово почали відкриватися і в Шанхаї. У 1941 року їх кількість зросла до 36. Власне в цьому місті зосередилися найпотужніші жінки-акторки опери юе. Місцева преса наголосила на тому, що «шанхайська жіноча опера юе була дуже популярною деякий час, а останнім часом вона перевершила всі інші» (цит за: 越剧).

У 1929 р. подібний жіночий клас був відкритий в окрузі Шенсянь, згодом такі класи були засновані і в інших містах півдня Китаю.

Протягом 1928–1932 рр. спеціально для жіночої опери юе було написано понад 400 нових п'єс, більшість з яких була презентована публіці. Ці твори мали доволі широкий діапазон тем, напрямів і стилів. Але головною темою таких постанов стала любовна лірика, відмова від батальних сцен, акробатичних номерів, зосередження на психологічних характеристиках дійових осіб. А оскільки основний масив шанувальників цієї опери склали жінки, то й опера юе отримала назву «Жіноча цивільна опера Шаосіна».

Остання чоловіча труппа, яка працювала в цьому напрямі, поступившись у творчому змаганні жіночим колективам, припинила існування ще в 1938 р.

Вже на піку популярності жіночої опери юе в 1930-і – 1940-і рр. її процвітанню і подальшому успішному функціонуванню сприяла окупація в Шанхаї, центру розвитку юе, японськими вій-

ськами (1939–1945), адже японська окупаційна влада в сюжетах опери юе не бачила будь-яких політичних мотивів і небажаних підтекстів, тож водночас із заборонаю в цей час у цьому місті пекінської опери, опера юе отримала додатковий стимул для розвитку, заповнюючи нішу, яку раніше займала пекінська опера і хоча б частково задовольняючи потребу публіки в національних музично-драматичних виставах. Сприятливі подальшому розвитку опери юе фактори тривали до 1966 р., відколи протягом наступного десятиліття через проведення в Китаї культурної революції вона була повністю виключена з побуту. Комуністична ідеологія в ті часи вважала цей вид мистецтва «зосередження уваги на людині та її особистих і мирських проблемах» як «марний, егоїстичний і тривіальний, навіть небезпечний», тому що він спонукав людей зосередитися на своїх особистих проблемах і не займатися національною боротьбою. Тогочасна китайська еліта зайшла так далеко, що описала Юе як жанр, «популярний, що грається неграмотними актрисами і цінується буржуазними домогосподарками та їх дочками» (цит. за: Opéra Yue).

Проте після нетривалого, але стрімкого періоду відродження від 1980-х рр. і до сьогодні кращі жіночі колективи гідно презентують цей різновид китайської традиційної опери не лише на батьківщині, а й в країнах східноазійського регіону та за його межами. Особливостям опери Юе присвячена низка статей у довідкових та енциклопедичних виданнях, зокрема в найбільш репрезентативній електронній енциклопедії Китаю Baidu Encyclopedia (越剧), а також у змістовній статті Liang Luo (Liang, 2009).

Нині опера юе залишається популярною особливо в південних провінціях Китаю, а в 2006 р. була внесена до національного переліку нематеріальної культурної спадщини.

Відзначимо, що й деякі спектаклі інших різновидів китайської національної опери побудовані на залученні до них майже виключно артисток-жінок. Як приклад такої вистави наведемо виставу пекінської опери «Жінки-генерали родини Ян» (запис 2022 р.) на історичний сюжет, в якій усі ролі, зокрема й чоловічі, грають жінки. Проте, в цій опері збережені ознаки саме пекінської опери: широко залучені акробатичні номери і батальні сцени, які також з віртуозною майстерністю виконуються жінками (Watch LIVE, 2022).

Слід констатувати, що деякі опери сучасних китайських композиторів, котрі базуються на старовинних сюжетах, мають певні аналоги зі зразками традиційної китайської опери,

іноді й тотожні назви, хоча засоби музичної і театральної виразності в таких випадках досить суттєво, подекуди кардинально, різняться.

