

## ВОПЛОЩЕНИЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОГО КОНЦЕПТА В РЕЖИССЁРСКОМ ТЕАТРЕ (НА ПРИМЕРЕ ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВОК Д. ЧЕРНЯКОВА)

УДК 78.03:792.54

В статье выявляется специфика воплощения постмодернистского концепта в режиссёрских оперных постановках Д. Чернякова, а так же особое место в профессии режиссёра театра в постмодернистском искусстве. Целью статьи является исследование культурологической ситуации постмодернизма в музыкальном искусстве на примере оперного жанра. Основным методом выявления постмодернистского концепта является систематизация параметров, в которых проявляется постмодернистский концепт в оперном театре. Постмодернистский концепт в режиссёрском театре проявляется через особую, присущую данному феномену, эстетику, а также в результате влияние философского мировоззрения, так или иначе, являющегося идейным носителем для ситуации постмодернизма во всех культурных областях, в том числе, и музыкальной. *Ключевые слова:* музыкальное искусство, постмодернизм, концепт, режиссёрский театр, опера.

**Ружинська Д.О. Втілення постмодерного концепту у режисерському театрі (на прикладі оперних вистав Д. Чернякова).** У статті виявляється специфіка втілення постмодерного концепту у режисерських оперних виставах Д. Чернякова, а також особливе місце у професії режисера театру у постмодерному мистецтві. Метою статті є дослідження культурологічної ситуації постмодернізму в музичному мистецтві на прикладі оперного жанру. Основним методом виявлення постмодерного концепту є систематизація параметрів, у яких передбачається постмодерний концепт у оперному театрі. Постмодерний концепт у режисерському театрі проявляється через особливу, притаманну цьому феномену, естетику, а також у результаті впливу філософського світогляду, так чи інакше, який є ідейним носієм для ситуації постмодернізму в усіх культурних галузях, в тому числі, і музичній. *Ключові слова:* музичне мистецтво, постмодернізм, концепт, режисерський театр, опера.

**Ruzhynskaya D.A. Postmodern concept incarnation in the directed theatre (based on the example of D. Chernyakov's opera installations).** The postmodernism concept specifics in the director's opera statements of D. Chernyakov is detected in the article, together with a special place in the theatrical director profession in the postmodern art. The purpose of the article is the culturological situation research of the postmodernism in the musical art based on the opera genre example. Systematization of the parameters of the postmodernism detection on the opera theatre is the main detection method of the postmodern concept. Postmodern concept in the director's theatre is detected through a distinct aesthetics specific for the particular phenomenon and, as a result, the influence of the philosophical ideology being anyway an ideological postmodern situation carrier in all the cultural areas including the musical. *Keywords:* musical art, postmodernism, concept, director's theatre, opera.

**Постановка проблемы и её связь с научными и практическими задачами.** Исследуя проблематику режиссёрского искусства, следует понимать, что это искусство в современном понимании сложилось во второй половине XIX века. Особое место в этом пространстве занимает фигура режиссёра оперных спектаклей. Пройдя довольно интенсивный путь развития, на сегодняшний день оперная режиссура вышла на совершенно новый для себя этап развития. Данный этап в режиссёрском театре мы связываем с такой философско-

эстетической и культурологической ситуации как *постмодернизм*.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Особое значение для музыкальной культуры имеет эстетика постмодернизма. Среди крупных исследователей в этой области следует назвать имена Ж.-Ф. Лиотара, Ж. Дерриды, Ч. Дженкса, Р. Рорти, Ж. Бодрийара, Дж. Ваттимо, К. Метца, Б. Маньковской, Ю. Кристевой, И. Хассана, У. Эко, Ж. Делёза, Ф. Гваттари, отчасти Р. Барта и др. В российском музыковедении мы можем отметить освещение проблемы постмодернизма в трудах и диссертационных исследованиях таких музыковедов как: С. Савенко, Г. Григорьевой, Н. Гуляницкой [5], а так же молодых музыковедов – Е. Лианской, Е. Трайниной, О. Гарбуз. Особым вкладом в теорию постмузыки в российском музыкознании являются труды В. Мартынова [9], В. Екимовского, В. Тарнопольского [12], в украинском – Т. Гуменюк [6], А. Козаренко, Е. Зинькевич, Б. Сюты. Постмодернизм в театральном жанре освещается в работах А. Буданова [4], Т. Крюковой [8], И. Яськевич [13]. В трудах украинских исследователей, посвящённых проблематике постмодернизма, выделяем базовую диссертацию и статьи.

