

Гу Чэньюань
аспирант Белорусской государственной
академии искусств
(г. Минск, Республика Беларусь)

БАТАЛЬНЫЕ СЦЕНЫ ПЕКИНСКОЙ ОПЕРЫ: СПЕЦИФИКА ВЗАИМОСВЯЗИ ЗВУКОВОГО И ЗРИТЕЛЬНОГО ПЛАСТОВ

Батальные сцены являются одной из визитных карточек Пекинской оперы. Яркие и динамичные сражения, в которых сплелись воедино боевые искусства, акробатика, пантомима и танец, любимы зрителями разных стран, ведь использование универсального языка тела делает их доступными для восприятия инокультурным зрителем. Неотъемлемой частью боевых сцен является музыка, которая, в отличие от пластики, достаточно непривычна для слуха иностранца и воспринимается как слишком резкая, громкая, неблагозвучная. Однако именно звуковой и сценический ряды, в сочетании с колоритными элементами сценографии, рожают тот уникальный художественный образ, который узнаваем далеко за пределами Китая. Батальные сцены в Пекинской опере – это не только демонстрация виртуозного владения телом под характерную музыку, но и важный драматургический элемент, а также обширное символично-метафорическое поле, которое невозможно дешифровать, не будучи погруженным в историко-культурный контекст. В этой статье осуществляется попытка осмысления специфики художественной образности батальных сцен Пекинской оперы как результата взаимодействия звукового и зрительного пластов с позиций историко-культурного и искусствоведческого анализа.

На протяжении долгой истории исследований Пекинской оперы батальные сцены редко становились объектом изучения с точки зрения взаимодействия всех элементов звукового и зрительного пластов. Появление ряда китайских академических исследований, посвященных батальным сценам, относится к 1990-м гг. Полезными для нашей работы стали статьи китайских авторов, в которых батальные сцены рассматриваются в следующих ракурсах: взаимодействие музыки в исполнении ударных инструментов и боевой пластики [1; 2; 3]; взаимовлияние боевых искусств и театральной боевой пластики [4]; специфика синтетической природы Пекинской оперы и музыкально-пластического синтеза [5]. Среди русскоязычных исследований можно выделить труды востоковеда С.А. Серовой, в работах которой рассматривается в том числе становление и эволюция «военного танца» [6; 7]. Важными стали размышления о сценографическом ряде Пекинской оперы исследователя советского периода С.В. Образцова, который справедливо указал на те отличия, которые необходимо учитывать при применении европейской терминологии к китайской традиционной театральной практике: «декораций в нашем понимании нет совсем, <...> нет и бутафории. Меч и щит актера, играющего воина, не имитируют настоящий щит и меч, а изображают их» [8, с. 204].

При анализе музыкального ряда мы обратились к работам музыковедов Ли Чжао (2001 г.) [9] и Т.Б. Будаевой (2011 г.) [10], где проанализированы *логузин* – ритмические формулы, используемые в т.ч. и в батальных сценах. При сравнении батальных сцен китайского и европейского музыкальных театров нами применялись материалы статей театральных практиков [11] и теоретиков [12].

Отдельно следует выделить объемную статью востоковедов А.А. Маслова и А.Г. Юркевича, посвященную боевым искусствам, которая помогла в раскрытии смыслового спектра китайских понятий *ушу* и *гунфу* (*кун-фу*, *кунг-фу*), которые в русскоязычной литературе зачастую используются как синонимы, а также в поиске терминологического соответствия русскоязычному понятию «боевые искусства» в китайском языке [13, с. 431]. Так, термин «боевые искусства» («martialarts») имеет прямой эквивалент в китайском языке – ушу. Иероглиф *у* охватывает сферу воинственности и насилия в самом широком смысловом спектре, а иероглиф *шу* образует названия искусств, наук, технических навыков. Понятие «боевые искусства» в китайской культуре включает в себя также «<...> ритуальные танцы, весьма прозрачно связанные с первобытной охотничьей и боевой магией, танцевально-акробатические номера, являющиеся частью традиционного театрального или циркового представления, упражнения с оружием, выполняемые участниками праздничных шествий, комплексы упражнений, <...> гимнастику и единоборства» [13, с. 430]. В описании боевой пластики Пекинской оперы часто используется термин *гунфу*, который обозначает нравственное усилие, ведущее к духовной самореализации, а применительно к боевой практике трактуется как особое мастерство [13, с. 432]. В данном исследовании мы будем использовать термин «боевые искусства» и его синоним *ушу*, который, в отличие от *гунфу*, включает в себя не только мастерство владения боевыми приемами, но и военное дело, а также имеет тесное сопряжение с миром искусства.

