

УДК 782-055.2 (510) "19"

Цитування:

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

Difan Qiu. (2023). Transformation of Female Archetypes in Chinese Traditional National Opera of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 200–205 [in Ukrainian].

Цю Діфань,

аспірантка Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
<https://orcid.org/0009-0006-9414-9683>
difan@tpnu.edu.ua

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖІНОЧИХ АРХЕТИПІВ В КИТАЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЙНІЙ НАЦІОНАЛЬНІЙ ОПЕРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Метою статті є виявлення трансформативних змін жіночих архетипів в китайській національній опері ХХ століття у контексті гендерного фактору та ідеологізації китайського суспільства. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні методів аналізу та синтезу, систематизації фактів, зіставленні та узагальненні результатів дослідження. Системно-історичний метод дозволив розглянути становлення жіночих архетипів в китайській національній опері. За допомогою порівняльного і аналітичного методу були структуровані етапи трансформації жіночих архетипів у китайській національній опері ХХ століття. **Наукова новизна** полягає в спробі періодизувати етапи трансформації жіночих архетипів у китайській національній опері ХХ століття, позначити причини цих змін, а також протиставити традиційну європейську маскулінізацію художніх архетипів китайській оперній традиції. **Висновки.** Китайська патріархальна система послідовно адаптувалася до низки революційних реформ в суспільстві ХХ століття. Ключові смисли сучасності зароджувалися у громадських дискусіях і видозмінювали суспільно-політичне життя китайців. Однак і в ХХ столітті китайська культура по відношенню до європейської культури демонструвала специфічний контекст. Так, головними персонажами в багатьох класичних трагедіях, починаючи з монументальних давньогрецьких праць і закінчуючи творами епохи Відродження, були чоловіки. Цієї традиції протистоїть китайська культура, де особливо виділялися жіночі архетипи в контексті сильних героїнь-жінок та жінок-воїнів. Культурний код жіночого архетипу в китайській опері контрастував із традиційним європейським культурним кодом, де «м'якість перемагала силу». Жінки у китайському суспільстві ХХ століття кидали виклик гендерним нормам, що сприяло розширенню їхніх прав та можливостей, підвищенню соціального статусу, зміцненню позицій в оперному жанрі.

Ключові слова: китайська національна опера, жіночий архетип, гендерний фактор, образ жінки-воїна, трансформація, занепад оперного жанру.

Difan Qiu, Postgraduate Student, Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University

Transformation of Female Archetypes in Chinese Traditional National Opera of the Twentieth Century

The purpose of the article is to identify transformative changes in female archetypes in twentieth-century Chinese national opera in the context of the gender factor and the ideologisation of Chinese society. **The research methodology** is to apply the methods of analysis and synthesis, systematisation of facts, comparison and generalisation of the research results. The system-historical method allowed us to consider the formation of female archetypes in Chinese national opera. The comparative and analytical methods were used to structure the stages of transformation of female archetypes in Chinese national opera of the twentieth century. **The novelty of the research** lies in an attempt to periodise the stages of transformation of female archetypes in twentieth-century Chinese national opera, to identify the reasons for these changes, and to contrast the traditional European masculinisation of artistic archetypes with the Chinese operatic tradition. **Conclusions.** The Chinese patriarchal system has consistently adapted to a series of revolutionary reforms in society in twentieth-century society. The key meanings of modernity emerged in public debates and transformed the social and political life of the Chinese. However, even in the twentieth century, Chinese culture demonstrated a specific context in relation to European culture. For example, the main characters in many classical tragedies, from monumental ancient Greek works to works of the Renaissance, were men. This tradition is opposed to Chinese culture, in which female archetypes were particularly prominent in the context of strong female heroines and female warriors. The cultural code of the female archetype in Chinese opera contrasted with the traditional European cultural code, where "softness won over strength". Women in twentieth-century Chinese society challenged gender norms, which contributed to their empowerment, increased social status, and strengthened their positions in the opera genre.

Key words: Chinese national opera, female archetype, gender factor, image of a female warrior, transformation, decline of the opera genre.

