

УДК 792.54:316.34

Цитування:

Каблова Т. Б., Тетеря В. М., Цап Г. В. Гендерні складові китайського вокально-сценічного мистецтва. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 117–122.

Kablova T., Teteria V., Tsap H. (2023). Gender Components of Chinese Vocal and Stage Art. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 117–122 [in Ukrainian].

Каблова Тетяна Борисівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри музично-теоретичних
дисциплін Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>

Тетеря Віктор Михайлович,
народний артист України,
професор кафедри академічного та естрадного
вокалу Київського університету
імені Бориса Грінченка
<https://orcid.org/0000-0002-6172-9255>

Цап Ганна Вікторівна,
заслужена артистка України
доцент кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії
естрадного та циркового мистецтва
<https://orcid.org/0000-0002-0836-0735>

ГЕНДЕРНІ СКЛАДОВІ КИТАЙСЬКОГО ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

У статті розглянуто складові традиційного оперного мистецтва Китаю, зокрема Пекінської опери, зокрема акцентовано на фемінності, як типової характеристики національних традицій Китаю у вокально-сценічному мистецтві. **Мета статті** – визначити специфічні риси прояву гендерної ідентичності у китайському вокально-сценічному мистецтві. Зокрема проаналізувати місце та значення фемінності як складової образу «даніни», розглянуто мистецтво чоловічого травестизму відповідно до його місця у китайській оперній культурі. **Методологія дослідження** ґрунтується на фундаментальних принципах історико-культурологічного аналізу, а також міждисциплінарний та системний підходи до проблематики. Концептуальним методологічним стрижнем дослідження є системний аналіз ідентичності, а також поняття гендеру з позицій його не фізично-біологічних ознак, а з позицій психологічного стану та соціальної конструкції у мистецтві. **Наукова новизна** дослідження характеризується тим, що уперше зроблено спробу систематизації характерних ознак гендерної ідентичності у вокально-сценічному мистецтві, з позицій їх характерності Пекінської опери відповідно до фемінності та мускулітності у китайській культурі. **Висновки.** У результаті проведеного дослідження визначено, що традиція переважно чоловічого крос-гендерного перевдягання в китайському вокально-сценічному мистецтві виконує складну культурну функцію конструювання та трансляцію такого типу фемінності, який був необхідний патріархальному суспільству з жорсткою бінарною структурою гендеру. У процесі свого розвитку, це мистецтво стало відбиттям сучасного стану філософії культури з її конфуціанських позицій. Також наголошено, що відповідно до китайської культури, яка складалася у оперному мистецтві, фемінність чи маскулітність слабо прив'язані до біологічного визначення статі, а є гнучкою відповідно до загальнокультурної естетичної картини світобуття.

Ключові слова: гендер, вокально-сценічне мистецтво, Пекінська опера.

Kablova Tetiana, PhD in Art, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate at the Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts; Teteria Victor, Professor, Academic and Variety Singing Department, Borys Grinchenko Kyiv University; Tsap Hanna, Associate Professor, Pop Singing Department, Kyiv Municipal Academy of Performing and Circus Arts

Gender Components of Chinese Vocal and Stage Art

The purpose of the article is to determine the specific features of gender identity in Chinese vocal and stage art. In particular, to analyse the place and significance of femininity as a component of the image of “tribute”, the art of male travesty is considered in accordance with its place in Chinese opera culture. **The research methodology** is based on the

fundamental principles of historical and cultural analysis, as well as an interdisciplinary and systematic approaches to the problem. The conceptual methodological core of the study is a systematic analysis of identity, as well as the concept of gender from the standpoint of its psychological state and social construction in art, rather than its physical and biological characteristics. **The scientific novelty** of the study is characterised by the fact that for the first time an attempt has been made to systematise the characteristic features of gender identity in the vocal and stage arts, from the standpoint of their characteristic of Beijing opera in accordance with femininity and muscularity in Chinese culture. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it has been determined that the tradition of predominantly male cross-gender dressing in Chinese vocal and stage art performs a complex cultural function of constructing and broadcasting the type of femininity that was necessary for a patriarchal society with a rigid binary gender structure. In the process of its development, this art has become a reflection of the current state of cultural philosophy from its Confucian position. It is also noted that according to the Chinese culture, which has developed in opera, femininity or masculinity is not tied to the biological definition of gender, but is flexible in accordance with the general cultural aesthetic picture of the world.