В работе осуществляется попытка применения понятия «звукзрительный образ», разработанного в киноведении, для анализа художественной целостности, создаваемой комплексом театральных выразительных средств, для чего были использованы теоретические разработки С.М. Эйзенштейна [14].

Под батальной сценой (от франц. *bataille* – «битва, сражение») в данном исследовании мы понимаем сцену, в которой изображаются битвы, сражения, боевые действия. Традиционно репертуар Пекинской оперы разделяют на *вэньси* («гражданская пьеса» – спектакль, не содержащий боевых сцен) и *уси* («военная пьеса» – спектакль, содержащий множество боевых сцен). Более дробную дифференциацию по содержанию предлагает Т.Б. Будаева, выделяя гражданские, военные и фантастические оперы [10, с. 38], среди которых батальные сцены в большинстве случаев встречаются в двух последних. Это обусловлено обилием сцен сражений в сюжетах, посвященных историческим и мифологическим темам, в которых в схватку могут вступать люди, боги, а также мифологические существа.

Батальные сцены Пекинской оперы можно разделить на дуэтные и групповые (если на сцене число воинов превышает пять человек, то это олицетворяет целую армию), с использованием оружия или рукопашные, сражения на лошадях, на воде, битвы при осаде и т.д. Битвы в цзинцзюй, в отличие от европейских музыкальных спектаклей, могут быть достаточно продолжительными. В европейской опере длительность сражения обусловлена продолжительностью авторской музыки: «Тридцать-сорок секунд являются здесь обычным временем» [11, с. 83]. В цзинцзюй, благодаря гибкости и вариативности музыкального сопровождения, бой может длиться столько, сколько необходимо для решения сюжетно-драматургических задач.

Важно отметить, что драматические преимущества батальных сцен были осмыслены китайским театром задолго до появления Пекинской оперы, а в рамках цзинцзюй сцены сражений постепенно эволюционировали в сторону зрелищности. В этом состоит существенное отличие от европейского оперного театра, в котором батальные сцены в небольшом количестве начали появляться с XVIII в., представляя собой сражения между двумя-тремя героями. В большинстве случаев битва вовсе не изображалась, а описывалась посредством речитативной сцены или «<...> рассказов действующих лиц» [12, с. 9]. В батальных сценах Пекинской оперы звукозрительная образность изначально выстраивалась за счет целого комплекса средств художественной выразительности, среди которых ведущая роль отводилась не слову, а музыке и боевой пластике, сочетание которых давало сильнейший эмоционально-выразительный эффект.

