

5. Mazel, L. (1979) Structure of musical works. Ucheb. posobie. M.: Muzyika. [in Russian].
6. Nazaykinskiy, E. (2003) Style and genre in music. Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy. M.: Gumanit. [in Russian].
7. Osadcha S. Orthodox Russian singing tradition in historical retrospect: the experience of creativity and its understanding. *Journal of the P. Tchaikovsky National Academy of Music of Ukraine*. K., 2013. Issue 1. S. 30–36. [in Ukrainian].
8. Skaballanovich, M. N. (2003). The Reasonable Tipikon. M: Palomnyk. [in Russian].
9. Sohor, A. (1968). Aesthetic nature of the genre in music. Seriya: Broshyury Voprosy estetik. M.: Muzyika. [in Russian].
10. Uilson–Dikson, E. (2001) History of Christian music. [in Russian]
11. Tsukerman, V.A. (1964). Musical genres and basics of musical forms. M., «Muzyika». [in Russian].

УДК 782.1+78.071.2

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-16>

Лю Шитін

ORCID: 0000-0002-2057-6512

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
liushitin@gmail.com*

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНИЙ СИНТЕЗ ЯК ОСНОВА ОПЕРНОГО ОБРАЗУ

***Мета дослідження** – розкрити специфічні змістові показники художньо-естетичного синтезу, що здійснюється в оперному образі, як процесуальному системному явищі; довести важливість персоніфікації та типізації як двох необхідних сторін образної оперної драматургії. **Методологія** роботи зумовлюється поєднанням історіографічного та текстологічного підходів, передбачає включення психологічного ракурсу оцінки художніх явищ та розширення семантичного методу оперознавства. Запропоноване поняття синергії розглядається в річищі семіологічного музикознавчого підходу. **Наукова новизна** статті зумовлюється розкриттям художньо-синтетичної природи оперного образу та його синергійної виконавсько-артистичної природи, в їх узгодженні та взаємозалежності.*

Смисловий обсяг оперної концепції, як естетичної, зумовлює розширення кола художніх функцій оперного образу, який, зберігаючи власне персоніфіковане вираження та індивідуально-психологічне призначення, вступає до резонансу з культурно-історичним контекстом, активізує й залучає до «оперного світу» ціннісні домінанти життєвого навколишнього світу, зумовлюючи завдання оперного виконавця розширювати історичний простір ролі, відновлювати сполучну нитку онтологічного часу, за допомогою художньо-синтетичних факторів виявляти багатомірність та цілісність людської свідомості. **Висновки.** Підхід до оперного образу як до основи оперного діяння та синтетичного художньо-естетичного утворення дозволяє оновлювати розуміння поняття «сучасне виконання». Опера «сучасність» повинна тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми.

Ключові слова: оперний образ, художньо-естетичний синтез, естетична концепція опери, співоча концепція оперного образу, синергія, синестезія.

Liu Shitin, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
Artistic and aesthetic synthesis as the basis of the opera image

The purpose of the study is to reveal specific semantic indicators of artistic and aesthetic synthesis, which is carried out in the opera image as a procedural systemic phenomenon; to prove the importance of personification and typification as two necessary aspects of figurative opera drama. **The methodology** of work is determined by a combination of historiographical and textual approaches, involves the inclusion of a psychological perspective of the assessment of artistic phenomena and the expansion of the semantic method of operatives. The proposed concept of synergy is considered in the stream of semiological musicological approach. **The scientific novelty** of this article is conditioned by the disclosure of the artistic and synthetic nature of the opera image and its synergistic performing and artistic nature, in their coordination and interdependence. The semantic scope of the opera concept, as an aesthetic one, determines the expansion of the range of artistic functions of the opera image, which, preserving its own personalized expression and individual psychological purpose, resonates with the cultural-historical context, activates and attracts to the “opera world” values, determining the task of the opera performer to expand the historical space of the role, to restore the connecting thread of ontological time, with the help of artistic and synthetic factors to reveal the multidimensionality and integrity of human consciousness. **Conclusions.** The approach to the opera image as the basis of opera and synthetic artistic and aesthetic education allows to update the understanding of the concept of “modern performance”. Operatic “modernity” should be interpreted as the performer’s ability to establish artistic and symbolic connections, to pave figurative paths from artificial but psychologically effective

artistic opera space to the real course of life, thus deepening the inherent synesthesia of human consciousness, while revealing significant synergistic potential for synthetic form.

