

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.61.98.016

Партитура или сюжет: Проблемы современной оперной режиссуры

Чепинога Алла Валерьевна

Кандидат искусствоведения, доцент,

Российский государственный университет им. А.Н. Косыгина,
115035, Российская Федерация, Москва, ул. Садовническая, 33с1,
e-mail: allachepinoga@yandex.ru**Аннотация**

Современность или осовременивание, актуальность или «актуализация», «action» или действие? Споры о дальнейшей судьбе оперного искусства, о способах и методах его сценического воплощения не утихают последние тридцать лет. Новое поколение оперной режиссуры полагает, что опера, чтобы поспеть за стремительно меняющимся временем, нуждается в актуализации, интеллектуализации и потому главное в ней – приблизить сюжет действия к современному зрительскому восприятию. Наследники русской классической режиссуры предлагают развивать достижения метода действенного анализа – ценнейшее завоевание интеллектуальной мысли таких великих оперных режиссеров XX века, как Станиславский, Покровский, Михайлов, Ансимов. Представители этого творческого подхода полагают, что основной действенный ряд заложен композитором в драматургии музыки. То есть, в партитуре оперы. Однако, поскольку сама музыка имеет строго чувственную, а не интеллектуальную природу, то, чтобы «расслышать» это современное, а вернее, вневременное, содержание в партитуре оперы, режиссер должен обладать определенным мировоззрением. Именно оно позволяет найти общее и актуальное между чувствами героев оперы (и чувствами самого композитора, выразившимися в музыке) и мироощущением, мирочувствованием современного человека-зрителя-слушателя. Режиссер Мариинского театра Алексей Степанюк успешно пользуется этим «ключом» к партитурам оперных композиторов самых разных веков и направлений, что отчетливо видно на примере нескольких разбираемых в данной статье его спектаклей.

Для цитирования в научных исследованиях

Чепинога А.В. Партитура или сюжет: Проблемы современной оперной режиссуры // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 1A-2A. С. 109-116. DOI: 10.34670/AR.2023.61.98.016

Ключевые слова

Опера, режиссура, партитура, действие, мировоззрение, актуальность, актуализация.

Введение

Стремительность преобразований мира и человека, которые продемонстрировали конец XX – начало XXI веков, техногенный характер, который стала обретать наша цивилизация, чудовищно обострил вопрос «устаревания оперы». Причем, речь идет не об общеэстетических вещах, касающихся ее визуального ряда или даже сюжета либретто. Речь идет о самом импульсе, которым руководствовался композитор, создавая оперу и с которым сегодня режиссер принимает оперу к постановке. «Современный мир переживает как никогда острый кризис системно-смыслового порядка ...; для эстетики это кризис (или радикальный поворот) форм мироощущения и экспрессии...; для человеческой психики это информационный кризис, в бурном потоке которого эта психика теряет аутентичность» [Ланкин, 2003, 4].

Основная часть

Да, в XX-XXI веках резко и кардинально изменилась *сама природа эмоциональности человека*: разрыв между эмоционально-чувственной сферой, в которой создавалась опера и современности поистине чудовищен. Современный человек – равно, как режиссер-постановщик, так и слушатель- зритель, воспринимающий оперную музыку, – совершенно по-другому эмоционально отзыается на «вызовы» окружающей его реальности. Соответственно, отражение его чувственных реакций в звуке, звукосочетании, которые он готов воспринимать или которыми может выразить свое мироощущение, до такой степени трансформировались, что, кажется, связь с временем, когда создавалась та или иная опера, навсегда оборвана.

Особая тема – ритм. Оперный ритм монументален, нетороплив и предельно разнообразен. Между тем, с середины XX в. время (выражаемое, отражаемое в ритме) стремительно ускорилось и примитивизировалось; в современной, привычной музыкальной ткани в большей степени теперь отражаются ускоренно как темп, так и размерность, нежели музыкальность произведения в целом как сложная система чувственных пульсаций личности. Потому что само ускорение бытовой жизни, спровоцированное техногенным характером цивилизации, вынуждает человека экономить именно на богатстве чувственных и эмоциональных реакций. Об этом в 70-х гг. XX века писал Г.П. Ансимов: «концентрированность – знак времени. Человек привык воспринимать все в сгустках, будь то факты на страницах газет или пища. <...> Максимального качества смысловой и эстетической информации в единицу времени ждет сегодняшний человек от искусства» [Ансимов, 2012, 27]. Еще точнее об этом говорят социологи: «Используемые научно-технические медиа-технологии приближают современную эстетику и искусство к рассудочно-технологическим образцам мышления» [Ланкин, 2009, 7].

