

Д. Ю. Густякова

Анахронизм как принцип репрезентации классической оперы в современной культуре

Выполнено по гранту Президента Российской Федерации МК-4133.2013.6

Статья посвящена проблеме репрезентации отечественной классики в современной культуре. На примере постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Нидерландской опере (Амстердам, 2011) рассматривается реализация анахронистического принципа репрезентации классического материала. В ходе анализа данной постановки выявляются интерпретационные приемы и принципы, лежащие в основе репрезентации оперной классики в пространстве массовой культуры: нигилистическое и деструктивное отношение к композиторской трактовке художественных образов с ориентацией на образно-смысловую сферу литературного первоисточника; попытка «вчитать» подтексты, выявить иные по отношению к авторскому замыслу мотивы развития драмы; стремление придать оперному спектаклю наглядности, во имя чего – экстраполяция в театральное пространство художественных приемов кинематографа, фокусирующих и направляющих восприятие зрителя; тяготение к интерпретационным решениям, в основе которых лежат принципы эклектики, «клиповости», следовательно, обращение к художественным методам цитирования, интертекстуальности; «актуализация» действия, базирующаяся на игре с хронотопом, на приближении сюжета к современности интерпретатора и зрителя, пропитывающая интерпретацию классического произведения анахронизмами; тенденция к эпатажности и провокативности интерпретации, насыщение действия эффектными решениями, призванными удивить, заинтриговать публику.

Ключевые слова: русская классика, современная массовая культура, опера, репрезентация, интерпретация, принцип анахронизма.

D. Ju. Gustyakova

Anachronism as a Principle of Representation of Classical Opera in Modern Culture

The article is devoted to the representation of Russian classical music in contemporary culture. On the example of P. I. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin" at the Netherlands Opera (Amsterdam, 2011) it describes the implementation of the principle of anachronistic in the representation of the classic material. The analysis of this theatrical production reveals interpretive techniques and principles underlying the representation of opera classics in the space of mass culture: a nihilistic and destructive attitude towards the interpretation of the composer's artistic images with a focus on the content of the literary source; an attempt to add subtexts and to reveal other, than the author, motives of the drama; willingness to give opera performances clarity, in the name of what – extrapolation to theatrical space of artistic techniques of cinema, focusing and directing the viewer; attraction to the interpretive decisions, which are based on the principles of eclecticism, "clip", therefore, an appeal to the artistic methods of citation, intertextuality; "update" actions based on the game with the chronotope, on the approximation of the plot to the present, which entails the presence of anachronisms in the interpretation of classical works; a tendency to epatage and provocative interpretation, actions fulfilled with effective solutions designed to surprise, intrigue the audience.

Keywords: Russian classics, contemporary popular culture, opera, representation, interpretation, a principle of anachronism

Нынешнее состояние классической оперы, связанное с новаторской практикой так называемых «нетрадиционных» постановок, принято обозначать в терминах «современная оперная режиссура», «режиссерская опера». Причем, первая формулировка чаще встречается в профессиональной риторике и используется для обозначения постмодернистской репрезентации оперы в современном театре. Второе же словосочетание, актуализуясь в рекламных анонсах спектаклей и высказываниях массовой аудитории на веб-форумах (где оно обросло негативными коннотациями, проявляющимися, в частности, в распространенном сокращении «реж. опера»,

низводящем понятие до уровня инвективы), прямо и явно тяготеет к сфере массовой культуры.

Противоречивый дискурс красноречиво характеризует парадокс бытия оперы в пространстве современной культуры, когда классические произведения элитарного жанра, претерпевая метаморфозы под воздействием постмодернистской режиссуры, низводятся на уровень маскультовского продукта. Показательно, что данная тенденция, в первую очередь, затрагивает произведения, имеющие статус шедевров художественной культуры, сдвигая на маргинальный уровень такие характеристики их самоценности, как подлинность, уникальность, оригинальность, аутентичность, признанность. Здесь важно под-

черкнуть еще один парадокс, связанный с репрезентацией классической оперы в современном театре. Основные изменения затрагивают преимущественно визуальную сторону оперного спектакля, при этом композиторский текст партитуры остается совсем (или почти) неприкосновенным, таким образом, художественный результат лишается эстетического единства и расслаивается на инновационную режиссерскую составляющую и традиционную, порой аутентичную, дирижерско-исполнительскую трактовку.

