

В. П. Спорышев

УДК 008(1-6)

<https://orcid.org/0000-0001-6385-7165>

Мир оперы: от традиций к новаторским формам

Для цитирования: Спорышев В. П. Мир оперы: от традиций к новаторским формам // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 1 (112). С. 226-232. DOI 10.20323/1813-145X-2020-1-112-224-230

В статье рассматривается эволюционный процесс перехода от традиционного стиля к новаторской режиссерской деятельности в оперном жанре. Он выразился в сплаве стилей, языковых форм, в синтезе выразительных средств различных видов искусства. Отдельное существенное место занимают вопросы о сути оперной традиции, необходимости ее сохранения и преемственности, о степени допустимости новаторства в опере, чтобы художественное произведение не выходило за рамки жанра. Это новое для современного актера и зрителя явление, которое совершается в музыкальном театре сегодня. Рассмотрение эволюции оперного искусства позволило уточнить общие закономерности развития новаторской оперы и утверждать, что именно синтез искусств является источником многообразия постановочных решений, основой новаторства в оперной режиссуре. Для этого использовались культурологический и искусствоведческий подходы. Научную новизну исследования определяют следующие параметры: во-первых, комплексный анализ материалов, связанных с претворением метаязыков в оперном искусстве; во-вторых, включение этих материалов в научный оборот как важных и значимых в восприятии реформы в оперном жанре; в-третьих, синтез выразительных средств других искусств с игрой и сценическим материалом в контексте общей картины эволюции оперного искусства, взаимодействие и взаимовлияние их в режиссерской опере; в-четвертых, рассмотрение постановочного инструментария; и в-пятых, аналитическая картина режиссерских интерпретаций: от языка стиля к языку феномена. Данный контекст изучения был возможен с помощью сравнительно-исторического и искусствоведческого подходов.

Ключевые слова: XX век, традиции, инновации, синтез искусств, новаторская опера, творчество режиссера, формы, смыслы.

V. P. Sporyshev

World of opera: from traditions to innovative forms

The paper examines the evolutionary process of moving from traditional style to pioneering directing in the opera genre. It expressed itself in an alloy of styles, language forms, in the synthesis of expressive means of various kinds of art. A separate essential place is covered by questions about the essence of the opera tradition, the need to preserve it and continuity, the degree of permissibility of innovation in the opera, so that the artistic work does not go beyond the genre. It is a new phenomenon for a modern actor and viewer, which is performed in musical theatre today. Consideration of the evolution of opera art has made it possible to clarify the general patterns of the development of innovative opera and to argue that it is the synthesis of arts that is the source of diversity of production solutions, the basis of innovation in opera directing. For this purpose cultural and art historical approaches were used. The scientific novelty of the study consists, first, in the complex analysis of materials related to the translation of meta-languages in opera art; secondly, the inclusion of these materials in the scientific circulation as important and significant ones in the perception of reform in the opera genre; thirdly, the synthesis of expressive means of other arts with play and stage material in the context of the overall picture of the evolution of opera art, the interaction and mutual interaction of them in the director's opera; fourthly, in the consideration of staged means; and fifthly, in the analytical picture of the director's interpretations: from the language of style to the language of the phenomenon. This context of study was possible through comparative-historical and art-historical approaches.

Keywords: twentieth century, traditions, innovations, synthesis of arts, innovative opera, director's work, forms, meanings.

XX век явился веком парадоксов творчества, охвативших сегодня и художественный текст, и художественный язык, и процессы художественного мышления. В эпицентре реконструкции оказалось оперное искусство. Перемены наиболее

сильно отразились в режиссуре, что вызвало к жизни новаторские формы спектаклей. К сожалению, сегодня еще недостаточно теоретических работ, осмысливающих это явление, ни на Западе, ни в России. Аналитические статьи и самые инте-

ресные отклики на увиденные и услышанные «оперные шедевры» с новаторским языком обнаруживаются в большей степени в газетных либо журнальных публикациях. Поэтому и наши библиографические поиски вынужденно включают публицистические источники.