**Цель статьи** – выявление постмодернистского концепта в режиссёрском оперном спектакле Д. Чернякова.

**Изложение основного материала исследования.** На сегодняшний день существует несколько подходов для режиссёрского решения оперного спектакля. На данном этапе развития принято выделять определённые типы режиссёрских подходов. Используя матрицу, предложенную Молодцовой, озвучим типологию подходов: *исторический* (или реставраторский), который основывается на попытке поставить оперу так, как она ставилась во времена премьеры; *традиционный* – сохраняющий соотношение основных компонентов многокомпонентного текста музыкального спектакля, его стабильных и мобильных элементов); *постмодернистский* (актуализирующий) – режиссёрский подход, подразумевающий разрыв с традиционной постановочной традицией. Его основным методом является актуализация – перенесение действия в современную эпоху; *концертный* вариант, помогающий осваивать новые площадки и сосредоточить внимание на музыкальном компоненте [10].

По мнению А. Рафиковой [11], в полисемантике постмодерна был потерян гносеологический субъект в традиционном понимании, который перестает быть активным избирателем, поскольку, попросту теряется перед огромным выбором, который предложил ему постмодерн. Можно смело заявить, что режиссёрское искусство современного оперного театра довольно часто воплощается по принципу вседозволенности, утвердившемуся П. Файерабеном<sup>1</sup>: «Anything goes» – «годится всё», «допустимо всё». Именно так можно охарактеризовать режиссёрский театр Д. Чернякова.

По словам Молодцовой, «в XXI веке режиссёрская интерпретация, как и зрительское прочтение оперного текста, признаются творческим актом, направленным на выявление смысла, не заложенного в произведение его авторами, но имманентно присущего ему» [10]. Место режиссёра в театральном спектакле если не самое важное, то, пожалуй, ключевое. Режиссёра постмодернистской оперы можно смело назвать автором спектакля, результатом которого становится его индивидуальное творчество, он является источником идейного смысла, который затем становится коллективным сотворческим актом, подчиняющимся требованием сценографии режиссера-постановщика. Соглашаясь с Молодцовой, позволим себе сделать заключение, что культ оперной режиссуры, свободное оперирование колоссальным спектром средств выражений – это торжество новоевропейского принципа свободного самовыражения личности. Исходя из этого, совершенно очевидно, что постмодернистские режиссёрские спектакли имеют большую популярность и признательность публики в Европе и США, нежели на Российском, и тем более, Украинском пространстве, где подобные спектакли практически абсолютно отсутствуют. Нужно признать, что на сегодняшний день оперная режиссура в украинском и российском культурном пространстве испытывает тотальную критику. По мнению Елены Образцовой<sup>2</sup>, подобные современные постановки оперных спектаклей разрушают искусство из середины: «Сейчас засилье бездарностей-режиссёров, которые убивают оперу. Человек, который придёт первый раз в театр и увидит мерзость, второй раз уже не придёт!»<sup>3</sup>. По мнению И. Корябина [7], в XX веке искания наиболее радикальной оперной режиссуры привели к серьезным деформациям профессии оперный режиссер и к девальвации ее значимости. «Так называемый диктат режиссёра в музыкальном театре, обусловивший появление на

<sup>1</sup> Feyerabend P.K. *Against Method. Outline of an anarchistic theory of knowledge*. London, 1975