Исследуя постановки, осуществляемые в русле тенденций современной режиссуры, можно выявить ряд принципов, лежащих в основе интерпретации и репрезентации оперной классики в театре. Среди их многообразия обращают на себя внимание следующие принципы и приемы режиссерской деятельности в оперном театре:

- нигилистическое и деструктивное отношение к композиторской трактовке художественных образов, зачастую дополняющееся ориентацией на образно-смысловую сферу литературного первоисточника;

- попытка вскрыть многозначные подтексты и выявить иные мотивы развития драмы через психоанализ героев и поиск их «новых» идентичностей;

- экстраполяция в театральное пространство художественных приемов кинематографа, фокусирующих и направляющих восприятие зрителя, делающих оперный спектакль наглядным, впечатляющим;

- тяготение к сценическим репрезентациям на основе интертекстуальности, эклектики, цитирования, фрагментарности, «клиповости»;

- «актуализация» действия, базирующаяся на игре с хронотопом, на изменении контекста произведения, на приближении сюжета к современности интерпретатора и зрителя, пропитывающая интерпретацию классического произведения анахронизмами;

- стремление к эпатажности и провокативности интерпретации в целом, насыщению действия непредсказуемыми и эффектными решениями, призванными удивить, обескуражить, заинтриговать публику.

Отметим, что реализация постановщиками обозначенных приемов и принципов и их эстетические последствия в каждом конкретном случае могут трактоваться в широком спектре – от постмодернистских опытов до масскульта, что в значительной степени обусловлено близостью и родством этих сфер современной культуры.

Формат статьи не позволяет рассмотреть все обозначенные приемы и принципы репрезентации классического текста, поэтому далее, на примере конкретного материала – постановки оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин» в Нидерландской опере (Амстердам, 2011), режиссер С. Херхайм, дирижер М. Янсонс, – будет проанализирован принцип, который можно рассматривать в качестве основы концептуального решения. В данном спектакле режиссерская интерпретация текста классического произведения реализуется через «актуализацию» и «историзацию» действия и проявляется в форме анахронизма. Симптоматично, что посредством воплощения С. Херхаймом именно анахронистического принципа театральной репрезентации оперы «Евгений Онегин» в данной постановке реализуются и другие принципы и приемы режиссерской деятельности в пространстве текста классического оперного произведения.

По традиционной семантике понятие «анахронизм» трактуется как любое хронологическое нарушение, хотя более распространенным является переносное значение данного термина как включение в более поздний контекст чего-либо несвоевременного, устаревшего. Применительно к сфере современной оперной режиссуры представляется более перспективным понимание анахронизма, приближенное по значению к термину «гиперманьеризм». Так принято обозначать постмодернистское течение, в основе которого лежит современная авторская интерпретация стилей, направлений, произведений искусства прошлого. Таким образом, в данной статье термин «анахронизм» будет пониматься как принцип репрезентации текста классического оперного произведения, предполагающий намеренную и существенную трансформацию хронологического контекста развития сюжета, связанную с «актуализацией» и «историзацией» действия.

Норвежец С. Херхайм – весьма востребованный европейский оперный режиссер, известный своими новаторскими зрелищно-избыточными репрезентациями классики. «Евгений Онегин» – это первая работа режиссера с русской оперной классикой в русле его особого интерпретационного подхода. За основу своего «трехмерного подхода» С. Херхайм берет три механизма «работки» базового материала, суть которых, ссылаясь на рассуждения самого режиссера, сформулировал критик Б. Боон: первый – «выявление и отражение в сценическом движении того эмоционального зазора, который возникает на стыке

воздействия на нас музыки и слова <...> смысл, рождающийся в нашем сознании в зоне «вакуума чистого восприятия»; второй – «освобождение внутренней динамики самого произведения, заключенной в партитуре и часто скрывающейся за композиционной фактурой либретто <...> именно музыка, а не сюжет является основной ценностью дошедших до нас оперных шедевров»; третий – «история самих интерпретаций <...> “Я стараюсь визуально интегрировать ... спектр ожиданий по адресу конкретной оперы, укоренившихся в ее сценической традиции или чьем-либо персональном восприятии, в мою собственную работу”» [Цит. по: 2].

