

Е. Н. Шапинская**Опера на экране**

В статье рассматриваются проблемы репрезентации оперного жанра в различных экранных формах. Трансляция одной культурной формы (музыкального театра) на язык другой (кинематографа, телевидения, интернет-трансляций) ведет к неизбежному изменению в семантике первоначального текста. Автор выделяет три репрезентативных экранных пространства, в которых опера обретает экранное существование: фильм-оперу, кинотрансляции оперных спектаклей и трансляции на экранах перед театрами, которые ведут многие оперные театры. В связи с этим рассматривается проблема влияния технических средств на произведение искусства, а также кажущейся доступности любого оперного спектакля в интернете, что далеко не свидетельствует о повышении эстетического уровня массовой публики, стремящейся к развлечениям и рекреации. Делается вывод о том, что никакие технические средства не могут сами по себе служить культивированию ценности классического искусства, в частности оперы, а ее экранные репрезентации имеют несомненный эстетический потенциал в том случае, если опираются на всестороннее художественное развитие человека.

Ключевые слова: опера, культурная форма, экран, спектакль, репрезентация, экранизация, трансляция, массовая культура, семантика, режиссура, музыкальный театр, классика.

Е. N. Shapinskaya**Opera on the Screen**

In the article problems of representation of the opera genre in various screen forms are considered. Broadcast of one cultural form (musical theatre) to another language leads (cinema, television, Internet broadcastings) to the inevitable change in semantics of the initial text. The author allocates three representative screen spaces in which the opera finds screen existence – the movie opera, film broadcasts of opera performances and broadcasting on screens in front of theaters, which many opera theaters make. Due to this the problem of technical means influence on the art work, and also the seeming availability of any opera performance in the Internet is considered, and that it doesn't demonstrate increase in the aesthetic level of the mass public aiming at entertainments and recreation. The conclusion is made, that no technical means can in itself serve for cultivation of classical art value, in particular opera, and its screen representations have undoubted aesthetic potential in case they rely on all-round art development of the person.

Keywords: opera, cultural form, screen, performance, representation, screen version, broadcasting, mass culture, semantics, direction, musical theater, classics.

Опера в наши дни давно вышла за стены оперных залов – оперные трансляции можно видеть в кинотеатрах, на больших экранах перед оперными театрами, на ТВ-экране. Оперы экранизируются, фильмы-оперы и оперные спектакли доступны на самых разных носителях, онлайн-трансляции в интернете набирают популярность. Это вполне объяснимо с точки зрения распространения экранной культуры в современном мире в таких масштабах, что исследователи считают ее культурной доминантой нашего времени, показателем колоссальных изменений в культуре в целом: «...культура перешла от книжной формы существования текста к экранной форме текста, к “подвижному” интерактивному экрану... Человек в век информации приобретает образование чаще на основе информационного потока с экрана, чем на основе систематического обучения» [7, с. 29]. Представления об искусстве, в частности о таком его сложном жанре, как опера, также формируются на основе экранных репре-

зентаций. Можно ли сказать, что опера становится массовым искусством по причине ее распространения по всем пространствам экранной культуры? Не «растворяются» ли произведения оперной классики в бесконечных экранных репрезентациях? И, наконец, насколько язык экрана способен передать мир оперы со всеми ее страстями, героями и героинями, сложными сюжетами и, прежде всего, музыкой, сочетающей красоту человеческого голоса и мощь оркестра?

Для ответа на эти вопросы необходимо обратиться к нескольким проблемным полям современной культуры, в которой разные виды искусства, разные стили и культурные формы переплелись в причудливой мозаике. Но перед этим выделим формы существования оперы в различных видах экранного искусства. Это, прежде всего, фильмы-оперы, которые наиболее близки к чисто кинематографическому языку, будучи снятыми по законам художественного фильма с использованием поющих актеров или драматиче-

ских актеров, за которых поют вокалисты. Следующим видом экранных репрезентаций можно считать популярные в наши дни трансляции ведущих оперных театров в кинотеатрах, рассчитанные на любителей оперы, получающих, таким образом, возможность увидеть и услышать спектакли и исполнителей, которые недоступны им «вживую». Еще одним видом оперы на экране стала трансляция оперных спектаклей на больших экранах, расположенных непосредственно перед театром, что позволяет всем желающим «приобщиться» к происходящему на сцене без временных ограничений, в начале, в середине, в конце спектакля, по своему желанию. Публика в таких мероприятиях является в большей степени случайной: от проходящих мимо туристов до любопытствующих, не желающих или не имеющих возможности купить даже самый дешевый билет. Каждый из этих видов экранного искусства имеет свои особенности и свою публику, но все они так или иначе входят в проблематику культурных трансформаций, происходящих в (пост)современной культурной ситуации.

