

7. Zinkevich, E. (2007). *Mundus Musicae. Texts and contexts: featured articles*. K.: Zadruga TOV [in Russian].
8. Zubchevskaya, T. (1989). To the issue of the content of the concept «lyrical» in contemporary Ukrainian music (symphony «Lirica» by E. Stankovych) // *Ukrainian Music Science: Sb. sciences articles*. Kyiv: Musical Ukraine, No. 24. P. 35–47 [in Ukrainian].
9. Ivanchenko, V. (2002). *Ukrainian Symphony of the Twentieth Century: Factors and Media of Content*. Kharkiv: PE Publishing house Oriana [in Ukrainian].
10. Kopitsa, M. (1990). *Symphonies of B. Lyatoshinsky: Epoch, Collisions, Dramaturgy: A Study*. Kiev: Muzichna Ukraina [in Russian].
11. Samokhvalov, V. (1977). *Symphony Traits of B. Lyatoshinsky*. Kiev: Musical Ukraine [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 13.06.2018 р.

УДК 782/784.21+784.95

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–95–105

Чжан Мяо

<https://orcid.org/0000–0002–2119–1876>

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
OdZhangMiao@gmail.com*

КАТЕГОРІЯ ОПЕРНОГО СТИЛЮ ЯК ОСНОВА ТЕОРЕТИЧНОЇ МОДЕЛІ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

***Мета** статті — визначити категорію оперного стилю як основу теоретичного моделювання сучасного оперного театру, відповідно виділити провідні стильові риси сучасного оперного театру як цілісного художньо-творчого феномена. **Методологія** дослідження утворена культурологічним, жанрово-типологічним, семантико-стильовим та інтерпретативно-текстологічним підходами. **Наукова новизна** дослідження зумовлена запровадженням категорії оперного стилю як узагальнюючої соціокультурний та жанрово-семантичний досвід сучасного оперного театру, системно-диференційованим підходом до стильового змісту оперної творчості як цілісного художньо-інституціонального явища. **Висновки** дослідження дозволяють запропонувати систему стильових визначень структурно-семантичних властивостей сучасного оперного театру як завершеного, соціоісторично вмотивованого феномена.*

***Ключові слова:** оперний стиль, сучасний оперний театр, музичний театр, жанровий стиль, художньо-творчий феномен, образ особистості.*

Zhang Miao, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The category of opera style as the basis of the theoretical model of modern opera theater

The purpose of this article is to determine the category of opera style as the basis for the theoretical modeling of the modern opera theater, respectively, to distinguish the leading stylistic features of modern opera theater as a holistic artistic and creative phenomenon. The methodology of the study is created by cultural, genre-typological, semantic-stylistic and interpretive-textual approaches. The scientific novelty of the research is due to the introduction of the category of operatic style as a generalizing socio-cultural and genre-semantic experience of the modern opera theater, a system-differentiated approach to the style of opera creation as a holistic artistic-institutional phenomenon. The conclusions of the study allow to propose a system of stylistic definitions of structural and semantic properties of modern opera theater as a complete, socio-historically motivated phenomenon.

Keywords: *opera style, modern opera house, musical theater, genre style, artistic and creative phenomenon, image of personality.*

Чжан Мяо, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Категория оперного стиля как основа теоретической модели современного оперного театра

Цель статьи — определить категорию оперного стиля как основу теоретического моделирования современного оперного театра, соответственно выделить ведущие стилевые черты современного оперного театра как целостного художественно-творческого феномена. Методология исследования образована культурологическим, жанрово-типологическим, семантико-стилевым и интерпретативно-текстологическим подходами. Научная новизна исследования обусловлена введением категории оперного стиля как обобщающей социокультурный и жанрово-семантический опыт современного оперного театра, системно-дифференцированным подходом к стилевому содержанию оперного творчества как целостного художественно-институционального явления. Выводы исследования позволяют предложить систему стилевых определений структурно-семантических свойств современного оперного театра как завершенного, социоисторически мотивированного феномена.