С точки зрения реализации анахронистического принципа репрезентации оперы, важно отметить, что сам режиссер отрицает существование как «традиционной», так и «современной» режиссуры. Оперный критик А. Курмачев транслирует мнение С. Херхайма об этой проблеме: «Абсолютно любая современная постановка классики – это постановка наших дней, отражающая наш современный субъективный взгляд на события прошлого. Мы не знаем, как звучали тогда голоса, как двигались люди, как именно они выражали свои мысли и даже как держали чашку чая. В такой ситуации любая “аутентичность” не менее субъективна, чем любая модернизация... Скорее даже модернизация более честна, ибо то, что «традиционные» постановки выдают за аутентичность, – откровенная ложь, более или менее отвечающая усредненным представлениям публики о той эпохе, о которой идет речь в либретто и о которой практически никогда ничего мы не слышим в самой музыке» [2]. Таким образом, можно утверждать, что режиссер не признает существования беньяминовской «ауры» произведения искусства как его аутентичности и уникальности существования во времени и пространстве [1] и изначально относится к оперной классике как к своего рода анахронизму. Таким образом, закономерно, что преобладающим принципом его работы с оперой П. И. Чайковского «Евгений Онегин» становится «актуализация» действия, обуславливающая наличие в постановке значительного анахронистического комплекса.

Анахронистический принцип реализуется в постановке на двух уровнях. Первый уровень можно условно обозначить как сюжетный и субъективный, в его основе лежит противопоставление пространств памяти (было) и действительности (есть) через призму восприятия глав-

ных героев – Татьяны и Онегина. Второй уровень, назовем его историческим и объективным, представляет собой «энциклопедию русской жизни» от С. Херхайма – своего рода режиссерский дайджест событий российской истории XIX–XX вв., наполненный предсказуемыми и легко считываемыми символами и приметам времени.

Сюжетный (субъективный) анахронизм связан с трансформацией авторской фабулы и изменением хронотопа произведения. Организуя композицию спектакля, режиссер использует прием ретроспекции: «деревенских» сцен, как таковых, в постановке нет, а все события, происходящие в доме Лариных, даны в воспоминаниях Онегина и Татьяны, которые спустя годы встретились на столичном балу. Таким образом, сценическое время сворачивается до одного вечера, и зрители наблюдают за развитием событий как бы в реальном времени.

Режиссер актуализирует действие, перенося его в универсально-узнаваемую современность и изображая столичный бал в доме Гремных в русле стереотипных представлений о шике и роскоши великосветского (или нуворишского) приема с блестящим (в прямом и переносном смысле) бомондом, суровыми секьюрити, дорогим костюмированным шоу, слугами в ливреях и париках в стиле XVIII в. И если сценически обыгранная увертюра уже стала «общим местом» современных оперных постановок, то в спектакле С. Херхайма действие начинается еще до музыкального вступления. На фоне звуков настраивающихся оркестровых инструментов происходит своего рода перформанс: из дверей лифтов выходят гости, они приветствуют друг друга, отмечаются в списке приглашенных, пробуют аперитив. Слышен экосез из VI картины, на сцене появляется одинокий, странный и неврастеничный человек – это Онегин (Б. Сковхус), который здесь явно чужой, другие гости смотрят от него с недоумением, сторонятся. И только теперь звучит оркестровое вступление – появляется Татьяна (К. Стоянова) под руку с Гремным (М. Петренко). Татьяна и Онегин встречаются взглядами, их охватывают воспоминания, и все дальнейшее действие происходит как странное и парадоксальное совмещение прошлого и настоящего.

Основа сценографического решения – просторный холл с малахитовыми стенами, мраморным полом и огромным стеклянным кубом то ли лобби бара, то ли зимнего сада, который при необхо-

димости вращается, наподобие огромных дверей – до конца спектакля остается почти неизменной, лишь дополняясь путем частых перемен некоторыми деталями. В сценографии пространство памяти и пространство действительности визуально разделяются либо раздвижными стеклянными панелями, либо условным, но очевидным делением сцены на право (настоящее) и лево (прошлое), причем в обеих плоскостях одно и то же действие развивается параллельно. Например, хор «Болят мои скоры ноженьки»: в пространстве памяти – пейзажи «а-ля рюс», пришедшие к Лариной с первым снопом, в пространстве действительности – гости, приветствующие чету Гремных. Хор «Уж как по мосту, мосточку» в сфере настоящего представлен как концертное выступление народного ансамбля, а в сфере прошлого – как русская пляска «двойников» главных героев (Онегина, Татьяны, Ленского и Ольги). Так же наглядно и отчетливо представлены перемещения Татьяны и Онегина из одного пространства в другое: пересечение границ условных сценических областей «нынешнее» – «минувшее», переодевание в стилизованные «под старину» костюмы, появление «двойников» из прошлого, взаимодействие с персонажами из «деревенских» картин оперы.