Актуальність теми дослідження. Протягом багатьох століть релігія розглядалася як інструмент придушення прав та свобод жінок. Сучасне переосмислення китайських релігійно-культурних підвалин, бурхливі політичні події XX століття, а також вплив західноєвропейської культури на архаїчну культуру Китаю призвело до підвищення ролі жінки в китайському суспільстві. Деякі дослідження китайських, зарубіжних та вітчизняних учених торкалися позиції жінки у музичній культурі Китаю, а також жіночого лідерства у музичних рухах. Однак дослідження, які торкалися б трансформації основних жіночих архетипів у традиційній китайській опері протягом XX століття, не відображають повної картини з цієї проблематики.

Аналіз досліджень та публікацій дає змогу констатувати, що в китайській літературі існує єдиний підхід до жіночого архетипу в національному епосу Китаю XX століття, який на протязі століття еволюціонував та трансформувався. Ця модель розглядалася в працях багатьох китайських вчених, в тому числі Сюй Юаньчун, Ван Юй, Цзюй Ци, Хун Фан, Лінь Ю Тан та інших.

Метою статті є виявлення трансформативних змін жіночих архетипів в китайській національній опері XX століття у контексті гендерного фактору та ідеологізації китайського суспільства.

Виклад основного матеріалу. У стародавньому Китаї жінки грали важливу роль, виконуючи функції дружин, матерів та опікунів. Вони відповідали за ведення домашнього господарства та виховання дітей, виступали як хранителі культурних традицій та цінностей. Цьому сприяв і релігійний світогляд китайців. Протягом тисячоліть конфуціанство та даосизм становили основу китайської культури, взаємодоповнюючи одна одну. В основі конфуціанства і даосизму лежить концепція гармонійної взаємодії жіночого і чоловічого початку — Їнь і Ян. Конфуціанство більшою мірою представляє принципи патріархального устрою суспільства. Приниження значущості жінки корінням сягає в «теорію маленької людини» Конфуція (Кун-Цзи) та іншого китайського філософа Мен-Цзи, а також зіставляється з «трьома основними принципами, п'ятьма постійними положеннями, трьома послухами і чотирма добродіями», висунутими конфуціанською доктриною. Навпаки, вчення про Дао або «шлях речей» вихваляє жіночість, з повагою ставиться до материнства як до кореня всіх речей у світі. Даосизм підносить жіноче співчуття, спокій і ошадливість. До

жіночих достоїнств та чеснот послідовники даосизму відносять і слабкість, яка здатна перемогти чоловічу силу («сильні солдати загинуть, а дерево вистроїть») [6, 134]. Лінь Юйтан, автор праці «Китайці: моя країна і мій народ», стверджував, що китайський чоловік — хитрий, гнучкий і спритний, як жінка [6, 176]. Китайський поет Су Дунпо написав в одній зі своїх поем: «тиша, співзвучна жінці, змушує рухатися натовп, а порожнеча поглинає десять тисяч сцен» [1, 121]. Осягнення спокою та краси в китайському мистецтві, культивування м'якої сили – все це впливало на соціально-громадські настрої Китаю протягом століть. Соціальна модель патріархального панування у Китаї існувала тривалий період. З погляду історії еволюції китайської цивілізації з її неповторними особливостями та специфікою, а також з погляду порівняльної антропології, і Китай, і Європа мали матрилінійне товариство з історією у десятки тисяч років. Однак і те, й інше суспільство здійснили перехід від матрилінійності до патрилінійності. З іншого боку, щодо європейської культури, китайська культура протягом тисячоліть демонструвала поклоніння жіночності, що стає очевидним у контексті жіночих архетипів у китайській національній опері.

До XX століття китайське суспільство ділилося на осередки добре структурованих дрібноземельних господарств, пронизаних ієрархічними сімейними зв'язками. XX століття стає тригерною точкою для матеріального та духовного перетворення Китаю. Історія Китаю XX століття багата на надзвичайні події: так у 1911 році почалася Синьхайська революція, яка призвела не тільки до падіння імператорської влади, а й до тридцятирічного хаосу, початку громадянської війни між партією Гоміндан і Комуністичною партією, восьмирічної китайсько-японської війни. Глибинні соціальні та політичні процеси, що відбувалися в Китаї на початку XX століття, привели до переоцінки статусу жінки.

