

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кваліфікаційна наукова робота
на правах рукопису

ДІН БОЮЙ

УДК 782.1:792.54.028.6-055.2](510)(043.5).

ДИСЕРТАЦІЯ

**СЕМАНТИЧНІ ФУНКЦІЇ ЖІНОЧИХ ОБРАЗІВ
У ДРАМАТУРГІЇ КИТАЙСЬКОЇ ОПЕРИ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань – культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії з музичного мистецтва.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Дін Боюй

Науковий керівник: Щепакін Василь Михайлович, доктор мистецтвознавства,
доцент

Харків–2024

АНОТАЦІЯ

Дін Боюй. Семантичні функції жіночих образів у драматургії китайської опери — Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 Музичне мистецтво. Харківська державна академія культури, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено дослідженню особливостей трактування, виконання і семантичного різнобарв'я жіночих ролей у китайській традиційній опері, зокрема в найпопулярніших у країні Пекінській опері та опері Юе, у проєвропейських операх композиторів Піднебесної другої половини ХХ — початку ХХІ ст., а також особливостям виконання жінками чоловічих ролей в опері Юе.

Актуальність теми зумовлена широкою популярністю китайського традиційного і сучасного оперного мистецтва не лише на батьківщині, а й в усьому світі, появою численних зразків у жанрах традиційної і проєвропейської опер, де саме жіночі персонажі відіграють провідне значення в драматургії таких творів, і, водночас, недостатньою увагою дослідників до аналізу семантичних функцій і значення жіночих амплуа в цій важливій для Китаю і світу царині музичного мистецтва.

Об'єктом дослідження є китайське традиційне і сучасне оперне мистецтво. Предметом — специфіка семантичних функцій жіночих амплуа в драматургії китайських традиційних і проєвропейських опер ХІХ — початку ХХІ ст.

Метою дослідження є виявлення і узагальнення семантичних особливостей жіночих персонажів у китайських традиційних та сучасних проєвропейських операх.

У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- розкрито багатогранність амплуа/підамплуа та образів героїнь у традиційних і сучасних проєвропейських китайських операх;

- простежена майже двовікова еволюція зростання акторської

майстерності акторів-чоловіків — виконавців жіночих ролей у традиційних операх;

- проаналізована еволюція опери Юе і охарактеризований її нинішній стан;

- виявлено особливості сприйняття глядачами виконання чоловічих амплуа актрисами опери Юе;

- зроблений літературно-музикознавчий аналіз опер «Мулань Псалом» Гуань Ся і «Схід сонця» Цзінь Сяна, надана образно-семантична характеристика головних героїнь цих творів;

- здійснений корпоративний аналіз різних сценічних версій цих опер.

- співставленні два сценічні образи жінок в операх «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня і «Схід сонця» Цзінь Сяна і акцентовані характерні риси, що об'єднують ці два такі несхожі персонажі

Набуло подальшого розвитку дослідження еволюції китайського оперного мистецтва XIX – початку XXI ст. у контексті зростання провідної ролі жіночих персонажів у традиційних музично-театральних жанрах (Пекінська опера та опера Юе) і проєвропейських творах композиторів Піднебесної.

Удосконалено уявлення про напрями успадкування історико-культурних і музичних традицій у сценічному втіленні жіночих образів на оперних сценах Китаю.

Уточнено значення семантики сценічного одягу, взуття, зачіски, низки аксесуарів, рухів у більш глибокому розумінні і трактуванні змісту сюжетів і конкретних дій в традиційних оперних виставах.

У Першому розділі дисертації розкривається специфіка передумов та історичної практики виконання в традиційних оперних спектаклях чоловіками жіночих амплуа («чоловічий дань»), надається характеристика підамплуа — *чжедань, хуадань, тієдань, гімендань, удань, даомадань, цин'ї, лаодань, кайдань* та ін. у Пекінській та місцевих операх.

На прикладі сценічної діяльності видатних виконавців жіночих амплуа від перших десятиліть XIX і до початку XXI ст. простежується зростання

вагомості і значення жіночих ролей у драматургії численних оперних вистав, аналізується внесок провідних акторів у збагачення амплуа дань і появу нових підамплуа. Через призму творчих біографій найяскравіших акторів Пекінської опери з'ясовується їхній внесок в удосконалення трактування і виконання жіночих ролей і загальної еволюції традиційного оперного мистецтва Китаю. Презентуються основні авторські оперні школи, започатковані китайськими акторами — виконавцями жіночих ролей, надається перелік їхніх найталановитіших послідовників та наводяться презентаційні ролі цих акторів в оперних спектаклях.

Окрема увага зосереджена на творчій діяльності так званих «Чотирьох видатних дань», насамперед всесвітньо відомого Мей Ланьфана, Шан Сяюня, Сюнь Хуйшена і Чен Янцзю та «Чотирьох молодших видатних дань» — Лі Шифана, Чжан Цзюньцю, Мао Шілая і Сун Дечжу. Надається перелік та стисла характеристика творчої діяльності низки їхніх учнів і послідовників.

Другий розділ роботи присвячений вивченню протилежного феномену китайського традиційного оперного мистецтва — опері Юе, в якій акторки-жінки виконують як жіночі, так і чоловічі ролі. Простежуються етапи зародження, еволюції і поступової трансформації опери Юе з чоловічої на жіночу, характеризуються чинники її розквіту в 1940-х – 1950-х роках, поступове відродження після заборони за часів Культурної революції (1966–1976) і її сучасний стан. Аналізуються чинники найбільшої популярності цього жанру традиційного оперного мистецтва в промисловому багатонаціональному Шанхаї.

Аналізується специфіка жіночих і чоловічих амплуа/підамплуа в цьому специфічному жанрі опери, дещо відмінних за характеристиками від Пекінської та інших місцевих опер, і особливості їх виконання акторками.

Окрема увага приділяється з'ясуванню семантики сценічних рухів, сценічного одягу та деяких аксесуарів, котрі мають безліч символів і значень, і за допомогою яких виконавці висловлюють різноманітні почуття, означають деякі предмети, емоційний стан і дії, зрозумілі вихованим на національних

культурних традиціях китайським глядачам і практично невідомі західним пересічним відвідувачам таких спектаклів. Наводиться низка опер, в яких подібні аксесуари чи то предмети одягу мають чи не найважливіше значення в загальній драматургії творів.

У контексті еволюції цього жанру надаються стислі творчі біографії перших відомих чоловіків — виконавців жіночих ролей в опері Юе і так званих «Десяти сестер опери Юе» — акторок часів найбільшого розквіту цього жанру, які створили найяскравіші зразки у виконанні як жіночих, так і чоловічих ролей.

У Третьому розділі презентується спектр проєвропейських опер китайських композиторів середини ХХ – початку ХХІ ст. та різні типи оперних героїнь: жінки-патріотки, активної будівниці нового, кращого життя, жінки-войовниці, жінки-миткині, жінки — ліричної героїні, жінки-просвітниці, жінки «напівсвіту», а також жіночі персонажі, що характеризують узагальнені, над-часові, міфічні образи чи стихії тощо.

Окремо наводяться приклади запозичення в низці сучасних авторських опер проєвропейського зразку сюжетів, добре відомих з далекого минулого, популярних як в усній народній творчості, так і в численних постановках національних традиційних театрів («Мулань Псалом» Гуань Ся, «Метелик» Сян Бо, «Півоніва альтанка» Тан Дуна та ін.). Проаналізовано розкриття композитором образу Хуа Мулань як одного з типових для китайської культури жіночих архетипів.

У контексті музично-культурного діалогу «Схід-Захід» проаналізовані проєвропейські камерні опери «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня і «Схід сонця» Цзінь Сяна, написані на основі літературних творів класиків китайської літератури ХХ ст. Лу Сіня і Цао Юя. Означені паралелі цих творів із європейськими шедеврами — відповідно з «Травіатою» Дж. Верді і «Богемою» Дж. Пуччіні. Надані характеристики головних дійових осіб та інших персонажів цих китайських опер, виявлені схожі і розбіжні аспекти в трактуванні образів Цзицзюнь і Чен Байлу як на рівні лібрето, так і в

композиторському й режисерсько-постановочному рішеннях.

Практичне значення результатів дослідження полягає у тому, що матеріали дисертації можна застосовувати в навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Сучасна музика», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Теорія та історія культури», «Історія оперного виконавства», «Основи оперної драматургії», «Аналіз музичних творів» та інших подібних дисциплінах музично-історичного та гуманітарно-культурологічного спрямування в закладах вищої освіти України і Китаю. Результати дослідження мають науково-методичний і навчально-педагогічний сенс для розробки навчальних програм, посібників, методичних рекомендацій тощо.

Ключові слова: Культура, творчість, музичне мистецтво, виконавське мистецтво, вокальне мистецтво, вокальна музика, китайська музика, музичний тезаурус, музичний твір, музична мова, стиль, жанр, жанрова специфіка, опера, семантика, інтерпретація, аналіз, концепт, образ, китайська музична культура, амплуа

ABSTRACT

Ding Boyu. Semantic functions of female images in the dramaturgy of Chinese opera — Qualifying research paper as a manuscript.

PhD thesis, 025 Music Art. 02 Culture and Art. Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the study of the peculiarities of the interpretation, performance and semantic variety of female characters in Chinese traditional opera, in particular in the most popular in the country Peking Opera and Yue Opera, in the pro-European operas of the composers of the Celestial Empire of the second half of the 20th and early 21st centuries, as well as the peculiarities of women's performance of men's parts in Yue's opera.

The relevance of the topic is due to the wide popularity of Chinese traditional and modern opera art not only in the homeland, but also throughout the world, the

appearance of numerous examples in the genres of traditional and pro-European operas, where female characters play a leading role in the drama of such works, and, at the same time, insufficient attention of researchers to the analysis of the semantic functions and significance of women's parts in this important for China and the world area of musical art.

The object of research is Chinese traditional and modern opera art. The subject is the specificity of the semantic functions of women's parts in the dramaturgy of Chinese traditional and pro-European operas of the 19th and early 21st centuries.

The purpose of the study is to identify and generalize the semantic features of female characters in Chinese traditional and modern pro-European operas.

In the dissertation, for the first time in Ukrainian musicology:

- the multifaceted roles/sub-roles and images of heroines in traditional and modern pro-European Chinese operas are revealed;

- the almost two-century evolution of the growth of acting skills of male actors – performers of female roles in traditional operas is traced;

- the evolution of Yue's opera is analyzed and its current state is determined;

- the peculiarities of the audience's perception of the performance of male parts by the actresses of the Yue opera were revealed;

- a literary and musicological analysis of the operas "Mulan Psalm" by Guan Xia and "Sunrise" by Jin Xiang was made, the figurative and semantic characteristics of the main characters of these works were provided;

- a corporate analysis of various stage versions of these operas was carried out;

- comparing the two stage images of women in the operas "Regret for the Past" by Shi Guangnan and "Sunrise" by Jin Xiang and emphasizing the characteristic features that unite these two dissimilar characters.

The study of the evolution of Chinese opera art in the 19th and early 21st centuries has gained further development in the context of the growth of the leading role of female characters in traditional music and theater genres (Peking Opera and Yue Opera) and pro-European works of the composers of the Celestial Empire.

The understanding of the directions of inheritance of historical, cultural and

musical traditions in the stage embodiment of female images on the opera stages of China has been improved.

The meaning of the semantics of stage clothes, shoes, hairstyles, and a number of accessories, movements in a deeper understanding and interpretation of the content of plots and specific actions in traditional opera performances is clarified.

The first chapter of the dissertation reveals the specifics of the prerequisites and historical practice of performing female parts (“male tribute”) in traditional opera performances by men, the characteristics of sub-roles are given – Zhedan, Huadan, Tiedan, Ximendan, Wudan, Daomadan, Qinyi, Laodan, Kaidan, etc. in Beijing and local operas.

On the example of the stage activities of prominent performers of female parts from the first decades of the 19th to the beginning of the 21st century the growth of meaning and importance of women’s characters in the dramaturgy of numerous opera performances is traced, the contribution of leading actors to the enrichment of roles and the emergence of new sub-roles is analyzed. Through the prism of the creative biographies of the brightest actors of the Peking Opera, their contribution to the improvement of the interpretation and performance of female roles and the general evolution of traditional Chinese opera art is revealed. The main author’s opera schools, started by Chinese actors who performed female parts, are presented, a list of their most talented followers is provided, and the presentation roles of these actors in opera performances are given.

Particular attention is focused on the creative activities of the so-called “Four Outstanding Danes”, primarily the world-famous Mei Lanfang, Shang Xiaoyun, Xun Huisheng and Chen Yangjiu, and the “Four Younger Outstanding Danes” – Li Shifan, Zhang Junqiu, Mao Shilai and Song Dezhu. A list and brief description of the creative activities of a number of their students and followers is provided.

The second section of the work is devoted to the study of the opposite phenomenon of Chinese traditional opera art – Yue opera, in which actresses perform both female and male roles. The stages of origin, evolution and gradual transformation of Yue’s opera from male to female are traced, the factors of its

flourishing in the 1940s and 1950s, its gradual revival after the ban during the Cultural Revolution (1966–1976) and its current state are characterized. The factors of the greatest popularity of this genre of traditional opera art in industrial multinational Shanghai are analyzed.

The specifics of female and male roles/sub-roles in this specific genre of opera, to some extent different in characteristics from Beijing and other local operas, and the peculiarities of their performance by actresses are analyzed.

Special attention is paid to clarifying the semantics of stage movements, stage clothes and some accessories, which have many symbols and meanings, and with the help of which the performers express various feelings, signify some objects, emotional states and actions that are understandable to Chinese audiences brought up on national cultural traditions and are practically unknown to ordinary Western visitors of such performances. There are a number of operas in which such accessories or items of clothing have almost the most important meaning in the overall dramaturgy of the works.

In the context of the evolution of this genre, brief creative biographies of the first famous men - performers of female parts in Yue opera; and the so-called “Ten Sisters of Yue opera” – actresses from the time of the greatest flourishing of this genre, who created the brightest examples in the performance of both female and male roles, are provided.

The third section presents a range of pro-European operas by Chinese composers of the mid-20th – early 21st centuries and different types of opera heroines: female patriots, active builders of a new, better life, female warriors, female artists, lyrical heroines, female enlighteners, women of “demi-monde”, as well as female characters showing generalized, over -temporary, mythical images or elements, etc.

Examples of borrowing in a number of modern author’s operas of a pro-European model, well-known from the distant past, popular both in oral folk art and in numerous productions of national traditional theaters (“Mulan Psalm” by Guan Xia, “Butterfly” by Xiang Bo, “Peony Gazebo” by Tang Dun and others). The

composer's disclosure of the image of Hua Mulan as one of the female archetypes typical of Chinese cult. In the context of the musical and cultural dialogue “East-West”, the pro-European chamber operas “Regret for the Past” by Shi Guangnan and “Sunrise” by Jin Xiang, written on the basis of the literary works of the classics of Chinese literature of the 20th century Lu Xin and Cao Yu, are analyzed. The parallels of these works with European masterpieces are indicated, respectively with “La Traviata” by G. Verdi and “Boheme” by G. Puccini. The characteristics of the main protagonists and other characters of these Chinese operas are provided, similar and divergent aspects in the interpretation of the images of Jijun and Chen Bailu are revealed both at the level of the libretto and in the compositional, directorial and production decision sure is analyzed.

The practical significance of the research results lies in the fact that the materials of the dissertation can be used in the courses “History of World Musical Culture”, “Modern Music”, “Musical Culture of Non-European Civilizations”, “Theory and History of Culture”, “History of Opera Performance”, “Fundamentals opera dramaturgy”, “Analysis of musical works” and other similar disciplines of music-historical and humanitarian-cultural direction in higher education institutions of Ukraine and China. The results of the research have a scientific-methodical and educational-pedagogical interest for the development of training programs, manuals, methodological recommendations, etc.

Key words: Culture, creativity, musical art, performing art, vocal art, vocal music, Chinese music, musical thesaurus, musical composition, musical language, style, genre, genre specificity, opera, semantics, interpretation, analysis, concept, image, Chinese musical culture, role

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Дін Боюй. Опера «Схід сонця» Цзінь Сяна: китайська «Травіата» // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2023.

Вип. 80. С. 126–134. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.16>

2. Ding Boyu. The opera “Mulan psalm” by Guan Xia in the modern musical culture of China // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2023. Вип. 82. С. 67–76. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.08>*

3. Дін Боюй. Жіночі персонажі в операх Китаю ХХ — початку ХХІ століть // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 68. Том 1. С. 76–82. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-12>*

Публікація в зарубіжному періодичному виданні:

4. Ding Boyu. Specificity of the musical interpretation of characters in Jin Xiang’s Opera “Sunrise” // *The European Journal of Arts. Vienna, 2020. № 3. P. 37–42.*

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Дін Боюй Жіночі персонажі в традиціях Пекінської національної опери ХХ — початку ХХІ ст. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 188–189.*

6. Дін Боюй Опера Цзінь Сяна «Схід сонця»: китайсько-європейські паралелі / Дін Боюй // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / М-во освіти і науки України, Ін-т модернізації змісту освіти, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 117–118.*

7. Дін Боюй Трансформація характеристик жіночих персонажів в операх

китайських композиторів середини ХХ — початку ХХІ століть // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21–22 листоп. 2019 р.) / М-во освіти і науки України, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 322–324.

8. Дін Боюй. Оперна творчість Цзінь Сяна як віддзеркалення музично-театральних тенденцій Китаю кінця ХХ — початку ХХІ ст. // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квіт. 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 357–358.

9. Дін Боюй. Специфіка трактування жіночих образів у сучасних китайських операх // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., 22–23 листоп. 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 124–126.

ЗМІСТ

ВСТУП	14
РОЗДІЛ 1. СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА «ЧОЛОВІЧОГО ДАНЬ» У ТРАДИЦІЙНИХ КИТАЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ВИСТАВАХ	25
1.1. Історичні передумови виконання акторами-чоловіками жіночих ролей та різновиди жіночих підамплуа в традиційній китайській опері	25
1.2. Внесок провідних акторів ХІХ ст. у збагачення спектру жіночих образів у Пекінській опері	37
1.3. Видатні виконавці амплуа дань у ХХ ст., їхні учні та послідовники	54
Висновки до розділу 1	75
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ЖІНОЧИХ І ЧОЛОВІЧИХ АМПЛУА В ОПЕРІ ЮЕ	77
2.1. Жіноча опера Юе: від витоків до сьогодення	77
2.2. Градація сценічних амплуа в опері Юе	106
2.3. Семантика рухів, одягу та аксесуарів в опері Юе	109
2.4. Видатні виконавці опери Юе	128
Висновки до розділу 2	148
РОЗДІЛ 3. ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ПРОЄВРОПЕЙСЬКИХ ОПЕРАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ	150
3.1. Семантичний спектр жіночих персонажів у китайських проєвропейських операх	150
3.2. Войовнича Мулань як типовий китайський жіночий архетип (на прикладі опери «Мулань Псалом» Гуань Ся)	157
3.3. Жіночі образи в операх Цзінь Сяна «Схід сонця» і Ши Гуаннаня «Жаль за минулим»	171
Висновки до розділу 3	187
ВИСНОВКИ	189
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	192
ДОДАТКИ	220

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження.

Протягом останнього століття, Китай здійснив, без перебільшення, фантастичний політичний, економічний і культурний прорив: країна зі сформованим протягом декількох тисячоліть патріархальним феодальним 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. Подібні революційні прориви відбулися і в мистецтві багатонаціонального Китаю: поряд із дбайливим ставленням до власних багатовікових фольклорних й історико-культурних традицій, їх вивченням, збереженням, 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 сталими (в академічній музичній сфері) і новітніми (зокрема в джазовій, рок-, поп- та масовій музичній культурі) 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 та в Австралії.

Важливим змістовним компонентом у цьому процесі стала підвищена увага як митців-музикантів (акторів і, згодом, композиторів), так і глядачів — споживачів традиційних та новітніх проєвропейських оперних творів до жіночих образів у них. Завдяки високопрофесійній артистичній діяльності виконавців різноманітних жіночих ролей посилилося значення в оперній драматургії жіночих персонажів, які дедалі частіше ставали і стають головними героїнями вистав. Потужний процес емансипації жінок у китайському суспільстві ХХ ст. стимулював і багатьох композиторів і лібретистів – авторів сучасних китайських опер приділяти у своїх творах саме жіночим персонажам підвищену увагу, створювати численні оперні зразки, в яких саме жіночі персонажі відіграють вирішальну роль у розвитку сюжетних перипетій, стають носіями і провідниками найголовніших етичних і моральних цінностей, тому й презентуються на оперній сцені Піднебесної багатогранно в різнопланово.

Отже, **актуальність** обраної теми дисертаційного дослідження обумовлена широкою популярністю китайського традиційного і сучасного оперного мистецтва не лише на батьківщині, а й в усьому світі, появою численних зразків у різних жанрах традиційної і проєвропейської опер, де саме жіночі персонажі відіграють провідне значення в драматургії таких творів, і, водночас, недостатньою увагою дослідників до аналізу семантичних функцій і значення жіночих амплуа в цій важливій для Китаю і світу царині музичного мистецтва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до комплексної теми науково-дослідної роботи ХДАК «Вітчизняна та світова культура: історико-теоретичні аспекти» (Державний реєстраційний номер 0109U000511) і згідно з базовою науковою темою кафедри теорії та історії музики «Музика і музикознавство в контексті

світового культурного часопростору».

Мета та завдання дослідження. *Мета* дослідження – виявити і узагальнити семантичні особливості жіночих персонажів у китайських традиційних та сучасних проєвропейських операх.

Основні завдання дослідження:

- розкрити історичні передумови виконання акторами-чоловіками жіночих ролей в Пекінській та інших місцевих традиційних операх та визначити різновиди жіночих підамплуа;

- з'ясувати внесок провідних акторів Пекінської опери ХІХ ст. у збагачення спектру жіночих образів;

- окреслити артистичну і педагогічну діяльність видатних виконавців амплуа дань у ХХ ст. та в цьому контексті простежити еволюцію в трактуванні жіночих партій у Пекінській опері;

- дослідити витоки, розвиток опери Юе, чинники її перетворення з чоловічої на жіночу;

- виявити етап найпотужнішого розквіту опери Юе і окреслити її нинішній стан;

- означити градацію сценічних амплуа і підамплуа в опері Юе;

- з'ясувати особливості семантики рухів, одягу і деяких аксесуарів в опері Юе;

- презентувати творчі портрети найвідоміших виконавиць опери Юе;

- класифікувати семантичний спектр жіночих персонажів у китайських проєвропейських операх другої половини ХХ – початку ХХІ ст.;

- на прикладі аналізу опери Гуань Ся «Мулань Псалом» (2004) довести, що образ головної героїні Хуа Мулань є типовим китайським жіночим архетипом;

-проаналізувати літературні першоджерела й порівняти їх з композиторськими рішеннями презентації жіночих образів в операх Цзінь Сяна «Схід сонця» (2015) і Ши Гуаннаня «Жаль за минулим» (1981).

Об'єктом дослідження є китайське оперне мистецтво.

Предметом — специфіка семантичних функцій жіночих амплуа в драматургії китайських опер XIX — початку XXI ст.

Матеріалом дослідження стали відеозаписи низки оперних творів, які віддзеркалюють особливості виконання китайськими акторами оперних партій, надають уяву про специфіку презентації жіночих персонажів, презентують особливості виконання таких ролей у Пекінській опері (зокрема «Ма Гуйїн приймає командування» [Додаток 2: 3; 13; 14], «П'яна красуня» [Додаток 2: 15; 33], «Півоніва альтанка» [Додаток 2: 32]); опері Хенань («Ма Гуйїн приймає командування» [Додаток 2: 28; 34]); опері Юе («Шпилька Фенікс» [Додаток 2: 4; 5], «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» [Додаток 2: 6; 7; 12]).

Відео значної кількості китайських сучасних проєвропейських опер («Жаль за минулим» [Додаток 2: 1], «Мулань псалом» [Додаток 2: 2; 23; 24; 30], «Сестра Цзян» [Додаток 2: 8], «Гора Імен» [Додаток 2: 9], «Цюй Юань» [Додаток 2: 10], «Схід сонця» [Додаток 2: 16; 22], «Балада про канал» [Додаток 2: 11; 31], «Дика земля» [Додаток 2: 18], «Марко Поло» [Додаток 2: 19], «Сива дівчина» [Додаток 2: 20], «Донка партії» [Додаток 2: 25], «Одруження Сяо Ерхея» [Додаток 2: 26], «Сота наречена» [Додаток 2: 27], «Прощавай, Кембрідж» [Додаток 2: 29]) надали можливість з'ясувати палітру композиторських і акторських засобів виразності при сценічному показі різноманітних, зокрема жіночих, персонажів, охарактеризувати з музикознавчої точки зору ці твори, виявити їхні жанри, порівняти ці яскраві твори з відомими європейськими оперними зразками і означити як точки дотику з ними, так і їхню специфіку як саме китайських національних творів.

До інших матеріалів дослідження віднесемо також низку публікацій у китайській пресі та в Інтернет-мережі відгуків на оперні спектаклі, виступи оперних артистів, на інші події (конкурси, відзначання ювілейних дат, некрологи оперних артистів і композиторів), що відбулися в китайському культурно-мистецькому житті. Важливими матеріалами дослідження стали також літературні тексти, на основі яких китайськими композиторами створювалися оригінальні оперні твори, зокрема «Мулань псалом», «Жаль за

минулим», «Схід сонця» та ін., а також клавiри цих опер.

Методи дослідження. Методологія дисертації корелюється з її об'єктом і предметом, поставленою метою і завданнями. Вона є комплексною і ґрунтується на поєднанні фундаментальних загальнонаукових (історичного, системного, культурологічного, компаративного) та спеціальних (мистецтвознавчого, зокрема музикознавчого) підходів та методів.

Історичний метод сприяв розгляду та аналізу значимих для еволюції оперного мистецтва Китаю явищ і події у контексті загального історичного розвитку країни, дозволяє вивчати всі зміни, що відбулися в цій мистецькій сфері з урахуванням впливу кардинальних зсувів, що відбувалися і відбуваються зараз у Китаї в політичній, ідеологічній, соціально-економічній сферах, що безпосередньо впливає і на розвиток музичного, зокрема й оперного, мистецтва.

Історико-контекстуальний метод сприяв осяганню й розкриттю процесів, пов'язаних з поступовим удосконаленням акторського мистецтва оперними виконавцями, зокрема й тими, хто спеціалізувався на спектрі жіночих типів.

Феноменологічний метод уможливив усвідомлення унікальності як китайської традиційної опери як такої, так і її різновидів, зокрема кардинально відмінних за виконавським складом Пекінської опери та опери Юе, і, водночас, спорідненим як за загальною естетикою постановки спектаклів, застосування аксесуарів, інструментального супроводу, так і за низкою традиційних для китайської опери сюжетів, що актуалізуються в обох цих операх.

Діалектичний підхід надав змогу вивити жанрово-стильові ознаки в творчості китайських оперних композиторів середини ХХ – початку ХХІ ст. як синтез творчого засвоєння європейських класичних оперних зразків і поєднання з цим досвідом китайської традиційної культури, що, зокрема, виявляється у широкому використанні чи то на рівні цитат, чи то авторському переосмисленні мелодичного і ритмічного матеріалу різних народів, що населяють Піднебесну.

Системний підхід дозволив на основі співставлення і об'єднання в струнку послідовність фактів еволюції оперної культури в Китаї з'ясувати і визначити основні етапи становлення, розвитку, розквіту і нинішнього стану оперного мистецтва в Китаї.

Культурологічний підхід дозволив виявити загальні тенденції змін культурно-естетичних уподобань китайського суспільства на різних етапах його розвитку, що у відповідні історичні часи відбивалося і на змінах у пріоритетах у сюжетах, трактуванні тих чи інших сценічних образів музичних спектаклів, які впроваджувалися відповідно культурним запитам споживачів цього виду мистецтва.

Застосування *компаративного методу* дало змогу проаналізувати і зіставити старовинні або сучасні літературні тексти з оперними лібрето, порівняти і виявити споріднені й відмінні риси в постановках однойменних опер різними театральними колективами або в різному (традиційному чи авторському – композиторському) трактуванні, а також у трактуванні семантичних образів героїнь цих вистав. Водночас із цим, завдяки застосуванню цього методу були визначені спільні риси й розбіжності сюжетних ліній в авторських сучасних китайських операх і очевидними їхніми європейськими паралелями («Схід сонця» – «Травіата», «Жаль за минулим» – «Богема»).

Мистецтвознавчий метод застосовувався для виявлення комплексу засобів виразності і різноманітних мистецьких компонентів оперних спектаклів, які є за своєю природою синтетичними жанрами, охарактеризувати головні засоби музичної і сценічної виразності, що застосовувалися композиторами і постановниками, означити історико-культурний ґрунт, на якому були створені опери, охарактеризувати специфіку показу в операх головних героїнь, навколо доль якої вибудовуються сюжети творів.

Музикознавчий комплекс (музично-теоретичний, музично-історичний і музично-виконавський методи, музично-семантичний аналіз, жанровий аналіз) сприяв осягненню специфіки низки китайських традиційних («Лян Шаньбо і

Чжу Інтай», «Ма Гуйїн приймає командування», «Прощавай, моя наложнице» та ін.) і проєвропейських (зокрема, «Мулань псалом» Гуань Ся, «Схід сонця» Цзінь Сяна, «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня) опер, виявленню засобів музично-сценічної презентації як різних оперних спектаклів у цілому, так і конкретних персонажів. Разом із цим, цей комплекс дозволяє з професійної точки зору досягнути і охарактеризувати художні особливості, музичну мову і загальну стилістику будь-якого оперного спектаклю – чи то зразок традиційної культури, чи то авторський твір.

У дослідженні також був широко застосований *біографічний метод*, за допомогою якого були вивчені творчі здобутки низки найвидатніших акторів Пекінської опери і опери Юе, котрі суттєво вплинули на збагачення жіночих образів і кристалізацію нових підамплуа дань.

Теоретичною базою дослідження стала низка досліджень українських учених з питань музичної семантики, композиторської творчості, проблем інтерпретації музичних творів, культурології, специфіки виконавської діяльності вокалістів: О. Александрової [1], Ю. Воскобойнікової [8], І. Драч [18], О. Єрошенко [24], І. Коновалової [29; 30], Т. Мадішевої [44], В. Москаленка [46], І. П'ятницької-Позднякової [47], Пей Юнтін [48], І. Польської [49], О. Рощенко [51; 52], О. Самойленко [53], І. Середюк [54], О. Стахевича [55; 56], О. Уманець [63; 64], Ю. Чекана [71; 72], В. Шейка [80; 81] та ін.

Неоціненним фактологічним науковим підґрунтям для є також китайські та європейські енциклопедичні та довідкові друковані та інтернет-видання з історії традиційної китайської та сучасної проєвропейської опери [200], [151], [152], [237] та ін., авторські видання подібного штибу: Ү. Аарон [84], Үе Тан [140], Лу Шицзюнь [165], Мань Сінь Ін [202], Сінь Лей [172], Дэн Дзя-ци [233], Хуан Цзюнь [247].

Важливими для нашого дослідження стали монографії з історії сучасної проєвропейської опери (М. Амітін [85], Чжоу Чжан [173], Ся Яньчжоу [175]), а також низка наукових робіт китайських (Ван Лунчань [3], Ван Мінцзе [4], Ван

Те [5], Ву Гуолінг [9], Є Сяньвей [19–23], Лі ДженьСін [32], Лі Мін [33–35; 192], Лі Чженьсін [36; 37], Лу Тянь [38], Лю Бінцян [39], Лю І [40], Лю Ліхує [41], Лю Пін Чан [42], Лянь Юнь [43], Кун Чжунцзюнь [31], Сун Пенсян [57], Сун Яньін [58], Сяо Хуівен [59], Тан Чжачен [60], Ту Дуня [61], У Хун Юань [62], Фан Сінг [100], Хоу Цзянь [66], Ху Чжон [193] Цзян Чжаоюй [67], Ці Мінвей [68], Цю Діфань [69; 70], Чень Менмен [73], Чжан Кай [75], Чжан Мяо [76], Чжан Юй [52; 77; 78], Чжоу І [79], Чен Чонг [93], Jiang Jin [105], Li Meng Jiao [109], Li Xiaoti [111], Li Yang [112], Liang Luo [113], Min Tian [123], Riley Jo [130], Siu, Leung Li [131], Yang Su Jun [139], Zheng Zuo [143], У Сінь Лей [172], Чжоу Чжан [173], Ся Яньчжоу [175], Ян Чжі Чао [194], І Фен [168] та ін.), українських (Л. Бірюкова [2], О. Воробей [7], М. Михайлов [45], В. Щепакін [74; 82] та ін.), європейських та американських музикознавців (А. Bonds [88], J. Brandon [89; 90], P. Daphne [95], W. Dolby [99], J. Goldstein [101], Naili Ma [102], P. Lovrick [115], C. Mackerras [116], E. Wichmann [138], Лі Лінлінг [188; 189] та ін.), присвячених вивченню окремих явищ у китайській музиці або китайських оперних творів, китайсько-європейським контактам і взаємовпливам, творчості конкретних виконавців тощо.

На окрему увагу заслуговують наукові пошуки аспірантки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Цю Діфань, в яких авторка детально аналізує специфіку жіночих постатей в соціальному, науковому і культурно-творчому житті Китаю в ХХ – на початку ХХІ ст., наголошуючи на вирішальних зсувах, що відбулися в соціально-політичному, філософському і економічному становищі китайських жінок і безпосередньо пов'язаними з цим процесом революційним переформатуванням бачення і ставлення до жінок, нового визначення ролі жіночих постатей в історії Китаю, віддзеркаленому в тематиці оперних сюжетів [69; 70].

Близькою до нашої проблематики є й монографічне дослідження Ван Мінцзе [4], в якому аналізується семантика жіночих ліричних героїнь опер

європейських композиторів.

Потужними компонентами теоретичної бази дослідження також є численні енциклопедичні Інтернет-сайти (китайська енциклопедична мережа Baidu, англійська, французька, італійська, українська Вікіпедії тощо), на яких шляхом знаходження відповідних матеріалів і порівняння їх, вдалося зіставити трактування одних і тих саме понять, оцінку одних і тих саме явищ, процесів, що стосуються проблематики семантики жіночих персонажів у китайських операх, творчих біографій видатних китайських оперних артистів, а також особливостей трактування жіночих підамплуа, предметів сценічного одягу, сценічних аксесуарів, окремих історичних подій тощо.

Наукова новизна отриманих результатів.

У дисертації *вперше* в українському музикознавстві:

- розкрито багатогранність амплуа/підамплуа та образів героїнь у традиційних і сучасних проєвропейських китайських операх;
- простежена еволюція зростання акторської майстерності акторів-чоловіків — виконавців жіночих ролей у традиційних операх;
- проаналізована еволюція опери Юе і охарактеризований її нинішній стан;
- виявлено особливості сприйняття глядачами виконання чоловічих амплуа актрисами опери Юе;
- зроблений літературно-музикознавчий аналіз опер «Мулань Псалом» Гуань Ся і «Схід сонця» Цзінь Сяна, надана образно-семантична характеристика головних героїнь цих творів;
- здійснений компаративний аналіз різних сценічних версій цих опер,
- співставленні два сценічні образи жінок в операх «Жаль за минулим» Ши Гуаннаня і «Схід сонця» Цзінь Сяна і акцентовані характерні риси спорідненості та відмінності цих несхожих персонажів.

Набуло подальшого розвитку дослідження еволюції китайського оперного мистецтва XIX – початку XXI ст. у контексті зростання провідної ролі жіночих персонажів у традиційних музично-театральних жанрах (Пекінська

опера та опера Юе) і проєвропейських творах композиторів Піднебесної.

Удосконалено уявлення про напрями успадкування історико-культурних і музичних традицій у втіленні жіночих образів на оперних сценах Китаю.

Уточнено значення семантики сценічного одягу, взуття, зачіски, низки аксесуарів, рухів у більш глибокому розумінні і трактуванні змісту сюжетів і конкретних дій в традиційних оперних виставах.

Особистий внесок здобувача.

Результати і висновки дисертації отримані здобувачем самостійно. З 9 публікацій – 3 статті, надруковані у фахових наукових виданнях України, 1 стаття в європейському науковому виданні, а також 5 тез доповідей, виданих у збірниках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій (усі – одноосібні).

Практичне значення одержаних результатів полягає в тому, що матеріали дисертації можна застосовувати в навчальних курсах «Історія світової музичної культури», «Сучасна музика», «Музична культура позаєвропейських цивілізацій», «Теорія та історія культури», «Історія оперного виконавства», «Основи оперної драматургії», «Аналіз музичних творів» та інших подібних дисциплінах музично-історичного та гуманітарно-культурологічного спрямування в закладах вищої освіти України і Китаю. Результати дослідження мають науково-методичний і навчально-педагогічний сенс для розробки навчальних програм, посібників, методичних рекомендацій тощо.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дисертації пройшли апробацію на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, а також під час виступів на трьох міжнародних («Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку», Харків, 2019, 2023; «Культура та інформаційне суспільство XXI століття», Харків, 2023) і двох всеукраїнських наукових конференціях («Культура та інформаційне суспільство XXI століття», Харків, 2019; 2020).

Публікації. Основні положення і результати дисертації висвітлені в

9 одноосібних публікаціях, з них – 3 статті у наукових фахових виданнях України, 1 стаття в європейському науковому видання, 5 тез доповідей на міжнародних і всеукраїнських наукових конференціях.

Структура роботи. Дисертаційне дослідження складається зі вступу, трьох розділів (десять підрозділів), висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел (249 позицій) і двох додатків, до яких включено список публікацій та відомості про апробацію результатів дослідження, а також надано перелік посилань на опрацьовані відеоматеріали китайських традиційних і сучасних проєвропейських опер (34 позиції). Загальний обсяг дисертації складає 225 сторінок, основного тексту – 191 сторінка.

РОЗДІЛ 1

СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА «ЧОЛОВІЧОГО ДАНЬ» У ТРАДИЦІЙНИХ КИТАЙСЬКИХ ОПЕРНИХ ВИСТАВАХ

1.1. Історичні передумови виконання акторами-чоловіками жіночих ролей та різновиди жіночих підамплуа в традиційній китайській опері

Традиції китайського музично-драматичного театру сягають принаймні III ст. нашої ери. Від зародження цього синтетичного жанру, який увібрав такі елементи як спів, декламація, танець, бойові мистецтва (зокрема навички сценічної боротьби, вправного володіння мечем, списом, луком та ін.), елементи цирку – акробатику та клоунаду, мистецтво музичної композиції, каліграфії, малюнку і гриму, народне музичне інструментальне виконавство, літературну (почасти поетичну) і музичну імпровізацію, нерідко вміння акторів гри на музичних інструментах для акомпанування собі під час виконання деяких ролей тощо виникли понад 360 місцевих його різновидів, найвідомішим з яких на сьогодні є відносно «молода» Пекінська опера, естетика якої ввібрала кращі напрацювання попередніх часів і традицій. Китайський традиційний оперний театр на сьогодні є найпопулярнішим репрезентативним видом мистецтва як на батьківщині, так і в усьому світі. У китайському варіанті тлумачення назви «опера» спів і музичний супровід не є визначальною складовою цих вистав: якості декламації, тембрам голосів, інтонуванню численних монологів і діалогів дійових осіб, темпоритму цих декламаційних епізодів та імпровізації не лише у вимовлянні традиційних текстів, а й у вставлянні кожного чергового спектаклю якоїсь нової невеличкої репризи приділяється чи не найбільша увага, ніж власне музичній складовій. Важливе значення в традиційній китайській опері мають також мистецтво сценічних рухів, бойових вправ, а для певних амплуа також клоунада, акробатика, якість і специфіка гриму, одягу, взуття, зачісок, головних уборів акторів тощо. Отже, аналіз жіночих ролей та їх специфіки їх виконання акторами, що буде

здійснюватися далі, включатиме весь комплекс сценічної майстерності, не обмежуючись і не головну увагу саме музичній складовій. Не випадково в характеристиках виконавців будь-яких ролей у китайській традиційній опері в довідкових і наукових виданнях постійно використовується визначення «актор» («актриса»), але ніяк не «співак» («співачка») чи «вокаліст» («вокалістка»). Натомість один із варіантів перекладу з китайської мови відомої назви видатних виконавців жіночих ролей у Пекінській опері першої половини ХХ ст. звучить як «Чотири видатних танцівника» (про четвірку видатних виконавців жіночих ролей). Отже і в нашому дослідженні поняття «співак», «вокаліст» стосуватиметься головним чином артистів сучасної китайської опери, а не традиційної.

Виконання чоловіками ролей жіночих персонажів у театрі Китаю має майже тисячолітню історію. До початку формування Пекінської опери (1790–1840-і рр.) — найвідомішої і найпопулярнішої серед багатьох місцевих традиційних китайських опер будь-які китайські музично-драматичні п'єси практично не обходилися без жіночих персонажів, ролі яких традиційно виконувалися чоловіками, адже жінки за умов феодального устрою країни, який протримався аж до початку ХХ ст., були відсторонені не лише від участі у таких сценічних діях, а й не допускалися навіть до їхнього перегляду.

Саме з цих причин із розвитком Пекінської опери протягом другої половини ХІХ ст. і, навіть, у подальші часи, коли артистки жінки поступово стали долучатися до участі в подібних постановках, саме чоловічі дань (загальна назва найбільш розповсюдженого жіночого амплуа) набули дедалі все більшої популярності. Одним із пояснень такого успіху чоловіків — виконавців жіночих ролей була їхня високопрофесійна підготовка, котра включала неперевершену витончену, відпрацьовану століттями техніку співу, сценічних рухів, танців, бойових мистецтв, адже історія зберегла чимало прикладів наслідування декількома поколіннями одної родини професії музично-драматичного, згодом оперного актора. Яскравим прикладом цього, поряд із появою в усі часи яскравих акторів-самородків (найчастіше з нижчих щаблів

соціальної ієрархії), слугують китайські акторські династії, що налічують від трьох до сімох поколінь і мають назву «Сім'я Ліюань» за старою назвою національних музично-драматичних вистав. До таких династій належить сім поколінь родини Тан, шість поколінь родин Шень, Луо, Ян, п'ять поколінь родин Є, Мен, Сунь, Сяо, чотири покоління родин Цю, Ру, Лі, Мей (найяскравіший — Мей Ланьфан, представник третього покоління) та ін.

Подібна традиція наслідування професій, зокрема акторських або/та музикантських, є характерною для багатьох національностей. Так, в музичній сфері історія зберегла чимало прикладів династій у західноєвропейській (найяскравіший приклад — родина Бахів), українській (родини Білоградських, Хандошко — Хандошкіних у XVIII ст., пізніше — Лисенків, Крушельницьких, Колессів, Нижанківських, Рудницьких, Шухевичів, Барвінських, Менцинських, Ревуцьких та ін.), єврейській (клезмерські родини) та ін. культурах.

Передаючи на сцені особливості жіночих характерів, рухів, міміки, жестів, поведінки тощо деякі китайські чоловіки-актори настільки вживалися в жіночі образи, що і в повсякденному побуті, в суспільному і особистому житті поза театру, поводити себе і відчували себе більше як жінки.

Активному залученню чоловіків до виконання амплуа дань у Пекінській опері сприяла і вельми висока оплата їхньої праці. Із поступовим долученням жінок до виконання ролей дань, що спочатку досить непевно розпочалося на зламі XIX і XX ст., а потім ставало дедалі більш розповсюдженим явищем, практично всі компоненти їхньої сценічної гри були на значно нижчому рівні, ніж той, що демонстрували чоловіки. Навіть в нинішній час довершена гра жінок дань нерідко поступається кращим чоловікам у цьому амплуа. Водночас, саме завдяки надзвичайно високому рівню майстерності чоловіків в амплуа дань, жіночі персонажі, на відміну від превалювання значення героїв-чоловіків у багатьох музично-драматичних виставах минулих часів, дедалі все частіше в осягненні постановниками в Пекінській опері старовинних сюжетів ставали головними і нерідко відсували на другий план раніше більш важливе за сюжетами провідне чоловіче амплуа — шен.

Протягом ХХ — початку ХХІ ст. із дедалі все активнішим залученням артисток-жінок і виникненням численних змішаних, а також виключно жіночих оперних труп, при кількісному зменшенні чоловіків в амплуа дань, значення їхнього довершеного мистецтва не знівельовалося, а збагатилося новими яскравими фарбами і відтінками, сприяло воскресінню і постановці різноманітних сюжетів, які раніше існували виключно в усній народній або в літературній творчості і в минулі часи виконувалися лише зрідка.

З часів формування Пекінської опери зберіглося чимало імен чоловіків-артистів — виконавців жіночих персонажів дань. На ці ролі підбиралися чоловіки з відповідним високим голосом (найчастіше це був добре розвинений фальцет), статурою, що наближалася до жіночої, пластичні, здібні до танців, акробатики, подекуди до відтворення різноманітних вправ із старовинною холодною зброєю тощо.

Вже в ХХ ст., із долученням до числа акторів жінок-виконавиць, у Пекінській опері, поруч із актрисами, виступала і виступає зараз й низка видатних акторів-чоловіків, які продовжували і продовжують старовинну традицію виконання жіночих ролей.

За чоловіками — виконавцями жіночих ролей закріпилася стійка назва «чоловічий дань», тобто жіноче амплуа, що виконується чоловіком.

Назва «дань», яка первісно стосувалася усіх жіночих персонажів у стародавніх спектаклях, уперше з'явилася за часів династії Сун (960–1279) у синтетичних виставах зі співом і танцями. Залежно від певних характеристик дійових осіб використовувалися уточнення на кшталт «**гарна дань**» — стосовно вродливих, струнких молодих жінок, «**товста дань**» — комедійна роль, часто замаскована під потворну. Згодом відбулося подальше уточнення й певна спеціалізація різних типів жіночих персонаж. Це стосувалося і певних регіонів Китаю, і місцевих особливостей театральних / оперних труп тощо, але загальне визначення поняття «дань» як загального жіночого амплуа лишалося незмінним і з часом успадковувалося від середньовічних театральних вистав і Пекінською оперою.

Традицію виконання жіночих ролей акторами-чоловіками в Китаї невірно було б вважати феноменом, адже в театральній культурі різних народів — як Сходу, так і Заходу — зі стародавніх часів, а потім і в добу Середньовіччя, усі ролі в театральних постановках виконувалися виключно чоловіками. В європейських країнах до виконання жіночих ролей жінки дедалі все активніше почали долучатися ще на зламі XVII–XVIII ст., що не виключало співіснування доволі довгий час на оперних сценах співачок і співаків-кастратів, мистецтво співу і виконання жіночих партій якими було розповсюдженим явищем і одним з естетичних еталонів європейської музичної культури доби бароко й майже зійшло нанівець лише наприкінці першої половини XIX ст. В українському музикознавстві цієї теми торкаються дуже делікатно. Серед вагомих розвідок назвемо статтю відомого вченого Ю. Чекана [71; 72] і магістерську дипломну роботу випускника НАККіМ Ю. Пруського [50]. У контексті більш широкої теми цієї проблеми також торкається О. Стахевич [55; 56].

Натомість у Китаї, на відміну від європейських вимог до чоловіків — виконавців жіночих ролей, чоловічих дань не кастрували в підлітковому віці: відмінними особливостями в Пекінській опері історично був і є відбір струнких, подібних дівчатам чи молодим жінкам, з дзвінкими голосами хлопчиків або юнаків з високим голосом (тенор-альтіно / контратенор), але найчастіше — з розвиненим фальцетним співом, які проходили попереднє професійне навчання в досвідчених старших колег-чоловіків, часте використання такими співаками фальцетного співу і засвоєних від учителів особливостей жіночої сценічної поведінки, традиційних жіночих танців, жіночих сценічних рухів, жестів, особливостей жіночого вбрання, гриму тощо. Усі ці складові були більш важливі для виконавця ролі дань, ніж власне спів.

Із часів традиційного середньовічного китайського театру амплуа акторів на початку становлення Пекінської опери мали сім градацій: Шен, Дань, Цзін, Чоу, За, Ву та Лю. Згодом три останні амплуа вийшли з вживання, натомість функції решти поступово розширювалися, вбираючи найважливіші риси тих, що вийшли з побуту. З решти, що залишилися, жіночим амплуа було і є дань,

проте з багатьма градаціями, які умовно можна визначити як підамплуа або типи жіночих персонажів, які детально характеризуються у Словнику пекінської оперної культури [247]. Наведемо нижче цю класифікацію.

- **Чжедань** (жінка в темному халаті) — найпоширеніший нині тип. Найчастіше це ролі жінок середнього віку або молодих, сильних особистостей з гідними манерами, здебільшого — головних героїнь оперних драм чи трагедій: серйозних і чесних, більшість з яких є добрими дружинами, люблячими матерями або цнотливими і відданими жінками. Оскільки ці персонажі часто мають у сценічній одежі зелені складки, їх також називають цин'ї (ця назва вживається у північних операх, натомість на півдні Китаю більш вживана назва чжедань). До переліку репрезентативних опер з підамплуа чжедань (або цин'ї) належать «Легенда про Піпу» (героїня Чжао Вуньян), «Цинь Сянлянь» (героїня Цинь Сянлянь), «Всесвітній кордон» (героїня Чжао Яньжун) та ін.

- **Хуадань** (дін-квітка, або пряна дань) — ролі молодих жінок або жінок середнього віку, веселих, жвавих, іноді розпусних, часто з комедійною складовою. На початку формування цього типу персонажів (підамплуа) превалювала саме розпутна складова, але з часом ця назва розповсюдилася на більшість ролей молодих, жвавих, веселих жінок. Головними складовими у виконанні таких персонажів є поєднання майстерності сценічних рухів, зокрема сценічної боротьби — умінь кидання і падіння, танцю і співу, де спів вважається доповненням до танців. Щодо співу — у виконавців цього амплуа цінується не стільки професійне володіння вокалом, скільки, насамперед, витонченість, краса, чуйність та вихованість голосу. Ролі хуадань яскраво презентуються в таких операх як «Чжао Паньєр рятує вітер і місяць» (героїня Чжао Паньєр), «Палац Брахми» (героїня Єлу Ханьян), «Гори Шаохуа» (героїня Ін Більянь), «Сіньянь І» (героїня Чжоу Феньїн), «Сидячи на вежі, щоб убити Сі» (героїня Янь Сіцзяо) тощо.

- **Тіедань** (або дань з краваткою) — підамплуа, що не виражає певних рис характеру персонажу, адже найчастіше використовується як роль, що доповнює, супроводжує або своєрідно підсвічує образ головної героїні. Тому

буквальний переклад цього типу ролей — «наліпка», або «липка дань». Це підамплуа використовується в другорядних ролях (дівчинки, дівчини, учениці тощо, рідко — старої жінки, однак в останньому випадку такий тип наближається або зливається з типом лаодань), але нині дедалі частіше замінюється на більш конкретне: найчастіше чжедань або хуадань. Прикладами застосування амплуа тіедань є персонажі музичної вистави «Золота печатка», в якій головна героїня (чжедань) — дружина політика Су Ціня (IV ст. до нашої ери), а другорядні персонажі (власне тіедань) — його невістка, тітка і теща.

- **Гімендань** (будуарна жінка) — підамплуа юної дівчинки чи молодій жінки, яке вживалося в так званих «п'єсах дівочих скарг», де йшлося про дівоче кохання. Цей тип ще має додаткову назву «мала дань». Такі п'єси були поширені на півночі країни в епоху династії Цин, здебільшого у XVIII ст. Серед персонажів, що презентують це підамплуа — Ду Ліньян з «Півоніної альтанки», Чень Мяочан з «Нефритової шпильки», Тао Фону з «Бурштинової ложки» та ін.

- **Удань** — підамплуа, що зображує жінок-войовниць (можна перекласти як «войовнича дань»). Втілення цих образів передбачає досконале володіння техніками сценічного бою з холодною, а іноді й вогнепальною зброєю, акробатики, войовничого танцю. Часто такі персонажі не наділяються складними вокальними партіями, бо мають інше призначення. Серед опер, в яких найяскравіше презентується такий жіночий тип «Му Гуйїн приймає командування» (героїня Му Гуйїн), «Фан Ліхуа» (Фань Ліхуа та Сюе Цзіньлянь) та «Ян Бацзі викрадає ніж» (Ян Бацзе).

- **Даомадань** — тип, доволі близький до підамплуа удань, у низці джерел трактується як різновид удань, дослівно перекладається як «дань ножа і коня». Даомадань нерідко зображує умовних жінок-офіцерів, котрі також, як і удань, володіють бойовими мистецтвами, але, на відміну від удань, не призначені для довгого і складного бою, тому їхні вокальні партії, монологи і діалоги більш насичені і різнопланові. До числа опер з такими персонажами належать «Ху Цзя Чжуан» (героїня Ху Санян), «Му Ке Чжай» (Му Гуйїн), «Поперечний схил»

(Сунь Ернян) та ін.

- **Лаодань** — підамплуа літніх жінок та жінок похилого віку. Ці персонажі, найчастіше, є не головними, виконують ролі матерів, тіток головних дійових осіб тощо. Соціальний розкид цих персонажів є надзвичайно широким: від старих імператриць до простолюдинок. Як правило, лаодань співають і декламують партії власним справжнім голосом, не таким рівним, прямим і сильним, як, наприклад, у лаошен (старого чоловіка), і, водночас гнучким і ясным, як у цин'ї. До того ж виконання амплуа лаодань передбачає володіння мистецтвом «розповіді» (няньбай) — унікальним прийомом художньої виразності в китайській опері, який водночас поєднує специфіку монологів, діалогів і співу і перебуває на перетині цих складових. Зокрема, мистецтво розповіді включає інтонаційне, звуковисотне і ритмічне наближення розмовних епізодів (монологів чи діалогів) до співу, зокрема це відбувається шляхом продовження (начебто проспівування) певних слів або, навпаки, їх пришвидшеного вимовляння. Дещо спорідненим, але далеко не аналогічним, прикладом такого промовляння музичного тексту в європейській музичній традиції є техніка *Sprechstimme* або *Sprechgesang*, що застосовувалася в авангардній музиці, зокрема у деяких творах Е. Хумпердніка (мелодрама «Королівські діти»), А. Шенберга (вокальний цикл «Місячний П'єро», опери «Щаслива рука», «Мойсей та Арон», ораторія «Вцілілий з Варшави»), А. Берга (опери «Воцтек», «Лулу»), Б. Бріттена (опера «Смерть у Венеції») та ін. Прикладами ролей лаодань у Пекінській опері є персонажі старенької пані Цуй в «Історії західного крила» (в Пекінській опері), Цзя Му в опері «Мрії про червоні особняки» і Лінь Му в «Кривавому сліді» (в опері Юе).

Переважає більшість виконавців амплуа лаодань спеціалізується на мистецтві особливого – начебто промовлянням – співу няньбай та плавних рухів. Серед репрезентативних ролей лаодань — ролі Кан у «Ловлі золотих черепах», Ву Мяожень у «Місті Чісан», Доу Тайжень у «Ван'ерлоу», імператриця Лі у «Зустрічі з королевою» та «Мантії дракона» та ін. На відміну від інших жіночих підамплуа в майже двохсотлітній історії розвитку

пекінського оперного мистецтва поява, становлення та розвиток лаодань як самостійної професії відбулися значно пізніше, ніж інших підамплуа, зокрема таких як лаошен (старий чоловік з бородою), цин'ї, хуалянь (чоловіча роль з розфарбованим обличчям, зазвичай такі персонажі наділені видатними фізичними або розумовими здібностями, з широким діапазоном характеристик — від видатних героїв до справжніх лиходіїв) та ін. У ранній Пекінській опері взагалі не було штатних акторів лаодань, і більшість із них грали актори підамплуа лаошен. Згодом, вже на зламі XIX і XX ст. це жіноче підамплуа виокремилося як самостійне. До переліку видатних чоловіків — виконавців підамплуа лаодань належать Гун Юньфу, Тан Чжідао, Ло Фушань, Се Баюнь, Сонг Цзіемей, Вень Ляньчен, Воюнь Цзуші, Лі Дуокуй тощо. Виокремлення цього типу ролей як самостійного підамплуа розпочалося саме від часів діяльності Гун Юньфу.

