



И. АЛЬ-ХАТИБ, М. Л. ЗАЙЦЕВА

*Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина
(Технологии. Дизайн. Искусство), г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0003-3145-0509, elka.syria@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru*

**Особенности сценической интерпретации оперы
«Евгений Онегин» П. И. Чайковского
режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019)**

Статья посвящена феномену современного оперного искусства, в котором особую роль выполняют шедевры отечественной музыкальной культуры – оперы Чайковского. На примере анализа постановки оперы «Евгений Онегин» Евгением Арье обобщены характерные для постмодернистского типа режиссуры приёмы деконструкции образно-смыслового начала спектакля, введения разностилевых элементов в хореографию массовых сцен. Выявлены тенденции сближения оперного шедевра с пространством массовой культуры, приводящие к вульгаризации художественного образа, китчевой избыточности фольклорных персонажей. Определена спорность отдельных режиссёрских решений и, вместе с тем, эффективность ряда провокационных элементов сценического действия, сближающих культурные миры различных эпох, активизирующих процесс восприятия. Материалом исследования послужили видеозаписи премьерного показа оперы «Евгений Онегин» на сцене Большого театра, тексты публицистических изданий, содержащие интервью режиссёра и ведущих артистов.

Ключевые слова: Евгений Арье, опера «Евгений Онегин», Чайковский, Большой театр, сценическая интерпретация, постановка оперы.

Для цитирования / For citation: Аль-Хатиб И., Зайцева М. Л. Особенности сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского режиссёром Е. Арье в постановке Большого театра (2019) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 145–153. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.145-153.

ELKA ALKHATEEB, MARINA L. ZAITSEVA

*Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art)
Moscow, Russia
ORCID: 0000-0003-3145-0509, elka.syria@gmail.com
ORCID: 0000-0001-6255-500X, marinaz1305@mail.ru*

**The Particularities of the Stage Interpretations
of Piotr Tchaikovsky's "Eugene Onegin" Directed by Eugene Aryeh
in the Production of the Bolshoi Theater (2019)**

The article is devoted to the phenomenon of the art of contemporary opera, in which a special role is carried out by the masterpieces of the Russian musical culture – Tchaikovsky's operas.

By the example of Eugene Aryeh's production of the opera "Eugene Onegin" the techniques of deconstruction of the figurative-semantic element of the performance and introductions of polystylistic elements into the choreography of the mass scenes, both of them characteristic for the postmodernist type of stage production are generalized. The tendencies of convergence of the opera masterpiece, leading to the vulgarization of the artistic image and the redundancy of kitsch in the folk-based protagonist are revealed. The article defines the disputability of certain artistic solutions of some opera productions and, along with this, the effectiveness of separate provocative elements of the stage action bringing together the cultural worlds of various epochs activating the process of perception.

The materials for the research have been provided by the video recordings from the premiere demonstration of the opera "Eugene Onegin" on the stage of the Bolshoi Theater, as well as texts in periodical editions containing interviews with the opera producer and the leading artists.

Keywords: Eugene Aryeh, opera "Eugene Onegin," Tchaikovsky, Bolshoi Theater, stage interpretation, opera production.

Премьера оперы «Евгений Онегин» П. И. Чайковского в постановке драматического режиссёра Евгения Арье была осуществлена на исторической сцене Большого театра России 15 мая 2019 года. К этому времени Е. Арье – основатель и художественный руководитель израильского театра «Гешер» – уже обрёл успех и популярность у публики. Известность пришла сразу после дебюта в опере Мечислава Вайнберга «Идиот» в Большом театре (2017). Постановка оперы «Евгений Онегин» является очередным возвращением шедевра: последняя из них в Большом театре была представлена на Новой сцене в 2006 году (режиссёр Д. Черняков).

Постановка 2019 года восстанавливает изначальный авторский замысел создания атмосферы молодости и юной влюблённости: первое исполнение оперы ещё при жизни композитора было выполнено силами студентов консерватории, в которой преподавал Чайковский.

