

8. Pakhomova, N. (2013). Integration as a leading trend in the development of society and education: the historical and pedagogical aspect. Origins of pedagogical skill, 11, 250–256 [in Ukrainian].
9. Utina, A. M. (2018). Solfeggio. 1st grade Tests and tasks with images. Kyjiv: Melosvit [in Ukrainian].
10. Utina, A. M. (2017). Tests and tasks with images. Kyjiv: Melosvit [in Ukrainian].
11. Jucevych Ju. Je. (2009). Music: dictionary-directory. Ternopilj: Navchaljna knyha — Boghdan [in Ukrainian].
12. Best Animal Sounds Song (Jungle). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=y5pSL83c1ck> (дата звернення: 14.06.2018).
13. English Learning for kids — ESL — Animals song for children. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=a53DkiJ5HDc> (дата звернення: 14.06.2018).
14. Murphy T. Music & Song. New York : Oxford University Press, 1993. 78 p.
15. The Animal Song. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wCfWmlnJl-A> (дата звернення: 14.06.2018).

*Стаття надійшла до редакції 16.05.2018 р.*

УДК 782.1+78.071.2

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–323–334

*Лю Шитин*

<https://orcid.org/0000–0002–2057–6512>

*соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии  
Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой  
liushitin@gmail.com*

## **МУЗЫКАЛЬНО-ТЕКСТОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ОПЕРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

*Цель работы — обосновать ключевую роль понятия оперной интерпретации в изучении специфики оперного текста; определить доминирующую природу обоих феноменов как музыкально-синергийную. Методология исследования обусловлена текстологическим подходом. Предполагает интердисциплинарное освещение категории интерпретации, с привлечением жанрового музыковедческого анализа. Научная новизна работы определяется развитием представлений об оперном тексте как конгломерате интерпретаций, предполагающем творчески-иерархическое строение, раскрытием ведущей роли певца (артиста-певца) в системе принципов практической реализации оперного замысла, обоснованием семантической многомерности и, одновременно, музыкально-концепционной централизации процесса оперной интерпретации,*

домінуючої музикальної природи оперного тексту. **Висновки.** Явлення оперного портретування — воспроизведення смислової структури, афективної природи личностного свідання — забезпечує ведуче значення в оперному тексті саме сольної-вокальної інтерпретації оперного образу, виявляючої його (образу) музикальну синергію. Інтегративним рівнем/способом інтерпретації в опері стає музикальна, об'єднуюча всі виконавчі та сценографічні форми.

**Ключові слова:** оперний текст, музикальний текст, оперна інтерпретація, синергія, музикальна синергіюність, оперне портретування, оперна музикально-текстологічна семиологія.

*Liu Shitin, applicant of the Department of Music History and Musical Ethnography of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **Musical-textological principles of opera interpretation**

**The purpose** of the work is to prove the key role of the concept of opera interpretation in studying the specifics of opera text; to define the dominant nature of both phenomena as musical synergy. The research **methodology** is based on the textual approach, involves interdisciplinary coverage of the category of interpretation, with the involvement of genre musicological analysis. **The scientific novelty** of the work is determined by the development of ideas about opera text as a conglomeration of interpretations, suggesting a creative hierarchical structure, revealing the leading role of a singer (actor-singer) in the system of principles for the practical implementation of operatic design, rationale for semantic multidimensionality and, at the same time, the musical conceptual centralization of the operatic interpretation process, the dominant musical nature of the operatic text.

**The conclusions.** The phenomenon of opera portraying — reproduction of the semantic structure, the affective nature of the personal consciousness — provides the leading meaning in the opera text of the solo-vocal interpretation of the opera image, revealing its (image) musical synergy. The integrative level / way of interpretation in opera become musical, uniting all performing and scenographic forms.

**Keywords:** opera text, musical text, opera interpretation, synergy, musical synergy, opera portraying, operatic musical-textual semiology.