Key words: *opera image, artistic and aesthetic synthesis, aesthetic concept of opera, singing concept of opera image, synergy, synesthesia.*

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

Художественно-эстетический синтез как основа оперного образа

Цель исследования – раскрыть специфические содержательные показатели художественно-эстетического синтеза, который осуществляется в оперном образе как процессуальном системном явлении; доказать важность персонификации и типизации как двух необходимых сторон образной оперной драматургии. **Методология** работы обусловлена сочетанием историографического и текстологического подходов, предусматривает включение психологического ракурса оценки художественных явлений и расширение семантического метода опероведения. Предложенное понятие синергии рассматривается в русле семиологического музыковедческого подхода. **Научная новизна** статьи обусловлена раскрытием художественно-синтетической природы оперного образа и его синергийной исполнительно-артистической природы, в их согласовании и взаимозависимости. Смысловой объем оперной концепции, как эстетической, вызывает расширение круга художественных функций оперного образа, который, сохраняя собственное персонифицированное выражение и индивидуально-психологическое назначение, вступает в резонанс с культурно-историческим контекстом, активизирует и привлекает к «оперному миру» ценностные доминанты жизненного окружающего мира, обуславливая задачу оперного исполнителя расширять историческое пространство роли, восстанавливать связующую нить онтологического времени, с помощью художественно-синтетических факторов выявлять многомерность и целостность человеческого сознания. **Выводы.** Подход к оперному образу как к основе оперного действия и синтетического художественно-эстетического образования позволяет обновлять понимание понятия «современное исполнение». Оперная «современность» должна толковаться как способность исполнителя налаживать художественно-символические связи, прокладывать образные пути из искусственного, но психологически действенного художественного оперного пространства к настоящему течению жизни, таким образом углубляя свойственную сознанию синестезийность и в то же время проявляя значительный синергийный потенциал синтетической оперной формы.

Ключевые слова: оперный образ, художественно-эстетический синтез, эстетическая концепция оперы, поющая концепция оперного образа, синергия, синестезия.

Актуальність даної статті та напряму дослідження зумовлюється тим, що у сучасному мистецькому контексті суттєво змінюється уявлення про професійні якості та завдання оперного виконавця як актора-співака, який здійснює цілісний художній задум оперного твору, є посередником між системою сценічних дій та втілюваних її засобами образів (як аудіальних, так і візуальних) і глядацьким-слухацьким сприйняттям. Дана зміна відбувається на засадах підвищення технологічних можливостей оперної постановки та її трансляції, тобто виявляє взаємозалежність із новими чинниками і проєкціями інформаційного середовища, у якому не останню роль відіграють засоби масової, в тому числі комп'ютерної, трансляції. Вивчення еволюції комунікативного боку оперної поезики та залежних від цього обраних явищ, до яких відноситься й образ оперного персонажа, постає актуальним напрямом оперознавства, зокрема з боку його жанрово-естетичної побудови.

Як відомо, на кожному історичному етапі еволюції оперного театру залежно від національних пріоритетів оперної школи один із типів естетичної свідомості стає переважаючим, домінуючим – тою мірою, яку припускає жанрове трактування оперного твору, тобто його літературно-поетичний та композиторський задум, потім його виконавське розуміння. І хоча залежність загального художньо-естетичного статусу оперної творчості від композиторської ідеї, тобто від музичного вирішення, змушує позиціонувати її саме як музичну, а поняття «оперне мистецтво» сприймати як синонімічне поняттю музичному мистецтву (а не драматичного або музично-драматичного), незаперечним залишається і той факт, що оперний образ має багато складових частин поза музичними засобами створення образу та художнього діяння. Ця обставина визначає й відношення до оперних виконавців як до *артистів*, які мають широкий спектр здібностей, серед яких провідною *виступає саме здатність до перевтілення й психологічної переконливості* створюваного персоніфікованого образу. У низці досліджень звертається увага на те, що оперна композиція, як художнє ціле, спирається на рольовий розподіл сценічної дії, який породжує й певну систему музичних оперних партій, серед них – вокальних [2–3; 5–9]. Але все ще недостатньо розглянута і теоретично визначена синтетична художньо-естетична природа оперного образу – як дійсної та дієвої

одиниці оперотворчого процесу, враховуючи, передусім, персоніфіковані передумови й чинники оперного змісту.