В художественном замысле Арье объединились и традиции, и новации: «Мне хочется поставить спектакль одновременно классический и современный, – говорил он в одном из интервью. –

Я не стремлюсь осовременивать историю буквально и не пытаюсь втиснуть её в какую-то специально сочинённую концепцию. Основную задачу вижу в том, чтобы опера звучала свежо»¹. Режиссёр сохраняет текст либретто и музыку оперы, но кардинально меняет её жанр: он усиливает элементы трагикомедии, порой доводя их до уровня *китча*.

Тяготение к китчу заметно уже в первых работах Арье. Именно поэтому показ премьеры мюзикла «Мастер и Маргарита» (Израиль, 2000) вызвал шквал критики. Сам режиссёр признавался, что его трактовка булгаковского сюжета была небезукоризненной, но всё же он считал её несправедливо раскритикованной: «Прошлая попытка "продать" израильскому зрителю в популярной форме русскую классику, – "Мастер и Маргарита" в виде мюзикла – была не очень удачной. В Москве я знал другую критику. И в той же Москве писали, что такого театра уже не осталось...»².

Режиссёр отмечал, что китч привлекает зрителей, он помогает сначала «зацепить» его внимание, чтобы затем помочь перейти к более глубоким темам и размышлениям. Отвечая на вопрос о том, смущает



ли его китч как незатейливый, но яркий «рассказ о самоваре и валенках», Арье ответил: «А я подхожу к театру, вижу толпу – и сердце радуется. Вроде бы мы не снижали критерии в этом спектакле. Конечно, китч присутствует. В общем, мы понимали, на что шли. Китч же тоже бывает разный. Ресторанной культуры у нас в спектакле почти нет, а на примитивизм вполне сознательно шли, нам очень важно было установить и подготовить переход от китча к очень серьёзному и драматичному материалу...»³. Критики писали, что подход, найденный им в «Мастере и Маргарите», был в дальнейшем использован при постановке оперы «Евгений Онегин», «потому что он, не обращая внимания на то, что происходит вокруг, старается делать то, что для него интересно»⁴.

Введение элементов китча, безусловно, трансформирует оригинальный замысел оперы, приводит к искажению образно-концептуального уровня спектакля. Появление на сцене машин, героев в утрированно яркой одежде придаёт действию порой комический эффект, дисгармонирующий с общим настроением спектакля. Можно согласиться с мнением Р. Скрутона, что «китч – это фиктивное искусство, выражающее ложные эмоции, цель которого состоит в том, чтобы обмануть потребителя, заставляя его думать, что он чувствует что-то глубокое и серьёзное» [13]. Действительно, искажение драматургии оперы за счёт введения хореографического эпизода смещает смысловые акценты: яркость сценки и задорность танцев участников деревенского праздника, в котором задействованы крестьяне в костюмах домашних и лесных птиц и животных (гусей, петуха, козы, медведя), делают её праздничной кульминацией 1-й картины I действия. Сцена деревенского танца наполнена иронией: популярные фольклорные персонажи исполняют

элементы современных городских танцев (хип-хоп, рок-н-ролл). Этот приём «осовременивания» хореографической сцены выглядит вызывающим и спорным с художественной точки зрения, но позволяет сблизить дистанционно отдалённую ситуацию оперного действия с актуальным настоящим зрителя [3, с. 290]. Негативной чертой этой находки режиссёра можно считать то, что данная сцена затмевает своей яркостью сюжетно и образно-смысловые важные дуэтные и монологические сцены 1-й картины.

В ранних постановках Арье уже обнаруживаются характерные для постановки «Евгения Онегина» приёмы деконструкции образно-смыслового начала спектакля. Так, преувеличение до гротеска фольклорного ряда, приводящее к китчевой избыточности и, отчасти, вульгаризации художественного образа, присутствует в проекте «Вариаций для театра с оркестром» (Израиль, театр «Гешер»). Целью проекта было донесение до израильских зрителей основ русской культуры, некая просветительская задача, обусловленная тем, что режиссёр, по его признанию, «абсолютно не представлял себе уровня незнания русской культуры»: «Мысль была простая – взять русские песни, сотворить из них что-то вроде спектакля с объяснениями, что такое самовар, валенки, “воронки”; какова длина сосулек и какую водку лучше пить, и что по этому поводу думает Менделеев. Порадовалась я равно тому, что если туда за ручку отвести израильтян, то они что-то поймут. В стиле матрёшек и птицы-тройки, заплутавшей в дебрях коммунизма русской души и проч., но всё же гораздо лучше, чем ничего»⁵.