У 1920-ти роки китайська влада суспільно переглядає роль жінки в суспільстві. Усіляко заохочується роль жінок у політичному житті країни. Так, китайські феміністки Чень Сіфен та Цю Цзін заснували «Жіночу газету» для висвітлення теми жіночої емансипації [7, 192].

У 1930-х роках жінки Шанхаю домоглися права на роботу. Китайське суспільство формулює запит на жінок-солдат та кваліфікованих жінок-робітниць. Жінки мімікують під чоловіків, копіюючи їх психологічні та гендерні особливості, стиль поведінки та моду. Головні героїні кінострічки сестра Цзян із опери «Сестри Цзян» та Хань із

опери «Червоні гвардійці на озері Хунху», по чоловічому коротко острижені, одягнені у простий, непомітний костюм, що не виходить за рамки універсального фасону того періоду. Фактично такий образ побудований на антитезі жіночності: жінки більш вразливі, але рівні чоловікам. Гендерний фактор ігнорується та скасовується. Жінки стають безстатевими пролетарськими воїнами. Стирання жіночності створює сексуальні заборони. Балетна версія «Відрода червоних», що поставлена в 1964 році — підтвердження цього. Сценічні костюми головних персонажів є стилем унісекса.

Пік жіночої активності посідає на 60-ті роки. Образи Сі Ер (Біла Богиня з опери «Сива дівчина»), Лю Хулань (жінка-шпигун) та Чжан Цзе (китайська письменниця) своєю діяльністю надихали китайських жінок на участь у громадському житті та задоволенні професійних потреб.

Революційні події у суспільно-політичній та гендерній сфері Китаю вплинули на його культуру. Політичні процеси країни активно впливали на національну оперу, жанр, заточений на вирішення різноманітних політичних завдань ХХ століття. Політика стає каталізатором і потужною рушійною силою у китайській національній опері, що безпосередньо впливало на жанр опери. У результаті жіночий архетип зазнає значних змін, а образ жінки трансформується на образ служительки Батьківщини, режиму та народу [8, 191].

Естетика жіночих образів цього періоду тяжіла до образів робітників і селян — здорових, сильних, войовничих. Діячі мистецтва та композитори періоду епохи китайської культурної революції та другої китайсько-японської війни часто були вихідцями з робітничого чи селянського стану.

Китайська опера відрізнялася від багатьох західних традицій, дистанціювалася і від бунтарських британських і американських мюзиклів.

Фундаментальним ресурсом китайської національної опери були культурні та ідеологічні переваги Китаю. У китайській опері використовується унікальна система музичних знаків, відмінна від західної музичної нотації. У китайській опері немає хору або оркестру, що зазвичай звучить у європейському розумінні. У музичному супроводі на перший план виходять традиційні китайські інструменти, такі як ерху, піпа, гуцінь.

Сценічні костюми — яскраві та барвисті, що відображають соціальний статус оперних персонажів. Танцювальні елементи та акробатичні трюки покликані наголосити на атмосфері оперної драми. Китайська оперна традиція тісно пов'язана з філософією, отже,

традиційні китайські цінності (мудрість, чесність, доброта, патріотизм і героїзм) розкриваються повною мірою [9, 18-19].

Історично китайська національна опера, також відома як Пекінська опера, є традиційною формою китайського театру і характеризується специфічним вокальним стилем, ретельно продуманими костюмами та стилізованими рухами. Китайська національна опера має свій шлях розвитку, свої особливості та культурні конотації, свою естетику та закони розвитку.

Історія Пекінської опери налічує близько 200 років. Вона виникла в Пекіні в середині правління династії Цін, набула розвитку і була офіційно визнана до середини ХІХ століття. Приблизно у 1920-х роках, коли було знято заборону на участь жінок у театральних постановках, з'явилися перші жіночі трупи. Пекінська опера «десяти акторів та восьми ролей, десяти голосів та восьми партій» [6, 218] у ХХ столітті стає мистецтвом, де категорія жіночності виходить на перший план.