Добавим к этому чудовищное падение уровня образованности современного человека, узость и прикладной характер его знаний, рождающих весьма не широкий ассоциативный круг, и мы получаем огромную проблему, которая демонстрирует почти полный разрыв оперного искусства с современной действительностью. А между тем, ассоциативность – одно из важнейших качеств в восприятии искусства вообще, и оперного – в частности. Критика пишет о «Пиковой даме» в Мариинском театре: «...у Степаника просто никогда не бывает. Постановка, как утренний сад туманом, окутана дымкой *ассоциаций*. Каждая сцена спектакля провоцирует, требует напряжения сердца и ума. Мы словно мечемся от воспоминаний о страстиах Достоевского до теорий Фрейда, мы захлебываемся от нежности в сцене Полины и Лизы в комнате последней и улавливаем мотивы мирикунников, видим галатный век в грезах

Константина Сомова. Не случайно сценограф словно заключил этот эпизод как бы в золоченую раму. Перед нами страшный Петербург, мистический город с тенями, город безумно красивый и провоцирующий одиночество. Экзистенциальный город» [Мамаева, 2015]. Однако, вопрос о том, способен ли зритель сегодня к такому богатству ассоциаций, равно, как и режиссер-постановщик, берущийся осуществить оперу на сцене – к «закладыванию» в ткань спектакля всего этого ассоциативного комплекса – вопрос отнюдь не праздный. «В интеллектуальных системах смещение фокуса деятельности с человеческого фактора на медиаинформационный может привести к некомпенсируемым трансформациям: человек из существа, рефлексивно смыслополагающего (мыслящего – в классическом смысле) в обозримой тенденции, превращается в зависимого оператора технологически заданных систем» [Ланкин, 2009, 81].

А между тем, для оперы, как ни для какого другого вида искусства, совпадение или не совпадение эмоционально-чувственных ритмов имеет принципиальное значение. Ведь музыка – это чистое, воплощенное в звук чувство: «Специфика музыкального обобщения заключается в раскрытии сущности переживаний, чувств, <...> в самой природе музыкального искусства заключена важная специфика, а именно: способность передавать через музыкально-интонационные образы художественные мысли-обобщения» [Рахимова, 2012, 1334]. Таким образом, именно сегодня, как никогда остро всталася проблема того, что «звуково-ощущения» времени, когда композитор писал оперу, теперь кардинально «не смыкаются» с «звуково-ощущениями» современного человека техногенной эпохи. Опера стала стремительно терять коммуникацию с кардинально изменившейся зрительской аудиторией, постепенно превращаясь в «музейный экспонат» для кучки ценителей.

Пути решения данной проблемы современной режиссурой ищутся на двух совершенно противоположных полюсах.

Новое поколение режиссур ХХI века, выросшее и воспитанное в соответствии с духом техногенного времени, предложило выход, который сам по себе убивает, по нашему мнению, саму природу оперного искусства. Чувственность музыки предложено интеллектуализировать. «Я уверен, что опера – интеллектуальное сочинение, в котором музыка является той эмоциональной средой, которая проявляет интеллектуальный смысл» [Черняков 2006]. Благодаря этому все богатство, как раз и заключающееся в масштабности чувственно осмысленных философских «обобщений глубинных явлений человеческой жизни» [Покровский, 1979, 26] оперы мгновенно было сведено к сумме «интеллектуальных намеков» и примитивных ассоциаций, так называемых «каллюзий», на современное течение сиюминутной бытовой реальности. «Вертикальность» трагического конфликта оперной драматургии была сведена к «горизонтальности» бытовой драмы, по пути убив само понятие «жанра». Действие, заложенное в музыке, было подменено «action», заложенным в либретто (от чего какое-то время назад прошла мощная волна попыток переписывания «устаревших» либретто опер). Благодаря всем этим экспериментам опера стала выглядеть почти, как мюзикл, стала превращаться в «киношку», куда можно было «забежать» с попкорном, чтобы «нескучно» провести время. Прием «актуализации» уничтожил саму природу оперного искусства, поставив музыку на второй план по отношению к «современному зрелищу».

