ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

Научная статья

УДК [782.1(45)+782.1(510)]:78.072.3

ББК 85.317.41

Л 67

DOI: 10.53598/2410-3489-2021-3-282-160-169

Опера Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайские версии: к вопросу о межкультурной коммуникации

У. Лиян

Институт музыки, театра и хореографии Санкт-Петербургского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, wuliyang501@foxmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2884-1595>

Аннотация.

В статье рассматривается опыт межкультурной коммуникации, реализуемый на примере оперы Дж. Пуччини и ее китайских версий. Внимание на «китайском следе» в данном художественном образце, позволяет констатировать, что именно эта последняя опера итальянского мастера стала точкой отсчета в межкультурной коммуникации Запада и Востока, завершая череду творений композитора, в которых обращение к отличным от итальянской культуры традициям обогатило мировое художественное наследие. Сосредоточение научного интереса на сычуаньской опере «Принцесса Турандот» (1993) композитора Ляо Чжунжун (либретто Вэй Минлунь) и опере «Турандот» (2008) в постановке Чэнь Синьби, финал к которой написал композитор Хао Вэйя, выявляет общее и особенное в опыте межкультурной коммуникации как согласование противоречий, имманентно присущее западной и восточной культурным традициям.

Ключевые слова:

опера «Турандот» Дж. Пуччини, сычуаньская опера, «Принцесса Турандот», китайский финал Хао Вэйя.

Для цитирования: У Лиян. Опера Дж. Пуччини «Турандот» и ее китайские версии: к вопросу о межкультурной коммуникации // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. 2021. Вып. 3 (282). С. 160-169. DOI: 10.53598/2410-3489-2021-3-282-160-169

Original Research Paper

The opera “Turandot” by G. Puccini and its Chinese versions: on intercultural communication

U. Liyang

Institute of Music, Theater and Choreography, A.I. Herzen St. Petersburg State Pedagogical University, St. Petersburg, wuliyang501@foxmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-2884-1595>

Abstract.

The article examines the experience of intercultural communication, realized using G. Puccini's opera and its Chinese versions as an example. Focusing on the "Chinese footprint" in this artistic sample, the author arrives at the conclusion that it was this last opera by the Italian master that became the starting point in the intercultural communication of the West and East. This opera completed a series of works by the composer, in which the appeal to traditions different from Italian culture enriched the world artistic heritage. Focusing his scientific interest on the Sichuan opera "Princess Turandot" (1993) by Liao Zhongrong (libretto by Wei Minglun) and the opera "Turandot" (2008) directed by Chen Xinyi, the finale of which was written by the composer Hao Wei, the author reveals the general and the special in the experience of intercultural communication as a reconciliation of contradictions immanently inherent in Western and Eastern cultural traditions.

Keywords:

The opera "Turandot" by G. Puccini, Sichuan opera, "Chinese Princess Turandot", Chinese finale by Hao Wei.

For citation: U. Liyang. The opera "Turandot" by G. Puccini and its Chinese versions: on intercultural communication // Bulletin of the Adyghe State University. Series Philology and Art Criticism. 2021. No. 3. P. 160-169. DOI: 10.53598/2410-3489-2021-3-282-160-169

Введение.

За последнее время интерес к межкультурной коммуникации в пространстве музыкального искусства, осуществляемой на примере Запада и Востока, набирает все большие обороты. Достаточно назвать лишь несколько исследований, прямо или косвенно затрагивающих интересующую нас тему, из числа которых особое место занимают диссертационные работы, выполненные китайской молодежью под руководством российских ученых. Имеются в виду следующие работы: Ту Дуня «Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю» / «Параллели художественного развития оперного театра Европы и Китая» [1]; Хоу Цзянь «Художній світ китайської народної опери: діалог культур» / «Художественный мир китайской народной оперы: диалог культур» [2]; У Цзин Юй «Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры» [3]; Сун Жунлуй «Китайсько-російсько-українськи музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на приклади музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.)» /

«Китайско-российско-украинские музыкальные связи в социокультурном континууме Северного Китая (на примере музыкальной жизни Харбина первой трети ХХ века» [4]; Сюй Цзыдун «Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы» [5]; Ли Бинь и Сюн Инвэнь «Психогеография и диалог «Восток – Запад» в современном композиторском творчестве» [6].