Key words: gender, vocal and stage art, Beijing opera.

Актуальність теми дослідження. Традиційна китайська музика переплітається із соціальними та політичними умовностями. Найбільш затребуваним у контексті вивчення історичного розвитку й становлення китайської культури є театральне мистецтво. Останнє обґрунтовано тезою Ху Янлі щодо місця китайської, а саме Пекінської опери так само, як китайського живопису та китайської медицини як одного з трьох головних елементів національної культурної спадщини Китаю. У 2009 р. Пекінська опера була внесена до нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [14]. Традиційний китайський театр із самого початку розвитку був тісно пов'язаний з китайською філософією та соціальною структурою суспільства. Усередині китайської музики сформувалися самобутні теорії та системи музичного мислення, різноманітні музичні, музично-поетичні й драматичні жанри. Вокально-сценічне мистецтво було частиною традиційної державної системи Китаю. Хоча в ній і відбувалися історичні зміни, вона збереглася дотепер як цілісне естетичне явище.

Китайська опера складається з народної музики й танців, діалогів і пісень, опери та бурлеску. Зазначене дозволяє уявити широкий спектр можливостей для потенційного висвітлення подій, що відбуваються в контексті політичного простору, а також бути потужним засобом впливу на масову свідомість. Серед яскравих розвідок соціально-політичних подій, які мають значний потенціал, і сьогодні є дослідження гендерної складової в усіх її проявах як у загальнокультурних процесах, так й мистецьких. Соціологічне та соціально-філософське осмислення феномену «гендерна ідентичність» відноситься до другої половини ХХ ст. Гендерна ідентичність є одним із найбільш значущих і багатовимірних соціально-психологічних явищ, яке цілком можливо розглядати як предмет різних наук: психології, філософії, соціології, педагогіки, лінгвістики тощо. Традиційний театр Китаю у своїй

найпоширенішій формі китайської опери дуже своєрідно конструє межі гендерної норми, насамперед тому, що акторські трупи були одностатевими – або жіночими (переважно в південній оперній традиції), або чоловічими (у північних школах).

Зазначене формує проблему щодо існування в китайській культурі певної конструкції і трансляції уявлення про гендерні статуси в суспільстві засобами вокально-сценічного, зокрема оперного мистецтва, а також ролі та місця ідей маскулінності й фемінізму. Отже, пов'язане і розширення поля дослідження цього феномену, обґрунтоване як постійно зростаючим різноманіттям тенденцій його динаміки в різних сферах соціальної життєдіяльності, так і необхідністю вивчення його особливостей.

Аналіз досліджень і публікацій. Варто наголосити, що дослідження в цій галузі є достатньо розлогими з позицій соціології та психології. Поняття «ідентичність» вперше детально представив Е. Еріксон [1, 22]. На думку Е. Еріксона, ідентичність спирається на усвідомлення тимчасової протяжності суспільного існування, передбачає сприйняття власної цілісності, дає змогу людині визначати ступінь своєї подібності з різними людьми при одночасному баченні своєї унікальності та неповторності. Послідовниками Е. Еріксона були такі соціологи, як К. Бем [2], Л. Кольберг [7], Дж. Сметана [12], які обґрунтували необхідність вивчення гендерної ідентичності і внесли важливий вклад у розуміння цього феномену. Починаючи з 80-х років ХХ століття, у руслі теорії соціальної ідентичності Теджфела-Тернера гендерну ідентичність трактували як одну з підструктур соціальної ідентичності особистості (виділяли також зональну, професійну, громадянську тощо структури соціальної ідентичності). Такі дослідники, як І. І. Теджфел та Дж. Тернер розглядали соціальну й особистісну (персональну) ідентичність [12]. Дослідники Дж. Мані та

