

https://doi.org/10.31516/2410-5325.061.06

УДК 792.54:782.1](511.12):792.028.6](045)

Є Сяньвей, аспірант, Харківська державна академія культури, м. Харків

E_Xianwei@meta.ua

<https://orcid.org/0000-0003-3340-2279>

УТІЛЕННЯ ТРАДИЦІЙ МАСОК ПЕКІНСЬКОЇ ОПЕРИ В ОБРАЗАХ ГЕРОЇВ МУЗИЧНОЇ ДРАМИ САН БО «МЕТЕЛИК»

У тлумаченні образів героїв музичної драми Сан Бо виявлено ознаки, властиві маскам пекінської опери. В образах Старого Батька та Лян Женбо визначено властивості підамплуа, відповідно, старого та молодого (з фазанячим пір'ям на головному уборі) шена. Образ Цу Інтей еволюціонує від підамплуа дань-квітки до чжедань. Поєднання ознак підамплуа дань-старої та чоу властиві образу Старого П'яниці. З'ясовано причини подолання ознак підамплуа дань-квітки в тлумаченні образу Спрей. Контраст між зовнішньою відповідністю масці дань-квітки та фантазмагоричним наповненням внутрішнього світу героїні характеризує образ Маленької Сирітки. Переосмислення традицій масок пекінської опери спостерігається в ігноруванні принципів зовнішнього оформлення образів акторів, залученні психологізації під час їх тлумачення.

Ключові слова: *пекінська опера, амплуа, підамплуа, маска, ієрархічна система, поліперсонажна група, музична драма.*

Є Сяньвей, аспірант, Харьковская государственная академия культуры, г. Харьков

ВОПЛОЩЕННЯ ТРАДИЦІЙ МАСОК ПЕКИНСЬКОЇ ОПЕРИ В ОБРАЗАХ ГЕРОЇВ МУЗИКАЛЬНОЇ ДРАМИ САН БО «БАБОЧКА»

В тлумаченні образів героїв музичної драми Сан Бо виявлені ознаки, властиві маскам пекінської опери. В образах Старого Отця та Лян Женбо визначені властивості підамплуа, відповідно, старого та молодого (с перьями фазана на головному уборі) шена. Образ Цу Інтей еволюціонує від підамплуа дань-квітки до чжедань. Сочетання ознак підамплуа дань-старої та чоу властиві образу Старого П'яниці. Вияснені причини подолання ознак підамплуа дань-квітки в тлумаченні образу Спрей. Контраст між зовнішньою відповідністю масці дань-квітки та фантазмагоричним наповненням внутрішнього світу героїні характеризує образ Маленької Сирітки. Переосмислення традицій масок пекінської опери спостерігається в ігноруванні принципів зовнішнього оформлення образів акторів, залученні психологізації під час їх тлумачення.

Ключевые слова: *пекінська опера, амплуа, підамплуа, маска, ієрархічна система, поліперсонажна група, музична драма.*

E Xianwei, postgraduate of the Department of Theory of Music and Piano, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv

THE INTERPRETATION OF TRADITIONS OF THE MASKS OF THE BEIJING OPERA IN THE REPRESENTATION OF THE CHARACTERS' IMAGES OF THE CHINESE MUSICAL DRAMA BY SANG BO "BUTTERFLY"

The aim of the article is to reveal the interpretation character of the traditions of the masks of the Beijing opera in the roles of the Chinese musical drama of the early 21st century Sang Bo "Butterfly".

Research methodology. Achieving the objectives of the study required the use of a system of such research methods as historical, typological, comparative, and hermeneutic.

Results. The author reveals the features of the masks of the Beijing opera in the images of the characters of Sang Bo's musical drama. The article establishes the levels of the hierarchical system of differentiation of the characters of the Beijing opera. The author reveals the features of the subcharacter of the old and young Sheng with the pheasant feathers on top of the headdress in the images of the Old Father and Liang Rengbo. The image of Cu Yintei evolves from the subcharacter Dan-flower to the Zhengdan. The mixing of the subcharacter Dan-old woman and Chou is revealed in the image of the Old Drunkard. The article establishes the reasons for overcoming the subcharacter Dan-flower, observed in the interpretation of the image Spray. The contrast between the external correspondence of the Dan-flower mask and the phantasmagoric filling of the inner world characterizes the image of the Little Orphan. Rethinking the traditions of the masks of the Beijing opera is observed in ignoring the principles of the external design of the actors' images, with the introduction of psychological features into their interpretation.