<sup>2</sup> Елена Васильевна Образцова — советская и российская оперная певица (меццо-сопрано), актриса, педагог. Народная артистка СССР (1976). Герой Социалистического Труда (1990)[1]. Лауреат Ленинской премии (1976)

<sup>3</sup> Из интервью «Аргументы и факты», архив от 04:26 31/01/2014. – Электронный ресурс <http://www.aif.ru/culture/art/1094528>

свет антифеномена под названием «режиссёрская опера», стал воистину притчей во языцех, ибо радикально настроенные представители этого направления напрочь забыли о том, что прежде всего они должны быть служителями музыки, то есть композитора и либреттиста, а не заниматься удовлетворением своих личных, как правило, ничем не обоснованных амбиций, используя для этого ни в чём не повинную сцену оперного театра» [7]. Не как какую-то культурную проблему, а скорее, как данность, А. Бояринцева видит современную культурную ситуацию в оперной режиссуре. Автор призывает не стремиться её «квалифицировать» как однозначно позитивную или негативную, и утверждает, что большинство современных постановок опер классического репертуара подчинено законам индустрии. Автор довольно лаконично излагает мысль по поводу самой сути современного оперного театра: «Современный театр находит для оперы новые формы жизни. Правда, само качество этой жизни у одной части публики вызывает восторг, у другой – тревогу» [3].

Одной из задач, которую мы решаем в нашей статье, выявить суть постмодернистских постановок оперных спектаклей в культурном пространстве. Что это? Способ привлечения нового зрителя? Метод зарабатывания денег? Пиар для театра и режиссёра или нечто другое? Вопрос, который нас сегодня волнует, несет ли содержательный смысл и культурную ценность данные образцы. По-нашему мнению – да. На примерах постановок режиссера Д. Чернякова, попробуем разобраться, как проявляется постмодернистское сознание (режиссерский взгляд) в рамках оперно-театрального искусства.

Основой формирования параметров, в которых проявляется постмодернистский концепт в оперном театре, мы видим, в проявлении эстетических черт, присущих самой культурной ситуации постмодернизма. А так же влияние философского мировоззрения, так или иначе, являющегося идейным носителем для ситуации постмодернизм во всех культурных областях, в том числе, и музыкальной. На музыкальный театр влияют такие эстетическо-философские принципы как: индивидуалистический хаос концепций и типов рефлексии, «смерть автора», отрицание возможности достоверности и объективности, появление симулякра, отчуждения, состояние «усталости» от культуры и иронического отношения к ней в целом и к творческой деятельности, ирония над самим фактом существования культуры в «наши дни», игра как рефлексивный принцип и др. Так же мы наблюдаем ассимиляцию эстетических категорий неон-классики (активно «приживающихся» в музыкальном, и особенно, театральном пространстве), таких как: как артефакт, интертекст, эклектика, деконструкция, виртуальная реальность, лабиринт, абсурд, симулякр.

Таким образом, можно сформулировать параметры, в которых проявляется постмодернистский концепт в музыкальном театре, естественным образом вытекающие из философской и эстетической среды, а так же, их **трансформацию** для музыкального театрального искусства. Итак, это:

- *актуализация* как режиссерский постмодернистский метод. Она предполагает смешение стилей в рамках одного сочинения (режиссерская полистилистика), обращение к контекстному мышлению, перенос действия в актуальную среду и время связан с пространственно-временным постмодернистским параметром музыкального произведения;
- *ирония*, которая выражена через позицию «смерти автора» и иронию самого факта существования авторского искусства в «наши дни». В режиссерском театре ирония означает разрыв с классической постановочной традицией. Происходит своеобразное вытеснение создания новых художественных идей бесконечной многослойной интерпретацией и режиссерским комментированием (алгоритм интерпретаций);
- *режиссерская эклектика*. Постмодернистское состояние «усталости» культуры предполагает активное оперирование к элементам поп-культуры и массовой культуры, отказ от элитарности и концептуальное объединение дихотомических понятий (высокого и низкого, элитарного и массового, трагического и смешного, парадоксального и банального) что проявляется в постмодернистских постановочных спектаклях;
- *симулякривность*. Принцип игры со смыслом выявляется в архетипизации и символизации, которые на постмодернистском этапе трансформируются в такой принцип как появление *симулякра* – замены реальных вещей.

