

References

1. Arustamian Zh. H. Yuvelirna fabryka Yosypa Marshaka / Zhanna Haikivna Arustamian // Ministerstvo kultury Ukrainy; Natsionalnyi muzei istorii Ukrainy. Pamiatky dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva iz kolektsii muzeiu istorichnykh koshtovnostei Ukrainy – filialu Natsionalnyi muzei istorii Ukrainy : temat. zb. nauk. pr. – K., 1993. – S. 63-74. – Bibliohr. : 14 nazv.
2. Kovalinskii V. Slava kievskogo iuvelira / Vitalii Kovalinskii // Ezhenedel'nik 2000. – 16.V.2013. – №18-19 (653). URL: <http://2000.net.ua/is/1280/653-w30.pdf>.
3. Marchenko I. M. Kiev – stolitsa Ukrainskoi SSR / I. M. Marchenko. – M. : Gos. izd-vo geograficheskoi literatury, 1950. – 72 s.
4. Skurlov V. V. Iuvelir Iosif Marshak / V. V. Skurlov // Antikvarnoe obozrenie. – 2002. – № 4.
5. Faberzhe T. F. Faberzhe i peterburgskie iuveliry: sbornik memuarov, statei, arkhivnykh dokumentov po istorii russkogo iuvelirnogo iskusstva / T. F. Faberzhe, A. S. Gorynia, V. V. Skurlov. – SPb. : Liki Rossii, 2012. – 712 s.
6. Fabrika iuvelira Iosifa Marshaka v Kieve, Kreshchatik, dom № 4-i. [Faksimil'noe izdanie s originala 1905 g.]. – K. : VX [studio]. – 62 s. : il.
7. Shkolna Olha Volodymyrivna. Farfor-faians Ukrainy XX stolittia: infrastruktura haluzi, promyslova ta ekonomichna polityka, orhanizatsiino-tvorchi protsesy : [u 2 kn.] / O. V. Shkolna. – K. : Intertekhnolohiia, 2011. – Kn. 1. – 2011. – 400 s. : il. – Bibliohr. : S. 351-397 (700 nazv.); – Kn. 2, Ch. 1 : Istoriia vyrobnytstv. Tablytsi. Reiestr imen providnykh maistriv haluzi. – K. : Den pechaty, 2013. – 400 s. : il. – Rez. : ukr., ros.

УДК 78.03

Фэн Бинь

преподаватель консерватории
Тайшаньского университета (КНР)
e-mail: 593837231@qq.com

**ВЕРИСТСКАЯ ИДЕЯ ЖЕНСКИХ ОБРАЗОВ
В СОВРЕМЕННОЙ КИТАЙСКОЙ ОПЕРЕ И ОПЕРАХ ДЖ. ПУЧЧИНИ**

Статья посвящена вопросам художественной специфики женских образов в современной китайской опере и операх Дж. Пуччини. На примере сравнения образа Цзян Цзе из одноименной оперы Янь Мина и образов Чю-чю-сан и Лиу из "Мадам Баттерфляй" и "Турандот" Дж. Пуччини выявляется их веристский комплекс и различия в принципах музыкального воплощения.

Ключевые слова: традиция, музыкальный театр, опера, веризм, женский образ, оперный образ.

Фен Бинь, викладач консерваторії Тайшаньського університету (КНР).

Веристська ідея жіночих образів у сучасній китайській опері і операх Дж. Пуччіні

Стаття присвячена питанням художньої специфіки жіночих образів у сучасній китайській опері та операх Дж. Пуччіні. На прикладі порівняння образу Цзян Цзе з однойменної опери Янь Міна і образів Чю-Чю-сан і Ліу з "Мадам Баттерфляй" та "Турандот" Дж. Пуччіні виявляється їх веристський комплекс і відмінності в принципах музичного втілення.

Ключові слова: традиція, музичний театр, опера, веризм, жіночий образ, оперний образ.

Feng Bin, teacher of Conservatory Taishan State University (China).

Veristical idea of female characters in modern Chinese opera and opera G. Puccini.