Мета статті – розкрити специфічні змістові показники художньо-естетичного синтезу, що здійснюється в оперному образі як процесуальному системному явищі; довести важливість персоніфікації та типізації як двох необхідних сторін образної оперної драматургії.

Основний зміст роботи. Завершена образно-подієва концепція стає основою всього оперно-композиційного процесу; вона припускає вираження у слові, але знаходить особливі засоби взаємодії словесного матеріалу й музичного звучання, що суттєво міняють фонологічні й синтаксичні функції словесного викладу. Вона вимагає міцного зв'язку зі сценічно-видовищною формою твору, виправданості з боку подійно-дієвого змісту, людських вчинків, представлених у сценічній постановці.

Нагадаємо, що специфічна оперна музичність, оперна музична (співоча) партія має рядом відмітних ознак, принципів на загальному жанрово-композиційному й специфічному вокально-виконавському рівнях. Особливістю оперного образу є те, що він відразу народжується як інтонаційно-музичний, навіть припускаючи сюжетно-драматичні прототипи й з урахуванням окремих випадків первинного значення драматичної ідеї порівняно з її музичним втіленням. Але, як музично інтонований, оперний образ народжується усередині цілісної художньо-синтетичної концепції, тобто у визначеному колі семантичних відповідностей, із певною, підготовленою (хоча далеко не завжди повністю готовою) програмою поведінки та у межах заданого сюжетно-подієвого художньо-рольового руху.

Відтак справжня художня доцільність оперного образу, як його сутнісне начало, зумовлюється способами опосередкування-поєднання його словесно-поведінкової, пластико-динамічної сценографічної, візуальної видовищної функцій у музично-інтонаційній формі рольового здійснення, з формуванням відповідності, що діє в обох напрямках – від позамузичних чинників оперного образу до його музично-мовного здійснення, від музичного звучання до «іншомовних» характерологічних рис. Тому важливою складовою частиною оперного образу (його і зовнішнім, і внутрішнім каталізатором, що має спеціальне психологічне призначення) є режисерська установка – визначальна для загальної художньо-естетичної концепції.

Так, цілісна художньо-організаційна роль режисерського трактування визначала постановку в Одеському оперному театрі опер М. Глінки В. Лосським, який виявляв значну увагу до відповідності симфонічної оперної партитури та сценічної дії, прагнув створювати таку синтетичну виконавську стилістику провідних персонажів, за якою сприйняття глядачів/слухачів переносилося на способи, характер відтворення образів головних героїв артистами, а співаки демонстрували почуття загального ритму спектаклів, пластичність і високий рівень ансамблевої сценічної взаємодії.

Добре відомо, що найбільш репертуарні й популярні оперні твори вимагають особливої творчої співдружності співочого колективу, диригента й режисера. Це стосується й опери «Кармен» Ж. Бізе, деяких інших французьких опер і, звичайно, оперних творів Д. Верді.

Так, наприклад, дві редакції опери «Кармен» – 1970-х і 1990-х – були виконані режисером В. Лукашевим (у Харківському театрі) у тісній співдружності з оперними співаками, які багато в чому забезпечили успіх режисерської інтерпретації. Як відзначалося в багатьох критичних відкликаннях, Кармен І. Яценко виникала такою вільно-природньою, такою справжньою та, водночас, такою самотньою, що відразу ставало зрозумілим, чому саме вона – загальна улюблениця, циганська королева Севільї, тобто йшлося про цілісне сприйняття образу головної героїні, і як психологічно поглибленого, індивідуалізованого, і як відтворюючого типові риси національного характеру.

Важливою новою сторінкою в сучасній історії Київського оперного театру виявилось відновлення постановки одного з найбільш масштабних оперних задумів Д. Верді – «Дон Карлоса», причому постановники враховували, що «Дон Карлос» – опера з досить складною сценічною біографією, яку неодноразово намагався коректувати ще при житті сам автор, а її особливими рисами, здатними ускладнити режисерську інтерпретацію, є надлишкова монументальність (тривалість звучання більш чотирьох годин), із залучення великої кількості учасників, масовки, в тому числі хорової (до 200 людей); вимога наявності шести рівноправних за сценічними і вокальними можливостями голосів (двох басів, тенора, баритона, сопрано й меццо-сопрано).