Итак, попробуем на примерах нескольких постановок Д. Чернякова<sup>4</sup> разобраться, как же действуют данные механизмы и как же происходит воплощение постмодернистского концепта в режиссерском театре. Для примера мы выбрали такие русские оперы как: П. Чайковский «Евгений Онегин» (Большой театр – 2006), М. Глинка «Руслан и Людмила» (Большой театр – 2011), и Н. Римский-Корсаков «Царская невеста» (Staatsoper Berlin– 2013; Teatro alla Scala– 2014).

Во всех спектаклях Д. Чернякова можно проследить такую постмодернистскую особенность как *актуализация*, при которой действие переносится из данной композитором и либреттистом эпохи в более актуальную, хотя не обязательно, ультрасовременную. «Долой кринолины» – так можно обозначить режиссерскую деятельность автора. К принципу актуализации так же можно отнести территориальную и на-

<sup>4</sup> Дмитрий Черняков – современный российский оперный режиссер, многократный лауреат премии «Золотая маска». Выпускник Российской академии театрального искусства (ГИТИС). Дважды лауреат первой ежегодной международной премии The Opera Awards 2013 в номинациях Лучший режиссер и Лучший спектакль.

циональную неопределенность. Критиками нередко подчеркивается, что события той или иной оперы могли бы произойти «где угодно и с кем угодно». Итак, события «Евгений Онегина», по стилистическим приметам, перенесены приблизительно в середину XX столетия («вряд ли случайно, что для нас это приблизительно такая степень старины, как и пушкинские времена – для современников Чайковского»<sup>5</sup>). Действие оперы «Руслан и Людмила» и «Царская невеста» перенесены в максимально современное нам пространство с колоссальным обилием IT-технологий, LCD-мониторов и прочей компьютерной техники. В «Евгении Онегине» можно наблюдать намеренную винтажность костюмов и декораций. Присутствие «русских» атрибутов в русских операх у Д. Чернякова выражается часто неявно, а через те же постмодернистские аллюзии (либо в элементах декораций, либо в отдельных реквизитах). Так, в «Евгении Онегине» можно наблюдать массовую сцену традиционно русского чаепития в начале оперы, колоссальное множество аллюзий, которые воспринимаются как чеховские детали. Опера «Руслан и Людмила» начинается как обычный классический постановочный спектакль, но это своеобразная обманка для зрителя. Первое действие все исполнители на сцене находятся в традиционном одеянии времен Киевской Руси потому, что весь пир, по задумке режиссера – это современные актёры, играющие время Киевской Руси, таким образом, то, что мы видим по сути, это своеобразный костюмированный «корпоратив». На этом классические атрибуты заканчивается, во втором действии оперы и до самого конца в одежде, декорациях, атрибутах, нет ничего исторического. За исключением финала оперы. Режиссёр создает определенную зеркальность, т.к. в финале оперы нас ожидает своеобразных маскарад. Заключается он в том, что тяжелые массивные одеяния, головные уборы и прочие исторические атрибуты, в которых нас встретили исполнители оперы в начале, одеваются прямо на сцене, во время действия. При этом, поверх рубашек и галстуков «наших дней», натягиваются княжеские одеяния времен Киевской Руси. В «Царской невесте» опять же, начало оперы встречает нас кокошниками и сарафанами, однако, через минуту мы понимаем, что сцена делится на две части: в первой части сцены, «ряженные» в исторических костюмах снимаются в историческом фильме временах Ивана Грозного, а вторая часть сцены – операторская студия, где сразу же отснятые материалы обрабатываются. Затем из русской старинной атрибутики лишь символично-русская шапка, в ансамбле с современной одеждой, оказывается попеременно на голове то у Малюты, то у Лыкова, то у Грязного.

