

Д. Ю. Густякова

Принципы присвоения русской классики в зарубежной массовой культуре

Выполнено по гранту РФ № 14–18–01833

Акт отторжения русской оперной классики в российской массовой культуре (об этом шла речь в первой статье настоящего цикла [4]) становится актом присвоения русской оперной классики в зарубежной массовой культуре. Режиссерский «перевод» классического текста на язык «Другого», адаптация его к восприятию современным человеком, отказ от историко-культурной специфики текста влечет культурную унификацию русской оперной классики, что характерно для современной массовой культуры, существующей в контексте актуальных глобализационных процессов.

В статье на основе анализа недавно осуществленных зарубежных постановок произведений русской классической оперы выявляются модели интерпретационной деятельности режиссеров. Модели присутствия русской классической оперы в зарубежной массовой культуре определяются не содержательными (художественно-образными) особенностями исходного классического материала, а сферой, где презентация происходит, и это – сфера массовой культуры. Поэтому тот факт, что одни спектакли осуществлены согражданами авторов, российскими режиссерами, а другие – «чужими» режиссерами, не становится определяющим в репрезентации русской классической оперы. И это – прямое следствие глобализационных процессов, нивелирующих национальную классику в массовой культуре.

Ключевые слова: зарубежная массовая культура, русская классика, опера, авторская концепция, интерпретация, репрезентация, режиссура, стиль, эклектика.

D. Ju. Gustyakova

Principles of Appropriation of Russian Classical Opera in Foreign Mass Culture

The act of rejection of Russian opera classics in Russian mass culture (as it was discussed in the first article of this cycle [4]) becomes an act of appropriation of the Russian opera classics in foreign mass culture. The director's "translation" of the classic text into the language of "the Other", the adaptation of the text to the perception of modern man, the rejection of the historical and cultural specificity of the text – all these things entail cultural unification of the Russian opera classics, which is characteristic of modern mass culture that exists in the context of current globalization processes.

In this paper, based on the analysis of the Russian classical opera productions recently carried out abroad, the models of directors' interpretive activities are identified. Models of presence of the Russian classical opera in foreign mass culture are defined not by substantial (art and figurative) features of the original classical material, but by the sphere where the presentation occurs, and it is the sphere of mass culture. Therefore, the fact that some performances are made by fellow citizens of the authors, Russian directors, and others are produced by "other" directors, does not become a determining factor in representation of the Russian classical opera. And this is a direct result of globalization processes, leveling national classics in mass culture.

Keywords: foreign mass culture, Russian classics, opera, the author's concept, interpretation, representation, art direction, a style, eclectic.

На первый взгляд, произвольность интерпретации и режиссерский диктат в современных (как отечественных, так и зарубежных) постановках русской классической оперы проявляются только в визуальной составляющей спектакля. «Режиссерскую оперу» нельзя услышать, аудиальный уровень произведения почти всегда ау-

тентичен, исполнен в соответствии с партитурой и зачастую в высшей степени качественно. «Режиссерскую оперу» можно только увидеть, и именно зрелище, шоу является ее неотъемлемой частью и связывает данный феномен с массовой культурой. Несмотря на то, что «режиссерская опера» – это, в первую очередь, визуальная трак-

товка произведения, включенность классики в «contemporary art-пространство», влияние постмодернизма, инверсия ролей композитора и исполнителя/интерпретатора, экспансия массовой культуры и глобализационных процессов на территорию «высокой» художественной культуры являются факторами, оказывающими комплексное воздействие на все пласты классического оперного текста. Присутствие обозначенных факторов в репрезентации русской классической оперы влечет за собой существенные отступления от композиторской концепции и построение «перпендикуляров» к таким определяющим структурным элементам оперного целого, как музыкальная драматургия, стилистические особенности и внутрижанровая специфика произведения.