Novelty. An attempt is made to establish the characteristic aspects of the demonstration of the traditions of the masks of the Beijing opera in the Chinese musical drama of the early 21st century Sang Bo "Butterfly".

The practical significance. The material in this article can be used in the process of further studying of the special nature of the contemporary Chinese musical drama.

Keywords: Beijing opera, role, subcharacter, mask, hierarchical system, poly-character group, musical drama.

Постановка проблеми. У музичній драмі Сан Бо «Метелик» (2008), поруч із численними європейськими впливами, спостерігається своєрідне втілення понад 200-річних традицій пекінської опери (цзинцзюй). Вони проявляються в опосередкованому впливі естетики національного театру масок, амплуа пекінської опери, що набувають переосмислення в музичній драмі.

Мета статті — виявити особливості втілення традицій масок пекінської опери в образах героїв музичної драми початку XXI ст. «Метелик» Сан Бо.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Історія масок і гриму в Китаї», що розпочинається в період династії Сун (960 – 1279), продовжена в пекінській опері. У цьому національному музично-сценічному жанрі й досі існують суворі сценічні «правила <...> стосовно ролей, або амплуа героїв», які набувають значення набору характеристик, «притаманних різним віковим і соціальним групам давнього Китаю» (Чжен Синци, 1984, с. 92), що спостерігаються в зовнішніх (риси обличчя, фігура, вік) та голосових даних акторів. Наявність системи сталих вимог до акторів пекінської опери актуалізувала твердження: «Амплуа — це доля. Властивість на все життя» (Морковская, 2006, с. 35).

На думку Н. Нестерової, «<...> амплуа китайської опери постає аналогами італійської комедії масок, оскільки обом властива символіка театральної маски». Як у китайській, так і в європейській театральній системах, дотримання регламенту, що обмежує свободу актора «театру масок» відповідно до його типажу, поєднується з незначною імпровізацією. При цьому, за спостереженням Хоу Цзянь, європейська диференціація голосів на різні тембри (тенор, бас) не характерна китайській народній опері. У ній тембр актора під час виконання ролі визначала вікова характеристика: «<...> якщо герой старий, брутальний, співак співає низьким голосом, водночас у молодого й витонченого персонажа голос має бути неодмінно високим і ніжним» (Хоу Цзянь, 2010, с. 46).

У сюжеті пекінської опери діють «чотири основні персонажі» (Морковская, 2006, с. 41) — шен, дань, чоу і цзін (хуалянь). Шен — чоловічий персонаж, загальні вимоги до зовнішності якого — «ідеально правильні риси обличчя»; дань — жіночий образ, утілення «яскравої краси»; чоу — актор з комічним виразом колоподібного обличчя, здатний представляти, згідно з Чжен Синці (1984, с. 92), «злодія, коміка або клоуна»; і, нарешті, цзін (хуалянь) — «розфарбоване обличчя» — чоловічий персонаж з дзвінким тембром голосу. При суворості правил диференціації персонажів (або амплуа) у процесі постановки пекінської опери спостерігається «певна варіативність стосовно кожного образу і п'єси» (Чжен Синци, 1984, с. 92). Чотири основні персонажі, що відрізняються «умовностями сценічного виконання, гримом, костюмами й місцем у сюжеті спектаклю» (там само), маючи між собою складні відносини, передають різноманітність змісту пекінської опери.

Генезис амплуа пекінської опери достатньо давній. Прообразами амплуа пекінської опери шен і чоу були ролі артистів театру «ю» періоду «Весни та осені» (772 — 481 рр. до н. е.) — «чан-ю» (актор, котрий співає) та «пай-ю» (комік, блазень).

Два з чотирьох основних персонажів (амплуа) пекінської опери — шен і дань, утілення чоловічого та жіночого начал — зазнають

внутрішньої диференціації на підамплуа, а потім підвиди, у результаті чого виникають поліперсональні групи. Умовою диференціації (внутрішньої типології) амплуа шен і дань є проникнення психологічних характеристик у їх структуру. У результаті виникає своєрідна поліперсональність усередині одного амплуа — підамплуа, що водночас поділяються на підвиди. Специфіка внутрішньої типології амплуа, яка зумовлює сценічні різновиди (підамплуа та їх підвидів), детермінує різноманітність масок.