- **Кайдань** — роль жінки-клоуна, також відома як **свах** в Цінцянї. Це — комедійні або фарсові персонажі, тому ці ролі часто також виконували і зараз виконують саме професійні клоуни. Ці персонажі нерідко стикаються з жіночими **чоу**, тому нерідко підамплуа кайдань нерідко ототожнюється з амплуа чоу. Грим і техніка виконання ролей у цих персонажів надзвичайно перебільшені, вони часто одягнені в яскраві костюми і епатують глядачів своєю поведінкою, здебільшого грають смішних і кумедних або підступних і злих персонажів, як, наприклад, Чайну Леді в «Залізного вістрі лука», а також Тітоньку в «Історії Чжу Шен». У Сичуаньській опері вони відомі як **яодань** так звані «тремтячі дань» і володіють унікальним стилем гумору та дотепності. Серед персонажів, яких вони виконують, — Крамар в опері «Магазин Інсьянь» та Сюаньму в опері «Міст через річку». Серед представників театру Циньської опери, які працювали в цьому підамплуа — актори Ван Фушен, Ян Яньцзюнь та ін., які, зокрема, грали роль Рен Лю в спектаклі «Споглядання за дівчиною». Ці персонажі, як правило, використовують спеціальний макіяж: на обличчя зазвичай наносять білу пудру, а вже на неї — густі рум'яна. Для виконання підамплуа кайдань актори використовують природний голос під час співу і

декламації, але сценічна поведінка таких персонажів насправді є клоунадою.

Окрім цих основних підвидів жіночих амплуа, в різних регіонах Китаю існують ще й інші підамплуа, характерні саме для певних провінцій та різновидів опери в них. Так, у Сичуаньській опері персонаж є персонаж **цайдань**, близький до кайдань, але там він частіше називається «**трясуча дань**», в Циньській опері — «**сваха дань**», а в Пекінській опері — «**барвіста дань**», але кожна з цих назв стосується жінок-клоунів середнього або старшого віку, які грають ролі дотепних, комічних, смішних, яскравих, яскравих, пікантних і брутальних осіб. Головне завдання таких другорядних персонажів в операх — розвага глядачів, отже, велике значення у грі для акторів приділяється безпосередній вільній імпровізації. На сцені цайдань сміються, жартують, а іноді й витворяють дурниці. Прикладами таких ролей є Теща в опері «Південно-східний політ павича» і Вангван в опері «Пошиття штор». Деякі з таких персонажів є сатирою на дурних чи не дуже розумних людей, як-от Чен Сюеян, Старша сестра в опері «Фенікс повертається до гнізда» і Дун Ши в «Сі Ши». Іноді цайдань — це жінки з яскравими, сильними і сміливими характерами, такі, наприклад, як бабуся Ван в опері «Половина ножиць» опери Хуай, бабуся Хуа в опері «Нитки драконівських кульок», Ван в опері «Чотири стипендії», мати Чень Сюйін в опері «Залізна оправа лука» та ін. Третя категорія зображує кумедні і дотепні художні образи, такі як сваха Лю в спектаклі «Візьми нефритовий браслет» і Рен Лю в спектаклі «Погляд на жінку» опери Ціньцян та ін. Серед акторів старшого покоління найвідомішим виконавцем цього типу ролей був Лю Ганьсан (про нього детальніше йтиметься далі). За часів Республіки Китай (1912–1949) з'явився ще один яскравий виконавець цього підамплуа — Гай Саньшен. Він довгий час виступав у Шанхаї, мав добрі навички для виконання такого типу ролей і чистий голос. Актор був дотепний у монологів і діалогах та цікавий у співі, вільно імпровізував і жартував на сцені. Основними операми, які він виконував, були: «Відвідання родини», «Спостереження за запашною головою» (назва цього твору є ідіомою, образне значення — поважати цілісність репутації людини),

«Відправлення родичів з подарунками» та ін. Актор грав роль Чен Сюеян у п'єсі Мей Ланфана «Фенікс повертається до гнізда», Цзя у п'єсі Хуан Гуйцю «Весна та осінь» та Лю Сват у п'єсі Янь Хуйчжу «Нефритовий браслет». Найвідомішим його шедевром була роль забороненої жінки у спектаклі Чен Яньцю «Сніг у червні».

Крім того, багато місцевих типів опери мають власний унікальний репертуар із жіночими персонажами як головними героями, і всі виконавці таких ролей використовують власні унікальні манери і засоби сценічного втілення таких персонажів, таким чином формуючи відгалуження від загальновідомих типів оперних дійових осіб і опер у цілому.

Так, в опері Куньцю від підамплуа тієдань у сценах загибелі цих дійових осіб, вимагається володіння професійними навичками сценічного падіння, що потребує зосередження на вивченні гунфу (або кунгфу). Власне, цей термін, який в західному світі асоціюється насамперед, з китайським бойовим мистецтвом, у самому Китаї історично трактується як високий рівень майстерності в будь-якій справі.

В опері Теочжу є підамплуа **лоідань**, яка часто грає ролі розумної і кмітливої дівчинки-дитини. До таких ролей належать, наприклад, Персиковий цвіт в опері «Перехід Цвіту Персика», Ічунь в опері «Схованці книг Ічунь» тощо — зовсім юні жіночі персонажі з яскраво вираженим комедійним забарвленням.

В опері Юй є окреме підамплуа **шуайдань**, яке призначене спеціально для гри ролей жінки-маршала або генерала, як, наприклад, Му Гуйїн в опері «Му Гуйїн стає маршалом».

У Пекінській опері є так звана «**гостра дань**» — роль сміливого і досвідченого в бойових мистецтвах жіночого персонажа, як, наприклад, Ма Цзіндін в опері «Вбивці Бацзе Балоухе».

В Хунаньській опері є «**жартівлива дань**», — роль світського комедійного персонажа, як, наприклад, Сі Цзай Чжен в опері «Ван По сварить курку».

У Сичуаньській опері є «дань примарний лис», або «душевна дань» — актори, котрі втілюють образи привидів і лисиць, наприклад, в операх «Любовний детектив» та «Звільнення Пей». Виконання таких і подібних підамплуа вимагає від актора володіння унікальною технікою, яка має назву «Кроки душі», що виражає ілюзорну і трепетну атмосферу уявних привидів і лисиць. (Тут можна провести паралель з Гірським Привидом з опери «Цюй Юань» Ши Гуаннаня, 1990).

Наведені приклади розмаїття жіночих амплуа та підамплуа наочно демонструють барвистість артистичної культури в традиційному оперному мистецтві Китаю.

Як вже зазначалося вище, виконання чоловіками жіночих ролей у театральних спектаклях було зумовлене давньою китайською традицією, згідно якої жінкам заборонялося не тільки грати в театрі, а й, навіть, відвідувати спектаклі. Щоправда, були певні історичні періоди в історії китайської культури, коли жінки також грали в театрі (про це йтиметеся далі). Унаслідок заборони на виступи жінок, і, відповідно, відтворення на сцені жіночих персонажів молодими чоловіками з'явилася низка спеціальних публічних будинків, відома як *xiang gong tang zi* (сянгутанцзи), в яких чоловіки платили за секс з молодими людьми, які були одягнені як жінки і поводити себе (принаймні на сцені) як жінки. Це було зумовлено, з одного боку, дуже якісною підготовкою юнаків-акторів до відтворення жіночого амплуа, а з другого боку — тим, що, як зазначає дослідник Цзінь Сіхе, «...наприкінці правління династії Мін і впродовж правління династії Цін не було сильного неприйняття гомосексуальності. Уявлення людей про секс були засновані на підтримці патріархального устрою, який пропагував гармонію між інь і янь, і, водночас, не вважалося непристойним чоловікові до одруження і появи власних дітей утримувати в себе фаворита чоловічої статі для задоволення власних сексуальних потреб. <...> Чоловіча хіть у ці часи була особливо поширена, частково тому, що чиновникам цих двох династій суворо заборонялося відвідувати повій, а частково тому, що вона була невіддільна від опери.

Наприкінці правління династії Мін багаті та впливові люди із задоволенням утримували маленьких співочих дітей, особливо любили хлопчиків з Нінбо, а після розквіту Пекінської опери за часів династії Цін даньцзяо та шенцзяо (актори, які виконують жіночі і чоловічі партії в спектаклях) не могли не спілкуватися з гостями після зняття гриму, а дехто облаштовував окремі апартаменти для прийому багатих та впливових відвідувачів, які називалися Шимоду, або Сангунтанци. Відвідання повій вважалося ницою і брудною справою, натомість дуже елегантними вважалися сексуальні стосунки з чоловіком» [236].

1.2. Внесок провідних акторів XIX ст. у збагачення спектру жіночих образів у Пекінській опері

Простежуючи етапи поступового виокремлення і збагачення розмаїття жіночих підамплуа, охарактеризуємо діяльність найяскравіших виконавців подібних ролей і визначимо внесок кожного з них у розвиток майстерності і традицій виконання спектру жіночих ролей.

Ще до появи Пекінської опери в Китаї існувала традиція віддавати хлопчиків з бідних, найчастіше сільських родин на навчання до театральних труп, що гарантувало таким родинам дещо більш високий рівень життя: сім'я позбавлялася «зайвого рота», адже з приєднанням до якоїсь театральної трупи хлопчик ставав майже власністю її керівника: в відтепер трупі проходило все його життя: керівник піклувався про учня: годував, купував одягу, навчав акторському ремеслу, але потім, із початком виступів на сцені, хлопчик-актор мав відпрацьовувати роки навчання, тобто гроші, зароблені участю в спектаклях, віддавалися вчителю. Тож, до повного розрахунку з ним, юнак перебував у якості кріпака. Суміщення навчання певному амплуа з подальшими – по мірі оволодіння комплексом акторських навичок – все частішими виступами учнів у спектаклях зумовили двояке тлумачення поняття «Клас», яке водночас означало і певну акторську трупу, і, власне, акторське середовище, в

якому постійно перебували і навчалися учні-хлопчики. Спочатку трупи – «класи» називалися за місцем їхнього формування чи виступів, а згодом дедалі частіше стали отримувати назву за прізвиськом найяскравішого актора в них, який водночас був і очільником трупи і наставником юних артистів. Навчання акторській майстерності відбувалося в дуже суворому режимі, який вимагав від хлопців максимальної організації, витримки і дисципліни. До того ж, учителі за будь-яку провину чи виконання завдання учнями не належним чином дуже суворо карали їх – і морально, і фізично. Проте в ті часи це було нормою. Водночас, така вимогливість до опанування сценічною майстерністю, яка охоплювала більшість, якщо не весь комплекс навичок, необхідних для виконання того чи іншого амплуа, приносила відчутні результати: ще за часів навчання, яке зазвичай тривало протягом семи років, юні актори виходили на сцену, приносячи прибуток вчителю-хазяїну і вдосконалюючи набуті за часи навички на практиці.

Одним із найяскравіших виконавців амплуа дань часів зародження традицій Пекінської опери ще наприкінці XVIII ст. був талановитий актор **Гао Лантін** (1774–1834 (?)). Змалку Гао Лантін відвідував оперний «Клас Аньцін» і підлітком вже виступав в Янчжоу, Ханчжоу та інших місцях, завоювавши популярність у віці 16 років. У 1790 р. артист у складі трупи «Аньцін Хуей» поїхав у Пекін, де й залишився працювати. Виступи Гао Лантіна були найвизначніші в трупі: він досконало відтворював жіночі посмішки, рухи і жести. Під час виступів актор рухався настільки реалістично, що глядачі «забували, що це — несправжня жінка» [244]. Артист був добре обізнаним у специфіці виконання північно- та південно-китайської музики, а також добре відтворював тексти пісень, вбираючи та поєднуючи у своїй грі сильні сторони різних оперних шкіл. Актор виконував ролі дань у багатьох п'єсах, однак залишилася назва тільки одної з них: «Одруження дурня».

Гао Лантін був не тільки видатним виконавцем, а й чудовим організатором і керівником театральної діяльності; його обрали керівником класу, коли йому виповнився 21 рік, відтоді він протягом значного часу керував

класом Саньцін і підготував низку відомих акторів, створював власні п'єси та адаптував для виконання на оперній сцені чимало чудових традиційних театральних сюжетів. За часів Гао Лантіна клас Саньцін став найвідомішим з чотирьох класів чотирьох великих театральних труп — Саньцін, Шісі, Чуньтай і Хечунь, що з 1790 р. виступали в Пекіні і вчинили вирішальний вплив на формування естетики, стилістики, музично-виразних засобів, виконавського репертуару Пекінської опери), а взагалі цей клас проіснував більш ніж століття [244].

У віці 38 років Гао Лантін був призначений Міністерством внутрішніх справ династії Цін на посаду першого голови «Храму Цзінчжун» — асоціації пекінських оперних артистів. На цій посаді він опікувався суспільним добробутом акторів і музикантів, допомагаючи бідним і нужденним, а також ініціював поховання іноземних артистів, які померли в Пекіні, побудувавши «Сад праведності Аньцін» поблизу воріт Чунвен у Пекіні. Після Гао Лантіна цю посаду займали Чен Чанген, Сюй Сяосян, Ян Юелоу, Лю Гансан та інші провідні актори. Важливий внесок Гао Лантін також зробив у справу історіографії Пекінської опери зафіксувавши в дописі повний перелік сучасних йому акторів із префектури Аньцін Пекіна.

У 40-річному віці актор майже припинив виступи на сцені, адже на той час мав вже надто пухке тіло, але ще довго продовжував готувати молодих оперних фахівців та очолювати засновані ним оперний клас і благодійну організацію. Ще за 20 років років (1834) клас очолив Чень Цзіньцай, що може свідчити про смерть Гао Лантіна у цьому році.

За свідченнями сучасників, на сцені Гао Лантін «... виглядав як жінка, без будь-яких притворів. Йому навіть не потрібно було співати, просто хмуритися і посміхатися, відтворюючи жіночий вираз обличчя й майже перетворюючись на жінку» [151].

До числа учнів і послідовників Гао Лантіна входить низка відомих акторів амплуа дань початку – середини ХІХ ст., зокрема Чень Сігуань, Цю Юйгуань, Су Сяосан, Шуанфен Гуань, Шень Сягуань, Шень Цуйлінь та

ін. [245].

Одним із перших відомих акторів Пекінської опери періоду її становлення, який увійшов в історію як виконавець жіночих ролей, був **Тан Чжідао** (1808–1887). Він не отримав професійної акторської освіти, але щиро захоплювався театром, тож, будучи самоуком, став професійним виконавцем підамплуа лаодань в Ханьській опері. Водночас талановитий актор також виконував ролі лаошен. Його доволі вузький за діапазоном голос, високий тембр, декламація й, особливо, спів, який можна було чути за декілька кілометрів, були чимось схожими на крик тремтливого птаха. Такий голос мав назву «птаха, що кличе небо» (у Китаї іноді так кажуть про жайворонків), тому Тан Чжідао отримав мистецьке ім'я «Той, що кличе небо». У 1853 р. актор переїхав з південного Хубея на північ до Пекіна і вже там сприяв популяризації мистецтва перформансу типажу лаодан Ханьської опери в Пекіні, хоча в основному використовував вимову Хубей під час співу і декламації, яка схожа на вимову в сучасних Ханьських операх. Тан Чжідао став засновником чи не найвідомішої серед китайських акторських династій, яка на теперішній час налічує сім поколінь і більше сорока виконавців у Пекінській опері. Він спеціалізувався на таких п'єсах, як «Зламана королева», «Ці Чао» і «Ловля черепах», а також виступав разом із Ченг Чангенгом у виставі «Родимка» (оригінальна алегорична назва опери «Пісочний кріт»), яку, завдяки гри в ній цих двох видатних акторів, на той час стали називати «Два великі таланти». Тан Чжідао разом із іншим відомим виконавцем ролей лаодань, **Хао Лантяном** (1832–1872), практично стали засновниками традиції виконання в Пекінській опері таких персонажів. Син Тан Чжідао, **Тан Сіньпей** (1847–1917), якого сучасники називали «королем акторів», грав на сцені здебільшого амплуа лаошен і став фундатором відомої на весь Китай виконавської школи Тан, котра вчинила значний вплив на подальший розвиток традиційного оперного мистецтва в країні [223].

Ло Фушань (1865–1929) з дитинства протягом багатьох років вивчав амплуа лаодань у Пекіні в Шісі — одному з «Чотирьох класів щастя» (такі

класи танцю і співу отримали назву за назвами чотирьох основних оперних труп із Аньхоя — клас Саньцін, клас Шісі, клас Хечунь і клас Чуньтай, які одна за одною від 1790 р. переїхали до Пекіна і стали засновниками традиційної Пекінської опери). Лю Фушань володів дуже широким спектром театральних навичок і стилів, тому виконував ролі лаодань практично у всіх п'єсах. Водночас його голос був не дуже гарним, доволі слабким, але ритмічним і пластичним, і, власне, таким саме, який відповідав амплу літньої жінки. Його артистична робота в поєднанні з рухами тіла і ніг була дуже виразною, тож актор із однаковим успіхом грав простих і чесних літніх жінок, таких, наприклад, як щира і добра Годувальниця у «Поєдинку Весни і Осені», і літніх жінок зі статусом, спокійних і витончених, таких як Ше Тайцзюнь з «Перевалу Яньмень». Серед ролей з репертуару актора, який він часто виконував, Ді Му в опері «Дей Юань » і Чжоу Му в «Нінвугуань» є його справжніми шедеврами. Серед інших ролей Ло Фушаня — Годувальниця в опері «Вісім великих молотів», Чень Аньрень у «Вченому номер один», Цю Му у «Вечірці в шовковичному саду» та ін., які додавали колориту кожній з цих вистав. Протягом усього життя він виконував переважно ролі другого плану, але, попри це, мав унікальну майстерність, глибокі артистичні досягнення, користувався великою повагою серед сучасників і колег по оперній сцені. Ло Фушань став засновником потужної мистецької школи з підготовки саме персонажів лаодань, що надало змогу вже на початку ХХ ст. це жіноче підамплуа остаточно виокремити як самостійне. Серед учнів і послідовників Ло Фушаня виділилися Вень Ляньчен, Сунь Футінг, Чень Веньці, Сонг Цземей, Лі Дуокуй та ін. [211].

Ще один виконавець ролей лаодань, **Гун Юньфу** (1862–1932), грав у спектаклях з багатьма своїми провідними сучасниками — Тан Сінпеем, Тянь Гуйфенем, Ван Яоціном, Мей Ланфаном, Юй Шуянем та іншими відомими акторами. В юні роки він працював у нефритовому магазині, але через свою любов до Пекінської опери згодом приєднався до трупи Шісі, де спочатку розпочав вивчати специфіку виконання підампуа лаошен під керівництвом

Сюн Цзюсяня (1841–1931), який майже 70 років грав на китайській оперній сцені саме персонажі лаошен, і певний час сам виконував такі ролі, але згодом перекваліфікувався на виконання образів лаодань завдяки навчанню в актора **Сюнь Ляньсі** (1849–?), повторюючи шлях цього свого наставника, адже той також починав власну акторську кар'єру з виконання образів лаошен, але згодом перекваліфікувався на гру ролей лаодань.

До актора слава прийшла доволі пізно — аж у 1900 р.: він став першим, хто зміг виконувати великі, а не другорядні ролі в підамплуа лаодань, створивши прецедент, якого до нього не існувало. Серед таких творів була опера «Блудний син». Гун Юньфу також виконував ролі лаодань в операх «Ловля золотої черепахи», «Повчання синів на дорозі», «Мати Сюй лає Цао», «Зломлена королева-мата», «Битва в мантиї дракона» та ін.

Спів Гун Юньфу був дзвінким і чистим, багатим на головний резонатор, що мало заважати виконанню партій старих жінок, голос яких повинен був тремтіти. Проте актор майстерно поєднував «жіночий» із «занепалим» співом, сміливо змішавши яскраві барви цін'ї зі специфікою виконання партій лаошен: його голос, залежно від персонажу, який артист грав, був то ніжного, то «крихкого», то «терпкого» тембру. Він дуже уважно ставився до рими слів у розмовних епізодах, співав і виконував речитативи в одній тональності, декламував з великою емоційністю, використовуючи носові і так звані «смажені» звуки дуже доречно і точно. У танцях Гун Юньфу відібрав низку характерних рухів цин'ї і хуадань для зображення лаодань. Він особливо ретельно інтегрував кожний свій виступ зі змістом конкретної п'єси. Актор приділяв особливу увагу ідентичності персонажів, висвітлюючи їхні характери та психологію різних типажів. З часів Республіки Китай Гун Юньфу виступав з молодшими колегами Мей Ланьфаном і Ю Шуяном і був високо оцінений ними [249].

На відміну від Гун Юньфу, **Се Баюнь** (1860–1917) спочатку спеціалізувався на ролях хуадань, приєднавшись до «Чотирьох класів щастя» у 12-річному віці, а пізніше змінив амплуа на лаошен. Проте, оскільки в нього

був дуже високий голос, сповнений енергії, з чіткою артикуляцією, і, разом з цим, м'якою чарівністю, актор почав виконувати в численних операх партії лаодань. Певний час Се Баюнь був наставником молодих акторів у палаці Цін, і в цей період він близько товаришував з Гун Юньфу. З роками голос Се Баюня втратив свіжість звучання, тому він часто грав саме невеликі ролі другого плану. Наприкінці життя, коли голос артиста вже був слабким, він часто співав одну чи дві репліки в кожній п'єсі, але публіка завжди шанобливо ставилася навіть до таких виходів на сцену свого улюбленця, що принесло йому прізвисько «Се Юй» («Дякую») [148].

Біля витоків Пекінської опери серед інших артистів-новаторів стояв яскравий виконавець «чоловічого дань» **Ху Сілу (1827–1890)**, який у сценічних роботах, крім доброго і виразного співу, чудово поєднував мистецтво бойового мистецтва і танцю. Стиль співу м'якої і ліричної мелодії «Шисанке» (буквальний переклад цього професійного терміну — «Тринадцять кашлів»), який він створив, виконуючи жіночу партію в опері «Печері п'яти квітів», досі зберігається і використовується наступними поколіннями в таких п'єсах, як «Велика зала гідності» та «Вістря залізного лука». Він здебільшого виконував ролі з підамплуа цінї, а водночас добре володів як бойовими мистецтвами і мав літературне обдарування. Прикладом чудового виконання елементами бойового мистецтва у грі Ху Сілу був трюк, в якому актор встигав підняти хустинку за короткий час між кидком і ловлею рушниці, що було його унікальним витвором, який поєднав традиційний театральний танець з бойовими мистецтвами. Талановитий актор також суттєво змінив співоче наповнення жіночих ролей, адже в перші десятиліття становлення Пекінської опери жіночі персонажі в основному були цнотливі та героїчні, що наближало виконання таких ролей до чоловічих. Він зламав цей бар'єр, оновив мелодію співу відповідно до особистості персонажа та створив більш м'яку колоратуру, яка заклала гарну основу для подальшого удосконалення жіночого співу в ролях дань. Але завдяки майстерності імпровізації і літературного таланту Ху Сілу приніс у мелодії, які він створював, у манеру співу і в сценічну поведінку

своїх героїнь набагато більше жіночності. Талант цього актора дуже цінував Мей Ланьфан [87].

Найяскравішими з виконавців «чоловічого дань» у другій половині XIX ст. були: Хао Ланьтянь, Мей Цяолін (дідусь по батьківській лінії всесвітньо відомого Мей Ланьфана), Ши Сяофу, Юй Цзюнь і Чжу Ляньфен, які входили до плеяди «Тринадцяти видатних акторів пізньої династії Цін» (така назва виникла завдяки однойменній картині, авторство якої дослідники приписують художнику Шень Жунпу часів пізньої династії Цін).

Хао Ланьтянь (1832–1872, амплуа старої дань, або лаодань) з'явився на сценічному обрії в той час, коли за традицією співочі голоси виконавців лаодань були посередніми, а виконання цих образів було здебільшого нудним і млявим, тому ці партії вважалися другорядними. Тому в опері Саньцін зазвичай не вистачало персонажів лаодань. Хао Ланьтянь зміг об'єднати сильні сторони різних шкіл лаодань з методом старовинного співу і з шармом мелодій дань і створити нові мелодії лаодань з унікальним стилем. Відтоді статус жіночих персонажів Пекінської опери різко зріс, і чоловіча публіка (адже відвідувачами спектаклів були переважно чоловіки) їх почала серйозно сприймати як у театральній сфері, так і за її межами. Потужний високий голос Хао Ланьтяня водночас характеризувався як старий і, водночас, глибокий. Такою само була й розмовна (монологи, діалоги) компонента гри цього артиста. В амплуа старої жінки Хао Ланьтянь особливо яскравим і переконливим був в операх «Ловля золотих черепах», «Плачучі душі на дорозі», «Слизька нафтова гора», «Му Лянь рятує свою матір», «Мандрівка шістьма палацами», «Сюй», «Мати лае Цао», «Зустріч з імператрицею», «Одяг дракона» та ін. Хао Ланьтянь по материнській лінії був дідом відомого вже в XX ст. реформатора Пекінської опери Ван Яоціна [235].

Мей Цяолін (1842–1882, амплуа дань) був виконавцем Пекінської опери з надзвичайними артистичними навичками та репутацією одного з найкращих артистів свого часу. Хлопчик походив з бідної родини. У віці 8 років його передали в сім'ю з прізвищем Цзян, а пізніше продавали в інші сім'ї. В 11 років

він приєднався до трупи Фушенг і вивчав мистецтво хуадань у майстра трупи Ян Саньсі, потім навчався у Ся Байє, згодом — у Ло Цяофу, який був відомим виконавцем амплуа дань в трупі, і невдовзі став надзвичайно популярним, тож саме Мей Цяолін став провідним виконавцем дань у трупі Сісі. У свої тридцять років він вже очолив власну трупу «Чотири щастя», при якій існував клас підготовки юних акторів.

Театральна кар'єра Мей Цяоліна склалася вдало, а репертуар був надзвичайно широким. Серед часто виконуваних артистом опери Куньцю були «Сто квітів, що дарують мечі», «Заколоти тигра», «Сифан», «Згинання верби», «Маленький бенкет», «Павільйон ушу» та ін. У Пекінській опері артист виконував п'єси «Печера Пансі», «Будуарна музика», «Слива і нефрит», «Єнотовий струмок», «Веселковий перевал», «Рудий тигр», «Нефритовий Лінлун», «Барвіста будівля», «Пастушка-дракон», «Клуб драконів», «П'ять різнокольорових опіумних карет», «Чеснота і влада», «Чотири Ланги в гостях у матері», «Перевал Яньмень» (в ролі удови імператриці Сяо) тощо. Крім того до репертуару артиста входили ролі дань в операх «Улюблена доля», «Другий палац», «Павільйон ста квітів» та ін.

На відміну від більшості власних учителів, які жорстоко ставилися до учнів, сам Мей Цяолін, людина чесна і справедлива, виступав проти жорстоких знущань над молодшими колегами, матеріально підтримував тих, хто потребував такої допомоги. Ці риси характеру і його благородна поведінка, заснована на довірі і справедливості, залишали про артиста в народі назавжди добру пам'ять і повагу [195].

Продовжувачем акторської династії Мей став син Мей Цяоліна **Мей Чжуфень** (1872–1898), який в юнацтві спеціалізувався на амплуа шен, але згодом вивчив амплуа цин'ї та хуадань. Його зовнішність, так саме як його спів і танець, були настільки схожими на батьківські, що під час його виступів в операх після смерті батька глядачі казали, що Мей Цяолін знову відродився. Доля Мей Чжуфеня склалася трагічно: талановитий актор помер від епідемії у віці 26 років, коли його єдиному синові Мей Ланьфану було лише 4 роки [149].

Серед великої кількості учнів Мей Цялоіна особливо виділився **Ю Цзиюнь** (1855–1910), універсальний актор, який виконував більшість підамплуа дань.

Крім гарного співу і вишуканої сценічної майстерності, Ю Цзиюнь добре володів грою на піпі. Так, зокрема, виконуючи роль дань у п'єсі «Чжаоцзюнь виходить із фортеці», він свій спів супроводжував грою на цьому інструменті. За свідченням глядачів, «піпа була дзвінкою, голос з бісером був чистим і рухливим, і світ назвав його виконання шедевром» [цит. за: 156]. Паралельно з грою в спектаклях Ю Цзиюнь захоплювався збиранням антикварних речей, мав власний антикварний магазин і після залишення сцени в 1899 р. утримував цей магазин і займався з учнями — виконавцями амплуа дань приватно. Найяскравішими роботами артиста в підамплуа хуадань були опери «Бій з глечиком локшини», «Веселковий перевал», «Місто Підземелля» та ін., а в підамплуа цінї — «Жертвоприношення річки», «Відвідування холодної печі», «Космічний кордон», «Зал в'язниці Реюньйон» та ін. Актор також мав успіх у «Барвистій будівлі», «Трьох долонях», «Ловлі трьох пасів», «Очеретяній річці», «Грі на золотій гілці», «Мості Цзіньшуй», «Другому палаці» тощо. За рівнем сценічної майстерності Ю Цзиюнь був передтечею видатних виконавців амплуа дань першої половини ХХ ст. Ван Яоціна і Мей Ланьфана [156].

Ши Сяофу (1846–1900) переїхав з батьками до Пекіну в 12-річному віці і невдовзі почав займатися в класах трупи «Чотири щастя» в «Залі Чуньфу» Чжен Сюланя, відомого танцюриста класу «Чотирьох щасть», а оперні партії вивчив у Сюй Ахфу. За життя Ши Сяофу був відомий як «перший цінї у світі». Сучасники вважали, що в постановках класу «Чотирьох щасть» були два справжні шедеври: перший — опера «Три матері, що навчають своїх дітей» з грою Ши Сяофу, а другий — «Павільйон королівського шпиля» за участю Сунь Цзюсяня. Ши Сяофу дуже добре грав у трагедіях, а також вправно використовував водяні рукави (про них йтиметься далі), щоб передати характер і настрої персонажів п'єси. Він переважно виконував амплуа цін'ї, але іноді виступав і в ролі хуа дань. Окрім майстерної гри в опері «Три няньки, що

навчають своїх дітей», Ши Сяофу також був однією з зірок опери «Другий палац».

Після досягнення середнього віку Ши Сяофу почав викладати в «Залі Цичунь». Багато з його учнів мали вдалі власні кар'єри. Так, Цинь Яньсянь був не лише гарним співаком, але й вправним каліграфом, але, на жаль, рано помер. Відомими учнями Ши Сяофу були також оперні актори Чжан Юньсянь, Чжан Цзисянь, Ву Лінсянь, Ву Ісянь, Чень Нісянь, Чень Тунсянь, Ван Ісянь, Цзян Шуньсянь та ін., яких у народі називали «Вісьмома безсмертними». У день народження Ши Сяофу, ці вісім учнів неодмінно приходили до особняка, в якому той мешкав і проводив заняття, на свято, що отримало називався «Святкування дня народження Вісьмох безсмертних». Ці «Вісім безсмертних», як і їхній учитель Ши Сяофу, були пристрасні до алкоголю, тому їх називали ще «П'яними Вісьмома безсмертними». В останні роки своєї акторської кар'єри Ши Сяофу вживав біле вино просто на сцені під час гри в спектаклях.

Репрезентативними творами Ши Сяофу були «Верба, що гнеться на перевалі річки Янцзи», «Маленьке свято», «Барвіста будівля», «Три няньки, що навчають своїх дітей», «Зустріч в шовковичному саду», «Двоє входять до палацу», «Фенхеван», «Вуцзяпо», «Холодна піч», «Жертвна пагода», «Наньтяньмень» тощо; він також успішно виступав у другорядних контрастних ролях, зокрема майстерно виконував ролі Гуншу Дуань у «Сяоган Тянь», Янь Балань у «Янмень Гуань» та ін. [175].

Яскравим явищем було виконання амплуа дань актором **Чжу Ляньфеном** (1837–1884), який народився в Сучжоу і грав в Куньшанській опері. Артист став відомий публіці завдяки таким драмам, як «Сіфан спускається з гори» та «Колбочка». Головним підампуа Чжу Ляньфена були ролі хуадань (образ молоді жінки або жінки середнього віку з жвавою або агресивною особистістю, часто з елементом комізму), які він втілював, зокрема, в операх «Пастушок» і «Осінь річка», наповнених співом і танцями. Артист також вивчав літературу, бойові мистецтва, каліграфію і малювання. Всі ці навички стали йому в нагоді під час виконання жіночих партій в операх «Сіфан», «Цинь

Чоп», «Полювання на мрії», «Послання шанувальників», «Сянлян, що заколов Ляна», «Храм Цзіньшань», «Три страхи», «Панцю», «Поклоніння подвійному місяцю», «Шуаншахе», «Жага до щастя», «Перевал Хунні», «Маленька пастушка», «Підібрати завісу і пошити одяг» (в Китаї ця ідіома буквально означає «виступати посередником»). В останній з названих опер його гру, енергійну і, водночас, пікантну і гнучку, сучасники називали шедевром. На картині «Тринадцять великих акторів пізньої династії Цін» Чжу Ляньфен зображений у ролі Чень Мяочан (черниці в жіночому монастирі на околиці міста Цінші) в опері «Історія Хости» — легенди (драми), створеної письменником династії Мін Гао Лянем (1573–1620). Серед учнів Чжу Ляньфена виділився Чень Делінь [168].

Серед тих з «Тринадцяти великих акторів пізньої династії Цін», хто виконував жіночі ролі, зображений також **Лю Гансан** (1816–1894), батьківщиною якого є Тяньцзінь. Проте він працював в амплуа чоу — клоуна, або простолюдина. Це амплуа було притаманне як чоловічим (найчастіше — тюремники, торговці, солдати, але можуть бути і представники шляхетних верств — аж до принців і королів), так і (рідше) жіночим (селянки, служниці, свахи тощо) персонажам. Такий тип жіночих ролей також має самостійну назву — цайдань. Ці ролі другого плану зазвичай були кумедного, а іноді й дещо потворного характеру. Персонаж чоу також може бути підступним і хитрим, але найчастіше він розумний, спритний, смішний, чесний і люблячий. Для виконавців амплуа чоу в Пекінській опері порівняно з іншими амплуа критерії були більш вимогливими і жорсткими: актори мали поєднувати комічну гру, акробатику та володіти сильним голосом. Персонажі чоу здебільшого кумедні та симпатичні, хоча й трохи дурнуваті. Їхні костюми варіюються від простих для персонажів нижчого статусу до складних, можливо, занадто, для персонажів високого статусу. Зазвичай виступ цих персонажів супроводжується грою китайських ударних інструментів, іноді у виконанні самих акторів амплуа чоу. Часто чоу вимовляють легковажні вірші для більшого комедійного ефекту. Хоча персонажі чоу співають нечасто, їхні арії

(нерідко куплетної форми) містять велику кількість імпровізації. Часто в таких імпровізаціях актори виконували народні пісні, що не входили до сценарію опери. Зазвичай чоу мав і має особливий вокальний тембр, який відрізняється від інших персонажів, оскільки ці персонажі часто говорять звичайним пекінським діалектом, на відміну від діалектів інших персонажів [136]. Персонажі чоу наносять на обличчя спеціальну фарбу сяохуалянь. Визначальною характеристикою цього типу фарби для обличчя є маленька пляма білої крейди навколо носа, що може означати або підступну та скритну натуру, або кмітливість персонажа. Саме таким багатофункціональним актором був Лю Гансан, який однаково успішно презентував чоу-жінок і чоу-чоловіків. Актор був настільки яскравим і популярним у таких різноманітних образах, що одночасно виступав у декількох оперних трупах. Зокрема, на згаданій картині Шень Жунпу Лю Гансан, зображений у костюмі і гримі старої сільської матері з опери «В гостях у родичів», і є єдиним виконавцем саме амплуа чоу поруч із своїми сучасниками, найкращими акторами — виконавцями амплуа шен і дань, що свідчить про велику повагу до нього і його акторських досягнень. Лю Гансан разом із Ян Мін'ю і Хуан Саньсьонгом були представниками першого покоління клоунів Пекінської опери.

Характерною особливістю саме Лю Гансана було те, що він скористався своїм гарним голосом і міцною співочою основою, щоб змінити минулу тенденцію, коли клоуни не співали, і заснував власний мистецький жанр, який поєднує спів і декламацію. Його персонажі відрізнялися не тільки гучним голосом, але й поводитися відповідно до характерів героїв п'єси. Щоб не бути однаковим, він обробляв і змінював більшість монологів у п'єсі. Так, наприклад, він вставив довгий абзац з китайської медицини в оперу «Запрошення до лікаря», щоб зробити назви ліків цікавими та жартівливими. Це було пов'язано з його минулим як торговця наркотиками та знанням назв цих речовин. На китайській сцені досі демонструється ця його дещо видозмінена вистава. Засоби виразності та сценічні рухи, які використовував Лю Гансан, граючи ролі, були чудовими роботами справжнього майстра. Всі

рухи, жести, манера поведінки тощо ретельно спостерігалися актором у реальних персонажів у реальному житті, а вже потім опрацьовувалися ним, удосконалювалися і потім презентувалися на сцені. Наприклад, сільська мати, яку він зіграв в опері «В гостях у родичів», порядна і чесна, добра й привітна людина, з чудовим почуттям гумору, у виконанні актора видавала себе за потворну невдачу, яку оточення змушує вдавати, ніби вона не вміє нічого робити; роль старої жінки в опері «Чжичен» актор виконував з високо піднятою головою, використовуючи енергійні кроки, схожі на «ходу журавля» старої жінки, щоб створити образи покоївки борделю з непристойним виглядом та «гарненької старої леді»; роль Доу в опері «Цю Шань» у виконанні Лю Гансана відверта, щедра і акуратна в діях, з прямим і життєрадісним характером, але ця стара жінка починає битися з тими, хто не погоджується з її словами, і, виявляється, добре володіє бойовими мистецтвами. Зображення Лю Гансаном цих трьох таких різних типів жінок було сценічно виправданим і правдивим [114].

Найбільшим нововведенням Лю Гансана була верхова їзда на сцені на справжньому віслюкові в п'єсі «В гостях у родичів». Цікавим і показовим видається такий факт: доглядачем цього віслюка був юний хлопчик, який щодня піклувався про нього, ходив з цією твариною до театру й дивився вистави за участю Лю Гансана. Згодом під впливом гри Лю Гансана і постійного спілкування з ним цей хлопчик став відомим актором, клоуном Лі Цзіншанєм.

Слід відмітити також, що попри те, що Лю Гансан виступав в амплуа чоу, більшість з його учнів (Ван Шуньфу, Чжан Мейву, Чжан Чжифан та ін.) стали виконавцями амплуа дань, що свідчить про різнобічність педагогічного таланту їхнього наставника. Єдиним безпосереднім продовжувачем справи свого вчителя став виконавець ролей блазнів на ім'я **Ло Байсуй** (Луо Шоушань). [163].

Серед виконавців підамплуа цин'ї — представників наступного покоління акторів, чия творча діяльність розпочалась в останні десятиліття XIX

і перетнула початок ХХ ст., найяскравішими були Чень Делінь і Ван Яоцін.

Актор і співак Пекінської та Кунської опер **Чень Делінь** (1862–1930) народився в повіті Хуансянь провінції Шаньдун. Він спеціалізувався в підамплуа цин'ї, а найвідомішими його ролями були героїні Пекінської опери «Лезо Всесвіту» та Кунської опери «Туга за світським життям». Батько Чень Деліня був торговцем, який віддав сина на навчання до театральній компанії. Першими роботами хлопчика були ролі в опері Кун, де він навчився у Чжу Ляньфеня. Починаючи з 1880 р. юнак навчався гри жіночих ролей у Тянь Баоліня [130, с. 26].

Ще в 1873 р. Чень Делінь приєднався до трупи Цюаньфу, яка грала в особняку князя Гонга. Ця трупа була розпущена в 1887 р. Згодом він організував трупу Ченпін, пізніше перейменовану на трупу Фушоу [242].

Протягом усього свого життя він надавав посильну допомогу в творчості своїм старшим і молодшим сучасникам, зокрема Ян Сяолоу, Тан Сінпюю, Лу Шенгкую, Хуан Руньфу, Лю Гансаню, Ван Ленгсяню, Юй Цзюшену, Сунь Цзусяню, Лю Хуншену, Мей Ланьфану, Ю Шуяню, Гао Цінкую та іншим відомим яскравим акторам.

Своєю яскравою грою Чень Делінь здобув прихильність імператриці Цісі, зокрема для неї ним була перекладена для виконання оперою п'єса «Гімн героя славетної епохи». Він адаптував текст і поклав його на музику. Пізніше артист працював у різних палацах і навчився манерам поведінки і особливостям рухів, міміки і жестів імператриці, які згодом використав у виставі «Яньменський перевал». За гру в цій опері імператриця висловила виконавцю свою особисту вдячність [242].

Учнями Чень Деліня були Хуан Гуйцю, Хань Шічан, Цзян Мяосян, Ван Цін'нун, Ван Хуйфан, Ван Яоцін, Шан Сяююнь, Мей Ланьфан, Яо Юфу та ін.

Чень Делінь є репрезентативною фігурою серед акторів цин'ї. Його головною особливістю є те, що він успадкував традицію старовинного співу цин'ї, який є більш чоловічим, а його метод співу дещо відрізнявся від попередників. Манеру співу Чень Деліня особисто успадкував і використовував

Ши Сяофу. Голос Чень Деліня був чистим і м'яким, яскравим і ясним, сильним, і, водночас, дуже приємним для слуху. До останніх днів життя артист зберігав свій прекрасний тембр і велику силу звучання голосу. В останній раз він виступав перед слухачами за два місяці до смерті. Він завжди дуже уважно ставився до своєї вимови, надаючи їй якомога більшу точність. Окрім цього, актор був дуже вправним у зображенні жіночих поз тіла і в бойових мистецтвах. Чень Делінь своїми виступами в численних різноманітних жіночих ролях вивів спів цин'ї в нову мистецьку сферу, й увійшов в історію як «Майстер цин'ї».

З величезного репертуару артиста виділяють ролі в серйозних драматичних виставах, де головним критерієм майстерності була саме вокальна компонента: «Жертва річці», «Жертва вежі», «Фестиваль Сяої», «Падаючий сад», «Схил Чанбань», «Три п'ятірки», «Дослідження холодної печі», «Схил Вуцзя», «Саньньянь Цзяоцзи», «Сніг у червні», «Наньтяньмен» тощо. Серед інших ролей особливо значимою стала роль удови імператриці Сяо у спектаклі «Сіланг відвідує свою матір». Також добре відомі його ролі в опері Куньцю, зокрема у виставах «Цинь Тяо» і «Вихід з фортеці».

Чень Делінь вважався найкращим співаком у трупах, в яких він працював, але його зовнішність не була красивою чи переконливо жіночою. На думку дослідника історії Пекінської опер Дж. Голдштейна, наступні покоління глядачів опери навряд чи сприйняли б його як вдалого виконавця жіночих ролей [101, с. 149, 247]. Хоча за життя Чень Делінь був популярним у південних провінціях, а стиль його співу у свій час надихнув так звану «Жовту школу» послідовників, зараз особливості співу, які презентував публіці цей непересічний актор, практично не унаслідувалися. Декілька зразків співу Чень Деліня зберіглося на старих записах.

Завдяки виконанню Чень Делінем, як і його попередником, Мей Цяоліном, а також деякими іншими акторами ролей китайських імператриць у низці спектаклів Пекінської опери значення аплуа дань в китайському театральному середовищі значно підвищилося, адже шанування представників і

представниць імператорських династій, як і інших осіб з вищих прошарків суспільства, навіть відтворених на сцені, прищеплювалося підданам з покоління в покоління, тож суспільство традиційно ставилося до таких персонажів і артистів, котрі виконували ці ролі, з великою повагою [242].

Значний внесок у збагачення трактувань підамплуа дань зробив представник наступного покоління акторів **Ван Яоцін** (1881–1954). Цей яскравий виконавець народився в Пекіні, був актором Пекінської опери та видатним оперним педагогом-новатором. У віці 9 років він розпочав навчатися в Тянь Баоліня амплуа дань, опановував мистецтво сценічного бою в класі Саньцин у Чонг Фугуя, що дуже вправно в майбутньому втілював у власній творчій практиці. Коли хлопчику виповнилося 10 років помер його батько, відомий актор опери Кунь Ван Чюаньюнь. Пізніше юнак навчався у Се Шуаншоу, Чжан Чжицюаня і Ду Дьєюня опановуючи підамплуа цин'ї, хуадань і удань. У 1894 р. Ван Яоцін зіграв свою першу жіночу роль в опері «Пагода». У 1896 р. була створена трупа Чена, до складу якої увійшов Ван Яоцін. У складі різних оперних труп, зокрема і сформованої в 1909 р. власної, актор виступав до 1924 р., відколи майже припинив виступи із-за проблем з голосовим апаратом, а за три роки остаточно полишив сцену у віці 46 років, але з подвійним натхненням став займатися зі своїми учнями.

Як педагог Ван Яоцін виховав багато талановитих акторів для Пекінської опери, зламавши стереотип, що існував до його новацій, про неприйняття на навчання дівчат-студенток. Окрім того, всі четверо видатних акторів — виконавців амплуа дань першої половини ХХ ст. також навчалися під його керівництвом.

Ван Яоцін не лише виконував різноманітні підамплуа дань, а й успішно займався літературним та бойовим мистецтвом. Створена ним «Школа Ван» заклала фундамент сучасної виконавської мистецької традиції в Пекінській опері. Ван Яоцін вперше подолав і стереотипи світу Пекінської опери, що існували протягом багатьох років, створивши нове підамплуа хуашань («квітчастої сорочки»), яке поєднало цин'ї, хуадань і удань в одне ціле. Цим

нововведенням митець не лише відкрив новий широкий спектр для застосування амплуа дань у Пекінській опері, але водночас сприяв також і розвитку й удосконаленню чоловічого амплуа (шен).

Усього Ван Яоціном було виховано більше сотні акторів, багато з яких стали видатними виконавцями амплуа дань в сучасній Пекінській опері. Педагогічній діяльності Ван Яоціна була притаманна велика увага до індивідуальних здібностей і уподобань учнів, розвитку у виконавців хисту до творчості, пошуку власного виконавського стилю. Отже, чуйне керівництво Ван Яоціном творчого зростання своїх учнів призвело до того, що гра майже кожного з його учнів вирізнялася яскравістю і неповторністю. Під творчим керівництвом Ван Яоціна сформувалися таланти Сюй Біюня, Чжан Цзюньцюя, Ван Юйжуна, Ду Сіньфана, Лю Сюжуна, Се Жуйціна та низки інших яскравих і відомих у країні акторів-виконавців. В останні три роки життя (1951–1954) Ван Яоцін обіймав посаду директора заснованої роком раніше Національної академії китайського театрального мистецтва.

До репрезентативних п'єс школи Ван належать: «Легенда про синів і дочок», «Перевал Яньмень», «Ящик Хуньюань», «Бухта Феньхе», «Південні небесні ворота», «Кошара», «Село з перламутровою завісою», «Тринадцять сестер», «Дзеркало удачі та довголіття», «Сюнь Гуаньнян», «Мулань приєднується до армії», «Жіноча армія», «Гора Ціпань», «Прапор перлового вогню», «Павич летить на південний схід» та ін. Крім того, він був автором хорів до спектаклю «Легенда про білу змію», яку репетирувала Китайська оперна школа, та «Казки про Лю Ін», яку репетирував Пекінський оперний театр [146, с. 46].

1.3. Видатні виконавці амплуа дань у ХХ ст., їхні учні та послідовники

Перша половина ХХ ст. принесла Пекінській опері нових яскравих чоловіків — виконавців амплуа дань, так званих «Чотирьох видатних дань»

часів «золотої ери Пекінської опери»: Мей Ланьфана, Шан Сяююня, Сюнь Хуйшена і Чен Янцзю. Вони створили свої власні характерні мистецькі стилі та сформували «Чотири основні школи»: Мей Ланьфан — гідності та елегантності, Шан Сяююнь — краси та мужності, Чен Яньцю — вишуканого евфемізму, Сюнь Хуйшен — ніжності та жіночності.

Саме завдяки високій майстерності цієї блискучої четвірки акторів, які народилися в проміжку одного десятиліття (1894–1904), а також наступному поколінню виконавців жіночих ролей — Сун Дечжу, Чжан Цзюньцю, Мао Шілаю і Лі Шифану, котрі народилися в проміжку між 1918 і 1921 рр., яких сучасники назвали «Чотирма молодими видатними дань», жіночі персонажі в Пекінській опері стали за значимістю дорівнюватися чоловічому амплуа шен, отже чимало старовинних традиційних сюжетів в постановках за участю цих майстрів стали певною мірою переосмислюватися на користь саме героїнь-жінок, а нові постановки Пекінської опери вже відбувалися і урахуванням цієї специфіки. Опосередковано сценічні знахідки і досягнення цих та багатьох інших здібних чоловіків — виконавців амплуа дань вплинули й на увагу до сюжетів і постановок сучасної проєвропейської опери Китаю, в яких саме жіночі персонажі нерідко почали відігравати провідне значення, а вся сценічна дія почала зосереджуватися навколо жіночих персонажів та їхніх доль — вже нерідко саме у виконанні жінок-актрис.

Безумовно, для виконання жіночих ролей найкраще підходили актори-чоловіки із зовнішністю, що походила на жіночу, однак їм доводилося роками удосконалювати майстерність, щоб відтворити жіночі рухи, навчитися специфічним жіночим жестам, жіночій стрункості, жіночим жестам, що в комплексі і створювало правдиві сценічні образи жінок. Отже, навіть у поведінці поза сценою деякі з цих акторів нерідко залишалися в жіночих образах, що іноді приводило їх до драматичних наслідків, пов'язаних із гендерними проблемами.

Найвідомішим і найвидатнішим серед «Чотирьох видатних дань» був **Мей Ланьфан** (1894–1961), аналізу творчої біографії, особливостей сценічних

новацій та впливу якого на подальший розвиток Пекінської опери присвячено чимало критичних, публіцистичних і ґрунтовних наукових праць китайських та іноземних дослідників, серед яких виокремлюється відома китайська учена, запрошена професорка Китайської академії опери Лі Лінлінг, авторка низки монографій, зокрема: «Живописна біографія Мей Ланьфана», «Мистецтво та емоції Мей Ланьфана», «Мей Ланьфан і Мен Сяодун», «Критична біографія Мей Ланьфана». Особливої уваги заслуговує її ґрунтовне дослідження «Повна біографія Мей Ланьфана» [188]. До вдалих наукових розвідок, присвячених осягання творчої особистості Мей Ланьфана, належить і стаття аспіранта ХДАК Лі Дженьсіна «Театральна система Мей Ланьфана та її оцінка видатними діячами світового мистецтва» [32].

Мей Ланьфан був найпершим представником плеяди видатних майстрів Пекінської опери, який своїм мистецтвом перевтілення і бездоганним виконанням жіночих партій підкорив й зачарував не лише вітчизняних глядачів, а й шанувальників китайського традиційного мистецтва в Японії (1919, 1924, 1956), США (Сіетл, Чикаго, Вашингтон, Нью-Йорк, Сан-Франциско, Лос-Анджелес, Гонолулу і Сан-Дієго, 1930), СРСР (Москва, Ленінград, 1935, 1952, 1957, 1960), Кореї (1953).

Як зазначає Лі ДженьСін, «... на гастролях у США 1930 р. виконання жіночих ролей чоловіками не викликало очікуваного психологічного відторгнення. Відгуки свідчили про найпалкіші оцінки виконання жіночих ролей у такому незвичайному екзотично-травестійному вигляді. Глядачі побачили в них “сутність жіночих якостей”, “китайські уявлення про вічну жіночність”. Театральні критики й оглядачі порівнювали постановки Мея зі спектаклями, що демонстрували в той період американські театри. “Реалістичності” американського театру протиставлялася символічність китайських постановок, причому остання багатьом була цікавішою» [32, с. 300].

Його талант вітали такі видатні сучасники як Костянтин Станіславський, Всеволод Мейерхольд, Сергій Ейзенштейн, Володимир Немирович-Данченко,

Бертольт Брехт, Чарлі Чаплін, Гордон Крейг, Рабіндранат Тагор. Виконавська система китайської Пекінської опери, яка була названа на його честь, вважається зразком сценічної системи східної драми та за своїм значенням дорівнювала виконавським системам К. Станіславського і Б. Брехта, отже в ХХ ст. була одною з головних драматичних виконавських систем. Мей Ланьфан став талановитим продовжувачем справи Ван Яоцина щодо активного впровадження в практику Пекінської опери підамплуа хуашань (буквально «квітчаста сорочка») — рольового підамплуа дань, детально розробленого цим талановитим актором після 1920-х рр. через поєднання мистецьких характеристик цін'ї, хуадань і даомадань. Це перехідне амплуа, що використовує прийоми всіх трьох «молодих» дань, а саме — спів, пантоміму і мистецтво військових сценічних вправ, було доведене талановитим артистом до неперевершеної досконалості. Костюми войовниць були характерних кольорів — рожевими або червоними, а якщо зверху бойових костюмів були обладунки, то вони зазвичай прикрашалися пір'ям фазанів, а за спиною кріпилися чотири прапори, що свідчило про приналежність персонажу до військових [88, с. 114].

Однак, вплив Мей Ланьфана вийшов далеко за межі саме музично-театрального виконавства. Хоча актор спеціалізувався на традиційній Пекінській опері, він водночас експериментував із сучасною йому драматургією, черпаючи натхнення в багатому інноваціями театральному житті космополітичного Шанхаю, в якому він з величезним успіхом уперше виступав у 1913 р., а з 1918 р. разом із створеною ним в 1915 р. власною театральною трупю переїхав до цього мегаполісу.

У 1910-х і 1920-х рр. він активно працював також і у сфері *сіньсі* або так званих «нових п'єс», в яких на пропозицію Мей Ланьфана письменники адаптували відомі, часто старовинні, історії в оперні лібрето. Такі нові опери були дуже популярні за часів Республіки Китай. Завдяки космополітичній культурі Шанхаю, в цьому місті під впливом Заходу не без участі Мей Ланьфана в період кінця 1910-х – 1920-х рр. відбувся розквіт розмовної драми.

Щоправда, цей жанр розвивався здебільшого серед досить обмеженої аудиторії з університетською освітою. Такі сучасні драми зазвичай вирізнялися дуже специфічними, часто гострими темами, часто патріотичного або соціального забарвлення. Так, зокрема, Мей Ланьфаном були здійснені постановки кілька сучасних тематичних п'єс, присвячених утиску китайських жінок [119]. Безумовно, певною мірою на цей вибір вплинуло його оперне амбуа, адже саме актор, який бездоганно виконував жіночі ролі, як ніхто інший не міг жіночі соціальні потреби, бажання і мрії не відчувати і не переживати як власні. Водночас, Б. Брехт зазначав, що, на відміну від повного перевтілення на образ, яке демонструють представники європейських шкіл, «китайський артист не знає цих труднощів, оскільки відмовляється від повного перевтілення. Він свідомо обмежується тільки цитуванням зображуваного персонажа. Йому потрібний лише мінімум ілюзії. Те, що він показує, варто подивитися й людині в нормальному емоційному стані. Жоден західний артист колишньої школи (за винятком одного-двох коміків) не зміг би продемонструвати елементів свого артистичного мистецтва так, як китайський актор Мей Ланьфан» [цит. за: 32, с. 303.].

Справді, як наголошує Лі ДженьСін, виконання Мей Ланьфаном жіночих образів «... було не звичайним відтворенням прийомів травестійності, розповсюдженим у світовому театрі та спрямованим на достеменне відтворення жіночої характерності. Виразальні засоби зумовлені традиціями Пекінської опери та відтворювалися специфічними засобами пластики, міміки, фальцетного співу, символічним вбранням. Це розвивало амбуа травесті з копіювання вдачі жінок до рівня високого мистецтва» [32, с. 300].