Проблема трансляции одной культурной формы на язык другой

Искусство оперы по своей природе весьма условно, далеко от той иллюзии реальности, включенности в происходящее, даже самой фантазийной, которую предлагает экран. Только в фильме-опере речь идет о переводе с языка музыкально-театральной формы на язык кино, поскольку все трансляции на экран – часть экранной культуры, вбирающей различные виды и жанры культурных текстов. Несмотря на то, что с точки зрения пространства зрителя исключительно для кинотеатров предназначены и кино-трансляции, они все же не являются примером «киноязыка», поскольку вторичны по отношению к транслируемому спектаклю, в то время как фильмы-оперы, на каком бы носителе они ни воспроизводились, являются «кинотекстами» – со всеми присущими этому искусству особенностями. Поскольку фильмы-оперы являются наиболее ярким примером создания новой культурной формы (фильма) на основе другой (музыкального спектакля), остановимся на нескольких репрезентативных примерах этого жанра. Прежде всего, эти культурные формы отличаются по своим выразительным средствам. Если в оперном спектакле главной проблемой является соотношение музыки и слова, которое менялось в разные эпохи [8], то в кинематографе речь идет о соотношении визуального и звукового элементов.

Согласно Ж. Делезу, «в трагедии непосредственно данный музыкальный образ представляет собой нечто вроде огненного ядра, окруженного визуальными аполлоническими образами, и не может обойтись без их шествия. О кино, представляющем собой, прежде всего, визуальное искусство, можно скорее сказать, что музыка добавляет непосредственный образ к образам опосредованным, косвенно репрезентирующим целое» [2, с. 564]. Таким образом, в фильме-опере визуальные образы «ведут» за собой музыкально-словесные, задавая траекторию восприятия. Рассмотрим несколько примеров фильма-оперы известных режиссеров (обратившихся к этому жанру по разным причинам), основанных во всех случаях на оперной классике.

Советский режиссер Роман Тихомиров обратился к экранизациям оперы вполне закономерно, поскольку имел как музыкальное образование, так и практику работы в кино. Из 6 поставленных им фильмов-опер мы выделим «Пиковую даму» (1960), поскольку сюжет шедевра Чайковского, возможно, наиболее «кинематографичен», с его экспрессией и трагизмом, с разнообразием характеров и мистическими оттенками сюжета. Действие фильма Тихомирова происходит в эпоху написания повести Пушкина, а одним из главных образов фильма становится Петербург, картины которого сменяют одна другую во время звучания увертюры, что придает всему фильму окраску «петербургской повести». Действие фильма разворачивается на фоне петербургских «достопримечательностей», что призвано создать некий аутентичный контекст эпохи. Эту же роль выполняют и костюмы, и типажи героев, вполне соответствующих представлениям о людях пушкинской поры, сформированных на основе многочисленных портретов, зарисовок, описаний. Когда эти персонажи начинают «симулировать» пение, возникает явный диссонанс, поскольку вся сценография построена на весьма прозаической повести Пушкина, и трагически окрашенный романтизм Чайковского вступает в противоречие с реализмом сценографии.

Возможно, этот диссонанс заложен в самой природе оперы, где техника пения изменяет мимику исполнителя – лицо поющего человека, причем поющего оперную партию, вряд ли подходит для крупных планов, призванных передать психологическое состояние героя, а не его вокальное мастерство. Эти недостатки и несовпадения, на первый взгляд, можно преодолеть, если снимать исполнителей-вокалистов, которые, по

мнению режиссера, внешне соответствуют своим персонажам. Таким путем идет Жан-Пьер Поннель – человек широкого образования, обладающий большим опытом оперной режиссуры. Его киноверсии опер сохранили для нас представление о выдающихся музыкантах – вокалистах и дирижерах его времени. Так, в экранизации «Свадьбы Фигаро» (1975) на экране предстают Дитрих Фишер-Дискау и Герман Прей, Мирелла Френи и Кири те Канава, а дирижирует Карл Бем. Такое созвездие оперного мира середины XX в. интересно само по себе, но режиссер использует и возможности фильма, чтобы придать большую убедительность действию. Казалось бы, в такой экранизации преодолеваются разрозненность сцены и экрана, вокалиста и актера – но все не так просто. Возникает вопрос: а возможна ли вообще экранизация оперы, превращение этого музыкально-театрального жанра в фильм? Может быть, и не надо пытаться отойти от оперной условности?