*Ліо Шитін, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*

#### **Музично-текстологічні принципи оперної інтерпретації**

**Мета роботи** — обґрунтувати ключову роль поняття оперної інтерпретації у вивченні специфіки оперного тексту; визначити домінуючу природу обох феноменів як музично-синергію. **Методологія** дослідження обумовлена текстологічним підходом. передбачає інтегративне висвітлення категорії інтерпретації, з залученням жанрового музикознавчого аналізу. **Наукова новизна** роботи визначається розвитком уявлень про оперний текст як конгломерат інтерпретацій, що передбачає

творчо-ієрархічну побудову, розкриттям провідної ролі співака (артиста-співака) в системі принципів практичної реалізації оперного задуму, обґрунтуванням семантичної багатовимірності і, одночасно, музично-концепційної централізації процесу оперної інтерпретації, домінуючої музичної природи оперного тексту. **Висновки.** Явище оперного портретування — відтворення смислової структури, афективної природи особистісної свідомості — забезпечує провідне значення в оперному тексті сольо-вокальної інтерпретації оперного образу, що виявляє його (образу) музичну синергійність. Інтегративним рівнем / способом інтерпретації в опері стає музична, яка об'єднує всі виконавські і сценографічні форми.

**Ключові слова:** оперний текст, музичний текст, оперна інтерпретація, синергія, музична синергійність, оперне портретування, оперна музично-текстологічна семіологія.

**Актуальність** теми статті пояснюється тем, що оперне творчество является ведущей стороной человеческой культуры на различных исторических этапах ее развития, приобретает новую ангажированность в современном обществе, потому привлекает внимание представителей различных гуманитарных наук, более всего театроведения, истории искусства, культурологии и музыковедения. Смежной для всех названных дисциплин оказывается проблема текста, побуждающая к формированию единой методологической базы и общего категориального аппарата опероведения как переходной теоретической сферы (см.: [2; 3; 5; 7–9]). На центральное и системообразующее положение в данной сфере в последние годы претендует понятие интерпретации, поскольку оно позволяет и обобщать, идя вширь, опыт человеческой деятельности, и дифференцировать, идя вглубь, средства межличностной, в том числе художественно-образной коммуникации.

**Цель работы** — обосновать ключевую роль понятия оперной интерпретации в изучении специфики оперного текста; определить доминирующую природу обоих феноменов как *музыкально-синергичную*.

**Основное содержание** работы. Понятие оперной интерпретации до сегодняшнего дня остается и одним из самых востребованных, и содержательно закрытым, закодированным. Причиной этому служит широта и многосоставность процесса интерпретации в оперном творчестве, вариативность представлений о жанровых и стилевых канонах оперной композиции, отсутствие единства в подходах к оперному тексту. Категория оперного текста, несомненно, является ближайшей, наиболее родственной по отношению к оперной интер-

претации. В последнее время она освещалась и решалась в исследованиях А. Сокольской [8] и Чжан Кая [9], обнаруживая свой межнациональный научно-теоретический характер, причем для обоих авторов побуждающим к изучению оперного текста фактором явилась универсализация оперной формы в пространстве современной культуры, формирование разнообразных интертекстуальных связей не только внутри оперного творчества, но и между ним и иными сферами художественной деятельности.

Так, А. Сокольская полагает, что значение оперы в современной коммуникативном континууме определяется сохранением в ее *глубинном содержании* ритуально-обрядовых элементов, в том числе в способах обобществленного эмоционального сопричастия, которые актуализируются художественными средствами оперы [8, с. 4]. Всегда оставаясь условно-символической формой, оперное произведение обладает значительной подвижностью форм и способов внутреннего взаимодействия структурно-семантических видовых слагаемых, а будучи системно организованной, допускает различные художественные переакцентуации в процессе художественного целостного осуществления. Определяющим качеством оперного текста в этом случае, то есть при его композиционно-смысловых самодвижениях, реконструкциях, становится превалирующая исполнительская природа: среди видов интерпретации, на которых базируется опера, только композиторская (в единстве с адаптацией посредством либретто литературного первоисточника) отличается постоянным, письменно фиксированным характером; остальные — артистическая актантная, постановочно-игровая, музыкально-исполнительская, вокальная и инструментальная (сольная, ансамблево-хоровая и оркестровая), дирижерская, музыкально-концепционно-организующая, наконец, режиссерская, художественно-целостная, поднимающаяся до масштабов жанровых условий и возможностей оперы — представляют открытый, непосредственно осуществляемый, в живом общении, то есть условно «устный», коммуникативный процесс.