У роки окупації Китаю японською армією актор свідомо відмовився від співпраці з агресором і майже на вісім років (1938–1945) припинив виступи на сцені попри наполегливі пропозиції окупаційної влади щодо співпраці й виступів в окупованих містах: оголосив про залишення сцени, відростив вуса, тричі імітував хворобу на тиф, приймаючи небезпечні лікарські препарати. Живучі спочатку в Гонконзі (з 1938 р.), а потім у Шанхаї (з 1941 р.) він

заробляв собі й родині на життя своїм ще одним талантом — талантом живописця, малюючи картини на продаж. Проте із капітуляцією Японії і поверненням миру Мей Ланьфан поступово почав повертатися до виступів на сцені й, паралельно, до викладацької діяльності. 1950 р. актор з родиною переселився з Шанхая до Пекіна. У 1955 р. майстер заснував і очолив Китайський державний театр Пекінської опери. Попри вже доволі поважний як для співака і танцюриста вік, Мей Ланьфан у 1960 р. знявся у фільмі «Півонієва альтанка», а наприкінці травня 1961 р. 67-річний актор на запрошення Академії наук Китаю виступив у головній ролі в поставленій ним у 1959 р. до 10-річчя КНР опері «Му Гуйїн приймає командування». Цей виступ Мей Ланьфана став останнім у його житті. За три місяці після цієї події митець помер від серцевого нападу.

Протягом творчого життя Мей Ланьфан зіграв більш ніж 400 різноманітних жіночих ролей в Пекінській опері. Понад 100 з цих спектаклів ставилися постійно. Найвидатнішими з них були ролі в операх «Сп'яніла фрейліна», «Прощання всемогутнього Ба-вана з коханою», «Му Гуйїн приймає командування», «Меч всесвіту», «Зламаний міст», «Дайюй ховає квіти», «Прощавай, моя наложнице», «Ловля риби і вбивство сім'ї», «Перевал Хун Ні» та ін.

Завдяки своєму величезному авторитетові Мей Ланьфан зміг переконати Мао Цзе Дуна в невірності рішення про заборону в театрах країни всього, що було пов'язане з імперським чи релігійним минулим. Отже, Пекінська опера продовжувала існувати і за часів Мао, припинивши діяльність лише на період Культурної революції і поновила виступи, не втративши напрацьовані традиції, майже одразу після цих важких для китайської творчої інтелігенції часів.

До числа інновацій Мей Ланьфана входили його напрацювання в мистецтві гриму, розробка нових сценічних костюмів, удосконалення жестів і рухів, бездоганне поєднання у ролях танцю та співу, володіння різноманітними сценічними аксесуарами (спис, віяло тощо). Акомпануючи співу на традиційних китайських музичних інструментах ерху і цзінху, Мей Ланьфан

разом із Сюй Ланьюанем і Ван Шаоцином розробили новий наспів дань, який до них не вживався в Пекінській опері.

Мей Ланьфан, подібно до трьох його знаменитих сучасників — засновників виконавських шкіл, названих за прізвищами кожного з майстрів (про них йтиметься нижче), став засновником власної школи «Мей», яка виховала десятки відомих виконавців амплуа дань [123; 138; 115].

Наслідувачем його справи, серед інших, був і син цього видатного актора — **Мей Баоцзю** (1934–2016), який після смерті батька продовжив його справу. У 1944 р. він розпочав навчатися у відомих пекінських оперних акторів, зокрема у першого вчителя Ван Юціна (племінника Ван Яоціна, в якого вчився його батько), Тао Юйчжі (бойові мистецтва) і Чжу Чуанміна (опера Кунцю). Пізніше учителем Мей Баоцзю був також Чжу Ціньсін (підамплуа хуадань) [196]. З 1947 р., у 13-річному віці, хлопчик розпочав виступи в оперних виставах, а з 1952 р. вже грав у спектаклях разом із своїм знаменитим батьком. У числі найвідоміших ролей дань Мей Баоцзю раннього етапу його творчості — персонажі опер, в яких актор грав ще з Мей Ланьфаном: «Нефритова річка» і «Силан відвідує матір» [144].

Пізніше актор мав високі творчі досягнення в мистецтві виконання цин'ї, хуашань, даомадань, опери Кунцю тощо. Яскравими ролями Мей Баоцзю були жіночі образи в операх «Прощавай, моя наложнице», «Захмеліла наложниця Ян Гуйфей», «Му Гуйїн приймає командування», «Неофіційна біографія Ян Тайчжень». В артистичній кар'єрі Мей Баоцзю, як і у переважної більшості творчих особистостей Китаю, котрі працювали в ті часи, сталася вимушена перерва, пов'язана з часами Культурної революції: протягом 14 років актор вимушений був працювати у сфері обслуговування стереообладнання. Наприкінці 1970-х рр. Мей Баоцзю повернувся до улюбленої справи, знову почавши працювати як оперний актор і як продовжувач справи батька — викладач школи «Мей», щоправда переважна більшість його учнів, котрі опановували мистецтво виконання амплуа дань, вже були жінками: Лі Шенсу, Дун Юаньюань, Чжан Цзін, Чжан Сіньюе, Тянь Хуей, Вей Хаймін. Єдиним

чоловіком, який навчався в Мей Баоцзю, став Ху Венге [118].

Подібно батькові, до святкування його 120-річчя, Мей Баоцзю здійснив гастрольне турне, побувавши в Сполучених Штатах, Росії, Тайвані та в Гонконгу (2013–2014) з метою популяризації Пекінської опери [144]. До останніх днів життя він обіймав посаду керівника трупи Пекінської опери імені Мей Ланьфана при Театрі Пекінської опери.

Мей Баоцзю від природи мав чистий і ніжний голос, а завдяки вмінню контролювати свої вокальні здібності успішно виконував численні ролі в стилі школи «Мей». Головною й найулюбленішою справою життя цей майстер вважав продовження і популяризацію справи свого видатного батька. Разом із батьком актор знявся у фільмі-опері «Легенда про білу змію» [197].

Оскільки шлюб подружжя Мей Баоцзю і Лінь Ліюань, яка працювала консультантом трупи Пекінської опери імені Мей Ланьфана, був бездітним, єдиним наслідувачем чоловічої традиції виконання амплуа дань у школі «Мей», хто вчився в Мей Баоцзю, став **Ху Венге** (нар. 1967). Цей артист — один із найдосконаліших сучасних майстрів Пекінської опери, провідний актор пекінської оперної трупи, володар звання «Видатний митець світу» (2000), що було йому присуджене Американською організацією Всесвітньої асоціації митців. Актор не обмежується виконанням лише оперного жіночого амплуа: у різні часи він активно експериментував як виконавець брейк-дансу, виступав з виконанням ліричних і патріотичних пісень, співпрацював з відомим японським джазовим музикантом Дзюном Міяке, безпрецедентно поєднавши традиційне китайське оперне мистецтво з авангардним сучасним джазом Японії, і тим самим зробивши новий імідж Пекінської опери, в якій традиції поєднав з модерністю [212].

До остаточного обрання професії виконавця жіночих ролей в Пекінській опері Ху Венге прийшов доволі пізно: лише в 2001 р. він почав брати зайняття в Мей Баоцзю. За його словами, школа «Мей» серед інших сучасних шкіл Пекінської опери не має собі рівних, адже вона є найсуворішою і найскладнішою для виконання.

До числа представницьких партій цин'ї Ху Венге входять опери «Всесвітній кордон», «П'яна наложниця», «Прощавай, моя наложнице», «Ненависть до життя і смерті», «Тайжень Гайден», «Му Гуйїн приймає командування», «Імператорська наложниця династії Тан», «Богиня розкидала квіти», «Сі Ши», «Павільйон королівських стел» тощо.

На переконання Ху Венге «Пекінська опера до сьогоднішнього дня не може бути відокремлена від створення чоловічого дань, з давніх-давен це традиція, і якщо ви не хочете бачити і слухати чоловічий дань, це рівнозначно підриву традиції Пекінської опери» [213]. Навіть з художньої точки зору, чоловічий дань також має унікальну перевагу, адже «голос чоловіка дань дуже вологий і широкий, хоча високі ноти не такі хороші, як у жінок, але протягом усієї п'єси голос чоловіка дань звучить і сприймається слухачами комфортніше, ніж у жінок, <...> вистави Пекінської опери з чоловічим дань також мають перевагу. Чоловіча вибухова сила та розслабленість не властиві жінкам-акторам. Коли чоловік грає жінку, коли він досягає певного рівня, він демонструє нейтральну красу. Якщо він занадто жіночний, він буде поверхневим, а якщо він занадто чоловічим, це буде недоречно» [213].

В останні роки у зв'язку із погіршенням стану голосу Ху Венге займається переважно педагогічною діяльністю. Одним із його учнів є чи не наймолодший нині виконавець жіночих ролей, представник четвертого покоління школи «Мей», юнак на ім'я **Бартел** (нар. 2004), відомий ще з підліткового віку як виконавець партій дань у країнах Східної Азії та в Австралії [220].

Серед перелічених вище вихованок школи Мей — виконавиць жіночого дань найпершою ученицею Мей Баоцзю є **Вей Хаймін** (нар. 1957) — тайванська співачка Пекінської опери, лауреат Тайванської національної премії мистецтва і китайської премії «Цвіт сливи». Актриса більше 30 років виступала на оперних сценах Тайваню і Китаю, гастролювала в Англії, Південній Кореї, США. Головною своєю метою як педагога і пропагандиста Пекінської опери ця миткиня і драматург вважає осучаснення традиційних постановок Пекінської

опери і популяризацію цього жанру в реаліях сучасної поп-індустрії [246].

Найвідомішою з вихованок Мей Баоцзю є **Лі Шенсу** (нар. 1966), суперзірка Пекінської опери, володарка численних творчих і державних премій і нагород. З доволі широким оперним репертуаром артистка виступала не лише в різних містах Китаю, включаючи Гонконг і Тайвань, а й багато і дуже успішно гастролювала світом. Серед країн, в яких Лі Шенсу виступала — Південна Корея, Японія, Іспанія, Німеччина, Велика Британія, Франція, Сполучені Штати, Австралія, Італія, Канада, Куба та Єгипет. Лі Шенсу протягом творчої кар'єри обіймала різні посади в Пекінській опері та в інших творчих і громадських установах. Раніше вона працювала керівником трупи Пекінської опери Мей Ланфан у Пекінському оперному театрі Шаньсі. Зараз вона є директором першої трупи Китайської національної пекінської оперної трупи. Вона також є членом Асоціації китайських драматургів [110].

Лі Шенсу має гарну зовнішність, красивий і рухливий, м'який і витончений голос, милий і солодкий природний спів, що дозволяє вільно і легко виконувати різноманітні партії, а також глибоко володіє сценічними навичками, майстерно відчуває стиль і всім цим яскравим і потужним акторським комплексом підкреслює чарівність школи Мей [193].

Другий з «четвірки видатних дань», **Шан Сяююнь** (1900–1976), мав у театральному світі прізвисько «банг», що в перекладі з китайської означає «браво» і вдало характеризує його сценічну майстерність. Навчатися оперному мистецтву Шан Сяююнь розпочав у 7-річному віці, і оскільки не мав атлетичної статури і міцного здоров'я, його близькі вирішили, що хлопчику найкорисніше буде займатися різноманітними фізичними вправами. Отже, юний артист розпочав свою оперну кар'єру як персонаж, котрий спеціалізувався на виконанні чоловічих танців з бойових мистецтв (вушен), але поступово напрацьовував власний виконавський стиль, який вже відповідав ролям хоробрих, героїчних жінок і, водночас, дуже сильних і привабливих. У віці 14 років пекінською газетою «Guohua Daily» юнак був визнаний «Дитиною-актором номер 1». Такої ж відзнаки юний актор був удостоєний у 1918 р.

газетою «Shuntian Times». Вже в молоді та зрілі роки Шан Сяююнь був особливо вправним у зображенні хоробрих і героїчних жіночих образів (ву дань і даомадань). Будучи надзвичайно талановитим актором, танцюристом і співаком, Шан Сяююнь переконливо виконував також підамплуа цин'ї і хуадань. Водночас, строго дотримуючись традиції, для презентації в різних виставах різних підамплуа, актор завжди чітко демонстрував саме ті особливості кожного типу жіночих ролей, які були характерні для конкретного персонажу.

Шан Сяююнь став засновником власної виконавської традиції (школи) «Шан Пай» (названої за сценічним ім'ям Шан Сяююня), в якій органічно поєднав спів цин'ї «стиснутий рот і розкуті слова» з суто чоловічими традиціями співу, створивши новий стиль, в якому мужність поєднувалася з витонченістю. Протягом своєї акторської кар'єри він увібрав найхарактерніші риси опери Цинь, Цзінь опери, Ханьської опери, Сичуаньської опери, Тунчжоу, Бангзі та інших опер, інтегрував естетичні елементи культури північно-західних і центральних рівнинних регіонів Китаю. Оскільки Шан Сяююнь тривалий час співпрацював з Ян Сяолоу, він перебував під впливом його виконання та зіграв важливу роль у формуванні потужного художнього стилю «Шан Пай», який підкреслює мужність. Як режисер він на сцені Пекінської опери поставив більше 40 опер, а як актор брав участь більш ніж у 120 різних спектаклях. Усього Шан Сяююнь створив понад 50 п'єс і був новатором у всьому: у певних ігрових темах, у нових прийомах сценічного мистецтва, у постановці вистав. Більшість дійових осіб у створених ним операх є героїчними та іншими вольовими жіночими персонажами. У творчому доробку Шан Сяююня були також опери етнічних меншин крани і китайські опери на зарубіжні сюжети [214; 83].

У березні 1962 року кіностудія Сіань зняла фільм-оперу «Мистецтво сцени Шан Сяююня» з Шан Сяююнем у головній ролі. До фільму увійшли пекінська опера «Чжаоцзюнь, що покидає стіну» та «Загублена дитина» у виконанні Шан Сяююня [189].

До числа найвідоміших безпосередніх учнів Шан Сяюня різних часів належать Чжан Діфень, Чжао Сяолан, Сюе Яньцінь, Чжан Цзюньцю (пізніше заснував «Школу Чжан»), Сунь Жунхуей (Тяньцзінь), Ян Жунхуань (Тяньцзінь), Шан Чанлінь (другий син актора), Лі Сіхонг (Пекін), Сунь Мінчжу (Пекінська оперна трупа Шеньсі), Ван Цзілін (Тяньцзінь), Дун Юлін (Пекін), Лі Сян (Пекін), Бао Цюй (Внутрішня Монголія), Чжоу Байсуй (Гуйчжоу), Тун Баолін (Пекін), Шан Хуймін (старша онука, Цзямусі, зараз живе в Ухані), Дуань Ліцзюнь (Ченду), Чжоу Байсуй (Пекінська оперна трупа Гуйчжоу) та ін.

Однолітка Шан Сяюня, **Сюнь Хуйшен** (1900–1968), походив з бідної селянської родини і у віці 6 років був проданий на навчання до театральної трупи. Проявивши видатні здібності в оволодінні мистецтвом танцю, співу, сценічних рухів, декламації, актор у різних жіночих підамлуа домінував на оперній сцені протягом декількох десятиліть і став засновником власної виконавської школи — «Школи Сюнь» (1929), в якій виховалися численні китайські оперні актори наступного покоління. Після того, як було сформовано мистецтво «Школи Сюнь», її послідовники поширилися по всьому світу з десятьма стилями «Дань» і дев'ятьма стилями «Сюнь». Найвідомішими серед безлічі учнів школи стали: Ву Цзімін, Цзінь Шухуа, Лі Вейхуа, Ван Цзілін, Сун Дечжу, Мао Шилай, Хуан Шаохуа, Тун Чжилін, Лі Юру, Лі Ючжі, У Суцю, Чжао Яньюань, Ван Юронг-молодший, Чжан Чженхуан, Шан Мінчжу, Лі Хуімін, Лу Чженхун, Сун Чанжун, Лі Мяочунь, Сюй Ханьї, Лю Чан'юй, Сунь Юмін та ін. Старший син Сюнь Хуйшена Сюнь Лінгсян був танцюристом, а дочка Сюнь Лінглай стала його наступницею у виконанні ролей дань.

Сюнь Хуйшен висував перед собою і, згодом, перед учнями дуже суворі вимоги щодо якості співу та декламації, вважаючи, що спів повинен «виражати складні та запутані емоції обмеженим тоном», а декламація є «прямішою та сильнішою, ніж спів» під час спілкування з аудиторією. З цієї причини він виступав за органічне поєднання звичайного життєвого сенсу та артистизму під час співу і декламації, гармонійних та узгоджених із справжньою людською природою виразів і рухів та тіла, коли ці засоби художньої виразності

доповнюють одне одного.

На основі успадкування традиції він здійснив новаторські зміни у сценаріях опер, манері співу та виконання різних образів, засобів декламації та особливостей сценічних костюмів персонажів. З точки зору співочого мистецтва, Сюнь Хуйшен сміливо подолав традиційні обмеження, повною мірою у виконавстві увібрав особливості виконання регіональних наспівів і мелодій Кун, Банг, Хань, Сичуань та ін., сміливо впроваджував інновації. Художні образи багатьох дівчат і молодих жінок, які він створив, були популярними та життєво переконливими. Його гра, як і сам актор, була елегантною, чарівною, ніжною і красивою — незалежно від стилю твору, який він виконував. Спів Сюнь Хуйшена характеризувався м'якістю і витонченістю, в його арсеналі було багато чудових арій, які згодом стали обов'язковим курсом для учнів майстра. У складанні нових мелодій Сюнь Хуйшен дотримувався трьох принципів: по-перше, щоб люди, слухаючи їх ставали щасливішими; по-друге, щоб глядачі добре зрозуміли те, про що співає його персонаж; і по-третє, щоб ці мелодії викликали в слухачів емоції. Декламація Сюнь Хуйшен також мала унікальний стиль, який є м'яким, округлим, сповненим ритмічної краси. Він постійно виходив з емоцій героїнь, збагачував їхні думки та почуття, повністю віддзеркалюючи їхній внутрішній світ, поєднуючи красу музики з красою життя.

Подібно до багатьох своїх сучасників — виконавців жіночого амплуа дань, Сюнь Хуйшен віртуозно володів навичками ходіння перев'язаними (або зв'язаними) ногами, тобто пересувався на невеличких лапках-ходунках, виготовлених, зазвичай, із дерева чи з спеціальної товстої матерії, які демонстрували публіці мініатюрні перев'язані жіночі стопи ніг, а справжні ноги актора були приховані за широкими різнокольоровими штанами. Так звані перев'язані ноги були характерною особливістю багатьох поколінь китайських жінок, яких з дитинства примушували перев'язувати стопи, щоб припинити їх ріст, адже еталоном жіночої краси в Китаї історично вважалися ступні маленьких розмірів, що нерідко призводило до численних захворювань та

інвалідності. Традицію відтворення жіночих рухів перев'язаними ногами на китайській театральній сцені започаткував ще в другій половині XVIII ст. виконавець підамплуа хуадань **Вей Чаншен (1744–1802)**, який розробив техніку саі қіао, або «помилкової стопи», щоб імітувати зв'язані ноги жінки та характерну ходу китайських жінок. Виступи цього актора в Пекіні в 1779 р. стали справжньою сенсацією і невдовзі змінили загальний ландшафт китайської опери. Попри те, що в 1785 р. актор через гомосексуальні зв'язки [111, с. 180] був висланий з Пекіну і решту життя працював у Янчжоу [116, с. 214–216], його інновації за кілька десятиліть були сприйняті Пекінською оперою і суттєво вплинули на подальший розвиток її естетичних засад [105, с. 28].

Відзнятий у Китаї телесеріал із двадцяти восьми серій «Сюнь Хуйшен» використовує велику кількість детальних історичних матеріалів і маловідомих документів для презентації справжнього Сюнь Хуйшена, який пережив у кар'єрі злети та падіння, але постійно прагнув до професійного самовдосконалення, мав справжню любов і визнання декількох поколінь шанувальників Пекінської опери і відповідав їм взаємною глибокою любов'ю і повагою.

Протягом артистичного життя Сюнь Хуйшен зіграв різноманітні жіночі ролі біль, ніж у 300 оперних спектаклях, серед яких були комедійні, трагедійні, драматичні ролі, а також ролі в п'єсах про єдиноборства. До кращих ролей актора належать головні жіночі партії в операх «Таємниця свята ліхтарів», «Весна Ютан», «Шахова гора» та ін. До надбання актора належать декілька праць, зокрема «Вибрані твори п'єс Сюнь Хуйшена», «Сценічне мистецтво Сюнь Хуйшена» та «Нариси акторської майстерності Сюнь Хуйшен». Остання є монографією з теорії оперного виконавства, опублікована Шанхайським видавництвом літератури та мистецтва в жовтні 1963 року. У цій монографії міститься 33 статті, опубліковані майстром у різних газетах і журналах у 1950-х і на початку 1960-х рр., які водночас є своєрідним підсумком його майже 50-річної сценічної кар'єри і, власне, специфіки виконання амплуа дань, включаючи аналіз оперних постанов, поєднання традиційних технік, аналіз

жанрів, стилів, характеристика і узагальнення величезного власного творчого та виконавського практичного досвіду. Водночас, ця монографія багата на цінні настанови молодим акторам і актрисам, а також стосується успадкування, трансформації та розвитку багатьох відомих акторів Пекінської опери, надаючи корисну інформацію з перших рук для вивчення історії сучасної китайської опери. Ця збірка Сюнь Хуйшен була переглянута, доповнена та перевидана в серпні 1980 р. і вже містила 55 есе і статей [218].

Наймолодший з «чотирьох видатних дань», **Чен Янцзю** (1904–1958), походив з родини вихідців з Маньчжурії. У 5-річному віці хлопчик втратив батька, тож вже в 1910 р. був відданий матір'ю на навчання до актора Пекінської опери **Жун Дієсяня** (1893–1945), який спеціалізувався на виконанні підамплуа хуадань і даомадань. Попри доволі молодий вік на час початку роботи Жун Дієсяня з Чен Янцзю, вчитель виявився дуже вимогливим і суворим до учня, але таке професійне ставлення до хлопчика мало позитивні наслідки: він швидко і якісно засвоював усі прийоми і навички, яким вчив його молодий наставник, зокрема сценічне бойове мистецтво і специфіку пересування на ходунах, що імітувало ходу жінок зі перев'язаними ногами.

До представницького репертуару Чен Янцзю входило чимало головних жіночих ролей в операх «Схил Уцзя», «Імператриця вітає і проклинає палац», «Три п'ятірки», «Весна Джейд Холл», «Бей Фенхе», «Легенда про Хун Фу», «Квітковий човен долі», «Могила Юаньян», «Зелений морозний меч», «Будуарна мрія», «Сльози на безплідних горах», «Вень Цзи повертається до Хань», «Суолінська сумка», «Серце дочки», «Шпилька з яшми», «Путівник до смерті Шу», «Мей Фей», «Несправедливість Доу Е» та ін. Лише наданий далеко неповний перелік опер свідчить про величезну історичну, тематичну і соціальну амплітуду персонажів, партії яких виконував цей талановитий актор [241].

Подібно до своїх трьох старших колег, Чен Янцзю став засновником власної «Школи Чен» у Пекінській опері. Він суворо дотримувався правил утворення співочого звуку і ритму, його спів вирізнявся значними перепадами динаміки, і дотриманням ритму, з дуже виразною деталізацією музичних

зворотів і глибоким проникненням у зміст текстів. Водночас актор був зосереджений на правдивості презентації різноманітних жіночих образів. У своїй творчості він був справжнім новатором, адже відповідно до власних унікальних характеристик голосу зміг створити індивідуальний стиль співу, який був елегантним і мелодійним, формуючи, таким чином, унікальні сценічні характеристики кожного персонажу.

Під час декламації Чен Яньцю звертав увагу на красу вимови та гармонію фонології. Його вимовляння китайських ієрогліфів завжди вирізнялося правильними акцентами і чудовим відчуттям кожної рими. Водночас актор постійно приділяв увагу вірному резонансу звуку. Його метод скандування був повільним, а вимова слів чіткою і зрозумілою. Для кожної конкретної сценічної ситуації, партії кожного виконаного ним жіночого персонажу Чен Яньцю знаходив особливі підходи і фарби, знаходив індивідуальні, неповторні риси і відтінки [180].

До постановки голосу і навчання співу Чен Яньцю підходив з наукових позицій. Це стосувалося і особливостей звукоутворення, і співочого дихання. Особливу увагу майстер приділяв формуванню потиличного резонансу [180]. У власній виконавській і педагогічній діяльності Чен Яньцю звертав увагу на використання фізичних навичок для вираження думок і почуттів персонажів. Він мав глибокі базові навички жіночого поведіння на сцені: танцювальні рухи актора були акуратними та плавними, рукави розпущеними (одна з характерних особливостей амплуа дань), а власне фігура артиста — вельми елегантною. У виконавській практиці Чен Яньцю застосовував поєднання фізичної чарівності рухів тайцзицюань та бойових мистецтв. Специфікою використання цих рухів у сценічному мистецтві є так званий «м'який крок», що перекочується, і плавні й безперервні, майже непомітні рухи і «рук, що штовхають» (туй-шоу). «М'який крок» дозволяв актору зберігати рівновагу під час пересувань по сцені (окрім стрибків), а «руки, що штовхають» сприяли напрацюванню уміння відчувати і передбачати рухи противника та миттєво переходити від захисту до атаки, одночасно сковуючи рухи нападника, адже

частина жіночих ролей, зокрема персонажів удань, вимагають від актора правдоподібно відтворювати на сцені специфіку справжнього бою.

До безпосередніх учнів школи Чен належать Сюнь Лінсян, Чень Ліфан, Лю Інцю, Чжао Жунчен, Ван Інцю, Шан Чанлінь, Лі Даньлінь і Цзян Сіньжунь. Окрім цих акторів, ще можна назвати Сінь Яньцю, Хоу Юлань, Лі Шидзі, Лі Цянхуа та ін., які перейняли досвід майстра під час виступів в оперних спектаклях під його керівництвом [207].

У подальший розвиток мистецтва чоловічого дань наступного покоління зробила потужний внесок плеяда талановитих китайських акторів, які увійшли до історії як «Чотири молодші видатні дань».

Блискучою, але надто короткою була виконавська кар'єра **Лі Шифана** (1921–1947), який походив з родини виконавців Джин опери — одного з чотирьох видів опери Шаньсі Бангзі (Внутрішня Монголія). Його батько, Лі Цзіцзянь, був одним з кращих акторів цієї опери, в кожній з ролей використовуючи сценічні й виразні засоби, необхідні для втілення того чи іншого образу. Відчувши великі здібності до музично-театрального виконавства у свого сина, Лі Цзіцзянь пожертвував власною кар'єрою заради навчання оперному мистецтву сина: коли хлопчику було 10 років родина оселилася в Пекіні, де хлопчик був прийнятий в Пекінську перу до «Класу Фуляньчен» як перспективний актор і розпочав свій шлях у мистецтві. «Клас Фуляньчен» Пекінської опери, заснований у 1904 р., на нинішній час має найдовшу історією, найбільший масштаб, найбільшу кількість талановитих випускників. «Клас Фуляньчен» учинив найбільший вплив на історію Пекінської опери. До занять у ньому приймалися виключно хлопчики віком від 6 до 11 років, навчання яких здійснювалося відповідно до особливостей їхнього темпераменту, голосу, статури, фізичних властивостей тощо. Заняття відбувалися в усній формі, всі знання, навички і партії засвоювалися шляхом практичних занять. Головною учителькою Лі Шифана у Фуляньчен була **Су Юйцін**. Під її керівництвом Лі Шифан вивчив низку персонажів цінї в операх «Кольоровий сірник», «Дослідження холодної печі», «Другий вхід до палацу»,

«Подвійна піщана річка», «Нефритові браслети». Окрім мистецтва співу і драматургії Лі Шифан також засвоїв такі складні компоненти як циркові шоу з мечами, мистецтво сценічного бою і бойових танців.

У 1934 р. клас Фуляньчен запросив актора Пекінської опери Чжан Цайліня, який виконував жіночі ролі (підампуа хуадань або квітка-дань та даома дань) викладати та репетирувати деякі драми з чоловічими ролями. Ним були аранжовані опери «Хуа Тянь Цюо» і «Персикове село». У цих постановках роль хуадань у виконанні Лі Шифана вразила глядачів експресивністю співу, промови та сценічної гри. Відтоді художній талант Лі Шифана вийшов на перший план. Чжан Цайлін, враховуючі сценічні здібності Лі Шифана, спеціально поставив для нього оперу «Сон Лі Чжу». У цій опері голос і зовнішність юного артиста були настільки схожі на молодого Мей Ланьфана, що навесні 1935 р. у вежі Гуанхе відбулася прем'єра опери «Прощавай, моя наложниця», розрахованої саме на виконання головної жіночої ролі Лі Шифаном. Відтоді газети та періодичні видання в Пекіні почали публікували схвальні статті, називаючи співака «маленьким (або молодшим) Мей Ланьфаном». Після цього один за одним відбулися виступи Лі Шифана в інших численних операх.

У віці 15 років Лі Шифан зустрівся в Пекіні з Мен Ланьфаном, який нещодавно повернувся до міста, і розпочав навчатися в нього. Ці заняття були настільки плідними, а стилістика виконання ролей «чоловічих дань» настільки близькою до трактування таких образів його вчителем, що невдовзі після низки нових вдалих виступів юнак увійшов до четвірки молодших видатних дань. Кінець 1930-х — початок 1940-х рр. припав на час мутації голосу молодого співака і він на три роки зник з оперного небосхилу, проте зайнявся підприємницькою діяльністю: у 1940 р. Лі Шифан організував театральну трупу свого імені, з якою після напружених занять і повернення на сцену виконував сольні жіночі партії в репертуарі «Школи Мей». Попри те, що він на той час вже втратив високий голос, притаманний ампуа дань, його спів вирізнявся чистотою, проникливістю і чудовою протяжністю звучання, а сценічні здібності

набули нових яскравих кольорів, тож співак мав величезний успіх у публіки. Кар'єра талановитого артиста трагічно обірвалася у 26 років: 7 січня 1947 р. літак, в якому співак летів з Пекіну в Шанхай, в тумані над Циндао зіткнувся з горою. Всі пасажери та екіпаж загинули. Його тіло було настільки понівеченим, що його неможливо було ідентифікувати [154].

Другий з четвірки молодших видатних дань, **Чжан Цзюньцю** (1920–1997), який згодом став засновником «Школи Дань Чжан», походив з бідної акторської родини. Хлопчик почав навчатися виконавського мистецтва Пекінської опери у віці 13 років, а вже в 1935 р. дебютував на оперній сцені у спектаклі «Ну Ці Цзе». Його голос сучасники характеризували як кокетливий, чарівний, чіткий, солодкий і свіжий. Пізніше він став учнем Ван Яоціна, вдосконалював майстерність під впливом видатних акторів: Мей Ланьфана, Чен Яньцю, Шан Сяюня, Сюнь Хуйшена, Янь Ланьцю, Чжу Гуйфан та ін. Наприкінці 1930-х – початку 1940-х рр. молодий співак виконував ролі дань в операх «Жертва річці», «Пагода Лейфен», «Ютанчунь» і «Змагання весни та осені». У 1942 р. Чжан Цзюньцю організував власну трупу «Тяньхе» («Скромність і дружність»), в якій виконував провідні жіночі партії. З 1947 р. він протягом 4-х років виступав у Гонконгу з Ма Ляньляном і Юй Чженьфеем. По поверненні в 1951 р. він створив Пекінську оперну трупу з Ма Ляньляном, Тан Фуїном і Цю Шенжуном. Вони співпрацювали в таких виставах, як «Сьогодні Дракона і Фенікса», «Цинь Сянлянь», «Сирота Чжао», «Свати», «Вид на річковий павільйон» і «Романс Західної кімнати». У 1956 р. Пекінська оперна трупа Чжана Цзюньцю об'єдналася з Пекінською оперною трупою Ма Ляньляна та Пекінською оперною трупою Тан Фуїн і Цю Шенжун. Таким чином була сформована потужна Пекінська оперна трупа, яка успішно виступала до початку Культурної революції. До постійного репертуару Чжана Цзюньцю в цей час входили головні партії опер «Альтанка Ван Цзяня», «Історія Сі Сян», «Цинь Сянлянь» (лібрето і музика Ван Ень, Чжан Цзюньцю) тощо. Під час Культурної революції Чжан Цзюньцю зазнав переслідувань, а по її закінченні повернувся до роботи і зосередив свої зусилля на викладанні

принципів Пекінської опери, залучаючи багатьох студентів у країні та за кордоном. Серед більш ніж сотні учнів Чжан Цзюньцю найбільш видатними артистами стали Янь Цюлінь, Лі Бішу, Янь Чунся, Янь Шужуй.

Артистом загалом було створено 120 аудіо та відео, і ця його робота стала великим внеском у мистецьку спадщину Пекінської опери. Красивий від природи, Чжан Цзюньцю мав витончений і благородний вигляд під час акторської гри, а також чистий, гучний, наповнений і м'який голос. У співі він увібрав «солодкість» Мей Ланьфана, «елегантність» Чен Яньцю, «твердість» Шан Сяюня та «бавовну» Сюнь Хуйшена [233, с. 155].

Мао Шілай (1921–1994), третій представник плеяди молодих видатних дань, у 9-річному віці розпочав навчатися виконавській майстерності в класі Фуляньчен Пекінської опери. Спочатку він спеціалізувався на чоловічих ампуа сяошен (найчастіше молодих студентів), але згодом почав вивчати ампуа хуа дань і ву дань і дуже успішно виступати в цих ролях. У 1940 р., у відповідь на заклик широкої публіки, «Лісінь Бао» запросив Лі Шифана, Мао Шілая, Чжан Цзюньцю та Сун Дечжу до співпраці у виконанні традиційної п'єси «Легенда про білу змію» в пекінському «Великому театрі Сіньсінь» (нині в цьому приміщенні міститься кінотеатр «Столиця»).

Слідом за Мей Ланьфаном Мао Шілай органічно працював у підампуа хуашань. До запровадження на сцені Пекінської опери Мей Ланьфаном підампуа хуашань актори зазвичай не могли грати ролі цин'ї та хуадань одночасно. Поєднати спокійний урівноважений стиль цін'ї, темпераментний рухливий стиль хуадань та бойові мистецтва даомадань запропонував Ван Яоцін. Така широка спеціалізація акторів, які вправно виконували ролі різноманітних дань, і стала називатися хуашань. У 17-річному віці Мао Шілай продовжив навчання у Сюнь Хуейшина. Згодом найяскравішими образами Мао Шілая, що запам'яталися глядачам, стали свахи, партії яких він виконував з неповторною своєрідністю.

У 1949 р. Мао Шілай організував власну театральну трупку «Мир», з якою успішно виступав аж до переведення в 1958 р. з Пекіна до Чанчуня, де обійняв

посаду голови асоціації драматургії провінції Цзілінь, пізніше — директора Пекінської оперної трупи провінції Цзілінь і директора оперної школи Цзілінь. В останні роки він викладав у Школі опери Цзілінь. Мао Шілай знявся в таких музичних драмах, як «Легенда про білу змію», «Мулань вступає в армію», «Саньсю Фанліхуа», «Південний прикордонний перевал» і «Завоювання Му Гуйїн Хунчжоу», які були добре прийняті глядачами.

Мао Шілай мав широкий спектр акторських навичок, чистий голос, гарну зовнішність і чудові навички ходи перев'язаними ногами.

Мао Шілай також був відомий своєю здатністю чудово співати, виступати в різноманітних жіночих амплуа, довершено володів сценічними військовими мистецтвами, але водночас являв еталон китайської жінки: мініатюрної, вишуканої і чарівної. В останні роки життя він страждав на геміплегію (втрату руху руки і ноги), але залишився на посаді віце-директора і художнього консультанта оперної школи Цзілінь, навчаючи молоде покоління талантів Пекінської опери аж до самої смерті. Серед найталановитіших учнів Мао Шілая, які досі активно виступають, слід назвати Сін Мейчжу — актрису Пекінської опери, відому в багатьох країнах світу. [233, с. 162].

Четвертий представник молодих видатних дань, **Сун Дечжу** (1918–1984), у 12 років вступив до училища китайської традиційної музичної драми, а після закінчення цього закладу (1938) організував театральну трупу «Іньгуань», з якою виступав протягом багатьох років. Його виконання здебільшого підамплуа удань характеризувалося віртуозною акробатичною та хореографічною майстерністю. Зазвичай гра цього типу оперних героїнь не передбачає володіння високим рівнем співу і сценічної мови, адже головною задачею такого підамплуа є саме довершене сценічне володіння зброєю та виконання складних акробатичних вправ. Актор демонстрував на сцені витончені танцювальні пози та акуратні «ударні» рухи. Його виконання підамплуа удань спиралося на сильні сторони відомих артистів попередніх часів і було здатне об'єднати красу гімнастики з китайськими та іноземними танцювальними стилями. Таким чином Сун Дечжу ввів до Пекінської опери

чимало інновацій. Він проводив ретельні спостереження за різноманітними природними рухами жінок, а також за динамікою різноманітних рухів тварин, птахів, природних явищ, зокрема птахів, що летять у небі, риб, що пливають, запеклого бою цвіркунів, верб, що хитаються на вітру тощо, вивчав природу цих рухів, а пізніше творчо застосовував цей свій важливий досвід у своїх ролях, компенсуючи таким чином уявлення щодо недостатньої жіночої краси чоловічого дань [153].

Завдяки постійним виступам, сценічним інноваціям, дослідженням і моделюванням різних рухів Сонг Дежу створив власний чарівний, тендітний і, водночас, ефектний виконавський стиль, котрий, як і стилі інших яскравих виконавців усіх різновидів жіночих амплуа, успадковують і вдосконалюють численні сучасні актори і актриси традиційної китайської опери.

Висновки до розділу 1

Здійснений аналіз історичних передумов формування культурної традиції виконання акторами-чоловіками жіночих ролей в китайській опері свідчить, що численні видатні майстри музично-театральної сцени з покоління в покоління дедалі ґрунтовніше і відповідальніше опановували це мистецтво, привносили у сценічну гру отриманий і збагачений завдяки багаторічним спілкуванням зі своїми вчителями і колегами по виступах практичний досвід, а це призвело до поступового виокремлення і появи нових жіночих підамлуа або поєднання декількох раніше окремих підамплуа в нове, яке зберігало, розвивало і об'єднувало їхні виконавські прийоми, риси й особливості. Така еволюція уваги чоловіків до дедалі якіснішого зображення на сцені найрізноманітніших жіночих образів – з урахуванням конкретних вистав і характеристик героїнь – обумовила і поступове, але невпинне зростання значення жіночих персонажів у загальній драматургії оперних вистав на найрізноманітніші сюжети і різного емоційного наповнення. Згодом жіночі партії і за складністю їхнього виконання, і за значимістю їх в оперних виставах, ні в чому не поступалися

чоловічим. З появою на китайській оперній сцені в перші десятиріччя ХХ ст. «чотирьох видатних дань» на чолі з найталановитішим майстром — реформатором й інтерпретатором жіночих ролей, відомим на різних континентах Мей Ланьфаном, а також їхніх послідовників — «чотирьох молодших видатних дань» національна традиційна опера Китаю зазнала часів найбільшої популярності, а жіночі образи набули нових яскравих фарб, відтінків і семантичних змістів.

Провідними акторами Пекінської та інших місцевих опер — виконавцями жіночих ролей наприкінці ХІХ – у перші десятиліття ХХ ст. були започатковані потужні авторські школи, більшість з яких спеціалізувалася на скрупульозному вивченні й багаторічному практичному засвоєнні особливостей стилістики і манери презентації глядачам кожного з підамплуа дань.

Вся подальша історія Пекінської опери, як і більшості місцевих опер, і еволюції жіночих амплуа/підамплуа базуються на кращих творчих досягненнях акторів, пік виконавської активності яких хронологічно збігся із найбільшим розквітом цього відомого в усьому світі китайського музично-сценічного жанру (1920–1940 рр.). Активне залучення до виконання в традиційних операх жінок, яке розпочалося з 1930-х рр., й досі не призвело до зникнення «чоловічого дань», хоча ця традиція зараз більш нагадує екзотику, ніж правило. Проте, і зараз у традиційній опері Піднебесної сусідають жінки і чоловіки – виконавці жіночих ролей. І перші, і другі є продовжувачами славетних традицій, закладених минулими поколіннями яскравих акторів.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ВИКОНАННЯ ЖІНОЧИХ І ЧОЛОВІЧИХ АМПЛУА В ОПЕРІ ЮЕ

2.1. Жіноча опера Юе: від витоків до сьогодення

Розглянувши семантичне забарвлення і специфіку виконання жіночих ролей в Пекінській і, побіжно, в інших провінційних операх Китаю чоловіками, неможливо обійти увагою і протилежний феномен ХХ ст. – один із численних різновидів традиційної опери — опери Юе (або Юецзю), набагато молодшої за часом виникнення за Пекінську, але такою, що впродовж ХХ ст. стала другою за розповсюдженістю в країні, та за популярністю в наш час поступається лише найвідомішій Пекінській опері. В опері Юе навпаки, переважна більшість виконавиць усіх партій складають актриси-жінки, тому й усі (іноді майже всі) чоловічі ролі виконувалися й виконуються жінками.

Ця традиція мала багате історичне підґрунтя, що сягало династії Шан (бл. 1600–1046 до нашої ери) — першої з китайських династій, існування якої було підтверджене в історичних документах. За твердженням дослідника історії Пекінської опери Стефана Кузая, в старовинному Китаї «... між 2-м і 1-м тисячоліттям до н. е. вже існував певний набір професій. Це були професії жерців, магів та заклинателів. Вони виконували танці для закликання дощу, танці що мали допомогти вдалому полюванню, перемозі в битві тощо, брали участь у щорічних духовних очищеннях палаців, вигнанні злих привидів з могил <...>. Такі шаманські танцювальні ритуали супроводжувалися грою на барабанах і флейтах і виконувалися при всіх дворах до-ханьських династій. Таких шаманів найдавніших часів називали *ву*. Цей ієрогліф пов'язаний з однією з форм оракуло-кістяного письма, яка зображує людину, одягнену для церемонії, з пір'ям або хвостами яків, що звисають з обох рук, котрі, ймовірно, призначалися для того, щоб гойдатися під час ритуального танцю. Семантичний зв'язок між шаманами *ву* і танцівниками *ву* (ще один китайський

ієрогліф, який зараз має значення понтоміми і танцю) можна побачити з того факту, що позначення і шамана, і танцю походять з однієї і тієї ж піктограми часів династії Шан. Спочатку *wu* були, власне, шаманами-жінками, а не шаманами-чоловіками, в той час як їхні колеги-чоловіки називалися *xi*. У найдавніших текстах *wu* з'являються набагато частіше, ніж *xi*. Таким чином, можна з упевненістю припустити, що початки шаманізму в Китаї були жіночими [108].

У 714 р. імператором Сюаньцзуном, більш відомим під своїм канонічним ім'ям Мінхуан, була заснована знаменита Ліюань — так звана «Академія грушевого саду». Основними предметами, які викладалися в академії, були співи, музика і танці, а вихователі Грушевого саду навчали як чоловіків, так і жінок за однаковою програмою. Термін «Грушевий сад» став синонімом акторської професії взагалі, а також китайської драми пізніших часів. Відповідно, актори називали себе *Liyuan dizi*, тобто Учень Грушевого саду. Це назва широко використовується серед акторів і в наш час.

До періоду династії Сун (960–1279) усі компоненти китайської драми вже існували як усталені традиції: розповідання казок із драматичними сюжетами, розмовна мова, змішана з віршами, декламація, діалог, спів, хор, музичний супровід, фонові перкусія, танець, акробатика, фарс, перевдягання в костюми та грим, отже жінки нерідко під час виступів утілювали чоловіків, а чоловіки — жінок [33, с 15]. Тематика п'єс охоплювала широкий спектр: від історій кохання до сатири про чиновництво та до драм про привидів, богів і демонів.

Наступне підтвердження активного залучення жінок-актрис до гри у виставах сягає періоду кінця XIII – середини XVII ст.: як зазначає С. Кузай, «... літературні джерела Юань і Мін містять багато захоплених біографій актрис, але майже жодної акторів. Чоловіча публіка обожнювала актрис, багаті та впливові чоловіки намагалися завоювати їх прихильність, а міністри, генерали, артисти та драматурги змагалися, щоб завоювати їхні серця та навіть одружитися. Нерідко в цей час жінки також були талановитими композиторками, поетесами та письменницями. <...> Хоча до періоду Мін

грамотність серед жінок була незначною, відомо досить багато імен і творів письменниць часів Сун і Юань» [108].

Знову популярною гра жінок на сцені деяких місцевих опер стала в період пізньої династії Цін — наприкінці XIX — початку XX ст. і ще потужніше жінки почали залучатися до виконання опер за часів Китайської республіки. Щоправда, це не стосувалося Пекінської опери, де ще доволі довгий час усі жіночі ролі продовжували виконувати виключно чоловіки [122]. У ті часи з появою актрис-жінок на сцені почала зростати і значення жіночих ролей і популярність жіночих персонажів опер. А вирішальне значення в поверненні масової традиції залучення жінок на сцену, що сягає кінця 1920-х – початку 1930-х рр., безпосередньо пов'язане з поширенням жіночої опери Юе.

Опера Юе нині є другим за популярністю типом опери в Китаї [198], відома також як Друга національна драма і як «найбільш розповсюджена місцева опера», або як «найбільший місцевий тип опери» [240]. За кордоном опера Юе більш відома під більш загальною назвою «Китайська опера».

Цей тип опери виник у Шенчжоу (провінція Чжецзян на сході Китаю), становлення відбувалося переважно в Шанхаї, подальше поширення відбулося майже по всій країні, а згодом — по всьому світові. Під час свого розвитку тип опери Юе увібрав кращі досягнення декількох музично-театральних стилів, насамперед — опери Куньцой (або Куньшанської п'єси), в якій витончені тексти монологів і діалогів, а також ніжні мелодії органічно поєднувалися з драматичною грою, вишуканими танцями та сценічними бойовими сценічними мистецтвами. Для опери Куньцой важливою семантичною складовою також була жестикуляція і особливості сценічної ходи усіх персонажів, а також різнобарвний грим лише при мінімальних елементах декорації сцени, де декілька предметів могли виконувати, згідно сюжетній лінії, найрізноманітніші функції. Музика цих опер базувалася на характерних послідовностях певних інструментальних і вокальних «формул-кліше» під назвою цюйпай, що добре запам'ятовувалися публікою, адже містили індивідуальні ритмічні, інтонаційні і темброві риси. З цієї назви пішов і композиційний принцип — цюйпайті.

Вокальні партії в опері Куньцюй вирізнялися м'яким і ясним звуком, а її витончені мелодії наближалися до старовинної танцювальної музики [103]. Іншими важливими складовими, котрі увібрала в себе опера Юе, були Шаосінська опера, яка, завдяки витонченій акторській грі, краще за всі інші різновиди провінційних опер передавала ніжні почуття персонажів, а також сучасна китайська драма з її актуальними сюжетами. З часів виникнення цього типу опери (1852) відбулось її переформатування з суто чоловічої на майже виключно жіночу.

В опері Юе від часів її становлення головною була лірична сфера, основним виразним засобом був саме красивий, часто зворушливий і, водночас, елегантний спів. Головною темою сюжетів був показ життєвих історій «талановитих чоловіків і красивих жінок». Нині опера Юе має чимало мистецьких шкіл у різних провінціях країни, зокрема в Шанхаї, Чжецзяні, Цзянсу, Фуцзяні, Цзянсі, Аньхой та інших південних регіонах, а також у більшості північних регіонів, зокрема в Пекіні і Тяньцзіні. У період свого розквіту, за винятком кількох провінцій і автономних районів, таких як Тибет, Гуандун і Гуансі, по всій країні існували професійні театральні трупи, які виконували саме оперу Юе [237].

Зародженням опери Юе вважається 1852 р., коли фермер Цзінь Цібі із села Матан містечка Сісян, повіту Шенсянь провінції Чжецзян започаткував своєрідні аматорські вистави, в яких промовлялися і, частіше, розспівувалися різноманітні монологи і діалоги (дуже віддалено схожі із сучасним репом). Тексти цих монологів-пісень були здебільшого зібрані з розмов фермерів під час роботи. Ці балади полюбилися глядачам за яскраве зображення повсякденного життя. Такі імпровізовані вистави напівселян — напівремесників найчастіше виконувалися на трав'яних терасах просто неба, отже початковою назвою таких спектаклів було «спів тих, хто стоїть на підлозі». Займатися співом на публіку селян змусила, насамперед, складна економічна ситуація, адже побут повіту Шен, розташованого відносно недалеко від Шанхаю, був напряму пов'язаний з економічним функціонуванням цього великого

торговельно-промислового міста-порту, який суттєво занепав під час Другої опіумної війни (1856–1860). Отже, ці співочі виступи селян часто відбувалися навіть не стільки із тяжіння до мистецької творчої діяльності, а й, насамперед, для реалізації безпосередньої і більш прозаїчної, але нагально важливої цілі — заробити якусь децицю грошей на прожиття. Згодом виступи таких аматорів поширилися і на прилеглі місцевості. Оскільки спів селян був схожий на виконання знайомих мешканцям тих місць шаньге (буквально — гірська пісня), слухачі назвали це мистецтво «Малими мелодіями і піснями». Така назва акцентувала на скромному фольклорному наповненні цих виступів на відміну від професійних «великих» опер. Найчастіше актори-селяни чи ремісники виступали в проміжках між сільськогосподарськими сезонами, у перервах між польовими роботами. Дещо подібна ситуація відбувалася в середині – другій половині XIX ст. і в Європі, зокрема на центрально- та східноєвропейських теренах, де місцеву публіку охоче розважали (переважно взимку, для заробітку, коли не було польових робіт) селяни-музиканти з Чехії [74], Німеччини, Італії [82].

Вистави, що китайські селяни-співаки пропонували слухачам, були дуже простими: практично без костюмів (іноді їх орендували в професійних оперних трупах) і з мінімумом реквізиту. А музичний супровід зазвичай складався лише з двох барабанів і дерев'яної хлопавки, на якій грав виконавець за сценою. Завдяки такій простоті інструментарію та реквізиту групи виконавців були дуже мобільні і це давало їм змогу виступати по всьому регіону.

Протягом наступних десятиліть — аж до 1920-х рр. — такі спектаклі спочатку виключно для односельців, пізніше і в ближчих містах давали виключно чоловічі аматорські трупи.

Офіційною історичною датою появи опери Юе як нового типу китайського музичного театру вважається 27 березня 1906 р, коли невеличка трупа співаків (Юань Фушен, Лі Маочжен, Гао Бінхуо, Лі Шицюань та ін.) у селі Дунван повіту Шенсянь чи не вперше зустрівшись таким складом, уперше за час існування цього типу спектаклів на догоду публіці майже без репетицій

зіграли на сцені три опери: дві маленькі («Десять частин голови» та «Ні Фенг заварює чай») у першому відділенні і велику («Подвійні золоті квіти») у другому. Власне, це була найперша вистава акторів, які раніше ніде не перетиналися раніше, адже до цієї події в імпровізованих селянами-акторами перформансах брали участь 2–3 співаки. Щоправда, в той час ці спектаклі ще не мали назву опера Юе (або Юецзю), а називалися «Сяо Ге Бан» («маленька пісенна трупа») [227].

У 1916 р. первісна назва таких напіваматорських на той час колективів «Трупи маленьких мелодій і пісень» була змінена на Shaoxing Citizen Opera («Шаосінська громадянська опера») щоб краще представити їхні вистави як витвори мистецтва, що відображають місцеву культуру.

У травні 1917 р. невелика співоча чоловіча трупа з повіту Шенсянь вперше потрапила до Шанхаю, де виступила в саду «Сінхуа». Але через доволі грубе для вибагливої шанхайської публіки і просте сільське мистецтво, яке демонстрували артисти і музиканти, глядачів на цих виступах було обмаль. Наступні три подібні трупи також зазнали в Шанхаї невдачі. Але, після засвоєння акторами таких труп основ Шаосінської та Пекінської опер, наступна поява у Шанхаї чоловічої трупи з повіту Шенсянь вже мала більш позитивний результат: цей колектив почав закріплюватися в місті.

Починаючи з 1920 р. ця «маленька пісенна трупа» зосередилася на підборі більш відомих професійних акторів для постановки нових п'єс, таких як «Лян Шаньбо і Чжу Інтай», «Нефритова шпилька», «Мен Ліцзюнь» та ін. Ці вистави були добре прийняті глядачами, адже відповідали зростанню ідеологічної тенденції боротьби за права жінок і гендерної рівності, що стало актуальне після «Руху 4 травня» (детальніше про цей рух йтиметься далі). Пізніше Чжоу Лінчжі, власник Сцени пісні і танцю Шенпін, запросив трьох музикантів з повіту Шенсянь для формування першого в історії опери Юе професійного ансамблю для акомпанементу співакам. Цей ансамбль використовував 15 тонів для налаштування струн, дотримуючись звичаю Шаосінської опери, і називався «Чженгун Дяо» («Мелодія Чженгун»), або

скорочено «Чжен Дяо». Відтоді «Сі Сянь Чжен Дяо» («Мелодія шовкової струни») стала основним музичним інструментальним компонентом в цих виставах, а музичною основою каденції стала партія тарілок і барабану.

16 вересня 1921 р., коли трупа у складі Фей Цуйтана, Янь Хуантіна та ін. виступала в театрі, в рекламі шанхайської газети «Новини» вперше з'явилося оголошення про «Шаосінський літературний театр».

З вересня 1921 р. і протягом усього наступного року артисти чоловічої трупи перейменували оперу на «Літературну оперу Шаосін» і перетворили її на костюмовану драму. На репертуарі трупи позначилася Пекінська опера в стилі Шанхая: здебільшого стали писатися сценарії і виконуватися сценарні п'єси, постановки яких відбувалися в парках розваг, таких як «Великий світ» і «Новий світ», а також у численних чайних, гуртожитках для робітників і невеликих театрах міста. Основними виконавцями жіночих ролей у трупах часів чоловічої опери Юе (1920-ті – початок 1930-х рр.) були Вей Мейдуо (1890–1931), Бай Юмей (1897–1976), Фей Цуйтан (1895–1967) і Цзінь Сюефан (ролі молодих жінок, підамплуа сяодань), Яо Фангсон, Джин Ши (ролі літніх жінок, підамплуа лаодань) та ін.

У наступні часи в опері Юе жіночі, як і практично всі чоловічі ролі, вже виконували жінки. Відомими виконавицями підамплуа сяодань 1930-х – 1940-х рр. були Ши Інхуа (1910–1984), Чжао Руйхуа (1912–1982), Сяобай Юмей (1921–2004), Яо Шуцзюань (1916–1976), Ван Сінхуа (1917–1999), Сяо Даньгуй (1920–1947), Сін Чжучинь (1921), Чжі Ланьфан (1922–1942) та ін., виконавицями підамплуа сяошен (молодих чоловіків) — Ту Сінхуа (1913–1989), Ма Чжаньхуа (1921–1942), Чжу Суе (1916–1989), Лі Яньфан, Вей Суйюнь, Ван Шуйхуа та ін. Серед виконавиць підамплуа лаодань найбільш відомою була Чжоу Баокуй (1920–2016), а підамплуа лаошен (літніх чоловіків з бородою) виконувала Шань Фанчжэнь (1920–2001) та ін.

Така кардинальна зміна розпочалася з того, що в липні 1923 р. підприємець з повіту Шенсянь Ван Цзіньшуй (1879–1944), який брав участь у виступах опери, запросив актора Цзінь Ронгшуй, який виконував чоловічі ролі,

повернутися до рідного міста з метою створення першого акторського класу для дівчат. У цьому класі, як і в класах Пекінської опери, діти суміщали навчання з виступами для заробітку грошей.

Цей задум переслідував, насамперед, ймовірність комерційного успіху, і Ван Цзіньшуй вклав величезну суму грошей у свій проєкт. 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) [10; 27; 65], що було щільно пов'язане із загальнокитайським Рухом за нову культуру (1915–1921), важливою складовою якого стала і так звана «літературна революція». 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, серед ідеологів цього явища був 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 вчинив дуже великий вплив), автор публіцистичної праці «Сучасний феміністичний рух». Ця його стаття розпочинається зі знакового твердження: «Двадцяте століття – це епоха визволення для пригноблених класів і жінок, це епоха, коли жінки знаходять себе, і це також ера, коли чоловіки відкривають значення жінки» [190].