К такого рода эксперименту прибегает еще один режиссер, Ингмар Бергман, не поставивший в 1975 г. «Волшебную флейту» – экранизацию одноименной оперы Моцарта. Режиссер не пытается снять фильм-оперу – он переносит зрителя в зал оперного театра и вместе с разнообразной публикой, которая показана во время увертюры, погружает его именно в сценическую оперную условность, не пытаясь создать подобия реализма из моцартовского сказочного зингшпиля. Так оправданы все волшебные приключения, фантазийные существа и разнообразные персонажи. Мир воображения – это мир сценического действия, а «реальное» пространство – это зрительный зал, с его разнообразными реакциями и эмоциями. Такого рода прием «театра в театре» не нов ни для театра, ни для кинематографа, а в случае оперной экранизации он вполне оправдан, помогая совмещению нескольких миров – фантазийного мира «Волшебной флейты», условного мира оперной сцены, реалистичного мира людей, которые пришли на спектакль, и, наконец, кинозрителей, которые воспринимают это сложное единство. Исполнители – оперные певцы – совершенно органичны, поскольку находятся в привычной атмосфере сценического действия, к тому же поют и говорят (а диалоги в зингшпиле составляют значительную часть либретто) на родном языке, что тем не менее не нарушает звукового строя оригинала.

Является ли «Волшебная флейта» Бергмана ответом на вопрос о возможности создания ки-

новерсий оперных спектаклей? На наш взгляд, гениальный режиссер создал уникальное произведение, совмещающее разнородные художественные языки, но продолжения эта линия в экранном воплощении оперы не получила, и постепенно фильм-опера уходит в прошлое. На ее место приходят другие экранные формы, а проблема трансформации жанра так и остается нерешенной. Возникает другая проблема, связанная с «бытованием» жанра оперы в пространстве массовой культуры, все более доминирующем в (пост)современном мире.

Опера на экране: техническая воспроизводимость и культурные смыслы

Судьба классического искусства в эпоху массовой культуры, трансформации, происходящие с произведением искусства в эпоху безграничной и широчайшей технической воспроизводимости, волнуют исследователей еще со времен Вальтера Беньямина, выразившего в знаменитой работе свое отношение и свое понимание начавшихся уже в то далекое время процессов. В отношении оперного жанра эти процессы выразились в новых формах его экранного бытия – в онлайн- и кинотрансляциях, в «популяризации» оперы на киноэкранах в публичных местах современных городов. Хотя с технической точки зрения в этих процессах много общего, в культурологическом смысле они различны. С точки зрения «включенности» в массовую культуру как онлайн-трансляции, так и кинопоказы имеют, скорее, просветительскую цель и направлены на любителей и знатоков. Несмотря на массовость кино как вида искусства, понятно, что только крошечный фрагмент киноаудитории пойдет на трансляцию оперы из Метрополитен или Ковент-Гарден, тем более, что такие кинозалы, хоть и разбросаны по всему глобальному пространству, не предполагают большой аудитории. В качестве преимуществ такого рода приобщения к оперному искусству предлагается следующее: «Опера на экране имеет определенные преимущества перед посещением настоящего театра. Во-первых, у вас есть возможность увидеть постановки известнейших театральных трупп мира, не покидая своего города. Во-вторых, покупая билет на оперу, вы можете не беспокоиться, что окажетесь в последних рядах и не увидите происходящего на сцене. В-третьих, на большом экране вы сможете увидеть крупные планы ключевых моментов постановки, смену декораций, интервью с актерами, что недоступно при просмотре оперы в обычном театре» [5].