Навколо традиційних амплуа пекинської опери шен і дань сформувалася ієрархічна система диференціації на підамплуа та їх підвиди. *Внутрішня типологія амплуа шен і дань як ієрархічних систем* відображає відмінності їх функціонування в структурі пекинської опери. У процесі диференціації амплуа шен на підамплуа та підвиди, відповідно до рольових функцій персонажів у сценічному оформленні пекинської опери, виникає тріадична ієрархічна система.

Перший рівень типології амплуа шен пов'язаний з його диференціацією «залежно від віку та характеру» (Хоу Цзянь, 2010, с. 41), завдяки чому виникають три підамплуа — старший шен (старий, за визначенням Хоу Цзянь (2010, с. 60)), молодший (або молодий) шен і шен-воїн. Підамплуа старшого шен не передбачає підвиди, що зумовлює *однорівневість його типології*. З підамплуа шена-воїна та молодого шена пов'язана диференційована система залежних від нього сценічних образів — підвидів, у результаті чого виникає другий рівень типологічної системи. Амплуа шен передбачає наявність трирівневої ієрархічної системи диференціації на підамплуа та підвиди.

Підамплуа шен-воїн, від якого потребується наявність акробатичного таланту, згідно з Л. Морковською (2006), залежно від костюма, постає в таких підвидах, як *чанкао* або *дуаньда*. Маски, що репрезентують підамплуа шена-воїна — його підвиди, розрізняються атрибутами, які визначають не тільки зовнішній вигляд, але і внутрішній світ героїв. Сценічний образ чанкао має виступати перед глядачами в «повному одягненні»; його атрибути — «панцир зі штандартами за спиною, чоботи <...> і довгий спис»; як офіцер, він має «гарно танцювати та одночасно співати». Сценічне відтворення цього дуаньда пов'язане з появою на сцені «в короткій одежі та зі <...> зброєю». Репрезентація сцен «жорстокої війни» або «воєнних п'єс» у пекинській опері пов'язана з чоловічим та жіночим підамплуа — «войовничим героєм» і «войовничою героїнею» (або «жінкою-воїном») (Хоу Цзянь, 2010, с. 60). Однак принципова відсутність у музичній драмі Сан Бо батального начала внеможливе втілення в ній ознак воєнізованих підвидів чоловічого та жіночого підамплуа пекинської опери.

Підампла молодшого шена має презентувати «вихований юнак із тонкими рисами обличчя, без бороди та панцира» (Морковская, 2006, с. 41). Підампла молодшого шена, згідно з Л. Морковською, поділяється на чотири підвиди, а саме: *шен у капелюсі* (репрезентує образ чиновника); 2. *шен із віялом* (інтелектуал); 3. *шен з фазанячим пір'ям на головному уборі* (талановита людина); 4. *бідний шен* (інтелектуал-невдаха).

Типологію амплау дань — жіночого персонажа, що відзначається сценічною пластикою, ніжною грацією, витонченістю (класичне втілення цього амплау в пекинській опері ХХ ст. належить легендарному акторові Мей Ланьфан, котрий після завершення сценічної кар'єри навчав молодих артистів таємницям професії), відображено в системі підамплау за відсутності диференціації на підвиди. Другого рівня типології дань з пекинської опери (підвиди підамплау), на відміну від шен, немає. Диференціація амплау дань базується на відмінностях вікових, кольорових та функціональних. Амплау дань поділяється на шість підамплау: *чжедань* (*дань у темному халаті*), якій властива функція «головної героїні», *дань-квітка*, *дань-воїн*, *дань у картатій сорочці*, *дань-стара та цайдань*.

Герої музичної драми Сан Бо відповідають трьом з чотирьох основних персонажів (амплау) пекинської опери, а саме: шен, дань і чоу. Персонажа, який відповідав би амплау цзин, немає серед героїв опери Сан Бо. Оскільки композитор був зацікавлений, щоб відображення національних театральних традицій взаємодіяло з розкриттям втаємничених процесів внутрішнього життя героїв, амплау цзин, якому не властива внутрішня типологія, вилучено з китайської музичної драми ХХІ ст.