The article deals with the specifics of the art of female characters in modern Chinese opera and opera G. Puccini. By comparing the image of Jiang Jie from the opera Yan Ming and images of Cio-Cio-San and Liu of "Madama Butterfly" and "Turandot" G. Puccini reveals their veristical complex and differences in the principles of musical incarnation.

The purpose of the article – to identify verist artistic complex ideas of female characters in Chinese opera and contemporary operas G. Puccini by comparing the image of Jiang Jie from the opera Yan Ming and images of Cio-Cio-San and Liu from the opera "Turandot" and "Madama Butterfly" and to determine the differences in the principles of their musical incarnations.

Chinese musical theater has its own rich national traditions that from the middle of the twentieth century come into a creative dialogue with the European opera. This interaction is reflected in the formation of specific types of female characters in Chinese opera, which by their artistic idea largely overlap with the European verismo.

A typical example of such a cross-cultural intersections are heroic female characters of Chinese opera 1950-60ies., including the image of Jiang Jie from the Yang Ming's opera.

For the contemporary singer-performer in terms of cultural integration between China and Europe, becoming particularly urgent task of differentiating "native" and "foreign" musical style, content-awareness of the semantic content of a musical-stage image. These factors largely determine the logic of performing and interpreting arsenal performing funds.

Comparison of the female characters in the opera "Sister Jiang", "Turandot" and "Madama Butterfly" allow to draw conclusions about the similarities and differences of modern Chinese opera and opera Puccini. The similarity is primarily an ethical pathos central female characters of these operas, in the idea of self-denial and self-sacrifice as a moral norm personality. Similarly is veristical complex of moral responsibility of hero for his actions and subject compliance with veristical "bloody drama".

The differences can be noted in the beginning of the gradations of heroic female characters, expressed in the "objective" or "subjective" tone of their actions. If Sister Jiang sacrifices his life in the name of civic ideals, her story is

frankly heroic character, the heroine operas G. Puccini act in a different semantic context, in the space of personal relationships. Their conscious decision to sacrifice their lives due to the renunciation of his own selfishness, and correlated with the idea of forgiving love.

Also, differences are evident in the principles of musical and artistic expression – the predominance of the psychological development of images from G. Puccini, and accordingly, the detail of musical expression vocals. More objective approach in Chinese opera, which is realized through the use of folk thematic and lack of psychological nuances in the music characteristic.

Key words: tradition, musical theater, opera, Verismo, female character, opera character.

В современном европейском и китайском вокальном исполнительстве оперы Дж. Пуччини очень востребованы, они составляют постоянный репертуар вокалистов и звучат во всех крупнейших театрах. Сочинения итальянского композитора популярны и в Китае, постановки таких опер как "Турандот" и "Мадам Баттерфляй" не раз осуществлялись в этой стране, и музыку Дж. Пуччини можно рассматривать как "связующее звено" между Западом и Востоком. Для современного Китая актуальным является возрождение искусства классической оперы, которое понимается как величайшее культурное наследие европейского мира, и которое сегодня органично вписано в культурную жизнь китайцев.

Вместе с тем, китайский музыкальный театр имеет свои богатые национальные традиции, которые с середины XX века вступают в творческий диалог с европейской оперой. Это взаимодействие отражается в формировании характерных типов женских образов в китайской опере, которые по своей художественной идее во многом пересекаются с европейским веризмом. Характерным примером такого межкультурного пересечения являются героические женские образы китайской оперы 1950-60-х гг., в числе которых и образ Цзян Цзе из оперы Янь Мина.

Для современного же вокалиста-исполнителя, в условиях интеграционных процессов культурного взаимодействия Китая и Европы, особую актуальность приобретает задача дифференциации "своего" и "чужого" музыкального стиля, осознание содержательно-смысловых наполнений того или иного музыкально-сценического образа. Эти факторы во многом определяют логику исполнительской интерпретации и арсенал исполнительских средств.