Анахронистическое концептуальное решение повлекло за собой и жанровую трансформацию оперы. Как известно, по замыслу композитора центральный персонаж лирических сцен – Татьяна, но режиссер смещает акцент на Онегина, насыщая свою трактовку психологизмом, приближая решение этого образа, скорее, к характеру Германа из «Пиковой дамы», не принимая во внимание элегичность и мечтательность музыки, тем самым вводит оперу «Евгений Онегин» в русло другого жанра – психологической драмы. Видимо, инновационная трактовка, в целом, обусловила оригинальную репрезентацию сюжета классической оперы. Например, во II картине (сцена письма) сферы прошлого и настоящего представлены как две спальни, условно обозначенные супружеской и девичьей кроватями Татьяны, причем в супружеской кровати сначала читает книжку, а потом засыпает Греммин. Как бы на границе пространств памяти и действительности появляется письменный стол с зеленой лампой. Когда Татьяна решается написать письмо, появляется Онегин, он не видит Татьяну, теперь это его комната и его письменный стол. Режиссер решает эпизод в анахронистическом ключе, фактически, как сцену письма Онегина, вероятно,

подчеркивая и иллюстрируя, что чувства героя к Татьяне стали такими же, как у нее ранее. В сцене первого объяснения с Онегиным (III картина) Татьяна как бы «раздваивается» на девушку (молодая артистка миманса) и женщину, причем старшая (поющая) ипостась героини, наблюдая со стороны, не только комментирует происходящие события, сочувствуя и сопереживая, но и пытается воздействовать на ситуацию, направляя юную Татьяну к Онегину. В спектакле С. Херхайма можно обнаружить как примеры автоцитирования, так и ряд параллелей с более ранними постановками этой оперы другими режиссерами. Так, в решении финального объяснения (VII картина) можно увидеть явные цитаты из известной постановки этой оперы режиссером Д. Черняковым (2006). Например, реплику «О! Как мне тяжело! Опять Онегин...» Татьяна у С. Херхайма также адресует Гремину. В обеих постановках именно Греммин санкционирует «психотерапевтический» разговор Татьяны с Онегиным и приходит в конце объяснения, чтобы увести свою супругу. В обеих трактовках главный герой делает вид (Онегин – не Герман), что хочет застрелиться. Единственное отличие в том, что в спектакле С. Херхайма Онегин в прямом смысле опозорен: гости, с любопытством наблюдавшие за развитием «шоу», смеются над его безуспешными попытками выстрелить из незаряженного пистолета.

Таким образом, режиссер, на уровне сюжета, реализует принцип анахронизма посредством перекомпоновки событий оперы, изменения их хронологической последовательности, смещения причинно-следственных связей. Аутентичная композиция классического произведения искажается, деформируется, вследствие чего авторская логика повествования подменяется последовательностью развития изображаемых явлений на основе закономерностей, усматриваемых режиссером. Хронологическая полиритмия влечет за собой очевидные смысловые диссонансы, связанные с расхождением музыкального композиторского текста классической оперы и визуальной режиссерской составляющей постановки.

Как писал в книге «Смерть прошлого» Дж.Г. Пламб: «Прошлое служит лишь отдельным индивидам, тогда как история, по-видимому, служит многим» [Цит. по: 3, с. 551], и в своей постановке С. Херхайм не ограничивается хронологической перекомпоновкой сюжета. Режиссер создает второй анахронистический план, который условно можно обозначить как историче-

ский (объективный) анахронизм. Отметим, что здесь С. Херхайм не новатор – парадоксы и гротеск эпатажно-экстравагантного решения классической оперы, вызывающие у публики «удивление и любопытство», – это прямые реминисценции эффекта «очуждения» Б. Брехта.

Исторические анахронизмы формируются режиссером на основе массовых сцен оперы (например, выше шла речь о трактовке «крестьянского» эпизода I картины), но наиболее ярко они представлены в сценах бала: «деревенского» у Лариных (IV картина) и «столичного» у Грениных (VI картина).