Оперный текст как конгломерат интерпретаций предполагает и их творческую иерархию; первичное доминирование авторской личности композитора, его идей и требований, в условиях современных оперных постановок, особенно по отношению к классическому репертуару, то есть тогда, когда композитор репрезентирован только текстом произведения, но не живой личностью, сменяется лидерской позицией режиссерского авторитета, вернее даже — авторитарной

режиссерской личности. Причем авторитарность оперного режиссера представляется жанровой необходимостью, вызванной требованием создания единой генерализующей содержательно-смысловой установки для всех, без исключения, участников оперной интерпретации, включая, напрямую или косвенно, и композиторскую.

Можно согласиться с А. Сокольской, которая замечает, что в оперных постановках конца XIX — начала XX столетий «...режиссер чаще всего становится чуть ли не главным из творцов оперного спектакля, о чем свидетельствует и стойкость формулировки «режиссерский театр», которая все чаще встречается и в рецензиях, и в работах искусствоведов» [8, с. 5].

Исследовательница также приходит к мысли о том, что динамичность и интерпретативная множественность присуща самой природе оперного спектакля. Оперный репертуар, на который опирается интерпретация в любом случае и в любой разновидности, сохраняется и развивается только в условиях обновления, сценической подвижности во всех ее значениях, коммуникативной открытости и смысловой множественности. Последняя указывает на важность сохранения не только традиционных черт, принципов оперного творчества, но и его особой символической природы, благодаря которой оно способно продуцировать новые смысловые импульсы, создавать новые смысловые контексты и проекции.

Художественное содержание оперного текста формируется и передается, транслируется пространство культуры интерпретативным путем. Каналы интерпретации должны соединяться в магистральном направлении режиссерского понимания, которое становится заглавным, титульным по отношению ко всему оперотворческому процессу, невзирая на яркие интерпретативные находки, личностные открытия дирижеров и певцов-солистов. Поэтому исторически знаменательны опыты соединения творческих заданий, интерпретативных фигур режиссера-постановщика и дирижера в одном лице, как это произошло, например, в деятельности Валерия Гергиева.

Обращая внимание на полифоническую сложность жанрового строения оперы, структуры и содержания оперного произведения, ряд авторов, включая А. Сокольскую, апробируют семиологический подход, одновременно подчеркивая нацеленность на прагматическую сторону оперного жанра, важность изучения *системы принципов практической реализации оперного замысла*, в том числе интерпретативных принципов сценических постановок.

А. Сокольская, например, открывает возможность сопоставления постановок опер В. Моцарта с теми культурными архетипами и мифологическими прообразами, которые изначально заложены в сюжетной логике жанра, но могут быть выявлены, обновленно интерпретированы только постановочно-режиссерским путем. Таким образом, она ставит вопрос о семантической многослойности оперного текста, уподобившегося палимпсесту, в котором каждая следующая интерпретация не отменяет предыдущую, но придает ей новые смысловые коннотации. Среди этих коннотаций ценностно значимыми становятся те, которые позволяют шире репрезентировать образ человека, как в контексте исторического времени, так и в некоем условном жанровом (метажанровом) художественно-смысловом пространстве.

Развитие личностного начала, как в индивидуально-интерпретативном, так и в типологически-жанровом аспектах, становится конститутивной чертой оперного текста. В эпистемологическом поле оперы это связано с предикацией личностных смыслов, смыслового строения личностного сознания; в творчески-практическом отношении личностная воля реализуется в исполнительских действиях как дирижера и режиссера, так и певцов-солистов, вокальных исполнителей оперного текста.

Выделение фигуры певца (артиста-певца) в контексте оперного произведения обусловлено его сюжетно-тематической и композиционной природой, изначально подчиненной идее раскрытия многомерности и красоты внутреннего мира, душевной и духовно-интеллектуальной жизни человека. В данном семантическом измерении опера всегда берет на себя функции психологического портретирования личности, причем в различных, зачастую контрастных, внешних и внутренних обстоятельствах, событийных планах. Возникает даже отдельное понятие «оперного портрета», как синтетической — синергической — жанрово-стилевой характеристики личности, в которой воспроизводится сопутствующее данному субъекту историческое время. Оперный персонаж становится героем определенного художественного действия в той мере, в какой способен воспроизвести «дух времени» (и «гений места»), то есть он универсален и локален одновременно. Его поведение и чувства индивидуализированы, и в процессе интерпретации они максимально приближены к переживаниям окружающих людей (реципиентов), то есть осовременены, согласованы с социально-коммуникативной средой.