А. Ерхард визначали гендерну ідентичність як «тотожність, єдність і незмінність індивідуальності людини як чоловічої, жіночої чи амбівалентної» [11]. Окремі наукові розвідки провели китайські дослідники в контексті характеристики філософського навантаження та змісту амплу персонажів у театральній галузі – Сю Люнг Лінг [10], Лі Гуанг [8], Тянь Мін [13]. Безпосередньо у контексті вивчення китайського вокально-сценічного мистецтва наукові розвідки носили характер коротких повідомлень у загальних оглядах пекінської опери та на сьогодні не представлені у музикознавстві належним чином.

Мета роботи: визначити специфічні риси прояву гендерної ідентичності у китайському вокально-сценічному мистецтві. Зокрема проаналізувати місце та значення фемінності як складової образу «данини», розглянуто мистецтво чоловічого травестизму відповідно до його місця у китайській оперній культурі.

Виклад основного матеріалу. У культурно-мистецькому контексті поняття гендерної ідентичності включає поняття гендерні ролі, тобто набори культурних очікувань, що визначають ті моделі поведінки, яким повинні слідувати представники кожної статі. Водночас, антропологи припускають, що гендерні ролі – це рання форма поділу праці у людських істот, тому що людина народжується в суспільстві з чітко встановленими культурними орієнтирами, що регламентують поведінку чоловіків і жінок. Антрополог Дж. П. Мердок у своєму порівняльному дослідженні культур товариств виявляє, що у визначеннях соціально прийнятної поведінки чоловіків і жінок в різних соціальних системах спостерігаються значні відмінності [9].

Почуття приналежності до чоловічої чи жіночої статі визвано взаємодією позначення народженої дитини представником однієї або іншої статі (результат організації генетичного матеріалу та гормональних впливів) та реакцій найближчого соціального оточення на його ідентифіковану біологічну стать – чоловічу чи жіночу. Безпосередньо у сценічному мистецтві відбувається звернення до Я-концепції та гендерної ідентичності персонажа. Але варто наголосити, що у процесі побудови гендерної ідентичності ролі у китайській опері, значення має самоідентичність персонажа, яка створюється на традиційній основі й переходить у сценічних творах на постійній основі з незначними змінами відповідно до змісту твору. При цьому кожен з акторів створює свій власний самоімідж в контексті вже існуючого. На думку соціолога Чарльза

Хортон Куді, послідовність «самоіміджів» (тобто внутрішніх власних образів) і уявлення про себе (більш стабільний погляд на самого себе, «справжнє Я») коригують самоідентичність. Чарльз Хортон Куді вважав, що люди перетворюють себе і свій світ шляхом участі в процесах соціальних інтеракцій, і стверджував, що наша свідомість активізується в соціальному контексті. Це твердження яскраво виражено теоретично у «дзеркального я» [4]. Йдеться про те, що у театральній, сценічній традиції широке поширення отримало концепція соціокультурної організації де поняття травестизму та гендерної ідентичності є не проявом невідповідності самовідчуття людини тієї гендерної моделі, яку відповідно до її фізичної статі нав'язує їй оточення, а, навпаки, нав'язування людині з правильною гендерною самосвідомістю протилежною гендерної ролі.

Китайський театр у своїй найпоширенішій формі китайської опери дуже своєрідно конструює межі гендерної норми. Загалом мистецтвознавці налічують у Китаї понад триста регіональних різновидів опери. Всі вони є поєднанням сценічної мови, оперних арій, танців й акробатики. Однією з найпомітніших відмінностей між цими напрямками є те, що в південних школах (найвідоміша з яких шаосинська опера) всі ролі: і чоловічі, і жіночі – виконували жінки. У північних школах, таких як Пекінська опера, навпаки, грали лише актори-чоловіки. Більш ніж сторіччя домінування Пекінської опери призвело до того, що, як правило, китайський традиційний театр асоціюють із чоловічим травестизмом [13, 16–18]. У Пекінській опері актори не відіграють достовірний людський образ, тут відсутній «реалізм» як такий, як і в стилі традиційного китайського живопису се-і скару (передача ідеї). Артисти радше створюють канву характеру свого героя чи історичної події за допомогою символіки.