В многосоставной структуре звукового и зрительного пластов батальных сцен Пекинской оперы отчетливо выделяются ведущие средства художественной выразительности, взаимодействие которых и формирует их уникальный художественный облик. Так, звуковой пласт в боевых сценах представлен преимущественно инструментальной музыкой в исполнении группы ударных инструментов оркестра (*учан* – «военная сцена»), в то время как пение и декламация практически не используются. В состав группы *учан* входят барабан *баньгу* (*даньпигу*, *сяогу*, *ганьгу*), трещотка-кастаньета *пайбань* (*таньбань*, *чобань*, *бань*), малый и большой гонги *сяоло* и *дало*, медные тарелки *наобо*. Также могут использоваться большой барабан *тангу*, колотушки *банцзы*, колокольчики *пэнчжун* и др. Барабану *баньгу* и трещотка-кастаньета *пайбань* несут функцию управления сценическим действием и ритмически организуют оркестр. Роль ударных в китайской опере сложно переоценить. Как гласит китайская пословица, «как только гонги и барабаны смолкают, представление завершается» [3]. Ударные выстраивают свой музыкальный рисунок на основе ритмических формул, которые могут быть ускорены или замедлены, удлинены, а также объединены в серии. По мнению Т.Б. Будаевой, «<...> многоформульная структура особенно характерна для продолжительных боевых, акробатических и танцевальных сцен» [10, с. 155].

Зрительный пласт можно разграничить на сценографический и сценический (действенный) ряды [15, с. 140]. Сценографический ряд включает декорации (лаконичный задник, украшенный узором, стол, один или два стула), костюм и грим, а также реквизит (подлинный или бутафория). В батальных сценах такие элементы сценографии как костюм и грим, сообщают зрителю характеристики героев и «расстановку сил». Специфика костюма и грима обусловлена принадлежностью персонажа к определенному амплу. В батальных сценах принимают участие те амплу, для которых ведущей исполнительской техникой является владение боевыми искусствами (*угун* – «военное дело»). В их числе *ушэн* (герой-воин), *удань* (женщина-воительница); *уцзин* (военный персонаж в ярком гриме), *учоу* (комик-воин), которые в свою очередь разделяются на субамплу. Например, амплу *ушэн* подразделяется на *чанкао усяошэн* (молодой герой-воин в длинных одеждах и полном вооружении) и *дуаньда усяошэн* (молодой герой-воин в коротких одеждах для участия в рукопашных схватках). *Удань* – на *чанкао удань* (военная героиня в длинных одеждах и полном вооружении) и *даомадань* (наездница с мечом).

Костюм каждого из амплуа строго регламентирован и позволяет знатоку Пекинской оперы сразу понять характеристики героев, т.к. пронизан символикой, которую несет в себе покрой, цвет, рисунок, орнамент, материалы, фактуры и др. Равно как и маска (грим), которая – не что иное как «<...> “национальная система”, знание которой помогает “прочитать его [героя] характер”, внутренние и внешние качества» [5, с. 26]. Костюм участников батальных сцен обусловлен их характером и функциями. Так боевой наряд полководцев, который называется *као*, является переосмыслением военных доспехов и призван подчеркнуть воинственность и величие героя, а четыре треугольных флага на одеянии, пришедшие в театральный костюм из военной практики, где использовались для обозначения приказов во время боя, говорят о том, что перед нами властный полководец.

В батальных сценах чрезвычайно важна бутафория, которая используется в боях с оружием (мечи, копья, пики и т.д.) и является неотъемлемой характеристикой отдельных амплуа. Например, чанкао усяошэн оперирует мечом (копьем), а чанкао удань – мечом и нагайкой. Бутафория несет не только практическую, но и семантическую функцию, выступая маркером времени и места события: «<...> достаточно лишь изменить предметы в руках актеров, и “камерная” сцена может превратиться в могучее военное шествие» [16, с. 49]. Также отдельные предметы указывают на определенные обстоятельства боя. Например, нагайка (палочка с пятью шелковыми кисточками) означает езду на лошади, а ее цвет – масть; весла и флаги с изображениями волн – переправу через реку и т.д.

В определенной мере реквизит в Пекинской опере выполняет те функции, которые в европейском театре выполняют декорации. В Пекинской опере декорации на протяжении всего представления зачастую остаются неизменными в физическом плане, однако меняются в плане символическом. Например, стол может становиться, крепостью, горой, палаткой военачальника и т.д., а стулья могут служить даже оружием во время сражения. Здесь в полной мере проявляется условность китайского театра, суть которого – «<...> уговор между создающим произведение и тем, кто его воспринимает», а «<...> уговор между китайским зрителем и традиционным театром существует сотни лет» [17, с. 7]. Поэтому китайский зритель безошибочно считывает значение многофункциональных предметов на сцене, которое может меняться в зависимости от цвета покрывающих столы и стулья чехлов, рисунков на них, а также расположения относительно друг друга и т.д.