Ключевые слова: *оперный стиль, современный оперный театр, музыкальный театр, жанровый стиль, художественно-творческий феномен, образ личности.*

Актуальність теми статті зумовлена необхідністю формування цілісного теоретичного уявлення про сучасний оперний театр як єдину

жанрово-стильову систему. Поняття «сучасний оперний театр» визначається багатьма факторами насамперед воно вказує на особливий художньо-естетичний феномен, тісно пов'язаний з установками й потребами, семантичними домінантами *сучасної йому* культури. Однак воно не меншою мірою адресоване тем ціннісним реаліям сучасного людського досвіду, які набули статус історичних універсалій, тобто надчасове — метатемпоральне — призначення. У словосполученні «оперний театр», у свою чергу, також закладена певна подвійність, оскільки, з одного боку, воно спрямоване до явища театралізації — драматичного театру, з іншого боку — до музичного мистецтва, тою мірою та у мовній вираженості, у якій воно презентовано жанровою формою опери.

Отже дефініція даного поняття (сучасний оперний театр) припускає поділ і зіставлення (як у теоретичному, так і в аналітико-текстологічному плані) *театральності* як цілісно-значеннєвої парадигми художньої культури; *оперності* як ключової ознаки художнього образу (вираження, висловлення) у його специфічній жанровій синтетичній формі; *музикальності* як концептуальної властивості оперної інтерпретації.

Мета статті — визначити категорію оперного стилю як основу теоретичного моделювання сучасного оперного театру, відповідно виокремити провідні стильові риси сучасного оперного театру як цілісного художньо-творчого феномена.

Основний зміст роботи. Музичний театр у його загальній конститутивній якості — особливе явище світової культури, що увібрало в себе й відбило в художній формі тривалий історичний досвід людського співтовариства, тому поєднує риси різних національних ментальних систем. Як особливий феномен культури, музичний театр об'єктивує різні її сторони, головними з яких видаються три.

Перша обумовлена генетичним зв'язком, спорідненістю театру і музики, єдністю їх початкових естетичних установок, що веде, поперше, до наріжного значення трагічної теми в театральному мистецтві, у тому числі у його музичних формах; по-друге — до виявлення хорової основи музичного театру, у зв'язку із цим — значення «хорової теми», тобто теми історичної єдності людей у театральному мистецтві [1].

Інша сторона пов'язана зі створенням образу людини як «героя культури», у відомому протиставленні релігійному трактуванню даного образу в Середньовіччі, але й у буквальної близькості його бо-

жественному началу в давньогрецькому та ренесансному театрі, відзначеному ознаками антропоцентричного світогляду людини, що підсилює інтерес до її життєвої активності і особистісної унікальності. Ця сторона також обумовлює важливість музичного вираження характеру театральної дії, оскільки веде «углиб» людини, до психологічних характеристик персонажів.

Третя риса визначається тим, що споконвічно, з аристотелівського часу, театр прагне представляти дію «важливу і завершену», тобто завершену у своїй послідовності низку подій, здатних замінити й представляти низку життєвих подій; іншими словами — театральна дія повинна відтворювати дійсність і мати подібні з нею хронотопічні риси, одночасно підсилювати саме дієво-зримі й буквально сприймані предметні реалії дійсного життя, пропонувати їх новий сюжетний виклад.

Таким чином, *історизм, укрупнена соціальна значимість образів та подій, персоніфікованість провідних образів та відносин, психологічна поглибленість засобів художньої виразовості, автономне рельєфне сюжетне оформлення* утворюють загальну стильову основу музичного театру в його жанровому цілому, у тому числі сучасного оперного театру.

Родова стильова цілісність музичного театру виявляється, насамперед, історіографічним шляхом, тобто — ретроспективно, оскільки в послідовному його становленні одна форма змінює іншу, суттєво відрізняючись від попередньої й прагнучи до оригінальної інтерпретації складових музично-театрального жанру. Крім того, загальна історія музичного театру свідчить про його постійне протиборство з театром драматичним [3]. Це протиборство веде до виникнення проміжних театральних форм, з різною перевагою словесного або музичного начал. Але воно також веде до появи низки синтетичних музично-драматичних форм, у тому числі тих, які виходять за межі власне театрального мистецтва, ведуть до розвитку інших візуально-художніх, видовищних сфер культури (кіно-, телемистецтва, мюзиклів і шоу-програм, рекламних проектом, засобів мас-медіа і т. д.).