В настоящее время под «режиссерской оперой» принято понимать подчеркнута радикальную и оригинальную трактовку классического оперного произведения. Именно в таком ключе объясняет данное понятие музыкальный журналист, начальник международного отдела и заведующий литературной частью Московского театра Новая Опера им. Е. В. Колобова М. В. Сегельман: «режиссерская опера» – это когда «какой-то режиссер-постановщик берет абсолютно классическое сочинение и ставит его в каком-то контексте, который совершенно отрицает оригинал» [7]. Анализируя данный феномен, музыкальный журналист связывает проблему «режиссерской оперы» с противоположными точками зрения на утверждение, что классическая опера «не должна быть осовременена, потому что это убивает музыку, <...> убивает жанр как таковой», и соглашается с этим тезисом как зритель, но готов его оспаривать как специалист, перед которым встает вопрос «кто судит?». Насколько правомерно при решении проблемы современной оперной режиссуры отталкиваться от мнения зрителя, «средней публики», которая зачастую придерживается традиционалистских взглядов на классику, а потому тормозит прогресс, препятствует инновациям. Таким образом, оценка нетрадиционной режиссерской трактовки классической оперы практически всегда дается с субъективных позиций посредством ответа на вопрос «это органично или не органично?» [7]. Причем правомерность того или иного ответа на этот вопрос надо определять в каждом конкретном случае, отдельно анализируя каждое подобное проявление современной режиссуры в опере.

Парадоксально, но «режиссерская опера», совершая акт отторжения русской оперной классики в отечественной массовой культуре [4], в зарубежной массовой культуре, фактически, реализует акт ее присвоения, причем используя почти аналогичные приемы. Происходит режиссерский «перевод» классического текста на язык «Другого», текст адаптируется к восприятию инокультурной публикой. Зачастую режиссеры, следуя путем отказа от историко-культурной специфики классического оперного текста, ведут русскую оперу в направлении глобализационных процессов, унифицируя художественный образ, упрощая его до сюжетной формулы, типологической модели. Стандартизация – это еще одно последствие воздействия современного режиссерского театра на классическое оперное произведение. Причем стандартизация осуществляется не столько на идейно-смысловом уровне, лежащем в основе режиссерских трактовок и концепций, сколько на утилитарно-прагматическом уровне реализации этих трактовок и концепций. Здесь подразумеваются принципы и приемы репрезентации русской оперной классики в современном культурном поле (скандальность, провокационность, зрелищность, эклектичность, китчевость), которые вводят факты «режиссерской оперы» в пространство массовой культуры.

Оценить последствия воздействия на русскую оперную классику западного режиссерского театра позволит учет жанровых особенностей, определяющих специфику русской классической оперы. Не подлежит сомнению, что русская классическая опера, аналогично всей русской культуре XIX в., формировалась под существенным влиянием литературы как центра духовной жизни общества. Литературоцентризм русской классической оперы в значительной степени обусловил ее внутрижанровую структуру, где основной определяющей и своеобразным «маркером жанра» стала поэтика родов литературы – эпоса, лирики и драмы. Потом на эту основу ложилась индивидуальные характеристики, связанные с авторским жанровым самоопределением, что зачастую отмечалось композитором в партитуре: «отечественная героико-трагическая опера», «народная музыкальная драма», «комико-фантастическая опера», «лирические сцены», «драматические сцены», «осенняя сказочка», «быль-колядка», «опера-былина», «волшебная опера-балет», «небылица в лицах».

Отсюда следует еще одна важная особенность русской классической оперы – зависимость ком-

позиционной структуры произведения от его жанровой специфики. Например, в исследовании О. В. Комарницкой отмечено, что русская драматическая опера XIX в. (в частности, произведения П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского) на уровне композиции целого тяготеет к индивидуализации, уникальности, единичности, несмотря на схожесть некоторых типичных свойств драматургии, которым композиторы следовали в своих произведениях. Русские эпические (включая сказочные) оперы, напротив, стремятся к некоей композиционной норме. Композиторы М. И. Глинка, А. П. Бородин, Н. А. Римский-Корсаков в своих операх, как эпических («Руслан и Людмила», «Садко», «Князь Игорь»), так и сказочных («Сказка о царе Салтане», «Снегурочка», «Золотой петушок»), реализовывали общие музыкально-драматургические приемы лейттематизма, концентричности, утроения (в сказках), фактически следуя «единому художественному канону» [5] на уровне композиции целого.