Першим кроком до наведення «часового порядку» в тексті опери було скорочення її композиційної структури, обмеження

її трьома діями. Нова версія «Дон Карлоса» заснована на посиленій видовищності як знаку вірності історичному часу й духу тих подій, що надихнули композитора на їх оперну презентацію, отже, режисерська концепція постановки не провокувала конфліктів – ані зі сценографією, ані з музичним матеріалом, підтверджувала важливість і актуальність – саме для оперного жанру – збереження об'єктивного історичного тону вистави.

Дбайливо продумана барокова розкіш декорацій і сценічного оформлення, шляхетна гра фарб у костюмах головних героїв (художник Марія Левитська) відразу сконцентрували увагу глядачів на візуальній стороні вистави. У вокальному плані опери головні драматургічні наголоси зумовлювалися єдністю часового руху та просторових розміщень діючих осіб, у тому числі колективно-масових. Широке застосування хорових сцен відповідає сталій художній традиції, що йде від концепції багаторічного головного хормейстера театру Лева Венедиктова. «Координатором» усіх ланок складного механізму оперного спектаклю став диригент Микола Дядюра; його інтерпретація сприяла тому, що оркестрові масивні звучання в картинах масових сцен за участі хору створювали ефект музичної фрески, що й мав на увазі Дж. Верді під час створення даного оперного полотна.

Досвід історії музики свідчить про те, що на кожному етапі становлення музичної культури існують певні національно-стильові доміанти: одна з національних шкіл стає провідною й виконує функції зразка, моделі для інших, тобто стає тим, що в культурології прийнято визначати як патерн (pattern). Такою є італійська оперна школа в період творчості Дж. Верді і саме тому риси оперного мислення Верді, пов'язані з його відношенням до національної оперної традиції, стають парадигмою в розвитку жанрової моделі історико-трагедійної опери. Дж. Верді було властиве особливо гостре почуття сучасності, що змушувало його шукати актуальні сюжети, психологічні особистісні питання, прагнути до відбиття динаміки буття, до переосмислення й наближення історичних подій і фактів. Щодо цього оперне мистецтво Верді виявляє особливо тісний зв'язок із проблемою особистої волі – як свободи вибору вчинку, способу життя й усвідомлення. Отже, оперний стиль Верді є особливим феноменом, що поєднує індивідуально-особистісні й типові риси; він виступає діючим фактором інтертекстуальних внутрішньо-жанрових процесів оперної творчості.

Композитор висуває підвищені вимоги до лібрето, вважаючи необхідними контрастні зіставлення, чергування профанного й сакрального, героїчного й повсякденного. Його творчості властивий шекспірівський підхід до трактування сюжету, основою якого повинна бути правда життя. Верді бере на себе відповідальність не тільки за музику, але й за сюжет, лібрето, сценічне рішення і оформлення, тому суттєво змінює ставлення до змісту, естетичних якостей оперної мелодії: вона повинна відбивати «правду життя».

Із цих позицій він критикує попередників, зокрема Дж. Россіні, говорячи, що мелодії не створюють з гам, трелей і групетто; у творах самого Верді колоратура й складні пасажі вже практично відсутні, вокальні ж партії вимагають більш насиченого звучання, сильного й наповненого голосу, тому що скеровані до сутнісного характерологічного значення.

Бурхливий початок життя сімнадцятої опери Верді «Трубадур» мало не менш активне продовження. Слідом за Римом опера йде по всій Італії, виконується в Парижі, Лондоні, інших європейських містах. У ХІХ столітті «Трубадур» вважався найбільш популярною з усіх двадцяти шести опер майстра. Сам Верді вважав «Трубадура» *дуже сучасною оперою*, і це відповідає таємним думкам і відчуттям його співвітчизників. Трагізм у цій опері показаний композитором не як наслідок песимізму й невір'я, а як ширий порив на щастя, світла, волі, на шляху якого перешкодою стає жорстокість і несправедливість людського суспільства.