Але в загальній історії театру одне залишається безсумнівним: *діалогічна взаємодія двох форм художньої умовності — словесної, що розкриває зміст дії, солідарної його предметній стороні, і музичної, що пояснює зміст цієї дії та її предметних реалій, тобто вказує на їх значення для людини, отже на психологічні мотиви створення театральної умовності.*

Ілюзія життя, яке стає важливішою та більш дієвою, аніж саме життя, утворює головний парадокс театрального мистецтва; він визначає необхідність музичних форм в трансляції людського досвіду, оскільки з ними безпосередньо пов'язаний *інтенціональний досвід*.

Сукупність вихідних базових стильових рис оперного театру (як згущення специфічних ознак театру музичного) пояснює важливість підходу до нього як комунікативного феномена, представлений зокрема дослідженням А. Лисенкової [4]; на його засадах пропонується вивчення особливостей та умов ефективної комунікації в театральній музичній культурі, включаючи систематизацію її видів і технологій. Автор проводить аналіз сучасного стану комунікаційної діяльності театру, у зв'язку з чим створює програму розвитку соціальної комунікації музичного театру, розкриває її значення як вирішального фактора підвищення соціальної та економічної ефективності процесів у художній культурі, обґрунтовує роль музично-театральних закладів культури як особливого соціального інституту — комунікативного осередку, що інтегрує два плани: художньої комунікації і соціальної комунікації [4, с. 8].

А. Лисенкова пропонує визначити сутність сучасного музичного театру як осередку поліфункціональної соціально-культурної комунікації, що інтегрує практично всі види соціальної взаємодії (міжособистісного спілкування) — як за каналами і носіями інформації (музичний, образотворчий, мовно-прагматичний і т. д.), так і за функціями (художня, соціально-політична, економічна і т. д.). Завдяки такому визначенню вона формує «функціональну модель» розвитку сучасного музичного театру — саме як центру соціальної взаємодії та комунікації [4, с. 9].

У широкому культурологічному контексті та у зв'язку із ціннісними орієнтаціями, духовними потребами культури розглядає явище музичного театру К. Лосева-Демідова [5], яка виділяє в загальному конгломераті музично-театральних явищ оперну творчість. Оперний театр, як дозволяє судити матеріал її дослідження, найбільшою мірою свідчить про позитивну сторону процесу глобалізації і про художнє життя культури, сприяє синтезу культур, їх взаємовпливу й взаємопроникненню, що яскраво виявилось в долі європейської опери доби романтизму. За спостереженнями авторки, сьогодні активно розбудовуються великомасштабні світові проекти в галузі культури, які, руйнуючи державні кордони, формують *світовий оперний простір*; так соціальну значимість набула творча практика Московського музичного

театру «Гелікон-Опера» під керівництвом Дмитра Бертмана, що вже міцно увійшла у контекст світової оперної культури другої половини ХХ століття. Таким чином, до базових стильових рис сучасного оперного театру додається *глобалізований характер як вказівка на цільового адресата та топологічні критерії художньої діяльності — простір розповсюдження оперної ідеї.*

Твердження К. Лосевої-Демідової, що оперний театр, як один з інститутів соціалізації, безпосередньо впливає на формування ціннісних орієнтацій індивіда узгоджується з *емоціологічним* підходом до змісту оперної дії та засобів художнього (музичного перш за все) відтворення *особистісної свідомості* індивіда (див. про емоціологію: [2]). Репрезентація своєрідних емоційних матриць, що віддзеркалюють психологічні очікування певної соціальної спільноти та формують ідеальні уявлення про внутрішній світ та особистісні установки суб'єкта, також набувають стилетворчого значення, причому найбільше щодо музичного матеріалу оперного твору.