На основе анализа недавно осуществленных зарубежных постановок произведений русской классической оперы, особенно ярко демонстрирующих обнаруженную нами тенденцию, были выявлены модели интерпретационной деятельности режиссеров, которые, в частности, можно рассматривать как принципы присвоения и репрезентации русской классики в зарубежной массовой культуре.

Одна из характерных и особенно широко нашедших воплощение *моделей взаимодействия русской классики и американской массовой культуры* была выстроена режиссером Р. Карсеном в обновленной постановке оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» (Метрополитен-опера, 2007 г.) [2]. На наш взгляд, выбор для постановки именно этой классической оперы обусловлен не только качеством, известностью и общепризнанностью произведения, но и его жанром. «Евгений Онегин» – это лирико-психологическая опера, «лирические сцены». Вследствие жанровой специфики данного опуса П. И. Чайковского, его музыкальная драматургия и сюжетная коллизия строятся вокруг общечеловеческих чувств, страстей, эмоций, переживаний, которые не «привязаны» к специфике какой-то конкретной культуры, универсальны и обобщены, а потому понятны и доступны представителям инокультурной среды.

В основе выявленной и обоснованной нами интерпретационной модели прослеживаются два структурных уровня аккомодации русской клас-

сики к американской массовой культуре. Первый уровень (визуальный) связан с одной из важнейших задач массовой культуры – удовлетворять запросам, в данном случае, не только публики, но и спонсоров-попечителей Метрополитен-опера. В соответствии с общественным запросом, режиссер показывает классику в традиционной интерпретации: красивая картинка сопровождается первоклассным «саундтреком» – сладкозвучной мелодией в качественном вокально-инструментальном исполнении. Полагаем, что именно поэтому постановщики отходят от современной тенденции актуализации оперной классики и формируют иллюстративный ряд по отношению к коду памяти, к архетипам, совмещая в нем признаки русской и американской культуры. В качестве знаков России – условные «березы» (тонкие длинные стволы без веток и листьев) и условные «крестьяне» (не претендующий на какую бы то ни было внешнюю достоверность интернационал рас и этносов). Из многочисленных признаков американской культуры специально отметим два: во-первых, типичный американский масскультовый ход – акцентирование семейных ценностей (например, на балу в доме Лариных присутствуют дети); во-вторых, следы национальной художественной традиции – в американской драматургии много пьес, в которых действие происходит «в саду», прежде всего – «Все в саду» Э. Олби (первые три картины оперы происходят «на пленэре», среди листьев).

Второй уровень – жанровый. Рассматриваемое постановочное решение, фактически, «уводит» лирико-психологическую оперу в жанр мелодрамы. В стилистике постановки усматриваются параллели с английским дамским любовным романом XIX в.: Д. Остен, Ш. Бронте. Что закономерно, ведь для американцев английская культура XIX в., из которой они выращивали свою отсутствующую аристократию, всегда являлась привычным ориентиром, а русские помещики и дворяне – в принципе непонятны; этим, вероятно, и обусловлен усредненный масскультовый подход к театральной интерпретации русской классической оперы.

Рассматривая современную социокультурную ситуацию, в целом, можно утверждать, что посредством нетрадиционной режиссерской трактовки возникает компромисс классической оперы с возможностями и восприятием публики. У современного человека возрос темп жизни, люди привыкли существовать в интенсивном (даже

агрессивном) информационном поле, у более молодых людей восприятие осуществляется посредством так называемого «клипового мышления», – таким образом, классическое оперное произведение, включаясь в пространство массовой культуры и трансформируясь в явление «режиссерской оперы», приспосабливается к особенностям современной публики. В этих условиях именно *игра*, с такими присущими ей качествами, как желанность и эмоциональная приподнятость, импровизационность и предсказуемость, свобода и творчество в рамках игровых правил (есть границы, очерчивающие безопасное пространство), становится актуальным и чрезвычайно востребованным видом деятельности.