Згодом загальносвітова економічна криза 1929–1930-х рр., яка не обминула і промисловий Шанхай: в місті збанкрутіло чимало фабрик, де використовувалася здебільшого жіноча праця, і це стимулювала частину жінок або виходити заміж за заможного чоловіка, або шукати роботу заради власного і родинного добробуту і намагатися реалізовуватися як особистостей саме в творчій сфері [141].

Дещо інший, в чомусь протилежний названому вище чинник вкорінення і надзвичайної популярності жіночої опери Юе в Шанхаї наводить колишня виконавиця (до другої половини 1990-х рр.) ролей сяошен Шанхайської жіночої оперної трупи Лувань Юе, а нині доцент кафедри перформансу та креативної економіки Школи перформансу та культурних індустрій Університету Лідса (Великобританія) доктор Хайлі Ма. Учена доказово доводить тезу про тісний зв'язок традиційного для цього міста потужного промислового виробництва текстилю зі швидким розвитком жіночої опери Юе. За твердженням дослідниці, заснованому на історичних і статистичних фактах, «у 1888 р. була створена перша китайська фабрика, Шанхайське машиноткацьке бюро, а до 1894 р. швидкий розвиток шовкових і бавовняних фабрик разом з іншими промисловими об'єктами перетворив Шанхай на найбільший промисловий центр Китаю. <...> До 1949 року в Шанхаї було 4550 текстильних фабрик, що становило 47,23% загальної текстильної промисловості Китаю» [102, с. 600].

Хайлі Ма також наголошує на тому, що «розвиток текстильної промисловості в Шанхаї вимагав великого притоку робочої сили, яка складалася з молодих дівчат, набраних переважно з сусідньої провінції Чжецзян. Є дві причини такої тенденції. Жінки Чжецзяна традиційно працювали як основна робоча сила в шовковій промисловості Чжецзяна та ремісничій економіці аж до занепаду цих галузей на початку ХХ ст., що було обумовлене стрімким зростанням текстильної промисловості в Шанхаї. Розширення текстильної промисловості Шанхаю вимагало великої групи робітників, що було очевидною привабливістю для жінок Чжецзяна, адже їхній досвід праці в шовковій промисловості зробив їх найбажанішою групою для найму. <...> Маючи в руках капітал, фабричні дівчата з Чжецзяна шукали різноманітні культурні товари Шанхаю, але віддавали перевагу опері свого рідного міста Чжецзян Шаосінь» [102, с. 600].

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

До заснованого першого дівочого акторського класу було набрано більше 20 дівчат віком до 13 років і вже 14 січня 1924 р. відбувся перший виступ цієї трупи, що мала назву «Маленька пісенна трупа Мао» на Шанхайській пісенній сцені Шенпін.

Щоправда, як зазначається в історії становлення жіночої опери Юе, цей перший клас проіснував лише шість років. Наприкінці строку навчання він був трансформований у першу професійну жіночу трупу. Але у 1920-х рр. соціальний статус як жінок у цілому, так і артисток зокрема був дуже скромним, адже уряди тогочасної Республіки Китай вважали, що опери, які виконують жінки, принизлять цінність справжнього мистецтва. Тож під сильним тиском і на обмеженому бізнесовому ринку перша хвиля акторок покинула клас через шість років, адже усі вони на той час вже повиходили заміж і мали власні родини [142]. Однак, той історичний виступ у 1924 р. поклав початок одночасному існуванню жіночих і чоловічих труп опери Юе, що тривало протягом наступних 15 років з початковим домінуванням чоловічих труп і поступовим витісненням їх жіночими колективами, які дедалі більш прихильно сприймалися глядачами. Цьому сприяло, зокрема, дедалі все більш масове прибуття нових жіночих труп до Шанхая. До другої половини 1941 р. їх кількість зросла до 36. В одній з місцевих газет з'явився такий коментар: «шанхайська жіноча опера Юе була дуже популярна деякий час, а останнім часом вона перевершила всі інші» [227].

У 1929 р. у повіті Шенсянь був набраний другий дівочий клас опери Юе, в наступні роки також здійснювалися подібні набори. Так, на початку 1930-х рр. у провінції Чжецзян вже налічувалося близька 200 подібних дівочих класів із загальною кількістю більше 2000 учениць-виконавиць.

Популярність оперних труп Юе в 1920-х–1930-х рр. у Шанхаї була обумовлена також і тим, що протягом 1920-х рр. відбувся занепад так званої «Шаосінської бойової опери» (Шаосін усі): публіка від бойової акробатики, яка складала основу цього виду опери, більш потягнулася до співу Юецзю, названого з 1922 р. «Цивільною оперою Шаосін» (Шаосін веньсі).

Своєрідне суперництво чоловічих і жіночих труп Юе, що відбувалося в Шанхаї наприкінці 1920-х – у середині 1930-х рр., спровокувало потужні реформи в цьому оперному стилі: група актрис опери Юе на чолі з розумною і винахідливою з дитинства **Яо Шудзюань** (1916–1976), яку згодом публіка почала називати «королевою опери Юе», удосконалила оперу, додавши до її репертуару багато нових творів, отже в ті роки опера Юе часто називалася «поліпшеною літературною оперою». У той час різні театральні трупи постійно змагалися щоб привернути саме до себе увагу глядачів, і ця обставина вимагала від подібних труп написання й постановки все нових і нових п'єс, тож у дуже стислий часовий період (1928–1932) було створено та поставлено понад 400 нових п'єс широкого тематичного діапазону, різних напрямів і стилів. Найвідомішими серед авторів цих п'єс були чоловіки: хореографи і режисери Вень Чжун, Ху Чжифей, Тао Сянь, Лю Тао та ін. [237]. У цей же час виконавці опери Юе продовжили навчатися досягненням пекінської та інших місцевих опер, застосовуючи у власних виступах деякі елементи з цих опер, що відповідали специфіці їхньої діяльності. П'єси, які виконувались жіночими трупами, мали доволі широкий діапазон тем, напрямів і стилів. Але головною темою таких постанов стала любовна лірика, майже повна відмова від батальних сцен, акробатичних номерів, зосередження на психологічних характеристиках дійових осіб. А оскільки основний масив шанувальників цієї опери складала жінки, то й опера Юе на певний час отримала назву «Жіноча цивільна опера Шаосіна». Серед жінок з аристократичних прошарків Шанхаю ввійшла в моду дружба з актрисами цієї опери і навіть купівля їм дорогих красивих костюмів для виконання оперних ролей. Найпопулярнішими в ті часи серед опер, що виконувалися жіночими трупами в місті були «Коханці метелики», «Історія західного крила» та «Віяло персикового цвіту», сценарії для яких спеціально були адаптовані саме під жіноче виконання кращими режисерами і постановниками. Таке швидке зростання популярності жіночих оперних труп саме в багатонаціональному портовому торговельно-промисловому Шанхаї, де ще з ХІХ ст. потужною була європейська та

американська складова населення, пояснювалося, зокрема й тим, що влада Республіки Китай ставилася вельми поблажливо до моногамних пар, і, оскільки мешканці Шанхаю мали набагато більше контактів з іноземцями, ніж в будь-якому іншому регіоні країни, мораль була більш відкритою, і населення міста було більш відвертим у своєму прагненні до романтики, ніж люди в інших, більш патріархальних частинах Китаю. Саме ця схильність до романтики та відкритість шанхайців сприяли розквіту Юецю.

У 1938 р. чоловічі труп опери Юе практично припинили існування, адже бойові дії і окупація міста японськими військами не лише унеможливила прилив до чоловічих труп нових виконавців, а й саме їх функціонування, натомість діяльність жіночих труп зазнала ще потужнішого розповсюдження. Це було декількома важливими чинниками, серед яких відзначимо наступні:

- популярність у Шанхаї на цей час саме жіночих вже вельми професійних оперних труп, що постійно зростала;

- значна кількість вдячних споживачів цього мистецтва, значну частину з яких складали робітниці ткацьких фабрик;

- початок японської агресії (1937) і окупація японцями Шанхая, відколи чоловічі труп більше не мали змоги поповнюватися новими акторами;

- заборона японською окупаційною адміністрацією діяльності в Шанхаї Пекінської опери, в якій було чимало небажаних сюжетів з героїчного минулого Китаю, і заповнення цієї ніші саме оперою Юе, яка була дозволена, адже в ній переважали ліричні сюжети без можливого і небажаного політичного підтексту.

Отже, можна стверджувати, що на піку популярності жіночої опери Юе в 1930-і – 1940-і рр. окупація Шанхая японськими військами (1937–1945) стимулювала її процвітання і подальше успішне функціонування, адже водночас із забороною в цей час у цьому місті пекінської опери, опера Юе отримала додатковий стимул для розвитку, певним чином заповнюючи нішу, яку раніше займала Пекінська опера і хоча б частково задовольняючи потребу публіки в національних музично-драматичних виставах.

Ніжні співочі мелодії жіночої опери Юе та унікальне виконання жінкою чоловічої ролі, яка найчастіше грала виключно ідеалізованого чоловіка, котрий плакає і любить нещасну героїню (найхарактерніший сюжет жіночої ліричної опери Юе), швидко привабили жінок-робітниць, що стрімко зростали за межами спільноти Чжецзян. До кінця 1930-х суцільно жіноча опера Юе стала однією з найпопулярніших театральних форм у Шанхаї, і по суті представляла першу в Китаї міську жіночу культуру робочого класу. Відтоді аж до ліквідації в місті текстильних фабрик у середині 1990-х рр., установлені в цехах гучномовці протягом робочого дня транслювали для жінок-робітниць шанхайську пісню Юецю «Любов метелика», і всі співали «Сестра Лінь впала з неба», арію про червоний особняк з опери «Мрії про червоні особняки» тощо. Отже, численний робітничий прошарок цього міста протягом декількох поколінь постійно споживав оперну культуру Юе і виховувався на її кращих зразках.

Як стверджує далі Хайлі Ма, «становлення текстильних робітниць Шанхаю та їхня форма мистецтва Шанхайська суцільна жіноча Юецю була визначена тодішньою підпільною комуністичною партією Китаю (КПК) як “ключова сила, яку потрібно включити в революцію”. Жінкам-художницям надавалася підтримка в розробці сценаріїв, а профспілкові збори відбувалися виключно під час виступів Юецю, де гарантовано були присутні всі працівниці. В епоху Мао Цзедуна (1949–1976) текстильна промисловість і Юецю були обрані для просування гендерної рівності та прикладу соціалістичного прогресу. У 1950 р., через кілька місяців після створення Китайської Народної Республіки, було створено перший оперний театр Китаю – Східнокитайську експериментальну трупу Юецю. З 1955 р. і донині він офіційно називається Шанхайський оперний театр Юе (Shanghai Yueju Yuan). До кінця 1950-х років кількість зареєстрованих державою труп Юецю збільшилася з дюжини до 113 у Шанхаї та 4647 у Чжецзяні. На текстильних фабриках часто організовувалися змагання Юецю, які спілкувалися з професійними трупами Юецю, і всі вистави та квитки були повністю

субсидовані. Під час першого п'ятирічного плану (1950–1955) промислові підприємства Шанхаю були переміщені по всій країні для передачі знань разом із трупами Шанхая Юецю, щоб гарантувати, що робітники оселяться. Між 1956 і 1959 роками Шанхай Юецю розширився майже на всі 23 провінції та 5 автономних районів Китаю, включаючи Сінцзян і Внутрішню Монголію. До кінця 1965 року в Китаї було 175 державних труп Юецю» [102].

У 1939 р. за пропозицією журналіста і, водночас, першого штатного хореографа і сценариста опери Юе Фань Діміна (1894–1984), офіційна назва «Шаосінська літературна опера» була змінена на назву «Опера Юе», адже раніше багато труп, що склалися з представниць цього стилю опери і виступали в Шанхаї, мали різні назви в об'явах про їхні виступи. Будучи закоханим у творчість давньокитайського поета Лі Бая (701–762), Фань Дімін запропонував назвати усі жіночі оперні трупи за назвою його п'яти жіночих віршів Юе, в яких, зокрема, відчув красу юеської землі і юеських жінок:

«Дзеркальна вода озера схожа на місяць,

а дівчина в річці Єсі схожа на сніг.

Новий макіяж, нові хвилі, два дива світла» [цит. за: 232].

Від часу вторгнення японської армії в Китай, Фан Дімін відчув міжчасові паралелі в одному з віршів Лі Бая, в якому йшлося про короля Юе, який довго терпів приниження та врешті перемиг державу У. Це стало ще одним вагомим аргументом, що посилювало його ідею назвати жіночі оперні трупи Шанхая «Оперою Юе». Яо Шуйцзюань виконала бажання Фан Діміна і змінила назву всіх своїх плакатів і реклами на «Опера Юе». У той же час Фан Дімін подав статтю до «Drama News» під редакцією Ру Боксуна, пояснюючи мотивацію та значення зміни назви на «Опера Юе», і повідомив про це колег по театру та глядачів. Відтоді в різних місцях її поступово почали називати «Оперою Юе» або «Оперою Юецю».

З 1942 р. одна з найвідоміших актрис опери Юе Юань Сюефень (1922–2011) разом із своїми колежанками виступила за реформу опери Юе, в якій передбачалося впровадження обов'язкових режисерської і хореографічної

систем, а також системи сценаріїв. Для впровадження цих змін була запрошена ціла низка режисерів і сценаристів, зокрема Ю Ін (Яо Лудін), Хань І, Лань Мін (Лю), Сяо Чжан, Лу Чжун, Нань Вей, Сюй Цзін та ін., більшість які були молодими здібними аматорами, вихідцями з театральної самодіяльності. Вони назвали реформовану оперу Юе «Новою оперою Юе». У колективі, в якому працювала ця актриса, був започаткований «Драматичний відділ» для створення репертуарної режисерської системи та використання повних сценаріїв. Водночас Юань Сюефень була створена низка нових основних мелодій опери Юе, які пізніше використовувалися під час вистав, а у виконавському мистецтві вона дотримувалась реалістичності драматичного мистецтва і кіно [227].

8 грудня 1942 р. публіці був презентований оперний спектакль «Чоловік з розбитим серцем» з виконанням головної жіночої ролі Юань Сюефень у театрі Далай, адаптований Юй Ін з оповідання «Шпилька фенікс», написаного Лу Ю. Це перша п'єса Юань Сюефень з повним співом і читанням віршів після реформування опери Юе. (Сучасний запис цієї опери є в Інтернет ([Додаток 2: 4; 5]). Відтоді всі театральні трупи, які брали участь у реформуванні опери Юе, поступово сприйняли і запровадили у власній діяльності ці принципи. У це та наступне десятиліття були відомі і популярні в глядачів актриси опери Юе Ін Гуйфан (1919–2000), Сюй Юлань (1921–2017), Чжу Шуйчжао (1923–1968), Юань Сюефень (1922–2011), Чжан Гуйфен (1922–2012), У Сяолоу (1926–1998), Фу Цюаньсян (1923–2017), Сюй Тяньхун (1925–2010), Фан Жуйцзюань (1924–2017), Ван Веньцзюань (1926–2021), Ці Ясянь (1928–2003), Лу Жуйін (?–?), Чжан Юнься (1926–2004) та інші актори. Найпопулярніших виконавиць — Ін Гуйфан, Сюй Юлань, Чжу Шуйчжао, Сяо Даньгуй, Юань Сюефень, Чжан Гуйфен, У Сяолоу, Фу Цюаньсян, Сюй Тяньхун і Фан Жуйцзюань — сучасники назвали «Десятьма сестрами опери Юе» і ця назва увійшла в історію подібно до «Тринадцяти великих акторів пізньої династії Цін» чи то «Чотирьох видатних дань» у Пекінській опері.

У вересні 1944 р. Ін Гуйфан та Чжу Шуйчжао також провели низку

реформ у театрі Лонгмен. Відтоді всі провідні театральні трупи Юе в Шанхаї приєдналися до так званого «Нового Юецю» і стилістика театру Юе кардинально змінилася всього за кілька років. Реформа опери Юецю розпочалася зі створення нових п'єс, запровадження системи сценаріїв та скасування системи завіс. Навіть традиційний репертуар був адаптований і ретельно впорядкований. Зміст нового репертуару був набагато різноманітнішим, ніж у минулому. Багато хореографів і провідних акторів надавали великого значення соціальній користі п'єс і виступали за позитивний і сприятливий вплив на глядачів, створюючи велику кількість п'єс, які мали антифеодальний характер, викривали темні сторони життя суспільства і навіть пропагували патріотичні ідеї.

У травні 1946 р. театральна компанія Xuesheng адаптувала роман Лу Сюня «Благословення на монашество Сянлінь» у спектакль «Сестра Сянлінь», що привернуло увагу підпільних організацій Комуністичної партії Китаю до опери Юе та місцевої опери в цілому. У вересні майбутній прем'єр міністр Китайської Народної Республіки Чжоу Еньлай подивився виставу театральної трупи Сюешен у Шанхаї та дав інструкції і розпорядження для підпільних організацій КПК про те, як ефективно виконувати роботу місцевій оперній індустрії. Члени КПК Цянь Іньюй і Лю Хоушен були направлені працювати хореографами та режисерами в оперній індустрії Юецю [227].

У серпні 1947 р. десять провідних актрис — Інь Гуйфан, Сюй Юлань, Чжу Шуйчжао, Сяо Даньгуй, Юань Сюефень, Чжан Гуйфен, У Сяолоу, Фу Цюаньсян, Сюй Тяньхун і Фань Жуйцзюань — організували спільний бенефіс п'єсою «Кохання гір і річок». З того часу цей жіночий оперний колектив, який зробив великий внесок у розвиток опери Юе, увійшов до історії під назвою «Десять сестер опери Юе» [170].

У період «Нової опери Юе» з зими 1942/43 рр. і до часу здачі гомінданівськими військами Шанхаю комуністам 27 травня 1949 р. різні оперні трупи Юе поставили сотні нових п'єс, значно розширивши тематику репертуару. Репертуар труп тепер складали не тільки костюмовані постановки у

стародавніх традиціях про стародавні часи, але також і сучасні драми. Детально про специфіку діяльності різних труп опери Юе в Шанхаї та, побічно, про їхній різноманітний репертуар йдеться, зокрема, у статті «Період “Нової опери Юе” — кілька великих труп “Нової опери Юе”» [224]. Деякі опери Юе ставилися також і на сюжети із життя національних меншин Китаю, а з літературних джерел для лібрето використовувалися як національні, так і зарубіжні драми і романи. Завдяки такому розмаїттю використаних у постановках опери Юе сюжетів публіка мала змогу дивитися і слухати не лише історичні та сімейно-етичні драми, а й сюжети старовинних міфів і легенд і зразки соціальних романів, такі як «Запашна наложниця», «Сестра Сянлінь», «Ші Дакай», «Зламани гори та річки», «Небесне царство Тайпін», «Князь пустелі», «Блудний син» (або «Розпусник»), «Кохання гір і річок» тощо. Усі сктаклі були впливовими музичними драмами цього періоду, а «Сестру Сянлінь» театральні й музичні критики навіть назвали віхою в реформі опери Юе. У 1930-ті – 1940-і рр. популярність актрис Юецю була такою, що різні події з їхнього життя регулярно потрапляли на перші шпальти газет того часу.

Після заснування Китайської Народної Республіки (1949) переважна більшість приватних оперних труп Юе була націоналізована. Від цього часу і до першої половини 1960-х рр. опера Юе розповсюдилася майже по всіх культурних центрах країни, охопивши близька 20 провінцій, і аж до початку Культурної революції переважна більшість провінцій за винятком Гуандуну, Гуансі та Тибету мала власні професійні оперні трупи Юе. Від того часу для виконання певних акробатичних трюків чи бойових епізодів переважно на ролі без співу почали в дуже обмеженій кількості набирати акторів-чоловіків, адже в опері Юе всі ролі зі словами і співом, зокрема й чоловічі, грали майже виключно жінки. Ця тенденція зберіглася і в наш час. Щоправда, як зазначає Хайлі Ма, з 1950-х років Шанхайський оперний театр Юе (Shanghai Yueju Yuan) став набирати й виконавців чоловічої статі Юецю у відповідь на реформу мистецтва, керовану партією і державою [102, с. 601]. Проте найпопулярнішою формою залишається суцільна жіноча форма Юецю.

12 квітня 1950 р. у Шанхаї була створена перша національна театральна трупа, яка отримала назву «Східнокитайська оперна трупа Юе», у березні наступного, 1951 р. було засновано Східнокитайський науково-дослідницький інститут опери. У 1951 р. була сформована, а в 1954 р. була офіційно визнана оперна трупа Юе Шенчжоу провінції Чжецзян — батьківщини цього різновиду опери. У ці роки вже понад 30 професійних оперних труп Юецю в Шанхаї і 70 подібних колективів в провінції Чжецзян здійснювали роботу із вдосконалення постановок, збагачення репертуару та запрошення на роботу талановитих актрис і музикантів. Ще роком пізніше, 24 березня 1955 р., був офіційно заснований Шанхайський оперний театр Юе, який швидко зібрав навколо себе велику кількість високоякісних професіоналів: письменників, режисерів, акторів, музикантів і художників і відіграв роль зразкового національного театру під керівництвом Комуністичної партії Китаю, що проголосила курс на реалістичне мистецтво і літературу для народу. Окрім того, традиції опери Юе пропагували також інші оперні трупи — «Молодість», «Юньхуа», «Кооперація» та «Молоді та сильні» та ін., які досягли значних успіхів у постановці вистав і у виконавській діяльності.

Значною культурною подією, що далеко перетнула кордони Китаю, стала зйомка і показ першого кольорового фільму-опери Юе «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» (1953) [Додаток 2: 12]. Невдовзі цей шедевр опери Юе став дуже популярним, установив касовий рекорд і Гонконзі, а під час Женевської конференції демонструвався численним політикам і журналістам із багатьох країн, який був сприйнятий ними як «Ромео і Джульєтта» Сходу. Відтоді сумніви міжнародної громадської думки щодо вільного розвитку традиційної культури червоного Китаю були усунені. Від оперного співу Юе також походить усесвітньо відомий скрипковий концерт «Кохання метеликів» [Додаток 2: 12]. Фільм «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» розширив вплив опери Юе як у Китаї, так і за кордоном, і зробив цей вид опери популярним у різних країнах світу.

Потужним фактором подальшої пропаганди опери Юе в різних країнах

світу став випуск у 1962 р. фільму-опери «Мрія про червоні особняки» виробництва Шанхайської кіностудії Haiyan і Гонконгської кінокомпанії Jinsheng на основі романів відомого китайського письменника епохи Цін Цао Сюеціня (1715–1763), в якому показано трагедію кохання та шлюбу між аристократичними молодими людьми Цзя Баоюй, Лін Дайюй та Сюе Баочай на фоні жорстоких феодальних традицій XVIII ст. Ця стрічка зібрала 200 мільйонів касових зборів (ціна квитка на той час становила близько 20 центів) і його подивилися 1,2 мільярда людей, що стало безпрецедентним показником і для цього фільму, і для опери Юе. Відтоді пісню «Сестра Лін падає з неба» з цього спектаклю стала улюбленою в усьому Китаї.

Протягом 1950-х – першої половини 1960-х рр. відбулася також зйомка фільмів таких опер Юе як «Любовний детектив», «Погоня за рибою», «Шпилька з яшми» з кращими виконавицями. Усі ці фактори, що базувалися на засадах соціалістичного будівництва в Китаї, сприяли поширенню опери Юе: до початку 1960-х рр. цей вид оперного мистецтва, подолавши регіональну приналежність, поширився з Шанхаю на більш ніж 20 провінції і багато культурних центрів.

У травні 1960 р. композитор Шанхайського оперного театру Юе Сян Гуаньсен підготував рукопис «Дослідження співу опери Юе», в якій презентувалися актриси Юань Сюефень, Фань Жуйцзюань, Фу Цюаньсян, Сюй Юлань, Ці Ясянь і Лу Цзіньхуа і була надана характеристика співу кожної із них, та проаналізовані їхні сценічні досягнення, які були названі «школами». У квітні 1962 р. кафедрою театру та літератури Шанхайської театральної академії цей рукопис було названо «Конспекти лекцій з оперної музики» та розповсюджено серед колег. Пізніше Чжоу Дафен з оперної трупи Чжецзян Юе було проведене більш глибоке дослідження та визначення стилів співу Юань Сюефень, Фань Жуйцзюань, Фу Цюаньсян, Сю Юлань, Інь Гуафан і Ці Ясянь і підготовлений рукопис «Стиль співу в оперній школі Юе». Пізніше в 1981 р. ця праця він була опублікована Народним видавництвом Чжецзяна [130].

Нарешті, у 1964 р. низка експертів з оперної музики Чжецзяна — Хе

Реньчжун, Лу Бінжун, Чжоу Дафен, Чень Сянью та ін., базуючись на унікальному стилі співу відомих акторів Чжецзяна, зробили авторитетні висновки про існування в провінції Чжецзян чотирьох основних шкіл опери Юе для дівчат: «Школа Чень Пейцін», «Школа Мао Пейцін», «Школа Цзінь Баохуа», «Школа Гао Айцзюань», а також «Школи Чжецзян», заснованої Чжоу Дафеном, яка була єдиною для підготовки і дівчат і хлопчиків для виконання чоловічих ролей в опері Юе.

Серед актрис опери Юе, які стали відомі в 1950-х – першій половині 1960-х рр. були Лу Жуйін (нар. 1932), Цзінь Цайфен (1930–2022), Чжу Дуньюнь (1934–2009), Мен Ліін (1934–2023), Лу Цзіньцзюань (нар. 1932), Сяо Шуйчжао (1933–1994), Цао Інді (нар. 1939) [230].

Протягом 1950-х рр. і до часів Культурної революції (1966–1976), коли всі трупи опери Юе були розпущені, особливою популярністю користувалися постановки «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» (сучасний запис цієї опери є на Інтернет-ресурсах [Додаток 2: 6; 7]), «Шпилька з яшми», «Панфу Софу», «Лі Цуйїн», «Кривавий відбиток руки», «Любовний детектив», «Погоня за рибою» та «Бійка», адаптовані з традиційних п'єс у Шанхаї, а також «Золота гілка», «Сестра Сянлінь», «Романс у Західній кімнаті», «Мрія про червоні особняки» та «Павич летить на південний схід» за мотивами літературної класики; історичні драми «Цюй Юань» та «Імператор Цзецянь», адаптована за історичними матеріалами «Легенда про Чуньсян» тощо.

У 1959 і 1961-х рр. Шанхайський оперний театр Юе відвідав і виступав відповідно у Демократичній Республіці В'єтнам і Корейській Народно-Демократичній Республіці. З початку 1960-х Шанхайська оперна трупа Юе, Оперна трупа Луван Юе та Оперна трупа Цзін'ань Юе неодноразово виступали в Гонконзі та Макао, де також були тепло прийняті. Шанхайський оперний театр Юе також виступав у таких країнах і регіонах, як Сінгапур, Таїланд і Тайвань [118].

Як правило, до часів Культурної революції в опері Юе зберігався характерний для музичного супроводу пекінської опери невеликий – зазвичай

до 9 осіб – інструментальний склад. В наш час інструментарій для опери Юе значною мірою залежить від того, чи йдеться про традиційні п'єси, чи про нові твори (створені принаймні з середини 1990-х рр.). Для виконання традиційної п'єси потрібно, як і в минулі часи, 9 музикантів: 1 провідний перкусіоніст, який грає на бан (板) та гу (鼓), за потреби дублюючи на сяо тангу (小堂鼓) та да гу (大鼓), 1 провідний скрипаль, який грає на юеху (越胡), за потреби дублюючи суону (唢呐), 1 гравець на чжунху (中胡), за потреби дублюючи бо (钹), 1 віолончеліст, 1 гравець на піпі (琵琶), 1 гравець на янціні (杨琴), 1 гравець на дизі/сяо (笛子/箫), 1 гравець на да саньсянь (大三弦), який за потреби дублює да луо (大锣), та 1 гравець на сяо луо (小锣), який за потреби дублює всі інші ударні інструменти [132]. Проте в постановках сучасних п'єс цього виду, а також під час постановок традиційних п'єс на великих сценах часто використовується інструментальний склад оркестру до 26 осіб, а серед інструментів часто додаються люцінь (柳琴) та ерху (二胡), а також західні скрипки, контрабаси, гобої, кларнети, флейти, різноманітні китайські і західні ударні інструменти і навіть синтезатори.

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 вважала, що цей вид мистецтва «зосередження уваги на людині та її особистих і мирських проблемах» є «марним, егоїстичним і тривіальним, навіть небезпечним», тому що він спонукав людей зосередитися на своїх особистих проблемах і не займатися національною боротьбою і соціалістичним будівництвом. 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: 126]. Окрім заборони в це десятиліття опери Юе як такої, більшість виконавців, режисерів-постановників, художників, музикантів, хореографів та ін., які працювали в опері Юе, зазнали переслідувань, жорстокого контролю, ув'язнень — аж до

страт низки передових діячів. Проте за це десятиліття позбавлення відвідувачок улюблених вистав, їхня любов до них не згасла: вже наприкінці 1970-х рр., за твердженням М. Амітіна, який у ці роки проводив дослідження стану театрального життя в Піднебесній, він «був надзвичайно вражений великою кількістю культурних постановок на фабриках, де всі квитки в театр субсидувалися, і зробив особливу згадку про жіночий Юецю, який він відвідував, де публіка була палкою» [85, с 17.].

Проте після нетривалого, але доволі стрімкого періоду відродження опери Юе (кінець 1970-х – 1980-ті рр.) і до сьогодні, навіть не маючи минулої потужної соціальної і політичної підтримки, яка спостерігалася у 1950-х – першій половині 1960-х рр., кращі жіночі колективи знову стали гідно презентувати і презентують зараз цей різновид китайської традиційної опери не лише на батьківщині, а й у країнах східноазійського регіону та за його межами.

Особливостям опери Юе та акторам і актрисам цієї опери різних часів присвячена низка статей у численних довідкових та енциклопедичних виданнях, зокрема в найбільш репрезентативній електронній енциклопедії Китаю Baidu Encyclopedia [227], а також у змістовній статті Liang Luo [113].

Припинення на часи Культурної революції діяльності опери Юе призвело до того, що майже не було видатних артисток цього жанру, які народилися в 1940-х – 1950-х рр., адже ті дівчата, які починали навчатися виконанню різних амплуа в опері Юе наприкінці 1950-х рр. не встигли стати провідними виконавицями, а ті, хто розпочав навчання в 1960-х рр. взагалі не змогли вийти на професійну сцену. Тож і перші, і другі в кращому випадку були вимушені перекваліфікуватися, а деякі більш старші актриси в ці часи були репресовані. Саме тому, на відміну від попередніх і наступних поколінь відомих виконавиць опери Юе, перелік яскравих представниць цього виду опери, народжених у 1940-х – 1950-х рр. налічує лише одиниці: Шень Юлань (нар. 1946), Цянь Айю (нар. 1949), Чжу Сяочжао (нар. 1951), Чжоу Юньцзюань (нар. 1952), Хун Фенфей (нар. 1954), Чжан Вейчжун (нар. 1958) [84].

Отже, нові покоління актрис періоду відродження опери Юе наприкінці

1970-х рр. після часів Культурної революції виховалися на базі досвіду найвідоміших виконавиць партій 1950-х – першої половини 1960-х рр. Так, серед виконавиць ампула сяодань нині відомі в Китаї Фан Яфень (нар. 1965), Ван Чжіпін (нар. 1966), Шань Янпін (нар. 1962), Цзян Яо (нар. 1963), Чень Фей (?), У Суїн (нар. 1967), Цзінь Цзін (нар. 1965), Тао Ці (нар. 1963), Хуан Іцюнь (нар. 1967), Хе Сайфей (нар. 1963), Хе Ін (нар. 1962), Тао Хуїмін (нар. 1966), Янь Кай (нар. 1970), Фан Сюевень (?), Хань Тінтін (?), Лі Мін (нар. 1968), Чжан Жуйхун (нар. 1963), Ван Бінмэй (нар. 1970), Бай Інфей (нар. 1972), Хуан Мейдзю (нар. 1973), Чжао Хайін (нар. 1976) та ін.; серед актрис — виконавиць ампула сяошен — Хань Тінтін (?), Мао Вейтао (нар. 1962), Чжао Чжиган (нар. 1962), Ву Фенхуа (нар. 1970), Цянь Хуїлі (нар. 1963), Чжен Гофен (нар. 1966), Сяо Я (нар. 1964), Ван Цзюнань (нар. 1970), Ляо Ціін (нар. 1966), Лі Лін'ю (1963), Цай Чжефей (нар. 1974), Сюй Бяосін (нар. 1971) та ін., серед актрис ампула лаошен — Дун Кеді (нар. 1960) та ін., а лаодань — Чжан Хайлін (нар. 1968), Юй Хуйжень (нар. 1961) та ін. Наймолодшою зі співачок опери Юе, яка вже досягла значних творчих і кар'єрних успіхів, є Лі Сюдань (нар. 1989) [84]. Такий віковий розрив між цим та попереднім поколінням виконавиць опер Юе пояснюється більше ніж десятилітньою вимушеною перервою в діяльності оперних колективів Юе.

Про новий сплеск мистецької активності різних колективів після поновлення діяльності опери Юе наприкінці 1970-х рр. свідчить, зокрема, географія виступів труп Юе в 1980-х – 2000-х рр. Так, вже у 1983 р. молоді актори Шанхайського оперного театру Юе виступали в Японії у виставі «Мрія про червоні особняки». У 1986 р. Шанхайський оперний театр Юе виступав у Франції на Паризькому осінньому фестивалі мистецтв. У травні 1989 р. група артистів Шанхайського оперного театру Юе відвідала з гстролями США, де їх тепло зустріли та високо оцінили глядачі різних національностей і, зокрема, закордонні китайці. У 1990 р. Лу Жуйїн, Фань Жуйцзюань, Чжан Гуйфен та інші провідні актриси опери Юе супроводжували Національну мистецьку делегацію Китаю під час виступів у ФРН, Франції, Нідерландах, Бельгії,

Люксембургу та інших європейських країнах з декількома концертними програмами, найяскравішою з яких була програма з назвою «Збивання золотих гілок» [227]. У 1994 р. засновниця школи Лу Юе Лу Жуїн отримала нагороду «Найвидатніший художник Азії» від Американської асоціацією китайського мистецтва в Нью-Йорку, США [169].

Суттєве скорочення труп і відвідувань спектаклів опери Юе насамперед у Шанхаї відбулося в другій половині 1990-х рр., коли керівництво КНР задля перепрофілювання міста як «голови дракона» і створення принципово нового культурно-економічного ландшафту, спрямованого, насамперед, на впровадження і поширення індустрії розваг, вирішило ліквідувати всі текстильні фабрики, на яких на той час працювало 550000 осіб — переважно жінок, тобто головних відвідувачок і шанувальниць спектаклів опери Юе і двадцята частина усього населення цього мегаполісу, який на той час мав десять мільйонів мешканців, і в родинах абсолютної більшості мешканців хтось працював у текстильній промисловості. Отже, майже миттєво, раніше забезпечені роботою і матеріальною винагородою за неї більше півмільйона людей опинилися в дуже скрутних матеріальних умовах, бо лише одиниці з працівниць фабрик отримали реальну змогу продовжити працювати у сфері послуг, адже перекваліфікація виявилася можливою для дуже невеликої кількості колишніх текстильних робітниць. До того ж, разом із знесенням приміщень фабрик, були знесені і будинки, в яких жила більшість робітниць, тож вони, здебільшого жінки зрілого і похилого віку, вимушені були разом із родинами переїжджати на околиці міста в найдешевше житло. Це миттєво спричинило обвал відвідування спектаклів оперних труп Юе і відгукнулося і на матеріальному стані усіх цих творчих колективів, що працювали в Шанхаї. Як зазначила Хайлі Ма, «з 2005 року загальнонаціональна реформа державного підприємства поширилася на всі оперні театри, а державне фінансування Шанхайського оперного театру Юецзю було скасовано. Це означало повну орендну плату за виступи в театральних приміщеннях і високі ціни на квитки, щоб виправдати його вартість і подальше існування. Оскільки основна

аудиторія Юецю, працівниці текстильної промисловості Шанхая, не мала більше фінансових можливостей для відвідування блискучого театру, а молодий середній клас бажав західного культурного капіталу, а не китайської опери, тому Шанхайський оперний театр Юецю був змушений здебільшого гастролювати в периферійних і сільських регіонах. Наприкінці 2000-х «Шанхай Юецю» фактично зник з офіційних культурних просторів Шанхаю разом із своєю основною аудиторією, зайвими текстильними робітницями» [102].

17 серпня 2001 року оперна труппа «Шаосін Сяобайхуа Юе» («Маленька сотня квітів Юе») вирушила до Таїланду для участі в «Азіатському фестивалі народної драми», на якому двічі показала чудову традиційну оперну п'єсу Юе «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» у Таїландському культурному центрі. Глядачі та закордонні друзі оцінили його як «гарний драматургією, акторами, співом і музикою» [221]. З 21 по 3 березня 2002 р. ця ж оперна труппа гастролювала в Сінгапурі з репертуаром «Порятунок матері в горах», «Коти і кішки для принців», «Лу Веньлун» та ін. [237, с. 650]. Виступи труппи, що тривали більше десяти днів, були тепло зустрінуті місцевою публікою [221]. Крім того, оперна труппа Чжецзян Юе відвідала Велику Британію, Францію, Малайзію, Сінгапур, Таїланд, Японію та інші країни, і стала добре відома не лише в Піднебесній, а й за кордоном. Під час виступу Чжецзян Юе у Фінляндії «Кохання метеликів» (під цією назвою опера «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» йшла в Гельсінкі) зачарувала європейців і змусила дружину президента Фінляндії пролити сльози. Оперна труппа Юе з Чжецзяна також здійснила комерційний тур до Сполучених Штатів, де в різних містах — від Лос-Анджелеса, Сан-Франциско до Нью-Йорка запустила «сліпучий вихор Сяобайхуа». Зокрема, в кореспонденції в «International Daily News» зазначалося: «Ця труппа, яка користується високою репутацією в Китаї, не знала, як відреагує американська публіка перед виставою, але гарячі оплески, які пролунали наприкінці, показали, що американський глядач Юе не тільки зрозумів п'єсу, але й був глибоко зворушений сюжетом і чудовою грою акторів» [цит. за: 221].

Нині опера Юе залишається популярною особливо в південних

провінціях Китаю, а в 2006 р., до 100-річчя від офіційного заснування цього жанру, була внесена до національного переліку нематеріальної культурної спадщини. За винятком трьох провінцій (Шаньсі, Юньнань і Гуандун) і трьох регіонів (Гуансі-Чжуанський автономний район, Тибетський автономний район і Внутрішня Монголія), опера Юе існує зараз на усіх інших територіях країни. Щоправда, за нинішніх умов замість колишніх великих труп зараз розповсюджені невеликі мобільні, які заробляють на існування здебільшого гастрольними виступами і майже не продукують нові п'єси.

До 100-річчя опери Юе в 2006 р. видавництвом Zhejiang Literature and Art Publishing House було видане ґрунтовне дослідження 《中国越剧大典》 («Chinese Yue Opera Canon», або «Церемонія китайської опери Юе») присвячене цьому жанру. Головним упорядником цієї праці є Цянь Хун, член редакційної ради «Chinese Yue Opera Canon». Це видання є найдокладнішим словником опери Юе на сьогоднішній день. Він складається з п'яти частин: «Том історії», «Том знаменитостей», «Том відомої опери», «Том організації» та «Том знаменитої опери». У цій праці було вперше розкрито деякі цінні історичні матеріали, правдиво описуючи історію опери Юе з ХІХ ст. до перших п'яти років ХХІ ст., протягом якої вона пройшла через зростання, еволюцію, реформи та процвітання, розповсюдилася по всьому Китаю і згодом стала відомою в усьому світі. Праця включає 708 репрезентацій акторів, режисерів, композиторів, музикантів і художників в історії опери Юе. Біографії митців із широким суспільним впливом також описують 375 видатних репрезентативних п'єс опери Юе та 280 обраних труп, театральні трупи, академічні класи, театральні школи, навчальні класи та соціальні групи в різні періоди після народження опери Юе. У ній також наведені тексти 691 відомої пісні опери Юе та систематично зібрані тексти репрезентативних арій, які виконують понад 250 відомих акторів з усієї країни. У цьому щедро ілюстрованому виданні близько 1700000 слів, 2000 зображень, у тому числі 36 сторінок кольорових фотографій. Деякі цінні історичні матеріали в цій праці було оприлюднено вперше [237].

З нагоди 100-річчя від заснування опери Юе в Шанхаї, місті, де опера Юе

за популярністю обігнала не лише Пекінську, а й місцеву, старшу за оперу Юе на два століття Шаосінську оперу, відбулося урочисте зібрання і великий святковий концерт, на які, за свідченням найстарішої місцевої газети «Вечірні новини Сіньмін»», були запрошені представниці сімох поколінь виконавиць: від знаменитих акторок, яким на той час було вже за 80 років — Юань Сюефень, Фан Жуйцзюань, Фу Цюаньсян, Сю Юлань, Ван Веньцзюань та ін. до юних дівчаток, які тільки починали навчатися цьому мистецтву. Серед учасників цих урочистостей був присутній і виступив з вітальним словом Сі Цзіньпін, на той час — секретар Комітету КПК і голова Постійного комітету Зборів народних представників провінції Чжецзян [157].

В тому ж 2006 р. у Китаї було започатковано проведення спеціального конкурсу Yue Girls Contest або Yue Opera Young Actors TV Challenge — програми телепрослуховування, яка проводиться для молодих акторів опери Юе. Перший конкурс організували CCTV Opera Channel і відділ вар'єте Shanghai Media Group. Перший жіночий конкурс Юе відбувся з 24 липня по 29 вересня 2006 р. Він транслювався телевізійною станцією Hangzhou і радіо і телебаченням Шаосін. Попередній етап був поділений на три зони змагань: Шанхай, Ханчжоу та Шаосін. До участі в конкурсі допускалися актори опери Юе віком до 35 років, які на час участі в конкурсі не мали звань актора другого і першого рівня. Володарями золотих медалей стали Чжан Лін, У Цюнь, Ван Цін, Ян Тінгна, Лі Сяовень, Шен Шуян, Лі Луянь, Чень Лію, Чжан Іцін, Донг Цзяньхун. Володарями срібних медалей — Цю Данлі, Ван Роусан, Се Лілі, Мяо Хайцзе, Лу Яна, Ван Хуалі, Ван Сяолін, Цай Янь, Цзінь Менчао, Ся Її. Переможцями премії New Seedling Award стали Цзінь Менчао, Ся Її та Лі Сюдань [231].

Різні тури конкурсу включали демонстрацію практично всіх умінь і навичок виконавиць опери Юе: мистецтво гримування, самостійного створення віршів у класичному стилі, імпровізований спів старовинної поезії, виконання класичних віршів з акцентами опери Юе, відповіді на запитання журі, хореографію, представлену різними напрямками — від народних танців до

джазу та фламенко тощо [231].

Проведення першого конкурсу мало в китайському суспільстві значний мистецький резонанс, наслідком якого стало започаткування в низці закладів вищої освіти спеціальності «Опера Юе». Так, вже в 2007 р. Шанхайська оперна школа (Школа опери при Шанхайській театральній академії) вперше в історії опери Юе набрала студентів бакалаврату, які навчаються за спеціальністю «Опера Юе» [147; 228]. У місті Шенчжоу, батьківщині опери Юе, також є Школа оперного мистецтва Шенчжоу Юе, яка готує таланти опери Юе з раннього віку. Багато миткинь опери Юе також навчалися і навчаються у Мистецькому професійному коледжі Чжецзяна, який, попри відсутність у програмі спеціальної підготовки акторів опери Юе, усім комплексом наданих знань (драма, народна інструментальна музика, сценічне мистецтво, танцювальне мистецтво) надає змогу випускниками працювати зокрема і акторами опери Юе [200].

З 29 червня по 6 вересня 2009 р. відбувся другий жіночий конкурс Юе, спонсорований CCTV Literary Center, Shanghai Media Group і Zhejiang Radio and Television Group, CCTV Opera Channel, Shanghai Media Group The group's Department Variety Show і Zhejiang Radio і каналами Television Group Film and Television Entertainment, які транслювали цей захід. Учасниками конкурсу цього разу були молоді актриси опери Юе двох амплуа: сяошен і сяодань, віком до 30 років [231].

У наступні роки подібні конкурси також проводилися як на національному, так і на регіональному і на муніципальному рівнях. Популярність опери Юе в сучасному китайському суспільстві була зайвий раз доведена фактом участі в подібних змаганнях і низки юнаків, що, зокрема, підтверджує кореспонденція «Вечірніх новин Тайчжоу» від 30 грудня 2010 р. про завершення в цьому місті 4-го конкурсу виконавців опери Юе, в якому йдеться про те, що серед 23 фіналістів «...до фіналу увійшли шість юнаків-конкурсантів. Незважаючи на те, що вони хлопчики, їхній спів лагідний і плавний, а виступи делікатні та щедрі. Завдяки своєму унікальному голосу та

ніжній зовнішності, Цао Цзе із Sanmen ніжно виконав уривок із “Double Jade Cicada-Linghua Mirror”, чим дуже здивував публіку» [167].

Нині, окрім численних труп опери Юе материкового Китаю, колективи Юе існують у Гонконзі (Оперний театр Юе Гонконгу), Тайвані (Молодіжна оперна трупа Цзайсін Юе), Сингапурі (Нова оперна трупа Юеюнь Юецзю), США (Оперний дослідницький центр Каліфорнії Юе, Оперний театр Юе у Вашингтоні, Оперна трупа Юе в Лос-Анджелесі) [227] та Австралії (Оперна трупа Юе Сіднея) [183]. У США, Сингапурі та в Австралії ці колективи фінансуються частково за рахунок місцевих бюджетів — як підтримка культури національних меншин в кожній з цих країн, частково — місцевими китайськими громадами. Проте актриси цих опер Юе виступають для значно більшої аудиторії, не обмежуючись виключно китайськими громадами. Так, у Сідней частка китайської публіки на виставах опери Юе зазвичай не перевищує десяти відсотків усіх глядачів [182].

Як зазначила Хайлі Ма, від 2014 р. повне фінансування державних театрів, зокрема й тих, де ставилася опера Юе, було відновлене, але всі спектаклі проходять цензурування.

В останні роки «Шанхайська суцільна жіноча Юецзю намагається з'явитися в офіційних приміщеннях Шанхайської торгової палати, а соціальні медіа як засіб зв'язку різних прошарків надають можливість висловитися шанхайським спільнотам: у квітні 2020 року, у відповідь на обмеження, пов'язані з COVID, Shanghai Yue Opera House вперше провів трансляцію Shanghai Yueju через TikTok і отримав 1,7 мільйона переглядів, що є найвищою аудиторією онлайн-перегляду серед розважальних трансляцій у Шанхаї. Багато з них – 400000 пенсіонерів текстильної промисловості, <...> які все ще існують у Шанхаї та дійсно представляють Шанхай» [102, с. 606].

У наш час, попри досі велику кількість у різних провінціях оперних труп Юе, вони здебільшого існують нині не як державні мистецькі установи, а як відносно невеликі творчі студії. На думку дослідниці Цю Діфань, «специфічні особливості традиційної китайської опери, такі як неухильне дотримання

традицій, невеликі сцени, часто ідеологізований сценарій, стають найбільш значною перешкодою, що обмежує розвиток жанру опери» [69, с. 204.].

Отже, підсумовуючи історичні перипетії, які обумовили зародження, трансформацію опери Юе, стрімкий злет її популярності, подальшу заборону і подальше відродження, і характеризуючи її сучасний стан, зазначимо, що нині цей специфічний традиційний жанр, як, до речі, і Пекінська опера, на жаль, вже не є настільки популярною в китайській сучасній комерціалізованій музичній культурі і сьогодні, при традиційно дуже якісному рівні виконавської майстерності її акторів, скоріше зберігає в теперішніх постановках спектаклів і презентує вітчизняним і зарубіжним шанувальникам високохудожні зразки нещодавніх минулих часів, ніж новітні яскраві мистецькі надбання.

2.2. Градація сценічних амплуа в опері Юе

На відміну від найпопулярнішої в Китаї Пекінської опери, специфіка поділу амплуа сценічних персонажів в опері Юе має близьку до Пекінської, але, водночас, дещо іншу градацію:

Усі ролі в опері Юе поділяються на шість основних категорій: Сяодань, Сяошен, Лаодань, Лаошен, Клоун і Даміан. В даний час більша частина репертуару опери Юе базується на амплуа Сяошен і Сяодань, які домінують на сцені. Оскільки майже всі (найчастіше — всі) ролі в опері Юе виконують жінки, розглянемо на лише жіночі підамплуа, а й чоловічі.

Сяодань відноситься до молодого жіночого персонажа. Це амплуа можна розділити на шість категорій (підамплуа): Бейдань, Хуадань, Гімендань, Хуашань, Чжендань і Удань.

- **Бейдань** відноситься до жіночих персонажів молодого та середнього віку з трагічною долею, подібних до «цин'ї», на кшталт персонажу Ван Цяньцзін у «Відбитку кривавої руки». Бейдань опери Юе в основному зосереджується на співі та доповнюється сценічною майстерністю, як-от Чжао Вуньян у «Легенді про Піпу», Чень Сіньюань у «Душі цвіту сливи» [183].

Актриса опери Юе Ці Ясянь, одна з кращих виконавиць цього підамплуа, увійшла до історії опери Юе як «Сумна королева опери Юе» [247, с. 32].

- **Хуадань** є традиційною оперна роль у китайській культурі. Вона являє собою образ молодої або середнього віку оптимістичної, сильної, впевненої в собі свободолюбної жінки, яка іноді проявляє агресивні риси. Іноді в цій ролі бувають присутні комічні елементи. Власне назва «Хуадань» походить із твору середньовічного автора Ся Тінчжі (друга половина XIV ст.) «Колекції борделів», в якому була надана доволі детальна інформація про понад 100 актрис (багато з них були ще й повіями), включаючи їх короткі біографії, зовнішність, характеристику як особистостей, відомостей про їхні сім'ї, педагогічну підготовку, вміння виконувати ролі тощо, а також також містилися інші цікаві дані з їхнього життя [201]. Ся Тінчжі так визначив такі образи: «Будь-яка повія з чорнильними крапками на обличчі називається Хуадань» [216].

- **Гімендань** — будуарні жінки, молоді панянки або господині дому, як правило незаміжні жінки, часто багаті, які, зазвичай, виконують ролі подруг головних героїнь, добре володіють співом і акторською майстерністю, як, наприклад, Цуй Ін'їн у «Західному крилі» та Сюе Баочай у «Мрії про Червоні особняки» [238].

- **Хуашань** (квітова сорочка, скорочено від Хуашань дань) — відноситься до стародавньої молодої жінки, чия форма виконання знаходиться між Гімендань та роллю Хуадань. Представницькі ролі включають Чжу Інтай у «Лян Шаньбо та Чжу Інтай», Янь Ланьчжень у «Паньфу Суофу» тощо [217].

- **Чжендань (цин'ї)** — така ж характеристика, що й у Пекінській опері.

- **Удань** — оскільки в опері Юе небагато використовуються бойові мистецтва, то сценографію, які використовує персонаж удань, здебільшого запозичені з інших опер. Типовими персонажами цього типу є Му Гуйїн в опері «Му Гуйїн приймає командування», Фан Ліхуа та Сюе Цзінлянь в опері «Фан Ліхуа» та Ян Бацзе в «Ян Бацзі викрадає ніж». Одна з найвідоміших актрис удань в опері Юе — Чень І [247].

- **Сяошен** відноситься молодого чоловічого персонажа. Це амплуа в опері Юе можна розділити на чотири типи: вчений, бідний студент, офіційний студент і військовий студент.

- **Вчений** — підамплуа стосується інтелектуалів традиційного конфуціанського культурного кола. Зазвичай такі персонажі є письменниками та поетами з певними літературними досягненнями. Їх також називають поетами, елегантними вченими тощо. Серед них дві назви «літераторів і поетів» часто поєднують разом. Крім знань і навчання, вони часто також мають мистецькі досягнення, такі як гра на музичних інструментах, у шахи, володіють мистецтвом каліграфії та живопису. Прикладом такої ролі є Лян Шаньбо в опері «Лян Шаньбо і Чжу ай».

- **Офіційний студент** (офіційний учень) — така назва надавалася тим особам, які вступили до Гуоцзянь — центральної вищої Імперської школи для навчання за імперською системою іспитів династій Мін і Цин. Найчастіше це — вихідці із заможних або шляхетних родин. Згодом ця назва була перенесена і на оперні персонажі студентів-юнаків. До такого типу належить роль Го Ай в опері «Взяття золотої гілки».

- **Бідний студент** — часто образ, споріднений, і, водночас, протилежний офіційному студентові, адже це підамплуа зображує студента з нижчих прошарків суспільства, іноді збіднілого аристократа, нерідко, зі шляхетною мораллю і поведінкою. Серед таких ролей назвемо Лі Цзя в опері «Ду Шиньян».

- **Військовий студент** (вушен) — персонаж, який добре володіє бойовими мистецтвами в драмах. Вушен поділяється на дві категорії: одна називається довгостроковими бойовими мистецтвами, а інша — короткостроковими бойовими мистецтвами. Не дуже характерне для опери Юе підамплуа, але іноді категорія короткострокових бойових мистецтв іноді трапляється в деяких спектаклях. [177]

- **Лаодань** — персонаж літньої жінки: Цзя Му в опері «Мрія про червоні особняки» і місіс Цуй в опері «Романс у Західній кімнаті».

- **Лаошен** — літній чоловічий персонаж: батько Чжу ай в опері «Лян Шаньбо і Чжу Інтай».

- **Клоун** — аналог амплуа чоу в Пекінській опері. Кумедний персонаж опери Юе. Це амплуа можна розділити на потворних чоловіків у довгих сорочках, потворних чоловіків — офіційних осіб, потворних чоловіків у короткому вбранні (різні соціальні стани) та потворних жінок. Найчастіше до таких амплуа належать ролі слуг чи служниць, але трапляються і персонажі на високих посадах. В опері Юе це амплуа застосовується не часто [247].

- **Даміан** — людина з розфарбованим обличчям, також має назву Дахуа Ліан. Зазвичай — це амплуа лиходія, хоча інколи буває чесним персонажем. Символізується використанням візерункового макіяжу на обличчі, амплуа спеціалізується в основному на співі: звук його гучний і широкий, стиль співу густий і енергійний, рухи широко відкриті або закриті, а ритми ходи і промовляння чіткі. Приклад такої ролі в опері Юе — Бао Гун в «Погоні за рибою» [179].

Після реформи опери Юе в 1940-х рр. межі між амплуа і підамплуа вже не були і зараз не є настільки жорсткими: в різних спектаклях актриси могли виконувати не лише різні жіночі підамплуа, а й, умовно кажучи, змінювати стать, виконуючи в одній виставі жіноче, в іншій — чоловіче амплуа. Тож, можна сказати, що виконавська майстерність жінок у ці та подальші часи ставала більш універсальною. Водночас такі явища не є частими.

2.3. Семантика рухів, одягу та аксесуарів в опері Юе

Постановка спектаклів опери Юе, як і будь-якого спектаклю, насамперед підготовленого професійними акторами, передбачала і передбачає поєднання багатьох складових, частина з яких тотожна або близька Пекінській опері, а частина є специфічною саме для цього виду опери, і з кінця 1930-х рр. є пристосованою саме для сприйняття глядачами виконання всіх ролей жінками.

Визначаючи сутність Пекінської опери Лу Тянь наголошує: «В основі

естетики Пекінської опери лежить не теорія “наслідування”, а теорія “символу”. Краса сценічної дії – не у відтворенні справжнього вигляду, не у відтворенні форм реального життя. Завдання полягає не в тому, щоб домогтися поверхневої подібності, а в тому, щоб, використовуючи прийоми символізму, передати саму суть, тобто істинний дух реального життя. Це – свого роду “канонізація” реального життя, код надзвичайно ємних сценічних дій, мета яких – пробудити в уяві глядачів конкретні і точні образи.