Медведь – как образ из сна Татьяны, как известное клише, символ и знак России в западной массовой культуре – не впервые появляется в постановках оперы «Евгений Онегин». Например, в постановке А. Жагарса (Латвийская опера, 2010) в начале III картины на фоне звучащего за сценой хора «Девушки-красавицы» Татьяне в «эротическом» сневидении видится антропоморфный обнаженный «медведь-сублимат». В постановке С. Херхайма именно медведь является своеобразным «распорядителем» обоих балов. Он открывает бал в доме Лариных, по «мановению» его лап раздвигаются стеклянные панели пространства «былого», медведь забавно пляшет под музыку, имитируя движения в стиле «диско». Звучит вальс и, во главе с гротескно-комичным Трике, наряженным а-ля XVIII в., появляются тяжеловато вальсирующие пары в одинаковых туалетах, стилизованных в духе первой половины XIX в. (очевидная реминисценция балов из экранизаций романа Л. Н. Толстого «Война и мир»). Остальные гости одеты в разнообразные костюмы, напоминающие, скорее, моду конца XIX – начала XX в., хотя при этом неоднородно-эклетики и стилистически приблизительные: например, на мужчинах можно видеть неточную стилизацию формы гусар времен Александра I, офицерской формы армии и флота времен Александра II и Александра III.

На уровне сюжета действие оперы развивается по задуманному композитором привычному для зрителей сценарию: сплетни гостей, скука и раздражение Онегина, флирт с Ольгой, возмущение Ленского, ссора и вызов на дуэль. Но режиссер добавляет сюда исторический фон, который, по-видимому, его интересует больше, чем личные драмы героев. На сцене появляются символы грядущих перемен – красная книжка Татьяны позднее, в руках Ленского (или Ленина?), превращается в подобие революционного манифе-

ста, над сценой настоящим огнем горит пятиконечная звезда, поджигая парик Трике. Наконец, крушение иллюзий Ленского совпадает с крушением царской России – в финале IV картины на сцену врываются большевики, которые окружают, расстреливают и закалывают штыками представителей «старого режима». Сцена дуэли (V картина), по-видимому, сопоставляется режиссером с историческим периодом красного террора, коллективизации, концлагерей. На голове Ленского рабочий картуз (или кепка?), на какой-то момент он встает в узнаваемую позу с заложенными за вырезы жилетки большими пальцами рук. Его секундант одет в форму чекиста с португеей и кобурой. Ленский исполняет свою арию над искореженной металлической звездой на фоне понуро бредущих крестьян, политзаключенных и охраняющих их вооруженных военных, напоминающих красноармейцев времен гражданской войны.

Великосветский «столичный» бал открывает фееричный шоу-парад легкоузнаваемых (и для русского, и для европейца) образов советского и постсоветского «мифа» (или масскульта). Под звуки торжественного полонеза перед изумленной публикой проходят советские физкультурники и гимнастки с надписями «СССР» на трико, артисты танцевальных и хоровых коллективов в русских народных костюмах, какие-то «пожилые» комсомольцы, рабочие и крестьяне, солдаты и матросы, космонавты с орденами и медалями прямо на скафандрах, патриарх в митре и император в короне шествуют парой в роскошных облачениях, попы с крестами в рясах, советский цирк, советский балет, представленный па-де-труа – Одетта, Одиллия, Зигфрид. Этот пестрый маскарад смешивается с одинаковыми бальными парами из IV картины. И снова нелепо-карикатурный медведь правит бал в этом странном паноптикуме. Таким образом, С. Херхайм, воспроизводя и пародируя масскультовские «бренды», связанные в сознании западного человека с Россией, с Советским Союзом, создает «попурри», способное впечатлить массового зрителя, и «склеивает» из банальных клише коллаж под названием «русская культура глазами европейца». В связи с этим тезис Е. Н. Шапинской о том, что в постмодернистской культуре «на место напряженного чувства прошлого, свойственного модернизму, приходит утрата чувства истории как памяти и возникают суррогаты темпорального (строя), выражающиеся в ретро-стилях и образах», а режиссеры-постмодернисты «играют»

этими образами, «выражая, с одной стороны, крайний субъективизм, с другой – явно делая ставку на коммерческий успех» [4, с. 221], может быть справедливо отнесен к анализируемой работе С. Херхайма.