Модель игры с оперной классикой была реализована режиссером Д. Черняковым в «Игроке» С. С. Прокофьева (Берлинская национальная опера, 2008 г.) [3]. Особенность самого произведения заключается в том, что эта опера, являясь классикой, не имеет того театрального «шлейфа», который есть, например, у «Евгения Онегина», вероятно, поэтому *игра со временем* не вызывает неприятия и отторжения, а динамические изменения композиторской концептуально-драматургической основы выглядят логично. Режиссер, перенося действие оперы «Игрок» в наше время, оставляет лишь канву, формулу сюжета, выдвигает на передний план вневременные темы. Массовая культура уверенно базируется на «плацдарме» вечных тем, потому любые элементы приближения к современности на визуальном уровне постановки текста классической оперы «Игрок» воспринимаются достаточно спокойно. *Игра с пространством* реализуется в постановке посредством технически сложного сценографического решения с раздвижными плоскостями: анфилада комнат, которые, то закрыты от зрителя, то в нужный момент выдвигаются и становятся видимыми. Такое решение вызывает ассоциации даже не с кинематографическим монтажом и комбинированными съемками, а с современным телевидением, точнее с жанром «реалити-шоу». В результате, классическая опера перемещается из культурного контекста, в котором она функционировала как элитарный жанр, в культурное поле повседневной жизни современного потребителя. Еще один игровой аспект этой постановки связан с *игрой актеров*: режиссер подробно работает с исполнителями, последовательно утверждая абсурдистскую стилистику спектакля. Здесь возникает новая проблема «режиссерской оперы» – профессионально-

техническая, связанная с физиологией артиста, который должен не только исполнять драматическую роль, но и петь. Режиссерский оперный театр ставит серьезную проблему физической подготовки певца как универсального оперного артиста.

Современный художественный процесс, в деле интерпретации и репрезентации классики тесно связанный с массовой культурой, мозаичной культурой и постмодернизмом, превращает классическую русскую оперу в феномен художественной посткультуры, «люди постоянно разговаривают чужими словами и цитатами, эта ситуация против оперы» [7]. Визуальные цитаты и эклектика нарушают целостность классического оперного произведения. Персонажи трактуются как маски, не претендующие на психологическую глубину, действие распадается на клипы, вместо юмора возникают гэги, действие упрощается, сюжет выпрямляется и сглаживается, постановка приобретает дробный, мозаичный характер. Таким образом, возникает принципиальный вопрос: «режиссерская опера» – это адаптация или оригинальный продукт? От ответа на этот вопрос во многом зависит определение места каждой конкретной «новаторской» постановки оперной классики – в сфере массового производства «культурного продукта» или в сфере «высокой» классической художественной культуры.

Представляется логичным актуальный для современного музыкознания жанровый термин *опера-микст* [5] экстраполировать в сферу современной «режиссерской оперы» и говорить о ряде интерпретаций классики в контексте существования *оперного спектакля-микста*. Можно констатировать преимущественную установку создателей таких спектаклей на интерпретационную изобретательность и режиссерское новаторство, что, на первый взгляд, обуславливает если не уникальность, то, по крайней мере, отсутствие единообразия среди спектаклей-микстов. Однако в ходе анализа мы обнаруживаем и показываем, что в различных оперных постановках такого рода больше общего, чем особенного. В первую очередь, многие оперные спектакли-миксты обнаруживают существенные признаки влияния массовой культуры. Кроме того, для подобных спектаклей характерна некоторая универсальная структура, своего рода постановочная модель, предполагающая своеобразные, преимущественно эпатажные трактовки образов и сюжетных линий, использование приема актуализации действия, эклектичность визуального ряда. В опер-

ных спектаклях-микстах можно обнаружить признаки функционирования параллельной драматургии, когда формируются и одновременно разрабатываются несколько сюжетных линий. Также в оперных постановках такого рода задействуются приемы конфликтной и контрастной драматургии, эксплуатирующие эффект неожиданности, когда сценические события происходят «вдруг», «внезапно», это активизирует внимание и возбуждает зрительский интерес. Таким образом, оперные спектакли-миксты переориентируют художественный диалог с вектора *слушатель – композитор* на вектор *зритель – режиссер*.