В «Евгении Онегине» задача показать происходящее с долей юмора, реализовывалась в спорных сценических решениях. Исполнительница партии Лариной

(нар. арт. России Е. Зеленская) разглядывает кур в подзорную трубу, а Татьяна выходит на сцену в очках в образе студентки (Татьяна носит нелепую шляпку и утрированно большие очки, шаржирующие облик умной, глубоко чувствующей девушки). Причудливые аксессуары, по замыслу режиссёра, должны были не столько эпатировать, сколько подчёркивать погружённость героини в призрачные фантазийные миры «зазеркалья», созданные ярким воображением любительницы чтения, о чём режиссёр высказался следующим образом: «Я хотел сделать её не просто лирической героиней, а аляповатой девочкой в очках, которая действительно читает, не просто носит книжку, она падает в эту книжку, она там. И я знал таких в жизни, которые живут много там в этом мире, и каждый раз их надо оттуда извлекать»⁶.

Лирико-драматический образ героини теряет свою однозначность, насыщается неожиданными ракурсами. Тенденция деконструкции образно-смыслового начала спектакля раскрывается в разных сценах. Так, объяснение Ленского в любви к Ольге совершается в автомобиле «Виктория Бенц» 1893-го года. Неоднозначность решений мизансцен спектакля особенно заметна в эпизодах появления образа медведя. В оперном либретто «Евгения Онегина» полумистический-полуфантастический образ медведя, введённый Пушкиным в описание сна Татьяны для отражения подсознательных страхов и опасений героини, исключён для придания цельности и единства лирической линии сюжета. Однако современные постановщики оперы восстанавливают данный образ пушкинского поэтического сюжета, наделяя его различными смысловыми оттенками. Как правило, такая тенденция прослеживается в зарубежных постановках [1, с. 18]. В частности, для

литовского режиссёра Р. Туминаса (Театр имени Вахтангова, 2013) образ медведя становится характерным символом русской культуры, средством воссоздания национального колорита и своеобразным импульсом для раскрытия сюжета. Если в начале оперы Татьяна счастливо прижимает к себе подаренного Ленским маленького плюшевого мишку, то в конце спектакля она танцует с чучелом большого медведя. При этом за сценой слышен вой волка и завывания вьюги как символы одиночества и свершившейся беды.

В постановке латвийского режиссёра А. Жагарса присутствует элемент провокации: обнажённый артист-мим в большой голове-маске медведя крадётся по кровати, в которой спит Татьяна, вызывая её беспокойство. Критики, свидетели гастрольного показа спектакля в ведущем столичном театре, отметили эпатирующую провокационную дерзость постановки в русле тенденций западных театров: «...на сцене Большого дяденьки без трусов, кажется, до сих пор не ползали»⁷. Так, Д. Циликин, подчёркивая эффект подобных нововведений в практику современного театра, пишет: «...со времён перестройки на нашей сцене начали раздеваться, дамы стали показывать бюст, наконец дошло и до полного обнажения – и всякий раз явление голого человека на сцене добавляло действию энергии, сценическая ткань явственно напрягалась»⁸. Провокативность современного искусства способствует разрушению «границ между жизнью и реальностью, сакральным и профанным, запретным и разрешённым» [11, с. 18], здесь же – для раскрытия глубинных, неконтролируемых пластов подсознания и, одновременно, для разрушения этических и социальных норм.

В постановке Арье образ медведя появляется в сцене письма Татьяны, голова медведя красуется на Онегине, и также



во многих сценах, вальяжно наблюдает за событиями, оказывается важным действующим лицом, но всё же образ медведя из-за обилия фольклорных персонажей в массовых сценах воспринимается скорее как декоративный элемент.