Взаимодействие сценографического ряда с музыкальным прослеживается в системе музыкальных характеристик, которыми наделены сценические амплуа. Например, амплуа учоу включает в себя комические роли, которым свойственны гротеск, клоунада. Обычно учоу – это персонажи с невысоким социальным статусом. Для их музыкальной характеристики используется преимущественно гонг сяоло и тарелки наобо. Звук гонга сяоло подчеркивает низкий социальный статус персонажа, а тарелки иллюстрируют энергичный характер героев. Различие между гражданским и военным комиком может проследиваться в разнице темпов одной и той же ритмоформулы: при сопровождении выступления военного персонажа темп будет быстрее [18, с. 285].

Сценический (действенный) ряд в батальных сценах формируется из сплава танца, пантомимы, акробатики и боевых искусств. По мнению С.В. Образцова, «наиболее существенное отличие китайского традиционного театра состоит в том, что в этот синтез входят такие элементы, такие выразительные средства, каких вообще нет в европейском театре» [8, с. 171]. В первую очередь это касается боевых искусств и акробатики, которые в Пекинской опере органично соединяются с танцем. Этот сплав формировался на протяжении тысячелетий и брал начало от древних ритуально-обрядовых форм, в рамках которых сформировались «батальные пантомимы» [19, с. 116], которые повествовали о ратных победах военачальников. Свидетельства об изначальной связи танца и боевых искусств прослеживается в древних легендах и преданиях, в которых упоминаются такие танцы как «Чи Ю си» (о победе Хуан-ди над чудовищем Чи Ю), «Гань ци у» («Танец со щитами и топорами»), что свидетельствует о том, что танец «<...> мыслился изначальным родственником и боевым искусством» [7, с. 346]. Вычленение из танцевальной практики собственно военных танцев

началось с XII-XIX вв., когда выделились военные (*у у*) или боевые (*бин у*) танцы с военными аксессуарами. Их отличительной особенностью была специфическая боевая пластика, призванная имитировать боевые действия, основанная на «<...> резких и агрессивных движениях с использованием щита (*гань*) и клевца/копья (*гэ*) или топора (*ци*)» [7, с. 340]. В этот период начинается формирование боевой техники *угун*. В результате на сцене появляется «<...> актер, виртуозно владеющий боевой техникой (*ухан* – мастер боевых искусств)» [6, с. 152]. В процессе своего развития боевая пластика находила отражение в таких танцах как «Лю дай у» («Танцы шести эпох»), в которые входили пластические номера, отражавшие деятельность правителей прошлого; «Да у у» («Большой воинственный танец»), демонстрирующий эпизоды войны *чжоусцев* против представителей *Шан-Инь*; «Цзянь у» («Танец мечами»), «Гунь у» («Танец с палками»), «Дао у» («Танец с ножами»), «Гань у» («Танец со щитами»), отобразившие тенденцию к совмещению танца с боевыми искусствами и цирком; «У мань пай» («Сценка с танцующими южными варварами – мань»), которая представляла собой танец-сражение со щитами, деревянными ножами или длинными перьями в руках и др. [7, с. 348–350]. Результатом эволюции боевой пластики в контексте собственно театральных форм стало преобладание боевых искусств в выступлениях отдельных трупп. Так к концу XVIII в. ушу стало основой представлений труппы «Хэ Чун», одной из «четырех успешные трупп из Анхоя», гастролировавших в Пекине в 1790-х гг. Как отмечает Хань Сяовэй, «<...> оперная боевая пластика является результатом работы многих поколений артистов, объединивших боевые искусства и акробатические техники в сочетании с танцевальными формами, которые в процессе переплавились в современные театральные методы ведения боя» [2].