Оперный спектакль-микст «Евгений Онегин» П. И. Чайковского (Нидерландская опера, Амстердам, 2011) [1] выстроен режиссером С. Херхаймом на основе *модели синтеза стереотипов современной массовой культуры и анахронизма* как концептуального принципа постановки, реализующегося на двух уровнях. Первый уровень – сюжетный или субъективный анахронизм, связанный с трансформацией фабулы и изменением хронотопа произведения. Аутентичная композиция классического произведения деформируется, авторская логика повествования подменяется режиссерской последовательностью развития событий. Хронологическая полиритмия влечет за собой смысловые диссонансы, связанные с расхождением музыкального композиторского текста классической оперы и визуальной режиссерской составляющей постановки. Второй уровень (исторический или объективный) представляет собой «энциклопедию русской жизни» от С. Херхайма, своего рода режиссерский дайджест событий российской истории XIX–XX вв., наполненный предсказуемыми и легко считываемыми массовым зрителем символами и приметами времени. Режиссер, воспроизводя и пародируя масскультовские «бренды», связанные в сознании западного человека с Россией, с Советским Союзом, создает «попури», способное впечатлить массового зрителя, и «склеивает» из банальных клише коллаж под названием «русская культура глазами европейца». Анахронистическое концептуальное решение повлекло за собой и жанровую трансформацию оперы: режиссер переводит «лирические сцены» в русло психологической драмы.

Родственные вышеназванной постановке *интерпретационные модели* оперы «Евгений Онегин» реализованы в зальцбургском фестивальном продукте 2007 г. (режиссер А. Бреат) и в работе

Латвийской национальной оперы 2010 г. (режиссер А. Жагарс). Данные спектакли концептуально рифмуются, представляя собой примеры репрезентации *классической оперы в присутствии глобальных вызовов*, их объединяет общий постановочный принцип актуализации сюжета, а также общая тенденция модификации визуального ряда. Глобальные вызовы, адресуемые современной культурой русской классической опере, имеют два ключевых параметра. Первый – идеологический, связанный с попыткой угодить западному мироощущению в его восприятии России с точки зрения идеологических маркеров и стереотипных представлений о ней. Второй – масскультовский, стремящийся к упрощению, к объяснению на простейших уровнях всего, начиная с бытовых реалий и заканчивая музыкальными образами. Оба эти вызова сообщают постановкам классической оперы такие качества, как историческая приблизительность, временная усредненность и культурная унификация.

Подчеркнем, что большинство изменений в «режиссерской опере» реализуется на сюжетно-фабульном уровне и обнаруживается в визуальной составляющей постановки. Однако синтетичность как ключевая жанровая особенность классической оперы проявляется в том, что сюжетно-фабульная конструкция находится под влиянием музыкально-драматургической структуры произведения, организующей, дополняющей и корректирующей сценическое действие. Музыка оказывает влияние на целостную композицию оперного произведения благодаря методу симфонизма, в основе которого лежат сквозная драматургия и процессуальность на уровне образования формы и развития сюжета. Следуя методу симфонизма, возможно «глубоко и действительно раскрыть процессы становления и роста, борьбу противоречивых начал через интонационно-тематические контрасты и связи, динамизм и органичность музыкального развития, его качественный результат» [6]. Достижение в оперном произведении гармоничного сочетания «номерной» структуры и сквозного развития действия также реализуется через музыкальную драматургию, когда происходит включение самостоятельных композиционно завершенных вокальных и симфонических фрагментов в стройную целостную симфоническую систему.

Музыка организует оперное действие через комплекс музыкально-драматургических приемов:

– Прием «репризности», посредством которого образуются интонационные, тональные, тембральные, динамические связки и арки между различными эпизодами действия, чаще не предполагающими сходства сценических ситуаций.