В ході вистави у творчому процесі беруть участь і артисти, і глядачі, оскільки без активної уяви останніх ця художня форма не мала б успіху. Наприклад, на позбавленій реквізиту сцені певні рухи акторів можуть означати такі дії, як відкриття або закриття дверей, поїздка в екіпажі, на коні або гребля, сидячи у човні. Як зауважив одного разу Мей Ланьфан, “весь необхідний реквізит у виконавця завжди при собі”» [38].

Ця характеристика Пекінської опери повною мірою стосується й опери Юе, адже перелічені вище аспекти є не менш важливими і не менш актуальними і в цьому жанрі: вони повсякчас присутні під час виконання акторами будь-якої п’єси і сприйняття її глядачами.

Це стосується гриму, одягу, взуття, зачісок, борід, сценічного реквізиту тощо, а також особливостей сценічних рухів (володіння мистецтвом танцю, сценічної ходи, знання специфіки застосування різноманітних атрибутів, виконання жестів, певної міміки), майстерності у співі, каліграфії тощо). У період «літературної опери Шаосін» з 1920-х по 1930-ті рр., під впливом шанхайської Пекінської опери, костюми головних акторів і статистів почали розділяти. Головні актори носили «приватні костюми», які самі й купували на власні гроші, натомість актори другого плану (статисти, покоївки тощо) під час вистав одягали так звані «костюми для залу», які орендувалися керівником трупи. Оскільки глядачі в той час хотіли бачити як виконавців, так і їхні наряди, деякі відомі актори змагалися в демонстрації власних нарядів. Деякі актори — виконавці амплуа сяодань змінювали більше 10 комплектів костюмів за одну ніч під час своїх виступів. Отже, така ситуацією з оперними костюмами

Юе в цей час була названа «хаотичним» періодом.

Новації в усіх цих сферах, які зараз відрізняють оперу Юе від інших типів традиційної опери, були започатковані і втілені в численних постановках багатьох десятків спектаклів (1942–1958) відомим хореографом, сценографом, гримером і художником **Хань І** (1922–2006), який зробив величезний внесок у напрацювання оперою Юе власного, неповторного сценічного обличчя і шарму. Власне саме цей митець був першим дизайнером декорацій, костюмів і гриму для опери Юе. Його напрацювання в усіх цих сферах стали своєрідним каноном для наступних поколінь, а стилістика костюмів, зачісок, декорацій тощо, напрацьована Хань І протягом роботи в опері Юе є своєрідним зразком для наступних майстрів гриму, костюму, декорацій тощо.

Ще в 1943 р. Хань І розробив костюми диявола та чотирьох маленьких привидів для опери «Сон дощової ночі»; у листопаді того ж року, коли Юань Сюефень виконувала головну роль у «Запашній наложниці», Хань І розпочав розробку костюмів для етнічних персонажів, адже низка п'єс опери Юе базувалася на сюжетах з історії різних етносів, що складала населення Китаю. Отже, завданням Хань І було поєднання особливостей одягу і аксесуарів різних народностей і, водночас, приведення сценічної стилістики різноманітних п'єс і сюжетів до певної художньої єдності. Усі костюми, що були розроблені Хань І, купувалися самими актрисами, але власник театру сплачував частину гонорару за покупку відповідно до пріоритету ролі. Таке ведення справ започаткувало серйозну реформу в оперних костюмах Юе.

Завдяки невпинному дослідженню та накопиченню знань і практичного досвіду унікальний м'який, елегантний і красивий стиль оперних костюмів Юе зазнав постійного розвитку, і, в кінцевому рахунку суттєво вплинув на якість вистав, що давалися як у Китаї, так і підчас гастролей труп Юе за кордоном, таким чином ставши новим неповторним стилем, характерним саме і лише для опери Юе.

У 1958 р. митець помилково був зарахований до правих і на довгий час був позбавлений можливості займатися улюбленою справою, але вже на пенсії

в 1984 р. він поставив для Шанхайського оперного театру Юе оперу «Три пані». За традиціями, започаткованими в середині ХХ ст. Хань І зараз виготовляються костюми, робляться зачіски, оформлюються декорації опери Юе [243].

Надважливою складовою для розуміння естетики і семантики опери Юе, як і будь-якої з інших традиційних опер Китаю, поряд із костюмами, є грим, зачіски персонажів тощо, адже ці неодмінні атрибути не лише театрального, а й щоденного буття будь-якої людини, на традиційній китайській музично-театральній сцені набувають додаткових змістів і смислів.

За правилами вживання традиційного костюма в оперних спектаклях (як Пекінської опери, так і опери Юе) припустимими є анахронізми, адже костюм актора головним чином визначає його роль на сцені незалежно від того, де і коли відбувається дія. Персонажі чи то з давніх часів, чи то з досучасного Китаю, з'являються на сцені китайської опери в костюмах, які відповідають їхнім ролям. Оперні костюми персонажів є однаковими незалежно від того, яка пора року зображена у виставі, адже погодні особливості описуються в кожній сцені і мають бути зрозумілими глядачам завдяки рухам актора, які зображують жару, холод, дощ, сніг тощо, а не завдяки його одягу. У Пекінській опері костюми до того ж повинні дозволяти глядачам візуально розрізнити стать і статус кожного персонажа.

За часів чоловічої опери Юе, коли виключно чоловіки виконували жіночі ампуа, вони розплітали коси на потилиці, зачісували їх у пучки і наносили на них рум'яна і свинцеву пудру. Дехто з чоловіків користувався гримом (наносючи рум'яна на щоки, фарбуючи брови), переймаючи досвід гримування від традицій Шоасінської та Пекінської опер. Пізніше актриси-жінки Інь Гуйфан, Чжу Шуйчжао, Фу Цюаньсян, Цянь Мяхуа, Ву Сяолоу та ін. з чорнильного перейшли на масляний грим під час виконання нових п'єс, а з кінця 1970-х до початку 1980-х років опера Юецю ввібрала в себе методи макіяжу та живопису, коли ставила п'єси на сучасну тематику, із сценічним зображенням історичних персонажів — Мао Цзедуна, Чжоу Еньлая, Лу Сюня та інших видатних діячів Китаю [178].

Найпершою зачіскою і головним убором чоловіків, які грали жінок в опері Юе, був пучок укладеного волосся із вставленими в нього квітами. Нині головний убір Юецю реконструює зачіски зі старовинних картин китайських жінок. Головний убір Сяодань традиційно має фіксований чубчик на лобі, довгі коси на потилиці, фіксовані бакенбарди біля вух і різні стилі накладних пучків на верхній частині головного убору. Панянки з вищим статусом переважно носять прямі симетричні пучки; покоївки з нижчим статусом зазвичай носять пучки збоку. Квіти на головному уборі опери Юецю переважно різнокольорові. У головних уборах опери Юе також є сережки, браслети та маленькі замочки для побажань.

Як правило, в костюмованих операх не використовується або дуже обмежено використовується грим, що робить персонажі більш реалістичними порівняно з іншими типами опер. Костюми опери Юе, насамперед виконавиць ампуа дань, водночас вишукані, які нагадують стиль одягу стародавніх китайських жінок, і набагато простіші, ніж одяг, що використовується в Пекінській або в інших традиційних операх, хоча первісно костюми створювалися саме під впливом костюмованої або історичної драми Пекінської опери. З кольорів обираються проміжні, не дуже яскраві. Це надає сценічному одягу персонажів вишуканості й елегантності. Стародавні костюми зазвичай мають довгі — на всю довжину ніг та взуття — плісіровані спідниці з чіткими формами. Іноді зверху довгих спідниць надягаються короткі. Головні убори поступово змінювалися від складних до простих, від пишних до лаконічних, на голові в героїнь в основному були намистини, а також небагато декоративних квітів різних нейтральних кольорів. У молодих персонажів, а іноді й усіх учасників спектаклів, зазвичай використовуються високе, на великій платформі (невеличких ходунах) у 2–3 дюйми (5–7 сантиметрів) взуття — переважно для компенсації невеликого зросту актрис.

Персонажі лаошен, як правило, мають бороди, часто з відкритим ротом, тобто бороди кріпляться, як правило, нижче губ, на відміну, наприклад, від подібних персонажів Пекінської опери, в яких борода закриває рот. Бороди в

опері Юе зазвичай коротші, ніж у Пекінській опері. Сировиною для бороди найчастіше є людське волосся, змішане з вовною яка [229]. Колір, довжина і фасон бороди свідчить про вік, характер і соціальну приналежність персонажів. Так, чоловік старшого віку (лаошен) має довгу білу бороду, середнього — чорну, розчесана на три частини борода є, найчастіше, ознакою освіченої творчої людини — поета чи письменника, а червоні або сині бороди трапляються в персонажів, які мають магичні здібності, іноді — в хоробрих воїнів. Ця традиція успадкована оперою Юе від Пекінської опери, щоправда, таких персонажів саме в опері Юе не дуже багато, адже головною її сферою є лірика.

У сучасній опері Юе за різним статусом старовинні костюми поділяються на жіночі повсякденні, народні і так звані палацові (в сюжетах спектаклів, де персонажами є члени імператорських родин, вищі сановники тощо).

В історичному оперному одязі існує близька двадцяти типів костюмів. Характерною ознакою палацового одягу як чоловіків, так і жінок, є церемоніальний костюм (манг), повсякденний халат (пей) та обладунки для солдат (као). Остаточні канони різновидів жіночих оперних костюмів, які затвердилися на початку ХХ ст., безпосередньо пов'язані з виконавською і режисерською діяльністю Мей Ланьфана. Саме цей видатний митець остаточно закріпив традицію використання в операх на історичні сюжети (буквально «стародавня костюмована драма») гучжуан («стародавній костюм») і саме він вважається винахідником гучжуанбаньсянь («сценічні зображення в стародавньому стилі»), що включив набір гучжуан, який він створив разом із гучжуан тоу («зачіска в стародавньому стилі») [100].

Ця форма гучжуан з'явилася в 1915 р., коли виникла потреба створення нових оперних костюмів для нової категорії жіночих ролей — хуашань, що поєднувала рухи і загальні характеристики підамплуа цин'ї, хуадань і удань, яку також розробил Мей Ланфан. Для цього нового підампуа цей найвідоміший у світі виконавець жіночих ролей розробив і низку нових костюмів, прототипом яких було жіноче вбрання з давнього китайського живопису і давньої

китайської скульптури. Метою Мей Ланьфана було не точне копіювання старовинного одягу, а створити зразки, які би поєднували старовинні канони жіночого одягу з витонченою елегантністю сучасного крою для жінок і зручністю під час їхнього сценічного застосування. Тож гучжуан Мей Ланьфана відрізнявся від традиційних китайських оперних костюмів за декількома параметрами: талія одягу була вузькою, спідниця — більш довга, ніж в інших жіночих підамплуа, спідниця надягалася під піджак, щоб персонаж виглядав стрункішим, водянні рукави були довшими і ширшими, усі кольори одягу і аксесуарів були не яскравих, а спокійних, м'яких відтінків, що надавало героїням благородство і шарм. Окрім Мей Ланьфана дизайн гучжуан також удосконалювали в молодості виконавець амплуа дань, а згодом — відомий драматург, сценарист, режисер і драматичний педагог Оян Юцянь (1889–1962) і виконавець підампуа хуадань в Пекінській опері Фен Цзице (1888–1942).

В градації персонажів опери Юе, як і в Пекінській або в будь-якій іншій місцевій традиційній опері, значну роль відіграють манги з вишитими орнаментами, які мають назву «пітон». Проте ця назва йде не від змії, а від дракона. Ці пітони (інші назви такого одягу — манфу (буквально — одяг з пітона) та фейюфу (буквально — одяг летючої риби), залежно від орнаментики, довжини, кольорів, покрою визначають місце в соціальній і політичній ієрархії членів імператорських родин, придворних, різних прошарків вищих державних службовців та їхніх дружин. Іноді такий одяг також називають «драконовим халатом». За часів династій Мін і Цін такі манги мали лише імператори та члени їхньої родини, які могли дарувати такий одяг своїм підданам за особливі заслуги. Особи, які отримували такі подарунки, не могли обмінюватися цими пітонами або дарувати їх комусь.

У Стародавньому Китаї існувала чітка різниця між монархами та підданими; отже, імператор носив довгий візерунок китайського дракона на своєму одязі, який називається лонгпао («мантія дракона»), тоді як офіційні особи, будучи підданими імператора, носять манг («пітон»). Вишивка пітона —

це фактично уявна істота у формі китайського дракона з чотирма пазурами, яка походить від дизайну довгого візерунка імперського китайського дракона з п'ятьма пазурами [117].

Залежно від кольору, довжини пітону, кількості пазурів у дракона, особливостей орнаменту тощо можна було дізнатися про соціальний стан того чи іншого державного сановника. Існували суворі правила носіння пітонів, їхнього кольору і особливостей прикрашання орнаментом цього одягу. Так, за часів династії Цін в імператора та його офіційної дружини були мантиї з драконами, в яких було п'ять пазурів, прямий наслідувач престолу мав абрикосову мантию з вишитими дев'ятьма пітонами (драконами з чотирма пазурами), інші принци — золоті мантиї з дев'ятьма пітонами, цивільні та військові чиновники від першого до третього рангу — блакитні і азуритові манги з дев'ятьма пітонами, від четвертого до шостого розряду — з 8 пітонами, від сьомого до дев'ятого розряду — з 5 пітонами [104].

Носіння мантів представниками нижчих прошарків суспільства, тобто тими, хто не був на державній службі — ремісниками, селянами, слугами і служницями тощо — суворо каралося за всі минулі часи. Було багато випадків смертної кари ремісників за виготовлені ними манги не для представників вищих ієрархічних прошарків. Єдиним виключенням з цього правила в XV–XVII ст. було дарування мантів головним євнухам імператорського чи князівського гарему, однак носіння євнухами цих пітонів більшістю суспільства вважалося недоречним і не заохочувалося їхнім оточенням. Водночас, з історії відомо, що за часів правління (1572–1620) імператора Ваньлі, манфу носили понад десяти тисяч євнухів. Щоправда, цей одяг мав особливий малюнок і покрій. Однак, манфу (манг) так і не став поширеною формою одягу [117].

Історично китайський дракон на вишитих візерунках мантів асоціювався з імператором Китаю і використовувався як символ імперської влади. Засновник династії Хань Лю Бан (256 до н. е. – 195 до н. е.) стверджував, що він був зачатий після того, як його матері насився дракон. [96, с. 76–77]. За часів династії Тан імператори носили мантиї з мотивом дракона як імперський символ

У династії Юань дворогий дракон із п'ятьма кігтями був призначений для використання лише Сином Неба чи Імператором, тоді як пітон із чотирма кігтями використовувався князями та вельможами [107]. Подібним чином і за часів династій Мін і Цін дракон з п'ятьма кігтями був суворо зарезервований для використання лише імператором. Дракон часів династії Цін з'явився і на першому китайському державному прапорі [132].

Дракон іноді використовується на Заході як державна емблема Китаю, хоча таке використання зазвичай не прижилося ані в Китайській Республіці, ані в Китайській Народній Республіці. Натомість його зазвичай використовують як символ культури. У Гонконзі під британським правлінням дракон був частиною герба. Пізніше це стало елементом дизайну бренду Hong Kong, урядового рекламного символу [86].

Порівняно зі сприйняттям дракона в Європі, дракон у китайській культурі, як і в культурі інших країн Середньої Азії, має зовсім інше значення, адже в європейських культурах дракон є вогнедишною агресивною істотою, в той час як китайський дракон є духовним і культурним символом, який символізує процвітання та удачу, а також божеством, яке сприяє гармонії в країні, в суспільстві, в родині.

У китайському театрі походження костюмів, зокрема манфу (мангів, пітонів), можна простежити аж від XIV ст. І хоча ці костюми були виготовлені за часів династії Цін, але їх стиль в основному наслідував одяг у стилі ханьфу династії Мін, а також увібрав деякі характеристики одягу, який носили в династіях Сун, Юань і, власне, Цін [106]. На основі різних форм історичного одягу були зроблені певні модифікації, щоб задовольнити потреби постановок різноманітних п'єс (включаючи спів, танцювальні рухи акторів, а також не дуже чисельні елементи сценічного бою).

В оперних постановках театральний манфу (або пітон) є найвищим церемоніальним одягом, які носять виконавці, що грають імператорів, принців, офіційних осіб (міністрів, інших високопосадовців) і генералів [95, с. 300].

Театральні пітони мають чоловічу і жіночу версії, з різними візерунками

драконів на мантиях і можуть бути представлені у вигляді медальйонів пітона, пітона фронтального виду та дракона, що летить. Коли халат прикрашають візерунками драконів, що летять, його зазвичай водночас також прикрашають візерунками хвиль і гірських вершин. Існують також суворі правила щодо кольорів, які використовуються в театральному халаті; кольори поділяються на так звані «верхні (основні) п'ять кольорів» (червоний, зелений, жовтий, білий і чорний) і «нижні (додаткові або вторинні) п'ять кольорів» (рожевий, блакитний, фіолетовий, блідо-коричневий і блідо-синій) — залежно від ієрархічного стану персонажів опери. Яскраво-жовтий колір зарезервований виключно для використання імператором.

У Пекінській опері на манфу імператора міститься дракон з відкритою пащею, тоді як дракон, вишитий на манфу міністрів і генералів, має закритий рот. На манфу військових чиновників дракони виглядали сміливими та могутніми, а в цивільних — ніжними і тихими. Існують також інші види манфу, які створені спеціально для підамплуа лаодань і палацових євнухів. Кольори, використані в палацових манфу, також мають чітку символіку: червоний означає величний і благородний; зелений — могутній і сміливий; білий символізує красивих молодих людей; чорний використовується для зображення людей, які є прямолінійними, розкутими і нестриманими. [92].

В опері Юе замість традиційного основного п'ятикольорового пітона, який суворо визначає ієрархічні шари та ідентичності, використовуються додаткові п'ять кольорів і проміжні кольори, отже, вибір кольорів пітонів оперних персонажів здійснюється між другорядними кольорами. Наприклад, кольори та візерунки пітонів в опері «Золота гілка» матові, лаконічні, тоді як в опері «Мен Ліцзюнь» використовується багато різнокольорових пітонових халатів другорядних кольорів. Інший метод полягає у використанні кольорів офіційних рангів. Так, наприклад, у спектаклі «Палац Чангле» старий імператор одягнений у чорну мантию з вишитими ієрогліфами, що позначають рожевий рис, сонце, місяць, водорості, гору, зірки, китайських комах, вогонь та інші символічні візерунки. В опері Юе традиційний «пітон» іноді змінюється на

одяг, який називається пітоновим халатом. Виробництво такого одягу сильно відрізняється від традиційного «пітона»: оперний пітон виготовляється не з цілого шматка тканини, а підкладений льоном спереду та ззаду, що робить передню та задню частини жорсткими та жорсткими, демонструючи повний офіційний стиль. Пізніше деякі передні та задні підкладки пітона взагалі не були підбиті лляною тканиною, а були замінені іншими матеріалами на кшталт атласу, крепу або шовку [227]. За допомогою деяких атрибутів оперні костюми часто виражають чіткі відмінності між добром і злом або, вірніше, між позитивними і негативними персонажами. Так, наприклад, довгасті крила (чизи), прикріплені до марлевого капелюха, вказують на чесного чиновника, натомість крадій одягнений у марлеву шапку з ромбоподібними крильцями.

Непрактичні у повсякденному побуті крила, прикріплені до капелюха, шлейфи (лінзи), пришпилені до шолома, а також задовгі каскадні рукава (шуйсю), пришиті до одягу, підкреслюють рух. Такі каскадні рукава ще мають назву «водяних рукавів» і вони є сценічним атрибутом і чоловічих і жіночих персонажів вищих прошарків Давнього Китаю. Названі так вони були тому, що виконавці могли, зокрема, використовувати для створення танцювальних рухів, що подібні до брижів води [140, с. 352.]. У традиційних оперних спектаклях водяні рукава є важливим елементом танців і, водночас, мають значення продовження чи доповнення мовного тексту, оскільки виражають різноманітні почуття і, навіть, певні дії, зрозумілі китайському глядачеві. Професор драми та театру Гавайського університету в Маноа, Гонолулу, автор монографічного дослідження «Театр в Південно-Східній Азії» [90] Джеймс Р. Брендон наголошує на тому, що в оперній культурі Китаю довгими рукавами «текучої води», які прикріплені до костюмів гідних персонажів, можна маніпулювати на менше 107 різноманітних рухів, кожен з яких має певне смислове наповнення зрозуміле китайському і невідоме іноземному глядачеві, який не вивчав історію рухів і жестів у китайському традиційному театрі [89].

Поводження з водяними рукавами для вираження різних почуттів є складною технікою, на освоєння якої потрібні роки постійних тренувань.

Попри те, що довгі й широкі рукави були атрибутом одягу китайських вищих сановників протягом значного історичного часу, в китайському театрі вони почали з'являтися лише за династії Мін (1368–1644). У сценічних постановках водяні рукави використовувалися і використовуються зараз для вираження елегантності і різноманітних емоцій. Найпоширеніші базові навички використання водяних рукавів включають так званий перехідний рукав, рукав убік, рукав для приховування чогось, рукав для гніву, рукав для відсилання, окремі (різні) жіночий і чоловічий рукав для привітання, рукав для прибирання пилу, рукав прийняття рішення, рукав укриття, рукав бігу, плачу, рукав для показу дружніх стосунків, рукав попередження, рукав привида тощо [96, с. 76–77].

Серед найяскравіших майстрів танцю з водяними рукавами був **Лі Дефу** (1930–2003), відомий актор Пекінської опери (амплуа дань). Він послідовно виступав в Оперній трупі Хебей Лайшуй, Пекінській Оперній трупі Хунгуан і Оперному театрі Цзілінь Яньцзи. У своїй творчості, а пізніше і в ґрунтовних наукових дослідженнях і в педагогічній діяльності актор продовжив і розвинув традиції «чотирьох видатних дань». В оперних і танцювальних колах Лі Дефу називали «Майстром водяних рукавів» після його виступу з чудовою грою водяних рукавів довжиною в 1,2 фути [199]. За висловом самого Лі Дефу, «водні рукави – це не що інше, як окремий трюк, засіб формування характерів, зображення особистості, вираження сцен і емоцій тут і зараз... <...> Я звертаю увагу на продуктивність і розумію динамічні рівні продуктивності на основі аналізу персонажів. Я вважаю, що якщо оперний актор хоче успішно створити особливий драматичний образ, він повинен чітко поставити на перше місце гру, на друге – техніку тіла, на третє – водяні рукава, на четверте – роботу ніг» [цит за: 191].

Серед сучасних виконавиць танців з водяними рукавами велику популярність має актриса **Ці Айюнь** (нар. 1968), яка має чудові літературні, співочі й акторські здібності, а крім того майстерно володіє сценічними бойовими мистецтвами [248].

Особливо красномовно ці водяні рукава виглядають в опері Юе, де майже всі персонажі виконуються жінками. У жіночій одежі такі водяні рукави є одною з найбільш характерних ознак сценічного вбрання сяодань. Традиція вживання таких рукавів у жіночому одязі пішла від Пекінської опери, в якій ще нещодавно жіночі ролі виконувалися виключно чоловіками, адже якщо стать за допомогою гриму та відповідного одягу можна змінити до невпізнання, то кісти рук переробити практично неможливо, і чоловіки, котрі виконували ролі дань, таким чином маскували свої завеликі як для жінок кісти. Натомість, в опері Юе оволодіння системою рухів такими «летючими» рукави, крім, власне, жіночності, символізує і рух як такий, і, навіть, настрої конкретних жіночих персонажів — залежно від положення рук і конкретних жестів: тривогу, дрібний сміх радість тощо. Є й певні назви рухів рук: «руки, що штовхають», «руки, що піднімаються», «хмарні руки», «руки, що мерехтять» тощо. Саме в показі жіночих персонажів градація таких положень і певних жестів є найбільш детальною. Власне і самі кісти й пальці жіночих рук залежно від їхнього положення також певну назву і символіку. Численні комбінації пальців які в китайських операх, зокрема і в опері Юе, іноді розповідають досвідченому глядачеві набагато більше, ніж просто спів. Так, наприклад, залежно від комбінації стиснутих і витягнутих «пальців лотосу», що, в китайській культурі асоціюються з пелюстками цієї квітки з п'ятьма пелюстками, як і пальців у людини, котрі європейцям одразу можуть нагадати мовні жести в абетці глухонімих, передають різноманітний стан оперних героїнь — від радості до смутку, від захвату до здивування, чи заклики до певних дій на кшталт: «приходьте» «не робіть цього» тощо [129].

Велике значення мають і жести рук. Ще в 1958 р. газета Taiwan Review надала такий матеріал стосовно вміння глядачів «зчитувати» і тлумачити різноманітні акторські жести: «Однією з особливостей китайської опери є її особлива умовність жестів та акторської гри. Актори та актриси на китайській сцені зазвичай виступають у спосіб, майже зовсім чужий жителям Заходу. Наприклад, актор ніколи не плаче на сцені. Щоб передати свою скорботу, він

просто підносить рукав до обличчя в жесті, щоб витерти ймовірні сльози. Таких правил, як діяти в китайській опері, налічується близько сотні. Деяким із жестів надається перевага, оскільки звичайний спосіб вираження людських почуттів вважається недостатньо яскравим для драматичного показу. Інші правила створені, щоб компенсувати відсутність властивостей сцени. Згідно з певними умовностями, глядачеві насправді кажуть, що мають робити виконавці за відсутності сценічного декору. На китайській сцені справді порожньо, на ній немає ані дверей, ані вікон. Отже, зведення двох рук разом на відстані витягнутої руки позначатиме закриття уявних дверей. Гей-покоївка може просто цим жестом відгородити свого молодого хазяїна, який її турбує. Щоб відкрити двері, актор розводить уже закриті руки. Він легким стрибком переступає уявний поріг. Коли він йде перед яскравими прожекторами, витягнувши обидві руки й обмацуючи навколишній простір, він намацує темряву. Виконавці передають свої почуття частково виразом обличчя, але більшою мірою жестами рук і рухами довгих рукавів» [133].

Далі в статті надається невеличкий перелік деяких зі 107 різних технік рухів руками для представлення різних емоцій:

- Пригнічена людина похитує головою і розводить руки, щоб показати своє глибоке горе.

- Актор тримає довгі рукави перед очима приблизно в двох дюймах від обличчя і злегка нахиляє голову. Це символізує плач.

- Руки підняті вгору до грудей долонями вниз, а потім розгорнуті рукавами назовні. Цей жест вказує на щастя.

- Щоб дати вихід своєму гніву, актор відкидається назад, як приголомшений, відкидаючи рукава вперед нижче рівня талії [133].

Велике семантичне значення в опері Юе, як, до речі, і в інших музично-театральних жанрах, має використання віяла, яке походить саме з Китаю і має історію в понад 3000 років. Первісно для виготовлення віял використовувалися пташині, спочатку фазанові пір'я, а головною задачею віял було не нагнітання прохолоди, а захист від вітру і піску. Згодом віяла стали використовуватися і

для охолодження. Для цього більш придатними виявилися більш міцні гусячі пір'я, а для прикрашання віяла стали виготовляти із шовку та інших подібних матеріалів, адже їх можна було оздобити вишуканою вишивкою, а також із спеціального паперу, тонких пластин з бамбуку тощо. Ручки віял найчастіше виготовлялися з дерева, бамбуку, кістки тощо. Вишиті пейзажами та квітами на поверхні шовку віял малюнки, або малюнки і каліграфія на папері чи на бамбукових пластинах конкурували між собою: господиня будинку махала віялом у руці, і виникав вітерець, який не тільки додавав хазяйці віяла елегантних і спокійних манер, але й зображав невинну або жваву особистість жінки.

Зі стародавніх часів існували різні форми віял: кругле, у формі пелюстки, прямокутне, у формі банана, палацове з листям тунгів (олійного дерева), овальне палацове, квадратне, шестикутне [174].

У китайському театрі віяло застосовується не лише, і, в першу чергу, не стільки як один з естетичних елементів будь-якого спектаклю, хоча цю складову невірно було би не враховувати, а й є атрибутом, що вказує на соціальний стан того чи іншого персонажу (залежно від конструкції, форми, розміру, кольору, матеріалу, з якого віяло виготовлене), а також є виразником певних емоцій, почуттів, дій, навіть предметів. Особливо це притаманне жіночим персонажам, хоча низка чоловічих персонажів також використовує цей театральний атрибут доволі часто. Подібно до вираження жестами рук певних емоцій, станів, дій тощо, віяло в спектаклях також відіграє значну роль. Фактично те, як тримають і використовують віяло актори, вказує на стать, вік і посаду персонажа.

Під час виступів артисти за допомогою легких і граціозних рухів віялом передають настрій своїх персонажів. Саме тому вони проходять спеціальну підготовку для оволодіння традиційними техніками кожного амплуа: шен, дань, цзін, або хуалянь, чоу [234, с. 66].

До функцій віяла в китайських театральних постановках минулого і сучасності дослідники відносять характеристику персонажів, комунікацію

(своєрідну невербальну мову сценічного спілкування), а також візуалізацію низки предметів на кшталт щита, пики, книги, таці для чаю тощо. Поряд із засвоєнням акторами мистецтва вправляння з водяними рукавами чи то з кистями і пальцями рук (пелюстками лотосу) мистецтву вправляння з віялом в китайській театральній традиції також надається неабияке значення, яке вивчається і практикується акторами протягом років за допомогою спеціального комплексу вправ кунг фу з віялом. Саме завдяки різноманітним рухам з віялом виявляється пластичне мистецтво акторів. Такими рухами, кожен з яких символізує якусь дію або певний стан конкретного персонажу, є обертання, стискання, помаху, закривання, підкидання, струшування віяла тощо.

Ці та інші вправи з віялом під час сценічної дії налічують значну кількість пластичних елементів. У монографічному виданні «Драматичне виконавське мистецтво» Ян Чжі Чао наводить низку характерних застосувань віяла чоловічими та жіночими персонажами в спектаклях:

- струшування розкритим віялом, що використовується для привернення уваги глядачів для того, щоб передати певний настрій героя;
- поворот хуа шань (обертання віяла зап'ястям руки), що демонструє захват, радість і веселощі персонажа, його кмітливість і тямущість;
- рух цзю шань («завмирання» правої руки з розкритим віялом над головою), що визначає різкість, зухвалість персонажа;
- цзін ча шань (рух, що нагадує протикання шиї складеним віялом) демонструє вульгарність, підлість і розбещеність персонажа, але іноді застосовується й позитивними та комедійними персонажами;
- цзян то шань (рух віяла на плечах), що показує перехід героя від спокою до хвилювання, уособлює романтичний і вільний стан його духу;
- рух укриття під віялом показує, як персонаж захищає себе від природних явищ природи та розкриває його витонченість і чарівність;
- поворот віяла пальцями демонструє задумливість персонажа, у китайській драмі цей рух виконують учені, конфуціанці, освічені люди;

- рух захоплення віяла пальцями в драмі застосовується вченими персонажами, зокрема конфуціанцями, щоб продемонструвати їхні сердечні переживання, жвавість розуму і духу;

- хвилеподібні рухи (виконуються розкритим віялом) використовуються для передачі хвилювання персонажів;

- пряме підкидання віяла демонструє нестримну радість, радість персонажа, іноді використовується для позначення вільності, невимушеності;

- рух із застиглим віялом використовується під час пісенних арій, розкриває невинність, чистоту, боязкість персонажа;

- пряме положення віяла символізує надії персонажів, напрямок їхнього подальшого шляху. Для ампуа сяошен, хуадань, чжендань воно виражає елегантність і невимушеність персонажа, його витончений і тонкий погляд;

- рух притискання віяла до грудей допомагає передати кокетливий або сором'язливий настрій героя;

- закриття віяла демонструє мудрість, жвавість розуму, вільність і обдарованість персонажа;

- захоплення віяла як опахала символізує закоханість, передає збентеження й несміливість закоханих;

- поворот руки й підкидання віяла позначає радість і задоволення результатом, коли персонаж підглядав за кимось або вистежував когось;

- рух віяла до грудей використовується для показу спокою, внутрішнього балансу персонажа;

- рух віяла біля живота передає схвильований настрій персонажа або невихованого, фривольного героя;

- віяло за спиною («бей шань») позначає високу самооцінку персонажа, його самовдоволеність і гордовитість, іноді передає негативні моменти, навіть грубість і зло;

- поворот розкритого віяла використовується для демонстрації веселого стану, радості, бадьорості духу вчених або багатой молоді [194, с. 268–303].

Малюнки на віялах (птахи, квіти, пейзажі, жіночі образи тощо) також

завжди мають певний підтекст, який може не лише символізувати любов, щастя, удачу, а й притягувати їх до власника віяла. Так, журавлі на віялі символізують довголіття, сакура, павич або лотос — кохання, а корабель має привернути успіх у бізнесі.

Велике значення, подібно до кольорів пітонів, відіграє і кольори віяла: золотистий символізує довголіття, червоний є символом удачі, спокій і надія асоціюються з зеленим кольором, символом незайманості, скромності є білий колір віяла, а рожевий зазвичай асоціюється із вірністю та любов'ю.

Герої і героїні з віялами майже постійно присутні і в Пекінській опері, і в опері Юе. У спектаклях дуже важливими факторами, які визначають соціальний статус дійової особи стають розмір, форма та художнє оформлення віяла. Так, наприклад, комічні персонажі зазвичай застосовують дуже великі складні віяла, підкреслюючи гумористичну спрямованість героя. В ампуа дань складні віяла мають артисти, які зображують фавориток імператора, дівчат із вищих прошарків суспільства, а кругле опахало призначене для служниць [186, с. 76].

Складні віяла іноді також використовуються в ампуа чоу. У деяких ситуаціях персонаж застосовує велике віяло, що підкреслює його злу натуру, а в деяких — маленьке, яке символізує його підлабузництво і сарказм. Майстерна маніпуляція артистом цими двома віялами демонструє лукавість і дволичність персонажа.

Складні віяла, що застосовуються в складних маніпуляціях і рухах, допомагають зрозуміти характер, емоції, почуття героя в тій чи іншій ситуації. Дії зі складним або розкритим віялом, певний спосіб утримання віяла (за основу, за остов, за екран), розкриття і дрібні помаху можуть розповісти про наміри того чи іншого персонажа. Кожен із подібних жестів має особливий символічний сенс, який нібито «роз'яснює» глядачам те, що відбувається в драмі.

Існує низка оперних вистав, у назві яких фігурує віяло («Цінвень рве віяло», «Віяло з орлиного дерева», «Віяло квітучих персиків», «Віяло

Агарового дерева»), а в деяких операх саме навколо цього сценічного атрибуту і за його постійною присутністю в руках персонажів розгортається основна сюжетна лінія. Так, наприклад, у виставі «Цінвень рве віяло», що була поставлена в 1916 р. у театрі Пекінської опери, віяло стає причиною конфлікту героїв. Головна героїня спектаклю Цінвень з необережності оступається і ламає віяло, і за цей випадковий вчинок її коханий Бао Юй несподівано для неї починає її сварити. У відповідь Цінвень звинувачує Бао Юя в тому, що він більше цінує речі, ніж людей. Совісний Бао Юя, щоб залагодити конфліктну ситуацію, дозволяє Цінвень розірвати ще кілька віял, знаючи, що їй подобається слухати тріск тканини, котра рветься. Віяло постійно присутнє на сцені протягом усієї вистави: підкидаючи й споглядаючи його, висловлюючи обурення з приводу певних ситуацій (зламане, розірване віяло тощо), персонажі виражають свої почуття, демонструють ставлення до певних подій і вчинків, а також один до одного.

В опері «Віяло з орлиного дерева» (існує також інша її назва — «Чень Сян шань»), що була презентована 1919 р. у Шанхайському театрі, саме віяло через непорозуміння стає причиною конфлікту, який призводить до плутанини в любовних справах героїв. Герої цієї опери Те Чжун'юй, Цен Юйхуань, Тао Хуанюй і Сін Чжі за допомогою віяла демонструють любов, вирішують конфлікти, усувають протиріччя і, нарешті, досягають спокою і гармонії у стосунках.

У п'єсі «Лян Чжу», яка також добре відома як «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» або «Коханці метеликів», увагу головних персонажів привертає метелик, що летить. Вони переслідують його і накривають своїми віялами, а коли прибирають їх, то метелик відлітає, а герої несподівано помічають один одного. Так несподівано зав'язуються їхні стосунки й утворюється пара. Наведені приклади можна продовжувати, але й вони яскраво ілюструють значення віяла в китайському традиційному театрі.

Одним із найвідоміших виконавців різноманітних вправ з віялом був Мей Ланьфан. Тож не випадково, що до визначання 110-річчя від його дня

народження в 2004 р. було створено і потупило в продаж в обмеженій кількості красиве паперове віяло, котре прикрасили каліграфія та сцени з найвідоміших вистав цього видатного оперного артиста [120]. Не випадковим є й факт публікацій багатьма виданнями в некрологах Мей Баоцзю, сина Мей Ланьфана, світлин, на яких майстер тримає віяло.

2.4. Видатні виконавці опері Юе

Ще на початку ХХ ст., коли в опері Юе всі партії виконувалися чоловіками, серед акторів, котрі грали жінок, виявилася низка талановитих особистостей: Вей Мейдуо, Фей Цуйтан, Бай Юмей і Цзінь Сюефан. Шанхайська публіка назвала їх «Чотирма відомими танцюристами». Якщо про артистичну діяльність останнього з цієї четвірки детальних свідчень обмаль, то виступи інших трьох акторів висвітлені доволі детально.

Найстаршим і чи не найяскравішим з них був **Вей Мейдуо** (1890–1931). Маючи красиву та елегантну зовнішність, делікатну манеру виконання і рівний співочий голос, цей актор до 1905 р. навчався співу в Сян Цзіньтана, а вже за рік після 1906 р., коли була заснована так звана «Маленька пісенна трупа», створив власну трупу, до якої входили Ма Ашунь, Цзінь Жуншуй, Чжао Хайчао та ін., в якій виконував різні підамплуа дань. Так, у «Казці про відро» (є також переклад назви «Історія одного обруча») Вей Мейдуо зіграв роль юної дівчинки Цзю Цзінь, жвавого і дотепного персонажа, а в «Ледачій невістці» актор виконав роль цієї головної героїні, в якій вдало застосував специфічні яскраві і реалістичні рухи «ледачої жінки», вихоплені ним безпосередньо з життя. Особливо яскравим був дует цього актора з Ма Ашунем, який виконував потворні й комедійні ролі. До репертуару трупи з цими акторами входили так звані «Покращені п'єси», сюжети яких були адаптовані саме для виконання цією трупою. Серед таких творів були, зокрема, «Нефритові перстні» та «Розщеплення нефритового браслета». Трупа з цими артистами також адаптувала понад 10 нових п'єс, таких як «Помилка Ін'ї Ян», «Фігура журавля

Фенікса» і «Легенда про курку» та ін., що сприяло становленню театру «Маленька пісенна трупа» в Шанхаї і створенню нових яскравих сценічних постанов. Після приїзду до Шанхаю майстерність трупи значно покращилася, а репертуар став ширшим. Це дозволило Вей Мейдуо виконувати ролі різноманітних жіночих персонажів: молодій панянки та господині дому, а також провідні партії цин'ї. Вистави, в яких грали ці актори, не були фіксованими: всі вони будувалися на імпровізації з живими і гармонійними діями.

Співак приділяв увагу покращенню власного голосового апарату, зокрема навчився суміщати під час виконання ролей справжній і так званий «фальшивий» голос, що, певною мірою, було новацією. Трупа Вей Мейдуо активно залучала до виконавської практики прогресивні напрацювання Пекінської та Шаосінської опер. Актор у Шанхаї вважався сучасниками першим серед «Чотирьох відомих танцюристів». До найяскравіших жіночих персонажів, зіграних ним, були головні ролі в операх «Мен Ліцзюнь», «Замок дракона і фенікса», «Та ж сама зла звістка», «Подвійні золоті квіти» та ін. У 1930 р. Вей Мейдуо полишив шанхайську сцену й повернувся до Шаосіна, де наступного року помер через виснаження й хворобу [166].

Фей Цуйтан (1895–1967), ще один яскравий представник чоловічої опери Юе, який виконував жіночі ролі, уродженець Чжаомацунь, округ Шенсянь, провінція Чжецзян, полюбляв співати з дитинства і вже в 1909 р. став учнем одного із засновників чоловічої опери Юе Ма Чаошуня (1885–1974). Юнак мав струнку фігуру і гарне обличчя, що зумовило його застосування як виконавця ролей цин'ї. З 1917 і до початку 1920-х рр. Фей Цуйтан виступав у трупі Вей Мейдуо і Ма Ашуня, виконуючи головні жіночі партії. Найхарактерніші п'єси, в яких грав цей актор, включають «Легенду про Піпу», «Перлову вежу», «Нефритовий зв'язок», «Яшмову шпильку» тощо. Зокрема, виконання ролі Лі Сюїн у спектаклі «Яшмова шпилька», вважалось сучасниками унікальним. У таких важливих спектаклях, як «Три обкладинки», «Гінінг» і «Відсилання корони Фенікса», актор настільки яскраво і емоційно втілював образи своїх

персонажів, що більшість пізніших виконавців цих ролей довгий час зверталися до виступів Фей Цуйтана як до зразкових [225].

Бай Юмей (1897–1976), актор чоловічої опери Юе, виконавець жіночих ролей, почав навчатися оперному мистецтву у віці 16 років. Його навчав вокалу майстер-просвітитель Цзіннь Цюцань. Пізніше він офіційно став учнем Цянь Цзінсона, художника з «класу Деду», і згодом став вважатися одним із найкращих виконавців жіночих ролей. У віці 18 років він зіграв разом із Ван Юнчунем, молодим хлопцем, у першому проєкті опери Юе «Коханці метеликів», ставши першим чоловіком, який виконав роль Чжу Інтай. У лютому 1919 р. він виступав із Ван Юнчунем у першому Шанхайському театрі. Пізніше актор співав у чайних, театрах і парках розваг, таких як Tianhai Tower, Changchun Tower, Shengpingge Stage, Little World, Big World і New World. Протягом 23 років акторської діяльності в Шанхаї Бай Юмей був одним з «Чотирьох відомих зірок, що танцюють» чоловічої трупі опери Юе. На початку антияпонської війни він припинив свою артистичну діяльність, а після звільнення Китаю повернувся до рідного села Шанлі, поблизу містечка Гуймень (округ Шен, провінція Чжецзян), працював у сільському господарстві й керував аматорською театральною трупю. Бай Юмей мав лише двох учениць: Бай Юлін, згодом керівницю оперної трупі Юе в Наньтуні, провінція Цзянсу, та власну доньку Чжу Цяофен [205].

Чжу Цяофен (1921–2004, сценічне ім'я Сяобай Юмей) стала лідером у змішаному чоловічому та жіночому оперному періоді Шаосін Вона сформувала змішану жіночо-чоловічу трупу, до якої ввійшли Ту Сінхуа, Чжао Жуйхуа, Ши Інхуа, Ван Сінхуа, Юе Юехонг та ін., з якою успішно виступала. Сучасники називали її «золотим голосом», а сценічна кар'єра актриси включала такі різноманітні жіночі підамплуа як цин'ї, хуадань, чжендань, цайдань (розфарбоване обличчя, жіноче підамплуа, подібне до чоу-старух характерне для ролей свах, дружин, що ниють, та інших жінок у віці, часто вельми некрасивих) і лаодань. Її гра була, за свідченням глядачів, неймовірною. Найхарактерніші ролі Сяобай Юмей включають Янь Ланьчжень (хуашань) у

«Пан Фу Суо Фу», Лі Сюїн (дівчина) у «Шпильці з яшми», Чень Саньян (цин'ї) у «Чень Саньян» та Лі Сюїн (ціньї) у «Історії про обруч», пані Цзю Цзінь (хуадань), Чень Ши (цайдань) в «Одруженні Лая», вдова імператриця Лі (лаодань) у сектаклі «Королева-мати» тощо. Актриса мала хороші співочі та артистичні навички, гарний голос, чітку вимову, була добре відома своїми акторськими здібностями та готовністю допомагати молодим поколінням артистів і навчати їх мистецтву опери Юе [187].

Презентуємо ще декілька персоналій яскравих акторок — тих, які ввійшли до числа «Десяти оперних сестер Юе» і стали символами найвищих мистецьких досягнень у цьому жанрі. Попри те, що деякі з них спеціалізувалися на виконанні чоловічих амплуа, саме їхня жіночність у чоловічих ролях дуже приваблювала шанувальників цього жанру, адже більшістю поціновувачів опери Юе були саме жінки. До того ж, частина з таких виконавиць не обмежувалася лише якимось одним амплуа і однаково переконливо виступала не лише в чоловічих, а й у жіночих ролях.

Юань Сюефень (1922–2011) народилася в повіті Шен, провінція Чжецзян. У липні 1933 р. дівчина вступила до Весняного оперного класу «Чотири сезони», де вивчала оперне мистецтво в партіях цин'ї та бодань (служниці), а також навчалася сценічному бойовому мистецтву Shaoxing Daban та Huizhou у вчителя Бао Цзіньлуна, артиста із чоловічої Shaoxing Literary Opera Troupe. Ще за часів навчання, навесні 1936 р. Юань Сюефень виступала з трупю «Чотири сезони весни» в Шаосіні, Нінбо, Ханчжоу, Шанхаї та ін., де неодноразово виступала разом із Ван Сінхуа, актрисою ранньої опери Юецзю, манера гри і співу якої суттєво вплинула на неї. Зокрема, ці актриси разом виконували оперу «Лян Шаньбо» у великому театрі «Dalai» у Шанхаї. 4 листопада Юань Сюефень зробила запис разом із Цянь Мяхуа опери Юе «Фан Юй Нян плаче біля пагоди» на студії «Gao Ting Records», який став найпершим записом жіночої опери Юецзю. Навесні 1937 р. вона знову поїхала до Шанхаю з «Весною чотирьох сезонів» і виступила в ролі квіткарки. А з початком Шанхайської війни 13 серпня вона втекла до рідного міста [159].

Починаючи з липня 1938 р., актриса виступала в театрі «Dalai» разом з нішевим актором Ма Чжанхуа. Спочатку вони виконали традиційну китайську оперу «Коханці метеликів» і презентували оперу Шаосін на місцевому радіо. 10 листопада Юань Сюефень брала участь у жіночій опері Юе «Сім класів», яка проводилася для збору коштів для Шанхайської епідемічної лікарні, і співпрацювала з Ма Чжанхуа у виставі «Суд у трьох залах». 13 лютого 1939 р. вона взяла участь у благодійній виставі Жіночої оперної конвенції Юе, яку спільно провели Шанхайська асоціація допомоги біженцям і Шанхайська асоціація співвітчизників у Золотому театрі для збору пожертв. На початку серпня 1940 р. актриса взяла участь у Восьмій конференції жіночої оперної трупи Шаосін, що проводилася в театрі Карлтон Асоціацією мешканців семи округів Шаосін у Шанхаї, а 30 грудня зіграла головну роль у реформованій опері Юе «Хен Ніанг», що була поставлена в театрі «Dalai». Ця п'єса була адаптована за однойменним романом «Дивні історії з китайської студії». 3 січня 1941 р. вона взяла участь у «Загальноміській серії жіночих оперних конференцій Юе», що відбулася на шанхайській радіостанції Сіньсін як захід зі збору коштів для Китайської федерації допомоги жінкам і дітям. 22 січня вона взяла участь у розважальному заході жіночої оперної трупи Юе Шенсін, де збиралися кошти для ліквідації наслідків стихійного лиха у її рідному місті, і виконала оперу Юе «Мен Ліцзюнь» на Шанхайській сцені відновлення, зігравши партію головної героїні. 29 липня вона взяла участь у зустрічі зі збору коштів жіночої оперної трупи Юе, організованій Комітетом зі збору коштів Федерації допомоги жінкам і дітям Китаю, і зіграла п'єсу «Heng Niang» у «Golden Grand Theatre».

У березні 1942 р. через хворобу актриса припинила виступи й повернулася до рідного міста, проте вже в жовтні, знову приїхавши в Шанхай, почала займатися реформуванням опери Юе в Театрі «Dalai», витративши на цю справу 90 відсотків власних зароблених коштів: нею були найняті професійні сценаристи, режисери і артисти на повний робочий день, а також заснований окремий драматичний відділ для організації проведення вистав.

Отже, саме завдяки Юань Сюефень в опері Юецзю було вперше створена формальна система хореографії та режисури, а також нова форма сценічного виконання, і, водночас, поступово формувався досконалий художній механізм, який включав роботу офіційного сценариста, режисера та постановника оперних спектаклів, а крім того була встановлена обов'язкова система театральних репетицій, реформувань зазнав також сценічний дизайн, були значно оновлені сценічні костюми.

28 жовтня 1942 р. Юань Сюефень повернулася на сцену театру «Dalai», зігравши нову п'єсу «Поранені душі стародавнього храму». 12 листопада відбулася офіційна постановка п'єси «Чоловік з розбитим серцем» — першої опери з повним співом і читанням після того, як Юань Сюефень реформувала оперу Юе. Її адаптував Юй Ін на основі оповідання «Шпилька-голова фенікса», написаного Лу Ю. Він же став режисером цієї вистави. Першими виконавицями опери були Юань Сюефень, Чжан Гуйлянь, Лу Цзінхуа, Чжан Гуйфен, Ван Інфен, Чжоу Юйцінь, Ван Мейлі, Шень Юефен, Мей Юелоу та ін. [184]. Формуючи стратегію виконання головної партії Фан Сюей, Юань Сюефень спиралася на гру Глорії Гарсон у фільмі «Марія Кюрі».

3 грудня 1942 р. за участю Юань Сюефень і Чжан Гуйфен (1922–2012), в майбутньому засновниці школи опери Юе Лаошен Чжан, відбулася вистава «Любов і ненависть», яка стала адаптацією «Ромео і Джульєтти» В. Шекспіра, в якій головну жіночу роль виконувала Юань Сюефень, і, відповідно, головну чоловічу — Чжан Гуйфен. Це був перший твір видатного англійського драматурга, адаптований і поставлений в опері Юе [164]. Крім того, Юань Сюефень також репетирувала нові сценарії, такі як «Вічна ненависть», «Це він», «Мулан приєднується до армії» та «Ніч повного місяця» в театрі «Dalai» [159].

Активна артистична діяльність Юань Сюефень тривала до початку 1947 р., відколи через хворобу легенів актриса все більше уваги стала приділяти театральній, режисерській, суспільно-громадській, педагогічній діяльності, і в усіх цих сферах мала великий успіх та визнання, лише

епізодично беручи участь в спектаклях опери Юе та у фільмах-операх. Зокрема, після заснування Китайської Народної Республіки за її виконання партії Чжу Інтай з березня по липень 1953 р. був знятий перший вітчизняний кольоровий фільм-опера «Лян Шаньбо та Чжу Інтай». Іншим яскравим фільмом, в якому висвітлювалася історія жалюгідного життя артисток опери Юе, пов'язаних із гнобленням у старому суспільстві (1930-ті рр.), а також про їхнє звільнення та відродження в новому суспільстві в контексті становлення жіночої опери Юе, і який став одною з причин подальших гонінь на актрису, стала стрічка «Сценічні сестри». Фільм був знятий в 1964 р., вийшов у прокат наступного, 1965 р. [215], а вже за рік був жорстко розкритикований політичним керівництвом країни: розпочиналися часи Культурної революції, за часів якої Юань Сюефень, як і численні інші представники творчої інтелігенції, зокрема учасниці опери Юе, зазнала жорстоких репресій, перевірок, у 1973 р. утримувалася за ґратами, а пізніше, до другої половини 1976 р., перебувала під наглядом.

6 січня 1977 р. актриса повернулася на сцену і зіграла роль журналістки в опері Юе «Танці для вірної душі», створеній на честь першої річниці смерті прем'єр-міністра Чжоу Еньлая. У жовтні вона зіграла головну роль в опері Шаосін «Дружина Сянліня», в якій виступав ансамбль з чоловіків і жінок. Наступного, 1978 р. за участю Юань Сюефень в головній ролі було знято кольоровий фільм-оперу Шаосін «Сестра Сянлінь» і однойменну телевізійну версію опери.

Останні виступи актриси відбулися з 1 по 3 січня 1980 р., коли вона зіграла разом із Сюй Юйлань у традиційному уривку з опери «Відправте корону Фенікса» на Народній сцені [219, с. 151]. Протягом багатьох наступних років миткиня обіймала низку важливих адміністративних і громадських посад, входила до складу журі оперних конкурсів, займалася літературною діяльністю тощо.

У 2003 р. у видавництві Китайської опери вийшла книга «Зібрання творів Юань Сюефень». З 12 по 20 жовтня 2004 р. актриса брала участь у заході

«Елегантність покоління – 70-річчя сценічного життя та виступу Юань Сюефен, Фан Жуйдзюань, Фу Цюаньсян і Сюй Юлань» [159].

27 березня 2006 р. Юань Сюефень брала участь у телевізійному гала-концерті на честь 100-річчя народження китайської опери Юе «Століття плавних голосів». У квітні вона отримала Премію шанхайського театру «Magnolia» «Performing Arts Lifetime Achievement Award», а в серпні того ж року провела майстер-клас для 40 конкурсантів, які пройшли до півфіналу конкурсу «Yue Drama Competition – Yue Opera Young Actors TV Challenge». 11 жовтня 2009 року Юань Сюефень отримала першу китайську драматургічну премію за життєві досягнення.

У виконавській майстерності Юань Сюефень увібрала реалізм китайської драми і світового кіно в характеристиці персонажів, а також сильні сторони опери Куньцю, привнесла це в пісні і танці і в прикрашання фізичних рухів в оперу Юе, творчо вдосконаливши їх. Миткиня неодноразово проявляла себе як яскрава новаторка: так, під час постановки і виконання «Запашної наложниці» в листопаді 1943 р. вона співпрацювала з майстром цитри Чжоу Баоші, у співтворчості з яким була створена нова мелодія (шакутун), проста і невигадлива, у вересні 1944 р. заснувала театральну компанію Xuesheng, а в 1946 р. вперше поставила на сцені виставу «Сянлінська невістка», засновану на шедеврї Лу Сюня «Благословення», яку громадськість назвала «віхою нової опери Юецзю». У липні 1949 р. вона взяла участь у курсах з вивчення місцевого театру, організованих відділом літератури та мистецтв Шанхайської муніципальної військової адміністрації. З квітня 1950 р. обіймала посади директора Східно-Китайської експериментальної трупї опери Юецзю, віце-директора Східно-Китайського оперного дослідницького інституту та директора експериментальної трупї опери Юецзю, директор Шанхайського оперного театру Юецзю; брала участь у першій Національній конференції оперних оглядів та вистав у 1952 р. Після часів Культурної революції, у 1978 р. її знову призначили директором Шанхайського оперного театру Юецзю, а згодом, після уходу на пенсію, поважна актриса стала його почесним

директором. Юань Сюефень неодноразово брала участь у культурних програмах Китаю в соціалістичних країнах (Німецька Демократична Республіка, В'єтнам, Північна Корея та ін.), а також у Бірмі та Японії.

Ще за часів життя миткині, у 2003 р. відомий гонконгський професор-культуролог Сіу Люн Лі у монографічному дослідженні, присвяченому особливостям переодягання і перевтілення в китайських операх, назвав Юань Сюефень «можливо, найважливішою актрисою в новітній історії опери Юецю» [131, с. 236].

В історії розвитку оперного мистецтва Юе Юань Сюефень також була важливою репрезентативною особистістю. «Школа Юань», заснована нею, мала глибокий вплив на розвиток і вдосконалення рольового співу в опері Юе. Стиль співу школи Юань характеризувався простою, евфемістичністю, делікатністю, і, водночас, глибиною, з м'яким шармом, насиченим голосом та емоціями [184].

До числа учениць та продовжувачів виконавських традицій Юань Сюефень належать Чжу Дуньюнь, Фан Яфень, Хуа Іцін, Чень Хуїді (Шанхайська оперна трупа Юе), Лі Лі, Лі Пейцзе, Чжан Юй (оперна трупа Чжецзян Юе), Тао Ці, Сюй Лай (Нанкінська оперна трупа Юе) та ін. У «Школі Юань» також навчалися Чжан Юнься, Лу Жуйін, Ці Ясянь і Цзінь Цайфен, які згодом заснували власні виконавські школи [164].

