

вокально-образному та вокально-технічному рівнях) вокально-виконавське мислення є свідченням співочої та виконавсько-артистичної культури сучасного академічного співака.

Дін Боюй

СПЕЦИФИКА ТРАКТУВАННЯ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ У СУЧАСНИХ КИТАЙСЬКИХ ОПЕРАХ

Ding Boyu

SPECIFICS OF TREATMENT OF FEMALE IMAGES IN CONTEMPORARY CHINESE OPERAS

Протягом останнього століття музична культура Китаю збагатилася численними яскравими зразками опер, об'єднаних, за визначенням деяких дослідників, визначенням «проєвропейська опера», створеними китайськими митцями — здебільшого представниками національної композиторської школи. Однак, частіше в науковій літературі трапляється визначення «сучасна китайська опера» або «китайська опера західного зразка». У цих численних музично-сценічних творах яскраво й багатогранно презентовані різноманітні жіночі персонажі, і саме вони часто мають провідне значення в загальній драматургії того чи іншого твору, стаючи головними героїнями сюжету, до дій і почуттів яких сюжетно прив'язані інші дійові особи. Показовим є той факт, що найперша повномасштабна китайська «проєвропейська» опера (1945) має назву її головного жіночого персонажу «Сива дівчина».

Вся подальша еволюція сучасного китайського оперного мистецтва, що поєднувало національні і західні ознаки, 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 виступали разом із чоловіками як повноправні співучасниці сценічного дійства. Так, за твердженням низки дослідників, в еволюції нової китайської опери «періоду 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 високим революційним ідеалам і батьківщині, непримиренність до гнобителів-ворогів, войовничість, жертвоність 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 занাপастять стародавнє місто» (2005), «Вісім дівчат на переправі» (2005).

Разом із такими персонажами з кінця 1970-х років на китайській оперній авансцені дедалі частіше почали з'являтися героїні, семантика образів яких значно розширилася. Поруч із традиційними для декількох попередніх десятиліть сюжетами часів визвольної війни і революційних подій китайські композитори і постановники опер все частіше стали звертатися до сюжетів з далекого героїчного

минулого численних народностей, що становлять багатонаціональне населення сучасного Китаю, різноманітних міфологічних історій, а також до літературних творів (як основи майбутніх опер) китайських письменників — яскравих представників старовинної і сучасної національної прози й поезії.

Практично в усіх сюжетах китайських опер, що були створені на межі ХХ–ХХІ ст. саме жіночі персонажі мають якщо не провідне, то, в усьому разі, аж ніяк не другорядне значення, адже переважна більшість усіх вчинків оперних героїв-чоловіків тим чи іншим чином стосується насамперед їхніх рефлексій на дії жіночих персонажів. У низці таких опер саме події, пов'язані з жінками — не головними героїнями, зумовлюють подальші сюжетні колізії, що стосуються чоловіків.

Яскравим прикладом цього є комедійна опера «Сота наречена» Ван Шигуана (1980 р., прем'єрний показ у 1981 р.), заснована на уйгурському середньовічному фольклорі, в якій дії головного героя Афанді (відомого в османському світі як Ходжа Насреддін), інших чоловіків — підстаркуватого велелюбного Короля, його підступного міністра і дурнуватого генерала, а також закоханого в Ай-хан Курбана — зав'язані на колізіях, що відбуваються саме з долею чарівної Ай-хан.

Подібним прикладом, в опері Го Веньцзіна вже на побутовий сюжет «Хлопець-рикша» (2014), є доля її головного героя Сянцзи, який саме внаслідок драматичних стосунків спочатку з дружиною Хуніу, а пізніше — з дівчиною з борделю Сяофузі, поступово деградує від доброго і чесного юнака до зневіреного в життєвих цінностях молодика, життя якого перетворилося на пекло.