При этом собственно межкультурная коммуникация позиционируется как процесс, обуславливающий согласование противоречий между акторами для достижения творческого взаимопонимания и духовного взаимообогащения. Таким образом, актуальность обозначенной темы обусловлена процессами глобализации, в рамках которых коммуникативная компетенция оказывается одной из ключевых, в том числе в рамках музыкального искусства. Что же касается оперы Дж. Пуччини «Турандот», то интерес к ней со стороны культурной элиты Китая – режиссеров-постановщиков, авторов либретто и композиторов, любителей-меломанов, представителей художественной

критики – поддерживается весьма долгое время. Сложившееся положение дел обусловлено тем, что опера Дж. Пуччини «Турандот» – это единственная европейская опера, действие которой разворачивается в Китае и главная героиня которой – китайская принцесса. Помимо этого, «созданная на волне моды на восточную экзотику, свойственной европейской культуре рубежа XIX–XX веков, теперь, почти столет спустя, «Турандот» играет аналогичную роль для Китая, став воплощением «моды на европейское», а вместе с ней – и устремлений к освоению западной культурной традиции» [3: 4].

Цель работы – осуществить сравнительный анализ опыта межкультурной коммуникации на примере включенного в работу материала. Для достижения поставленной цели были поставлены и решены следующие задачи: изучен феномен межкультурной коммуникации, проанализированы художественные образцы западноевропейского музыкального театра и китайской оперы; дана сравнительная характеристика западной и восточной постановочных версий истории о китайской принцессе.

Элементы новизны определяют введением в научный оборот ранее не изученного материала, связанного с китайской версией оперы Дж. Пуччини «Турандот», представленной сычуаньской оперой «Принцесса Турандот».

Материалы и методы.

В качестве материала исследования используется написанная в 1924 году Дж. Пуччини опера «Турандот», премьера которой состоялась 25 апреля 1926 года, а также две ее постановочные версии, представленные на суд мировой общности в конце XX века и в начале XXI века. Речь идет о таких художественных образцах, как: сычуаньская опера «Принцесса Турандот» композитора Ляо Чжунжун (либретто Вэй Минлунь), премьера

которой состоялась в 1993 году, а в октябре 1995 г. – постановка китайской «Принцессы Турандот» была удостоена 13 наград на IV-м Всекитайском театральном фестивале и прославилась в качестве первой среди сильнейших постановок, вызвав к себе огромный интерес в театральном мире; опера «Турандот» в постановке Чэнь Синьи, финал к которой написал композитор Хао Вэйя (ее премьера состоялась в 2008 году). То обстоятельство, что осуществляемая в каждой из опер межкультурная коммуникация предполагает актуализацию «...исторических фольклорных текстов народных мелодий и их воплощение современными исполнителями, создавая новый виток в интерпретации древнего сюжета и образа главной героини оперы» [7: 107], делает значимыми следующие методологические установки: принцип интертекстуальности; метод сравнительного анализа; методы интерпретации и реинтерпретации [8]; метод аналогии; метод диалектики части и целого, опознаваемый на уровне первоисточника как данного и рожденных в его лоне версий как созданного. В том числе в статье используется метод музыковедческого (искусствоведческого) анализа оперного текста как синтетического художественного целого.

Результаты.

Музыковедческий анализ оперы Дж. Пуччини «Турандот» с позиции межкультурной коммуникации показал, что ставшее своеобразным итогом творческого пути итальянского композитора произведение может рассматриваться в качестве отправной точки становления опыта взаимодействия Запада и Востока в пространстве музыкального театра. Свидетельство тому – вполне новаторская для своего времени попытка Пуччини осуществить введение китайских элементов в созданное на основе традиций западной музыкальной культуры синтетическое художественное целое. Помимо сюжета,

а также главной героини оперы, имеющих непосредственное отношение к Поднебесной империи, обращает на себя внимание обращение к музыкальному наследию Китая. По свидетельству У Цзин Юй, в общей сложности в опере «Турандот» обнаруживают себя

девять тем, которые исследователь классифицирует таким образом:

– старинный деревенский фольклор – имеются в виду подлинные китайские народные песни «Жасмин» (см. нотный пример № 1) и «Матушка, какая же Вы бестолковая» (см. нотный пример № 2);

Нотный пример № 1. Мелодия песни «Жасмин»:

Нотный пример № 2. Мелодия песни «Матушка, какая же Вы бестолковая»:

– китайская ритуальная музыка (гимны, марши и т.д.), представленная шестью темами, одна из которых связывается с гимном Конфуцию (несмотря на то, что мелодия гимна используется Пуччини лишь на уровне варьирования ее отдельных фрагментов, но никак не полностью, обращение к данному гимну помогает композитору

создать атмосферу архаики в одной из массовых сцен 1 акта оперы, что особенно отчетливо слышно в следующей ситуации. Когда после вынесения смертного приговора Персидскому принцу мы слышим слова покидающих сцену жрецов, обращающихся к Конфуцию с просьбой принять дух казненного [3: 42-44] (см. нотный пример № 3);

Нотный пример № 3. «Восхваление Конфуция»:

– тема-цитата, происхождение которой не установлено [3: 31].

Подчеркнем, что обращение к традиционной музыке страны, которая фигурирует в оперном тексте, знаменует собой не только

новаторство Пуччини, но и демонстрирует особенность его почерка.

К другой специфической особенности творчества Пуччини относится лиризм, воплощением которого стал отсутствующий в

сказке К. Гоцци персонаж – Лиу. Отличаясь мягкостью нрава и верностью в любви, она является олицетворением типичных женских образов Пуччини, что, безусловно, свидетельствует об определенной направленности личного интереса, реализуемого в музыкальном театре как одном из ведущих жанров в творчестве композитора. Не случайно сравнительный анализ оперного наследия Дж. Пуччини убеждает в том, что его Лиу на самом деле лишь копия Мими, Мадам Баттерфляй и сестры Анджелики. Все эти героини одинаково слабые и нежные создания, которые не в силах выдержать удары безжалостной судьбы. Тем не менее несмотря на то, что китайская тема реализуется в опере «Турандот», скорее, на уровне экзотики, в целом китайская традиционная музыка, мелодии пентатонического лада и изысканная гармония сочетаются в опере с уникальным музыкальным языком композитора, достигая гармоничного единства. Думается, с этой точки зрения многократные обращения к творению Пуччини со стороны представителей современной музыкальной элиты Китая являют собой весьма успешные попытки продолжить начатый композитором опыт межкультурной коммуникации, складывающийся между Западом и Востоком в ситуации возвращения восточной принцессы на свою историческую родину.

Обсуждение.

Для аргументации представленной позиции, остановимся на рассмотрении опыта межкультурной коммуникации на примере сычуаньской оперы «Принцесса Турандот» и оперы «Турандот» в постановке Чэнь Синь, финал которой написал композитор Хао Вэйя.

В 1999 г. председатель КНР Цзян Цземинь прибыл с визитом в США, его визит сопровождался показом спектакля «Хуа Мулань» Китайского государственного театра пекинской оперы. В ходе его визита в Европу театр привез спектакль

«Военачальницы из дома Ян», который был показан в Италии, Германии, Швейцарии и т.д. Тогда же одна из исполнительниц главных партий Дэн Минь узнала о сомнениях иностранных друзей относительно того, есть ли в репертуаре Китайского государственного театра пекинской оперы спектакль, в котором главной темой была бы любовь, а не политическая пропаганда. На проходившей под пристальным вниманием СМИ грандиозной пресс-конференции в итальянском театре этот вопрос прозвучал вновь и Дэн Минь высказала предположение, что однажды она исполнит китайскую оперу «Турандот» на сцене, где выступают Паваротти и Доминго с тем, чтобы показать, как китайские женщины понимают любовь.

Хотя на тот момент шутливо произнесенные слова Дэн Минь многие восприняли всего лишь как шутку, впоследствии выяснилось, что мысль об исполнении «Турандот» в стиле традиционной оперы неоднократно посещала певицу. Как признавалась Дэн Минь, на ее взгляд, хорошо известная на Западе опера, поставленная в условиях Востока, благоприятно скажется на процессе взаимопонимания двух культур. Важность подобной установки определялась, по мысли Дэн Минь, следующим моментом. Когда западные люди создают китайских принцесс, они получаются однобокими и простыми. Безусловно, решительность и мудрость главной героини составляют несомненную ценность женского характера, однако поступки Турандот мало соответствуют логике китаянки. Именно нелогичные трансформации ее характера и затрудняют понимание и принятие персонажа китайской публикой, создавая неверное представление о китайских женщинах.