До показників *«великого» загального стилю оперної творчості* треба віднести також і репертуарність, що веде вже до виявлення структурно-семантичних ознак оперної діяльності у її цілому, дозволяє вивчати іманентні якості жанрової системи музичного театру, враховуючи співвідношення між «високим» і «низьким», масовим і елітарним у сучасній культурі, формуючи кількісні та якісні критерії оцінки оперного впливу. Деякі автори підкреслюють, що ціннісна естетична трансформація реципієнтного середовища передбачає підсилення уваги до оперного мистецтва, зокрема до його соціально-психологічної значимості, специфіки його традицій — і як художніх, і як соціофункціональних [5, с. 167].

Усіма авторами визнається факт росту популярності опери у світі за останні кілька десятиліть, а також тенденція повернення інтересу публіки до класичних форм оперного мистецтва. Ця тенденція осмислюється як свідчення перебудови ціннісної ієрархії сучасної культури внаслідок зростання потреби людської особистості в культурній самоідентифікації. З соціокультурної сторони ця перебудова оперного театру найтісніше пов'язана з моральними топосами суспільства, з міжнаціональними взаємодіями, позиціями і досвідом відносин певного соціуму, що особливо важливо для підготовки виконавських оперних кадрів. Результатами її виявляються наближення показників високого академічного та публічно-майданного популярного жанрового середовища, коли майже зникає дистанція між серйозним і роз-

важальним типами мистецтва, формується образ реципієнта нового типу, у колі інтересів якого поєднуються риси академічного та позаакадемічного мистецтва, засоби елітаризації масової художньої мови та популяризації-омасовлення класичних творів. Загальними критеріями позитивного сприйняття художніх текстів визнається їх *емоційна дієвість* (здатність розбудити сильні емоційні реакції, що переходять у стійкі почуттєві концепти) та *гедоністичність* (здатність приносити задоволення, що йде від широкого естетичного призначення оперного феномена). Їх також справедливо відносити до *стильової презумпції оперного мистецтва*, але вже з боку його впливу — типової жанрової дієвості, тобто з боку психології реципієнтів.

За слушним спостереженням К. Лосевої-Демідової, істотною новою рисою функціонування оперного театру сьогодні стає фестивалізація, як організація особливого простору не просто театральної дії, вистави, але *спільного проведення вільного часу* авторів оперного спектаклю та глядачів/слухачів. Як пише О. Меньшиков, категорія фестивалізації введена до науково-теоретичного мистецтвознавчого апарату як визначення нового унікального інформаційно-комунікативного напрямку сучасного театрального процесу, головним компонентом якого стає *святкове спілкування*, тобто особлива ігрова поведінка, що торкається не лише оперних виконавців, а й усього реципієнтного фестивального кола. У такий спосіб «сценічна реальність» виявляється загальною *реальністю спілкування*, особливим «живим» і суверенним світом», а це «допомагає акторам, режисерам, драматургам, сценографам, менеджерам існувати в єдиному тоні. Фестиваль, будучи нейтральним посередником, надає глядачам і учасникам можливість відкритого діалогу для вирішення загальних проблем, обміну досвідом з вітчизняними та зарубіжними майстрами через участь у конференціях, семінарах, тренінгах, майстер-класах» [7, с. 4, 185]. Однак у такий спосіб оперному мистецтву надається характер масової вистави, свого роду «народного гуляння» [7, с. 185]. А. Лосева-Демідова відзначає, що «сьогодні активно моделюється структура ціннісної свідомості «споживчого» суспільства, яка веде до ослаблення розвиваючої та ескалації розважально-релаксаційної функції мистецтва. Акт відвідування оперного спектаклю в сучасному суспільстві стає соціальною поведінкою, насамперед спрямованою на світське спілкування і статусний відпочинок» [5].

На наш погляд, головне в сучасній фестивалізації і «статусності» оперного театру та оперного мистецтва те, що, з одного боку, підси-

люється спрямованість на святковість як особливий тип організації часу, відповідно і простору соціального (спільного) життя людей; з іншого, зростає значення *цілісного образу сучасної особистості* — не як іміджевої поведінки, але як *ціннісно завершеного соціального характеру*, з узгодженням зовнішніх соціально-спів-буттєвих і внутрішніх психологічних рефлексивних меж.

Театральність у її художньо й соціально-психологічному збірному значенні стає однією з головних семантичних домінант сучасної культури в її холистичному глобалізованому виявленні. Оперна театральність щодо цього набуває особливої важливості, оскільки дозволяє поєднувати основні епістемі художньої свідомості — меморіально-мнемонічну, ігрову, емпатійну, діяльно-актуальну та афективно-емоційну.