Арье признаётся, что в его отношении к пушкинскому тексту обнаруживается восхищение смелостью поэта, сочетаемое с простотой, иронией, лиричностью и трагической экспрессией в разговоре со зрителем: «Каждый раз, когда перечитываю Пушкина, я открываю для себя что-то новое и удивляюсь, как человек в его возрасте мог быть столь мудрым, столь смелым. Он напрямую разговаривает с читателем, а театр начал говорить так со зрителем только лет тридцать тому назад. У Пушкина его ирония в сочетании с лирикой, печалью, драмой, трагичностью – это поразительные вещи»⁹. Однако Чайковский, работая над оперой, сознательно избегал ироничного отношения к своим персонажам. Даже по авторскому определению жанра («лирические сцены») мы видим, что именно чувства героев, тонкая передача их внутреннего мира без элементов иронии, гротеска занимали композитора. Арье стремится сохранить поэтичность и лирическую линию композиторского текста, и, вместе с тем, неизбежно разрушает её, подчёркивая иронию пушкинского стиха, утрируя её и возводя до китча.

Цель подобного эксперимента – не только эпатаж, отражающий стремление авторов проекта привлечь внимание публики, вызвать волну обсуждений и таким образом запомниться. В искусстве XX–XXI веков эпатаж становится широко распространённым социокультурным явлением, пронизывающим не только искусство [6, с. 171], но и общественную жизнь, в том числе, политику. Внутренней, глубинной его целью является «метафоричная передача некоего смысла

социальной или культурной проблемы» [10, с. 245]. Заменяя разрушительную деструктивную стратегию девиантного поведения на поиск выхода из социально неопределённого, неустойчивого положения, эпатаж нацелен на «обретение нового опыта идентификации (усвоения поведенческого кода, освоения пространств, в которых происходит презентация избранной культурной формы)» [8, с. 39].

В постановке Арье цель эпатажа – это работа с восприятием оперного шедевра, имеющего длительную сценическую жизнь, «обросшего большим количеством штампов за все существующие постановки»¹⁰. Арье в своей сценической интерпретации оперы «Евгений Онегин» стремился реализовать основную, с его точки зрения, задачу – попытаться сохранить оперу как жанр в пространстве современного искусства и «построить мост между сегодняшним зрителем и творением автора, чтобы опера зазвучала свежо»¹¹. Для этого необходимо, как отмечал режиссёр, «пробиться к смыслам, уйти от штампов, чтобы зритель не просто смотрел копию оперы, но и увидел её по-новому»¹².

Стремления Арье были оценены критиками и артистами: комментируя постановку, баритон Игорь Головатенко, исполнитель роли Онегина, положительно реагировал на режиссёрский замысел: «...намерения режиссёра мне импонируют. Он хочет освободить оперу от прежних “постановочных наслоений”, как корабль от налипших ракушек. Мне кажется, что “Евгений Онегин” – опера, недооценённая в плане того, что в ней заложено и драматургически, и музыкально»¹³.

Особую роль в раскрытии драматургии оперы, в эмоционально-зрелищной организации спектакля играет цветовое решение сценического пространства. В оформлении сцен художник С. Пастух использовал принцип контраста как

приём активизации зрительского внимания и обострения драматургии. Первые сцены спектакля решены в яркой цветовой гамме (зелёный, зелёно-синий), раскрывающей образы весны, молодости, влюблённости, сельской идиллии. Использование пластиковой травы в оформлении пола сцен, помимо красочного колорита, создаёт хороший акустический эффект, так как синтетическое покрытие не поглощает звук. Не только декорации, но и сценические костюмы отличаются интенсивностью цветовых решений. Вместо характерной для XIX века сдержанной цветовой гаммы в оформлении одежды участников театрального действия художник применяет яркие цвета, усиливающие праздничность народных сцен, формируя их «приподнято декоративный» (Т. Портнова) характер [7, с. 112].