Опера «Трубадур», яку часто відносять до завершальної серед героїко-патріотичних творів Верді, насправді є переломною й поєднує в собі романтичну тенденцію із засобами «психологічного реалізму» і в сюжеті, і в музиці, і в драматургії.

З одного боку, в ній присутні типові ознаки романтичного стилю, як породження епохи, коли загадковість і парадоксальність особистості з найбільшим резонансом передається за допомогою підкреслено експресивної манери спілкування з публікою. Характерним для романтичного методу є гостре зіткнення образних антитез (реальне – ідеальне, блазнівське – піднесене, комічне – трагічне і т.д.). Світ прекрасних, недосяжних ідеалів протиставляється повсякденності, практицизму й раціоналізму, породжує, з одного боку, драматичну конфліктність, панування трагічних мотивів самотності, з іншого боку – ідеалізацію й поетизацію давнини, народного побуту, природи.

У трьох видатних своїх операх 50-х рр., «Ріголетто», «Трубадури» і «Травіаті», Верді знайшов нову художню тему, самим життям породжену, яка повинна була викликати співчуття до долі людей, покалічених різними формами суспільного зла; ця тема має універсальну широту, метаісторичне й метахудожнє значення. Неодноразово відзначалося, що складність партій головних героїв, а головне – їх особливе емоційне навантаження, *смыслова надлишковість*, змушували багато театрів миру відмовлятися від постановки «Трубадура». Повною мірою й адекватно композиторській ідеї опанували матеріалом даної опери лише деякі виконавці зі світовими іменами: Л. Паваротті, П. Домінго, М. Каллас, Е. Карузо, Р. Тебальді, А. Нетребко.

Завдяки цілісному художньому розумінню названих виконавців можна засвідчувати, як із загальної естетичної концепції опери народжується співоча концепція оперного образу як особистісного феномена, відбувається, по-перше, глибоке проникнення до синтетичного тексту опери як носія системних семантичних властивостей (саме так пропонує підходити до музичного тексту з його смисловою «вертикальною» історичною побудовою М. Арановський [1]); по-друге, синергійне поєднання усіх смислових імпульсів, що йдуть до оперного образу від різних художніх складових частин оперного тексту в його безпосередньому динамічно-часовому «усному» сценічному втіленні. Саме завдяки виконавцям, з їхнім рольовим призначенням, відкривається синестетична природа оперного твору як відповідна до синестетичної природи художньої свідомості взагалі (див. про це: [4]).

Із феноменом синергії в його адресації оперній творчості пов'язано дві основні проблеми: почуттєвої природи людського сприйняття та оцінювання, які наголошують на значенні вищих емоційних станів, зокрема художніх емоцій; художньої форми опери, в осередку якої розміщені музично-мовні знаряддя. Рух, що лежить в основі усіх життєвих проявів, отримує в оперному втіленні різноманітних безпосередніх та опосередкованих значень, може ставати й окремою знаковою величиною, входячи до програми режисерських сценічних дій. Але головним виміром художнього руху, що потрапляє до образної сфери, є психологічний, здатний приймати досить складні конфігурації та утворювати власну мережу внутрішніх відносин, прихований внутрішній смисловий малюнок образної дії.

Поняття оперного образу як синтетичного художньо-смилового утворення стає свого роду каталізатором, що дозволяє підсилювати взаємодію тих дискурсивних полів, які виникають навколо проблемних питань синергії, синестезії, синестетики, й низки інших, у зв'язку з оновленим підходом до явища оперного твору як комунікативного феномена, що бере участь у трансляції не лише специфічного музично-інтонованого смислу, а й естетичного «надзавдання».

При зверненні до специфіки оперного мистецтва, як складного художнього-комунікативного феномена, вдається поглиблювати уявлення про те, що відбувається у процесах впливу й сприйняття синтетичних художніх образів. Зокрема, цілком справедливим видається твердження, що оперене мистецтво сприяє розвитку особливої форми синестезії, керованої або спрямованої, що набуває сталого призначення стосовно почуттєвого змісту людської свідомості. На цій основі феномен музичності може розглядатися також як загальнохудожній, водночас цілком специфічний механізм смислопокладання й прояву смислової зацікавленості людської свідомості. Він свідчить про те, що явище смислу цілком підлегле телеології людського життя, відповідає людським способам конструювання реальності. Але синестезія, виражаючи об'єктивні синергійні закономірності, розбудовує досвід цілісного світовідчуття, який потрібний людському усвідомленню остільки, оскільки йому властиве прагнення вивести свої гіпермережі в простір інший, *ймовірної* реальності.