Грим, одяг, певні жести і рухи, манера співу та декламації, навіть рухи очей дають змогу глядачам зрозуміти, що за тип персонажа перед ними на сцені, як цей герой ставиться до того, що відбувається, і які його взаємини з іншими персонажами.

У той час як фізична статевая приналежність, у самому загальному сенсі, визначається будовою організму, гендер є соціальним конструктом, що формується на підставі уявлень оточення про відповідну одній зі статей модель поведінки. Китайське уявлення про гендер, своєю чергою, є окремим цікавим явищем, оскільки в цій культурі тривалий час існував феномен соціально

прийнятного травестизму, тобто невідповідності гендера фізичній статі.

Традиція, згідно з якою актори-чоловіки створюють на сцені жіночі образи, сходять, за деякими припущеннями, до часів Ханьської династії (206 р. до н.е. – 219 р. н.е.). У Таньську епоху (618–906) кросгендерне перевдягання в китайській опері сходять на новий художній щабель. У 661 р. на прохання колишньої актриси, що піднялася до рангу государині, жінкам було заборонено грати в придворних постановках [10, 199]. Це призвело до заповнення чоловіками чи євнухами всіх жіночих ролей, що вимагало від акторів зростання виконавської майстерності. У 1772 р. імператор Цяньлун наклав заборону виконання ролей жінками, оскільки це вважалося шкідливими для суспільної моралі. Усі ролі в Пекінській опері виконували чоловіки. У 1920-х амплу «данина» набула потужного поштовху, ці ролі зрівнялися з чоловічими за важливістю у п'єсах та виконавчій складності. З 1950-х рр. данину зазвичай грають жінки.

Мистецтво чоловічого травестизму піднялося до свого найвищого рівня наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., коли працювала ціла плеяда видатних акторів-«данин» (тобто акторів на амплу жінок), найбільшим з яких прийнято вважати Мей Ланьфана [10, 80–81]. На межі ХІХ – ХХ ст. під впливом західних політичних і культурних віянь у Китаї з'явилися драматурги та критики, які закликали покінчити із кросгендерними перевдяганнями та повернути на жінок сцени. Але найсерйозніший удар традиції кросгендерного перевдягання в театрі завдало встановлення комуністичного режиму. У 1964 р. на семінарі, присвяченому революційній опері, прем'єр Лі Гуанг заявив: «...зображення чоловіками жінок має бути поступово припинено. Так само й у шаосинській опері зображення жінками чоловіків має бути припинено» [8, 192]. Тож саме збереження традиції опинилося під загрозою і зараз залишається дуже спірним. При розгляді гендерного та власне естетичного компоненту в китайській опері, зокрема в персонажі «дан» та мистецтві «данин» – чоловіків-акторів на жіночих амплу, слід визнати, що чуттєвий інтерес в історії китайської опери мав велике значення при оцінці глядачами того чи іншого виконавця. Сучасний автор Тянь Мін стверджує, що цинська інтелігенція взагалі була захоплена кросгендерними перевдяганнями як на сцені, так і поза нею [13, 78]. Найяскравішим проявом еротичного інтересу літераторів до «данин» дослідник називає появу особливого жанру літератури – «хуапу» («квіткових путівників»). Вони містили інформацію щодо найвідоміших