Інша видатна виконавиця опери Юе, **Інь Гуйфан** (1919–2000), народилася в Сінчані, провінція Чжецзян. У віці 12 років вона вступила до драматичного клубу «Лев, що прокинувся» повіту Шенг, щоб спеціалізуватися на підамплуа юної хуадань (квітки-дань), а пізніше була прийнята на сцену Дахуа в місті Хуатан, повіт Шенг, де виступала в 1933 р. Наприкінці 1934 р., коли в трупі в Шеньцзямені не вистачало виконавиць амплуа молодих студентів, вона прославилася завдяки своїм співам і виконанню чоловічих ролей. Восени 1940 р. Інь Гуйфан працювала з Чжу Шуйчжао як провідна виконавиця, а в червні 1942 р. виступала з Фу Куаньсян з «Весняного класу чотирьох сезонів» в театрі Лаоцзя у виставі «Золото і краса» та ін. У 1944 р. за підтримки Чжу Шуйчжао Інь Гуйфан запросила хореографа і режисера, а також використала

тривимірні декорації, реалістичний реквізит і нове освітлення під час виконання опери «Хмара затьмарює місяць» в театрі Лонгмен. Навесні 1945 р. актриска найняла Хунцзюня, Сюй Цзіня, Хун'їна, Лань Міна та інших для написання і постановки нових п'єс, таких як «Ши Дакай» і «Ніч коротка, а кохання довге», поступово формуючи свій власний стиль. Наступного 1946 р. Інь Гуйфан заснувала театральну трупу «Фанхуа», а в 1947 р. активно підтримала кампанію Юань Сюефень з просування благодійних вистав «Кохання річки і гір», відмовившись від початкового задуму зняти фільм під назвою «Ванги і сонця — доньки короля». 1948 р. глядачі опери в місті Юхеджоу проголосували за акторку, визначивши її серед низки інших претенденток «імператором опери в місті Юхеджоу» та «імператором сексуальності». У 1954 р. на Східно-Китайському оперному фестивалі Інь Гуйфан зіграла головну роль у спектаклі «Ку Юань», який отримав перший приз за сценарій, виконання та музику, а в 1959 р. весь склад трупи, в якій вона грала, був переведений до провінції Фуцзянь. Під час Культурної революції Інь Гуйфан зазнала жорстоких переслідувань, що призвело до фізичної вади та паралічу руки і ноги. У 1978 р. хвора актриса була обрана членкинею Всекитайської федерації літературних і мистецьких гуртків, а також працювала заступником голови Фуцзяньського відділення Асоціації китайських драматургів, членом Комітету провінції Фуцзянь Народної політичної консультативної ради Китаю, а також була почесним керівником оперної трупи Фанхуа Юе. У 1979 р. за сприяння Шанхайського художнього інституту і Шанхайського оперного театру Юе Інь Гуйфан провела безпрецедентний «Концерт оперного жанру Інь Гуйфан Юе», де заспівала уривок «Доставка листа» з вистави «Гори і річки» разом з Юань Сюефень. Площа Культури, на якій відбувався цей мистецький захід, що могла вмістити понад 10 тисяч людей, була заповнена вщент. Після цього Інь Гуйфан присвятила свою основну енергію підготовці наступників «Школи Інь». Ученицями і послідовницями Інь Гуйфан є Сяо Гуйфан, Інь Сяофан, Мао Вейтао, Чжао Чжиган, Сяо Я, Ван Цзюнань та ін.

У 1986 р. оперна трупа Фанхуа Юе провела масштабну зустріч з нагоди 40-річчя та мистецький концерт Інь Гуйфан у Фучжоу, який став для акторки останнім. Протягом творчої кар'єри актриса зіграла в сотнях вистав, а серед її репрезентативних творів у жанрі опери Юецю були п'єси «Дружина Пана», «Дружина Суо», «Принц пустелі» та ін. [150].

Як зазначав Юй Чжен, кореспондент шанхайського видання Oriental.com, характеризуючи Інь Гуйфан у статті пам'яті померлих актрис з числа «Десяти оперних сестер Юе», «вокальний діапазон Інь Гуйфан невеликий, співала вона в основному в альтовому діапазоні і рідко використовувала високі ноти. У неї був сильний носовий голос. Під час співу вона дотримувалася принципу “наголос на словах і легкість тону, а емоція несе голос”, щоб вимовляти слова чітко та з неповторним колоритом. Також вона добре вміла використовувати зміни напруги, тембру та швидкості, щоб виразити підйоми та падіння емоцій персонажів. Що стосується виконання, Інь Гуйфан звертала увагу на використання рук, очей, тіла та кроків, а її акторські навички були вишукані та витончені, нестримні та делікатні» [185].

За сім років після смерті Інь Гуйфан, наприкінці січня — початку лютого 2007 р. її учениці і послідовниці організували і провели серію виступів у її пам'ять у Шанхаї та Шаосіні, а також узагальнили досягнення актриси у сценічному мистецтві опери Юе та висловили власні думки щодо подальшого розвитку школи Інь. Чжао Чжиган, представниця чотирьох головних учнів, які підготували цю подію, зазначила: «У цій пам'ятній виставі може бути лише один голос, тобто Інь Гуйфан, і може бути лише одне ім'я, тобто Інь Гуйфан. <...> Ми спеціально сказали режисерам події, що не будемо повідомляти імена жодних виконавців, знайомити з досягненнями будь-яких акторів, приймати кошики з квітами для окремих акторів. Уся вистава стала безпрецедентною атмосферою єдності» [239].

Ще одна яскрава виконавиця опери Юе **Фань Жуйцзюань** (1924–2017), яка спеціалізувалася на виконанні чоловічих амплуа, народилася в повіті Шен провінції Чжецзян. Фань Жуйцзюань вступила на сцену театру Лунфен в

одинадцятирічному віці і опанувала мистецтво другорядних ролей. У віці тринадцяти років почала виступати в сільській місцевості Ханчжоу і Нінбо, а після приїзду до Шанхаю в 1938 р. працювала з Яо Шуйцзюань, Чжу Суе, Сін Чжунцзинь і Фу Цюаньсян та ін. У 1945 р. актриса приєдналася до трупи Сюесіонг і разом з Юань Сюефен виступила в ряді п'єс, таких як «Нещасна історія Лян Чжуху», «Сестри Сянлін» та ін. Разом з Фу Цюаньсян у 1947 р. вона заснувала художнє товариство «Дуншань Юе», а в 1950 р. очолила професійну профспілку «Оперного театру Юе» в Шанхаї. Наступного року вона приєдналася до Східно-Китайського оперного науково-дослідного інституту і стала заступником директора експериментальної трупи опери Юе, а згодом перейшла до Шанхайського оперного театру Юе.

Співочий голос Фань Жуйцзюань був простий і реалістичний, рівний і щедрий, з пристрасними відтінками, мелодійний і барвистий, з темпераментом людини, стійкої і гідної. Вона ніколи не використовувала в грі прості сценічні ефекти у співі, але завжди прагнула дослідити і передати внутрішні думки і почуття персонажів. У співпраці зі своїм майстром гри на цитрі вона сміливо ввібрала в себе мелодії Пекінської опери і створила красиву і ліричну мелодію, яка збагатила і розвинула вокальне мистецтво опери Юецзю. Фань Жуйцзюань володіла широким діапазоном театральних стилів. Вона здатна була зображати Лян Шаньбо, Цзяо Чжунціна і Цзя Баоюй, прямих, щедрих і витончених стародавніх вчених, в ніжній і елегантній манері, а також виконувати партії чиновників і генералів, таких як Веньтянь, Хань Шичжун і Лі Сючен, в резонансній і жорсткій манері. Видатними п'єсами за її участю були «Історія Західної палати», «Легенда про білу змію» та «Гра в золоту гілку», добре відомі серед глядачів. У 1980-х – 1990-х рр. актриса також записала велику кількість цінної інформації про виконавське мистецтво, залишивши далекосяжні мистецькі підсумки, такі як «Вибрані співи Фан Жуйцзюань» і «Виконавське мистецтво Фан Жуйцзюань» [203].

Сюй Юлань (1921–2017) народилася в місті Сіньден, провінція Чжецзян. 1933 р. вона вступила до театального класу Дун'ань у Сіньдені, де навчалася

виконувати ролі хуадань, але згодом перепрофілювалася на виконання підамплуа лаошен. 1939 р. вона разом з У Юекуй заснувала драматичне товариство «Сінхуа Юецзю», 19 грудня 1941 р. перейшла на виконання другорядних ролей у Шанхайському театрі Старих воріт, де виступала разом з Ши Інхуа, а у вересні 1947 р. сформувала театральну трупу Юлань. У 1952 р. актриса приєдналася до оперної трупи Юе Головного політичного управління Центральної військової комісії, а в жовтні отримала першу премію за виконання ролі в опері «Західне крило» на першій Національній конференції з оперного мистецтва. У 1954 р. вона приєдналася до Шанхайського театру Юе. Сюй Юлань була надзвичайно обдарованою, з широким і яскравим голосом, сміливим, міцним і густим стилем співу. Серед її шедеврів — чоловічі ролі в операх «Король північних земель», «Казка про західну палату», «Легенда про Чунсян», «Мрія про червоні особняки», «Вимушена риба» та «Казка про західний сад». За часів Культурно революції актриса неодноразово переслідувалася, перебувала у в'язниці, але пізніше відновила творчу діяльність, виступаючи не лише як виконавиця оперних ролей, але і як режисерка-постановниця опер Юе на різних сценах, зокрема і за кордоном: у Тайвані, Таїланді, США, Австралії.

Учні та нащадки Сюй Юлань включають Сюй Сяолань, Цзінь Мейфан, Лю Ліхуа, Ван Сююе, Цянь Хуїлі, Чжен Гофен, Сюй Чіпінг, Сюй Чжіін, Вен Ліін, Цянь Лія, Чжан Сяоцзюнь, Лю Цзюе, Ван Тао, Лі Янь, Чжан Айцзюань, Шао Янь, Чжоу Янь та ін. [219].

Фу Цюансян (1923–2017), яка пішла з життя останньою з «Десяти оперних сестер Юе», народилася в повіті Шен, провінція Чжецзян. З десятирічного віку вона спеціалізувалася на виконанні ролей хуадань у класі «Весна чотирьох сезонів», а в 1940 р. здобула популярність завдяки виставі «Хенгнян». 1943 р. Фу Цюаньсян очолила «Весну чотирьох сезонів», а власне трупу було перейменовано на «Трупку Цюаньсян». 1947 р. актриса взяла участь у виставі «Десяти сестер» шанхайського театру Юецзю у спільній постановці вистави «Кохання гори та річки», і того ж року разом із Фань Жуйцзюань

заснувала мистецьке об'єднання «Дуншань Юеюй». У 1951 р. вона приєдналася до Експериментальної трупи Східно-Китайської опери Юе. Наступного року вона отримала Першу премію Першої національної конференції з огляду оперних вистав за виконання головної ролі в опері «Лян Шаньбо та Чжу Інтай», а 1954 р. — Першу премію Східно-Китайської конференції з огляду оперних вистав за гру опері «Історія Західної палати». Її стиль співу значною мірою поєднував традиції Пекінської опери (особливо після навчання у майстра Пекінської опери Чен Яньцю), Куньцзюйської опери, а сценічні рухи були засвоєні від акторок Сичуанської опери. Її голос був яскравий і широкий, стиль співу грайливий і різноманітний, а виконання оперних партій завжди було сповнене пристрасті. Їй найкраще вдавалося передати образ трагічних жінок із сильним духом опору. Фу Цюаньсян сучасники називали «Золотим голосом» і «Сопрано опери Юецзю». Нею була створена власна школа опери Юецзю «Школа Фу». Серед репрезентативних творів Фу Цюаньсян — «Лян Шаньбо і Чжу Інтай», «Ду Шиньян», «Любовний детектив», «Південно-східний політ павича», «Легенда про Лі Ва» і «Лі Цінчжао». Актриса мала чимало творчих і державних винагород, виступала у складі творчих делегацій в НДР, СРСР, США та Гонконзі. Як і більшість її колег, Фу Цюаньсян зазнала жорстоких переслідувань у часи Культурної революції, але пізніше повернулася на оперну сцену і вперше зіграла роль дівчини Гаошань у масштабній драмі «Танці для вірної душі в небі». Найкреативнішим шедевром мистецтва «Школи Фу» були спів, скандування і танець у «Подорожі» з опери «Любовний детектив» [158].

Найтрагічнішою і найкоротшою з «Десяти оперних сестер Юе» була виконавська кар'єра **Сяо Дангуй** (1920–1947), яка була родом з повіту Шенг, провінція Чжецзян. У 1930 р. вона вступила на сцену Гао Шен і навчалася у Чжао Жуйхуа (1912–1982), а потім виступала разом із Ши Інхуа (1910–1984). Обидві ці актриси були одними з найперших виконавиць жіночої опери Юе. Спочатку Сяо Дангуй спеціалізувалася на виконанні ролей лаошен, проте потім перейшла на виконання жіночих ролей. До приїзду в Шанхай молода актриса виступала з трупкою класу в Шенсяні, Сяошані, Шаосіні, Юяо, Нінбо, Ханчжоу

та інших місцях. З переходом у квітні 1938 р. до шанхайських театрів Каде і Катай, актриса здобула велику репутацію і як неперевершена виконавиця як чоловічих, так і різнопланових жіночих ролей, багато з яких були провідними. Дівчина була настільки талановитою, що почала виконувати в оперних спектаклях головні ролі ще до закінчення навчання. Захоплена грою Сяо Дангуй публіка їй — першій жінці в історії надала титул «Королеви опери Юе». На той час в мистецьких колах був популярний вислів, що «Три квіти» (Ши Інхуа, Чжао Жуйхуа, Ван Сінхуа) не такі гарні, як «одна Хуа» (Яо Шуйцзюань), а «одна Хуа» не так гарна, як «Гуй» (Сяо Дангуй).

Пізніше вона разом з Сюй Юлань і Цзя Лінфен сформувала трупу Дань Гуй, яка стала однією з чотирьох головних труп опери «Юецзю» у Шанхаї, а в серпні 1947 р. взяла участь у спільній виставі театру опери «Юецзю» і «Десяти сестер» — «Кохання гір та річки», зігравши партію Мі Цзі.

На жаль, ще з травня 1940 р. ця яскрава виконавиця і жінка потрапила в поле зору Чжан Чунфана, продюсера-шахрая в оперному світі Юе, який неодноразово знущався з талановитої артистки: згвалтував і змусив її зробити аборт. Через три дні після цього він змусив Сяо Дангуй виступати на сцені, постійно експлуатував і контролював її фінансові доходи, а також постійно катував її фізично і психічно. Врешті-решт після чергового з'ясування стосунків з цим катом, актриса 13 жовтня 1947 р. покінчила з собою, прийнявши велику дозу снодійного. Ця трагічна подія викликала велике обурення в театральних колах. 16 жовтня 1947 р., у день похорон актриси, 34 театри Юецзю в місті припинили покази ранкових вистав, а понад 300 акторів Юецзю та більш 50 тисяч глядачів з'їхалися до похоронного бюро Шантянь, щоб віддати їй данину пам'яті і шани. Під враженням від цієї трагедії багато оперних труп Шаосін навіть поставили виставу під назвою «Смерть Сяо Дангуй» [185].

В актриси був солодкий голос, гарне обличчя, вона добре зналася на бойових мистецтвах і літературі, а також на кулуарних п'єсах і перевтіленні в чоловіка. Її манера співу схожа на манеру співу Ши Інхуа — легка і жвава,

плавна і приємна для слуху. У її репертуарі були такі різнохарактерні п'єси як «Доля доброзичливості та праведності», «Доля регенерації», «Нефритова шпилька», «Казка про західну палату», «Вдова Ма відкриває крамницю», «Нефритові очі та меандри», «Замок Дракона і Фенікса» та ін. Досконало володіючи майстерністю сценічного бою, актриса вдала поєднувала якісне виконання ліричних і героїчних жіночих партій. Протягом менше, ніж дев'яти років виступів у Шанхаї, Сяо Дангуй виступила на різних сценах міста близька 5000 разів. Одною з багаторічних партнерок актриси по виступах у Шанхаї була Цзя Лінфен (1917–1956), яка в опері Юе спеціалізувалася на виконанні ролей потворних чоловіків і жінок і яскраво контрастувала виступаючи разом із Сяо Дангуй, адже втілювала образи, що були часто протилежні тим, які грала її сценічна подруга [226].

Трагічною виявилася й доля ще одної яскравої актриси опери Юе **Чжу Шуйчжао** (1921–1968), яка походила з повіту Шенг, провінція Чжецзян. У віці 12 років на сцені Тяньсуй вона розпочала навчитися мистецтву опери Юе, опановуючи ролі сяошен і хуадань, а пізніше, завдяки здібностям і наполегливості в навчанні, стала однією з небагатьох актрис бойових мистецтв у жіночій опері Юецю. З 1939 р. Чжу Шуйчжао розпочала виступи на концертних майданчиках Шанхая. У серпні 1942 р. актриса приєдналася до Яо Шуйцзюань, яка очолював «сцену Юехуа», а влітку 1944 р. співпрацювала з Іннь Гуйфан, беручи участь у постановці і виконанні низки нових п'єс: «Хмари розбивають місяць», «Ші Дакай», «Баоюй і Дайюй», «Сон у будуарі» і «Князь пустелі». Ця співпраця розширила суспільний вплив реформи опери Юе. У 1947 р. в історичному спектаклі «Любові гір і річок» Чжу Шуйчжао виконала роль головної героїні — імператриці Міань Цзян. У вересні того ж року вона перейшла до «трупі Юньхуа», а з 1948 р. перепрофілювалася і почала виконувати ролі сяошен. 1954 р. актриса очолила трупу, що виступила у Нанкіні а згодом, у березні 1956 р., була перетворена на Нанкінську оперну трупу «Юецю», в якій Чжу Шуйчжао стала її керівником виконавицею головних партій.

Виступи Чжу Шуйчжао були делікатними, чарівними і свіжими, а

голос — солодким і м'яким. Актрису вирізняло те, що вона виконувала широкий спектр ролей, таких як хуадань, цин'ї, сяодань, сяошен, лаошен і навіть лаодань. Вона також була дуже популярною серед глядачів завдяки своїй гарній зовнішності. Серед репрезентативних п'єс Чжу Шуйчжао — «Три погляди на імператорських сестер», «Нань Гуань Цао», «Вень Тянь Сян» та ін.

Усесвітнє актриса стала завдяки участі у фільмі-опері «Легенда про Лю І», знятого за старовинним народним сюжетом про кохання. Ця опера є репрезентативним репертуар жанру опери Юе — мистецтва «Чжу Пай», заснованого Чжу Шуйчжао, яке базується на високоякісному виконанні актрисами різноманітних амплуа. Сама Чжу Шуйчжао в різних спектаклях з легкістю могла виконати хуадань, цін'ї, сяодань, сяошен, лаошен і навіть лаодань. Мистецтво «Школи Чжу» вільне та легке в глибині емоцій, містить невинність у м'якій чарівності. Воно нескінченно зворушливо і залишається в пам'яті всіх, хто мав дотик до нього [209].

У 1968 р. під час Культурної революції Чжу Шуйчжао було засуджено до смерті і страчено. Посмертно вона була реабілітована [208].

Сюй Тяньхун (1925–2010) народилася в Юяо, провінція Чжецзян. Від 10-річного віку розпочала навчатися мистецтву опери Юе на сцені Тяньсін. Згодом, після засвоєння ролях лаошен, виступала в Цісі, Нінбо та Шан'ю, де виконувала не лише ролі старих чоловіків, а й клоунів та жінок. У 1940 р. молода актриса переїхала до Шанхая, де вдосконалювала майстерність виконання підамплуа лаошен у Ма Чаошуня (1885–1974), одного із засновників чоловічої трупи театру Юе.

У 1941 р. Сюй Тяньхун приєдналася до трупи Тяньсін Юецзю, а з 1943 р. брала участь у реформі трупи Юецзю під керівництвом Юань Сюефен, у 1945 р. виступала в групі Червоної зірки Юецзю, наступного року створила трупу Тяньхун Юецзю, з якою виступала до 1950 р., відколи організувала трупу Фан Вонг Юецзю разом з Іннь Гуйфан. У 1954 р. актриса взяла участь у Східнокитайській оперній глядацько-виконавській конференції і отримала другу премію за виконання ролі Чжан І у виставі «Цюйюань». У 1959 р. Сюй

Тяньхун разом з трупю виступала у Фуцзяні, а в серпні 1960 р. була переведена до Шанхайського театру Юецю.

У 1962 р. актриса знялася у кольоровому фільмі-опері Юе «Мрія про червоні особняки» (роль Цзя Чжена), а двадцятьма роками пізніше — у телевізійних фільмах-операх Юе «Історія Західного саду» (роль Чжао Лі) та «Мен Ліцзюнь» (роль Мен Шіюань). Серед найяскравіших творчих досягнень актриси були ролі Чжу Гон'юаня в опері «Коханці метеликів», Лю Яньчана в опері «Другий зал» та ін.

Співочий голос Сюй Тяньхун був високим, енергійним, і потужним, який не залишав байдужими слухачів, адже актриса чудово передавала ним найрізноманітніші емоції своїх персонажів. Вона ніколи не дотримувалася традиційної формули співу сотень пісень, а завжди знаходила можливість імпровізації. Сучасники називали її «Лаошен № 1 опери Юе» [204].

Чжан Гуйфен (1922–2012) народилася в містечку Каншань муніципального району Сяошань міста Ханчжоу провінції Чжецзян. У 1936 р. вона вступила до класу Лунцяо, де спеціалізувалася на вивченні ролей лаошен під керівництвом Сіна Шенгкуя (1911–1980), колишнього виконавця ролей лаошен у чоловічій трупі Юе, а на той час — викладача базових навичок у жіночій опері Юе. З 1942 р. актриса працювала разом із реформаторкою опери Юе Юань Сюефень в шанхайському театрі «Dalai». У 1945 р. молода актриса приєдналася до оперної трупи Сюешен у Шанхаї під керівництвом Юань Сюефень та Фань Жуїцзюань, а двома роками пізніше — до «Клубу мистецтв Дуншань Юе», який очолювали Фан Жуїцзюань і Фу Цюаньсян. Після заснування Китайської Народної Республіки послідовно виступала в Експериментальній оперній трупі Юе Східно-Китайського дослідницького інституту опери та Шанхайській оперній трупі Юе. Виконання чоловічих оперних партій Чжан Гуйфен характеризувалося енергійністю і простотою. Вона дотримувалася принципу реалізму у своїй грі і добре вмла зображати різноманітні характери. Серед її репрезентативних робіт — характерні ролі старих чоловіків в операх «Лян Шаньбо і Чжу Інтай» і «Ертан Фангзи» — частині міфологічної драми «Ліхтар лотоса» (також відомої як «Розколоти гору,

щоб врятувати матір»), «Відпустіть сина в другій залі», «Гра на золотій гілці», «Дівчина з дев'ятьма кішками», «Бойові барабани Цзіньшаня», «Легенда про Лі Ва» та ін.

Співочий голос Чжан Гуйфен, сильний і відкритий, з чітким стакато, формував її власний стиль і був сповнений яскравих емоцій. У 1952 р. актриса отримала Другу акторську премію на Першій національній оперній оглядовій конференції за роль Чжу Гун'юаня у виставах «Лян Шаньбо та Чжу Ін'ятай». У 1954 р. вона взяла участь у Східнокитайській оперній оглядовій конференції і отримала Першу акторську премію за роль Тань Хуана у виставі «Гра золотої гілки».

Вже у 1980-х рр. Чжан Гуйфен брала участь у п'єсах, за якими були зняті телевізійні фільми-опери: «Лян Шаньбо та Чжу Ін'ятай», «Любовний детектив», «Легенда про Лі Ва», «Романс у Західній кімнаті» тощо. У 1991 році вона зафіксувала свої знамениті уривки та кліпи з опер в 6-серійному телесеріалі «Колекція мистецтва Чжан Гуйфен».

Серед учнів Чжан Гуйфен («Школи Чжан») і спадкоємців її мистецтва — Ши Хуйлань, Є Хуйпін, Дун Кеді, Ван Цзіньпін, Чжан Хайлін, Фей Луцзяо, Ле Цайчжень, Чжан Гохуа, У Цюнь, Сунь Вейцзюань, Чжоу Цін (усі — жінки), Чжан Ченгао (чоловік) та ін. Значна частина з них досі або виступає в опері, або викладає в класах оперного мистецтва [161].

Ву Сяолоу (1926–1998) народилася в місті Ханчжоу, провінція Чжецзян, вивчала з 1935 р. оперне мистецтво в сценічному класі Шуанфен у Чень Сяочжуна, і вже за три місяці навчання розпочала виступи з трупю на озері Ханцзяху, проте з початком антияпонської війни повернулася до рідного міста. Улітку 1939 року молода актриса приєдналася до трупі Сюй Ланьїн, яка виступала в округах Чжуцзі та Шен. У 1940 р. виступала з трупю Сяо Байюмей, а наступного року — з трупю Тао Є. У 1943 р. разом з цією трупю Тао Є долучилася до театру «Dalai», щоб долучитися до театральної реформи Юань Сюефен, де зіграла ролі Короля Демонів в опері «Сон у дощову ніч» та Ямато Чжуому в «Запашній наложниці». На початку 1945 р. актриса

виступала в Шанхайському театрі нового світу разом із Сін Чжуцінь та ін. Восени 1945 р. Ву Сяолоу приєдналася до трупи Сюешен, в якій зіграла ролі Головного вождя в опері «Пісня про місячне сяйво» та Дан Цзіня в опері «Дух сливового цвіту». У 1946 р. у трупі Молодіжного театру актриса зіграла ролі Анду в «Принцу пустелі», Юань Баофаня в «Бегонії», батька Цзінь Юціна в «Блудному сині» та Чжен Чжилона в «Ге Наньнян». У 1947 р. брала активну участь у спільній бенефісній виставі «Десяти сестер Юецю» Юань Сюефен «Кохання річки і річки». Пізніше того ж року Ву Сяолоу знімалася у фільмі «Братерство сестер з Сяньлінь», а в 1948 р. — у фільмі «Сяньлінські сестри», зігравши роль Хе Лаолу.

З квітня 1950 р. актриса працювала у Східнокитайській експериментальній трупі Юе (попередник Шанхайської оперної трупи Юе), де зіграла роль Джин Сан у драмі «Позичити червоне світло». У 1952 р. Ву Сяолоу зіграла роль Фахаї в «Легенді про білу змію» і отримала за виконання цієї ролі третю премію серед акторів на першому національному конкурсі перегляду та виконання опер. Після цього вона також зіграла Чень Дунчу в «Душі квітучої сливи», Шангуань І в «Імператорі Цзетянь», Хун Сюцюань в «Небесному вітрі та хмарі», бабусю Лі в «Боротьбі за дітей», Чжан Сінцзяня в «Любовному детективі» та інші ролі.

У 1965 р. до початку Культурної революції Ву Сяолоу один рік навчалася в класі оперної режисури Шанхайської театральної академії і паралельно працювала режисером. У 1978 р. вона стала співрежисером фільму «Душа квітучої сливи». У 1980 році актриса зіграла роль Лу Шаолун в опері «Study Club» і з цією роллю гастролювала в Гонконгу.

Ву Сяолоу виконувала широкий спектр оперних амплуа. Крім основних її ролей лаошен (старих чоловіків), актриса також довершено грала відтворювала персонажі лаодань (літніх жінок), даміан (розмальованих облич) і навіть чоу (клоунів). Сценічні виступи Ву Сяолоу характеризувалися енергійністю, урочистістю і пристрасстю, а її голос був широкий і резонансний, що принесло їй репутацію «Цзінь Шаошань з опери Юе».

Серед учнів актриси виділяються відомий актор і режисер Яе Сімонг, а також Сюй Чженьюнь, Чень Ціньсян, Цзінь Хун та ін. [171].

Зазначимо наприкінці, що крім опери Юе 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 майже всі 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 здебільшого акторками-жінками [11]. В іншій версії цієї ж опери, зіграній артистами Пекінської опери (запис 2020 р.), головна героїня демонструє феноменальну сценічну підготовку, концентрацію і реакцію: в батальній сцені (момент на відео 2'16"30"–2'16"31") ловить рукою стрілу, випущену в неї з лука метрів з п'яти-семи [Додаток 2: 14].

Висновки до розділу 2

Маючи історію від часу зародження (середина XIX ст.), офіційного започаткування виступів у містах напівпрофесійних труп (1906), формування репертуару і власного стилю (часи «Літературної опери Шаосін»), періоду творчих змагань чоловічих і жіночих труп з остаточним припиненням діяльності перших з них із початком японської агресії, періоду розквіту в Шанхаї у 1940-х рр. і утримання провідних позицій в наступні півтора десятиліття (до 1966 р.), жіноча опера Юе, як і практично всі її актриси, зазнала суворих випробувань за часів Культурної революції, але з кінця 1970-х рр. відродилася, хоча вже не маючи такої безальтернативної популярності, як у другій третині XX ст.

Подібно до Пекінської та інших видів місцевих традиційних китайських опер, в опері Юе для більш повного і глибокого розкриття змісту вистав широко застосовується значний семантичний комплекс, пов'язаний зі специфікою сценічних рухів, сценічного одягу, сценічної міміки і жестів,

гриму, аксесуарів тощо. Всі ці елементи разом із музичною, хореографічною, розмовною та ін. компонентами є надважливими складовими в розумінні глибоких змістів сценічного дійства.

Сучасні вистави опери Юецзю міцно базуються на традиціях, закладених талановитими представницями цього жанру — «десятьма сестрами опери Юе» та їх сучасницями, які — попри період гонінь, заборон і втрат, заклали міцний фундамент для майбутніх акторських поколінь, створивши, подібно акторам-чоловікам, власні авторські мистецькі школи, очоливши провідні виконавські колективи, ставши співавторками в постановці нових спектаклів. Практично всі найсякравіші мистецькі досягнення і творчі злети в цьому яскравому і несхожому на інші жанрі традиційної оперної культури пов'язані із довершеним артистизмом і високим професіоналізмом жінок-виконавиць усіх партій. Численні записи спектаклів жіночих труп опери Юе надають змогу переконатися в цьому. Завдяки витонченому смаку виконавиць усіх партій, який базується на глибокому і творчому засвоєнні традицій національного музично-сценічного мистецтва, сучасні жіночі колективи опери Юе гідно презентують національні мистецькі надбання в багатьох країнах світу. Приклад виконання всіх ролей майже виключно жінками, який є головною візитівкою опери Юе зараз не є унікальним в сучасному традиційному китайському театрі, прикладом чого, зокрема, є спектакль Пекінської опери «Жінки-генерали родини Ян».

РОЗДІЛ 3

ЖІНОЧІ ОБРАЗИ В ПРОЄВРОПЕЙСЬКИХ ОПЕРАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ — ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ

3.1. Семантичний спектр жіночих персонажів у китайських проєвропейських операх

ХХ століття стало без перебільшення визначальним і переломним в історії Піднебесної, яка, завдяки часом вельми трагічним і вельми болісним, але кардинальним змінам у політичному устрої, ідеології, економіці, культурній переорієнтації тощо (революція 1911 р., створення Китайської Республіки і болісне подолання феодального устрою, протистояння комуністів режиму Гоменьдана, японська агресія, утворення Китайської Народної республіки, Культурна революція, нарешті оволодіння сучасними передовими технологіями) перетворилася на одну з найпотужніших і впливовіших країн світу. Всі ці процеси не могли не відбитися і в культурному житті китайського суспільства, яке поступово подолало національну обмеженість і нині має власні вагомні здобутки в різних сферах культури і мистецтва, які поєднують національні і кращі західні традиції, і гідно презентують країну в світі.

Такі зміни безпосередньо вплинули і на розвиток музичного мистецтва, зокрема й оперного, яке саме в ХХ ст. дедалі все активніше почало сприймати, належним чином оцінювати і творчо вбирати всі кращі і найяскравіші надбання європейської оперної культури – від кардинально іншого бачення і сприйняття оперних вистав до залучення в китайську культуру традицій бельканто, європейського оркестрового складу, введення відсутньої в традиційних оперних жанрах хорової складової, і, чи не найголовніше – професійної творчості композиторів, вихованих на європейських академічних зразках. Найпотужнішим центром просування і засвоєння європейської культури в Китаї став багатонаціональний Шанхай, в якому з кінця ХІХ і перших десятиліть ХХ ст. завдяки потужній виконавській і музично-педагогічній

діяльності представників багатьох європейських і американської культур стали прищеплюватися і пропагуватися дедалі все більш численні музичні твори – від камерних до оркестрових і, нарешті, оперних. Відтак, на європейських музично-естетичних і теоретичних засадах почали виховуватися і дедалі активніше включатися в педагогічний і творчо-виконавський процес перші китайські професійні композитори і музиканти-виконавці. Частина перших китайських композиторів, котрі засвоїли і творчо застосували західні надбання у своїй діяльності або вчилися в Китаї в європейських музикантів, або розпочали здобувати професійну музичну освіту в країнах Європи, в Японії або в Сполучених Штатах Америки. Тож, завдяки цим процесам засвоєння китайськими митцями європейської музичної культури з часом почали з'являтися й перші, спочатку невеличкі оперні твори, які дуже суттєво відрізнялися від зразків традиційної китайської опери, а згодом – і перші великі і яскраві полотна.

Підґрунтям сучасної китайської опери *гецзюй* (буквально – пісенний спектакль), що зорієнтована здебільшого саме на європейські традиції, стала традиційна китайська музична драма. Однак, всередині цього напряму поступово викристалізувалися дві головні гілки розвитку: так звана «серйозна», або *проєвропейська* опера (таку назву, серед інших, надають китайський учений Лі Мін [33, с. 8], українські дослідники Л. Бірюкова, О. Руденко і Т. Ігнатівська [2, с. 6] та ін., а також *народна опера – мінцу 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 (сіцюй) 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 — найвідомішої масштабної, хоча і не найпершої (дослідниця Кун Чжунцзюнь справедливо наголошує, що найпершою в Китаї великою оперою європейського типу стала «Велика стіна» А. Авшаломова, написана в 1943 р. [31]) «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 більшості західних опер), а жіночих персонажів – головних героїнь з різноманітними характерами, життєвими пріоритетами і 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 Цзян» [Додаток 2: 8], «Донька партії» [Додаток 2: 25], «Гора Іменшань» [Додаток 2: 9], «Айгулі» та ін.), і опер за старовинними народними героїчними («Мулань Псалми» [Додаток 2: 23; 2]), побутовими («Сота наречена» [Додаток 2: 27]) або міфологічними («Метелик. Шлях Поета») сюжетами, і опер, що віддзеркалюють різні грані життя й побуту сільських («Сільська вчителька», «Одруження Сяо Ерхея» [Додаток 2: 26] та ін.) або міських («Юнак-рикша», «Скорбота за померлою» (інший варіант назви «Жаль про минуле») [Додаток 2: 1], «Схід сонця» [Додаток 2: 16] та ін.) мешканців, і таких, що є спробою прочитання європейської класики («Троїл і Крессіда» за В. Шекспіром).

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 войовниці 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 прізвищами 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» [19, с. 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 репертуару 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.

Нарешті, найвідомішому в усьому світі сучасному американсько-китайському композитору Тан Дуну належить новаторське прочитання ще одного стародавнього сюжету за оригінальною п'єсою видатного драматурга і поета часів імперії Мін Тан Сянцзу (1598), який неодноразово втілювався в опері Кунцю під назвою «Півоніва альтанка» [Додаток 2: 32]. Створивши однойменну сучасну оперу, яка вже стала культовою, до 400-річчя написання п'єси, Тан Дун майстерно синтезував елементи національної музики і західної композиторської техніки, використавши в музичному тексті «елементи китайської народної музики кунку, григоріанський спів і звукові та ритмічні ідіоми популярної музики, поєднуючи звучання традиційних китайських із синтетичним звучанням сучасних електронних інструментів. Ця опера є драмою про кохання та смерть, реальність та ілюзію, яка поєднує віртуозну акторську гру, авангардну західну оперу, електронну музику, церемоніальний танець, ритуали, бойові мистецтва та поезію в унікальному театральному досвіді» [134]. Навіть серед співаків-виконавців композитор поєднав партії двох вокалістів європейської академічної школи з артисткою традиційної китайської опери. Поєднання всіх цих новацій зробило «Півоніву альтанку» над-часовим і наднаціональним шедевром.

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 задля захисту родини, друзів, товаришів по зброї, жертвність заради світлого і справедливого майбутнього. Отже, найпершим у сучасних проєвропейських і народних операх сформувався тип жінки-патріотки (часто також і воїна), будівниці нового справедливого життя. 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.

У більшості сюжетів китайських опер, що були створені наприкінці ХХ – на початку ХХІ 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) [Додаток 2: 29], 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) [Додаток 2: 1], 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 [Додаток 2: 16]), але зневірившись 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) [Додаток 2: 10], Води (сопрано), Шехеразеди / Малера / Королеви (одна виконавиця трьох ролей – меццо-сопрано) (усі з опери «Марко Поло» Тан Дуна, 1996) [Додаток 2: 19], Дів каналу (жіночий хор) (з опери «Канал. Балада ріки» Ін Циня, 2012) [Додаток 2: 11; 31] тощо. Наголосимо, що саме арія Гірського Привиду є найвіртуознішим,

найяскравішим і чи не найпопулярнішим фрагментом в усій опері «Цюй Юань». 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 не вичерпують різнобарв'я жіночих образів у сучасних китайських операх. На цьому, зокрема наголошує у своїй розвідці Цю Діфань [69]. 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, жертівністю, потребою бути корисними суспільству, власній родині, кохати і бути і коханими.

3.2. Войовнича Мулань як типовий китайський жіночий архетип (на прикладі опери «Мулань Псалом» Гуань Ся)

Одною з найвідоміших опер китайських композиторів початку XXI ст. є твір «Мулань Псалом» Гуань Ся за сценарієм Лю Лін, в якій йдеться про молоду дівчину із шляхетної родини феодала, яка вирішила замість хворого підстаркуватого батька, котрого викликали для ведення воєнних дій з ворогом, переодягнутися у військовий чоловічий одяг і командувати військом, яке раніше підпорядковувалося батькові.

Цей старовинний сюжет, що приваблював багато поколінь китайців, завдяки вдалій сучасній музиці Гуань Ся, котра пододала національні кордони, яскравому складу виконавців-співаків і майстерності і досконалій роботі всієї постановочної групи, нині відома в багатьох країнах світу. Проте досі феномен цього успіху опери, попри появу в останні роки низки досліджень китайських науковців з цієї проблеми, ще не є достатньо вивченим.

За неповні двадцять років з часу створення «Мулань Псалом» стали

благодатним ґрунтом для зацікавленості китайських науковців-музикознавців різними аспектами цього твору і, як наслідок, появи численних музикознавчих розвідок, присвячених вивченню різних аспектів «Мулань Псалом» (сюжет, значення опери в сучасній музичній культурі Китаю, особливості сценічної презентації опери, значення оркестру в опері, специфіка вокального виконання головної партії опери тощо). Так, за означеною вище проблематикою в різних закладах вищої освіти Китаю вже була захищена низка магістерських робіт молодих китайських дослідників [109 112; 127; 137; 139; 143].

Деякі магістерські наукові дослідження молодих китайських учених стосуються більш загальних, але безпосередньо пов'язаних з оперою «Mulan Psalm» проблем [91; 93].

Важливою в контексті вивчення семантичного наповнення образу головної героїні опери «Mulan Psalm» та його трактування в сучасній американській культурі видається наукова стаття китайських дослідників Meijuan Zhao та Lay Hoop Ang [121]. У цій розвідці розглядається питання гібридизації культурної ідентичності Мулань при осмисленні китайського фольклору в Америці, коли відбувається певний конфлікт під час китайсько-західних транскультурних зіткнень. Зокрема, автори здійснюють аналіз трансформації культурної ідентичності Мулань в оригінальній «Баладі про Мулань», мультиплікаційному фільмі «Mulan» компанії Walt Disney (1998 р., продовження — 2004 р.) і однойменній американській кіноверсії (2020).

Важливим у контексті з'ясування семантики образу головної героїні, є виявлення і систематизація комплексу історико-культурних і музичних чинників, що обумовили велику популярність опери «Мулань Псалом» в Китаї та зацікавленість цим твором глядачів багатьох країн на різних континентах.

Створена на початку 2000-х рр., опера «Мулань Псалом» була вперше виконана в 2004 р. у Пекіні, наступного року цей твір був поставлений у найпрестижнішому Лінкольн-центрі в Нью-Йорку, в 2008 р. з великим успіхом опера була презентована на сцені Віденської державної опери — чи не найвідомішого в усьому світі оперного театру, ставши за всю його на той час

139-річну історію існування першим китайським музично-сценічним твором, що був виконаний на цій віденській сцені. У 2009 р. цей оперний спектакль вперше був виконаний у театрі Yuen Long у Гонконгу. Того ж року на запрошення Королівського філармонічного оркестру Японії китайська виконавська трупа під керівництвом Пен Ліюаня презентувала «Мулань Псалом» у Японії (чотири спектаклі в Токіо і Саппоро). На одній з вистав у Токіо був присутній наслідний принц Японії Нарухіто (з 2019 р. імператор), який захоплено відгукнувся про оперу і, зокрема, про молоду співачку Лей Цзя, яка зіграла роль головної героїні Хуа Мулань. У наступному, 2010 р., опера була презентована на декількох китайських сценах: у Домі Народу в Пекіні, на сцені Великого театру Шанхая під час «Всесвітнього виставкового сезону», у Великому театрі Гуанчжоу, а також на сценах російських театрів, а в 2011 р. — на Міжнародній виставці садівництва в Сіані. В наступні роки опера з успіхом презентувалася на сценах інших центрів китайських провінцій.

Непересічною подією стала постановка опери в 2015 р. на сцені Великого театру Ши Гуаннань у Чунціні. Ця постановка була даниною шани одного з найпопулярніших академічних композиторів сучасного Китаю Ши Гуаннаня (1940–1990), і була присвячена 75-й річниці від дня його народження. Ця подія також ознаменувала відкриття театру, названого на честь Ши Гуаннаня розташованого в муніципальному районі Наньань, де він народився. Будучи одним із найбільш плідних композиторів-пісенників у країні, Ши Гуаннань написав низку пісень, які підкорили серця мільйонів китайців. Його твори, у тому числі «На полі надії», «Стиглий виноград у Турпана» та «Пісня тостів», стали популярними серед різних за віком і соціальним станом верств населення Китаю завдяки яскравим авторським мелодіям і вдалим професійним переосмисленням народним тем. Автор «Мулань Псалом» Гуань Ся, котрий перебував у той час на посаді президента оркестру, що брав участь у цій постановці, так охарактеризував значення композиторсько-фольклористичної діяльності свого старшого колеги, під творчим впливом якого він перебував: «Що робить пісні Ши такими популярними серед різних поколінь, так це його

поєднання народної музики, як-от тибетської та уйгурської. Він ввібрав різні музичні елементи, працюючи роками у віддалених селах по всьому Китаю та створюючи свою композицію на основі місцевої народної музики. ... Я сподіваюся, що молоді китайські композитори зможуть навчитися в нього» [цит. за: 94].

Подібно до Ши Гуаннаня, Гуань Ся у власних творах також широко звертається до народних музичних джерел. Чи не найяскравіше цей творчий метод проявився в опері «Мулань псалом», в якій митець запозичив традиційні мелодії народних пісень із провінції Хенань у Центральному Китаї. Є припущення, що саме з тих країв походила і сама головна героїня опери. Ці народні мелодії композитор подав у супроводі великого симфонічного оркестру західного зразку, використовуючи весь калейдоскоп сучасних засобів оркестрової палітри. Характеризуючи творчість Ши Гуаннаня, Гуань Ся зазначив, що найкращою нагородою для композитора є те, коли його музикою насолоджуються велика кількість людей, і Ши це вдалося. Така саме характеристика, безумовно, стосується і творчості самого автора опери про Мулань. Серед інших глядачів постановку опери в Чунціні вшанувала відвіданням і вдова Ши Гуаннаня, яка високо оцінила музику молодшого послідовника її покійного чоловіка.

Нарешті, двома роками пізніше, наприкінці 2017 р. опера була поставлена на сцені нещодавно відкритого Центру сценічних мистецтв Цзянсу (JSCPA) в Нанкіні в рамках Третього Китайського оперного фестивалю. Як зазначає відомий китайський письменник і експерт з індустрії класичної музики в Китаї Рудольф Танг, журналіст періодичного видання «Musical America», член Товариства музичної критики Китаю, перекладач лібрето «Мулань псалом» на англійську мову, саме в Нанкіні тоді відбулася найперша справжня повноцінна сценічна постановка опери, що була здійснена під керівництвом фінського диригента і композитора шведського походження Лейфа Сегерстама. адже всі попередні постановки, від найпершої в Пекіні і до подальших гастрольних варіантів, відбувалися в напівсценічному — напівконцертному варіанті. Оркестр, на відміну від усіх

попередніх постановок, нарешті передислокувався зі сцени в оркестрову яму, а вся сцена заповнилася декораціями і дійовими особами. У такому вигляді опера замість «Мулань псалом» отримала назву «Мулань».

За встановленою в Китаї традицією, лише офіційно схвалені співаки мають право і честь співати головні ролі в найбільш визнаних, так би мовити «священних» для китайської аудиторії операх, і все в постановці таких опер залишається незмінним, або майже незмінним від першого їхнього показу. Це, зокрема, стосувалося опер «Сива дівчина» [Додаток 2: 20], «Сестра Цзян» та ін. Так трапилося і з оперою «Мулань псалом». Таким чином, такі опери ставали і стають своєрідними музейними експонатами, які шануються в Китаї як національна культурна спадщина і добре охороняються ідеологічними кадрами. Саме тому знадобилося тринадцять років, перш ніж напівконцертний варіант опери нарешті перетворився на повну сценічну постановку в Нанкіні з виконанням головних ролей сопрано Лей Цзя (Мулань) — учениці і послідовниці Пен Ліюань, і тенора Чжан Інсі (генерал Лю).

Водночас, Р. Танг відзначає, що від початку XXI ст. у Китаї щорічно ставляться на замовлення різних оперних компаній, муніципалітетів, могутніх олігархів і міністерств близько двадцяти нових опер. І на цьому базується китайська культурна політика м'якої сили, особливо щодо мистецької, зокрема музичної, спадщини. Яскравою демонстрацією цього процесу є проведення від 2011 р. раз на три роки Китайських оперних фестивалів, ініційованих на найвищому рівні, на яких кожного разу демонструється близько двадцяти опер. Попри те, що більшість з цих опер після їхніх прем'єрних показів, більше ніколи ніде не виконуються, відбувається своєрідна селекція кращих новітніх творів, які потрапляють до національної культурної скарбниці і залишаються в репертуарі [135]. До таких творів, безсумнівно, належить і опера про Мулань.

Величезний успіх цього твору в Китаї і в багатьох країнах світу був обумовлений декількома важливими складовими:

1) Відомий в усьому сучасному Китаї, один із знакових у китайській культурі старовинний сюжет — анонімна «Балада про Мулань» («Мулань

Ши»), жінку-воїна, яка жила в епоху Північних династій (V–VI ст. нашої ери). Цей фольклорний твір був, серед інших, уперше записаний у «Юефу Шидзі» — збірці віршів Юефу, укладеною вченим Го Маоцянем в XI ст., а протягом XX — початку XXI ст. неодноразово був екранізований (художні, мультиплікаційні повнометражні версії, зокрема гонконгський музичний фільм «Lady General Hua Mulan» (1964 р.), китайсько-американський фільм «Hua Mulan» (2009 р.), вже згадані вище мультиплікаційний фільм «Mulan» компанії Walt Disney (1998 р., продовження — 2004 р.), американський кінофільм з такою ж назвою (2020 р.) та ін. Показовим видається також те, що на честь Мулань названий кратер на Венері, а жіночий чемпіонат світу з футболу 2007 р., що відбувся у Китаї, обрав образ Мулань в якості свого талісману. Варто відзначити, що в оригінальному тексті балади лише в декількох рядках майже мимохідь згадуються бойові дії, але саме ним присвячені найяскравіші і найважливіші сцени опери. Любовна фабула, яка є одною з головних в опері, в баладі практично відсутня. Проте, саме завдяки введенню батальних і ліричних епізодів у лібрето, образ головної героїні подається повно і багатогранно.

2) Особистість автора музики — Гуань Ся, одного з провідних сучасних композиторів Китаю, багаторічного президента Національного симфонічного оркестру Китаю, автора ще одної яскравої опери «Скорботний світанок», створеної в 1997–2001 рр., прем'єра якої відбулася в Пекіні в 2001 р, двох симфоній, перша з яких була написана ще у середині 1980-х рр., а друга — «Надія» — набула неабиякої популярності в Китаї з моменту її першого виконання в 1999 р., масштабного «Реквієму Землі» пам'яті жертв землетрусу в провінції Сичуань у 2008 р. для квартету солістів, хору, оркестру та органу з включенням до складу оркестрового складу також старовинної китайської флейти Цян. Композитору також належать Симфонічна балада (увертюра), створена на основі музики опери «Скорботний світанок», саундтреки до низки популярних телевізійних серіалів (деякі з них були згодом перетворені автором на самостійні концертні п'єси).

3) Пріоритетне значення в традиційній пекінській опері саме жіночих

персонажів — національний культурний спадок, що актуалізувався і в більшості оперних творів китайських митців вже європейського зразка — від середини ХХ ст., власне від найпершої опери такого типу «Сива дівчина» (1945) колективного авторства і до одної з останніх за часом створення опери Цзінь Сяна «Схід сонця» (2015) — попри все розмаїття їхнього сюжетного наповнення і прив'язки за часом дії чи то до фантастичних і до міфічних сюжетів зі стародавніх часів, чи то до новітньої історії Китаю.

4) Чи не найголовніша складова — власне музика цієї опери з яскраво означеним національним колоритом усіх вокальних — сольних, ансамблевих та хорових номерів у майстерному їх поєднанні композитором із соковитою сучасною партитурою повного за складом симфонічного оркестру західного зразка, який є повноправним учасником сценічної дії, емоційно стимулюючи і слухачів, і виконавців вокальних партій.

5) Окремим фактором широкого визнання опери «Мулань Псалом» одразу після її прем'єри, було незмінне протягом перших чотирьох років виконання головної партії цього твору відомою виконавицею китайських народних пісень, володаркою численних нагород національних пісенних конкурсів Пен Ліюань, нині більш відомою як перша леді Китаю (перебуває в шлюбі з Сі Цзіньпіном з 1987 р.), одною з перших співачок у Піднебесній, яка після введення в 1980-х рр. у вищих навчальних закладах Китаю системи магістратури отримала ступінь магістра за спеціальністю «традиційна музика» (1990 р.), і безпосередньо була близька до армійського життя, багато років перебуваючи на державній службі в Національно-визвольній армії Китаю (під час виконання головної партії в опері входила до складу трупи пісні і танцю Головного політичного управління, пізніше очолювала різні військові творчі структури, зокрема Ансамбль пісні і танцю Відділу політичної роботи Центральної військової комісії Комуністичної партії Китаю (2008–2012 рр.), Академію мистецтв Народно-визвольної армії Китаю (2012–2017 рр.), має цивільний статус відповідний військовому званню генерал-майора). У наступні роки з великим успіхом партії Мулань довершено виконували представниці

наступного покоління вокалістів, відомі китайські оперні співачки: заступниця цивільного офіцера дивізії Народно-визвольної армії Китаю Тан Цзін і очільниця загальнополітичного відділу Ансамблю пісні та танцю Лей Цзя, єдина докторантка Пен Ліюань. Запис концертного варіанту опери з Лей Цзя в головній ролі також є в мережі Інтернет [Додаток 2: 30].

Зазначимо, що в історії людства є чимало прикладів, коли жінки брали зброю і воювали поруч із чоловіками чи, навіть, замість них. Можна назвати низку войовниць, які належать різним народам і часам. Зокрема, цьому присвячена публікація українського автора О. Козубенка [28], в якій надається історична ретроспектива яскравих жінок, які ставали на чолі війська і отримували переконливі перемоги в баталіях — від стародавніх часів і до сьогодення. Автор, зокрема, зазначає, що в сарматів, які мешкали на теренах сучасної України 2–3 тисячі років тому, «жінок-воїнів можна було зустріти досить часто, вони мали високий соціальний статус» [28]. Зі стародавніх часів відомі і конкретні імена жінок-войовниць: третя міфічна правителька Британії Гвендоліна (рубіж XII–XI ст. до н. е.), цариця Кедара Забібе (VIII ст. до н. е.), арабська цариця Шамсі (VIII ст. до н. е.) цариця саків-масагетів Томіріс (IV ст. до н. е.), карійські правительки Артемісія Перша і Артемісія Друга (відповідно V і IV ст. до н. е.), учасниця повстання Спартака Герардеска Манутіус (I ст. до н. е.), в'єтнамські войовниці сестри Чинг (I ст.), національна героїня Англії кельтка Боудіка (I ст.), цариця Пальміри Зенобія (III ст.), китайська принцеса Пін'ян (VII ст.), військова очільниця арабського племені Бану Тамім Саджах бінт аль-Гаріс (VII ст.), Етельфледа Мерсійська (рубіж IX–X ст.), Матильда Тосканська (XI ст.), японки Томое Годзен — старший офіцер у війську глави клану Мінамото і Хангаку Годзен — очільниця тритисячного війська (кін. XII ст. – поч. XIII ст.), китайські жінки-полководиці Му Гуйїн (XII–XIII ст.) і Фу Хао (XIII ст.), легендарна французька Жанна д'Арк (XV ст.), мусульманська принцеса Аміна, очільниця народу хауса в Нігерії (XV ст.), італійка Катерина Сфорца (кін. XV – поч. XVI ст.), монгольська княжна Мандугай Мудра (кін. XV – поч. XVI ст.), народна героїня пуштунів

Малалай (XIX ст.). Світова історія зберегла також чимало прикладів спеціально організованих військових підрозділів, що склалися саме з жінок — від стародавніх часів і до сьогодення: амазонки, жінки-вікінги, жінки-самураї, багатотисячна жіноча армія королівства Дагомея на узбережжі Західної Африки (XVIII–XIX ст.), жіночі ударні батальйони смерті часів Першої світової і жіночі льотні ескадрильї часів Другої світової війн тощо.

Ще в середині 1970-х у багатьох з країн НАТО (Бельгія, Канада, Данія, Франція, Німеччина, Греція, Нідерланди, Норвегія, Португалія, Німеччина, Велика Британія та США) жінки мали змогу здобути військовий статус. Країни без призову, зокрема США, Велика Британія та Канада, досягли найвищих рівнів військової присутності жінок. У XXI ст. призов дівчат до військової служби здійснюється у Китаї, Еритреї, Ізраїлі, Лівії, Малайзії, Північній Кореї, Перу, Тайвані. З країн, що входять до складу НАТО у 2013 р. першою почала проводити набір жінок на офіційних умовах, як і чоловіків, Норвегія, у 2017 і 2018 рр. на аналогічних умовах жінок почали залучати до військової служби відповідно в Швеції і в Нідерландах [25].

В Народно-визвольній армії Китаю донедавна жінки знаходили застосування лише у сфері логістики і паперової роботи з усілякими документами, але вже в 2013 р. виключно з жінок був створений перший загін спеціального призначення для ведення розвідки та участі в рейдах. Цей загін складається переважно з високоєрудованих дівчат з університетською освітою, що пройшли обов'язкове високоякісне тренування з рукопашного бою, стрільби і стрибків з парашутом. На переконання китайських військових, «... недолік фізичної сили жінки з лишком компенсують скрупульозністю підходу, терплячістю і почуттям обов'язку» [цит. за 25]. За перші десять років від часу заснування жінки, з яких складаються окремі підрозділи Сил спеціальних операцій Національно-визвольної армії Китаю, зарекомендували себе в усьому світі як першокласні бійці, здатні виконувати поставлені завдання на межах людських можливостей. Армія китайських амазонок перевершує в підготовці навіть найкращі аналогічні чоловічі підрозділи провідних армій світу [26].