Как своеобразное актуальное переосмысление спектакля, мы видим смысловые транс-

<sup>5</sup> Сергей Ходнев, *Коммерсант*, 4 сентября 2006 года

формации некоторых позиций, которые, по сути, остаются, но актуализируются. Так мы воспринимаем пресловутый «дом терпимости», в который модернизировался замок Наины, и своеобразный салон спец-услуг, трансформированный с пушкинских садов Черномора, где находится главная героиня Людмила, убажывающаяся тайским массажем, на кульминации которого появляется накачанный юноша с обнаженным татуированным торсом. Здесь же, известное поле, на котором встречается Руслан с головой брата Черномора, в опере вызывает аллюзию на склон чеченской горы, с разбросанными по ней телами в камуфляже и автоматами. В «Царской невесте» основное действие переносится в телестудию. Там и происходят все события, отснятые, затем тут же транслируются на телеэкран. Опричина «наших дней» по Д. Чернякову – это IT-технологии, масс-медиа, создание телеэкранных фантомов. Таким образом они «креативят» образ царя: «... Некие безликие люди в офисных костюмах, которые, чатясь в компьютере, решают скреативить лидера страны, выдуманную фигуру, имеющую тем не менее абсолютную власть в головах простых граждан» [1]. В «Евгении Онегине» такой трансформацией служат сами образы главных героев, преобразившиеся до абсурда. Однако же эта позиция нам кажется более относящейся к следующему параметру, такому как *ироничность*.

Ироничность и «игра со смыслом» является одним из ключевых параметров спектакля Д. Чернякова. По нашему мнению, ироничность в спектаклях Д. Чернякова заложена, прежде всего, в самом факте существования оперного, в традиционном понимании, искусства в наши дни. Именно так нами воспринимается своеобразный фарс, подвох, которого ожидали все знатоки искусства Д. Чернякова, увидев на рекламном плакате «Царская невеста», солистов в кокошниках и сарафанах, в итоге оказавшимся ироничным эпиграфом. Своеобразный метод *ироничного просмотра* мы видим в интерпретациях Д. Черняковым «вечных тем» самого сюжета. Так, в «Царской невесте», перспективный жених, вернувшийся с западной стажировки к Марфе, являющийся олицетворение девичьей трогательности и нежности (здесь мы видим сохранение архетипа главной героини). Все них слажено и хорошо. Однако же, видим обратную сторону медали – на самом деле «отец зомбирован телеэкраном, а жених – циничный, самовлюбленный карьерист и больше ничего, а она, назначенная какими-то неведомыми силами первой леди страны, гибнет скорее от этого превращения в очередной телефантом с идеальной белозубой улыбкой, чем от каких-то смешных магических зелий лекаря Бомелия, заказанных влюбленным в неё Григорием Грязным и страдающей от ревности Любашей» [1]. К уже упомянутой нами ироничности, мы наблюдаем в характере самих

главных героев. В постановках Д. Чернякова нет ничего, что шло бы кардинально вразрез с сюжетом, однако, за счет современных акцентов, происходит ироническое «смещение» знакомых образов. И так, в «Евгении Онегине», Татьяна до Греминского бала предстает диковатой, слегка аутичной и даже слишком уж глубоко чувствующей девушкой, Ленский – восторженный поэт-романтик «не от мира сего», неудачно влюбленный в неумную вертихвостку Ольгу. Ему, по замыслу режиссера, даже приходится спеть Куплеты мсье Трике: «Отчаяние доводит его до того, что он начинает таким образом юродствовать под гогот и улюлюкание гостей, рассыпая конфетти и стреляя из хлопушки», – пишет С. Ходнев<sup>6</sup>. Ирония в интерпретации образа Ольги проявляется в представлении ее не вполне адекватной, почти истеричной от постоянного веселья. В небезызвестном ариозо Ленского «Я люблю Вас», каждая реплика сопровождается неумным диким истеричным смехом Ольги и, порой даже, жестоким высмеиванием всего, что он ей поет ей и другим гостям. В «Руслан и Людмила» иронией является акцент, придуманный режиссером, который однако, не идет вразрез со смыслом содержанием либретто: По идеи Чернякова, Финн и Наина заключили своеобразное пари, в котором они хотят испытать на прочность любовь главных героев. Финн верить в любовь, Наина – цинично отвергает факт ее существования. Героям приходится бороться с самим собой в мире кажимостей и иллюзий, однако, пройдя тернистый путь, они обретают вновь друг друга и, в конце концов, происходит долгожданный хэппи-энд. Т.о, смысловая нагрузка остается нетронутой, а лишь немного по-другому акцентированной.