«данин», їх рейтингів та опис лише зовнішньої привабливості акторів і нічого не говорили про манеру або стиль гри. Опис їх привабливості призводив до реакції щодо моральності та етичності такої зацікавленості з боку соціуму. У Цинській імперії маньчжурам, панівному етносу, було заборонено відвідувати вистави, щоб захистити їхню цнотливість і, отже, їхню здатність керувати іншими [10, 1621–1623]. Іноді під забороною виявлялося амплу «хуадань» («кокетка»), тоді як грати добродесних жінок було допустимо. Але загалом театральний травестизм вважався не настільки небезпечним для суспільної моральності, як поява на сцені жінок й особливо змішаних труп, що пояснюється конфуціанською доктриною, яка категорично забороняла змішування чоловіків та жінок [6, 81]. Фемінність у китайській традиційній культурі, безсумнівно, у низці проявів схожа з її аналогом у західній. Так, у межах культури патріархального типу жіночність визначали через пасивність, слабкість, залежність від чоловіків, сексуальну та платоніко-естетичну привабливість (друга при цьому також є джерелом асоціювання жінок із «декоративною» функцією). Однак при цьому, по-перше, фемінність не була табуована щодо прояву її чоловіками, по-друге, не була табу на жіночу сексуальність, хоча її прояви й обмежувалися, а по-третє, щодо візуального аспекту мала відповідати практично регламентованому в численних віршах та повістях та закріпаченому клішованими описами типуажу. Для існування такого образу протягом різних епох необхідно було китайське консервативне культурне мислення – і коли воно зазнало стороннього впливу, розуміння фемінності також мало адаптуватися до нових умов.

У європейському театрі раннього Нового часу, наприклад в Англії в елізаветинську епоху, жіночі ролі теж виконували юнаки. Але після того, як їхні голоси ламалися, а зовнішність ставала мужнішою, вони змінювали амплу [10, 270]. На відміну від них, китайські «данини» залишалися виконавцями жіночих ролей довічно: починаючи з учнівства (6–11 років) і до старості. Так, Мей Ланьфан у 1960 р., у віці 66 років, знявся у фільмі-опері «Прогулянка садом, пробудження від сну», де грав 16-річну дівчину [5, 180]. Глядачі не бачили в цьому нічого дивного та неприродного, тому що, на їхню думку, «данина» не просто вдавав жінку, він у певному сенсі був нею.

Один із найвидатніших мінських драматургів Тан Сяньцзу (1550–1616) наполягав на тому, що «актор, який грає жіночі ролі, повинен постійно уявляти себе жінкою» [10, 1128].

Ключовим тут є слово «постійно»: актор має розвивати в собі фемінність не лише під час репетицій та вистав, а й щогодини. Відомий «данина» кінця XVIII ст. у відповідь на питання, як йому вдається так добре зображати жінок, зізнався: «Приймаючи своє тіло за жіноче, я повинен перетворити своє серце на серце жінки, і тоді мої ніжні почуття та витончені пози стануть правдивими та життєвими. Але якщо залишитись хоч трохи чоловічого серця, то й на вигляд щось неодмінно не нагадуватиме жінку» [5, 210–211]. Тож актор на жіночих ролях повинен поміняти свою чоловічу психіку на жіночу так, щоб ніщо чоловіче, що в ньому збереглося, не могло зіпсувати його гру. Відбувається те, що передбачає поняття гендерної ідентичності в тлумаченні гендерних ролей, а саме виокремлення на набуття персонажем набору культурних очікувань, що визначають ті моделі поведінки, яким повинні слідувати представники кожної статі.

Коріння такої інтерпретації гендера, на нашу думку, полягає в даоському мисленні, згідно з яким усі речі мінливі. Фемінність чи маскуліність є раз і назавжди даним, незмінним статусом, вони слабо прив'язані до біологічної статі. Людина, яка зуміла зрозуміти й засвоїти «сутність» іншого гендера, що поставила цю суть у центр власної особистості, змінюється так, щоб відповідати цій суті. Кордон між реальністю та фікцією виявляється гнучким і рухомим. Відомий історик та літератор кінця III – початку IV ст. Гань Бао, чие бачення навколишнього світу було багато в чому сформоване даосизмом, з посиланням на класичний даоський трактат «Хуайнаньська завершена численність» стверджує: «Яку стихію хтось засвоїв – такий він має вигляд; який вигляд хтось набув – такі в нього виникають властивості» [8, 159]. І саме взаємну трансформацію жінок і чоловіків Гань Бао та його джерело зовсім не вважають неприродною: «Якщо чоловік перетворюється на жінку, а жінка перетворюється на чоловіка – це означає, що стихії змінюють одна одну» [8, 161].