Наследники традиционной русской школы оперной режиссуры, оставаясь в значительном меньшинстве, тем не менее, упорно двигались путем поиска средств актуальности оперы. И, как свидетельствует критика, на этом пути, бережно сохраняя приоритет музыки, опираясь прежде всего на музыкальную драматургию, извлекая конфликт из партитуры, тем не менее, не утрачивали актуальности оперного зрелища. «Бережно отнесаясь и к партитуре, и к либретто

режиссер поставил спектакль так, словно перенес на сцену жуткую информацию из новостных лент <...> Игры взрослых людей...Играем в любовь и верность (до первого соблазна), в политику (до выстрела, который неожиданно прогремит на мосту или в подъезде – кому как не повезет), в респектабельность (до первой передачи у Малахова или Гордона). У взрослых людей много игр, от игры на бирже до игры человеческими судьбами. <...> «Пиковая дама» Алексея Степанюка – о таких играх. Жестоких и беспощадных» [Мамаева, 2015].

При этом критика особо отмечает, что «Режиссеру, похоже, и в голову не приходило перенести спектакль куда-то поближе к нашему времени, да и смысла в этом не было» [там же], поскольку «в прошедшем грядущее зреет» [там же].

«В спектакле Степанюка «зреет» многое, точнее, многие. От Родиона Романовича Раскольникова до отвязных политиков нашего века. Все они заражены одним вирусом – вирусом власти. Всем хочется «право иметь». И это ведь далеко не те персонажи, что думают о слезе ребенка. Санкименты мешают играм взрослых людей» [там же]

Умение режиссуры, владеющей действенным анализом партитуры оперы, «вычитать» в ней, «услышать» современность эмоциональной темы (в данном случае – темы одиночества и власти), позволяет постановщику, не разрушая традиционный оперный строй, путем специальных сценических приемов донести до слушателя-зрителя это современное, вневременное содержание оперной музыки. «Из пушкинского текста постановщики заимствовали наполеоновский мотив, представив Германа как человека с безудержными амбициями, гордеца «с профилем Наполеона и душой Мефистофеля». Пытаясь компенсировать свое одиночество властью и богатством, Герман нарушает фундаментальный нравственный закон, сформулированный его современником, философом Кантом: всегда относиться к человеку как к цели, и никогда – как к средству» [Опера..., 2022]. Как раз на выявление этого главного мотива оперы Чайковского режиссером и направлены все сценические средства, все «зрительные» коды, способные вызвать ассоциативные отсылки даже в обедненном современном зрительском восприятии: мальчик в наполеоновской треуголке, складывающий карточный домик своей мечты на авансцене перед началом действия, избыток золота в оформлении и костюмах, тяжелая, давящая, «наезжающая» на человека, подвижная колоннада сценографии. Все это «...почти что болезненная ирония режиссера. Ирония, то есть «болезнь, неизвестная душевным и телесным врачам», когда больной ею смеется, и никто не знает, что он выкинет в следующий момент. Выпьет уксусной эссенции, сойдет с ума?.. Самые умные, самые талантливые люди, с первых лет прошлого века, когда началось в России безвременье, попали в число больных этой болезнью. И как же режиссер с иронией смотрит на своих героев! Как ему больно за них...» [Мамаева, 2015]. И эта личностная, мировоззренческая боль режиссера по поводу погони современного человека за «карточной мечтой», стремящегося легко, обманом, предприимчивостью достигать социальных «успехов», сознательно закладываемая постановщиком в эти приемы. В Германе, в его эмоционально-психологическом строе Степанюк отражает всеобщую тенденцию нашего времени: «Пограничное расстройство Германа прогрессирует до стадии необратимого безумия, личность распадается под действием маниакальной страсти, идеи фикс, обсессивного желания узнать тайну карт, постичь закономерность рока и тем самым переиграть его» [Опера..., 2022]. За этим вполне современным безумием режиссер отчетливо видит не только гибель самого Германа, но гибель всей цивилизации: «Когда Герман и Графиня в оцепенении смотрят друг на друга, вспоминается знаменитый афоризм Ницше про бездну, в которую опасно всматриваться, ибо она тоже смотрит на тебя, завораживает и уничтожает» [там же]. Опера в постановке Степанюка сохраняет не только чувственную природу музыки, но и возвращает действию «вертикальность» конфликта,

его масштаб и трагичность: столкновение современного человека- «потребителя» не менее трагично сталкивается с невозможностью обойти без физической гибели морально-нравственное человеческое начало, чем во времена Чайковского сам Герман «сталкивался» с «роком».