Естетика, політика та традиція завжди тісно взаємодіяли у китайській опері. Проте тематику було обмежено. Багато дослідників вважають, що протягом кількох століть сюжет китайської національної опери значною мірою був орієнтований на головну героїню. Основна лінія розгортається довкола долі головного персонажа-жінки, а теми фактурно розраховані на жіночі партії.

Особисте життя жінок залишалося поза рамками сюжетної лінії опери. Ця сторона не була китайським композиторам цікавою. Такі якості, як боязкість, нерішучість, м'якість, непостійність також не знаходили відгук у глядачів. Однак, історичні події, як і сюжети, що розповідають про красивих та талановитих жінок, віталися у традиційній китайській опері [12, 38-41].

Китайський вчений Лі Фань зауважував: «Образ головної героїні в китайській опері відбивав традиційне ставлення китайців до жінки. Жінки — майстерні та ніжні, чисті, уважні, добрі та привабливі. Вони — жертвовні, безкорисливі, позитивні у важкій праці, спокійні та мудрі у метушні. Вони — живі та палкі, з пристрасним характером. Ідеальна жінка подібна до тонкої струни, яка відгукується на найменше коливання серця» [2, 117-120].

Архетипи відіграють вирішальну роль у китайській національній опері. У китайській національній опері жіночі ролі часто виконували актори-чоловіки, оскільки жінкам не дозволялося виступати на сцені. У ХХ столітті становище жінок у музичній сфері кардинально змінилося. Сучасні постановки відкрили нові можливості для жінок-

виконавців, а жінки виступають у традиційно чоловічих ролях, наприклад, у ролі генералів чи борців за справедливість.

Різноманітність та роль жіночих архетипів — важливий ключ до розуміння еволюційних трансформацій у китайській музичній культурі ХХ століття. Відомий китайський музикознавець Юй Ціхун вважав, що найкращі арії, що становлять найвищі художні досягнення, були написані для жінок і виконувалися жінками. Цікаво відзначити, що головні героїні найвідоміших китайських опер, таких як Сі Ер у «Сивій дівчині», Сяоцінь у «Одруження Сяо Ер Хея», Ся Гу у «Червоних хмарах», Хань Ін у «Хун Ху Червона гвардія», Шань Мей у «Червоний Корал» і сестра Цзян у «Сестри Цзян» демонстративно яскравіші та привабливіші за чоловічі персонажі. Композитор Лі Люї зазначає, що спочатку образ жінок у китайській опері обмежувався певними стереотипними ролями, такими як добродіва чи мстивий привид [12, 40].

Так, на рубежі ХІХ-ХХ століть у більшості літературних та музичних творів жіночі персонажі в китайській опері зображали приниженими та пригнобленими. Однак, діапазон ролей доступних жінкам-виконавцям, неухильно збільшувався, що кидало виклик традиційним гендерним нормам [2, 118].

Одним із найпоширеніших архетипічних жіночих образів є добродіва жінка Цін'ї чи Чжендань. Цей персонаж відрізняється скромністю та вірністю. Образ Цін'ї підкреслювався за допомогою сценічного костюма (наприклад, довгою сукнею, що струмує з тонкою вишивкою) і поведінкою на сцені (рухи Цін'ї повільні і граціозні). Характер героїні втілює традиційні китайські цінності, а сама героїня використовує свій сценічний імідж для пропагування моральних цінностей у китайському суспільстві. Характерними рисами вокальної манери Цін'ї є м'якість звучання та зрілість голосу.

Інший, не менш відомий жіночий архетип у китайській національній опері — спокуслива, кокетлива жінка Хуадань. Цей провокаційний персонаж зазвичай використовує свою красу та чарівність для маніпулювання чоловіком з метою власної вигоди. Хуадань часто зображують у відвертому одязі, його рухи — чуттєві та еротичні. Такий архетип, навпаки, становить загрозу традиційним китайським цінностям і часто вводиться в сценарій, щоб підкреслити небезпеку спокуси та бажання. Вокально-декламаційна манера Хуадань виявляється у чуттєвості та еротичності.