Цей далеко не повний перелік прикладів підтверджує, що участь жінок (найчастіше молодих дівчат) у військових баталіях, нерідко в якості керівниць війська, не є феноменом, властивим якомусь одному народу чи континенту. Стосовно давніх часів такі факти обростали численними більш пізніми фольклорними нашірваннями, отже іноді неможливо з'ясувати чи справжніми, чи вигаданими персонажами були ці войовниці. Саме таким персонажем є і легендарна Мулань.

Залежно від традицій, історичних, культурних, моральних та етичних норм того чи іншого суспільства і періоду розвитку тієї чи іншої держави, склалися дві протилежні форми поведінки і самоідентифікації жінок-войовниць: 1) їхня участь у бойових діях без приховання гендеру, 2) необхідність маскуватися під чоловіків. Саме до цієї другої групи, як і ціла низка інших історичних, міфічних та літературних персонажів, належить і Мулань, адже до закінчення її служіння у війську, що, за легендою, тривало десять років, і повернення додому, ніхто з її оточення не здогадувався, що вона є жінкою. На цьому наголошується і в декількох рядках балади, записаних у XII ст. :

*«... Воїни, знайте, ви замість брата
Були соратниками сестри.
Лапа у зайця сильна і мохната,
А у зайчихи очі мокрі.
Якщо ж будуть поруч два зайці бігти
Чи зможете їх розрізнити?» [160].*

Лише в одній сцені, власне в жартівливому дуеті «Я хочу розділити з тобою небо», закоханої Хуа Мулань з героєм її почуттів, генералом Лю Шуаном, який, як і всі інші, вважає, що Мулань є чоловіком, вона видає йому свої потаємні мрії:

«Кажуть, що коли ти п'єси, ти можеш висловити свої справжні почуття...

Сьогодні я не п'ю вина, але я теж закоханий.

*Після нашого тріумфу ми підемо різними шляхами.
 Можливо, ми ніколи більше не зустрінемося в цьому житті.
 Якби я був жінкою,
 Я хотів би тобі лацкани поправляти.
 Якби я був жінкою,
 Твій біль був би моїм болем.
 Твоя радість — моєю радістю.
 Твій смуток — моїм смутком.
 Твоє щастя — моїм щастям.
 Якби я був жінкою,
 Моє життя було б пов'язане з тобою.
 Якби я був жінкою,
 Я розділив би своє життя з тобою.
 Я б жив і помер з тобою і ніколи не покинув би тебе» [Додаток 2: 24].
 Опера складається чотирьох частин.*

Перша частина, «Адажіо і балада», характеризується протиставленням проникливої м'якої музики, яка демонструє почуття ніжної доньки Мулань, тривожній, войовничій, яка характеризує звістку про початок бойових дій і рішення дівчини піти воювати замість старого батька. Обидві ці теми-лейтмотиви звучать в увертюрі, а потім протягом усього театрального дійства неодноразово варіюються залежно від подій, що відбуваються на сцені.

У другій частині, «Алегро та фантазії», швидке Алегро, відображає сцену Мулань і солдатів, які мчать на поле бою. Оркестрова картина «Чотири пори року на полі бою», яка супроводжує сценічну дію, символізує жорстокість багаторічної війни, а пісня-мрія виражає душевний стан Мулань уві сні після поранення, в якій мрійлива скрипкова любовна тема віддзеркалює спів Мулань, який виражає тугу жіночого серця за коханням та прагнення героїні до мирного життя, що було спотворене війною.

Третя частина, «Застільні пісні та пісні туги за домом», виражає радість перемоги трьох генералів (повний мужності чоловічий хор, що виконує пісні

про вино), і щирі і зворушливі почуття Мулань, котра, як любляча і віддана донька, попри досягнення великих успіхів і слави на війні, щиро сумує за домом і рідними і мріє про повернення до рідних місць і до простого сільського життя.

У четвертій частині, «Пісні, реквієм і фінал», використовуються відповідні уривки з «Віршів Мулань» і музика з місцевим колоритом, яка звучить під час висловлювання радості жителями села, коли вони вітають триумфальне повернення Мулань і возз'єднання її, вже одягненої в жіночий костюм, зі своїми нещодавніми товаришами по зброї. Зі світлим музичним простором у сцені весілля контрастує глибокий, урочистий Реквієм: Мулань і її побратими в найщасливішу хвилину згадали полеглих на війні товаришів. Кульмінаційний фінал — ода «Мир» — насичений радісним інтонаціями, що виражають прагнення героїв до миру та прославлення любові до людства.

Слід зазначити, що прикладів видавання жінки за чоловіка в китайській оперній культурі можна навести чимало. І далеко не завжди ця метаморфоза пов'язана саме з необхідністю оперних героїнь видавати за себе воїнів. Назвемо, наприклад, образ Старого П'яниці з міфологічної опери «Метелик» Сан Бо, за яким переважну частину всієї сценічної дії ховається Стара Жінка — Мати головної героїні опери. Детальному аналізу цієї опери присвячене дисертаційне дослідження Є Сяньвея [20]. Зокрема, його автор наголошує на тому, що «зміна іпостасей героя, відображена у появі його нових імен, обумовлена зміною структури особи героя, характеру його участі в драмі спокутування, передбачає введення нового відповідного апелювання (наприклад, Старий П'яниця – Стара Жінка – Мати Цу Інтей)» [20, с. 172].

На противагу цій тенденції можна привести приклад яскравої китайської традиційної опери «Пані Генерал Му приймає командування» (Існують варіанти цієї назви, зокрема «Му Гуйїн приймає командування»), де від початку і до кінця сценічного дійства гендер героїні чітко визначений [Додаток 2: 3; 13; 28; 34].

Саме до таких прикладів музично-сценічних вистав, присвячених

відносно недавнім подіям, де від початку дійства однозначно визначена стать войовниць, слід віднести і яскравий балет «Червоний жіночий загін», створений у 1964 р. групою китайських митців (композитори У Цуцян, Ду Мінсін, Дай Хунвей, Ші Ваньчун, Ван Яньчао, хореографи Лі Ченсян, Цзян Цзуху, режисер і арт-дизайнер Ма Юньхун) за подіями першого етапу (1927–1936) громадянської війни в Китаї [Додаток 2: 33]. Прем'єрі балету, що відбулася у вересні 1964 р. в Пекіні, передувало двотижнєве стажування 120 танцюристок в Народно-визвольній армії Китаю, адже перед прилюдним показом балету хореографи запросили на останню репетицію начальника військового округу Пекіна, який зазначив, що танцівниці більш схожі на звичайних дівчат, ніж на героїчних солдат, тож досвід, хоч і короткостроковий, безпосереднього перебування балерин у війську виявився дуже важливим і корисним і подальшій зміні хореографії цього твору. Після повернення з цієї практики до театру учасниці постановки «Червоного жіночого загону» взяли в руки не лише багнети, а й рушниці, пістолети, доповнивши класичний танець суто військовими рухами та прийомами національного бойового танцю. Саме в такому вигляді цей балетний спектакль вже майже 60 років із великим успіхом виконується не лише в Китаї, але й в Америці, Англії, Данії, Ізраїлі, Франції та багатьох інших країнах, переконливо доводячи, що його художня цінність значно перевищує обмеження, накладені часом та ідеологією, дозволяючи первісно заідеологізованому балету стати частиною загальнолюдської культурної спадщини [210].

Поруч із численними музичними характеристиками Мулань як жінки-войовниці, жінки — національної героїні, композитор неодноразово наділяє цей головний персонаж опери і ніжно-ліричними, суто жіночими рисами. Як приклад саме такого стану Мулань можна навести її арію «Моя любов залишиться з тобою на все життя», в якій за маскою суворого воїна назовні проривається туга дівчини за рідним краєм, за батьками й усією її родиною, від якої вона була відірвана протягом багатьох років перебування в армії. Героїня війни після перемоги відмовляється від почестей як воєначальник, від

перспектив подальшого кар'єрного зростання на державних посадах при імператорському дворі, від коштовних подарунків заради можливості повернутися до родини, яку вона не бачила протягом десяти років, і нарешті знову перевтілитися в жінку.

Отже, очевидно, композитор, автор лібрето і постановники опери презентують головну героїню як складний багатогранний персонаж, котрий всупереч екстремальних для пересічної дівчини обставин, в яких вона перебуває, рік за роком видаючи себе за чоловіка-воїна, залишається ніжною, люблячою, щирою саме в своїх природних, притаманних саме жінці мріях і проявах.

Аналіз опери видатного сучасного митця Гуань Ся свідчить про багатоваріантність трактування образу головної героїні — одного з найвідоміших персонажів старовинного народного епосу, а також про можливість знаходження в цьому шедеврї сучасної китайської опери прихованого змісту, адже з кожним новим її переглядом або з кожною новою постановкою «Мулань Псалом» і новими акторами — виконавцями головних ролей, зокрема трьома провідними співачками — виконавицями партії Мулань, розкриваються різні грані цієї героїні і більш глибокий сенс опери, яка швидко перетнула національні кордони і здобула загальнолюдське значення завдяки долучення її авторів, режисерів і виконавців до одвічно важливих для людства цінностей: патріотизму, жертвності заради батьківщини, і водночас — щирого кохання, природних почуттів, любові до родини, до братів по зброї, до коханої людини. Усіма цими рисами наділені практично всі персонажі, адже в опері практично відсутні негативні дійові особи, оскільки образ ворога як такого, а також ворожого війська не індивідуалізується, а подається як загальне зло, з яким борються і яке перемагають герої.

При порівнянні постановок опери на пекінській (2006 р.) та віденській (2008 р.) сценах, записи яких доступні на YouTube, наглядним стає факт активного залучення в першому варіанті до співу солістів, хору, гри оркестру і особливостей світлового оформлення сцени, хореографічної групи, яка є

повноправною учасницею загальної сценічної дії [Додаток 2: 23], натомість відмова від хореографічної компоненти в другому варіанті вельми успішно компенсується відеопроєкцією на задній план сцени кадрів баталії, зображення вогню, характерних китайських пейзажів, певних символів того часу тощо. До того ж, більше візуальне значення для загального сприйняття глядачами драматургії опери набуває перебування на сцені оркестру, і емоційна постать диригента, на яких, власне, за відсутністю хореографічних епізодів, переключається основна увага глядачів [Додаток 2: 2]. Порівнюючи ці дві версії концертних постановок «Мулань Псалом» із відеозаписом ще одного концертного варіанту опери, в якій головні ролі виконують Лей Цзя і Чжан Інсі (викладений на YouTube в 2020 р.) [Додаток 2: 20], зазначимо, що в цьому найбільш «заощадливому» варіанті, крім сценічного одягу героїв і хору та одного стільця і маленького похідного столу (третя частина), відсутні, чи то балетна складова і елементи декорацій (пекінська постановка), чи то проєкції різних сюжетів на задньому плані сцени (віденська постановка). Натомість, вся увага глядачів найбільш концентрується на вокально-сценічній майстерності головних героїв опери, насамперед, на привабливій в будь-якому сценічному одязі Лей Цзя, а також на детальних побудовах мізансцен. Так, наприклад, на відміну від двох попередніх версій, в яких генерал Лю Шуан під час ворожого нападу знаходиться на певній відстані від Мулань, у цьому сценічному варіанті намагається закрити собою її від ворожої стріли, що підкреслює бойове братерство двох полководців.

3.3. Жіночі образи в операх Цзінь Сяна «Схід сонця» і Ши Гуаннаня «Жаль за минулим»

Як вже зазначалося вище, в останні десятиліття сучасна китайська опера пододала національну обмеженість та дедалі частіше знаходить зацікавлених і вдячних слухачів на різних континентах. Одним із сучасних китайських композиторів, хто своєю творчістю здійснив цей історичний прорив, став

Цзінь Сян (1935–2015) — автор дев'яти опер, серед яких найвідомішими стали створена в 1987 р. «Дика земля» (існують також інші переклади цієї назви: «Рівнина», «Пустеля», «Велике поле») [Додаток 2: 18] і написана в останній рік життя митця «Схід сонця». І якщо аналізу першої з них, завдяки вже значному часу — більш ніж тридцяти п'яти рокам з часу її написання, свої наукові роботи присвятило чимало дослідників, то друга ще не була досконало вивчена китайськими і зарубіжними музикознавцями. Проте успіх двох прем'єрних постановок її на сценах Пекіна (2015) і Шанхая (2017) і мистецький резонанс від цих культурних подій зумовлюють необхідність здійснити музикознавчий і, ширше, мистецтвознавчий аналіз цього твору.

Дотичними або близькими за проблематикою до тієї, що розглядається нами (періодизація етапів становлення сучасної китайської опери, аналіз деяких оперних творів китайських композиторів, вокальна творчість Цзінь Сяна, семантика жіночих образів), є наукові праці сучасних китайських дослідників, зокрема дисертація Ту Дуня [61], в якій авторка, зокрема, акцентує на сюжетній паралелі «Дами з Камеліями» А. Дюма і «Травіати» Дж. Верді з китайською оперою XVII ст. «Ду Шиннян», дисертація У Хунюаня [62], де розглядається споріднена проблема зародження й розвитку у XX ст. жанру китайської художньої пісні, чимало зразків якої належить і Цзінь Сяну, дисертація Лі Міна [33], де на прикладі опер китайських композиторів, зокрема і «Дикій землі», визначаються засади «формування китайського бельканто, пов'язані з потребами музичної мови нової національної опери європейського типу» [11, с. 9]. Однак, як було зазначене вище, музикознавчий аналіз опери «Схід сонця» і особливостей висвітлення і ній жіночих образів жоден із відомих нам дослідників досі не здійснив.

Протягом двох десятиліть XXI ст. на китайській оперній сцені відбулось немало яскравих прем'єр, які розкривають різні грані багатой китайської музичної культури, дедалі частіше й активніше стали додаватися твори, що базуються на народних легендах та літературних зразках старовинних і сучасних китайських літераторів. Цей новий пласт суттєво доповнює революційні і військові сюжети, традиційно популярні ще з часів створення

китайської національної опери європейського зразка «Сива дівчина» [Додаток 2: 20]. Однією зі знакових подій останнього десятиріччя стала постановка на двох провідних музичних сценах Китаю опери «Схід сонця» одного з найвідоміших сучасних композиторів Цзінь Сяна (1935–2015).

Цей композитор ще в 1987 р. створив китайську оперу «Рівнина» (існують також такі переклади цієї назви, як «Дика земля», «Пустеля» та «Велике поле»), яка, за твердженням дослідника Лі Міна, «стала першою національною оперою, котра користувалася великим успіхом за кордоном» [33, с. 142]. Так, у січні 1992 р. її прем'єра відбулась у «Театрі Ейзенхауера» у Вашингтоні. Схвальна рецензія на цю подію була надрукована в газеті «The New York Times» [125]. Зокрема, інший китайський учений, Лю Жун, аналізуючи допис рецензента цього впливового американського видання, підкреслив, що «цей твір значно сприятиме успішним міжкультурним взаєминам між Сходом і Заходом» [162, с. 35].

Появі нового шедевр Цзінь Сяна — опери «Схід сонця» — передувала багата і довга передісторія. Літературною першоосновою цієї опери стала одна з найвідоміших п'єс ХХ ст. китайського драматурга Цао Юя (1910–1996, справжнє ім'я автора Вань Цзябао), написана ще в 1935 р. і видана роком пізніше. У цьому літературному творі широко й опукло презентовано специфіку життя та побуту в першій половині 1930-х рр. різних соціальних верств великого портового міста (в опері назва конкретного міста не вказана, проте Цао Юй, який за часів написання свого шедевр жив і працював у Тяньцзіні, описав саме побут цього торгового міста) та гострі протиріччя, що виникають під час розвитку капіталістичних відносин у країні. Глибоке віддзеркалення соціального контексту притаманно всій творчій спадщині цього талановитого літератора.

Як зазначив український дослідник творчості Цао Юя А. Воробей, у п'єсах цього драматурга «боротьба розгортається навколо особистих інтересів, які просякають корінням у соціальну дійсність. Автор намагається показати внутрішні протиріччя життя, що визначають логіку поведінки людини.

Цао Юй — майстер психологічного портрета, який показує приховані суспільні явища» [7, с. 56]. Водночас, за спостереженнями цього ж ученого, «у творах Цао Юя дуже важко визначити точний історичний час, коли розгортаються події, автор завжди (навмисне чи ні) знебарвлює історико-політичний фон» [7, с. 58].

Однак деякі часові ознаки подій, що відбуваються в чотирьох актах драми «Схід сонця», все ж таки присутні й показані вельми чітко. Характеристики та діалоги головних героїв п'єси, психологічний портрет такого персонажа як Чжан Цяо-Чжі (в опері його немає), який встиг, попри свій відносно молодий вік, багато помандрувати Європою та США, загальна атмосфера твору — усе це свідчить про те, що Цао Юй описав побут, звичаї та протиріччя різношарового суспільства великого китайського портового центру кінця 1920-х — початку 1930-х рр.

П'єса яскраво загострила проблему соціальної нерівності й трагізму багатьох жіночих доль у тодішньому буржуазному середовищі великого торговельного і портового міста з його багатонаціональним складом, адже, подібно до найбільш космополітичного з китайських міст Шанхаю, у Тяньцзіні, який на початку ХХ ст. був міжнародним містом: в першій третині ХХ ст. сеттльмент включав низку іноземних концесій: австро-угорська (1901–1917), італійська (1901–1947), російська (1903–1920), бельгійська (1902–1931), японська (1888–1945), французька (1860–1946), британська (1860–1943) і німецька (1899–1917). Попри відсутність власної концесії з початку 1921 р. і до грудня 1941 р. на території колишньої німецької концесії дислокувався американський гарнізон. Безумовно, представники цих та інших національностей, які жили в цьому місті (зокрема, в 1920-х–1930 рр. існувало українське товариство, яке ставило національні спектаклі), впливали на економічний і культурний ландшафт мегаполіса. В опері «Схід сонця» це багатоголосся добре відчутно завдяки низки яскравих джазових і мюзиклових епізодів.

У цьому місті, яке, подібно до Шанхаю, стало своєрідним конгломератом переплетіння власне китайської з різними європейськими та американською

культурами, протягом кінця XIX — перших десятиліть XX ст. швидкими темпами прищеплювалися на китайському культурно-політичному ґрунті промислово-капіталістичні відносини західного зразка, а корінним населенням, нехай і не дуже охоче, засвоювалася специфіка західних міжособистісних стосунків у всіх їхніх позитивних та негативних проявах.

«Схід сонця» демонструє цілу гаму таких прикладів, коли влада капіталу та нищих людських почуттів і проявів стає непереборною, сильнішою за мораль, людську гідність, сімейні засади й традиції. Майже всі персонажі цього роману, а згодом і опери, безсилі подолати жадібність, пияцтво, зради, аморальність, а головні герої — Поет (в оригінальному тексті п'єси — Фанг Дашенг) та його колишня кохана Чен Байлу — зазнають краху в намаганні змінити свої життя на краще.

Як драматург XX ст., Цао Юй був визнаний світовим літературним загалом «китайським Шекспіром», а його шедевр «Схід сонця» став першою китайською трагедією, яка практично одразу після її видання привернула увагу читачів і, невдовзі, глядачів не лише на його батьківщині, а й в усьому світі.

Цао Юй відтворив життя приморських міст Китаю 1930-х рр.: від фешенебельного готелю до брудного притона. Завдяки яскравості характерів та багатству виражальних засобів ця п'єса майже через століття від часу її написання зберігає велику пізнавальну та художню цінність і є благодатним сценічним матеріалом. Значною мірою таку оцінку можна застосувати й до однойменної опери Цзінь Сяна, для якого робота над цим твором стала лебединою піснею: поважний композитор помер за кілька місяців після першої презентації на сцені свого творіння.

Прем'єра «Сходу сонця» відбулася в Оперному театрі Національного центру виконавських мистецтв у Пекіні і тривала протягом кількох днів: 17–21 червня 2015 р. Таким чином, переосмислення цієї театральної драми в оперну виставу відбулося через 80 років після її створення. Протягом цих десятиліть багато режисерів пропонували різні постановки цієї п'єси, акценти в яких дещо змінювалися відповідно до змін ідеологічних реалій Китаю. Двічі ця драма була

екранізована. Однак саме відзначаючи 80-річчя написання цього драматичного твору, «китайський Пуччіні» [125] Цзінь Сян та авторка сценарію Ван Фанг, яка працювала разом з батьком у 1980-х рр. над літературним текстом кіноверсії цього твору, за що отримала національну премію «Золотий півень», а трохи пізніше — над телевізійним його варіантом, режисер Лі Люй та інші члени творчо-постановочного колективу представили нове прочитання відомого в Китаї сюжету, перенісши драматургічну дію на оперну сцену, дещо змінивши однойменний мюзикл, який отримав нагороду Міжнародного музичного фестивалю «Шанхайська весна» 2002 р.

Відмінність опери Цзінь Сяна від драми, її телевізійної версії, фільмів і мюзиклу полягає в тому, що її структура більш зосереджена на основному сюжеті та емоціях і почуттях головних героїв. З тексту літературного твору авторкою лібрето були взяті головні, ключові моменти, тому майже дві години, які триває оперна постановка, проходять практично на одному подиху: слухач постійно перебуває в емоційному напруженні, адже в цій опері був практично прибраний другорядний для драматургії розвитку сюжету музичний матеріал.

Завдяки участі у складанні лібрето опери Ван Фанг, яка глибоко розуміє та відчуває неповторні трагічні емоції цього незвичайного для китайської літератури твору, постановникам вдалося відтворити тонкі нюанси в зображенні характерів та соціального світогляду практично всіх персонажів.

Саме Ван Фанг надала головній героїні опери — Чен Байлу — ємну характеристику: «Чен Байлу — душа *The Sunrise*, яка колись була наївною дівчиною, яку колись палко любили; крок за кроком поринає в розбещення після того, як її любовна мрія була зруйнована. Однак у головної героїні відсторонене від середовища, в якому вона постійно перебуває, і чисте серце, яке не вмерло. Як би глибоко вона не зневажала своє оточення, вона постійно живе в ньому. Вона бачить наскрізь орієнтоване на матеріальне начало і спотворене суспільство, але, з іншого боку, поглинена розкішним життям. Неприємний смак такого життя викликає в неї дискомфорт; однак вона не може цього позбутися. Вона як бореться, так і розбещує, зневажає і насолоджується,

любить і ненавидить. Природа людини завжди суперечлива і складна. Смерть Чен Байлу є своєрідною елегією до життя» [124].

Згідно з лібрето опери, у 30-х роках ХІХ ст. в умовному мегаполісі Китаю живе відома жінка-метелик пані Чен Байлу — молода, красива, розумна (у драмі, на відміну від опери, розповідається, що героїня походила з сім'ї учених і сама отримала ґрунтовну освіту, але після смерті її батька родина збідніла) та сповнена чарівності і привабливості. Власник банку «Дафен» Пан Юетінг, майже одноліток батька Чен Байлу, глибоко одержимий цією яскравою молодою жінкою. Залучивши її своїми грошима, Пан Юетінг практично заволодів нею. Живучи на гроші Пан Юетінга в багатих номерах фешенебельного готелю «Кайлай», Чен Байлу проводить час приймаючи гостей, граючи в карти, влаштовуючи бали і вдаючись до інших різноманітних розваг. Однак, незважаючи на таке, здавалося би, безтурботне життя, вона постійно відчуває самотність і душевне спустошення.

Поет (у літературному першоджерелі у цього персонажа є ім'я — Фан Дашен), колишній коханий Чен Байлу, після багатьох років розлуки спеціально потрапляє до цього готелю, щоб побачити її. У юності героїня дуже любила Поета: її приваблювали його пристрасть та романтика. Молоді коханці колись переїхали в село, сподіваючись прожити разом просте життя. Однак реальні щоденні труднощі сільського побуту та розчарування в такій повсякденній рутині виявилися непереборними для цієї пари. Тепер Поет повернувся, намагаючись відновити свої стосунки з колишньою коханою. Однак Чен Байлу, яка вже звикла до розкоші і забезпеченого життя «напівсвіту», відмовляється від пропозицій Поета відновити їхні стосунки, розуміючи, що тими благами, які вона має, перебуваючи під опікуванням Пан Юетінга, небагатий Поет її забезпечити не зможе.

У цей час у готелі «Кайлай» раптово з'являється бідна сирота — дівчинка-підліток Іграшка (у перекладі з оригіналу дослівно — «Дрібничка» або «Маленька річ», за драмою Цао Юя їй 13 років), батьки якої загинули. Безправна Іграшка була продана багатому лиходію, проте відмовилася вийти за

нього заміж і втекла з його будинку до Чен Байлу, сподіваючись на її заступництво. У чутливої молоді жінки прокидається материнська любов і жалість до Іграшки: вона щиро співчуває дівчинці й намагається допомогти їй. Проте місцеві бандити викрадають дівчинку в Чен Байлу та продають її у бордель. Після чергового зґвалтування Іграшка не витримує та в розпачі вішається.

У цей час на прохання Чен Байлу Поет шукає дівчинку по всьому місту і, нарешті, знаходить її, але запізно: він може лише констатувати її самогубство. Спустошений побаченим, він відчуває глибокий песимізм і щодо свого майбутнього з колишньою коханою.

Покровитель Чен Байлу Пан Юетінг, попри спроби врятувати від краху свій бізнес, зазнає остаточного банкрутства. Він більше не може оплачувати розкішне життя Чен і поспішно полишає її. Втома від розпусного життя, посилена звісткою про самогубство Іграшки та відчуттям безвиході, підштовхує до самогубства і саму Чен Байлу, яка приймає величезну дозу снодійного. Поет, який прийшов з букетом червоних троянд на зустріч із коханою, не встигає і цього разу — потрапляє вже на розв'язку трагедії.

Музика Цзінь Сяна в опері «Схід сонця» характеризується яскравою виразністю, лаконічністю та конкретикою образотворчих засобів, багатим та одночасно точним відчуттям відтінків почуттів головних персонажів, чіткими стилістичними ознаками місця та часу дії. У процесі створення опери композитор зробив особливий акцент на посиленні драматичного конфлікту музичними засобами, сформував яскраві й індивідуальні музичні образи-характеристики дійових осіб як першого, так і другого планів.

Важливе значення в розгортанні сюжетної лінії опери відведено оркестру та хору. У прем'єрній, пекінській постановці оперний оркестр у цьому творі поєднував європейські симфонічні інструменти з традиційними китайськими цзіньхе та піпа, а різноманітність китайських ударних інструментів — з джазовими барабанами, саксофоном, ксилофоном та ін. [124].

Більш відома європейцям, завдяки розміщенню на YouTube, версія

концертної постановки опери, здійсненої 13 і 14 червня 2017 р. у Шанхайському центрі східних мистецтв, у якій взяли участь Шанхайський філармонічний оркестр і Шанхайська музична консерваторія, представляє виключно європейські академічні інструменти, проте національний китайський колорит цього твору чудово відчувається і в такому варіанті [176]. В оркестрі, так само як і в хорі та партіях солістів, нерідко поєднуються китайські національні мотиви з американо-європейськими джазовими ритмами та інтонаціями (регтайм, блюз тощо), традиційний академічний європейський мажоро-мінор та китайські пентатонічні фрагменти — з використанням атональних та пуантилістичних епізодів. Хор також, розкриваючи або доповнюючи музичні характеристики головних героїв і створюючи загальну атмосферу, у якій знаходяться персонажі оперного спектаклю, співає в різних манерах і стилях: від європейського (академічного) і традиційного — китайського, до джазово-мюзиклового. Завдяки такій багатошаровій музичній складовій слухачі досить впевнено можуть визначити час та місце дії опери, адже Цзінь Сян у цьому своєму творі точно віддзеркалив переважну більшість стилів і напрямів тогочасної музики та їх своєрідне переплетіння, характерне для багатонаціонального Тяньцзіна першої третини ХХ ст., адже саме в цьому, єдиному в усьому Китаї, місті на той час таке стильове і жанрове музично-культурне багатоголосся сприймалося місцевими жителями як природне.

Змальовуючи гріхове суспільство, в якому перебуває головна героїня, композитор характеризує його, використовуючи розважальну європейсько-американську легку (іноді джазову) музику того часу, яка вдосталь звучала і в Шанхаї, і в Тяньцзіні 1930-х років. Так само, з певним загостренням, характеризуються і негативні чоловічі персонажі опери. На відміну від них, вокальні партії повій переважно базуються на китайських національних інтонаціях, щоправда, із вкрапленнями чужорідних для них європейських, насамперед мюзиклових, впливів.

На відміну від них, партії головних героїв — Чен Байлу та Поета — сповнені переважно витонченими китайськими мотивами. Однак, якщо музичні

характеристики, як, власне, і музична мова Чен Байлу суттєво змінюються залежно від сценічних обставин (як, наприклад, під час її спілкування з Пан Юетінгом, або в дуетах з Поетом, чи то в епізодах з жінками «напівсвіту», чи то у сцені з Іграшкою, або у фінальній сцені остаточного розчарування в житті і прийняття рішення накласти на себе руки), то музичний образ Поета більш одноманітний і статичний: йому не вдається прийняти свою колишню кохану такою, якою вона є зараз, він не може знайти бачення перспективи їх спільного майбутнього, адже цей персонаж живе минулим і марно намагається пристосувати свої спогади до нинішньої — кардинально іншої — життєвої ситуації, у якій опинилися і він сам, і Чен Байлу.

Від дебютної появи на сцені Чен Байлу як «цариці», її оточення до прийняття фатального рішення героїня долає величезну відстань у своїй душі, на відміну від Поета, який так і не змінився. У кожному дуеті Чен Байлу і Поета посилюється відчуття відчуження в їх мелодійних характеристиках. І у фінальному дуеті «Йди за мною» ці дві колись близькі одна одній людини опиняються вже в несумісних світах.

Інші персонажі (оточення Пан Юетінга і Чен Байлу — Лі Шикін, Ху Сі, Хой Ши, матуся Гу) представлені в опері як соціальне тло, що робить більш опуклими постаті головних персонажів. Ці другорядні дійові особи в сценічному та музичному планах зображені переважно у вигляді групових портретів, спрощуючи оригінальний літературний твір, що характерно для переважної більшості оперних лібрето. Особливо нівельована, порівняно з літературною першоосновою, фігура Лі Шикіна — неабияк важлива в драматургії оригінальної п'єси.

У другій половині Другої дії опери композитор вдало в музично-сценічному плані використав участь усіх другорядних персонажів (крім Іграшки) разом із головними дійовими особами у сцені банкрутства Пан Юетінга. Саме в такій ситуації виявилася сутність кожного з них: щойно оточений увагою і, як виявилось, лицемірною повагою своїх «друзів», цей персонаж, несподівано для себе, миттєво залишається зі своєю бідною віч-на-віч,

без будь-якої підтримки хоча б когось. Цей форс-мажорний епізод оголює та виявляє сутність кожного із цих персонажів і демонструє їх реальні соціальні прояви.

В опері є кілька цікавих у музичному контексті епізодів, що зображують екстравагантне життя дійових осіб, які одночасно скаржаться на соціальну несправедливість. Так, досить несподівано, але цілком відповідно драматургічному задуму, звучить тиха мелодія ксилофона в хорах «Світло-зелені» та «Купівля та продаж». Можна стверджувати, що в опері зовнішній аспект життя представників різних верств китайського суспільства майстерно представлений яскравими музичними характеристиками головних дійових осіб, зокрема завдяки використанню елементів інструментальної пародії та хорового коментаря.

Слід окремо відзначити останню — перед самогубством — арію Чен Байлу, яка дала назву і п'єсі, і опері: «Завтра сонце знову встане, але сонце вже не належить мені, я збираюся заснути». В оригінальній книзі Цао Юя ця фраза була вимовлена Чень Байлу задовго до розв'язки, у її діалозі з Пан Юетінгом. Але авторка лібрето і композитор свідомо переносять цей монолог в епізод, коли напруження трагедії досягло свого кульмінаційного піку.

Надзвичайно цікаве й трактування в опері персонажа Ван Фушена — офіціанта, який з перших хвилин з'являється на сцені, відкриваючи оперну дію, вітаючи всіх завсідників багатого салону Чен Байлу («Квіти і вино» та «Паперовий п'яний шанувальник золота»), а наприкінці опери постає перед публікою вже як сторонній коментатор трагедії, що тільки-но відбулася.

У п'єсі Цао Юя, як і в опері Цзінь Сяна, відчутно сюжетну подібність із всесвітньо відомими європейськими творами — романом «Дама з камеліями» А. Дюма-сина та оперою «Травіата» Дж. Верді. Попри те, що дія в цих європейських шедеврах відбувається в Парижі століттям раніше подій у п'єсі «Схід сонця» та в однойменній опері, головною сюжетною лінією, що об'єднує, у цих усіх творах є показ долі занепалих жінок (відповідно Віолети Валері і Чен

Байлу), у яких природне душевне благородство, внутрішня духовність та різнобічна обдарованість не пригнічені особистими життєвими обставинами, стикаються з принизливими умовами існування як утриманок багатіїв. Спроби обох героїнь вирватися з хибного кола суспільних і моральних реалій приречені на поразку. Для обох головних жіночих персонажів цих опер характерна жертвність: у Віолети — заради щастя сестри коханого та спокою його батька, у Чен Байлу — із жалю та бажання захистити та врятувати юну дівчинку, яку життєві обставини штовхнули на шлях ганьби. Віолета відмовляється від безтурботного багатого життя куртизанки задля життя з коханою людиною. Чен Байлу не спроможна здійснити такий крок, адже має вже негативний досвід неможливого життя з коханим у селі. Задля благополуччя родини свого коханого Віолета відмовляється від свого щастя, а Чен Байлу не в змозі вдруге відповісти на почуття колишньої коханої людини. Травіата помирає від невиліковної хвороби щасливою: знайшовши в останні хвилини життя примирення з батьком Альфреда, в обіймах коханого чоловіка, який, усупереч «моральним канонам» вищих кіл паризького суспільства, все ж таки повернувся до своєї коханої, а Чен Байлу приймає смертельну дозу снодійного, визнавши своє безсилля у боротьбі з навколишньою дійсністю. Можна констатувати, що така розв'язка є глибоко усвідомленим кроком китайської героїні, яка остаточно втратила будь-які ілюзії щодо можливості змінити на краще своє життя, незважаючи на, здавалося б, сприятливі умови: остаточне звільнення від домагань Пан Юетінга та запевнення Поета в щирості його почуттів. Однак розуміння Чен Байлу того, що в обставинах, що склалися, у неї вже немає можливості змінити свою долю, примножене на розчарування в марності наміру врятувати Іграшку, підштовхнуло героїню до трагічної розв'язки.

Партії головних героїнь в обох операх потребують майстерного володіння голосом — ліричним сопрано, з великою виразністю виконувати драматичні епізоди і водночас віртуозно співати колоратури. Ролі Віолети і Чен Байлу потребують від виконавиць неабиякої сценічної витримки, адже вони майже постійно знаходяться на сцені, значною мірою домінуючи в обох операх.

Зовсім нещодавно, у 2022 р., у мережі Інтернет з'явився запис нової однойменної опери на цей же сюжет з такою ж назвою [Додаток 2: 22]. Створений на основі принципово інших естетичних засад і виконаний чудовим складом провідних китайських академічних співаків у Національному центрі виконавських мистецтв, цей твір кардинально відрізняється від опери Цзінь Сяна. Про це красномовно свідчить навіть підзаголовок опери, наданий на YouTube: «Оригінальна опера бельканто “Схід сонця”», адже в цьому новітньому творі насамперед демонструється саме високоякісне володіння майстерністю співом *belcanto* виконавцями практично всіх партій і, водночас, спостерігається ще тісніша орієнтація на європейську академічну виконавську традицію. Такий композиторський підхід, на нашу думку, певною мірою позбавляє цю оперу яскраво означеного національного колориту, що є вельми характерною ознакою культурних процесів сучасної епохи глобалізації [80; 81]. Проте цей цікавий і яскравий твір ще очікує на детальний аналіз.

Доля Чен Байлу багато в чому перегукується і, водночас, суттєво контрастує з долею героїні опери Ши Гуаннаня (1940–1990) «Жаль за минулим», створеною цим видатним композитором за оповіданням класика китайської літератури Лу Сіня (1881–1936) «Скорбота за минулим, або Записки Цзюаньшена». Грунтовний аналіз цього камерного шедевру був здійснений у 2023 р. аспіранткою НМАУ ім. П. І. Чайковського Сяо Хуівен. Якщо в долі головної героїні опери «Схід сонця» рельєфно простежується паралель з долею Травіати, то в опері «Жаль за минулим», яка, на переконання Сяо Хуівен «позбавлена звичної видовищності та яскравих зовнішніх ефектів» [59, с. 62], наявні безумовні «паралелі з “Євгенієм Онєгіним” П. Чайковського, “Манон” та “Вертером” Ж. Массне, та особливо “Богемою” Дж. Пуччіні» [59, с. 62].

Не повторюючи важливі наукові положення аспірантки, зупинимося на декількох власних спостереженнях.

Трагічний кінець героїнь обох опер багато в чому зумовлений їх соціальним станом і умовами життя в складні в соціальному та економічному сенсі часи другого-третього десятиліть ХХ ст., адже обидва літературні

першоджерела, на основі яких вибудовувалися сюжети цих опер, описують різні сфери китайського суспільства, яке перебувало під впливом революційних ідей Руху 4 травня.

В оповідання Лу Сіня розповідь ведеться від першої особи — головного героя Цзюаньшена, який згадує про знайомство і недовгий час, прожитий разом із Цзицзюнь. Протягом усієї цієї розповіді Цзюаньшен лише двічі наводить короткі цитати реплік-відповідей йому коханої. Отже (цей аспект не розглядається в дослідженні Сяо Хуівен), перед авторами лібрето, якими були видатні літератори Ван Цюань і Хань Вей, постало непросте завдання — «озвучити» роль Цзицзюнь, виявивши її найхарактерніші риси — рішучість через відмову від феодалних родинних традицій до корінних змін у власному житті, готовність до створення з коханим вільної сім'ї, розуміння й беззаперечне сприйняття прогресивних ідей китайського Відродження, яке розпочалося після подій 4 травня, захоплення новітньою прогресивною літературою, відданість коханому.

Ця задача була блискуче вирішена лібретистами і композитором: оперна партія Цзицзюнь включає численні різноманітні розгорнуті — ліричні, радісні, схвильовані, драматичні — арії, дуети і діалоги. Протягом сценічної дії образ героїні завдяки змістовному тексту й багатому і різноманітному за настроями і засобами музичної виразності наповненню поступово трансформується із юної захопленої сильним почуттям дівчини в трагічну постать молодої жінки, щира любов і опіка якої все більше обтяжує коханого, котрий втрачає надію на краще майбутнє. Натомість, Цзюаньшен поступово все більше дратується намаганням коханої попри все налагоджувати побут і зберегти любов. Нарешті все закінчується крахом: Цзюаньшен визнає своє нещодавнє сильне почуття до Цзицзюнь головною помилкою, Цзицзюнь полишає його, а згодом він дізнається про її смерть. Попри нарочиту камерність опери (бурхливий розвиток і розквіт цього жанру в Китаї припадає на період 1990-х – 2000-х рр., вже після смерті Ши Гуаннаня), і відсутність будь-яких зовнішніх сценічних факторів, які б підсилювали драматизм, а згодом і трагізм ситуації, в якій

опинилися закохані, ця тендітна і беззахисна молода жінка, на відміну від коханого, демонструє сильну волю, коли життєві обставини позбавили цю молоду пару засобів для існування, а оточення почало відторгати їх.

В опері чотири умовні частини, які відповідають чотирьом порам року: любов молодої пари зароджується навесні, влітку закохані насолоджуються можливістю жити разом і кохати одне одного, проте наприкінці цієї частини з'являються тривожні передвісники: герой втрачає роботу, але все ще сповнений сподівань на те, що зможе якось виправити ситуацію. Восени, з втратою роботи Цзюаньшеном, розпочинаються проблеми, які з часом стають все більш складними, нездоланими. Взимку стається остаточний розрив колишніх коханих.

Сценічне вирішення опери є вельми своєрідним: окрім пари закоханих на сцені протягом усього дійства періодично з'являється ще одна — другорядна — безіменна пара: Співак і Співачка. Ці дійові особи, на перший погляд, стають начебто відстороненими спостерігачами того, що відбувається з героями опери, а насправді є коментаторами усіх подій і перипетій. Як зазначає Сяо Хуівен, «другорядним персонажам композитор доручає функцію наскрізного коментування дії. І в даному статусі вони відіграють надзвичайно важливу драматургічну роль» [59, с. 69].

Ці дві безіменні дійові особи, іноді разом із невеликим камерним хором, стають неначе голосами від автора, які іноді дещо випереджають, іноді коментують або констатують події, що відбуваються на сцені.

«Жаль за минулим» серед інших подібних ліричних опер, створених дещо пізніше («Прощання з Кембриджем» Чжоу Сюеші, «Чай – дзеркало душі» Тан Дуна та ін.) є й досі чи не найпопулярнішою в Китаї. Але цей шедевр добре знайомий не лише жителям Піднебесної: Сяо Хуівен наголошує на тому, що «у тріаді найбільш репрезентативних творів китайських композиторів 1980-х років саме лірична драма Ши Гуаннаня була обрана для концертного виконання на сцені Оперної студії Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського» [59, с. 30].

Не випадково цей музичний твір, як і щирий у своїй незахищеності образ Цзицзюнь, був створений на початку 1980-х рр., адже після чи не тотальних заборон на більшість витворів мистецтв, які не корелювалися з офіційними ідеологічними догмами тих часів, що тривали від початку Культурної революції і майже до кінця 1970-х рр., 1980-ті рр. стали роками поступового пробудження і повернення до нормального існування численних знищених чи вихолощених мистецьких жанрів і, навіть, цілих сфер творчої діяльності. І образ жінки, яка, в кінці кінців, потерпіла невдачу, але знайшла в собі сили і мужність повстати проти заскорублених вікових догм задля власного щастя і щастя коханого, у 1980-ті рр. крок за кроком, у нових художніх творах ставав не менш актуальним, ніж дозволений для доступу до публіки за часів Культурної революції триєдиний і, часом, доволі схематичний образ жінки — героїні, патріотки і войовниці.

У постановці опери китайськими студентами, аспірантами і викладачами, запис якої є на YouTube [Додаток 2: 1], режисер припускається цікавого, але з психологічної точки зору виправданого експерименту: водночас із константою — незмінними протягом усієї опери другорядними Співаком і Співачкою, які об'єднують усе дійство в єдине ціле, ролі Цзюаньшен і Цзицзюнь в кожній новій сцені, що змінюються відповідно до змін пір року, послідовно виконують чотири акторські пари, в яких виконавці навіть зовні не є схожими на попередніх. З першого погляду, таке рішення можна пояснити бажанням залучити до виконання опери більшої кількості молодих учасників, але, при аналізі цього режисерського задуму, стає зрозумілим, що серед молодих акторів підбиралися для кожної сцени співаки які найбільш точно і глибоко здатні продемонструвати в поведінці і співі конкретні психологічні й емоційні стани героїв: щира закоханість і в чомусь наївне очікування щастя від перебування разом (весна), надії на краще майбутнє і тривога з приводу матеріальних і побутових труднощів, що постали перед ними (літо), роздратованість, що все більше наростає в Цзюаньшена і, водночас, намагання Цзицзюнь зберегти любов і попри всі негаразди пристосуватися до непростих умов життя (осінь), і, нарешті, повний крах у стосунках, смерть Цзицзюнь і

невтішність Цзюаньшена від скоєного ним (зима).

Безумовно, прямі паралелі Цзицзюнь Ши Гуаннаня з Мімі Пуччіні, провести доволі складно, але спорідненість цих персонажів є не менш очевидною, як і Чен Байлу Цзінь Сяна з Віолетою Дж. Верді. Подібне можна стверджувати й порівнюючи героїнь двох опер китайських композиторів між собою: Цзицзюнь і Чен Байлу належать до різних прошарків китайського суспільства 1920-х — 1930-х рр., мають різну мету (у Чень Байлу — власний добробут і забезпеченість, бажання бути нехай утриманкою, але зіркою сцен свого оточення, віддаватися розвагам тощо, у Цзицзюнь — бути поруч з коханим чоловіком, мати спільні ідеали, мрії попри всі матеріальні і побутові негаразди, відторгнення суспільством), але обидві вони кидають виклик жорстокій дійсності, що їх оточує, і обидві передчасно полишають життя не витримавши суворих реалій дійсності і не досягнувши омріяних цілей.

Висновки до розділу 3

Здійснений аналіз розвитку китайської проєвропейської опери і різновидів жіночих ролей та характерів у них дозволяє стверджувати, що в таких творах органічно поєднуються національні китайські та європейські принципи музично-театральної драматургії. Переосмислення композиторами китайської традиції співу в партіях головних героїнь вдало сполучається із застосуванням численних європейських особливостей у партіях інших дійових персонажів, хорових епізодах, часом також і в оркестровому супроводі. Усе це дозволяє наголошувати на вдалому застосуванні численними китайськими композиторами діалогічного принципу «Схід – Захід», що реалізується в поєднанні національних та засвоєних митцями Піднебесної західних, зокрема новаторських — середини – кінця ХХ ст. — традицій під час створення ними сучасних яскравих опусів.

У трактуванні семантичних функцій жіночих образів у сучасних операх автори лібрето, режисери-постановники і композитори намагаються не

прив'язуватися до підамплуа в традиційній китайській опері, орієнтуючись більше на західні зразки, проте національна специфіка показу жінок в таких новітніх творах, безумовно присутня. Зваживши на соціально-політичні обставини, за яких викристалізовувалася сучасна китайська опера, найпершим у сучасних проєвропейських і народних операх сформувався і яскраво був презентований тип жінки-патріотки, будівниці нового справедливого життя. Певна спорідненість цьому образу присутня і в сюжеті опери «Мулань псалом», проте в даному випадку вбачати тотожність героїнь-революціонерок і легендарного персонажу з далеких часів невірно, тож образ жінки-войовниці в цій опері є самостійним, на багато століть «старішим» китайським жіночим архетипом, ніж героїні ХХ ст. Серед інших типових образів жінок, презентованих в проєвропейських операх, назовемо жінку-митця, жінку-просвітницю, жінку – ліричну героїню, жінку – представницю соціальних низів. Менш виразно жіночі персонажі презентовані в комедійних ракурсах, але й сучасних опер такого плану в Китаї небагато. Тут можна назвати героїню опери «Сота наречена», а також – певною мірою – жінок з опери «Одруження Сяо Ерхея». Важливою особливістю багатьох сучасних китайських опер є те, що при загальній орієнтації композиторів на європейські зразки, мелос партій головних героїнь найчастіше синтезує національні і європейські риси зі значно вагомішою китайською складовою на відміну від інших персонажів.

ВИСНОВКИ

Семантика жіночих персонажів у китайській опері багата і різнопланова.

Трактування жіночих ролей в традиційній китайській опері і їх значущість протягом багатовікового еволюційного шляху, який пройшов цей синтетичний музично-драматичний жанр, неодноразово змінювалися залежно від переважання тих чи інших поглядів на місце і роль жінок в китайському суспільстві.

З виникненням Пекінської опери, яка вже майже два століття є найпопулярнішою в Китаї, всі жіночі ролі виконувалися виключно чоловіками, проте завдяки їхній наполегливості й постійному – з покоління в покоління – покращенню сценічної майстерності основне жіноче амплуа дань отримало чимало суттєвих і несхожих одне на одне розгалужень. Для кожного з численних різновидів амплуа протягом ХІХ – першої половини ХХ ст. знаходилися талановиті чоловіки актори, котрі удосконалювали їх, привносячи у виконання різноманітних жіночих образів особистісний неповторний стиль. Поява на початку ХХ ст. на оперній сцені низки яскравих акторів, які водночас займалися педагогічною діяльністю в заснованих ними авторських школах, сприяла збільшенню значення жіночих ролей у п'єсах і поступово зробила жіночі персонажі чи не найважливішими і найпривабливішими в традиційній опері. Новаторські прийоми, які застосовували чоловіки-актори в усіх компонентах (декламація, спів, сценічний рух, танець, складання нових мелодій, поетичних текстів, володіння елементами сценічного бою, клоунада, застосування гриму, костюмів, аксесуарів тощо) для відтворення жіночих образів, й досі, завдяки наявності численних відеозаписів їхнього виконавського мистецтва, з поступовим заміщенням на сцені артистів-чоловіків жінками, вважаються еталонними.

Протилежний Пекінській опері феномен, який викристалізувався як самостійний і дуже популярний різновид традиційного музично-театрального мистецтва менше століття тому – в 1930-х рр. – жіноча опера Юе був слідством

швидкої емансипації жінок у китайському суспільстві. Проаналізовані чинники, що сприяли швидкому злету опери Юе дозволяють казати про дуже сприятливий для її стрімкому розвитку збіг декількох складових, чи не найголовнішою з яких була наявність у Шанхаї – місті, в якому цей вид опери набув найбільшого розповсюдження – вдячної і дуже численної глядацької аудиторії, що складалася переважно з робітниць-жінок.

Попри дедалі все активніше залучення до виконання в Пекінській опері жіночих амплуа жінками (з другої третини ХХ ст.), а в опері Юе чоловічих ролей чоловіками (в деяких трупях з 1950-х рр.) справжні цінувальники і прихильники і досі віддають беззаперечну перевагу спектаклям, що презентують вершини популярності цих традиційних жанрів в їх найбільш досконалому, традиційному вигляді, адже, на переконання фахівців і справжніх шанувальників цих жанрів, у Пекінській опері й досі кращими виконавцями жіночих ролей є чоловіки (більш витончені рухи, пози, жести, сильний і рівний в усіх регістрах високий голос, нерідко фальцет, менша емоційність, але, водночас, і певний символізм китайської жіночності), а в опері Юе кращими виконавицями чоловічих ролей — жінки (ніжність, лагідність у ставленні до жінки і поведінки з нею, романтизм у рухах, співі таких персонажів на відміну від зайвої маскулінності в чоловічому виконанні). Разом з цим, здебільшого ліричні сюжети опери Юе передбачають кількісну перевагу жіночих персонажів на сцені, тож чимало найщиріших і найвдаліших постановок оперних спектаклів на сучасні літературні і певним чином адаптовані старовинні сюжети пов'язані саме з численними труппами цієї жіночої опери. Вплив жіночої опери Юе на інші різновиди традиційної китайської опери є настільки безперечним, що нині деякі змішані труппи спеціально роблять постановки з виключно актрисами-жінками, які дуже професійно виконують як жіночі, так і чоловічі ролі.

На відміну від тривалої еволюції традиційних оперних труп Китаю щодо допущення до участі в спектаклях жінок, і поступового зростання значення жіночих підамплуа і взагалі жіночих персонажів, сучасна китайська опера,

наймолодша порівняно з будь-якою з місцевих традиційних опер, у більшості найперших своїх зразків висунула жіночі персонажі на авансцену, часто роблячи саме жінок головними героїнями.

Від найперших ролей в операх 1940-х років і до сьогодні чималі жіночі персонажі за драматургією сюжетів мають принаймні не менше значення, ніж чоловічі, нерідко стаючи головними, навколо долі яких розгортається оперний сюжет.

Нині жіночі ролі завдяки розумінню композиторів, лібретистів і режисерів-постановників привабливості сценічної гри і співу жінок, а також значенню жінок у суспільному, політичному, культурному житті Китаю, посідають провідне місце в оперному мистецтві, презентуючи широкий спектр яскравих, сучасних, неповторних образів.

Саме партії жіночих персонажів китайські композитори наповнюють найбільшим ліризмом, щирістю, а нерідко і справжнім глибоким драматизмом. Отже, жінки в сучасних китайських операх стають справжніми берегинями безцінних національних культурних досягнень і провідницями найкращих людських думок і мрій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. № 49. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. С. 4–18.
2. Бірюкова Л. Сучасні тенденції становлення китайського оперного мистецтва / Л. Бірюкова, О. Руденко, Т. Ігнатовська // Слобожанські мистецькі студії : науковий журнал / Міністерство освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка ; [ред. кол.: І. Л. Бермес, А. Ю. Єрмоменко, О. К. Зав'ялова та ін.]. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 1. С. 5–8.
3. Ван Лунчань. Оперна сюжетологія як предмет сучасного музикознавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2019. 19 с.
4. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2023. 160 с.
5. Ван Те. Явище національного стилю в контексті музичної поетики опери : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2008. 26 с.
6. Вей Дзюнь. Особливості розвитку вокальних жанрів традиційної музики Китаю // Наук. вісн. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип 40. Кн. 10 : Музичне виконавство. С. 241–251.
7. Воробей О. (2012). Особливості «поетизованих» п'єс Цао Юя як нової форми китайської драми 30–50-х років ХХ століття. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка, 18, 55–59.
8. Воскобойнікова Ю. В. Типологія критеріїв адекватності виконавської інтерпретації // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури України, Харків. держ. акад. культури. — Харків, 2011. — Вип. 35. — С. 254–262.

9. Ву Гуолінг. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX – XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. держ. муз. академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006, 2006. 15 с.

10. Гобова Є. В. «Нова молодь» та Рух 4 травня // Журнал Україна — Китай. № 16(2) 2019. С. 58–61.

11. Дін Боюй. Жіночі персонажі в операх Китаю XX — початку XXI століть // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 68. Том 1. С. 76–82. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-12>

12. Дін Боюй. Жіночі персонажі в традиціях Пекінської національної опери XX — початку XXI ст. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 188–189.

13. Дін Боюй. Опера «Схід сонця» Цзінь Сяна: китайська «Травіата» // Культура України: зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. Шейка. Харків: ХДАК, 2023. Вип. 80. С. 126–134. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.16>

14. Дін Боюй. Опера Цзінь Сяна «Схід сонця»: китайсько-європейські паралелі / Дін Боюй // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р. / М-во освіти і науки України, Ін-т модернізації змісту освіти, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 117–118.

15. Дін Боюй. Опера творчість Цзінь Сяна як віддзеркалення музично-театральних тенденцій Китаю кінця XX — початку XXI ст. // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1 / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 357–358.*

16. Дін Боюй. Специфіка трактування жіночих образів у сучасних китайських операх // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2 / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 124–126.*

17. Дін Боюй. Трансформація характеристик жіночих персонажів в операх китайських композиторів середини XX — початку XXI століть // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21–22 листоп. 2019 р.) / М-во освіти і науки України, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 322–324.*

18. Дріч І. С. Художня індивідуальність композитора : навчальний посібник. Харків : Тимченко, 2010. 106 с.

19. Є Сяньвей «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : [спец.] 17.00.03 Музичне мистецтво. Суми : СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2019. 20 с.

20. Є Сяньвей. «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф. [Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису]: дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво / Харківська державна академія культури, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми. 2019. 213 с.

21. Є Сяньвей. Вокальний цикл віршів з музикою у структурі опери Сан Бо «Метелик» // *Музичне мистецтво і культура : наук. вісн. Осес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2016. Вип. 21. С. 29–40.*

22. Є Сяньвей. Міфопоетичні прообрази китайської музичної драми перевтілень початку XXI ст.: герменевтичний аналіз музично-поетичного

тексту опери Сан Бо «Метелик» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 34–42.*

23. Є Сяньвей. Утілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми Сан Бо «Метелик» // *Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 61. С. 53–62.*

24. Єрошенко О. В. Емоційна сфера у вокальній творчості: музичноестетичні та виконавські аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2008. 18 с.

25. Жінки в збройних силах (2023). *Вікіпедія*. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%96%D1%96%D0%BD%D0%BA%D0%B8_%D0%B2_%D0%B7%D0%B1%D1%80%D0%BE%D0%B9%D0%BD%D0%B8%D1%85_%D1%81%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%85

26. Задверняк Н. (2022. 9 січня). Вбивча краса, або У підрозділах спецпризначення тільки дівчата. *Армія інформ*. URL : <https://armyinform.com.ua/2022/01/09/vbyvcha-krasa-abo-u-pidrozdilah-speczpryznachennya-tilky-divchata/>

27. Коваль О. А. Як Рух 4 травня змінив Китай // *Журнал Україна — Китай. № 16(2) 2019. С. 54–57.*

28. Козубенко О. (2021. 11 лютого). Історичні діви-воїтельки, прекрасні та смертоносні. *Армія інформ*. URL : <https://armyinform.com.ua/2021/02/11/istorychni-divy-voyitelky-prekrasni-ta-smertonosni/>

29. Коновалова І. Ю. Вербальна авторепрезентація композиторів у музичній культурі постмодерну: теоретичний дискурс // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (22–23 листоп. 2018 р.) / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. — Харків, 2018. — С. 251–252.*

30. Коновалова І. Ю. Сучасне буття композиторської творчості: семантичні аспекти [Текст] // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології. — К., 2012. — С. 38-39.