Выскажем предположение, что убежденность в необходимости такого творческого проекта со стороны Дэн Минь была поддержана именно ее знакомством с сычуаньской

оперой «Принцесса Турандот», премьерой которой состоялась в 1993 году. Не случайно поэтому, для осуществления задуманного, Дэн Минь обратилась к Вэй Минлунь – автору либретто. Почему прославленную вокалистку не устраивала уже существующая на тот момент версия оперы Дж. Пуччини «Турандот»?

Дело в том, что испытывающая отвращение к мирским страстям Турандот Вэй Минлунь и Ляо Чжунжун прибегает к трем испытаниям с одной целью: отказать надоедливому принцу, желающему взять ее в жены. В свою очередь, Калаф – безымянный молодой человек приятной наружности и благородных манер, прекрасно разбирающийся в литературе и военном искусстве. Однажды в снежный день он спасает девушку по имени Лиу, которая в благодарность за спасение жизни становится его служанкой и со временем проникается к нему любовью. Молодой человек знает толк в хорошем вине и высоко ценит портреты красавиц. Однажды Лиу покупает для него очередной портрет, на котором изображена сцена убийства девушкой двух пришедших к ней свататься мужчин.

Красота девушки поистине поразительна, и люди с удовольствием копируют ее изображение. Когда молодой человек видит картину, то проникается к красавице любовью и не в силах себя сдержать решает отправиться на ее поиски. Лиу боится, что, отправившись на поиски, он столкнется со смертельной опасностью, и потому пытается всеми силами остановить юношу. В отчаянии она хватается за лодочный канат и тянет лодку к берегу, стерев руки в кровь. Однако Безымянного героя уже не остановить, он обрубаем мечом канат и направляется в столицу. В пути он вспоминает сцену с Лиу, тянущей канат, и невольно выцарапывает иглой ее имя на руке. Встретив принцессу, он по-прежнему очарован ее красотой, но столкнувшись с ее надменностью, начинает

сомневаться в подлинности ее красоты и вновь вспоминает о Лиу. Однако назад пути уже нет: он погибнет или пройдет испытания и станет мужем принцессы.

Во время испытаний герой рассказывает принцессе о поступке Лиу, и она, тронутая этой историей, не замечает своего проигрыша. Когда Лиу приближается ко дворцу, идя по следу своего возлюбленного, принцесса дает согласие на брак с Безымянным юношей, но герой не желает жить во дворце и требует от принцессы скитаться с ним по белому свету. Принцесса не согласна, и они идут на компромисс, заключая еще одно пари: теперь принцесса должна за одну ночь узнать о происхождении неизвестного молодого человека. Тем временем старший евнух сообщает Турандот, что Лиу во дворце. Девушку немедленно приводят к принцессе, но Лиу даже под давлением не соглашается выдать тайну и, погибая, сохраняет любовную клятву. В этот момент Безымянный герой понимает, что несказанная красота, которую он так давно и непрестанно искал, находилась рядом с ним. Он решает вернуться на небольшой остров и в одиночестве хранить память о Лиу. Осознавшая истинный смысл чувств Турандот, искренно раскаявшись, обретает черты Лиу, сливаясь затем с туманом, поднимающимся над горами и водами.