С данной точки зрения оперное портретирование стало предметом изучения в работе М. Сидоровой [7], которая полагает, что именно автономное сольное начало, следовательно, вокально-исполнительская форма, свидетельствует о свойстве портретности (автопортретности) оперного высказывания. В хронологической развернутости и последовательности оперного произведения его персонажи-герои, наделенные способностью рефлексии, обнаруживают биографическую выделенность, проживают свою художественную жизнь — как судьбу условных действующих лиц — со всей экзистенциальной определенностью и завершенностью. Поэтому особенное значение в оперных композициях приобретают финальные развязки, в которых судьбы отдельных персонажей разрешаются на фоне значимого социального события, либо само данное разрешение приобретает статус «универсальной ценности», выросшей из «индивидуального смысла» (В. Франкл).

Как справедливо пишет М. Сидорова, «портретная полижанровость позволяет установить широкие историко-культурные и стилистические связи героя и показать, что он не «вмешается» в хронологические и типологические рамки своей эпохи. Отсюда — временная «неограниченность», временами — «безграничность» героя, как в случае с Дон-Жуаном, в котором своеобразно синтезированные черты мироощущения персонажей прошлого, настоящее — и даже будущее героя, который вписывает в свой идейный и эстетичный контекст» [7, с. 171–172].

Ключевой задачей в оценке образа-портрета оперного героя, соотношения сольно-вокальной и режиссерско-постановочной интерпретаций, наконец, в обусловленности режиссерского толкования музыкальной концепции оперы является вопрос о централизации, собирании-опредмечивании главного содержания оперы в ее музыкально-языковом материале. М. Сидорова, выстраивая биографию, судьбу оперного героя по его сольным высказываниям, именно с музыкальным материалом предлагает связывать индивидуально-психологические показатели оперного действия. Оперный портрет приобретает особую объемность и динамичность, символическую рельефность, поскольку реализуется на музыкально-знаковой основе; сольно-вокальная интерпретация оперного образа (индивидуальная логика «оперного портрета») вырастает из *музыкальной синергийности* оперного образа.

Понятие синергии применительно к оперному творчеству обычно трактовалось как указание на слияние нескольких форм и видов

творческой деятельности: словесно-поэтической, литературно-драматической, постановочно-сценографической, собственно музыкальной. Таким образом применял термин «синергия» к личности Ф. Шалапина Н. Кузнецов, утверждавший, что синергийный потенциал рождается из потребности «служения искусству», подразумевает стремление к *эстетической интеграции* всех творческих задатков, идей и волевых действий, результат которого «воспринимается как единая энергия, а по всем показателям превосходит сумму результатов тех же действий, но сделанных отдельно» [5, с. 10].

Эстетическая интеграция в опере, осуществляемая лично-волевым путем, выражается, высказывается музыкально, формируя особые формы личностной оперной музыкальной лексики. Следовательно, превосходство целого над частями реализуется как обобщение-доминирование музыкального начала над прочими видовыми художественными сферами в содержании оперы и ее смысловом предназначении. Потому изнутри, от сущностного художественного назначения интегративной интерпретативной формой в опере становится музыкальная, развиваемая и укрепляемая тремя основными способами: сольно-вокальным, ансамблевым (хоровым), инструментально-оркестровым (симфоническим).

Синергийность музыкального материала оперы обеспечивается его трансформацией в партиях ведущих персонажей, приобретающих функции «музыкальных протагонистов», то есть репрезентантов основного музыкально-тематического содержания оперы. Партии значимых действующих лиц наделены свойствами интертекстуальности — взаимодействия различных музыкально-текстовых планов оперного действия; более того, они становятся моноинтонационными источниками оперного музыкального тематизма и способствуют его лейтмотивному объединению и укреплению.

Музыкальные моно- и лейттематизм выступают ведущими текстологическими и интертекстуальными функциями сольно-вокальных характеристик; даже при наличии инструментально-симфонических тем, приобретающих сквозное и общее значение, вокальные образы остаются главными источниками оперного музыкального языка и его интегративных семантических свойств.