В дальнейшем цветовая динамика приводит к доминированию двух контрастных цветов: чёрного и белого. Геометрия чёрно-белых квадратов пола сцены создаёт сдержанный фон действию, подчёркивает усиление трагизма в драматургии спектакля. Намеченный режиссёром переход от китчевой яркости к лаконизму свершившейся трагедии состоялся. Эффектные снежинки в финале оперы ещё сильнее вуалируют колорит сценического пространства, облекая его в отстранённый белый цвет.

Постановка Арье отличается масштабностью: продолжительность спектакля – 3 часа 20 минут. Однако разнообразие драматургических приёмов позволяет сохранить зрительский интерес на протяжении всего действия. О востребованности спектакля свидетельствует факт высокой заполненности зала на протяжении всей серии премьерных показов.

Стремясь выявить типологию интерпретации постановки, обратим внимание на эволюцию классификационных под-

ходов при анализе театральной практики XX–XXI веков в российском театре, начиная со К. С. Станиславского и В. Э. Мейерхольда, вплоть до Е. Цодокова. В статье «К истории и технике Театра» (1907) В. Э. Мейерхольд выделил в эстетическом плане два основных типа режиссёрского театра: *условный* и *натуралистический*, используя для их определения характеристики «театр синтезов, режиссура условного театра» и «театр типов, режиссура реализма» [9, с. 85]. Однако сценическая практика второй половины XX века показала недостаточность данной классификации для анализа актуальных постановок. Современные исследователи расширили эту сферу, выделив четыре основных типа режиссёрского «прочтения» оперы: *прозаический* (причинно-следственный), *поэтический* (условно-метафорический), *игровой* и *постмодернистский* [5, с. 39].

Постмодернистский тип режиссуры характеризуется введением в текст оригинала элементов массовой культуры, внесением серьёзных изменений в стилистику и драматургию оперы, вплоть до «полного разрыва с авторским замыслом и постановочными традициями» [12]. Данный тип режиссуры часто встречается в современной театральной практике, вызывая противоречивые отклики вплоть до полного отрицания: эклектизм, эпатаж, использование элементов хэппенинга и перформанса [2, с. 124]. При таком подходе может допускаться, как отмечает Е. С. Цодоков, «любая “отсебятина” как смысловая, так и с точки зрения примет времени и эпохи. Зрителю предлагается разгадывать “ребусы” постановщика. Философией режиссёра становятся крайний субъективизм и метафизически понимаемая свобода творчества» [12].

Проведённый анализ постановки Арье позволяет отнести её к постмодернистскому типу современной режиссуры.



Спектакль демонстрирует стремление автора внести в художественный образ оригинального произведения черты массовой культуры, отразить с их помощью систему ценностей современного человека [4, с. 57]. Модернизации подвергается не текстовый уровень произведения, а смысловой, концептуальный. При этом, безусловно, происходит деконструкция образно-смыслового начала произведения. С точки зрения репрезентации хромотопа постановка Арье характеризуется наличием в её визуальном ряде объек-