Думается, уже на уровне сюжетной линии очевидно, что, сохранив значимость любовного чувства в жизни героев, авторы китайской «Принцессы Турандот» несколько сместили акцент, наполнив идею о всепобеждающей силе любви китайской философией, согласно которой «красота рядом». Интегрировав таким образом китайский музыкальный театр сицзюй в мировое культурное пространство посредством приемов, сложившихся и долгое время сохраняющихся в традициях китайской оперы, авторский коллектив сделал видимым

духовное преображение Турандот. Став частью окружающей природы, она в конечном счете приняла условие созданного в конфуцианском стиле Безымянного отшельника. В итоге, несмотря на, казалось бы, существенные расхождения между историей Турандот, представленной в опере Пуччини, и в сичуаньской опере, в том числе кардинальные отличия приемов вокализации, характерных для традиционной китайской оперы, от западной техники пения [9: 10], а также тотально не совпадающих актерских амплуа, которые доказывают «актуальность и жизнестойкость традиции народных театральных представлений в театральном искусстве» [11: 22]. По нашему мнению, вполне оправдан следующий вывод: опыт межкультурной коммуникации, реализуемый в китайской «Принцессе Турандот», демонстрирует бережное отношение к первоисточнику с той лишь оговоркой, что имеющие в опере Дж. Пуччини внешние детали приобретают в китайской версии внутренний характер, погружая зрителей в глубины духа.

В данном контексте необходимо обратить внимание на такую деталь: упоминание о Конфуции на уровне использованного Пуччини гимна «Восхваление Конфуция», который сопровождается словами, обращенными к божественному учителю со стороны поклоняющихся ему жрецов («О великий Кунцзы! Дух того, кто здесь умрет, возьми, возьми к себе!»), в китайской версии сичуаньской оперы «рифмуется» с образом Безымянного отшельника, что видится весьма символичным. Дело в том, что в именно в учении Конфуция особая роль в воспитании благородного мужа придается соблюдению ритуала и сохранению традиционной музыки, задающей меру и гармонию как во внешней жизни человека, так и в жизни внутренней [12].

Оставив в стороне вопрос о том, что обозначенное выше желание Дэн

Минь было в итоге удовлетворено, но уже не в русле сичуаньской оперы, а в русле оперы пекинской (в действительности встреча Дэн Минь и Вэй Минлунь в присутствии режиссера Театра оперы провинции Сычуань состоялась, однако Дэн Минь получила отказ от режиссера создавать новый спектакль на основе старого, вследствие чего более совершенная версия сичуаньской оперы «Принцесса Турандот», которую хотела видеть певица, так и не была создана). Предполагаем, что искомая любовь китайской женщины заявляет о себе в другой китайской версии оперы Дж. Пуччини «Турандот»: постановка госпожи Чэнь Синьби, в которой финал был написан композитором Хао Вэйя. В качестве примера, доказывающего верность представленной точки зрения, обратимся к мелодии китайской народной песни «Жасмин», однако прежде напомним, что в случае с первоисточником, в качестве которого выступает опера Дж. Пуччини «Турандот», интересующая нас мелодия, как правило, звучит в именно в момент появления на сцене главной героини. Доминантой оперы в полном соответствии с идеей всепобеждающей любви Пуччини делает тему арии Калафа «Пусть ночью никто не спит». Напротив, Хао Вэйя к значимым музыкальным моментам финала оперы относит тему народной песни «Жасмин», несколько измененную и поддерживаемую гонгом.

Тот факт, что песня о прекрасном цветке звучит уже после того, как Турандот называет имя Калафа, говоря, что он – Любовь, обусловлено, на наш взгляд весьма серьезным обстоятельством. Чудо преображения Турандот, обретающей в ситуации поцелуя человеческий облик, более убедительно тогда, когда чувственный характер любовного томления дополняется его духовной составляющей. С этой точки зрения жасмин служит знаком нравственного перерождения принцессы, ее личностного становления. Не случайно

мелодия песни «Жасмин» «исполняется тогда, когда блеск и красота финала находятся на своем пике, а мелодия арии «Сегодня ночью никто не уснет» становится темой хорового эпилога оперы. Подобное смещение является естественным и понятным для композитора, являющегося азиатом и китайцем» [3: 123].