Розмивання кордонів гендера в китайській опері робиться ще помітнішим, якщо чоловік-актор грає жінку, що перевдягається чоловіком, або чоловіка, що переодягається жінкою під час п'єси. Швидка зміна ролей і взаємозамінність образів незалежно від гендерного визначення, залишають враження, що гендера як стійкої соціально-психологічної категорії просто немає, а біологічна стать людини менш важлива, ніж наявність у неї краси чи влади. Більше того, вважалося, що актриси досягають успіху, використовуючи виключно свої природні дані, вони грають лише самих себе, тоді як чоловіки-

«данини» більше покладаються на мистецтво та створюють на сцені ідеальний жіночий образ. Їх завчені, тисячоразово повторювані пози, жести та інтонації, що увійшли в канон, були покликані передати саму Жіночність як таку, очищену від індивідуальних рис і недоліків окремої жінки [13, 91].

Утім китайська опера, що піддає гендерні категорії певної ерозії, водночас і відновлює традиційне розуміння меж між гендерними статусами. Зображуючи на сцені жінок, китайська опера в особі своїх драматургів і «данин» активно конструювала фемінність, причому таку, яка була побачена чоловічими очима, відображала бажання чи страхи чоловіків, обслуговувала їхні соціальні та психологічні потреби [5, 146–149]. У сучасному Китаї ставлення до театрального трагедизму дуже подвійне. Офіційна позиція комуністичної партії полягає в тому, що актори та актриси повинні грати героїв своєї статі. Проте на практиці обмеження поширюються переважно на північну традицію чоловіків-«данин», тоді як шаосінська південна оперна школа, з актрисами, що виконують чоловічі ролі, навпаки, переживає розквіт [5, 191].

Сю Ленлі вказує, що стереотипи гендерної свідомості, які полягають у руху знизу вгору ієрархічними сходами (від інь до ян, від жіночого до чоловічого іміджу і статусу) сприймаються як більш зрозумілі, допустимі й не порушують усю парадигму гендера, тоді як демаскулінізація чоловіків загрожує базовим цінностям суспільства (зокрема ієрархії гендерів, чоловічий статус оцінюється вище, ніж жіночий) і, отже, загрожує всій соціальній стратифікації. Проте традиція, хоч і в дуже редукованому вигляді, продовжує існувати й нині. І навіть поза сценою ідея перевдягань стає соціально прийнятною. Соціолог Тянь Мін так пояснює моду на кросгендерне перевдягання: «Популярність андрогенних кумирів – результат втоми суспільства від звичної естетики. Вона також показує, що китайське суспільство дедалі більш толерантне до сексуальних орієнтацій» [13, 3]. На наш погляд, ця тенденція відображає серйозну зміну естетичних пристрастей китайського суспільства і виконує, як й інші гендерні девіації, складне культурне та соціально-психологічне завдання. Традиційна конструкція китайського гендера була жорсткою, і поляризованою: на одному полюсі (маскулінному) концентрувалися влада та відповідальність, інший (фемінний) асоціювався із жертовністю та підпорядкуванням. Політичні потрясіння XX ст. послабили авторитет і ригідність таких уявлень про гендерні ролі, але на сучасному етапі, поряд з економічним бумом, помітним

зростанням національної гордості китайців та їхнього інтересу до свого культурного коріння, відбувається і деяка реставрація колишніх уявлень про гендер.

Отже, з'явившись і завоювавши підмостки, традиція чоловічого кросгендерного перевдягання в китайському театрі почала виконувати складну культурну функцію конструювання і трансляції такого типу фемінності, який був необхідний патріархальному суспільству із жорсткою бінарною структурою гендера. Першочергово це завдання лягало на плечі «данин» – акторів на жіночих ампуа, що накладало на них серйозні зобов'язання з професійної підготовки, де основним завданням була фемінізація їх внутрішнього психологічного складу.