тивных парадоксов: включение анахронизмов (фольклорные костюмы в сцене крестьян в 1-й картине) и ультрасовременных элементов (городской танец XXI века). Целью режиссёра являлось приближение оперной классики к реалиям современной жизни, возвращение «вечных» тем любви и разочарования, самопознания и самораскрытия в пространстве новых жизненных координат, давая, таким образом, новый шанс зрителю услышать вопросы и найти на них ответы в диалоге с высоким искусством.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Свистунова О. Интервью с Е. Арье.
URL: <https://tass.ru/kultura/6425885> (дата обращения: 10.09.2019).
- ² Мозговая Н. Вариации для театра с оркестром: интервью с Е. Арье // Livejournal. URL: https://mozgovaya.livejournal.com/288989.html?fbclid=IwAR0MWwJSysHBLbIu3ItqQIT8y-3kw_vd8euLQGIMbSHxs3rBUxnpFgUDVDw (дата обращения: 25.10.2019).
- ³ Окунева Д. «Евгений Онегин» возвращается на Историческую сцену Большого театра: интервью с Е. Арье, Т. Сохиевым // Россия 24. Вести. Новости. 14.05.2019. URL: https://www.youtube.com/watch?v=FhW4jgVnxpw&feature=share&fbclid=IwAR3NPISLw19mE-5NFFX5m1oRZALGS8eiCLfWFPI73OXTfCqPB_-ddXSawMI (дата обращения: 10.09.2019).
- ⁴ Мозговая Н. Вариации для театра с оркестром... (см. примеч. 2).
- ⁵ Окунева Д. Интервью с Е. Арье... (см. примеч. 3).
- ⁶ Там же.
- ⁷ Шадронов С. «Евгений Онегин» П. Чайковского в Латвийской национальной опере, реж. Андрейс Жагарс // Livejournal. 2013.
URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/2482547.html> (дата обращения: 10.10.2020).
- ⁸ Циликин Д. «Истина тела» Льва Додина // Петербургский театральный электронный журнал. 2000. № 21. URL: ptj.spb.ru. (дата обращения: 21.12.2020).
- ⁹ Цит. по: Окунева Д. Интервью с Е. Арье... (см. примеч. 3).
- ¹⁰ Там же.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Там же.
- ¹³ Головатенко И., Бабалова М. Ирония судьбы Онегина // Российская газета. 2019. № 102. 14.05. URL: <https://rg.ru/2019/05/14/v-bolshom-teatre-projdet-premera-operu-chajkovskogo-evgenij-onegin.html> (дата обращения: 10.09.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. Густякова Д. Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры: автореф. дис. ... д-ра культурологии. Ярославль, 2019. 48 с.

2. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Традиции и новаторство в творчестве джазовых скрипачей рубежа XX–XXI веков Джо Венути и Давида Голощёкина // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 1. С. 122–129.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.122-129.
3. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Фольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2019. Т. 52 (2). С. 276–295.
4. Зайцева М. Л., Будагян Р. Р., Чекменёв А. И. Трактовка понятий «массовая культура» в современной гуманитарной науке // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 4. С. 53–60.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.
5. Кривоногова Е. В. Типология оперной режиссуры: Театроведческий аспект // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2017. № 2. С. 31–50.
6. Платонова С. М. Опера «Лолита» Родиона Щедрина: об истории пермской постановки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 2. С. 166–175.
DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.166-175.
7. Портнова Т. В. Живописное решение пространства сцены (свето-цветовое состояние балетного спектакля) // Успехи современного естествознания. 2011. № 5. С. 110–113.
8. Рогалева Е. А. Эпатаж в XX веке: теория игры в анализе эпатажа // Вестник Самарского государственного университета. Социология. 2001. № 3. С. 37–39.
9. Сазонова В. А. Мейерхольд и его литературное наследие // Вестник Тамбовского государственного университета. 2015. № 1 (1). С. 81–90.
10. Сидикова Я. Е. Эпатаж как социокультурный феномен: к постановке проблемы // Система ценностей современного искусства. 2013. № 32. С. 244–246.
11. Сычёв А. А. Провокация в истории искусства // Технологос. 2017. № 4. С. 15–27.
12. Цодоков Е. С. Визуализация оперы как музыкального произведения, или Типология оперной режиссуры // OperaNews. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 11.06.2020).
13. Scruton R. A Point of View: The Strangely Enduring Power of Kitsch // BBC News Magazine. 12.12.2014. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633> (02.12.2019).

Об авторах:

Аль-Хатиб Илка, аспирантка кафедры музыковедения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0003-3145-0509**, elka.syria@gmail.com

Зайцева Марина Леонидовна, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор кафедры музыковедения, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство) (115135, г. Москва, Россия), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

REFERENCES

1. Gustyakova D. Yu. *Reprezentatsiya russkoy klassicheskoy opery v prostranstve massovoy kul'tury: avtoref. dis. ... d-ra kul'turologii* [Representation of Russian Classical Opera in the Space of Mass Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Culturology]. Yaroslavl, 2019. 48 p.
2. Zaytseva M. L., Budagyan R. R., Chekmenev A. I. Traditsii i novatorstvo v tvorchestve dzhazovykh skripachey rubezha XX–XXI vekov Dzho Venuti i Davida Goloshchekina [Traditions



and Innovation in the Performance Practice of Jazz Violinists of the Turn of the 20th and 21st Centuries Joe Venutti and David Goloshchekin]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 1, pp. 122–129. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.1.122-129.