Амплау шен у музичній драмі Сан Бо репрезентують два підамплау — старий шен та молодий шен. Підамплау старого шена в музичній драмі Сан Бо представляє образ Старого Батька; підамплау молодого шена — головний герой музичної драми — Лян Женбо. Оперному образу Старого Батька притаманні властивості, що характеризують маску старого шена, серед яких — бажання видати заміж доньку, ретельна перевірка намірів Нареченого. Водночас розкриття головної ідеї музичної драми Сан Бо — виявити закохану пару, яка позбавить рід метеликів, яких очолює Старий Батько, від давнього прокляття ціною жертвоприношення, додає до тлумачення образу ознак, що виходять за межі, які не характерні для маски старого шена пекинської опери.

Оперний образ Лян Женбо відповідає традиції пекинської опери щодо підамплау молодшого шена. Перебіг розвитку оперної дії внеможливе зіставлення героя з підвидом «шен у капелюсі»: Лян

Женбо — Поет-Блукач, вільний художник, котрий надає перевагу мандруванню замість притаманної чиновникові покори пану. Що стосується інших підвидів оперно-сценічного тлумачення підамплуа молодого шена, то, напевно, кожен з них певною мірою повинен відповідати специфіці оперного образу Лян Женбо. Оперного Лян Женбо як інтелектуала мав би представляти шен із віялом; з іншого боку, властива героєві Сан Бо бідність дозволила би тлумачити його образ і як відповідний масці інтелектуала-невдахи. Переконливим є втілення в образі Лян Женбо того підвиду оперно-сценічного підамплуа молодого шена, з яким пов'язаний образ талановитої людини — з фазанячим пір'ям на головному уборі. Композитор, на відміну від традиційного тлумачення цього образу в національній легенді, представляє героя як Поета, натхнення якого наказує йому складати вірші, присвячені пошуку власної ролі в структурі світобудови, поступово визначаючи рятівну, жертвову роль кохання.

Якщо в оперній дії Сан Бо лише два персонажі стосуються амплуа шена, репрезентуючи, відповідно, підамплуа старого шена (Старий Батько) і підвид молодого шена, головний убір якого прикрашений фазанячим пір'ям (Лян Женбо), то до амплуа дань у його різноманітних підамплуа дотичні чотири жіночі образи — Цу Інтей, її двійник Спрей, Старий П'яниця (Стара Мати) і Маленька Сирітка. Однак тлумачення жіночих образів в опері Сан Бо не обмежується чітко регламентованим діапазоном, характерним маскам пекінської опери. У результаті неможливо визначити образно-виражальний діапазон, властивий оперним героїням, з ознаками, притаманними лише одному з підамплуа дань.

Широким є образний діапазон такого персонажа опери, як Старий П'яниця. Під його маскою більшу частину музично-драматичної дії (до початку Фіналу) ховається Стара Мати головної героїні (Цу Інтей). Помилка Старої в юнацтві призвела до тривалого існування роду метеликів на межі життя та смерті. Виправлення помилки в умовах хронотопа музичної драми можливе ціною жертвовного кохання Обраних — доньки Старої Матері та Поета-Блукача (Лян Женбо). Поєднання суперечливих пристрастей — каяття, бажання подовжити життя роду, убезпечити доньку та її нареченого від жертвовної смерті в коханні, почуття власного безсилля в процесі музичної драми жертвування відтінені загальним комічним (трагікомічним) колоритом у відтворенні образу Старої Матері. У структурі цього оперного образу очевидна взаємодія підамплуа дань-старої та амплуа чоу.

У тлумаченні образів Спрей і Цу Інтей, що тривалий час у часопросторі музичної драми постають у функції своєрідних двійників, оскільки кожна з них претендує на функцію Обраної, неодноразово

спостерігається перехід («модуляція») від одного підамплуа дань до іншого. Перетворення, властиві образам Спрей та Цу Інтей, мають спільну початкову фазу, що визначає їхню належність до єдиного підамплуа напівфантастичної юної дівчини — дань-квітки (метелика). Обидва втілення підамплуа дань-квітки спочатку радісно мріють про кохання, яке відкриє для них бажаний світ життя, пробудження від сну невинності та долучення до черги метаморфоз. З розвитком музично-сценічної дії образи дівчат-метеликів позбавляються властивої їм на початку подвійної функції. В образі Спрей, яка на відміну від Цу Інтей, відсторонена від жертвовної драми кохання, спостерігається перехід від світлих надій до трагічного передчуття приреченості, що призводить до смерті героїні, котра не відчула взаємного почуття. У тлумаченні образу Цу Інтей, яка подолала всі стадії любовної метаморфози, спостерігається поступова модифікація підамплуа дань — від дань-квітки до чжедань (дань у строкатому халаті), утілення функції головного жіночого персонажа в структурі амплуа. Підкреслимо, що з процесу еволюції амплуа дань в образі Цу Інтей вилучені такі його підамплуа, як дань-стара і дань-воїн.