Обратимся теперь к такому параметру, как *симулякр*. Языковая символика является неотъемлемым механизмом, естественно присутствующим, в театральном искусстве. В постмодернистском аспекте в режиссерском театре происходит трансформация *символа* в *симулякр*. Акценты на архетипы, как правило, сохраняются в режиссерском театре (при условии грамотной качественной работы талантливого режиссера), однако специфицируются. И так, симулякр мыслится как жизнеподобная фикция, копия, у которых отсутствует подлинник. Постмодернистская симулякривность, по нашему мнению, воплощается в оперном режиссерском театре в том, что созданные режиссером нетипичные (для уже устоявшегося представления и слушательских установок) образы как бы «выходят из-под контроля» и начинают манипулировать действием, влияя на слушательское восприятие, зачастую вразрез с возможным первоначальным смыслом. По Ж. Бодрийяру, «симулякр» – это болезнь архетипа, разрыв связей между означаемым и означающим. Отсюда мы можем сделать вывод, что

<sup>6</sup> «Коммерсант», 4 сентября 2006 г.

можно рассматривать симулякр в оперно-постановочном театре как своего рода преобразование архетипа. Например, когда в «Евгений Онегин» Ленский предстает перед зрителем как шут, почти юродивый, мы видим своеобразную «смерть одного архетипа» (типичного лирического героя) и возникновение нового – симулятивного. Подобное происходит и с образом Татьяны: образ «голубой героини» разрушается, превращаясь в буквальном смысле «не от мира сего» дикую Татьяну. Своего рода «симулякр в симулякре» – в постановке «Руслана и Людмила» Руслан и Людмила проходят испытания, где им все время приходится иметь дело с подстроенным мороком, лживыми фантомами. Все вокруг – ненастоящее и это совершенно четко подчеркивается для зрителя. Голова брата Черноморова – экранная тряпичная проекция, подчеркнуто для зрителя то, что голова ненастоящая, для большей наглядности этого симулякра, изображение головы все время испытывает коммуникационные помехи, попросту говоря, экран рябит и трясется. Гора трупов, так пугающих Руслана в сцене с Головой — не настоящая, и «трупы», едва уходит Руслан, дружно встают и покидают сцену. Альпийский пейзаж за окном «дома терпимости» Наины — тоже не настоящий, и Финн «выключает» его, нажав кнопку на пульте.

**Выводы.** Итак, постмодернистский концепт в оперных постановках Д. Чернякова связан с определенными параметрами постмодернистского искусства, и воплощается следующими режиссёрскими методами:

1. *Актуализация* выражается у Д. Чернякова в смешении стилей (режиссёрская полистилистика), обращении к контекстному мышлению, переносе действия в актуальную среду.

2. *Режиссерская ирония* соответствует постмодернистскому параметру «смерть автора», а так же иронии самого факта существования авторского искусства в «наши дни». У Чернякова означает разрыв с классической постановочной традицией, многослойную интерпретацию, режиссёрское комментирование либреттиста, создание нового смысла там, где это не предполагалось, но не противоречит самому автору произведения.