Як приклад цього твердження наведемо трактування сюжетів про дівчину-воїна Мулань у традиційній китайській опері, зокрема *юйцю* (місцевій опері провінції Хенань і в сусідніх районах), з характерною саме їй манерою народного співу, що легко передає і героїку, і трагічність, і жвавість («Хуа Мулань»), і в авторському творі європейського зразку (композитор Гуань Ся, «Мулань Псалми», 2004 р.). В обох випадках образ воїниці є вельми несхожим з ідеалом тендітної, ніжної й граціозної жінки, який був характерним для традиції конфуціанства. Однак, це не означає, що Мулань не є китайською героїнею і не відповідає конфуціанству, адже ця героїня уособлює насамперед конфуціанські цінності: вірність родині, імператору та батьківщині. У характері героїні виявляються всі основні якості конфуціанського «шляхетного чоловіка»: людинолюбство (*жень*), справедливість (*і*), пристойність (*чі*), розсудливість (*чжі*), сумлінність (*сін*), а також ще й додаткові: шанування батьків (*сяо*), вірність (*чжун*), хоробрість (*юн*). Саме тому Мулань є шанованою героїнею в Китаї протягом багатьох століть.

Іншим прикладом багатопланового трактування й співіснування в традиційній і проєвропейській опері жіночого образу головної героїні є великий успіх різних версій опери-міфу «Закохані метелики» з різними назвами: «Лян Чжу» (за прізвиськами головних героїв) – в опері *юе* (ця версія була зафільмована під назвою «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» в кольоровому варіанті в 1953 р.), «У тіні верби» – в *сичуанській опері*, в «музичній драмі перетворень» (Є, 2019, 1) Сан Бо «Метелик. Шлях Поета» (2008 р.), що поєднує традиції китайської опери з європейськими принципами, а також у типовому мюзиклі західного зразку «Коханці метелики» австралійського композитора Р. Міллса (2022), який лише певними вкрапленнями використовує китайську традиційну музику, звертаючись інколи до пентатонічної побудови мелодійних ліній, застосовуючи в партитурі китайські діатонічні флейти тощо).

Ще одним яскравим прикладом є неодноразове оперне прочитання старовинного сюжету китайського письменника, драматурга і поета часів династії Юань Гуань Ханьціна (бл. 1241–1320) «Несправедливість до Доу Е», також відомого як «Сніг в середині літа» (повна назва – «Несправедливість до Доу Е, яка торкнулася неба і землі»). Цей твір, в якому саме жінка – Доу Е – є головною дієвою особою, входить до реперту-

ару традиційної опери *куньцю*, що базується на основі пісень сусіднього Куньшаня, *кантонської опери*, що походить з провінції Гуандун на півдні Китаю (1956, під назвою «Літній сніг»). Водночас спільна композиція Чень Цзи та Ду Юй (1960-ті рр.) і версія тайванського композитора Ма Шуй-Лонга 1990 р. є сучасними, проєвропейськими версіями опери.

Еволюція сучасного китайського оперного мистецтва, що поєднувало національні і західні риси, пов'язана не лише з удосконаленням музичної мови, а й з дедалі все частішим зверненням до сюжетів, в яких або саме жінки ставали головними героїнями, або, разом із чоловіками, ставали повноправними співучасницями сценічного дійства. Так, у період так званого «локального розвитку», що тривав протягом майже чотирьох десятиліть (1949–1976) – від утворення Китайської Народної Республіки і до завершення часів культурної революції, саме жінки, яким століттями за філософією конфуціанства відводилася другорядна, виключно підлегла чоловікові роль дружини і матері, стали уособлювати докорінні зміни нового часу: самостійність у прийнятті рішень, відданість революційним ідеалам і батьківщині, непримиренність до гнобителів – багатіїв і ворогів, войовничість, жертвність заради світлого і справедливого майбутнього. Такими є жіночі персонажі як переважної більшості китайських новітніх опер цього періоду («Лю Хулань» (1954), «Дві червоноармійки» (1957), «Лю Саньцзе» (1961), «Сестра Цзян» (1964)), так і низки опер останніх десятиліть, зокрема таких як «Донька партії» (1991), «Полум'я і весняний вітер занепасть стародавнє місто» (2005), «Вісім дівчат на переправі» (2005).