Образ Маленької Сирітки настільки самобутній, що його відповідність будь-якому жіночому підамплуа дань уможливлена лише на рівні зовнішньої подоби дань-квітки.

Відзначимо суттєві відмінності між сценічним функціонуванням акторських масок у пекінській опері та образами героїв музичної драми Сан Бо. Специфіка сценічної мови традиційної пекінської опери зумовлювала показ «сутності та характеру героїв» за допомогою єдності «мови жестів, рухів, інтонацій» (Чжен Синци, 1984, с. 92), які доповнюються кольоровим оформленням костюма та гриму. У музичній драмі Сан Бо роль інтонаційної драматургії набуває самодостатнього значення, що зумовлює ослаблення ролі сценічно-дієвого оформлення, властивого пекінській опері, у якій, згідно з Н. Нестеровою, важлива «символіка жестів», яка набуває значення тексту. Зі структури музичної драми Сан Бо вилучено акробатично-циркове та батальне начала, як і нанесення гриму та створення масок. У сучасному національному музичному театрі вокально-інструментальне мистецтво, у поєднанні зі словесно-поетичним, стало самодостатнім (як у європейській опері). Музично-поетичний текст сучасної китайської опери як драми є виразним, інтонаційно семантизованим, що внеможливіє значущість символіки жесту як важливого для пекінської опери підтексту. У музично-словесній драматургії опери Сан Бо концентруються всі змістовні рівні, які в пекінській опері розподілялися між жестами, пантомімою, танцями, акробатикою, цирковими трюками та батальними сценами

у виконанні акторів, сприяючи повноті викладення сенсу спектаклю. Самодостатність музичної драматургії є суттєвим показником жанрової трансформації музичної драми Сан Бо як «твору сценічного» — від утілення ознак пекінської опери до національної опери, що базується на традиціях європейської вокально-інструментальної драматургії.

Героїв музичної драми Сан Бо на основі відображення традицій масок пекінської опери доцільно поділити на такі групи. Перша — оперні герої, у образах яких утілені ознаки амплуа та підамплуа масок пекінської опери, друга — герої музичної драми Сан Бо, у тлумаченні яких прообрази пекінської опери на початку подані доволі точно, але в процесі розвитку вони віддаляються від старовинних архетипів. У результаті до образів героїв другої групи додаються властивості, які не характерні персонажам пекінської опери, збагачуючи традиційні функції амплуа та підамплуа під впливом динаміки розвитку сюжету та психологізації змісту. Третя група — це залучений оперний образ, що набув максимальної індивідуалізації та від початку не обмежений традиціями масок пекінської опери.

Тлумачення образу Старого Батька в музичній драмі Сан Бо дозволяє долучити його до першої групи. Попри динамізм розвитку, образ Старого Батька (єдиний персонаж, котрий уособлює першу групу) цілком відповідає підамплуа старого шена.

Особливості композиторської інтерпретації оперних образів Лян Женбо, Цу Інтей, Спрей, Старого П'яниці дозволяють долучити їх до другої групи. У їх тлумаченні композитор поступово відходить від традиційного розуміння підамплуа масок пекінської опери, надаючи героям ознак драматичних характерів, індивідуалізуючи їхній внутрішній світ. У результаті опера, виходячи з традиційної національної моделі «комедії масок», поступово перетворюється на драму характерів. Усеохоплююча метаморфоза, властива китайській музичній драмі перетворень, спостерігається в тлумаченні образів героїв, які представляють другу персонажну групу.

З образом Маленької Сирітки (усоблює третю групу персонажів опери Сан Бо) пов'язаний єдиний, але надзвичайно значущий номер одноактної опери. Її музично-поетичний та сценічний «портрет» настільки індивідуалізований, що не відповідає масштабам традиційного тлумачення жодного з підамплуа дань — надто «вузького» для функціонування новаторського оперного персонажа. З образом Маленької Сирітки композитор пов'язує завдання відображення викривленої фантазмагоричної картини світу. Видіння Маленької Сирітки віщують можливу загибель усесвіту, що втратив здатність до здійснення життєдайної метаморфози. Однак зовнішній обрис Маленької Сирітки

відповідає одному з підамплуа дань, зокрема дань-квітці як прообразові оперного персонажа. Значним є розрив між зовнішнім виглядом і внутрішньою сутністю героїні, чия уява віщує катастрофу, що знищить світ. Музично-драматичний та словесно-поетичний розвиток образу стверджує думку щодо заперечення значущості змістовного поля будь-якого традиційного підамплуа разом із відповідними законами сценічного розвитку.