Оперний жанровий стиль має властивості перехідності в широкому естетичному та психологічному діапазоні, що робить його центральною ланкою в системі діалогічних взаємодій музичного мистецтва і соціуму. Тому опера породжує і широку художню символіку, і широкі художньо-комунікативні функції. Так, як свого роду еквівалент храмовості («храм мистецтва»), вона направляє до ідеалу соборності — добровільного духовного єднання людей — і підкреслює обцинне, за божим промислом, призначення людини. Як театральний жанр, вона заснована на ігровій рольовій умовності поведінки, спирається на ідею «межі» — рампи, що відокремлює вигаданий, розіграний світ від реального. Як еквівалент музикальності людської свідомості — як художня форма, що затверджує незаперечний пріоритет музичної мови, опера виражає відособленість, окремість людини — персонажа, опікується її унікальністю, одночасно співчуває її самотності й розбудовує ідею особистісної цінності людини,

Саме в силу святково-фестивальної орієнтованості, як здається, зростає значення візуальних факторів, видовищної сторони оперних постановок, взагалі оперної творчості у всій її інтерпретативній складності та повноті.

Тенденція зростання художньої дієвості оперного театру в комбінації з інтересом до його класичних установок приводить до посилення ролі драматичної режисури в оперних постановках, мета якої осучаснити синтетичну мову опери, дозволити аудиторії впізнати свій власний образ у змісті оперної дії, тим самим загострити можливість емоційного реагування на неї. Нові режисерські інтерпретації відомих оперних текстів, а також фестивальні способи організації те-

атральної комунікації зазвичай покликані залучати глядача/слухача в театр безпосередньо, тобто відволікати його від тих технологічних каналів (теле-, інтернет-комунікацій), які роблять публіку «анонімною й внутрішньо роз'єднаною», підсилюють «процеси «атомізації» та індивідуалізації» (К. Лосева-Демідова) художнього сприйняття.

Примітною рисою сучасного оперного театру стає його єдина транснаціональна (глобалізована) репертуарна політика, звичайно, з врахуванням помітних відмінностей у репертуарних перевагах, специфіки національних шкіл і т. д. Але, у цілому, переважає ідея широкого обміну як постановками, так і їх авторами, співаками, диригентами, режисерами, причому успішність діяльності оперного театру сприймається саме з цієї сторони — у міру її відкритості до світового художнього процесу. Тому «стає актуальним коректування репертуарної політики оперних театрів. У сучасному світі оперний театр прагне розбудовуватися за відкритою моделлю (ізоляціоністська практично себе зжила)... Театри активно розширюють міжнародні зв'язки шляхом оренди кращих спектаклів; створення спільних постановок з найбільшими світовими оперними центрами (система копродукції); обміну; практики замовлення нових партитур, прийнятих в усьому світі» [5, с. 163].

Таким чином, слід відзначити, по-перше, що в сучасному соціокультурному континуумі, котрий переживає психологічну когнітивно-емоційну кризу, помітно зростає інтерес до класичних форм оперного мистецтва, який може бути розглянутий як свідчення потреби в новій ціннісній ієрархії культури — у відновленні «емоційних матриць» культури (див. про це: [2]).

По-друге, сучасний оперний театр змушений трансформуватися, реагуючи на необхідність включення у хронотоп сучасного життя, тому що жанрова форма опери завжди виступала ціннісною моделлю міжособистісних відносин; будучи одночасно меморіально-мнемонічною і прогностичною, вона розрахована на активний діалог умовних оперних персонажів з реальними обставинами людського існування.

Цій проблемі присвячене дослідження Лю Цзиня [6], у якому висвітлюється положення європейської і національної опери в Китаї, по-перше, в історичному контексті розвитку кожної з них, по-друге, з боку виконавського мистецтва як єдиної системи творчих відносин. Як пише автор, «проблема європейської і національної опери в Китаї... розглядалася, по-перше, в історичному контексті розвитку

в країні кожної з них, по-друге, з боку виконавського мистецтва як єдина. Можливість останнього продиктована змістовно-стильовою подобою: саме в китайській національній опері відбулося кардинальне зближення західного й східного музичного театру. У зв'язку з цим виникла необхідність освоєння манери співу й характеру сценічного втілення змісту, що склалися в Європі» [6, с.149].