Третій архетипічний жіночий образ у китайській національній опері — жінка-воїн Удань. Китайський вчений Вів'єн Сун зазначає, що жінки-воїни були невід'ємною частиною

китайського фольклору та міфології, образ набув «другого дихання» у ХХ столітті. Головні героїні кидають виклик традиційному уявленню про жінок як про пасивних та покірних, виступають як символ свободи, волі та прагнення до перемоги. Саме цей персонаж — сильний і незалежний, який володіє бойовими мистецтвами, став особливо затребуваним у китайських операх ХХ століття. Жінка-воїн поставала перед глядачами в обладунках чи військовій формі зі зброєю в руках. Войовничість Удань є її суттю, а характерними рисами вокально-декламаційної манери — ясність, свобода, розкутість та впевненість. За допомогою створеного образу сценаристи відходили від традиційних гендерних уявлень у китайському суспільстві. Удань стає символом опору придушенню та боротьби за розширення прав та можливостей жінок [4, 67-70].

У китайській національній опері існують і ряд інших, не менш традиційних архетипів, у тому числі богинь та міфічних істот. Однак, вони не були домінуючими у ХХ столітті.

З часів видатного китайського композитора Лі Цзіньхуа головні героїні-жінки в китайських національних операх «Бідний Цю Сян» (1912), «Виноградна фея» (1922), «Сива дівчина» (1945), «Цюзі» (1941), «Брат і сестра відкривають землю» (1943 р.) відрізнялися прямолінійністю і добротою, сміливістю і войовничою вдачею, незважаючи на жакливі умови життя.

Специфічні вокальні прийоми, будь то ефект розширення звуку для вираження різних емоцій, використання черевних м'язів для створення низьких та глибоких тонів, ефект хрипу, дозволяв сформувати образ чутливої, але сильної героїні. Як правило, вокальна практика органічно пов'язана з декламацією і перетікає в неї. У свою чергу мистецтво декламації в китайській опері вище за майстерність співу. Декламація включає яскравий тембр, інтонаційну пружність, образну і виразну артикуляцію та інтонацію [10, 137].

Трансформацію жіночого архетипу в китайській національній опері у ХХ столітті можна умовно поділити на три етапи. Перший етап починається з 1920 року та закінчується 1957 роком. У рамках цього історичного відрізка часу в китайській опері викристалізовується образ вільної від патріархальних засад жінки. Важливою віхою першого періоду стає постановка опери «Сива дівчина», написаної в 1945 колективом авторів Академії імені Лу Сіня. «Сива дівчина» — одна з найвідоміших і найпопулярніших китайських опер, створених на основі легенди про богиню-охоронця Китайської провінції Юньнань.

Опера стала символом Китаю. Музичний стиль вдало синтезує елементи китайської народної музики, танців та акробатики, а також передових сценічних технологій. До складу оркестру входять як традиційні китайські інструменти (ерху, піпа, гуцінь), так й фортепіано і симфонічний оркестр. Жіночий архетип цього періоду відповідає чітко сформульованому ідеологічному запиту та відірваності від природи [10, 251].

Другий етап обмежується тимчасовими рамками з 1957 до 1966 року. Саме на цей період припадає розквіт китайської національної опери, який ознаменувався створенням революційних опер та образів бунтівних за духом героїнь. У цей час у національну оперу втілюється революційна класова і політична свідомість як особлива форма відображення життя, що має свої об'єктивні критерії.

Після десятиліття Культурної революції (1966–1976 рр.) розпочався третій період, що триває з 1976 року до теперішнього часу. Наприкінці 1980-х років Китай став на шлях створення ринкової економіки. Під впливом законів ринку ідеологічний контроль китайського уряду послабшав. Жінки, які брали участь у революції, не скористалися можливістю заснувати зрілу політичну партію та поступово втрачали свій вплив. Більшість із них відмовилися від боротьби за владу, а статус жінок у суспільстві помітно знизився, що загалом не позначилось на жіночих образах в опері [10, 239].