Аналіз особливостей композиторського тлумачення образів «Метелика» другої групи (Лян Женбо, Цу Інтей, Спрей, Старий П'яниця) свідчить, що їх розвиток базується на основах властивого пекінській опері методу «творчого реалізму» (Чжен Синци, 1984, с. 92), який значно переосмислюється в музичній драмі Сан Бо. «Творчий реалізм» у традиційних зразках пекінської опери, згідно з Чжен Сінці, оснований на трьох правилах акторської гри: «грай п'єсу, але не демонструй відточеність власної техніки»; «утілою постаті реальних людей, а не грай роль»; «не ставай рабом правил» (там само). Узагальнює зміст трьох правил акторської гри в пекінській опері положення, згідно з яким «Сценічні закони не обмежують волю актора» (там само).

Правила акторської гри та творчий метод деякою мірою відображено в композиторській інтерпретації класичного національного сюжету та традицій пекінської опери в музичній драматургії твору Сан Бо. Наслідуючи національні традиції, композитор долає естетичні межі пекінської опери як «театру масок» з метою створення лірико-психологічної музичної драми характерів, збагачуючи її європейським досвідом. У результаті в словесно-музичному тлумаченні оперних персонажів «Метелика» відбувається вільне переосмислення традиційних масок пекінської опери.

«Зміна масок — це трюк у традиційному китайському театрі», за допомогою якого «відображається зміна настрою героя. Коли в серці героя паніка змінюється на лють, актор має протягом декількох секунд змінити маску» (Хоу Цзянь, 2010, с. 46). У музичній драмі Сан Бо традиції «трюку», властивого пекінській опері, виявляються достатньо умовно, зокрема в неочікуваній та стрімкій зміні стану героя, наслідком чого є своєрідний «вихід» персонажа за межі можливостей, характерних для певного підамплуа. Наслідкуванням традиції зміни масок слід пояснити неочікувану метаморфозу в становленні образу Лян Женбо у фіналі № 5 («Ніч»), коли оперний герой з ліричного персонажа миттєво перетворюється на носія жорстокості, що констатує факт викрадення Нареченої (Цу Інтей).

Висновки. Перетлумачення традиції масок пекінської опери в музичній драмі Сан Бо «Метелик» виявляється, по-перше, в ігноруванні

принципів зовнішнього оформлення образів акторів (відсутність характерних особливостей накладання гриму); по-друге, у поєднанні ознак, властивих різним маскам, у художньому полі функціонування одного персонажа; по-третє, у додаванні ознак психологізації до тлумачення оперних персонажів, що сприяє подоланню типовості їхніх характерів як умови сценічного буття.

Перспективи дослідження полягають у подальшому вивченні специфіки втілення традицій національної традиції масок пекинської опери в китайській музичній драмі Сан Бо «Метелик».

Список посилань

- Морковская, Л. (2006). Маски пекинской оперы. *Вокруг света*, 8 (2791), 32–41.
- Чжен Синци. (1984). Многогранное искусство традиционной китайской оперы. *Древняя и современная культура Китая. — Культуры — диалог народов мира*, 4, 88–97. ЮНЕСКО, Франция, Париж.
- Хоу Цзянь. (2010). *Художественный мир китайской народной оперы: монография*. [В. Г. Антонюк (Науч. ред.)]. Луцк: ПВД «Твердиня».

References

- Morkovskaya, L. (2006). Masks of the Beijing opera. *Around the world*, 8 (2791), 32-41. [In Russian].
- Zheng Sinzi. (1984). The versatile art of traditional Chinese opera. *Ancient and modern culture of China. - Cultures - the dialogue of the peoples of the world*, 4, 88-97. UNESCO, France, Paris. [In Russian].
- Hou Jian. (2010). *The artistic world of the Chinese folk opera: monograph*. [V. G. Antonyuk (Scientific ed.)]. Lutsk: Printing and Publishing House "Tverdinja". [In Russian].

Надійшла до редколегії 17.05.2018 р.