Язык масскультовской рекламы уравнивает произведения оперной классики с популярными развлечениями, доступными и стандартизированными, как и все продукты культиндустрии. С точки зрения публики, ничего подобного не происходит – на кинотрансляции ходят в большинстве все те же меломаны, заполняющие залы доступных для них оперных театров, приобщающиеся в кинозалах к постановкам, недоступным физически и материально. Несомненным достоинством кинопоказов, по сравнению с фильмами-операми, является воспроизведение спектакля в полном объеме – в фильмах режиссеры обращаются с либретто весьма вольно, что обусловлено и временными ограничениями, и особенностями киноязыка, не терпящего «затянутых» по экранным меркам сцен. Как фильмы-оперы, так и кинотрансляции соответствуют уже сформировавшимся интересам и вкусам подготовленной публики, объединяющейся в реальные или виртуальные сообщества. «Влияние таких групп на глубинные культурные процессы, – пишет Э. Орлова, – не так уж велико, поскольку их функции совершенно очевидно компенсационные: люди реализуют здесь свои односторонние интересы, восполняют дефицит коммуникации и активности, возникающий на работе и дома, заполняют свободное время удовлетворяющим их образом... В большинстве случаев их члены имеют дело с культурными образцами, созданными профессионалами, и практически ничего нового в них не привносят» [6, с. 271].

Но есть такие формы репрезентации оперного действия, которые непосредственно приближают его к пространству масскульты, к жизни современного города, вписывают его в ситискейп, с его акцентом на зрелищность и развлекательность. В этом пестром пространстве соседствуют самые разные культурные формы и артефакты, и медиакультура вторгается во все уголки городской жизни, от телеэкранов в кафе и салонах красоты до больших экранов, на которых транслируются оперные спектакли, футбольные матчи, разного рода культурные события. Пропущенные через медиатехнологии, эти события «трансформируются: специализированная информация «доводится» до уровня доступности для непрофессионалов. В самом общем виде этот процесс можно назвать популяризацией» [6, с. 278]. Такой формой популяризации можно считать появившиеся в последние годы большие экраны на площадях перед оперными театрами, на которых

для всех желающих идут трансляции спектаклей онлайн.

Автору довелось наблюдать за такого рода просветительскими мероприятиями, организованными театрами», как онлайн, так и в «реальном времени», поэтому наши заключения основаны на анализе реальных культурных практик. Проблема здесь заключается в несоответствии текста контексту, представляющему собой направленное на развлечение и удовольствие пространство современного города. Трансляции спектаклей, которые может видеть (и в какой-то мере, по причине гула оживленной городской жизни) слышать публика, стали частью работы многих оперных театров мира, создавая иллюзию доступности «высокого» искусства самой широкой публике. Если кинопоказы оперных спектаклей можно рассматривать как просветительскую стратегию, то выход оперы за пределы границ, очерченных зрительным залом, в открытое городское пространство является явной трансгрессией границ культурной формы, знаком сближения элитарной и массовой культуры, идеи доступности всего и вся в современном культурном коллаже. Добавляя еще одно зрелище в перенасыщенную визуально городскую жизнь, опера как вид искусства никоим образом не становится более понятной или любимой для неподготовленной публики. Если трансляция оперы в кино предполагает покупку билета, темный зал, начало и окончание сеанса, то при онлайн-трансляциях на больших экранах публика приходит и уходит по своему усмотрению, уличный шум подчас заглушает звуки оркестра и пение, а зрелище рассматривается как одно из многочисленных развлечений, предложенных современным городом. На наш взгляд, в этом случае происходит намеренное нарушение еще существующих границ между «высоким искусством» и массовой культурой, поскольку именно ее черты – легкость и доступность, развлекательность и зрелищность – становятся доминантными в этих формах популяризации оперы. Представители театров полагают, что таким образом они привлекут новых зрителей, которые, заинтересовавшись происходящим, купят билеты в театр, но эти ожидания неоправданны, поскольку собравшаяся перед экраном публика заинтересована в опере как в очередном городском развлечении, не более того.

Рассмотрев несколько (далеко не все) образцы экранной жизни оперы, можно попробовать ответить на поставленный в начале статьи вопрос:

становится ли опера массовым искусством благодаря различным стратегиям ее воплощения на экране, который сам по себе является важнейшим пространством существования масскультовской продукции? «Массовая культура, – пишет Т. Злотникова, – дает толпе как таковой и человеку толпы в частности образы, простые, доступные, повторяющие известные образцы и повторяющиеся, растиражированные сами по себе» [3, с. 303]. Образы опер, как классических, так и современных, не становятся ни проще, ни доступнее, если они появляются в «реалистических» декорациях фильма или на экране на заполненной толпой площади, если они растиражированы по общедоступным интернет-сайтам. Эти образы могут быть яркими и привлекательными, их музыкальная сторона также может быть вполне доступна восприятию даже неподготовленного слушателя, но в целом опера – это действие, предполагающее сосредоточенность и включенность, способность сконцентрироваться на перипетиях сюжета спектакля, длящегося в среднем около 3 часов, что весьма затруднительно для (пост)современного клипового сознания. Что касается популярности отдельных фрагментов, вошедших в масскультовское пространство в виде сопровождения рекламных роликов, то здесь идет речь уже не об опере, а о все той же постмодернистской фрагментации, которая позволяет весьма искусственному культурному производителю играть с кусочками любого вида классического искусства, создавая свои «креативные» артефакты.