Опираясь на концепцию М. Арановского [1], целесообразно пояснять оперную синергию как симультанное единство всех уровней и слагаемых *музыкального оперного текста — оперного текста как музыкального* по преимуществу. Именно на таком подходе базируется

дирижерское понимание оперного жанра и отдельного оперного произведения.

Перефразируя М. Арановского, позволим себе заметить, что в оперном материале различные уровни музыкального текста «не выстраиваются в последовательность страниц некоторой «единой партитуры», а как бы *накладываются друг на друга*». И если действительно-зрелищные и литературные этапы, слагаемые оперного действия «образовывают горизонтальную (временную) последовательность», то музыкальные хронотопы образуют «вертикальную парадигматическую структуру», особенность которой в том, что каждый новый этап-уровень является эквивалентным и транзитивным по отношению к предшествующим и будущим [1, с. 76–77].

Музыкально-текстологический подход к анализу оперного произведения позволяет рельефно представлять значение исполнителя сольной вокальной партии как такого семантического звена синтетического художественного содержания оперы, благодаря которому *все* сценические образы приобретают музыкально-символические показатели.

Выделение музыкально-текстологических критериев изучения и оценки оперного текста позволяет, во-первых, углублять понятие репертуарности как одного из ключевых для современного оперного творчества показателя коммуникативной востребованности оперного произведения; во-вторых, определять типологические тенденции оперной вокальной интерпретации в связи со строением и содержанием оперного текста. Эти критерии также позволяют организовывать изучение жанровой поэтики оперы в двух направлениях: от внешних композиционных границ оперного текста к его актантно-персонажным моделям; от специфики музыкального материала сольно-вокальных партий (образов) к общей художественной идее, к музыкальной концепции оперы.

Дефиниция оперного текста во взаимодействии с понятием музыкальной оперной интерпретации приобретает новую аналитическую глубину и творчески-практическую адресность. Производным от него и не менее продуктивным представляется понятие *оперной музыкально-текстологической семиологии* в двух его направлениях — теоретическом и творчески-практическом (композиторском, певческом, режиссерском и дирижерском).

Современная интерпретативная оперная практика представляет собой особое явление, можно сказать, «закодированный процесс»,

который использует свободное наложение художественно-видовых рядов, выразительных форм и значений, по-новому ассимилирует художественно-языковую множественность оперного текста. Поэтому для его адекватной оценки особенно важна система музыкально-текстологических критериев как наиболее соответствующих жанровому назначению оперы.

Отметим также, что интертекстуальность оказывается сегодня тем ключевым свойством оперной интерпретации (прежде всего музыкальной персонифицированной), которое продуцирует новые формы межнационального диалога. В диссертациях китайских исследователей (Лю Цзиня «Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров», 2010 [6] и Чэнь Иня «Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта», 2015 [10]) освещается проблема национальной китайской оперы, которая сегодня только развивается, вместе с китайским оперным театром, опираясь на художественно-стилевые примеры европейского театра, в частности на его композиционные и драматургические принципы. Кроме того, происходит и обратное интерпретативное воздействие на образную и музыкально-интонационную динамику жанра: сегодня осуществляются постановки новых китайских опер на европейских и мировых сценах, с привлечением европейских исполнителей, ведущих солистов-вокалистов мировых театров.

Так, премьера оперы «Первый император» Тан Дуна состоялась в декабре 2006 года в Метрополитен опере (в главной роли Пласидо Доминго). В 2007 году в Золотом зале им. Нобеля в Стокгольме на «Фестивале Тан Дуна» в течение двух недель было исполнено 15 симфонических и оперных произведений. В том же году его опера «Чай» была показана трижды: в Санта-Фе (США), Стокгольме (Швеция) и Вене (Австрия). Оперы другого известного композитора Гуо Вэньцзина ставят во Франции, Великобритании, Голландии, США, Германии и других странах. В Китае проводятся оперные мероприятия мирового уровня. Так, в Национальном Большом театре Пекина ежегодно проводится «Форум развития оперного театра». Шестой форум (2014 год) объединил участников из 29 стран и 89 художественных организаций.

Следовательно, среди насущных вопросов оперной интерпретации ведущее положение приобретает вопрос об *оперном стиле* — как *синергичном музыкальном феномене*, координирующем интертекстуальные возможности оперного творчества, выходящем за пределы

отдельных оперных поэтик в глобализованное пространство межкультурного диалога.