«Это опера моей судьбы» [Кожевникова, 2020] – говорит сам режиссер, – «Пиковую даму» я ставил больше, чем все остальные оперы. Она резонирует с моей натурой и переплетается с географией моей судьбы: чувство одиночества и Петербург, это мое сердце и душа, это мистика моего города» [там же]. Это прекрасное свидетельство самого постановщика отчетливо показывает, что *мировоззрение* режиссера, масштаб его собственной личности, его соразмерность масштабу оперного осмыслиения действительности, таким образом, становится важнейшим «инструментом» профессии, способным сократить пропасть между современным «деэмоциональным» зрителем и предельно насыщенной страстями музыкальной тканью оперного произведения. «Искусство должно нести охранную функцию, – говорит режиссер. – Сейчас, как никогда, важно формировать понятие любви. Ко всему живому. Если хотите – даже чувство Родины. Русские оперы говорят об этом, ведь среди них много исторических <...> И если в спектакле меняется трактовка прошлого, люди получают о нем превратное представление» [Петрова, 2017].

Вот с этим чувством Родины, с любовью «ко всему живому» Алексей Степанюк берется в Мариинском театре за одну из самых трудных для постановщика опер-мистерий Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», оперу, которая сама есть воплощенная в образах философия и мистика. И в постановке ее Степанюк буквально показал все широчайшие возможности действенного анализа драматургии партитуры, вскрывая и воспроизводя на сцене сложнейшую музыкальную *символику* композитора. «Ораториальную сущность оперы Степанюк, кажется, и не пытался опровергнуть: торжественная статика тут доминирует, позы картины, поклоны и вообще любые движения – преувеличенно былинно-героические» [Матусевич, 2023].

Этот спектакль, в соответствии с замыслом композитора, совершенно бессмысленно смотреть «глазами сюжета», он требует вслушивания, всматривания, осмыслиения каждого мгновения сценического действия. «Опера звучит монументально, неторопливо, прочувствованно, со вкусом к божественным длиннотам» [там же]. Однако. «длинноты» наполнены огромным эмоционально-чувственным, и если слушатель-зритель содержанием способен соединить в своем восприятии музыку и предельно-продуманный визуальный ряд спектакля, то за «божественными длиннотами» ему открывается напряженнейший ритм не сюжетного, но обрядово-ритуально-мистериального действия. Ключом к восприятию этого мистериально-обрядового спектакля постановщик делает сценографию, костюмы и мизансценирование. На сцене – парные арки с текстами из Евангелия от Иоанна: «Господь – Дверь спасения, и спасется тот, кто внидет в Его град» – буквальный «вход» в царство света и свободы. Отчетливая символика читается и в цветовом решении костюмов. Малый Китеж обряжен в теплые тона всех оттенков красного, бордового, светло-кирпичного. Зловеще-темные одежды на татарском войске. Великий Китеж – это просто воплощенный свет с фантастическими переливами и оттенками Алконоста и Сирин. В решении костюмов заложена символическая динамика: жители спасенного Великого Китежа, к которым приходят убитый княжич Всеволод и его невеста Феврония – в белых с золотом одеждах со сложенными на груди руками – жест, характерный как для причастия, так и для положения в гроб. Мысль о том, что если Малый Китеж мог противопоставить врагу лишь малочисленное войско и погиб, и что для

спасения Великого Китежа требуется не только физическая, но главным образом, духовная сила, сила единства и сплочения в нематериальном, Божественном, Высшем – буквально призывает каждый момент спектакля. Отдельной темой, буквально роковой, судьбоносной прочерчена режиссером тема предательства: «Дай Господь тебе покаяться» возвещает Феврония в своей грамоте. И совершенно прав критик, указывая, прежде всего, на предельную актуальность спектакля, при всей кажущейся «застылости», «музейности» его формы: «Постановка одной из главных русских опер удивила стилистическим решением и, к сожалению, поразила *своей актуальностью*, прозвучав в новых исторических условиях не только благим перезвоном, но и тревожным предупреждением» [Хакназаров, 2022].