Что касается настойчивого утверждения сегодняшних культурных производителей о просветительском характере тиражирования классики в цифровых экранных формах, иллюзия эта разбивается, если мы вспомним вполне реалистичный прогноз относительно социальной функции массовой культуры, сделанный Ж. Бодрийяром еще в 70-е гг. прошлого столетия. Он называет общий принцип, который овладел всеми областями науки и культуры в целом, «переподготовкой», определяемой актуальностью, в процессе которой «...все ценности науки, техники, квалификации и компетенции отступают перед... давлением мобильности, статуса и профиля карьеры. В соответствии с этим организационным принципом строится сегодня вся “массовая” культура. Все приобщенные к культуре имеют право не на культуру, а на культурную переподготовку» [1, с. 134] В результате такие важнейшие измерения культуры, как «наследственное достояние трудов,

мыслей, традиций» и «непрерывная практика теоретического и критического размышления», отброшены «культурной актуальностью, охватывающей все – от искусства кино и до еженедельных энциклопедий» [1, с. 135]. Такая «актуальность» становится принципом современных оперных постановок, легко переходящих со сценических площадок на экраны всевозможных гаджетов, провозглашая принцип доступности – если не в театре, то в любой экранной репрезентации.

Для того чтобы понять изначальную ложность этого посыла, не надо даже прибегать к социологическим исследованиям, подобным тому, о котором мы говорили выше, достаточно посмотреть количество просмотров оперных спектаклей на ютубе целиком и сравнить их с фрагментами тех же спектаклей, чтобы понять, что посмотреть-прослушать спектакль целиком непосильно для сколько-либо значимого количества пользователей. Фрагменты, особенно в исполнении «раскрученных» певцов, востребованы гораздо больше, что соответствует основному принципу сегодняшней культуры, выраженному в любимом молодежью слове «короче». Еще более наглядна картина «переподготовки» массовой публики в ситуации «выплескивания» оперы в городское пространство, которую мы описали выше. Столь же ошибочны с точки зрения сохранения культурных традиций «заигрывания» режиссеров оперных спектаклей с публикой, попытки создать «актуальное» событие, рассчитанное на визуальные эффекты и эпатажные трансформации сюжета и героев. Может быть, именно это является первопричиной всех стратегий по превращению оперы в еще один вид масскульты? Может быть, сама опера и ее сегодняшние интерпретаторы стремятся к включению в шоу-бизнес со всеми вытекающими последствиями?

Эта тенденция современной оперной сцены хорошо известна, отмечена исследователями и по-разному осмысливается как профессионалами, так и любителями оперного искусства. «Корни этого процесса понятны: привлечь деньги не оперной публики. Тем более что в силу социальных особенностей последних десятилетий, порвавших с культурными устоями прошлой эпохи, эта публика теперь в большинстве» [4, с. 248]. Можно ли предположить, что именно «режопера» – инициатор массовизации оперного искусства, а экран – лишь медиатор режиссерских стратегий модернизации? На наш взгляд, явления эти разнопорядковые, поскольку одной из важ-