Несмотря на долгую совместную историю танца и боевых искусств и их нерасчлененность в рамках театральной практики, можно утверждать, что именно боевые искусства являются ведущим средством художественной выразительности в батальных сценах. В Пекинской опере они многофункциональны, т.к. «формируют образ персонажа и излагают сюжет истории» [4, с. 79], а также выступают в качестве стилиобразующего средства. Также боевые искусства могут быть отнесены к элементам, которые «<...> являются решающими <...> в поведении актера» [8, с. 171]. В Пекинской опере актер является ключевой фигурой, «собирающей» воедино все пластические элементы. Если в европейском музыкальном театре сложность и динамичность боевой пластики ограничена физическими возможностями артиста, который, зачастую, «человек неспортивный» [11, с. 83], то актеры военных ампуа Пекинской оперы – это люди, имеющие великолепную физическую подготовку. Для актера Пекинской оперы обязательным является владение «четырьмя умениями» (*сыгун*), одним из которых является *да* («бить», «ударять»), которое предполагает владение приемами акробатики и боевых искусств. *Да* – это боевая пластика, являющаяся сценической версией ушу. Из техник *да* в Пекинской опере можно выделить *бацзы гун* и *таньцзы гун*. *Бацзы гун* – это боевые приемы манипулирования оружием разных типов и размеров, а *таньцзы гун* – техника выполнения различных видов сальто, прыжков, падений. *Таньцзы гун* используется для массового рукопашного боя, в котором группы противников поочередно совершают разнообразные боевые и акробатические трюки. Как отмечает Ли Чжао, в результате образуется своеобразный гимнастический текст, состоящий из фраз и напоминающий тему в музыке. Чередование сольных и ансамблевых эпизодов, идущих в строго определенном порядке, делает это похожим на имитацию в музыкальном произведении, где «<...> актеры “контрапунктически” выполняют всю акробатическую “экспозицию” с исполнением взлетов в определенные моменты, что вызывает ассоциации с музыкальным многоголосным складом» [9, с. 103-104].

В рамках театральной практики пластическая лексика разных стилей боевых искусств прошла процесс эстетизации и артизации. В Пекинской опере сам бой носит условный характер: противники редко дотрагиваются друг до друга, а сцены баталий демонстрируются в «отанцованных формах» [9, с. 98]. Эти формы существуют в неразрывном единстве с музыкой.

Важно отметить, что музыка и боевые искусства были неразделимы на протяжении всей истории их развития. Это касается не только ритуально-обрядовых и театрализованных форм, но и собственно боевой практики. Например, оттачивание мастерства в школах ушу проходило под удары барабанов или гонгов, а перед началом реального боя наставник демонстрировал боевые приемы под звуки гонгов, барабанов и флейт, в то время как подопечные, двигаясь в ритме и темпе, заданном ударными, постепенно входили в транс и затем шли сражаться [13, с. 438]. Из боевой практики эти инструменты перешли в театральную, обретя символическое значение. Например, сигнал барабана в Пекинской опере может олицетворять приближающуюся армию. В европейском музыкальном театре схожее символическое значение было у фанфары. Также имея прообраз в военной музыке, она долгое время являлась «<...> главным музыкальным символом – топосом артифицированной битвы» [12, с. 16].