– Прием лейттематизма, непосредственно связанный с приемом «репризности», формирующий систему тематических и мелодических комплексов, соответствующих конкретному персонажу (группе, сюжетной коллизии).

– Прием концентричности, который на уровне формообразования реализуется посредством традиционного классического принципа зеркальной симметрии, остающегося актуальным и для оперы XIX – начала XX в. (благодаря данному принципу музыкальная композиция оперного произведения строится в логике трехчастной репризной формы).

– Прием «предвосхищения» в музыке, который позволяет наметить проекцию развития сюжета и создать перспективный образ сценического действия.

– Прием контрастных сопоставлений, организуя взаимодействие (конфликт) музыкальных образов противоположных сюжетно-драматургических сфер.

– Прием организации тонального плана оперы, когда выстраивается логически стройная и концептуально целостная (а иногда и замкнутая) тональная схема произведения.

В каждом конкретном классическом оперном тексте единство сюжетно-фабульной и музыкально-драматургической основы дополняется и обогащается композиторской индивидуальностистилистической спецификой, то есть уникальной системой художественного мышления автора произведения. В современных «нетрадиционных» постановках классической оперы происходит подмена композиторской индивидуальности режиссерской оригинальностью, авторский стиль «гасится» интерпретацией, композитор как творческая личность исчезает из виду, остается лишь брэнд режиссера.

Совершенно очевидно, что русская классическая опера – это уникальное и самобытное художественное явление. По этой причине мы полагаем, что режиссеру в процессе работы над сценической реализацией русской оперной классики необходимо владеть информацией о ряде основополагающих моментов и учитывать их. Например, в качестве своего рода маркеров для режиссера-постановщика можно рассматривать такие аналитические сведения о синтезе сюжет-

но-фабульной конструкции и музыкальной драматургии оперы, как синхронность – асинхронность (симметрия – асимметрия, консонантность – диссонантность) музыки и сценического действия; динамика – статика музыки и действия; повторы и общие темы в музыкальной и сценической составляющих оперного текста [5]. Следует иметь в виду историю создания оперы, включая сведения из истории культуры и искусства, связанные с мировоззренческими и эстетическими предпосылками произведения, а также историю постановок данного произведения. Также важно знать те свойства литературного первоисточника, которые могли оказать влияние на музыкальную драматургию оперы. Необходимо владеть сведениями о самом произведении: его жанровых и стилистических особенностях, обуславливающих закономерности драматургии; о специфике композиции произведения на уровне целостной оперной формы, на уровне сцены (картины, действия), а также на уровне каждого вокального или инструментального номера оперы. Не исключено, что именно при условии глубокого «погружения» интерпретатора в классический материал произойдет присвоение русской классики зарубежной массовой (и не только) культурой, минуя ситуацию эстетического «суперконфликта» и с «искусством переживания», а не «искусством представления» в качестве художественного результата.

В завершение подчеркнем, что модели присутствия русской классической оперы в зарубежной массовой культуре определяются не содержанием (художественно-образными) особенностями исходного классического материала, а сферой, где презентация происходит, и это – сфера массовой культуры. Поэтому тот факт, что одни спектакли осуществлены согражданами авторов, российскими режиссерами, а другие – «чужими» режиссерами, не становится определяющим в репрезентации русской классической оперы. И это – прямое следствие глобализационных процессов, нивелирующих национальную классику в массовой культуре.

Библиографический список

1. Густякова, Д. Ю. Анахронизм как принцип репрезентации классической оперы в современной культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2014. – № 3. – Том I (Гуманитарные

науки). – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2013. – С. 224–229.

2. Густякова, Д. Ю. Оперный спектакль как модель взаимодействия русской классики и американской массовой культуры [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2012. – № 2. – Том I (Гуманитарные науки). – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2012. – С. 255–260.

3. Густякова, Д. Ю. Современная театральная интерпретация классической оперы в контексте массовой культуры [Текст] / Д. Ю. Густякова // Синтез в русской и мировой художественной культуре : материалы XII научно-практической конференции, посвященной памяти А. Ф. Лосева (24–25 ноября 2011) / Учебно-научный центр филологии МПГУ; науч. ред. И. Г. Минераловой. – М.: МПГУ, 2012. – С. 103–108.