Рассмотренная нами постмодернистская интерпретация оперы П. И. Чайковского «Евгений Онегин», по сути, является переводом русской классики на язык другой культуры. Режиссер С. Херхайм, обращаясь к полилингвизму как одному из ключевых свойств массовой культуры, предлагает простые, лежащие на поверхности, соответствующие ожиданиям, доступные и понятные амстердамской или любой другой европейской публике, смыслы. Именно поэтому в данной оперной постановке анахронизм проявляется, во-первых, как интерпретация классического сюжета и исторического прошлого, во-вторых, как их репрезентация по законам массовой культуры. Причем, если для русской публики и история России, вообще, и опера П. И. Чайковского, в частности, – это часть национальной культурной идентичности, основа «укорененности» в надежном и узнаваемом прошлом, то западную публику опера П. И. Чайковского, думаем, привлекает своей известностью и очаровывает красотой музыки, а интерпретация русской истории, предлагаемая С. Херхаймом, интригует, вызывает интерес и любопытство, поддерживает миф о «загадочности» России, удовлетворяет стремлению к экзотике.

Принцип анахронизма, которым пользуется режиссер, выступает в данном случае механизмом, позволяющим выстроить диалог, решить проблему перевода, перекодирования и адаптации языка классического текста русской культуры к восприятию представителями западной культуры. Но классическая музыка – это «лингва-франка», это общий язык, она понятна и не требует перевода, а произведение искусства, по определению, является пространством интересной субъективности, полем реализации межкультурного взаимодействия. Поэтому классическая опера в контексте диалога культур – это «квази-субъект», являющийся одновременно поводом и темой, собеседником и оппонентом, средством и пространством общения, который должен сохранить свою субъектную самостоятельность и быть понятным, не подвергаясь переводу на другие языки.

Библиографический список

1. Беньямин, В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости [Текст] / Вальтер Беньямин. – М.: Медиум, 1996. – 240 с.
2. Курмачев, А. В поисках ключа к загадочной русской душе : «Евгений Онегин» Штефана Херхайма в Амстедаме [Электронный ресурс] / Александр Курмачев. – OperaNews.Ru // Все об опере в России и за рубежом. – Режим доступа: <http://operanews.ru/11071001.html>, свободный. Проверено 07.04.2014
3. Лоуэнталь, Д. Прошлое – чужая страна [Электронный ресурс] / Дэвид Лоуэнталь. – СПб.: Русский остров; Владимир Даль, 2004. – Режим доступа: http://abuss.narod.ru/Biblio/megill/lovental_intro.htm, свободный. Проверено 07.04.2014.
4. Шапинская, Е. Н. Фигуры власти в русском искусстве игры с историей на российской оперной сцене [Текст] / Е. Н. Шапинская // Ярославский педагогический вестник. – 2013. – № 2. – Том I (Гуманитарные науки). – Ярославль: Изд-во ЯГПУ, 2013. – С. 221.

Bibliograficheskiy spisok

1. Ben'jamin, V. Proizvedenie iskusstva v jepohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti [Tekst] / Val'ter Ben'jamin. – М.: Medium, 1996. – 240 s.
2. Kurmachev, A. V poiskah kljucha k zagadochnoj russkoj dushe : «Evgenij Onegin» Shtefana Herhajma v Amstredame [Jelektronnyj resurs] / Aleksandr Kurmachev. – OperaNews.Ru // Vse ob opere v Rossii i za rubezhom. – Rezhim dostupa: <http://operanews.ru/11071001.html>, svobodnyj. Provereno 07.04.2014
3. Loujental', D. Proshloe – chuzhaja strana [Jelektronnyj resurs] / Djevid Loujental'. – SPb.: Russkij ostrov; Vladimir Dal', 2004. – Rezhim dostupa: http://abuss.narod.ru/Biblio/megill/lovental_intro.htm, svobodnyj. Provereno 07.04.2014.
4. Shapinskaja, E. N. Figury vlasti v russkom iskusstve igry s istoriej na rossijskoj opernoj scene [Tekst] / E. N. Shapinskaja // Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. – 2013. – № 2. – Том I (Gumanitarnye nauki). – Jaroslavl': Izd-vo JaGPU, 2013. – S. 221.