Заключение

Мировоззрение режиссера, живущего «в ногу» с главными духовными проблемами человека своего времени, и предельно пластичный, умный инструмент, которым Алексей Степанюк владеет в совершенстве – метод действенного анализа партитуры – позволяет режиссеру из спектакля в спектакль, не теряя самой природы оперы, не разрушая ее музыкально-чувственную основу, создавать подлинно актуальные, а не акуализированные спектакли. «Главное – попытаться проникнуть внутрь, в глубину этой музыки и психологически передать это вместе с актерами, атмосферой спектакля» [Кожевникова, 2020], – говорит сам режиссер. Этому он учит своих студентов. И потому есть надежда, что не только не прервется традиция великой русской оперной режиссуры, идущая от Станиславского через Покровского, Ансимова, Михайлова в наше время, но и получит свое дальнейшее продолжение и теоретическое осмысление, развитие в работах следующего поколения молодых оперных режиссеров.

Библиография

1. Ансимов Г.П. Воспитание творца. М.: ГИТИС, 2012. С. 27.
2. Ковалевский Д. «Пиковая дама» в золоте и глянце. 2022. URL: <https://ptj.spb.ru/pressa/pikovaya-dama-v-zolote-i-glyance/>
3. Кожевникова Н. Оперный режиссер Алексей Степанюк: «Я за психологический театр». 2020. URL: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/opernyy-rezhisser-aleksey-stepanyuk-ya-za-psikhologicheskiy-teatr/>
4. Ланкин В.Г., Григорьева О.А. Книга как информационно-технологическая основа культуры // Социологические исследования. 2009. № 7. С. 81.
5. Ланкин В.Г. Явление смысла. Эстезис и логос. Томск: ТГПУ, 2003. 423 с.
6. Мамаева Т. Сеанс психоанализа для потенциальных диктаторов: «Пиковая дама» в Мариинском театре 03.06.2015. URL: <https://www.belcanto.ru/15060302.html>
7. Матусевич А. Мариинский «Китеж» как образец оперной цикличности. 2023. URL: https://www.ng.ru/culture/2023-02-02/7_8651_culture.html
8. Опера «Пиковая дама» в Мариинском театре 14 апреля 2022. URL: <https://dzen.ru/a/YIg1TasYlidj0gXs>
9. Петрова Е. Воспитывать чувство Родины. Алексей Степанюк о премьерах и скандалах. 2017. URL: https://spb.aif.ru/culture/person/vospityvat_chuvstvo_rodiny_aleksey_stepanyuk_o_premerah_i_skandalah
10. Покровский Б.А. Размышления об опере. М.: Советский композитор, 1979. 280 с.
11. Рахимова Н.Г. Формы и уровни обобщения в музыке // Вестник Башкирского университета. 2012. Т. 17. № 3. С. 1334.
12. Хакназаров Е. Белые надежды: «Сказание о невидимом граде Китеже» в Мариинском театре. 2022. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/347450-belye-nadezhdy-skazanie-o-nevidimom-grade-kitezhe-v-mariinskem-teatre/>
13. Черняков Д. «Я никому не доверяю»: Дмитрий Черняков о порочном восприятии оперы, теории заговора и критической самодеятельности // Критическая масса. 2006. № 3. URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html>

Score or Plot: Problems of Contemporary Opera Directing

Alla V. Chepinoga

PhD in Art History, Associate Professor,
Kosygin Russian State University,
115035, 1, 33, Sadovnicheskaya str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: allachepinoga@yandex.ru

Abstract

Modernity or modernisation, relevance or "actualization", "actionism" or stage action? Disputes about the future fate of opera art, about the ways and methods of its stage embodiment have not subsided for the last thirty years. The new generation of opera directing believes that the opera, in order to keep up with the rapidly changing times, needs to be updated, intellectualized, and therefore the main thing in it is to bring the plot of the action closer to modern audience perception. The heirs of Russian classical directing propose to develop the achievements of the method of effective analysis, which is the most valuable achievement of the intellectual thought of such great opera directors of the twentieth century as Stanislavsky, Pokrovsky, Mikhailov, Ansimov. Representatives of this creative approach believe that the main effective series is laid down by the composer in the dramaturgy of music. That is, in the score of the opera. However, since the music itself is strictly sensual, not intellectual, in order to "hear" this modern, or rather, timeless, content in the score of the opera, the director must have a certain worldview. It is precisely this that makes it possible to find what is common and relevant between the feelings of the opera characters and the worldview of a modern person, spectator and listener. Director of the Mariinsky Theater Alexei Stepanyuk successfully uses this "key" to the scores of opera composers of various centuries and trends, which is clearly seen in several of his performances analyzed in this article.