Поруч із такими персонажами з кінця 1970-х рр. на китайській оперній авансцені дедалі все частіше почали з'являтися героїні, семантика образів яких значно розширилася. Крім характерних і чи не єдиних для декількох попередніх десятиліть сюжетів, що стосувалися визвольної війни і революційних подій, китайські композитори і постановники опер все частіше стали звертатися до сюжетів з далекого героїчного минулого народностей, що складають населення сучасного Китаю, різноманітних міфологічних історій, а також до літературних творів китайських письменників – яскравих представників старовинної і сучасної національної прози і поезії.

**Висновки.** У більшості сюжетів китайських опер, що були створені наприкінці XX – на початку XXI ст. саме жіночі персонажі мають якщо не провідне, то в будь-якому випадку, аж ніяк

не другорядне значення, адже переважна більшість усіх вчинків оперних героїв-чоловіків у цих творах тим чи іншим чином стосується насамперед їхніх стосунків із жінками.

А власне спектр жіночих образів / архетипів суттєво збагатився завдяки введенню на оперну сцену низки нових, до того часу не присутніх в китайській оперній практиці європейського зразка персонажів. Наведемо лише деякі приклади:

– жінка-войовниця – на кшталт легендарної діви Мулань («Мулань Псалом» Гуань Ся, 2004), яка протягом десяти років, видаючи себе за чоловіка, очолювала велике військо;

– жінка-миткиня («Прощання з Кембріджем» Чжоу Сюэши, 2001), де одним з головних персонажів є реальна особа – письменниця і поетеса, перша в Китаї жінка-архітектор Лінь Хуейїнь;

– жінка – лірична героїня, представниця прогресивних поглядів початку ХХ ст. («Жаль за минулим» або «Скорбота за померлою», Ши Гуаннаня, 1981), ідеали якої зазнають краху, зіткнувшись з жорстокою реальністю буття;

– жінка-просвітниця – вчителька і вихователька нового покоління («Сільська вчителька» Хао Вея, 2009), яка віддає життя заради спасіння учнів;

– так звана «жінка напівсвіту», яка намагається жити і кохати всупереч суворим бездуховним реаліям капіталістичного світу, що оточує її («Схід сонця», Цзінь Сяна, 2015), але зневі-

рившись у можливості вплинути на хід подій добровільно йде з життя.

У деяких сучасних китайських операх нерідко трапляються також такі жіночі персонажі, що характеризують узагальнені, над-часові, міфічні образи чи стихії. До таких персонажів належать, наприклад, образи Гірського Привиду (з опери «Цюй Юань» Ши Гуаннаня, 1990), Води (сопрано), Шехеразоди / Малера / Королеви (одна виконавиця трьох ролей – меццо-сопрано) (усі з опери «Марко Поло» Тан Дуна, 1996), Дів каналу (жіночий хор) (з опери «Канал. Балада ріки» Ін Циня, 2012) тощо. Низка жіночих персонажів за старовинними міфологічними сюжетами з людей перетворюються на певні природні явища, звірів, птахів, комах тощо. Як приклад такого перетворення можна навести образ Хмаринки (опера «Хмаринка, яка чекає на повернення чоловіка» Чжан Шаокуй, 1980) або Метелика («Метелик. Шлях Поета» Сан Бо, 2008).