Театр – живое, радостное, «незанудное» (О. П. Табаков) дело. И в этом качестве он будет вбирать самые удачные приемы и традиции, которые ему может предложить поле мировой культуры. Мультикультуральность, по мнению современного итальянского критика Карло Мариа Чела, – явление, обещающее объединить в спектакле стилевые музыкальные, визуальные и драматические достижения разных народов и школ без их унификации. Новое, видимо, хорошо забытое старое. В 1971 г. Альфред Шнитке уже предвидит надвигающиеся тенденции полистилистики [18, с. 230-238]. На рубеже веков визуальная составляющая и полистилистика прочно входят в оперную реальность. Создание такого гармоничного единства в спектакле потребовало серьезного режиссерского осмысления. В конце XX в. доктор искусствоведения В. Д. Конен, рассуждая об опере, еще могла сказать, что «музыка обладает, по существу, только двумя сферами выразительности – интонационной и формообразующей, которые не соприкасаются с предметной стороной действительности, не тяготеют к иллюстративности» [8, 14]. Сегодня же на примере опыта успешных драматических режиссеров (П. Брук, Д. А. Бертман, Д. Ф. Черняков) доказано, что вскоре редко можно будет увидеть успешный спектакль без использования возможностей визуального ряда, умения удивлять, проявления умений совмещать музыку с «предметностью», без интерактивности, то есть включения в творческий акт его создания зрителя/слушателя.

Об этом же пишет А. С. Клюев [7, 17-19], говоря об эволюционном характере музыки, родившейся как отражение окружающего мира, проходящей становление как попытку понять причину Сущего, приходящей к отражению самого человека как социального существа. И тогда, сейчас, в «телесно-пластическом» явлении человека на сцене оперы происходит наиболее полное доступными нам сегодня средствами отражение его внутреннего мира. Т. Адорно, полемизируя с Ф. Ницше с позиции, что главное в музыке – это феноменологическая составляющая, а не связь с поэзией [2, с. 227-228], приводит такую цитату последнего: «Драматическая музыка станет возможной лишь тогда, когда искусство звучаний по-

корит громадную сферу символических средств с помощью песни, оперы и стократно сложных попыток звуковой живописи ... после того как в длительном развитии оба вида искусства стали взаимосвязанными и в конце концов музыкальная форма оказалась насквозь прошита нитями понятий и чувств» [19, с. 891-892]. Что это, как не оправдание новаторской оперы перед традиционализмом?

Драматическая режиссура имеет собственную традицию, определившую развитие в опере театрального и кинематографического подходов. Взаимопроникновение отраслей искусства явилось источником многообразия постановочных решений, источником новаторства в оперной режиссуре. Это многообразие позволило ей вторгнуться в последней трети XX в. в закрытую систему музыкального театра.

Потенциал драматической режиссуры кроется в достижениях, которые были формализованы разработками школы К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда (Россия), Бертольда Брехта (Германия), через политический театр Эрвина Пискатора (Германия) и, в особенности на Западе, школы Михаила Чехова (Россия, США). Этим ведущим систем подготовки актеров, открывших пути драматического совершенствования воплощения сценического образа, пути, подходящего индивидуально для каждого исполнителя и ориентированного на целостный образ режиссерской интерпретации материала. Распространение этих систем в театральной деятельности определяет актуальность политики Государственного академического Большого театра по приглашению зарекомендовавших себя режиссеров драматических театров для постановки опер ради «поиска талантов». По словам директора В. Г. Урина, «...режиссерам, зарекомендовавшим себя в драмтеатрах, дается шанс проявить себя в работе над оперой» [6]. Впрочем, такой политики театр придерживался и ранее в отношении исполнителей, что создало ему славу «звездного» театра. Практически аналогичная политика отмечена и на других оперных площадках, с той лишь разницей, что на западных сценах карт-бланш дается прославленным, известным, обладающим развитым брендом (от англ. brand – клеймо) собственного имени режиссерам, безотносительно того, как они относятся к опере как жанру. «Бренды не существуют в реальном мире – это ментальные конструкции. Бренд лучше всего описать как сумму всего опыта человека, его восприятие вещи, продукта, компании или организации. Бренды су-

ществуют в виде сознания или конкретных людей, или общества», – поясняет Грегори Джеймс [20, с. 12]. Генеральный директор театра Metropolitan Opera так объясняет эту политику: «...думаю, что тот, кто всю жизнь ставил оперы, мог и забыть, какое именно впечатление должен производить оперный театр» [13].