О духовном состоянии Турандот косвенно «говорит» и само название «жасмин» (от персидского *ясемин*, т.е. благоухающий). Более того, китайская символика жасмина, связанная с женским началом – грацией, обаянием и т.п. – коррелирует с женским именем Жасмин, используемым в Персии. Точно так же весьма символичным видится и то, что жасмин относят к королевским цветам. Думается, обозначенный момент оказывается важным в ситуации, когда Хао Вэйя поддерживает звучание мелодии песни таким национальным китайским инструментом, как гонг. Напомним, что первый и последний раз в опере Дж. Пуччини гонг звучит в сцене, сопровождаемой просьбой руки принцессы, которую высказывают пришедшие за невестой принцы. В данном контексте гонг символизирует власть императора. Тогда же, когда Хао Вэйя вводит звучание гонга в финал оперы и обеспечивает музыкальную поддержку мелодии песни «Жасмин», он не просто создает темброво-смысловую арку, обеспечивая тем самым цельность оперной драматургии, но и дает понять, что, проиграв Калафу, в действительности Турандот одержала духовную победу над собой.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что, благодаря созданному Хао Вэйя финалу, опера Дж. Пуччини «Турандот» обрела большую цельность и логическую завершенность, являя собой убедительный пример состоятельности межкультурной коммуникации.

Заключение.

Завершая свое исследование, обозначим наиболее важные, на

наш взгляд, положения, которые определяют актуальность проблемы межкультурной коммуникации, реализуемой в пространстве музыкального театра. Обращение к произведениям, создаваемым под знаком межкультурной коммуникации, обеспечивает актерам уход от одномерности и ограниченности монологического типа высказывания, которое, как правило, отмечено речевой агрессией в силу собственной ущербности. Вместе с тем, сосредоточивая свой познавательный интерес на оперном спектакле как синтетическом художественном тексте, который являет собой результат творческих устремлений большого количества людей, участники коммуникативного акта вовлекаются в процесс становления гармонии целостного речевого акта, достигаемой в мучительном преодолении противоречий между каждым отдельным членом творческой команды и всеми вместе.

Перспективы исследования, базирующиеся на полученном в настоящей работе знании, обусловлены возможностью сравнительного анализа таких художественных произведений, в том числе из смежных музыкальном искусству областей художественного творчества, как кукольный спектакль «Турандот», 2021 (режиссер Б. Константинов, премьера спектакля на сцене ГАЦТК им. С. В. Образцова); художественный фильм «Турандот», 1990 (режиссер О. Шаматаев, музыка Дж. Пуччини, Г. Цинцадзе); спектакль «Принцесса Турандот», 1971, поставленный на сцене театра им. Е. Вахтангова (аналогично тому, как для Дж. Пуччини опера «Турандот» оказалась последней, так и спектакль «Принцесса Турандот», поставленный Е. Вахтанговым в 1922 году, оказался последним прижизненным спектаклем); художественный фильм «Турандот», 1958 (режиссер М. Лафранки, сценарий Джузеппе Адами, Ренато Симони); музыкальный

фильм «Турандот», 2018 (режиссер Ф. Дзеффирелли, музыка Дж. Пуччини); художественный фильм «Проклятье Турандот», 2021 (режиссер Чжэн Сяолун, музыка С. Франглен). Отдельным блоком в данном списке могут стоять кинематографические (мультипликационные) работы, в которых музыка Дж. Пуччини из оперы «Турандот» оказывается неотъемлемой частью экранного вида искусства. Думается, что подобный опыт будет одинаково полезен для самых разных

поколений музыкантов, культурологов, художников, философов и филологов, однако наибольшие надежды мы связываем с учащейся молодежью, осваивающей азы композиторского ремесла, оттачивающей свою мысль в овладении профессией критика и журналиста, будущими режиссерами, а в целом – образованными людьми, мастерски владеющими опытом межкультурной коммуникации как внутри художественной действительности, так и за ее пределами.

Примечания:

1. Ту Дуня. Паралелі художнього розвитку оперного театру Європи та Китаю: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2010. 16 с.
2. Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери: діалог культур: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 18 с.
3. У Цзин Юй. Опера Дж. Пуччини «Турандот» сквозь призму китайской культуры: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2013.
4. Сун Жунлуй. Китайсько-російсько-українськи музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на приклади музичного життя Харбіна першої третини XX ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Львів, 2014. 20 с.
5. Сюй Цзыдун. Опера Го Вэньцзина «Деревня Волчья» в аспекте мировой музыкальной гоголианы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2018. 24 с.
6. Ли Бинь, Сюн Инвэнь, Мозгот С.А. Психогеография и диалог «Восток – Запад» в современном композиторском творчестве // Современные аспекты диалога литературы, музыки, изобразительного искусства в западноевропейской и отечественной музыкальной культуре. Краснодар: КГИИК, 2020. С. 212-219.
7. Инвэнь Сюн, Мозгот С.А. Лю Саньцзе: образ женщины в традиционной народной драме «кай дiao» (cai diao) // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 100-107.
8. Волкова П.С. Интерпретация – реинтерпретация: общее и особенное // Культурная жизнь Юга России. 2008. № 3 (28). С. 35-36.
9. У Лиян. Возникновение и развитие пекинской оперы // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. 2018. № 5. С. 45-47.
10. У Лиян. Сравнительный анализ оперы «Турандот» Дж. Пуччини и пекинской оперы «Принцесса Турандот» // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. Майкоп, 2021. № 2 (277). С. 209-214.
11. Ян Ли, Мозгот С.А. Амплуа персонажей в пекинской опере и формы их репрезентации // Культурная жизнь Юга России. 2021. № 1 (80). С. 21-27.
12. Го Шаоин, Хуан Цзэхуань. Музыка в представлении китайский мыслителей: pro et contra // Искусство как социокультурный проект: кол. монография / ред.-сост. П.С. Волкова. Саратов; Москва: Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова, 2021. С. 16-34.

References:

1. Tu Dunya. Parallel artistic development of the opera house in Europe and China: Diss. for the Cand. of Art history degree: 17.00.03. Odessa, 2010. 16 pp.

2. Hou Jian. Artistic ceremony of the Chinese folk opera: dialogue of cultures: Diss. for the Cand. of Art history degree: 26.00.01. Kiev, 2010. 18 pp.
3. Wu Jingyu. Opera “Turandot” by G. Puccini through the prism of Chinese culture: Diss. for the Cand. of Art history degree: 17.00.02. Nizhny Novgorod, 2013.
4. Sung Zhunghuy. Chinese-Russian-Ukrainian musical links in the social and cultural continuum of Pivnichny China (on the basis of the musical life of Harbin, the first third of the 20th century: Diss. abstract for the Cand. of Art history degree: 26.00.01. Lviv, 2014. 20 pp.
5. Xu Zidong. Guo Wenjing’s opera “Wolf Village” in the aspect of World Musical Gogoliana: Diss. abstract for the Cand. of Art history degree: 17.00.02. Novosibirsk, 2018. 24 pp.
6. Li Bin, Xiong Ing-wen, Mozgot S.A. Psychogeography and “East-West” dialogue in modern composing // Modern aspects of the dialogue between literature, music, fine arts in Western- European and Russian musical culture. Krasnodar: KGIK, 2020. P. 212–219.
7. Ingwen Xiong, Mozgot S.A. Liu Sanjie: the image of a woman in the traditional folk drama of Guangxi “cai diao” // Bulletin of Musical Science. Vol. 9. No. 1, 2021. P. 100-107.
8. Volkova P.S. Interpretation and reinterpretation: general and special // Cultural life of the South of Russia. 2008. No. 3 (28). P. 35-36.
9. U Liyang. The emergence and development of the Peking Opera // Modern Science: Actual Problems of Theory and Practice. 2018. No. 5. P. 45-47.
10. U Liyang Comparative analysis of the opera “Turandot” by G. Puccini and the Beijing opera “Princess Turandot” // Bulletin of the Adyghe State University. Ser.: Philology and the Arts. Maikop, 2021. No. (277). P. 209-214.
11. Yan Li, Mozgot S.A. The role of characters in Peking opera and forms of their representation // Cultural life of the South of Russia. No. 1 (80). 2021. P. 21–27.
12. Guo Shaoying, Huang Zehuan. Music as imagined by Chinese thinkers: pro et contra // Art as a socio-cultural project: collective monograph / ed. and comp. by Professor Volkova P. S. Saratov; Moscow: Saratov State Conservatory named after L.V. Sobinov, 2021. P. 16-34.

Статья поступила в редакцию 23.08.2021; одобрена после рецензирования 07.09.2021; принята к публикации 20.09.2021.

The paper was submitted 23.08.2021; approved after reviewing 07.09.2021; accepted for publication 20.09.2021.

© У. Лиян, 2021