Наведені приклади, безумовно, далеко не вичерпують різнобарв'я жіночих образів у сучасних китайських операх. Спектр жіночих персонажів постійно розширюється, але головними в такому розмаїтті є саме їхня жіноча сутність, що характеризується жагою до життя, неординарністю, бажанням самореалізації, щирістю почуттів, жертовністю, потребою бути корисними суспільству, власній родині, кохати і бути і коханими.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бірюкова Л., Руденко О., Ігнатовська Т. Сучасні тенденції становлення китайського оперного мистецтва. *Слобожанські мистецькі студії*. 2023. Вип. 1. С. 5–8.
2. Є Сяньвей. Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик». С. 53–62.
3. Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний оперний міф: автореф. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – Музичне мистецтво. СДПУ ім. А. С. Макаренка. Суми. 2019. 20 с.
4. Лі Мін. *Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень* : автореф. ... канд. мистецтвознавства 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури; Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків. 2019. 24 с.
5. Liang Luo. Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai. *China Review International*. 2009. Volume 16, Number 1. Pp. 117–125.
6. Opéra Yue. *Fr.wikipedia*. URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra\\_Yue](https://fr.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra_Yue)
7. Watch LIVE. Peking Opera “Female Generals of the Yang Family”. *China Culture*. 2022. January 25. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PWEZl74g5qI>
8. 李大钊. 现代的女权运动. 共和时报. 添加. 1922. 一九二二年一月十八日. URL : <https://www.xuges.com/xdmj/ldz/wj/359.htm>
9. 越剧. 百度百科. URL : [https://baike.baidu.com/item/%E8%B6%8A%E5%89%A7/331690?fromModule=lemma-qiye\\_sense-lemma](https://baike.baidu.com/item/%E8%B6%8A%E5%89%A7/331690?fromModule=lemma-qiye_sense-lemma)

#### REFERENCES

1. Biriukova L., Rudenko O., Ihnatovska T. (2023) Suchasni tendentsii stanovlennia kytaiskoho opernoho mystetstva [Modern trends in the formation of Chinese opera art]. *Slobozhansky art studios*. 2023. Issue 1. Pp. 5–8. [in Ukraine].
2. Ye Sianvei (2018) Utilennia tradytsii masok pekinkoi opery v obrazakh heroiv muzychnoi dramy San Bo «Metelyk» [Embodying the traditions of Peking Opera masks in the characters of San Bo's musical drama «Butterfly»]. *Culture of Ukraine*. Issue 61. Pp. 53–62. [in Ukraine].
3. Ye Sianvei (2019) «Metelyk» San Bo yak natsionalnyi opernyi mif [Sang Bo's «Butterfly» as a national opera myth]: PhD thesis: 17.00.03 – Musical Art. Makarenko State Pedagogical University. Sumy. 20 p. [in Ukraine].

4. Li Min (2019) *Operne mystetstvo Kytaiu ta Yevropy v konteksti vzaiemovidobrazhen [Opera Art of China and Europe in the Context of Mutual Reflections]*: PhD thesis in Art History 17.00.03 – Musical Art. Kharkiv State Academy of Culture; Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 24 p. [in Ukraine].
5. Liang Luo (2009) Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai. *China Review International*. 2009. Volume 16, Number 1. Pp. 117–125.
6. Opéra Yue [Opera Yue]. *Fr.wikipedia*. URL : [https://fr.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra\\_Yue](https://fr.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra_Yue) [in French].
7. Watch LIVE (2022) Peking Opera «Female Generals of the Yang Family». *China Culture*. January 25. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PWEZ174g5qI>
8. 李大钊. 现代的女权运动. 共和时报. 添加. 1922. 一九二二年一月十八日. [Li Dazhao. The Modern Feminist Movement. *Republican Times*. 1922. January 18]. URL : <https://www.xuges.com/xdmj/ldz/wj/359.htm> [in Chinese].
9. 越剧. 百度百科. [Yueju Opera. *Baidu Encyclopedia*]. URL : [https://baike.baidu.com/item/%E8%B6%8A%E5%89%A7/331690?fromModule=lemma-qiyi\\_sense-lemma](https://baike.baidu.com/item/%E8%B6%8A%E5%89%A7/331690?fromModule=lemma-qiyi_sense-lemma) [in Chinese].