Одним із законів формування особистісного образу в опері, тобто образу персонажу (що виконується – грається), є ототожнення, яке припускає одночасно й розтотожнення, тобто той тип монодіалогу, який заслужив визначення секумлоквиума й ґрунтується на синергійному процесі, оскільки припускає «подвійне авторство» – ролі-образу й самого себе. На досягнення даного результату була спрямована технологія підготовки ролі в акторсько-співацькій творчості Ф. Шаляпіним (див. про це: [5, с. 17–18]).

Художньо-синтетичним образним, тобто синергійним з індивідуально-психологічної сторони, характером відзначене й ставлення до професійних потреб оперного співака, якого Ф. Шаляпін вважав головною постаттю артистичної оперної дії; він наполягав на важливості вміння оперного артиста входити до образу з повною достовірністю, водночас чітко контролювати власну поведінку, тобто своєрідно роздвоюватися на нову ство-

рювану особистість та на власну персону, здатну керувати, свіdomо переформувати поведінку, вигляд, способи виразу емоцій.

На складність спеціалізації виконавця, що виконує оперну роль, опановує оперною партією, вказував М. Рейзен, коли зазначав, що артистична складова частина є визначальною в музично-сценічній оперній творчості, а оперним артистом може вважатися лише той, хто, співаючи, заглиблюючись у музичне звучання, не втрачає здатність створювати цілісний завершений художній образ [5, с. 20]. Додамо до даних слів уточнення: *а цей індивідуалізований вокально-інтонований образ є синтетичним художнім втіленням головної естетичної концепції опери.*

Відтак **наукова новизна** даної статті зумовлюється розкриттям художньо-синтетичної природи оперного образу та його синергійної виконавсько-артистичної природи, в їх узгодженні та взаємозалежності.

Смисловий обсяг оперної концепції, як естетичної, зумовлює розширення кола художніх функцій оперного образу, який, зберігаючи власне персоніфіковане вираження та індивідуально-психологічне призначення, вступає до резонансу з культурно-історичним контекстом, активізує й залучає до «оперного світу» ціннісні доміанти життєвого навколишнього світу, зумовлюючи завдання оперного виконавця розширювати історичний простір ролі, відновлювати сполучну нитку онтологічного часу за допомогою художньо-синтетичних факторів виявляти багатомірність та цілісність людської свідомості.

Висновки. Підхід до оперного образу як до основи оперного діяння та синтетичного художньо-естетичного утворення дозволяє оновлювати розуміння поняття «сучасного виконання». Опера «сучасність» повинна тлумачитися як здатність виконавця налагоджувати художньо-символічні зв'язки, прокладати образні шляхи зі штучного, але психологічно дієвого художнього оперного простору до дійсного перебігу життя, таким чином поглиблюючи властиву людській свідомості синестезійність, водночас виявляючи значний синергійний потенціал синтетичної оперної форми.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. 343 с.
2. Богатырев В. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля : дисс. ...канд. искусств.; спец. : 17.00.01 – театральное искусство. Москва, 2004. 174 с.

3. Богатырев В. Оперное творчество певца-актёра: историко-теоретические и практические аспекты : дисс. ...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) : дисс. ...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 : дисс. ...докт. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство. Москва, 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. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : дисс. ...канд. искусствоведения; спец.: 17.00.02 – музыкальное искусство Казань, 2004. 163 с.
8. Чжан Кай. Современный оперный театр как художественное явление и категория музыковедческого дискурса : дисс. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03 – муз. ис-во. Одесса, 2017. 186 с.
9. Чэнь Ин. Китайская опера XX – начала XXI века: к проблеме освоения европейского опыта : дисс. ...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. Sokolskaya, A. (2004). Opera text as a phenomenon of interpretation. Candidate's thesis of Arts; spec.: 17.00.02 – musical art Kazan [in Russian].
8. 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].
9. 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].