Исследование традиций китайского музыкального театра составляет специальную область китайской музыкальной науки, этой проблеме посвящено достаточно большое количество научных работ, эта тема всё чаще становится объектом диссертационных исследований [7]. При этом вопросы, связанные с параллелизмом развития китайской и европейской оперной культур, затрагиваются не так часто [4; 5; 2], а особенности претворения женских образов в китайской опере исследуются также мало [8]. Оперное творчество Дж. Пуччини также является предметом достаточно широкого научного интереса, однако, специфика женских образов в его творчестве лишь фрагментарно обсуждается в монографиях О. Левашёвой [3] и И. Нестьева [6], или в отдельных статьях [1].

Цель данной статьи – выявить веристский комплекс художественной идеи женских образов в китайской современной опере и операх Дж. Пуччини на примере сравнения образа Цзян Цзе из одноименной оперы Янь Мина и образов Чю-чю-сан и Лиу из опер "Турандот" и "Мадам Баттерфляй", а также определить различия в принципах их музыкального воплощения.

Китайский музыкальный театр имеет свою долгую историю, его длительная эволюция связана с формированием самобытных жанровых норм и традиций, во многом отличных от европейского типа музыкально-театральной культуры. Эти различия касались образно-содержательной стороны сочинений, типов и амплуа героев, художественно-выразительной системы, а также музыкальной стороны спектакля. Однако в XX веке китайская опера начала активно осваивать европейский опыт, что было обусловлено национально-культурными приоритетами страны.

Опера "Сестра Цзян" является одним из самых популярных произведений китайского музыкального театра XX века, в нём нашли своё воплощение национально-культурные представления об идеалах своего времени, а также о художественной специфике жанра оперы. Эти представления во многом отличались от традиций европейской оперы, однако, несмотря на разность музыкального стиля и средств музыкальной выразительности, можно говорить о параллельности и некой схожести художественных идей европейского веризма и оперы "Сестра Цзян".

Как отмечают исследователи, в развитии китайской оперы в XX веке особенно важными были два периода: 1) с 1920 по 1940-е гг., связанный с освоением современными китайскими композиторами европейской оперной традиции и адаптацией этой традиции в условиях своей культуры; 2) период 1950 – первой половины 1960-х гг., направленный на расширение тем и образов, связанных с современной жизнью [8, 5]. По определению Сунь Цзуаня, второй период чрезвычайно важен: "Это время интенсивных поисков "национального пути", по которому станет следовать китайская опера, утверждение ряда ведущих тем (революции, гражданской войны), появление новых жанров (так называемой "переосмысленной исторической драмы") и круга образов, формирование новой музыкальной стилистики..." [8, 15]. Этот этап в развитии музыкального театра в Китае часто соотносят с термином "китайская современная опера", под которым часто подразумевается сплав европейских традиций музыкально-театрального искусства и китайских. К этому жанру китайской оперы относят произведения Ма Ке, Чжан Лу и Цзэй Вей "Седая девушка" (1945 г.), Луо Цунсянь "Лю Хулань" (1947 г.), Оуянь Цяньшу "Красная гвардия Хун Ху" (1953 г.), Янь Минь "Цзянь Цзе" (1956 г.) и другие.

В основе сюжета оперы "Сестра Цзян" ("Цзян Цзе") – история реальной героини Народно-Освободительной войны в Китае, которая в 1948 году была предана своими соратниками, подверглась жестоким пыткам и долгое время находилась в заключении. Она была убита в 1949, когда её было всего 29 лет. История этой девушки стала воплощением идеи героической стойкости и безграничной жертвенности во имя идеалов своего государства. Бессмертный подвиг, совершённый молодой женщиной во имя высокой гражданской идеи – это очень показательный образно-содержательный фактор китайской оперы "героического периода" 1950-1966 гг. (по определению Чжан Личжэня [7, 13]). Образы женщин-героев преобладали в оперном искусстве этого времени и вполне отвечали пафосу революционных идей.