Музыкальная характеристика образа в батальных сценах создается посредством тембральных и темпо-ритмических возможностей группы учан. Ритмоформулы логуцин имеют разный интонационно-ритмический рисунок, семантику, функциональное предназначение. Например, ритмоформула «*Да чу шоу*», основу которой составляют тихие ритмичные удары малого барабана, исполняемые в быстром темпе, передает накаленную атмосферу сражения. Логуцин «*Дало сызи тоу*», в котором ритмический каркас создается четырьмя ударами большого гонга, последний из которых исполняется оркестром *tutti*, используется для иллюстрации торжественной концовки батальной сцены. Большой гонг имеет низкий тембр и создает мощный громкий звук. Исходя из тембровых характеристик, гонг используют, чтобы подчеркнуть величественность персонажа, его высокий статус (император, генерал) а также при сопровождении напряженных и значимых баталлий. Для отражения характера военных действий также используют возможности большого барабана тангу, звук которого низкий и мощный. Частые удары тарелок наобо, гонгов дало и сяоло, создающие беспокойную атмосферу и могут предавать состояние хаоса.

Движение музыкального ряда предельно синхронизировано с боевой пластикой. В батальных сценах это осуществляется за счет «метрической и ритмической синхронности» [14, с. 96]. Как отмечал С.И. Образцов, «<...> ритм и сюжет взаимно подчинены в каждой доле секунды. Не только поворот корпуса или взмах руки, но даже поворот глаз настолько связан с ритмом, что иногда кажется, что не музыкальные инструменты сопровождают игру актеров, а само актерское движение звучит. Поворот глаз превращается в удар барабана, резкое повелительное движение руки – в такой же резкий и повелительный удар меди» [8, с. 78]. Например, в батальных сценах часто используется ритмоформула «*Цзици фэн*» для показа ожесточенного боя. В ее основе – звучащие одновременно быстрые и очень быстрые (по аналогии с восьмыми и шестнадцатыми длительностями) ритмичные удары баньгу, гонгов сяоло и дало, тарелок наобо. За счет простоты и ритмического единообразия «*Цзици фэн*» «<...> ударной музыке легко следовать за движениями актеров пока бой не закончится» [1, с. 67]. В популярной опере «Хитрость с пустой крепостью», повествующей о коварном военачальнике Чжугэ Ляне, одерживающем победу над своим врагом Сым И, «*Цзици фэн*» звучит в одном из батальных эпизодов и используется для сопровождения ритмичной круговой проходки армий противников (группы из четырех солдат), олицетворяющей битву. Ритмоформула не прекращается, когда движение армий сменяется битвой военачальников, в которой герои ритмично и синхронно совершают взмахи и удары копьями, их скрещивание и т.д. Серия движений противников завершается фиксированными движениями, которые выполняются синхронно с последними ударами инструментов.