У даній роботі підкреслюється, що і вокальна, і сценічна майстерність європейських виконавців формується в консерваторіях, і в Китаї також консерваторії з'являються у той же час, що й опера, але з великою історичною затримкою, у першій третині ХХ століття; вони стають головними осередками формування оперних виконавців. Саме те, що культура академічного співу, необхідна для розвитку оперного мистецтва, формується в консерваторіях — цих споконвічно європейських джерелах музичної освіти — робить досвід китайських музикантів спадкоємним стосовно європейських країн, ще більше підсилює потребу в такій національній взаємодії, котра набуває розмаху *глобального діалогу* Сходу та Заходу.

Наукова новизна дослідження зумовлена *запровадженням категорії оперного стилю* як узагальнюючої соціокультурний та жанрово-семантичний досвід сучасного оперного театру, *системно-диференційованим підходом до стильового змісту оперної творчості* як цілісного художньо-інституціонального явища, розповсюдженням дефініції жанрового стилю на синтетичні виразові властивості оперного мистецтва.

Висновки дослідження дозволяють запропонувати систему стильових визначень структурно-семантичних властивостей сучасного оперного театру як завершеного, соціоісторично вмотивованого феномена. Серед них опорними є історизм, укрупнена соціальна значимість образів та подій, персоніфікованість провідних образів та відносин, психологічна поглибленість засобів художньої виразовості, автономне рельєфне сюжетне оформлення, діалогічна взаємодія двох форм художньої умовності — словесної і музичної, відображення інтенціонального досвіду, цілісного образу сучасної особистості, глобалізація, фестивалізація, здійснення емоціологічних завдань, репертуарна обумовленість, гедоністична спрямованість та тенденція омасовлення, втілення глобалізованої ідеї діалогу культур.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Золтаи Д. Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля; пер. с нем. М.: Прогресс, 1977. 372 с.
2. Зорин А. Появление героя: Из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII – начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.
3. Изваріна О. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років XIX — першої третини XX століття: історичні аспекти: дис. ... докт. мистецтв.: спец. 26.00.01 — теорія та історія культури. К., 2012. 502 с.
4. Лисенкова А. Социальная коммуникация как фактор развития музыкальной театральной культуры: дис. ... канд. культур.: спец. 24.00.01 — теория и история культуры. Санкт-Петербург, 2003. 213 с.
5. Лосева-Демидова Е. Оперное искусство как фактор формирования ценностных ориентаций зрительской аудитории: дис. ... канд. социол. наук: спец. 22.00.06 — социология культуры, духовной жизни. М., 2010. 179 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ... кандидата педаг. наук: специальность 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания / Лю Цзинь. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
7. Меньшиков А. Фестиваль как социокультурный феномен современного театрального процесса: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.01 — театральное искусство. М., 2004. 253 с.

REFERENCES

1. Zoltai, D. (1977). Ethos and affect. The history of philosophical musical aesthetics from birth to Hegel; per. with him. M. Progress [in Russian].
2. Zorin, A. (2016). Hero's appearance: From the history of Russian emotional culture of the end of the XVIII — beginning of the XIX century. M.: New Literary Review [in Russian].
3. Ozvaryna, O. (2012). Opern Myschetstvo as a phenomenon of Ukrainian art of the 60s roks XIX — first centuries of the twentieth century: historical aspects. Candidate's thesis. K. [in Russian].
4. Lisenkova, A. (2003). Social communication as a factor in the development of musical theater culture. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
5. Losev-Demidova, E. (2010). Opera art as a factor in the formation of value orientations of the audience. Candidate's thesis. M. [in Russian].
6. Liu Jin, (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis. St. Petersburg [in Russian].
7. Menshikov, A. (2004). Festival as a sociocultural phenomenon of the modern theatrical process. Candidate's thesis. M. [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 4.07.2018 р.