Опера Янь Миня была создана по роману Су Яна "Красная скала" и воплотила героические идеи революционной борьбы. Главная героиня в ней показана как мужественная женщина, способная на вполне мужской поступок – пожертвовать своей жизнью ради своих гражданских идеалов. В её образе показана безграничная вера в своё "правое" дело и интересы революции, любовь и доверие к своим соратникам, самоотверженность и преданность.

Музыкальная характеристика Цзян Цзе выдержана в колоритных национальных тонах: музыкальный тематизм центрального персонажа оперы основан на традиционной инструментальной китайской музыке, а также на особенностях вокального исполнительства этнических традиций и музыкального фольклора провинции Сычуань. Несмотря на то, что музыкальная характеристика главной героини заключена в традиционной для европейской оперы форме арии, её музыкальный материал остаётся в рамках "словарного запаса" своей этнической традиции.

В опере "Сестра Цзян" вокальный элемент не является универсальным в передаче художественного смысла: полноправными в данном случае выступают слово и жест, то есть драматическая сторона музыкально-сценического действия выполняет важнейшую выразительную функцию. "В отличие от европейской оперы, где основными средствами воздействия являлись музыка и пение, китайский музыкальный театр строился на активном действии актера", – отмечает Чжан Личжэнь. В китайском национальном актерском мастерстве совмещались пение, декламация, пантомима, танец, акробатика и владение восточными боевыми искусствами. Согласно изначально существовавшим в Китае традициям, актерская профессия на общественной сословной лестнице занимала низкое место и обучение ей являлось суровым испытанием" [7, 9].

В опере "Сестра Цзян", в отличие от европейской, большое значение имеют разговорные монологи и диалоги, хоровое пение с использованием разных жанров (ариозо, национальный шлягер, фольклор и т.д.), иногда может отсутствовать оркестровое сопровождение. Причём диалог часто может выступать в роли узлового момента музыкальной драматургии, в то время как в европейской традиции драматургическую значимость в основном несут вокальные формы (ария, ансамбль и т.п.).

Подобные женские образы присутствуют и в классических образцах европейского оперного веризма, в частности у Дж. Пуччини. В своей работе "Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы" Лю Бинцян отмечает: "... В сюжетах китайских опер герои патриотичны, они испытывают органическую потребность в нравственной ответственности за свои поступки. Этот аспект, считаем, имеет характерную "веристскую зацепку": идеологизированность с позиций государственной значимости защищаемых героями позиций – но в нарочитой связи с детской непосредственностью реакций и поступков" [4, 164].

Действительно, такие героини Дж. Пуччини как Лиу из "Турандот" и Чио-чио-сан из "Мадам Баттерфлай" вполне соотносимы с идеей жертвенности во имя высшей справедливости и благ других, тех, кого они любят. Подобные персонажи оказываются "... субъектами совокупности отношений и представлений, несших печать нравственной ответственности за свои поступки, помимо социально регламентированных поведенческих стереотипов "цивилизованного" общества" [1, 388-389]. И поэтому веристский герой – "с детскими чертами характера, нерассуждающий, принимающий поведенческие стереотипы в качестве единственно возможной "правды жизни", даже если это смертельно опасно" [там же, 389].

Трагическая история молодой японки Чио-Чио-сан, ставшей женой американца Пинкертон и оставленной им с маленьким сыном явилась характерным сюжетом для веристской эстетики Дж. Пуччини. Стремление к напряженному, драматическому сценическому действию и эмоциональной силе переживания главных героев составило существенную черту как литературного, так и оперного веризма.

Литературный веризм привнес в музыкальный театр совершенно определенные черты: явное предпочтение местного колорита; бурных, мрачных, жестоких историй из жизни самых низких слоев общества; нескрываемую страстность – с пылкими вокальными излияниями в верхнем регистре, томную чувствительность, смягчающую мелодической плавностью традиционный речитатив, непосредственное участие гармонии и инструментального тембра в обрисовке и окраске вокальной речи. И образ Чио-чио-сан является одним из самых ярких образцов этого стиля. Опера Дж. Пуччини – лирическая драма, полно и многогранно раскрывающая образ главной героини.