Таким образом, в батальных сценах Пекинской оперы художественный образ рождается в диалектическом единстве звуковой и зрительной сфер. Благодаря взаимодействию актерского мастерства, музыки и танца, костюма, грима и декораций, а также свойственных китайскому театру боевых искусств и акробатики, происходит сложный процесс взаимообогащения совместно выступающих выразительных средств.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Yao Hai-Hsing. The relationship between percussive music and the movement of actors in Peking opera / Hai-Hsing Yao // *Asian Music*. – 1990. – Vol. 21, № 2. – P. 39–70.
2. 韩晓伟. 浅谈武打在戏曲中的作用[J]. 人间. 2016年24期 = Хань Сяовэй. О роли боевых искусств в традиционной китайской опере [Электронный ресурс] / Сяовэй Хань // Мир. – 2016. – Вып. 24. – Режим доступа: <https://www.fx361.com/page/2016/1123/340396.shtml>. – Дата доступа: 24.09.2021.
3. 王凯. 从昆曲京锣现象看昆剧锣鼓的历史变化[J]. 艺术大观. 2019年32期 = Ван Кай. Разбор исторических изменений гонгов и барабанов оперы Куньцзюй : к проблеме феномена пекинских гонгов оперы Куньцзюй / Кай Ван // Великолепный вид искусства. – 2019. – Вып. 32. – Режим доступа: <https://m.fx361.com/news/2019/1012/7834926.html>. – Дата доступа: 14.10.2021.
4. 郭瑞青. 传统戏曲与武术关系研究的现状与未来[J]. 戏剧文学. 2014年第5期(总第372期) = Го Жуйцин. Статус-кво и будущее исследований взаимосвязи традиционной оперы и ушу / Жуйцин Го // Драма, литература и спектакль : Драматическое искусство. – 2014. – Вып. 5(372). – С. 78–82.
5. Жуань Юнчэнь. Пекинская опера как синтетическое сценическое действие : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Жуань Юнчэнь; [Рос. ун-т театр. искусства (ГИТИС)]. – М., 2013. – 177 л.
6. Серова, С. А. Китайский театр как эстетический образ мира / С. А. Серова; Рос. акад. наук, Ин-т востоковедения. – М.: Вост. лит., 2005. – 168 с.
7. Кобзев, А. И. Танец / А. И. Кобзев, С. А. Серова, А. Б. Вац // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред.: М. Л. Титаренко. – М.: Восточная лит., 2010. – Т. 6 (дополнительный): Искусство : [архитектура, каллиграфия, живопись, ремесло, музыка и танец, театр и кино]. – С. 340–356.
8. Образцов, С. В. Театр китайского народа / С. В. Образцов. — М.: Искусство, 1957. — 379 с.
9. Лии Чао. Роль танца и пантомимы в музыкальной композиции пекинской оперы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; 17.00.01 / Лии Чао ; С.-Петерб. гос. консерватория. – СПб., 2001. – 159 л.
10. Будаева, Т. Б. Музыка традиционного китайского театра цзинцзюй (Пекинская опера) : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Т. Б. Будаева; [Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – М., 2011. – 253 л.
11. Мишенев, С. В. Оперные битвы / С. В. Мишенев // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 15. Искусствоведение. – 2011. – Вып. 2. – С. 83–85.
12. Пилипенко, Н. В. Топос сражения в европейской опере конца XVIII – начала XIX века: батальные сцены и военные фанфары / Н. В. Пилипенко // Старинная музыка. – 2017. – № 3. – С. 9–17.
13. Маслов, А. А. Боевые искусства // А. А. Маслов, А. Г. Юркевич // Духовная культура Китая : энциклопедия : в 5 т. / Российская акад. наук, Ин-т Дальнего Востока ; гл. ред.: М. Л. Титаренко. – М.: Восточная лит., 2010. – Т. 6 (дополнительный): Искусство : [архитектура, каллиграфия, живопись, ремесло, музыка и танец, театр и кино]. – С. 430–453.
14. Эйзенштейн, С. М. Вертикальный монтаж / С. М. Эйзенштейн // Неравнодушная природа : в 2 т. / С. М. Эйзенштейн. – М., 2004. – Т. 1 : Чувство кино. – С. 84–164.

15. Лысенко, С. Ю. Взаимодействие музыкального и сценического рядов в опере-спектакле (на примере «Бориса Годунова» М. Мусоргского – А. Тарковского) / С. Ю. Лысенко // Ист., филос., полит. и юрид. науки, культурология и искусствоведение. Вопр. теории и практики. – 2014. – № 1, ч. 1. – С. 139–143.

16. Никитенко, О. Б. Пекинская опера как жанровая парадигма китайского национального театра / О. Б. Никитенко, Сюй Цзянь // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1. – С. 48–52.

17. Шанхайский театр пекинской музыкальной драмы. Гастроли в СССР : Ноябрь-декабрь [1956 г.] : [Сборник материалов] / Шанхайский театр пекинской муз. драмы. – [Москва] : Гастрольбюро СССР, [1956]. – 63 с.

18. Thorpe, Ashley. Only Joking? The Relationship between the Clown and Percussion in «Jingju» / Ashley Thorpe // Asian Theatre Journal. – Vol. 22, No. 2 (Autumn, 2005). – P. 269–292.

19. Манзарханов, Э. Е. Особенности пластического искусства в драматургическом театре Запада и Востока : дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.01 / Э. Е. Манзарханов; Вост.-Сиб. гос. акад. культуры и искусств. – Улан-Удэ, 2006. – 196 л.