З іншого боку, репресії, пов'язані з періодом культурної революції, призвели до вибухового зростання створення оперних творів після 1976 року. У 1980-тих роках китайська національна опера набула другого дихання, але не викликала колишнього інтересу. Специфічні особливості традиційної китайської опери, такі як неухильне дотримання традицій, невеликі сцени, часто ідеологізований сценарій, стають найбільш значною перешкодою, що обмежує розвиток жанру опери. Китайська опера також вимагає екстраординарних вокальних навичок, які здобуваються внаслідок довгих років навчання та практики. До виконання вокальних партій висуваються жорсткі вимоги. Деякі вчені вважають, що занепад оперного жанру пов'язаний із архаїчним стилем опери, який протиставляється сучасному способу життя, інші дослідники вказують на експоненціальне зростання популярності західної музики у Китаю.

Незаперечно, що опера фокусується на розкритті багатого внутрішнього світу людини, її думках і почуттях, на унікальному глибинному погляді на життя та смерть. Однак,

китайська опера не повною мірою відповідає перевагам сучасної молоді. Китайська опера — політизована, естрадна музика — розважальна. З погляду культурної конотації поп-музика програє опері, але виграє у дихання часу. Під впливом поп-музики китайська народна музика поступово сягає периферії культурного поля, а китайська національна опера втрачає музичний ринок та аудиторію. Саме тому зі сцени великих театрів опера поступово перемістилася до експериментальних малих театрів у містах локального значення [5, 115].

Відомі оперні драматурги Оуян Юцянь та Чжен Чженцю об'єднали китайські та західноєвропейські вокальні традиції. Як приклад, можна згадати оперу «Пустеля», яка знаменує собою трансформативні зміни китайської опери ХХ століття. «Пустеля» була створена у 1994 році. Музика та текст опери безкомпромісно романтичні. Виконавці свідомо відмовляються від політичних гасел і сюжетів, концентруючись на жіночості та ніжності. Сюжет опери ґрунтується на історичних подіях. Опера є сумішшю традиційної китайської сценографії та сучасних технологій, у музичному відношенні опера є синтезом китайського фольклору та західноєвропейських музичних елементів.

В даний час пошук художніх інновацій набув особливого сенсу, національна опера активно шукає нові можливості для розвитку. Композитори стають сміливішими, запозичують західноєвропейські музичні елементи, змінюється відношення до естетичних складових, а китайські народні опери проростають у тканину драми.

Наукова новизна лежить у структуруванні етапів еволюційних змін жіночих архетипів у китайській національній опері ХХ століття, а також у спробі протиставити традиційну європейську маскулінізацію художніх архетипів фемінізації головних персонажів у китайській оперній традиції.

Висновки. До цього дня світова оперна культура не втратила чарівності та естетичного впливу на суспільство. Відомі літератори у своїх творах часто відводили головну роль герою-чоловікові. З часів античної Греції і до епохи Відродження, в європейських класичних трагедіях, таких як «Прометей», «Цар Едіп», «Агамемнон», «Гамлет», «Макбет», «Отелло», «Король Лір», домінувала історія про героя чоловічої статі. Маскулінізація трагічних персонажів у Європі залишалася одним із основних мейнстримів аж до епохи романтизму. Традиційно головними героями китайських класичних трагедій та музичних творів у переважній більшості є жінки. Так, діяч

епохи династії Цин Жуңлу стверджував: «нічого немає без жінок» [3, 406].

Китайські оперні твори ХХ століття відповідали вимогам сформованої національної ідеології, а тому опери цього періоду — більше про жінок і для жінок. На відміну від європейського жіночого образу, китайський жіночий архетип не містить традиційного культурного коду, де м'якість перемагає жорсткість, а значить жіночий архетип поступово мускулінізувався, що особливо стає помітним у ХХ столітті. Образ бунтівних за духом та фізично сильних героїнь з революційно-класовою свідомістю стає затребуваним китайським суспільством. Однак, за цим виглядом ховається крихіткість, вразливість і чуттєвість, придбана жіночою природою, філософією Конфуція та вченням Дао. Жіночі оперні архетипи ХХ століття були тісно взаємопов'язані зі статусом жінки, який постійно змінювався під впливом домінуючої ідеології китайського суспільства, що кидало виклик гендерним нормам та сприяло розширенню прав та можливостей жінок.