3. Zaytseva M. L., Budagyan R. R. Fol'klornye tendentsii v sovremennom skripichnom iskusstve [Folk Musical Tendencies in Modern Violin Art]. *Vestnik slavyanskikh kul'tur* [Gazette of Slavic Cultures]. 2019. Vol. 52 (2), pp. 276–295.

4. Zaytseva M. L., Budagyan R. R., Chekmenev A. I. Traktovka ponyatij «massovaya kul'tura» v sovremennoy gumanitarnoy nauke [Interpretation of the Concepts of “Mass Culture” in Presentday Humanitarian Sciences]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 4, pp. 53–60. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.4.053-060.

5. Krivonogova E. V. Tipologiya opernoy rezhissury: Teatrovedcheskiy aspekt [Typology of Opera Direction: The Theatrical Aspect]. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Cinema. Music]. 2017. No. 2, pp. 31–50.

6. Platonova S. M. Opera «Lolita» Rodiona Shchedrina: ob istorii permskoy postanovki [Rodion Shchedrin's Opera “Lolita”: About the History of the Perm Production]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 2, pp. 166–175. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.166-175.

7. Portnova T. V. Zhivopisnoe reshenie prostranstva stseny (sveto-tsvetovoe sostoyanie baletnogo spektaklya) [The Scenic Solution of the Stage Space (The Light-Color Condition of the Ballet Performance)]. *Uspekhi sovremennogo estestvoznaniya* [Successes of Modern Natural Science]. 2011. No. 5, pp. 110–113.

8. Rogaleva E. A. Epatazh v XX veke: teoriya igry v analize epatazha [Scandal in Art Works in the 20th Century: Game Theory in the Analysis of Scandal]. *Vestnik Samarskogo gosudarstvennogo universiteta. Sotsiologiya* [Gazette of the Samara State University. Sociology]. 2001. No. 3, pp. 37–39.

9. Sazonova V. A. Meyerkhoh'd i ego literaturnoe nasledie [Meyerhold and His Literary Heritage]. *Vestnik Tambovskogo gosudarstvennogo universiteta* [Gazette of the Tambov State University]. 2015. No. 1 (1), pp. 81–90.

10. Sidikova Ya. E. Epatazh kak sotsiokul'turnyy fenomen: k postanovke problemy [Scandal as a Sociocultural Phenomenon: Towards a Statement of the Problem]. *Sistema tsennostey sovremennogo iskusstva* [The System of Values of Contemporary Art]. 2013. No. 32, pp. 244–246.

11. Sychev A. A. Provokatsiya v istorii iskusstva [Provocation in the History of Art]. *Tekhnologos* [Technologos]. 2017. No. 4, pp. 15–27.

12. Tsodokov E. S. Vizualizatsiya opery kak muzykal'nogo proizvedeniya, ili Tipologiya opernoy rezhissury [Visualization of Opera as a Musical Composition, or The Typology of Opera Directing]. *OperaNews*. URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (11.06.2020).

13. Scruton R. A Point of View: The Strangely Enduring Power of Kitsch. *BBC News Magazine*. 12.12.2014. URL: <https://www.bbc.com/news/magazine-30439633> (02.12.2019).

About the authors:

Elka Alkhateeb, Post-Graduate Student at the Department of Musicology, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0003-3145-0509**, elka.syria@gmail.com

Marina L. Zaitseva, Dr.Sci. (Arts), Ph.D. (Philosophy), Professor at the Department of Musicology, Kosygin State University of Russia (Technologies. Design. Art) (115135, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0001-6255-500X**, marinaz1305@mail.ru