4. Густякова, Д. Ю. Принципы отторжения русской классики в отечественной массовой культуре [Текст] / Д. Ю. Густякова // Ярославский педагогический вестник. – 2015. – № 1. – Том I (Гуманитарные науки). – Ярославль: РИО ЯГПУ, 2015. – С. 116–121.

5. Комарницкая, О. В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургия, композиции [Текст] : автореф. дис. ... канд. культурол. / В. О. Комарницкая. – Ростов н/Д. : 2012. – 45 с.

6. Николаева, Н. С. Симфонизм [Электронный ресурс] / Н. С. Николаева // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – М.: Советская энциклопедия, Советский композитор, 1973–1982. Т. 5. – 1981. – Режим доступа : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6973/Симфонизм, свободный. Проверено 30.01.2015.

7. Сегельман, М. В. Современная опера – какая она [Электронный ресурс] : интервью Дарьи Гордеевой / М. В. Сегельман // Источник : Радио «Серебряный дождь» : эфир 10.12.2013. – Режим доступа : http://www.silver.ru/air/programmes/den_goroda/tema/61705/, свободный. Проверено 25.01.2015

Bibliograficheskiy spisok

1. Gustjakova, D. Ju. Anahronizm kak princip reprezentacii klassicheskoj opery v sovremennoj kul'ture [Tekst] / D. Ju. Gustjakova // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2014. – № 3. – Tom I (Gumanitarnye nauki). – Jaroslavl': RIO JaGPU, 2013. – S. 224–229.

2. Gustjakova, D. Ju. Opernyj spektakl' kak model' vzaimodejstvija russkoj klassiki i amerikanskoj massovoj kul'tury [Tekst] / D. Ju. Gustjakova // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2012. – № 2. – Tom I (Gumanitarnye nauki). – Jaroslavl': RIO JaGPU, 2012. – S. 255–260.

3. Gustjakova, D. Ju. Sovremennaja teatral'naja interpretacija klassicheskoj opery v kontekste massovoj kul'tury [Tekst] / D. Ju. Gustjakova // Sintez v russkoj i mirovoj hudozhestvennoj kul'ture : materialy XII nauchno-prakticheskoj konferencii, posvjashhennoj pamjati A. F. Loseva (24–25 nojabrja 2011) / Uchebno-nauchnyj centr filologii MPGU; nauch. red. I. G. Mineralovoj. – M.: MPGU, 2012. – S. 103–108.

4. Gustjakova, D. Ju. Principy ottorzhenija russkoj klassiki v otechestvennoj massovoj kul'ture [Tekst] / D. Ju. Gustjakova // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2015. – № 1. – Tom I (Gumanitarnye nauki). – Jaroslavl': RIO JaGPU, 2015. – S. 116–121.

5. Komarnickaja, O. V. Russkaja opera XIX-nachala XXI vekov. Problemy zhanra, dramaturgija, kompozicii [Tekst] : avtoref. dis. ... kand. kul'turol. / V. O. Komarnickaja. – Rostov n/D : 2012. – 45 s.

6. Nikolaeva, H. S. Simfonizm [Jelektronnyj resurs] / H. S. Nikolaeva // Muzykal'naja jenciklopedija / pod red. Ju. V. Keldysja. – M.: Sovetskaja jenciklopedija, Sovetskij kompozitor, 1973–1982. T. 5. – 1981. – Rezhim dostupa : http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_music/6973/Simfonizm, svobodnyj. Provereno 30.01.2015.

7. Segel'man, M. V. Sovremennaja opera – kakaja ona [Jelektronnyj resurs] : interv'ju Dar'i Gordeevoj / M. V. Segel'man // Istochnik : Radio «Serebrjanyj dozhd'» : jefir 10.12.2013. – Rezhim dostupa : http://www.silver.ru/air/programmes/den_goroda/tema/61705/, svobodnyj. Provereno 25.01.2015