ных характеристик массовой культуры, наряду с развлекательностью, является доступность. Оперный театр, какие бы изыски в стиле гламурного шоу он ни предлагал, остается дорогим развлечением, и посещение его само по себе становится как статус-символом, так и обязательной вехой в туристических маршрутах. Экранные репрезентации любого вида отличаются доступностью для потенциально неограниченной аудитории и вовсе не копируют сценические эксперименты. Онлайн-трансляции и оперы на больших экранах основаны на самых разных постановках, от традиционных до авангардных, и логика выбора материала отлична от устремлений самих постановщиков попасть в масскультуловский мейнстрим. Устремления эти противоречат самой сути оперы, которую так хорошо понял Б. Покровский, повторявший в своих статьях и книгах: «Лучше, если в театр придет пять человек, сознательно выбравших оперу, чем тысяча случайно попавших зрителей, рассматривающих хрустальную люстру». Ориентация на вкус большинства не может изменить самой сути оперного искусства, и никакие технологические возможности перенесения оперы на экран, большой или маленький, в кинозале, на мобильном телефоне или на городской площади, не изменят вкусов массового зрителя, в особенности молодого, воспитанного в культуре интернета и социальных сетей, где нет ничего сложного и недоступного, где фрагменты одних культурных текстов с легкостью сменяются другими, где можно переключаться с одной культурной формы на другую, по ходу дела оставляя комментарии в вербальной или визуальной форме, где эмоции переведены на язык смайликов и эмодзи. Может быть, и не надо стремиться соответствовать этой культуре, а сохранять определенную консервативность, которая несет в себе ауру чего-то неизведанного, что может быть привлекательным именно своей непохожестью на расхожие продукты культиндустрии?

Библиографический список

1. Бодрийяр, Ж. Общество потребления [Текст] / Жан Бодрийяр; пер. с французского Е. А. Самарской. – М.: Республика, 2006. – 269 с.
2. Делез, Ж. Кино [Текст] / Ж. Делез; пер. с французского Б. Скуратова. – М.: Ad marginem, 2004. – 622 с.

3. Злотникова, Т. С. Массовая культура – детерминанта имитации и симуляции художественных и социальных ценностей [Текст] / Т. С. Злотникова // Коды массовой культуры: российский дискурс. Коллективная монография [Текст] / под науч. ред. Т. С. Злотниковой, Т. И. Ерохиной. – Ярославль: РИО ЯГПУ. – 240 с.

4. Маркарян, Н. Кто в опере главный? [Текст] / Н. А. Маркарян. – СПб.: СПбГАТИ, 2015. – 264 с.

5. Опера на экране [Электронный ресурс]. – URL <http://www.formulakino.ru/teatr/repertuar/opera/>

6. Орлова, Э. А. Социология культуры [Текст]: учебное пособие для вузов / Э. А. Орлова. – М.: Академический проект, 2012. – 575 с.

7. Разлогов, К. Искусство экрана [Текст] / К. Э. Разлогов. – М.: РОССПЭН, 2010. – 287 с.

8. Шапинская, Е. Н., Цодоков, Е. С. Парадокс об опере – 2. Трансформации культурной формы: опера в ее историческом развитии [Электронный ресурс] // Культура культуры. – 2016. – № 1. – URL <http://cult-cult.ru/opera-paradox-2-transformations-of-cultural-forms-historical-development-of-oper/>

Bibliograficheski spisok

1. Bodrijjar, Zh. Obshestvo potreblenija [Tekst] / Zhan Bodrijjar; per. s francuzskogo E. A. Samarskoj. – M.: Respublika, 2006. – 269 s.

2. Delez, Zh. Kino [Tekst] / Zh. Delez; per. s francuzskogo B. Skuratova. – M.: Ad marginem, 2004. – 622 s.

3. Zlotnikova, T. S. Massovaja kul'tura – determinanta imitacii i simuljacii hudozhestvennyh i social'nyh cenostej [Tekst] / T. S. Zlotnikova // Kody massovoj kul'tury: rossijskij diskurs. Kollektivnaja monografija [Tekst] / pod nauch. red. T. S. Zlotnikovoj, T. I. Erohinov. – Jaroslavl': RIO JaGPU. – 240 s.

4. Markarjan, N. Kto v opere glavnyj? [Tekst] / N. A. Markarjan. – SPb.: SPbGATI, 2015. – 264 s.

5. Opera na jekrane [Jelektronnyj resurs]. – URL <http://www.formulakino.ru/teatr/repertuar/opera/>

6. Orlova, Je. A. Sociologija kul'tury [Tekst]: uchebnoe posobie dlja vuzov / Je. A. Orlova. – M.: Akademicheskij projekt, 2012. – 575 s.

7. Razlogov, K. Iskusstvo jekrana [Tekst] / K. Je. Razlogov. – M.: ROSSPJeN, 2010. – 287 s.

8. Shapinskaja, E. N., Codokov, E. S. Paradoks ob opere – 2. Transformacii kul'turnoj formy: opera v ee istoricheskom razvitii [Jelektronnyj resurs] // Kul'tura kul'tury. – 2016. – № 1. – URL <http://cult-cult.ru/opera-paradox-2-transformations-of-cultural-forms-historical-development-of-oper/>