For citation

Chepinoga A.V. (2023) Partitura ili syuzhet: Problemy sovremennoi opernoi rezhissury [Score or Plot: Problems of Contemporary Opera Directing]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (1A-2A), pp. 109-116. DOI: 10.34670/AR.2023.61.98.016

Keywords

Opera, directing, score, action, outlook, relevance, actualization.

References

1. Ansimov G.P. (2012) *Vospitanie tvortsya* [Education of the creator]. Moscow: Russian Institute of Theater Arts.
2. Chernyakov D. (2006) «Ya nikomu ne doveryayu»: Dmitrii Chernyakov o porochnom vospriyatiu opery, teorii zagovora i kriticheskoi samodeyatel'nosti [“I don't trust anyone”: Dmitry Chernyakov on the vicious perception of opera, conspiracy theory and critical amateur performance]. *Kriticheskaya massa* [Critical Mass], 3. Available at: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> [Accessed 03/03/2023]
3. Khaknazarov E. (2022) *Belye nadezhdy: «Skazanie o nevidimom grade Kitezhe» v Mariinskom teatre* [White Hopes: The Tale of the Invisible City of Kitezh at the Mariinsky Theatre]. Available at: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/347450-belye-nadezhdy-skazanie-o-nevidimom-grade-kitezhe-v-mariinskom-teatre/> [Accessed 03/03/2023]
4. Kovalevskii D. (2022) «*Pikovaya dama*» v zolote i glyantse [“The Queen of Spades” in gold and gloss]. Available at: <https://ptj.spb.ru/pressa/pikovaya-dama-v-zolote-i-glyance/> [Accessed 03/03/2023]

5. Kozhevnikova N. (2020) *Opernyi rezhisser Aleksei Stepanyuk: «Ya za psikhologicheskii teatr»* [Opera director Alexei Stepanyuk: “I stand for the psychological theater”]. Available at: <https://spbvedomosti.ru/news/culture/opernyi-rezhisser-aleksey-stepanyuk-ya-za-psikhologicheskii-teatr/> [Accessed 03/03/2023]
6. Lankin V.G. (2003) *Yavlenie smysla. Estezis i logos* [Phenomenon of meaning. Aesthesia and logos]. Tomsk: TSPU.
7. Lankin V.G., Grigor'eva O.A. (2009) Kniga kak informatsionno-tehnologicheskaya osnova kul'tury [The book as an information technology basis of culture]. *Sotsiologicheskie issledovaniya* [Sociological research], 7, p. 81.
8. Mamaeva T. *Seans psikhoanaliza dlya potentsial'nykh diktatorov: «Pikovaya dama» v Mariinskom teatre 03.06.2015* [Psychoanalysis session for potential dictators: “The Queen of Spades” at the Mariinsky Theater 06/03/2015]. Available at: <https://www.belcanto.ru/15060302.html> [Accessed 03/03/2023]
9. Matusevich A. (2023) *Mariinskii «Kitezh» kak obrazets opernoi tsiklichnosti* [“Kitezh” in Mariinsky as an example of operatic cyclicity]. Available at: https://www.ng.ru/culture/2023-02-02/7_8651_culture.html [Accessed 03/03/2023]
10. *Opera «Pikovaya dama» v Mariinskom teatre 14 aprelya 2022* [Opera “The Queen of Spades” at the Mariinsky Theater, April 14, 2022.]. Available at: <https://dzen.ru/a/Ylg1TasYlidj0gXs> [Accessed 03/03/2023]
11. Petrova E. (2017) *Vospityvat' chuvstvo Rodiny. Aleksei Stepanyuk o prem'erakh i skandalakh* [Raising a sense of the Motherland. Alexey Stepanyuk about premieres and scandals]. Available at: https://spb.aif.ru/culture/person/vospityvat_chuvstvo_rodiny_aleksey_stepanyuk_o_premerah_i_skandalah [Accessed 03/03/2023]
12. Pokrovskii B.A. (1979) *Razmyshleniya ob opere* [Opera Reflections]. Moscow: Sovetskii kompozitor Publ.
13. Rakhimova N.G. (2012) Formy i urovni obobshcheniya v muzyke [Forms and levels of generalization in music]. *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University], 17, 3, pp. 1334.