Література

1. Еріксон Е. Ідентичність: юність та кризис поняття. Харків, 2001 р. 160 с.
2. Bem S. L. The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality. New Haven: Yale University Press, 2013. 1130 p
3. Chong T. Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture. *Journal of Southeast Asian Studies*. 2003. Vol. 34. No. 3. P. 449–471
4. Cooley C. H. *On self and social organization*. University of Chicago Press, 1998. 256 p.
5. Daphne Pi-Wei Lei. *Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific* Palgrave. New York: Macmillan, 2006. 348 p.
6. King T.J. *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and Their Roles, 1590–1624*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. 542 p.
7. Kohlberg L. *Cognitive Development Analysis of Children's Gender-Role Concepts and Relationships*. Stanford: Stanford Publishing University, 2006. 264 p.
8. Lu Guang. *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 1997. 26 p
9. Murdock P. *Social Structure*. New York: Macmillan, 1999. 458 p.
10. Siu Leung Li. *Cross-Dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2003. 487 p.
11. Smetana J.G. *Development of gender constancy and children's sextyped free play behavior*. *Developmental Psychology*. Lawrence Erlbaum Associates, 2010. 408 p.
12. Tajfel, H. & Turner, J.C. An integrative theory of intergroup conflict. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds), *The social psychology of intergroup relations*. 1979p. p. 33-47.
13. Tian Min. *Male Dan: the Paradox of Sex, Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. Vol. 17. 2000. №1. P. 78–97

14. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. № 5. 第35页. (Сюй Лінлін. Три основні складники національної спадщини Китаю. Сичуань: об'єднаний фронт. 2009. №. 5. С. 35 - 42.

References

1. Erikson, E. (2001). *Identity: youth and crisis understood*. Kharkiv, 2001. 160. [in Ukrainian].
2. Bem, S. L. (2013). *The lenses of gender: Transforming the debate on sexual inequality*. New Haven: Yale University Press, 1130. [in English].
3. Chong, T. (2003). *Chinese Opera in Singapore: Negotiating Globalization, Consumerism and National Culture*. *Journal of Southeast Asian Studies*. 2003. Vol. 34. No. 3. 449–471. [in English].
4. Cooley, C. H. (1998). *On self and social organization*. University of Chicago Press, 256. [in English].
5. Daphne, Pi-Wei Lei. (2006). *Operatic China. Staging Chinese Identity Across the Pacific* Palgrave. New York: Macmillan. 348. [in English].
6. King, T.J. (1992). *Casting Shakespeare's Plays: London Actors and Their Roles, 1590–1624*. Cambridge: Cambridge University Press, 542 [in English].
7. Kohlberg, L. (2006). *Cognitive Development Analysis of Children's Gender-Role Concepts and Relationships*. Stanford: Stanford Publishing University, 264. [in English].
8. Lu Guang. (1997). *Modern Revolutionary Beijing Opera: Context, Contents, and Conflicts*. Kent, Ohio: Kent State University Press, 26.[in English].
9. Murdock, P. (1999). *Social Structure*. New York: Macmillan. 348. [in English].
10. Siu Leung Li. (2003). *Cross-Dressing in Chinese Opera*. Hong Kong: Hong Kong University Press., 487. [in English].
11. Smetana, J. G. (2010). *Development of gender constancy and children's sextyped free play behavior*. *Developmental Psychology*. Lawrence Erlbaum Associates. 408. [in English].
12. Tajfel, H. & Turner, J.C.(1979). *An integrative theory of intergroup conflict*. In W. G. Austin & S. Worchel (Eds), *The social psychology of intergroup relations*. 33-47. [in English].
13. Tian Min.(2000) *Male Dan: the Paradox of Sex, Acting and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre*. *Asian Theatre Journal*. Vol. 17. №1. 78–97. [in English].
14. 徐玲玲. 中国的三大国粹 // 四川统一战线. 2009. № 5. 第35页. [in Chinese].

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 16.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023