3. *Постмодернистская эклектика* в режиссёрском театре Чернякова связана с постмодернистским параметром культурологической «усталости». Выражается в активном оперировании к элементам поп-культуры и массовой культуры, отказ от элитарности и концептуальное объединение дихотомических понятий (высокого и низкого, элитарного и массового, трагического и смешного, парадоксального и банального) что проявляется в постановочном театре.

4. *Симулякризация* соответствует такому параметру как принцип игры со смыслом. У Д. Чернякова происходит постмодернистская **подмена**, своеобразная трансформация символа на симулякр (замены реальных вещей). Происходит

своеобразная «смерть одного архетипа» героя и возникновение нового – симулякритивного. А так же подчеркнутое для зрителя «ненастоящее» в театральном действии, лишь симулякр как проекция и жизнеподобная фикция.

**Перспективой дальнейшего исследования** является изучение культурологической ситуации постмодернизма в целом, выявление неисследованных граней режиссёрского театра и особого воплощения эстетики постмодернизма в оперном спектакле. Отдельный аспект проблемы – исследование оперных постановок с особым индивидуальным режиссёрским решением, которые можно рассматривать с точки зрения эстетики и философии постмодернизма.

#### Список использованных источников

1. Бирюкова Е. *С царём в головах: Масс-медийные технологии как новая причина. Версия Чернякова* [Эл. ресурс.] / Е. Бирюкова // *Академическая музыка*. – 8 октября 2013. – Режим доступа: [http://www.colta.ru/articles/music\\_classic/730](http://www.colta.ru/articles/music_classic/730)
2. Бодрийяр Ж. *Симулякры и симуляция* [Текст] / Ж. Бодрийяр; [пер. О. А. Печенкина]. – Тула, 2013. – 204 с.
3. Бояринцева А. *Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории* [Эл. ресурс] / А. Бояринцева. – Режим доступа: <http://www.operanews.ru/12110403.html>
4. Буданов А. *Опера XXI века: жанр «на грани»? Стилистический плюрализм и/или жанры-гибриды в развитии современной оперы* / А.В.Буданов. – М.: Нобель-Пресс, Lennox Corp., 2013. – 391 с.
5. Гуляницкая Н. *Методы науки о музыке: Исследование* / Н. Гуляницкая. – М.: Музыка, 2009. – 256 с.
6. Гуменюк Т. *Постмодернизм как транскультурный феномен. Эстетичний аналіз: автореф. дис... докт. мист-ва: 09.00.08. – Эстетика* / Т. Гуменюк. – Київ: КНУ імені Т.Шевченка, 2002. – 32 с.
7. Корябин И. *«Колокольчик» зазвенел в Краснодаре! Первая премьера проекта «Три века оперы. Молодые – молодым»* [Эл. ресурс] / И. Корябин. – Режим доступа: <http://operanews.ru/1111302.html>
8. Крюкова Т. *Постмодернизм в театральном искусстве: автореф. дис. канд. иск-я* / Т. Крюкова. – СПб, 2006. – 28 с.
9. Мартынов В.И. *Конец времени композиторов / В.И. Мартынов; [послел. Т. Чередниченко]*. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с.
10. Молодцова О. *«Орфей и Эвридика» Глюка-Кунфера: от мифа к актуальному оперному искусству* [Эл. ресурс] / О. Молодцова. – Петрозаводск, 2012. – Режим доступа: <http://ttu.rushkolnik.ru/docs/15/index-87913.html>
11. Рафикова А. *Культура постмодерна и музыка XX века* / А.Р. Рафикова // *Образование и культура постмодерна: Сборник статей*. – Казань: Изд-во Казанск. ун-та, 2005. – С.69-72.
12. Тарнопольский В. *Травма постмодерна / В. Тарнопольский // Постмодернизм в контексте современной культуры: Материалы междунар. науч. конф.; [ред.-сост. О.В. Гарбуз]*. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – С. 89-95.
13. Яськевич И. *Новая российская опера в контексте постмодернизма* / И. Яськевич: автореф. дис... канд. иск-я. – Новосибирск, 2009. – 23 с.