Література

1. Yuanhong Xu. Selected Poems of Su Shi. Hunan : Hunan People's Publishing House, 2007. 249 p.
2. [李芳屹]. 世纪中国歌剧女性主题. 研究音乐创作. 期刊 : 音樂作曲, 2010 年. 2. 117-120 歲。
3. Fang Chao-ying, Jung-Lu. Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912). Washington: United States Government Printing Office, 1943. Vol. 2. P. 405-409.
4. Hu Shiping. Opera "White-haired Girl". Angwan : Angarskaya new Opera, 1996. P. 67-70.
5. Jui Qihong. Chinese music в twentieth century. Qingdao: Qingdao Publishing house, 1992. 258 p.
6. Lin Yutang. My Country and My People (The John Day Company). New York : John day Co INC, 1935. 287 p.
7. 荒林. 中国女性主义广西人民出版社. 桂林 : 廣西師範大學出版社. 2005. 286頁。
8. 王志弘. 女性主義與後現代主義的地理學 鍵結 重要文獻之評介. 浙江学 浙江学刊. 中國音樂雜誌, 1996. 232 頁。
9. 詹桥铃. 中国新 歌剧中的女性意识 中国音乐学. 中國音樂學報, 2003, 第4頁. 18-19.
10. Wang Yuhe. Chinese music в modern times. Beijing, 1994. 468 p.
11. 王金玲. 后现代主义:中国大陆女性主义面临挑战与颠覆. 浙江学刊. 中國音樂雜誌, 2001, 第6頁. 47-53.
12. Xin Guo. The Archetypal Female Image in Chinese National Opera: A Study of Xi Shi). Las Vegas : University of Nevada Press, 2021. P. 38-42.

References

1. Yuanhong, Xu. (2007). Selected Poems of Su Shi. Hunan : Hunan People's Publishing House. [in English]
2. Fangyi, Li. (2010). Female-Aesthetic-Culture. A Study of Female Themes in 20-th Century Chinese Opera. Journal: Music Composition, No. 2. P.117-120. [in Chinese]
3. Fang, Chao-ying & Jung, Lu. (1943). Eminent Chinese of the Ch'ing Period (1644-1912). Washington: United States Government Printing Office, Vol. 2. P. 405-409. [in English]
4. Hu, Shiping. (1996). Opera "White-haired Girl". Angwan : Angarskaya new Opera, P. 67-70. [in English]
5. Jui, Qihong. (1992). Chinese music в twentieth century. Qingdao: Qingdao Publishing house, [in English]
6. Lin, Yutang. (1935). My Country and My People (The John Day Company). New York : John day Co INC. [in English]
7. Lin, Huang. (2005). Chinese Feminist. Guilin : Guangxi Normal University Press. [Chinese]
8. Wang, Zhihong. (1996). Post Modernism: Feminism in Chinese mainland is facing challenges and subversion. Chinese Journal of Music, No. 7. 232 p. [Chinese]
9. Qiaoling, Zhan. (2003). Female Consciousness in Chinese New Opera. Journal Chinese Musicology, No. 4. P. 18-19. [Chinese]
10. Wang, Yuhe. (1994). Chinese music в modern times. Beijing, 468. [in English]
11. Wang, Jinling. (2001). Post-Modernism: Feminism in the Chinese mainland is facing challenges and subversion. Chinese Journal of Music, No 6. P. 47-53. [Chinese]
12. Xin, Guo. (2021). The Archetypal Female Image in Chinese National Opera: A Study of Xi Shi. Las Vegas : University of Nevada Press, P. 38-42. [in English]

Стаття надійшла до редакції 10.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023