31. Кун Чжунцзюнь. «Велика стіна» А. Авшаломова — перша монументальна китайська опера європейського типу // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XX міжнар. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів, учасників V Всеукр. конкурсу з теорії музики ім. Т. С. Кравцова / М-во культури та інформ. політики України, Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. С. 27–30.

32. Лі ДженьСін. Театральна система Мей Ланьфана та її оцінка видатними діячами світового мистецтва // Культура України. Вип. 54. 2016. С. 297–306.

33. Лі Мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень : дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мист. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. 223 с.

34. Лі Мін. Особливості голосоутворення в китайській оперній традиції // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2016. Вип. 53. С. 127–135.

35. Лі Мін. Рецепція європейського оперного мистецтва в китайській музичній культурі кінця XVIII – першої половини XX ст. // Культура України. Серія : Мистецтвознавство : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури / за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2018. Вип. 61. С. 157–166.

36. Лі Чженьсін. Проблеми взаємодії театру Заходу і Сходу в ретроспекції вивчення антропології культури // Культура України. Серія: Мистецтвознавство : зб. наук. . / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2018. Вип. 59. С. 194–203.

37. Лі Чженьсін. Травестія в традиційній Пекінській опері: герменевтичний підхід // Традиції та новації у визій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв. Харків, 2017. Вип. 2. С. 105–108.

[D0%B2%D0%B0_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B8%D0%B9%20%D0%B2%D0%B8%D0%BC%D1%96%D1%80%20%D0%BC%D1%83%D0%B7%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D1%83.%20%D0%86%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F%2C%20%D1%82%D0%B5%D0%BE%D1%80%D1%96%D1%8F%2C%20%D0%BF%D1%80%D0%B0%D0%BA%D1%82%D0%B8%D0%BA%D0%B0.pdf](#)

48. Пей Юнтін. Семантика парних жіночих образів в оперній творчості Р. Вагнера (на прикладі опери «Тангейзер») // Аспекти історичного музикознавства. Вип. 29. Харків, ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2022. С. 143–159.

49. Польська І. І. Музичний етос та духовна культура. Проблеми розвитку суспільства: системний підхід: матеріали міжвуз. наук. конф. / Нац. юрид. акад. України ім. Ярослава Мудрого. Харків: НЮАУ, 2006. С. 213–218.

50. Пруський Ю. О. Феномен співаків-кастратів та їх вплив на розвиток оперного мистецтва : кваліф. робота ... ступеню магістр 025 Музичне мистецтво. [Рукопис]. Київ, НАКККіМ, 2020. 96 с.

51. Рощенко О. Г., Є Сяньвей «Метелик» Сан Бо як національний китайський оперний міф : монографія. Харків : Естет Принт, 2021. 175 с.

52. Рощенко О. Г., Чжан Юй. Логіка лібретотворення «Великого каналу. Балади Річки» — новітньої китайської оригінальної опери // Музикознавча думка Дніпропетровщини : зб. наук пр. Дніпро : Грані, 2022. Вип. 23 (2, 2022). С. 89–101.

53. Самойленко О. І. Музичний театр у діалозі з часом та у семантичному просторі сучасної культури. Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського: науковий журнал. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. № 2 (7). С. 11–19.

54. Середюк І. М. Семантика музичного портрету у клавірно-фортепіанній творчості XVII–XX століть : дис. ... канд. мистецтвознавства

(доктора філософії) 17.00.03 Музичне мистецтво. [Рукопис]. Одеса, ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2021. 248 с.

55. Стахевич А. Г. Искусство bel canto в итальянской опере XVII – XVIII веков. Saarbrücken: Lambert Academic Publishing, 2012. 200 с.

56. Стахевич О. Г. Вокальне мистецтво Західної Європи: творчість, виконавство, педагогіка: дослідження. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. 272 с.

57. Сун Пенсян. Вплив релігійно-філософських та ідеологічних доктрин на розвиток музичного мистецтва Китаю // Вісн. Держ. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : наук. Журнал. 2007. № 3. С. 87–91.

58. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03 Музичне мистецтво / ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2016. 17 с.

59. Сяо Хуівен. Асиміляція європейського досвіду в китайській опері 1980-х років: між традицією та авангардом (на матеріалі опери Ши Гуаннань «Жаль за минулим»): наук. обґрунтування творчого мистецького проекту ... доктора мистецтва 025 «Музичне мистецтво» 02 «Культура і мистецтво». Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2023. 99 с.

60. Тан Чжачен. Специфіка трактовки баса в опері XVII–XIX століть: між амплуа і характером : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. 18 с.

61. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво. Одеса : ОДМА ім. А. В. Нежданової, 2010. 16 с.

62. У Хун Юань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 16 с.

63. Уманець О. В. Кітч у просторі культури межі XX–XXI ст. // Актуальні питання гуманітарних наук, 2022. Вип. 47. Т. 4. С. 60–65.

64. Уманець О. В. Мистецтво в культурному просторі постсучасності: зміни та проблеми. Духовна культура України перед викликами часу : тези доповідей учасників IV Всеукр. наук. –практ. конф. (м. Харків, 14 трав. 2021 р.) / [редкол.: А. П. Гетьман (голова), В. М. Пивоваров, О. В. Уманець, О. А. Стасевська] ; МОН України, Нац. юрид. ун-т ім. Ярослава Мудрого, каф. культурології. Харків : Право, 2021. С. 92-95.

65. Урусов В. Б. Від Руху 4 травня до здійснення китайської мрії // Журнал Україна — Китай. № 16(2) 2019. С. 62–65.

66. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. 26.00.02 Теорія та історія культури / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.

67. Цзян Чжаоюй. Художній світ китайського національного мюзиклу «Тан Сяньцзу» // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Ви.20 (1, 2021). С. 275–286.

68. Ці Мінвей. Жанрово-стильові пріоритети професійної підготовки вокалістів Китаю на етапі глобалізації : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. 199 с.

69. Цю Діфань. Трансформація жіночих архетипів в китайській традиційній національній опері ХХ століття. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 200–205.

70. Цю Діфань. Феномен жінки-композитора в музичній культурі Китаю ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 2. С. 213–218.

71. Чекан Ю. «Ненормативное тело» в романе Энн Райс «Плач к небесам»: музыковедческий дискурс // Мистецтвознавчі записки. Зб. наук. праць. Вип. 27. Київ : Міленіум, 2015. С. 3–14.

72. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.

73. Чень Менмен. Творча спадщина Хуан Цзи в контексті академічного китайського музичного мистецтва ХХ століття : дис. ... д-ра філософії з музичного мистецтва. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2021. 217 с.
74. Чеські музиканти в Україні : біобібліогр. слов. / М-во культури і туризму України, Харк. держ. акад. культури; [уклад. В. М. Щепакін]. Харків : ХДАК, 2005. 248 с.
75. Чжан Кай. Сучасний оперний театр як художнє вище та категорія музикознавчого дискурсу : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.00.03 Музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2017. 17 с.
76. Чжан Мяо. Вокально-виконавські чинники оперного стилю: інтонаційно-мелодійна типологія : автореф. ... канд. мистецтвозн. 17.0007 Музичне мистецтво / ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2019. 19 с.
77. Чжан Юй. «Великий похід китайської червоної армії»: жанрово-інтонаційна специфіка національної історичної героїко-патріотичної опери Інь Цінь // Музикознавча думка Дніпропетовщини. Дніпро: Грані, 2021. Вип. 2. С. 241–254.
78. Чжан Юй. Жанрові типи китайської національної опери в творчості Інь Цінь : дис. ... доктора філософії з музичного мистецтва. Спеціальність 025 Музичне мистецтво. Харків, ХДАК, 2023. 219 с.
79. Чжоу І. Індивідуальний вокальний стиль в умовах глобалізації. *European Journal of Arts : Scientific journal*. Vienna: Premier Publishing, 2020. № 1. P. 106–111.
80. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація. (кінець ХІХ – початок ХХІ ст.): Моногр.: в 2 т. Т. 1. Харків : Основа, 2001. 520 с.
81. Шейко В. М. Культура. Цивілізація. Глобалізація (кінець ХІХ–початок ХХІ ст.): монографія. В 2 т. Т. 2. Харків: Основа, 2001. 400 с.
82. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ — початку ХХ століть: європейські виміри : монографія. Харків : Панов А. М., 2017. 479 с.

83. “The Breeze Blows Songs Around the Clouds” by Shang Xiaoyun, Shanghai Ancient Books Publishing House, 2012.10. P. 169–181.
84. Aaron Y. Shaoxing Yue opera 越劇。 House of the Flying Water Sleeves. Chinese Opera from A to Z. URL : <https://xiqopera.wordpress.com/2020/03/31/shaoxing-yue-opera-%E8%B6%8A%E5%89%A7/>
85. Amitin M. Chinese Theatre Today: Beyond the Great Wall. Performing Arts Journal. The MIT Press. 1980. Vol. 4, No 3. P. 9–26.
86. Background to Brand Hong Kong. August 2007. <https://web.archive.org/web/20081223104613/http://www.brandhk.gov.hk/brandhk/view.htm>
87. Bay Area Beijing Opera Association 灣區京劇藝術研究會 2019年9月17日 (Асоціація дослідження мистецтва пекінської опери Bay Area. 2019. 17 вересня). URL : https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0jPwPweh1YJfFVaPao4pyrcG8mKFeAmNTso54QAwmT4AfrF7GQB3CWnLm9gNkmsfql&id=351021308251401&locale=zh_CN
88. Bonds A. B. Beijing Opera Costumes: The Visual Communication of Character and Culture. Routledge: University of Hawai'i Press, 2008. 432 p.
89. Brandon James R. Chinese performing arts. The Qing (Manchu) period. URL : <https://www.britannica.com/art/Chinese-performing-arts/The-Yuan-period>
90. Brandon James R. Theatre in Southeast Asia. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967. XIII, 370 pp. Maps, Tables, Illustrations, Bibliography, Index.
91. Cai Zuo Zuo. Impression of Chinese Opera Feminist // Dissertation topic. 2011. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/50524>
92. Characteristics of Peking Opera Costumes. URL : http://en.chinaculture.org/gb/en_artqa/2003-09/24/content_27354.htm

93. Chen Chong. Research on the Cross-cultural Comparison between Chinese Peking Opera and Western Opera // Dissertation topic. 2011. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/8868>
94. Chen Nan. Theater opens with homage to Shi Guangnan in Chongqing // China Daily. 2015. May 19. URL : https://english.www.gov.cn/news/photos/2015/05/19/content_281475110599638.htm
95. Daphne P. Lei. Operatic China : staging Chinese identity across the Pacific. Palgrave Macmillan, [New York], 2006. 348 p.
96. Dikötter, Frank. The Construction of Racial Identities in China and Japan. Hurst & Company, London. 1997. 276 p. P. 76–77.
97. Ding Boyu. Specificity of the musical interpretation of characters in Jin Xiang's Opera "Sunrise" // The European Journal of Arts. Vienna, 2020. № 3. P. 37–42.
98. Ding Boyu. The opera "Mulan psalm" by Guan Xia in the modern musical culture of China // Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2023. Вип. 82. С. 67–76. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.08>
99. Dolby, William. A History of Chinese Drama. Paul Elek, London 1976. 327 p.
100. Fan Xing. Staging revolution : artistry and aesthetics in model beijing opera during the cultural revolution. Hong Kong. 2018. 308 p. URL : <https://search.worldcat.org/title/1031673079>
101. Goldstein, Joshua, Drama Kings Players and Publics in the Re-creation of Peking Opera, 1870–1937. Berkeley: University of California Press, 2007. Pp. XI + 371, 19 illus.
102. Haili Ma. The Missing Intangible Cultural Heritage in Shanghai Cultural and Creative Industries. International Journal of Heritage Studies, 2022. Vol. 28, No 5. P. 597–608. <https://doi.org/10.1080/13527258.2022.2042717>

103. Hu John. *Ming Dynasty Drama // Chinese Theater: From Its Origins to the Present Day* / Ed. by Colin Mackerras. Honolulu, 1988. P. 60–91.
104. It is not a real python, it is a dragon with five claws and a python with four claws, respected by apricot and golden yellow. URL : https://min.news/en/culture/055bd95a8018fee09cbb634cb242269c.html#google_vignette
105. Jiang, Jin. *Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-century Shanghai*: University of Washington Press, 2011. 352 p.
106. Jiao Feng. *Peking Opera Costumes: A Display of History, Culture, and Fine Craftsmanship*. China Today. 2020. October 3. URL : http://www.chinatoday.com.cn/ctenglish/2018/ich/202003/t20200310_800196460.html
107. Kouymjian, Dickran. *Chinese Motifs in Thirteenth-Century Armenian Art: The Mongol Connection*. *Beyond the Legacy of Genghis Khan*. Editor: Linda Komarof. Publisher: Brill. P. 303–324. URL : <https://cah.fresnostate.edu/armenianstudies/documents/pdf/2012%20Kouymjian%20Dragn%20Phoenixes%20DK-Aufsatz.pdf>
108. Kuzay S. *A Concise History of Theatre in Imperial China*. *Asian Traditional Theatre and Dance*. Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki. 2018. URL : <https://disco.teak.fi/asia/a-concise-history-of-theatre-in-imperial-china/>
109. Li Meng Jiao. *Large scale scene Symphony “Mulan Psalm” artistic characteristics and the characters of Mulan – the musical troupe premiere version as an example // Dissertation topic. 2012/* URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/1887194>
110. Li Shengsu. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Li_Shengsu
111. Li Xiaoti. *Opera, Society, and Politics in Modern China*. Harvard-Yenching Institute, 2019. 376 p.

112. Li Yang. Scenario Symphonic Opera “Mulan Psalm”. Actress Aria Analysis and Research // Dissertation topic. 2013. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/1890064>
113. Liang Luo. Women Playing Men: Yue Opera and Social Change in Twentieth-Century Shanghai. *China Review International*. 2009. Volume 16, Number 1. P. 117–125.
114. Lim, SK. Origins of Chinese Opera. Translated by Li En. Illustrated by Fu Chunjiang. Asiapac Books, 2010. P. 139–141.
115. Lovrick P., Siu W.N. Chinese Opera: Images and Stories. UBC Press, 2011. 176 p.
116. Mackerras, Colin. “Yangzhou Local Theatre in the Second Half of the Qing”. In Olivová, Lucie B.; Børdahl, Vibeke (eds.). *Lifestyle and Entertainment in Yangzhou*. NIAS Press, 2009. P. 207–224.
117. Mangfu. URL : <https://en.wikipedia.org/wiki/Mangfu>
118. Mei Baojiu, Chinese Peking opera artist, Died at 82. History’s Greatest. URL : <https://historygreatest.com/mei-baojiu-chinese-peking-opera-artist-died-at-82>
119. Mei Lanfang // *Asian Traditional Theatre & Dance* by Jukka O. Miettinen. Theatre Academy of the University of the Arts Helsinki. 2018. URL : <https://disco.teak.fi/asia/mei-lanfang/>
120. Mei Lanfang Commemorative Chinese Folding Fan. URL : <https://www.delightfuldiscoveriesbysns.com/products/commemorative-chinese-folding-fan-me-lanfang>
121. Meijuan Zhao, Lay Hoon Ang. Hybridising the cultural identity of Mulan from a Chinese ballad to American films // *Asian Journal of Social Science*. 2022. Volume 50, Issue 2. P. 130–136.
122. Min Tian. Male Dan. The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre // *Asian Theatre Journal*. University of Hawai’i Press. Volume 17, Number 1, Spring 2000. P. 78–97.
123. Min Tian. *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage: Chinese Theater Placed and Displaced*. Springer, 2012. 308 p.

124. NCPA Opera Commission. The Sunrise. 2025. URL : http://en.chncpa.org/whatson/zdyc/201503/t20150323_120129.shtml
125. Oestreich James R. Review / Opera; From China, Echoes of Puccini // The New York Times, 11. 1992, Jan. 20. URL : <https://www.nytimes.com/1992/01/20/arts/review-opera-from-china-echoes-of-puccini.html>
126. Opéra Yue. URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Op%C3%A9ra_Yue
127. Pei Zuo Ping. Scenario symphonic opera // Dissertation topic. 2011. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/393985>
128. Piatnytska-Pozdnyakova I. Seemantic structures as Markers of veaning formation in a music work: an analytical approach // Музичне мистецтво і культура. 2021. Вип. 32, кн. 2. С. 78–89. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-2-7>
129. Reluctant Rat. Language of the opera: orchid-speak. URL : <https://followmybrushmarks.wordpress.com/2017/02/24/language-of-the-opera-orchid-speak/>
130. Riley Jo. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. Pp. VII + 348., p. 26.
131. Siu Leung Li. Cross-Dressing in Chinese Opera (Illustrated ed.). Hong Kong University Press, 2003. 294 p.
132. Sleeboom, Margaret. Academic Nations in China and Japan: Framed in Concepts of Nature, Culture and the Universal. London and New York, Routledge Curzon, 2004. Pp. XX, 220.
133. Special section on Chinese opera : Conventions Of Chinese Opera. Taiwan Today, 1958. April 01. URL : <https://taiwantoday.tw/news.php?unit=20,20,29,35,35,45&post=25988>
134. Tan Dun. Peony Pavilion (1998). URL : <https://www.wisemusicclassical.com/work/33582/Peony-Pavilion--Tan-Dun/>
135. Tang R. The Opera Scene in China // Interlude. 2018. May 20. URL : <https://interlude.hk/opera-scene-china/>

136. Thorpe, Ashley. “Only Joking? The Relationship between the Clown and Percussion in “Jingju”” // *Asian Theatre Journal*. 2005. № 22 (2): pp. 269–292. doi:10.1353/atj.2005.0034. JSTOR 4137134. S2CID 161408409
137. Wei Rong (2013). Introduction to Peng Liyuan Opera Art. *Dissertation topic*. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/2180768>
138. Wichmann E. Listening to Theatre: The Aural Dimension of Beijing Opera. Routledge: University of Hawaii Press, 1991. 342 p.
139. Yang Su Jun. Analysis the Mulan’s Aria Singing Style of Opera “Mulan Psalms” // *Dissertation topic*. 2012. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/1887961>
140. Ye, Tan. Historical Dictionary of Chinese Theater. The Scarecrow Press, 2008. 592 p.
141. Yue Opera Encyclopedia, Science News & Research Reviews. URL : <https://academic-accelerator.com/encyclopedia/yue-opera>
142. Yue opera. URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Yue_opera
143. Zheng Zuo. The opera “Mulan Psalm” “Mulan” singing art // *Dissertation topic*. 2012. URL : <https://www.dissertationtopic.net/doc/1890484>
144. Zhuang Pinghui. Mei Baojiu: China’s renowned Peking opera master dies aged 82. South China Morning Post. 2016. April 26. URL : <https://web.archive.org/web/20160426185144/http://www.scmp.com/news/china/policies-politics/article/1938483/mei-baojiu-chinas-renowned-peking-opera-master-dies>
145. “天下第一青衣”时小福 («Найкращий Циньї у світі» Ши Сяофу). URL : http://info.guqu.net/jingjumingjia/20070415094251_920.html
146. 《戏剧报》1954年第6期第46页：《著名戏剧家王瑶卿先生逝世》(Помер пан Ван Яоцин, відомий драматург. Drama News, 1954, № 6. С. 46).
147. 上海戏曲学校设越剧本科。嵊州招生报名火爆。浙江日报。2007-04-15。(Шанхайська оперна школа має оперний факультет Юе. Зарахування до Шенчжоу процвітає. Zhejiang Daily, 2007. 15 квітня.) URL :

https://web.archive.org/web/20090907184204/http://www.zj.xinhuanet.com/newscenter/2007-04/15/content_9790075.htm

148. 中国京剧艺术百科全书 (Енциклопедія китайського пекінського оперного мистецтва). URL : <https://item.jd.com/10856032.html>

149. 中国人物大全-梅竹芬 (Повна колекція китайських ієрогліфів – Mei Zhufen) URL : <https://mren.dswenhua.com/view/MziIONzY=.html>

150. 尹桂芳 (Інь Гуйфан). URL : <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%B0%B9%E6%A1%82%E8%8A%B3>

151. 京剧 [jīng jù]. 中国戏曲剧种、人类非物质文化遗产代表作 (Пекінська опера [jīng jù]. Тип китайської опери та репрезентативний твір нематеріальної культурної спадщини людства) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E4%BA%AC%E5%89%A7/75719>

152. 京剧流行唱段集粹 / 蔡宛柳, 纪钧能. 编辑, 整理 济南: 山东文艺出版社, 1996 年. 254 页. (Зібрання популярних пекінських опер / укл., ред. Цай Вань Лю, Цзі Цзюнь Нен Цзінань: Шаньдунське видавництво культури та мистецтва, 1996. 254 с.).

153. 人物 : 宋德珠 (Персонаж: Сонг Дечжу) URL : <https://history.xikao.com/person/%E5%AE%B7%E5%BE%B7%E7%8F%A0>

154. 人物 : 李世芳 URL : <https://history.xikao.com/person/%E6%9D%8E%E4%B8%96%E8%8A%B3>

155. 任明耀.梅兰芳九思 // 中国京剧. 1993 第 6 期. 第 10–11 页. (Жень Мін Яо. Дев'ять думок про Мей Ланьфана. Пекінська опера Китаю. 1993. № 6. С. 10–11.).

156. 余紫云 中国京剧青衣演员 (Актор китайської Пекінської опери Ю Цзіюнь. Цин'ї). URL : https://baike.baidu.com/item/%E4%BD%99%E7%B4%AB%E4%BA%91/1865630?fromModule=lemma_inlink

157. 俞亮鑫来 7 代越剧《姐妹》一起走上红地毯. 2006 年 03-25. (Ю Лянсінь прийшла на червону доріжку для 7 поколінь «Сестер опери Юе». 2006. 25 березня). URL : <https://www.xiquwenhua.com/yueju/zhishi/213.html>
158. 傅 全 香 (Фу Цюаньсян). URL : <http://zj.people.com.cn/BIG5/187016/206423/206424/13269948.html>
159. 兰迪。此生只为越剧生。上海锦绣文章出版社, 2010。171–181. (Ренді. Це життя лише для опери Юе. Шанхай: Видавництво статей Цзіньсю, 2010. С. 171–181).
160. 出自南北朝乐府诗集的《木兰诗》 2012. («Вірші Мулань» зі збірки поезії Юефу Південної та Північної династій 2012). URL : https://so.gushiwen.cn/mingju/juv_6d6925de231b.aspx
161. 刘星辰整。昨晨萧山籍越剧老生泰斗张桂凤逝世。社址, 2012 年 3 月 5 日 Лю Сінчен. Вчора вранці Чжан Гуйфен, провідна фігура опери Шаосін із Сяошаня, померла. URL : (Лю Синчен. Вчора вранці Чжан Гуйфен, провідна фігура опери Шаосін із Сяошаня, померла // Xiaoshan Daily, 2012. 5 березня.)
162. 刘蓉. 歌剧《原野》的音乐解读 // 交响 — 西安音乐学院学报. 2008. 1 期. 第 35–40 页. (Лю Жун. Осмислення опери «Рівнина» // Симфонія — Журнал Сіанської консерваторії, 2008. № 1. С. 35–40).
163. 刘 赶 三 (Лю Гансан). URL : https://baike.baidu.com/item/%E5%88%98%E8%B5%B6%E4%B8%89/9483566?fromModule=lemma_inlink
164. 卢哲、唐含章、李俊蓉。袁雪芬传记。中国文联出版社, 2018 年。42–44 (Лу Чже, Тан Ханьчжан, Лі Цзюньжун. Біографія Юань Сюефень. Видавництво Китайської федерації літературних і мистецьких кіл, 2018. С. 42–44).
165. 卢时俊, 高义龙主编; 《上海文化艺术志》编纂委员会, 《上海越剧志》编纂委员会编 《上海越剧志》 北京市 中国戏剧出版社. 1997 (Лу Шицзюнь, головний редактор Гао Ілун, редактор редакційного комітету

«Shanghai Culture and Art Chronicle» і редакційного комітету «Shanghai Yue Opera Chronicle». «Хроніки Шанхайської опери Юе». Пекін: Видавництво китайської драми, 1997.)

166. 卫 梅 朵 (Вей Мейдуо). URL : https://baike.baidu.com/item/%E5%8D%AB%E6%A2%85%E6%9C%B5/0?fromModule=lemma_inlink

167. 台州第四届越剧演唱大赛落幕 越迷高志萍封后 台州晚报 2010年12月30日 (4-й конкурс оперних вокалістів Тайчжоу Юе завершився, і фанат Юе Гао Чжипін був названий переможцем. Вечірні новини Тайчжоу, 2010. 30 грудня). URL : <https://www.xiquwenhua.com/yueju/xinwen/48041.html>

168. 同光十三绝 (三) 2022.10.19 (Тринадцять чудес Тунгуана. (3 частина). 2022. 19 жовтня). URL : https://www.sohu.com/a/424487118_804333#google_vignette

169. 吕瑞英 越剧艺术家 (Лу Жуїн, артистка опери Юе) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E5%90%95%E7%91%9E%E8%8B%B1/9164>

170. 听袁雪芬谈越剧的改革和创新。2005年09月09日 (Послухайте, як Юань Сюефень розповідає про реформу та інновації в опері Юе. 2005. 9 вересня). URL : https://web.archive.org/web/20051123091739/http://www.sh.xinhuanet.com/2005-09/09/content_5090695.htm

171. 吴小楼。浙江在线新闻网站。2006年06月02日。(Ву Сяолоу // Інтернет-сайт новин Чжецзяна. 2006. 2 червня). URL : <https://web.archive.org/web/20180819182053/http://culture.zjol.com.cn/05culture/system/2006/10/16/007928746.shtml>

172. 吴新雷. 中国戏曲史论. 南京: 江苏教育出版社, 1996年. 370页. (У Сінь Лей. Історичний трактат про китайське театральне мистецтво. Нанкін: Цзянсуйське освітнє видавництво, 1996. 370 с.).

173. 周畅. 中国现当代音乐家与作品. 北京 : 人民音乐, 2003. 297 页.
(Чжоу Чжан. Сучасні китайські композитори та їх музичні твори. Пекін: Національна музика, 2003. 297 с.).

174. 团扇 [tuán shàn] (Кругле віяло). URL :
<https://baike.baidu.com/item/%E5%9B%A2%E6%89%87/9814083>

175. 夏滢洲. 中国近代音乐史简编. 上海 : 上海音乐出版社, 2012. 346 页.
(Ся Яньчжоу. Короткий курс історії нової китайської музики. Шанхай: Музичне видавництво Шанхаю, 2012. 346 с.).

176. 太阳升起前的陨落. 相关网址链接-澳门威斯尼人官网 2017
(Загибель до сходу сонця. Опера «Схід сонця». Драматичний огляд // Шанхайська музична консерваторія. Кафедра оперного вокалу. Новини кафедри. 2017). <https://yjsb.shcmusic.edu.cn/2017/1017/c199a1976/pagem.htm>

177. 小生 (Сяошен). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E5%B0%8F%E7%94%9F>

178. 左家奇主编。《简明艺术教育欣赏》。北京市。机械工业出版社，2009。
(Головний редактор Zuo Jiāqí. «Стисле художнє виховання та вдячність». Пекін. Machinery Industry Press, 2009).

179. 常立胜 净之韵：京剧花脸。北京 学苑出版社 2007 年 06 月: 5–6。
(Завжди переможний. Чистий ритм: розмальоване обличчя в Пекінській опері. Пекін: Видавництво Сюеюань, 2007. Червень. С. 5–6.).

180. 张庆善主编 程砚秋百年诞辰纪念文集 文化艺术出版社 2003.12.
272 页 (Головний редактор Чжан Ціншань . Збірка нарисів до 100-річчя від дня народження Чен Яньцю. Видавництво культури і мистецтва, 2003. 12. 272 с.)

181. 徐海立. 中国音乐史与美学. 北京 : 高等教育, 1999。 173 页. (Сю Хайлі. Історія китайської музики та естетики. Пекін: Вища освіта, 1999. 123 с.).

182. 悉尼越剧团 (Оперна трупа Юе Сіднея). URL :
https://baike.baidu.com/item/%E6%82%89%E5%B0%BC%E8%B6%8A%E5%89%A7%E5%9B%A2/0?fromModule=lemma_inlink

183. 悲 旦 (Сумна Дань) URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E6%82%B2%E6%97%A6>

184. 断 肠 人 (Чоловік з розбитим серцем). URL : https://baike.baidu.com/item/%E6%96%AD%E8%82%A0%E4%BA%BA/6388227?fromModule=lemma_inlink

185. 於正 沧桑七十年 记已逝的几位"越剧十姐妹"成员。东方网 2004-10-15 (Юй Чжен. Сімдесят років змін: згадуючи про померлих учасниць «Десяти оперних сестер Юе». Oriental Net, 2004. 15 жовтня) URL : <https://web.archive.org/web/20110223223823/http://sh.eastday.com/eastday/shnews/enleixinwen/wenjiao/userobject1ai584897.html>

186. 易峰 中国扇子。安徽：黄山出版社，2012年。156页。(І Фен. Китайське віяло. Анхой : Вид-во Хуаншань, 2012. 156 с.).

187. 朱 巧 凤 (Чжу Цяофен). URL : https://baike.baidu.com/item/%E6%9C%B1%E5%B7%A7%E5%87%A4?fromModule=lemma_search-box

188. 李伶伶 《梅兰芳全传》 中国青年出版社。2001年 635页 (Лі Лінлінг. Повна біографія Мей Ланьфана. Китайське молодіжне видавництво, 2001. 635 с.).

189. 李伶伶著,尚小云全传,中国青年出版社,2009.06,第 567–568 页 (Лі Лінлінг, Повна біографія Шан Сяююня. Китайське молодіжне видавництво, 2009.06. С. 567–568.).

190. 李大钊发表文章《现代的女权运动》 (Лі Дачжао опублікував статтю «Сучасний феміністичний рух»). URL : <http://www.shijianbu.com/juhe/article/9830.html>

191. 李 德 富 (Лі Дефу) URL : https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E5%BE%B7%E5%AF%8C/13346677?fromModule=lemma_sense-layer#viewPageContent

192. 李明. 中国民族歌剧的诞生及其发展历程 //艺术品鉴: 学术期刊. 西安, 2018 年. 第 21 期. ISSN 2095-2406. 第 128–129 页. (Лі Мін. Розвиток китайської опери європейського типу // Еталон мистецтва: зб. наук. пр. Сіань, 2018. № 21.).

193. 李 胜 素 (Лі Шенсу) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%9D%8E%E8%83%9C%E7%B4%A0/4583658>

194. 杨志超 戏剧表演艺术. 北京: 北京出版社, 2001 年. 694 页. (Ян Чжі Чао.[Драматичне виконавське мистецтво. Пекін : Пекін. вид-во, 2001. 694 с.).

195. 梅巧玲 京剧梨园世家创始人 (Мей Цяолін, засновник Пекінської опери. Сім'я Ліуань). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%A2%85%E5%B7%A7%E7%8E%B2/5425313>

196. 梅葆玖简介 国互联网新闻中心 (Знайомство з Мей Баоцзю. Національний центр інтернет-новин) URL : https://web.archive.org/web/20131227002730/http://www.china.com.cn/news/60years/2009-07/15/content_18141798.htm

197. 梅葆玖简介 国互联网新闻中心 2009.07.15. (Знайомство з Мей Баоцзю. Національний центр інтернет-новин 2009. 15 липня). URL : https://web.archive.org/web/20131227002730/http://www.china.com.cn/news/60years/2009-07/15/content_18141798.htm

198. 毕军 《博大精深的中华文化事典》 : 时代文艺出版社, 2010. 216 页 (Широка та глибока колекція китайських культурних подій / за редакцією Бі Джуна. Видавництво: Times Literature and Art, 2010. 216 с.).

199. 水 袖 [shuǐ xiù] (Водяні рукави.). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E6%B0%B4%E8%A2%96/808188>

200. 浙江艺术职业学院 (Мистецький професійний коледж Чжецзяна). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh->

cn/%E6%B5%99%E6%B1%9F%E8%89%BA%E6%9C%AF%E8%81%8C%E4%B8%9A%E5%AD%A6%E9%99%A2

201. 滕先森〈《青楼集》与元代女演员〉，《文史杂志》，2004：2，页46-47 (Teng Xiansen, Колекція публічних будинків і актрис династії Юань // Журнал літератури та історії, 2004: 2. С. 46-47).

202. 满新颖. 中国近现代歌剧史. 北京：中国文联出版公司, 2012年. 570页. (Мань Сінь Ін. Історія сучасної китайської опери. Пекін: Китайське культурне видавництво, 2012. 570 с.).

203. 潘好 93岁越剧表演艺术家范瑞娟去世，遗愿不设灵堂不办追悼会。澎湃新闻。2017-02-17 (Оперна артистка Пань Ю Юе Фан Жуйцзюань померла у віці 93 років. Її останнім бажанням було не мати траурного залу чи проводити панахиду. Папір, документ. 2017. 17 лютого). URL : https://www.thepaper.cn/newsDetail_forward_1620902

204. 王慧 越剧流派艺术——徐天红。央视国际。2005-03-15 (Ван Хуей Юе. Оперне жанрове мистецтво — Сюй Тяньхун. CCTV International, 2005. 15 березня). URL : <https://web.archive.org/web/20100601100906/http://drama.anhuinews.com/system/2005/03/15/001159189.shtml>

205. 白玉梅 (Бай Юмей). URL : https://baike.baidu.com/item/%E7%99%BD%E7%8E%89%E6%A2%85/3003390?fromModule=lemma_search-box

206. 石映照. 古典音乐笔记. 成都：四川文艺, 2001. 307页. (Ші Інчжао. Музичні звуки сторіччя. Чен Ду: Культура та мистецтво Сі Чуань, 2001. 307 с.).

207. 程砚秋 [chéng yàn qiū]. (Чен Яньцю). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E7%A8%8B%E7%A0%9A%E7%A7%8B/73669>

208. 竺水招 (Чжу Шуйчжао). URL : https://baike.baidu.com/item/%E7%AB%BA%E6%B0%B4%E6%8B%9B/5584870?fromModule=lemma_inlink

209. 竺 派 (Чжу пай — Школа Чжу) URL : https://baike.baidu.com/item/%E7%AB%BA%E6%B4%BE/3753216?fromModule=lemma_inlink
210. 红色娘子军 (2022). (Червоний жіночий загін. 2022). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E7%BA%A2%E8%89%B2%E5%A8%98%E5%AD%90%E5%86%9B/3534175>
211. 罗福山 戏剧家 罗氏新闻 2004-10-23. (Ло Фушань. Драматург Ло. Новини. 2004-10-23.) URL : https://luoshi.net/Ne_d_gci_79_id_2163.html
212. 胡文阁 男京剧演员 (Ху Венге. Чоловік, актор Пекінської опери) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E8%83%A1%E6%96%87%E9%98%81/5415423>
213. 胡文阁被梅葆玖“看”得紧紧的(组图) 2012-01-09 北京晚报 (Мей Баоцзю уважно «спостерігав» за Ху Венге (фото) // Beijing Evening News). 2012. 09 січня URL : <https://web.archive.org/web/20131227042942/http://ent.xinmin.cn/2012/01/09/13254036.html>
214. 胡芝风著,戏剧散论,北京时代华文书局有限公司, 2016.05,第 218–222 页 (Hu Zhifeng. Essays on Drama // Beijing Times Chinese Books Co., Ltd., 2016. Травень. С. 218–222.) 102
215. 舞 台 姐 妹 (Сценічні сестри). URL : https://baike.baidu.com/item/%E8%88%9E%E5%8F%B0%E5%A7%90%E5%A6%B9/33704?fromModule=lemma_inlink
216. 花 旦 (Хуа Дань). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E8%8A%B1%E6%97%A6>
217. 花 衫 旦 (Хуа Шань Дань). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E8%8A%B1%E8%A1%AB%E6%97%A6>
218. 荀慧生 (中國京劇演員、工旦角、四大名旦之一、荀派創始人) (Сюнь Хуйшен (актор китайської Пекінської опери, актор Гондан, один із

чотирьох відомих акторів Дан, засновник школи Сюнь)). URL : <https://baike.baidu.com/item/%E8%8D%80%E6%85%A7%E7%94%9F/63483>

219. 董煜 人如白玉戏如兰 徐玉兰 上海锦绣文章出版社 2013.08. 227 页。
(Донг Ю. «Люди, як білий нефрит, і грає, як орхідея (Сюй Юлань)» // Shanghai Jinxiu Articles Publishing House, 2013. Серпень. 227 с.). URL : <http://www.book1993.com/bookshow.asp?id=6381>

220. 董瑞强。 台上好闺女，台下纯爷们儿！00 后的他已是梅派第四代乾旦传承人 2019.12.29. (Дун Жуйцянь. Хороша дівчина на сцені, чистий чоловік поза сценою! Після 2000 року він уже є спадкоємцем четвертого покоління Цяньдань школи Мей. 2019.12.29.) URL : <https://finance.sina.cn/2019-12-29/detail-iihnzakh0648976.d.html?cre=wappage&mod=r&loc=2&r=9&rfunc=72&tj=none>

221. 蔡子谔，陈旭霞著。《大化无垠：中国艺术的海外传播及其文化影响 下卷》。花山文艺出版社，2011. 390–400 (Цай Цзе, автор Чень Сюся. «Dahua Boundless: Закордонне поширення китайського мистецтва та його вплив на культуру, том 2». // Хушаньське літературно-мистецьке вид-во, 2011. С. 390–400).

222. 詹巧玲. 中国歌剧发展谈概 // 音乐研究. 2005 年.第 1 期. 75–83 页。
(Чжань Цяо Лін. Загальний огляд китайської опери. Музичні дослідження. 2005. № 1. С. 75–83.).

223. 谭 志 道 (Тан Чжідао) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E8%B0%AD%E5%BF%97%E9%81%93/5422381>

224. 责任编辑: 王维诺。《新越剧》时期-《新粤剧》的几个主要剧团。2006 年 03 月 24 日。(Відповідальний редактор: Wang Weino. Період «Нової опери Юе» — кілька основних труп «Нової кантонської опери». 2006. 24 березня). URL : <https://web.archive.org/web/20090908161638/http://zgyj.zjol.com.cn/zgyj/system/2006/03/22/000416437.shtml>

225. 费 翠 棠 (Фей Цуйтан). URL : https://baike.baidu.com/item/%E8%B4%B9%E7%BF%A0%E6%A3%A0/0?fromModule=lemma_inlink

226. 贾 灵 凤 (Цзя Лінфен). URL : https://baike.baidu.com/item/%E8%B4%BE%E7%81%B5%E5%87%A4/953428?fromModule=lemma_inlink

227. 越 剧 [yuè jù]. (Опера Юе) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E8%B6%8A%E5%89%A7/331690>

228. 越剧《本科生》胎动。新民周刊。2007年05月16日。(Плоди опери Юе. «Бакалаври». 2007). URL : <https://web.archive.org/web/20111217182649/http://news.sina.com.cn/c/2007-05-16/155913003499.shtml>

229. 越剧剧种化妆造型的特色，《福建艺术》，2007年06期(Характеристика стилів гриму в опері Юе // «Мистецтво Фуцзянь», 2007, Вип. 6, 2007).

230. 越剧演员列表 (Список акторів опери Юе). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E8%B6%8A%E5%89%A7%E6%BC%94%E5%91%98%E5%88%97%E8%A1%A8>

231. 越女争锋 (Змагаються жінки Юе). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E8%B6%8A%E5%A5%B3%E4%BA%89%E9%94%8B>

232. 越 女 詞 (Жіночі слова Юе). URL : <https://zh.wikisource.org/wiki/%E8%B6%8A%E5%A5%B3%E8%A9%9E>

233. 邓家吉. 武汉传统音乐戏剧》北京1993年264页162(Дэн Дзя-ци. Уханьская традиционная музыкальная драма. Пекин, 1993. 264 с.).

234. 郑云华 折扇之美与批评。北京：北京电影艺术出版社，2007年。107页。(Чжен Юнхуа. Краса і критика складного віяла. Пекін : Пекін. вид-во мистецтва кінематографії, 2007. 107 с.).

235. 郝 蘭 田 (Хао Ланьтянь). URL : <https://www.jendow.com.tw/wiki/%E9%83%9D%E8%98%AD%E7%94%B0>

236. 金羲和. 神秘的相公堂子：為什麼清代人不好紅妝好男風？由 金羲和的下午茶時間 發表于歷史 2016-09-28. (Jin Xihe. Mysterious Xianggongtangzi: Чому люди в династії Цін не використовували червоний макіяж, щоб добре виглядати на чоловіках? Оpubліковано Jin Xihe's Tea Time in History 2016-09-28.) URL : <https://kknews.cc/history/ny5p23.html>

237. 钱宏主编；《中国越剧大典》编委会编著。中国越剧大典。杭州：浙江文艺出版社；浙江文艺音像出版社，2006年09月第994页 (Головний редактор Цянь Хун; головний редактор редакційної колегії «Chinese Yue Opera Grand Canon». Велика церемонія китайської опери Юе. Ханчжоу: видавництво Zhejiang Literature and Art Publishing House; Zhejiang Literature and Art Audio and Video Publishing House, вересень 2006 р. С. 994)/

238. 闺 门 旦 (Будуарна дівчина). URL : <https://zh.wikipedia.org/zh-cn/%E9%97%BA%E9%97%A8%E6%97%A6>

239. 阿芒 怀想当年“越剧十姐妹”绍兴将共演《山河恋》。解放网-新闻晚报, 2007年02月01日 (А Манг: Згадую час, коли «Десять оперних сестер Юе» разом виконували «Кохання гір і річок» в Шаосіні // Jiefang Net — Вечірні новини, 2007. 01 лютого)

240. 陈云发著。《热点 QQ 网评》。文汇出版社。2008; 苏唯谦主编 (Чень Юньфа. Гарячий онлайн огляд QQ / за редакцією Су Вейцяня. Видавництво «Веньхуей». 2008).

241. 陈培中、胡世均. 傲然秋菊御风霜——程砚秋评传. 上海古籍出版社. 2011年. 页 264–265. (Чень Пейчжун, Ху Шицзюнь. Горда осіння хризантема протистоїть вітру та морозу – критична біографія Чен Яньцю. Шанхайське видавництво старовинних книг, 2011. С. 264–265)

242. 陈 德 霖 (Чень Делінь). URL : <http://ren.bytravel.cn/history/2/chendelin.html>

243. 韩义 著名越剧编导艺术家 (Хань І, відомий режисер і художник опери Юе). URL : https://baike.baidu.com/item/%E9%9F%A9%E4%B9%89/10558942?fromModule=lemma_inlink

244. 高朗亭 清代京剧演员 (Актор Пекінської опери династії Цин Гао Лангтін) URL : https://baike.baidu.com/item/%E9%AB%98%E6%9C%97%E4%BA%AD/12503980?fromModule=lemma_inlink

245. 高朗亭 清代京剧演员 (Актор Пекінської опери династії Цин Гао Лангтін). URL : https://baike.baidu.com/item/%E9%AB%98%E6%9C%97%E4%BA%AD/12503980?fromModule=lemma_inlink

246. 魏 海 敏 (Вей Хаймін) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E9%AD%8F%E6%B5%B7%E6%95%8F/10231255>

247. 黄钧, 徐希博主编. 京剧文化词典. 上海: 汉语大词典出版社. 2001.12. (Хуан Цзюнь, за редакцією Сю Сібо. Словник пекінської оперної культури. Шанхай: видавництво китайського словника, 2001.12.) URL : https://downloads.freemdict.com/100G_Super_Big_Collection/%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E6%96%87%E5%8C%96%E5%B7%A5%E5%85%B7%E4%B9%A6%E4%B8%AD%E5%8D%8E%E6%96%87%E5%8C%96%EF%BC%88%E5%B7%A5%E5%85%B7%E4%B9%A6%E3%80%81%E8%AF%8D%E5%85%B8%EF%BC%89%E4%BA%AC%E5%89%A7%E6%96%87%E5%8C%96%E8%AF%8D%E5%85%B8.pdf

248. 齐 爱 云 (Ці Айюнь) URL : <https://baike.baidu.com/item/%E9%BD%90%E7%88%B1%E4%BA%91/5794878>

249. 龚云甫 (Гун Юньфу). URL : <https://baike.sogou.com/v9053431.htm>

ДОДАТКИ

Додаток 1

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті в наукових фахових виданнях України:

1. Дін Боюй. Опера «Схід сонця» Цзінь Сяна: китайська «Травіата» // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2023. Вип. 80. С. 126–134. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.080.16>*

2. Ding You. The opera “Mulan psalm” by Guan Xia in the modern musical culture of China // *Культура України : зб. наук. пр. / М-во культури та інформ. політики України, Харків. держ. акад. культури ; за заг. ред. В. Шейка. Харків : ХДАК, 2023. Вип. 82. С. 67–76. DOI <https://doi.org/10.31516/2410-5325.082.08>*

3. Дін Боюй. Жіночі персонажі в операх Китаю ХХ — початку ХХІ століть // *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря]. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 68. Том 1. С. 76–82. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/68-1-12>*

Публікація в зарубіжному періодичному виданні:

4. Ding You. Specificity of the musical interpretation of characters in Jin Xiang’s Opera “Sunrise” // *The European Journal of Arts. Vienna, 2020. № 3. P. 37–42.*

Опубліковані праці апробаційного характеру:

5. Дін Боюй Жіночі персонажі в традиціях Пекінської національної опери ХХ — початку ХХІ ст. // *Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 18–19 квіт. 2019 р. / М-во освіти і науки України, М-во культури України, Харків. держ. акад. культури, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 188–189.*

6. Дін Боюй Опера Цзінь Сяна «Схід сонця»: китайсько-європейські паралелі / Дін Боюй // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23–24 квіт. 2020 р.* / М-во освіти і науки України, Ін-т модернізації змісту освіти, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2020. С. 117–118.

7. Дін Боюй Трансформація характеристик жіночих персонажів в операх китайських композиторів середини ХХ — початку ХХІ століть // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матеріали міжнар. наук. конф. (21–22 листоп. 2019 р.)* / М-во освіти і науки України, М-во культури, молоді та спорту України, Харків. держ. акад. культури, Нац. акад. мистецтв України. Харків, 2019. С. 322–324.

8. Дін Боюй. Оперна творчість Цзінь Сяна як віддзеркалення музично-театральних тенденцій Китаю кінця ХХ — початку ХХІ ст. // *Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матеріали міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених, 20–21 квітня 2023 р. У 2 ч. Ч. 1* / За ред. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 357–358.

9. Дін Боюй. Специфіка трактування жіночих образів у сучасних китайських операх // *Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку : матер. міжнар. наук. конф., 22–23 листопада 2023 р. У 2 ч. Ч. 2* / Під ред. доц. Н. Рябухи та ін. Харків : ХДАК, 2023. С. 124–126.

Відеоматеріали

1. «Жаль за минулим» Ши Гуаннань, Лірична опера. 2020.08.12. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=R4FeNxd3wT4>
2. «Mulan Psalm» (full opera, Chinese, English subtitles) (Wiener State Opera 2008). 歌剧《木兰诗篇》主演：彭丽媛 戴玉强 (Опера «Мулань псалом» У ролях: Пен Ліюань і Дай Юцянь). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=wWMB74odD5U>
3. 《#穆桂英挂帅》 / Mu Guiying Command 金鸡奖最佳戏曲片 名角李胜素 唱响杨门女将之忠烈！ (李胜素 / 于魁智 / 袁慧琴) (Командування Му Гуйїн / Mu Guiying Command Найкращий оперний фільм на здобуття премії «Золотий гусак» Відома актриса Лі Шенсу співає про вірність жінок-генералів династії Янь! (Лі Шенсу / Юй Куїчжі / Юань Хуїцін)) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=UobNEj7qCOc>
4. 《CCTV 空中剧院》 20180816 越剧《钗头凤》 1/2. («CCTV Sky Theatre» 20180816 Юе Опера «Шпилька Фенікс» 1/2). URL : <https://tv.cctv.com/2018/08/16/VIDE7WMEgPI2KOAmDBS07hrW180816.shtml?spm=C53130689386.PudyWCdifs86.0.0>
5. 《CCTV 空中剧院》 20180816 越剧《钗头凤》 2/2. («CCTV Sky Theatre» 20180816 Юе Опера «Шпилька Фенікс» 2/2). URL : <https://tv.cctv.com/2018/08/16/VIDE7WMEgPI2KOAmDBS07hrW180816.shtml?spm=C53130689386.PudyWCdifs86.0.0>
6. 《CCTV 空中剧院》 20180823 越剧《梁山伯与祝英台》 1/2. («CCTV Sky Theatre» 20180823 Опера Юе «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» 1/2). URL : <https://tv.cctv.com/2018/08/23/VIDEoh7RT114O3KkWRw0Jcwj180823.shtml?spm=C53130689386.PudyWCdifs86.0.0>
7. 《CCTV 空中剧院》 20180823 越剧《梁山伯与祝英台》 2/2. («CCTV Sky Theatre» 20180823 Опера Юе «Лян Шаньбо та Чжу Інтай» 2/2). URL :

<https://tv.cctv.com/2018/08/23/VIDEH4qFVIRqwAerbV9VDHKB180823.shtml?spm=C53130689386.PudyWCdifs86.0.0>

8. 《传承经典 感受魅力》第 15 期：歌剧《江姐》(«Успадкування класики та відчуття чарівності» Випуск 15: Опера «Сестра Цзян»). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=o4GR3Op9jJ0>

9. 《沂蒙山》：“巍巍蒙山高，亲亲沂水长” | CCTV 「大幕开启」20200920 («Гора Імен»: «Висока гора Меншань висока, а річка Імен довга» | CCTV «Завіса відкривається» 20200920). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=E6EjYxv4EIQ>

10. 【歌剧】屈原——施光南的遗世之作. 25.07.09. ([Опера] Цюй Юань — Спадщина Ши Гуаннаня 25.07.09.) <https://www.bilibili.com/video/BV1Ms411S7kK?p=2>

11. 【王莉】民族歌剧《运河谣》. 2021.10.17. ([Ван Лі] Національна опера «Балада про канал». 2021.10.17.). URL : https://www.bilibili.com/video/BV1H34y1S7K2/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.5

12. 1953.梁山伯与祝英台(越剧.上影) (1953. Лян Шаньбо та Чжу Интай (Шаосінська опера. Шанхайський фільм)) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=G9z0gLY0ISA>

13. A Primer of Beijing Opera at Home: «Female General Mu Guiying Takes Command». YouTube. URL : https://www.youtube.com/watch?v=C94nPhUf_nI&t=1390s

14. A Primer of Beijing Opera at Home: Women Generals of the Yang Family. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=1yfdukkaPxY>

15. Beijing Opera: Mei Lanfang 梅兰芳. Plates from The Drunken Beauty 贵妃醉酒. URL : <https://vimeo.com/1190388>

16. Fuzai Jin/Weijie Dong(金复载/董为杰) : Opera 《Sunrise》 (歌剧"日出"音乐会版) (Fuzai Jin/Weijie Dong: Опера «Схід сонця» (концертна версія опери «Схід сонця»)) 2017.06.14. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=WN9-n4WdK5c>

17. He/Chen – Butterfly Lovers Violin Concerto (Yale Symphony Orchestra feat. Sha). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9H59w1hkBbs>
18. Opera: Savage Land – Highlight 32min 歌剧《原野》片段 (Опера: Дика земля – найцікавіше 32 хв. Уривок з опери «Дика земля»). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=bIaeuZNKf8o>
19. Tan Dun: Marco Polo [Music Biennale Zagreb]. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=j-M5lYm8joc>
20. The White Haired Girl-Chinese Revolutionary Opera (Full Length). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=W7zN1BJzLFU>
21. Watch LIVE. Peking Opera «Female Generals of the Yang Family». China Culture. 2022. January 25. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=PWEZl74g5qI>
22. 国家大剧院原创美声歌剧《日出》 (Національний центр виконавських мистецтв оригінальна опера бельканто «Схід сонця») 2022.01.28. URL : <https://www.bilibili.com/video/BV1aP4y1N7BU/>
23. 彭丽媛 木兰诗篇 2006 年 北京 (Peng Liyuan Mulan Псалом 2006 Пекін) URL : https://www.youtube.com/watch?v=cClj18M_3fg
24. 惠萃 (2021). 惠萃. 彭丽媛 (花木兰将军) 与戴玉强 (刘将军) 深情对唱《我愿和你共享天伦》。诙谐幽默，真情动人。(Хуей Цуй (2021). Пен Лиюань (генерал Хуа Мулань) і Дай Юцянь (генерал Лю) співають ніжним дуєтом пісню «I Want to Share a Family with You».) // YouTube. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=gu10THtV238&t=65s>
25. 李心草指挥 廖昌永饰演七叔公 国家大剧院版经典民族歌剧《党的女儿》复排公演 | 第艺流「文化十分」20210727 (Лі Сінцао диригує, Ляо Чаньюн грає сьомого дядька, Національний центр виконавських мистецтв, версія класичної національної опери «Дочка партії», відроджена вистава | Diyiliu «Cultural Tens» 20210727) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=OAQK-ABH12U>
26. 歌剧《小二黑结婚》中国歌剧舞剧 (Опера «Одруження Сяо Ерхея» Китайська опера і танцювальна драма) URL : https://www.youtube.com/watch?v=wly-qqJ_pJo

27. 第一百个新娘 (Cota наречена) URL : https://www.youtube.com/watch?v=_K-AVCknmeA

28. 豫剧《穆桂英挂帅》(马金凤 饰 穆桂英, 丁桂云 饰 佘太君) 来自《戏曲影视剧场》 20210306 | CCTV 戏曲(Опера Хенань «Му Гуйїн приймає командування» (Ма Цзіньфен грає Му Гуйїн, Дін Гуйюнь грає Ше Тайцзюнь) з «Театру драматичного кіно та телебачення» 20210306 | CCTV Опера) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=jCRxjXWJiWg>

29. 雷佳 | 再别康桥 2018.08.20. (Лей Цзя | Прощавай, Кембридж, 20.08.2018.) URL : <https://www.bilibili.com/video/BV1kW41197V8/>

30. 雷佳 | 木兰诗篇 2020.01.30. (Псалом Лей Цзя | Мулань 2020.01.30.) URL: https://www.bilibili.com/video/BV137411B7R3/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.0

31. 雷佳 | 运河谣 2018.08.20. (Lei Jia | Балада каналу 20.08.2018.) URL : https://www.bilibili.com/video/BV1CW41197UM/?spm_id_from=333.788.recommend_more_video.-1

32. 青春版《牡丹亭》選段直播 (Пряма трансляція уривків з молодіжної версії «Півонової альтанки»). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FvPzxpMb9M4>

33. 革命现代芭蕾舞剧《红色娘子军》70年版全剧 最新制作_标清 (Пекінська опера. Мей Ланьфан. Епізоди з фільму «П'яна красуня») 2021.05.27. URL : <https://www.bilibili.com/video/BV1v54y1V79a/>

34. 高清修复版] 京剧《穆桂英挂帅》梅兰芳、李少春录音 (梅葆玖 饰 穆桂英, 张学津 饰 寇准) 来自《中国京剧音配像精粹》| 中华戏韵 (Відновлена версія у форматі HD. Пекінська опера «Му Гуїюнг Тейкес Комманд», запис Мей Ланьфан та Лі Шаочуня (у виконанні Мей Баоцзю — Му Гуїїн, Чжан Сюецзін — Коу Чжунь) із «Сутності аудіо та відео в китайській пекінській опері» | Ритм китайської опери) URL : <https://www.youtube.com/watch?v=eJ9lu03wnQA>