**Научная новизна** работы определяется развитием представлений об оперном тексте как конгломерате интерпретаций, предполагающем творчески-иерархическое строение, раскрытием ведущей роли певца (артиста-певца) в системе *принципов практической реализации оперного замысла*, обоснованием семантической многомерности и одновременно музыкально-концепционной централизации процесса оперной интерпретации, доминирующей музыкальной природы оперного текста.

**Выводы статьи** позволяют приходиться к ряду обобщений и определений, среди которых главные следующие. Явление оперного портретирования — воспроизведения смысловой структуры, аффективной природы личностного сознания — обеспечивает ведущее значение в оперном тексте сольно-вокальной интерпретации оперного образа, выявляющей его (образа) *музыкальную синергичность*. Развитие личностного начала становится конститутивной жанровой чертой оперного текста, обуславливающей его стилевую эволюцию на различных интерпретативных уровнях. Интегративным уровнем/способом интерпретации в опере становится музыкальная, объединяющая все исполнительские и сценикографические формы.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля: дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.01 — театральное искусство. М., 2004. 174 с.
3. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты: дис. ... доктора искусствоведения: 17.00.09 — теория и история искусства. Санкт-Петербург, 2011. 335 с.
4. Коляденко Н. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века): дис. ... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство. Новосибирск, 2006. 491 с.
5. Кузнецов Н. Сценическое мастерство оперного артиста в контексте актерской школы Ф. И. Шаляпина: дис. ... докт. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство. М., 2005. 380 с.
6. Лю Цзинь. Оперная культура современного Китая: проблема подготовки исполнительских кадров: дис. ... кандидата педаг. наук: спец. 13.00.02 — Теория и методика обучения и воспитания. Санкт-Петербург, 2010. 173 с.
7. Сидорова М. Портрет героя в западноевропейской опере XVII — XVIII веков: проблемы формирования и эволюции: дис. ... канд. искус-

ствоєднання: спец. 17.00.02 — музикальне мистецтво. Магнітогорск, 2002. 242 с.

8. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 — музыкальное искусство Казань, 2004. 163 с.

9. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса: дис. ... канд. искусств.: спец. 17.00.03 — муз. ис-во. Одесса, 2017. 186 с.

10. Чэнь Ин. Китайская опера XX — начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта: дис. ... кандидата искусств.: 17.00.02. Ростов-на-Дону, 2015. 174 с.

### REFERENCES

1. Aranovsky, M. (1998). Musical text. Structure and properties. M.: Composer [in Russian].

2. Bogatyrev, V. (2004). Interaction of drama and music: vocal aesthetics of an opera performance. Candidate's thesis of Arts; specials: 17.00.01 — theater art. M. [in Russian].

3. Bogatyrev, V. (2011). Opera work of the singer-actor: historical-theoretical and practical aspects. Doctor's thesis of Arts: 17.00.09 — theory and history of Art. St. Petersburg [in Russian].

4. Kolyadenko, N. (2006). Sinestety of the musical-artistic consciousness (on the material of the art of the XX century). Doctor's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 — musical art. Novosibirsk [in Russian].

5. Kuznetsov, N. (2005). Stage performance of an opera artist in the context of the acting school of F. I. Shalyapin. Doctor's thesis of Arts; specials: 17.00.02 — musical art. M. [in Russian].

6. Liu, Jin. (2010). Opera culture of modern China: the problem of training executive staff. Candidate's thesis ped. sciences; spec. 13.00.02 — Theory and methods of training and education. St. Petersburg [in Russian].

7. Sidorova, M. (2002). Portrait of a hero in a Western European opera of the 17th — 18th centuries: problems of formation and evolution. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 — musical art. Magnitogorsk [in Russian].

8. Sokolskaya, A. (2004). Opera text as a phenomenon of interpretation. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 — musical art Kazan [in Russian].

9. Zhang, Kai. (2017). The modern opera theater as an artistic phenomenon and a category of musicological discourse. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.03 — musical art. Odessa [in Russian].

10. Chen, Ying. (2015). Chinese opera of the 20th — beginning of the 21st century: the problem of mastering the European experience Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02— musical art. Rostov-on-Don [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 27.06.2018 р.*