Образ Чио-чио-сан, который, несмотря на свою веристскую трагичность (кровавая развязка судьбы главной героини), совершенно лишен натуралистических проявлений. Её сценический облик не выстроен в опоре на "эмоциональный надрыв" страдающих героев веристских новелл, наоборот – этот женский образ предельно облагорожен и "аккуратен" в своей психологической выразительности.

Это объясняется, конечно же, иным, в отличие от европейского, восточным обликом Женщины, которая просто по определению не может быть открыта эмоционально в соответствии с нормами этикета. Но мы можем предположить, что это внутреннее благородство и эмоционально-психологический тонус образа Чю-Чю-сан обусловлен ещё и тем, что в опере она представлена не только как любящая женщина, но и как мать. Второй акт целиком принадлежит Чю-Чю-сан: бесконечное страдание испытывает героиня в напряжённом ожидании Пинкертон. С улыбкой на лице, переживая тревогу, томительные, перехватывающие дыхание сомнения, неистовый восторг (ария "В ясный день желанный"), выражая детски-простодушную и несокрушимую, вплоть до самоотречения, надежду.

Ария с сыном – наиболее развёрнутая характеристика Чю-Чю-сан-матери. И здесь выражение материнской любви заключено в строгие интонационные и ритмические рамки простой песенной мелодии на фоне почти что хоральной оркестровой фактуры. С подлинным драматизмом звучат слова "И Баттерфляй, подумать страшно, снова танцевать пойдёт", дублированные унисоном оркестра. Думается, что именно сдержанность эмоционального выражения, очевидность сильнейшего внутреннего переживания героини, которое своим внешним выражением не умаляет женского достоинства, создаёт нежный образ женщины-матери.

В III действии материнский образ Чю-Чю-сан запечатлён в небольшой, но предельно выразительной колыбельной. Мелодия вокальной партии, основанная на бесполутоновой пентатонике, приобретает "святую" простоту: она лишена всякого внешнего эффекта, предельно проста в ритмическом и интонационном плане, звучит на фоне прозрачного аккордового фона оркестра. Перед нами – полнота выражения святости материнской любви, которая не знает себя, но знает боль страдания ("Сам бог с тобой, печаль же всё со мной").

Только единственный раз обращение к сыну звучит у героини эмоционально взволнованно и даже экзальтированно – перед свершением ритуала. Кульминацией этого состояния Чю-Чю-сан становится драматический фрагмент в h-moll "А я, я иду далеко...", подводящий действие к трагической развязке. Самоубийство Чю-чю-сан не может быть сопоставлено с героической судьбой Цзян Цзе: этот поступок не совершён во имя гражданских идей и "светлого будущего" своей Отчизны, он – результат осознания своей беспомощности и бесполезности в судьбе своего сына, ведь только его отец может обеспечить ему будущее по законам своей страны. Жертва маленькой гейши, внешне лишённая всякого пафоса, по сути своей обретает колоссальный этический смысл – это полное самоотречение, полное отсутствие эгоизма во имя Блага тех, кто дорог. И ключевой момент этой этической идеи – нравственная ответственность за свой поступок и полное осознание его последствий. Такая модель поведения женщины несколько "не вписывается" в культурно-цивилизационные нормы западного европейского мира, но тем самым демонстрируют параллели художественных преломлений эстетических и этических идеалов веризма.

Образ служанки Лиу в "Турандот" Дж. Пуччини также воплощает идею нравственного величия и "тихого", "малого" героизма женской природы. Бескорыстная любовь к принцу Калафу и стремление к его счастью (не своему!) приводит маленькую Лиу к кровавому финалу своей жизни (опять же в духе веристской драмы). Именно благодаря её поступку во взаимоотношениях Турандот и Калафа всё складывается благополучно. И этический облик великодушного татарского принца Калафа в этом смысле становится не совсем "благородным", поскольку он этот факт совсем не берёт во внимание. Но этому парадоксу есть своё объяснение: условность образов в данном случае не подразумевает психологических нюансов, для автора важен символически смысл каждого образа, его архетипическая идея. "В китайском варианте, – пишет Лю Бинцян – в проявлении добродетельной активности доминирует наивная чистая радость, когда "всем хорошо", когда усилия направлены на всепрощение и, одновременно, нравственное возвышение событий, происходящих с участниками действия, а также с теми, для кого этот спектакль разыгрывается" [4, 165-166].