А власне спектр жіночих образів суттєво збагатився завдяки введенню на оперну сцену низки нових персонажів, до того часу не присутніх у китайській оперній практиці європейського зразка. 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-мисткиня («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 презентує нову генерацію китайських жінок, і гине заради спасіння учнів;
- так звана «жінка напівсвіту», неординарна талановита особистість, яка є утриманкою і коханкою багатія, прагне жити і кохати всупереч суворим бездуховним реаліям, що оточують її («Схід сонця», Цзінь Сяна, 2015), але добровільно йде з життя після зневіри щодо можливості позитивно вплинути на хід подій.

У деяких сучасних китайських операх нерідко трапляються також такі жіночі персонажі, що характеризують узагальнені, надчасові, міфічні образи чи стихії. До таких персонажів належать, наприклад, Діви каналу (хор) («Канал. Балада ріки» Ін Циня, 2012), Гірський привід («Цюй Юань» Ши Гуаннаня, 1990) тощо. Низка жіночих персонажів за старовинними міфологічними сюжетами з людей перетворюються на

певні природні явища, звірів, птахів, комах тощо. Прикладами такого перетворення є образи Хмаринки («Хмаринка, яка чекає на повернення чоловіка» Чжан Шаокуя, 1980) або Метелика («Метелик» Сан Бо, 2008). В останній із названих опер знаходимо ще один цікавий персонаж — Старого П'янички, за яким приховується Стара Мати головної героїні.

З наведеного переліку, який далеко не висчерпує сфери жіночих образів у сучасних китайських операх, можна зробити висновок, що спектр цих персонажів постійно розширюється, але їх усіх об'єднують такі позачасові загальнолюдські характеристики, як любов до життя, особистісна неординарність, жага до самореалізації в найрізноманітніших сферах — військово-політичній, суспільній, науковій, творчій, побутовій тощо, щирість почуттів, бажання бути корисними родині й суспільству аж до жертвовності заради близьких людей, високих ідеалів, і головне — кохати й бути коханими.

Р. Чернова

**ПІСНЯ “SEND IN THE CLOWNS” С. СОНДХАЙМА
ТА ЇЇ ВИКОНАВСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ Ф. СІНАТРОУ**

R. Chernova

**THE SONG “SEND IN THE CLOWNS” BY S. SONDHEIM
AND ITS PERFORMANCE INTERPRETATION BY F. SINATRA**

Основоположною складовою музичної творчості є характер музичного мислення, суттєвими проявами якого є авторське вирішення проблем композиції та музичної мови. Одним з важливих елементів останньої є, зокрема, метроритм. Питання щодо цього постають у повний зріст як перед композиторами, які створюють музику, так і перед артистами, які її виконують. Виконавська інтерпретація композиції й музичної драматургії творів є суттєвим інструментом інтонаційно-динамічного втілення музичної форми та змісту.

Яскравою репрезентацією нетривіального композиторського та виконавського бачення композиції та метроритму є, зокрема, пісня відомого американського композитора Стівена Сондхайма “Send in the Clowns”, яка набула величезної популярності у виконанні видатного американського співака та актора Френка Сінатри. Написана в 1973 р. для мюзиклу «Маленька нічна музика», ця пісня, яка вперше прозвучала у виконанні британської акторки Глініс Джонс, спочатку не мала успіху. Втім вже через декілька місяців після прем'єри твір отримав нового дихання завдяки Ф. Сінатрі, який репрезентував свою виконавську версію пісні “Send in the Clowns”, записаної артистом у новому аранжуванні (у супроводі оркестру) для його альбому “Ol' Blue Eyes Is Back”, що отримав статус золотого.

Автор твору С. Сондхайм підкреслював, що пісня “Send in the Clowns” за своїм характером та жанровими ознаками ніколи не мала бути «високою баладою». За його висловом, це є ода глибокому жалю та гніву, які переживає головний герой, і саме тому у виконавському сенсі вона може бути заспівана виключно короткими фразами.

Спочатку “Send in the Clowns” була написана в тональності Des-dur, пов'язаної тут із образом особливого суму, що межує із несамовитим, але стриманим захопленням. Втім згодом Ф. Сінатра у своїй виконавській версії змінив основну тональність