Образ Лиу характерен для понимания женской природы итальянским композитором, многие героини его опер проявляют силу своего характера и мужество (Тоска, Чю-чю-сан), глубокий внутренний мир и красоту души, но им всем свойственно одно общее качество – детская трогательность и непосредственность. Лиу, считая Калафа смыслом своей жизни, тем не менее скрывает свою любовь – она ведь знает, что принц не может стать мужем рабыни. Кроткая, смиренная, но, в то же время стойкая, Лиу живет для других: её самоотверженность бесконечна, она признана и нравственно аргументирована, и жертва, которую она приносит ради любимого человека, понимается ею как единственный вариант, когда "всем будет хорошо". При таком масштабном этическом смысле образа Лиу, её музыкальная характеристика достаточно концентрирована: вокальная партия героини невелика, но очень выразительна.

Уже в первых своих фразах Лиу героиня характеризуется как хрупкая и обаятельная девушка, вспоминающая улыбнувшегося ей когда-то своего господина принца Калафа. Мелодика её вокальной партии максимально контрастирует с фразами Тимура и Калафа, и тем более с репликами хора. Лирика, появляющаяся в её партии во время разговора с Калафом, говорит нам о её тайных чувствах. Эта идея "тихой", скрытой сути очень убедительно воплощается в музыкальной выразительности: выход на высокие ноты диапазона отмечен композитором тихой динамикой pp, а не эмоциональным и экспрессивным разливом мелодики. Этот приём будет присутствовать в партии Лиу всё время, и составляет главную техническую трудность для вокалиста.

Тихая динамика присутствует и в арии I действия, мелодия которой полностью дублируется оркестром, что придаёт восточный колорит звучащей музыке. Кульминационный момент этой арии – филировка высокой ноты до полного растворения звука. Единственный раз, когда в мелодической линии Лиу повляется *ff* – это финал арии в III действии, в момент самоубийства.

Экспрессивный взрыв эмоций в решающий момент своей жизни – вполне естественное решение для веристской оперы, но восточная специфика сюжета и героини вносят свои коррективы в музыкальный образ служанки Лиу: она также сдержана и достойна в своих чувствах, как и Чю-чю-сан, она также уверена в правильности своего решения. И поэтому музыка, характеризующая Лиу очень сильно отличается от мелодической экспрессии Турандот и Калафа, от разлива эмоций этих героев. Вокальная партия Лиу отличается "сдержанной" красотой, которая воплощена в приёме "сдержанной" динамики вокального высказывания, запечатлевающим смысловое зерно этого образа – смирение перед необходимостью "сдерживать" свои чувства.

Таким образом, сравнение женских образов в операх "Сестра Цзян", "Турандот" и "Мадам Баттерфлай" позволяют сделать выводы о сходстве и различии современной китайской оперы и операх Дж. Пуччини. Сходство заключается, прежде всего, в этическом пафосе центральных женских образов этих опер, заключённом в идее самоотречения и жертвенности как нравственной нормы личности. Сходным также оказывается веристский комплекс нравственной ответственности героя за свои поступки и сюжетные соответствия с веристской "кровавой драмой".

Различия можно отметить в градациях героического начала женских образов, выражающихся в "объективном" или "субъективном" тоне их действий. Если Сестра Цзян жертвует своей жизнью во имя гражданских идеалов, её история носит откровенно героический характер, то героини опер Дж. Пуччини действуют в ином смысловом контексте, в пространстве личных взаимоотношений. Их осознанное решение пожертвовать своей жизнью связано с отречением от собственного эгоизма, и соотносима с идеей всепрощающей любви.

Также различия очевидны в принципах музыкально-художественной выразительности – преобладание психологической разработки образов у Дж. Пуччини, и соответственно, детализации музыкальной выразительности вокальной партии. Более объективный подход в китайской опере, что реализуется посредством использования фольклорного тематизма и отсутствием психологической нюансировки в музыкальной характеристике.

Литература

1. Ван Чуньмей. Художня специфіка жіночих образів оперного веризму у вокальному виконавстві / Ван Чуньмей // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. [ред.-упорд. Шаповалова Л. В.]. – Харків : Вид-во С. А. М., 2012. – Вип. 34. – С. 383-393.
2. Корчевая Е. А. Музыкальный театр Джакомо Пуччини в художественном контексте первой четверти XX века (на материале позднего творчества композитора): автореф. дисс. ... канд. искусств: Специальность 17.00.03. – Музыкальное искусство / Е. А. Корчевая. – Киев, 2004. – 20 с.
3. Левашёва О. Е. Пуччини и его современники / О. Е. Левашёва. – М. : Советский композитор, 1980. – 525 с.
4. Лю Бинцян. Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы: монография по истории музыкальной культуры для музыкальных академий (университетов и вузов искусств) / Лю Бинцян. – Одесса : Астропринт, 2011. – 212 с.
5. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Научное обоснование и проблемы педагогики / Е. Маркова. – К. : Музична Україна, 1990. – 183 с.
6. Нестьев И. Джакомо Пуччини. Очерк жизни и творчества / И. Нестьев. – М. : Музгиз, 1963. – 166 с.
7. Чжан Личжэнь. Современная китайская опера (история и перспективы развития): автореф. дисс. ... канд. искусств.: Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство / Чжан Личжэнь. – Санкт-Петербург, 2010. – 24 с.
8. Чжан Цяолин. Взгляд на женские характеры в современной китайской опере / Чжан Цяолин // Китайская музыка. – 2003. – № 4. – С. 18-20.

References

1. Wang Chunmei. Hudozhnya spetsifika zhinochih obraziv opernogo veryzmu u vocal'nomu vykonavstvi / Van Chun'mey // Problemy vzaemodii mystetstva, pedagogiky ta teorii i praktyky osvity : zb. Nauk. St. [red.-upord. Shapovalova L. V.]. – Kharkiv : Vyd-vo S. A. M., 2012. Vyp. 34. – S. 383-393.
2. Korchevaya E. A. Muzykal'nyi teatr Dzhakomo Puchchini v hudozhestvennom kontekste pervoy chertverti XX veka (na materiale pozdnego tvorchestva kompozitora): avtoref. diss. ... kand. iskusstv: Spetsial'nost' 17.00.03. – Muzykal'noe iskusstvo / E. A. Korchevaya. – Kiev, 2004. – 20 s.
3. Levashева O. E. Puchchini i ego sovremenniki / O. E. Levasheva. – M. : Sovetskiy kompozitor, 1980. – 525 s.
4. Liu Bingqiang. Muzykal'no-istoricheskie tipologii v iskusstve Kitaya I Evropy: monografiya po istorii muzykal'noy kul'tury dlya muzykal'nyh akademiy (universitetov i vuzov iskusstva) / Liu Binzyan. – Odessa : Astroprint, 2011. – 212 s.
5. Markova E. Intonatsionnost' muzykal'nogo iskusstva. Nauchnoe obosnovanie i problemy pedagogiki / E. Markova. – Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. – 183 s.
6. Nest'ev. I. Djakomo Puchchini. Ocherk Zhizni i tvorchestva / I. Nest'ev. – M. : Muzgiz, 1963. – 166 s.
7. Zhang Lichen. Sovremennaya kitayskaya opera (istoria i perspektivy razvitiya): avtoref. diss. ... kand. iskusstv. : Spetsial'nost' 17.00.02 – Muzykal'noe iskusstvo / Chzhan Lichzhen'. – Sankt-Peterburg, 2010. – 24 s.
8. Zhang Qiaoling. Vzgl'yad na zhenskie haraktery v sovremennoy kitayskoy opere / Chzhan Tsyaoлин // Kitayskaya muzyka. – 2003. – №4. – S. 18-20.