Войдя в музыкальный жанр, драматические режиссеры были вынуждены отказываться от некоторых театральных приемов по объективным причинам, в основном в связи с особенностями жанра или исполнителей. Иногда это был отказ и от самого главного режиссерского инструмента – драматического, что не осталось незамеченным критиками. «Я побывал на некоторых драматических спектаклях (имеется ввиду знакомство с российской оперой. – В. С.), – пишет оперный постановщик Дэвид Фримен (David Freeman), – большинство постановок немыслимо старомодны! Кроме того, создается впечатление, что Станиславского, чья система так почитается, для здешних артистов словно не было на свете! Привычка друг до друга не дотрагиваться на русской сцене так сильна, что даже в момент убийства актер, игравший убийцу, завис в воздухе метрах в двух от героя, а тот, взревев от “боли”, скончался в судорогах, хотя к нему никто и не прикоснулся!» [9, т. II, с. 319].

К. Челла видит причины потери уровня постановок современной оперы, по сравнению с XIX–XX вв., в ускорившемся темпе жизни, той же мультикультуральности и слабости интуиции продюсера. Темп жизни влияет на скорость выпуска спектакля. Невозможно тратить на репетицию много месяцев или даже лет, как это было в прошлом. Механизм финансирования культуры находится в неотлаженном состоянии. Однако не стоит смешивать новаторское и традиционное разделение оперы с откровенно неудачными постановками. Хотя последние часто характеризуют современный этап развития оперы количественно, такое присуще этапу становления.

Постановки, не подвергнутые достаточному режиссерскому осмыслению и переработке, многие зрители относят к неудачным образцам жанра уже сегодня. Это связано с изменениями, произошедшими в сознании современников. Стремление к яркому и понятному образу, привычка к быстрому принятию решения, потребность в комментаторе, пейсмекере (Это подтверждается ростом популярности стриминговых трансляций. В опере нам известен по крайней мере один ее пример – «Орфей и Эвридика» Ромео Кастеллуччи 2014 г., о

которой речь пойдет ниже). Разочарование публики сегодня чаще связано с тем, что не оправдывается ожидание традиционной постановки. «Культивирование мелодии, столетиями складывающееся в академическом искусстве, приводит к хрестоматийному заблуждению – неправомерному ожиданию малоопытным слушателем наличия этого феномена в любом музыкальном произведении» [11, с. 107]. Для продюсера же такая постановка из-за большого количества занятых участников и дороговизны декораций и костюмов все больше не по карману.

Современному оперному продюсеру также еще только предстоит выработать подходы к успешной презентации опер. Это и улучшение рекламной политики, и честность по отношению к публике.

К новаторской опере можно отнести режиссерские постановки, которые концептуально и визуально решены любым нетрадиционным образом с уклоном в смежные художественные специальности. Перечислить все варианты невозможно. Новаторская опера еще не подверглась полной формализации, но можно выделить основные направления – это, безусловно, «художественная», «хореографическая», «архитектурная», «кинематографическая», «кукольно-театральная», «электронно-виртуальная», «мультипликационная». Рассмотрим ряд примеров новаторства в оперных постановках, которые, по нашему мнению, обладают особой ценностью для развития жанра.

Московская постановка И. М. Эпельбаума «Иоланты» (1997) в театре «Тень» своим успехом открыла дорогу кукольному спектаклю в оперные сферы. Постановка была высоко оценена, но театр получил премию «Золотая маска» только за вторую пробу в жанре кукольной оперы (превращение «Лебединого озера» в «марионеточную» оперу). Этот новаторский проект открыл новые возможности популяризации оперного жанра в стиле кукольного театра.

Режиссеров, которые не иллюстрируют с помощью сценографических решений (декораций или проекций) свою режиссерскую задумку, а основывают режиссерское видение на существующих элементах архитектуры, вписывая их в концепцию спектакля, часто называют режиссерами-архитекторами. Для музыкального искусства сотрудничество с архитекторами не новость. Так в середине XX в. Янис Ксенакис объединяет навыки композитора и архитектора и равно создает как поразительные архитектурные сооружения, так и музыкальные творения. Он говорил, что основа музыки – конфигурация – «...парабола ... мы мо-

жем сконструировать бесконечное множество длящихся звуковых процессов» [21, 23–25]. Собственно, его творческие поиски привели к созданию электронной музыки, а вкупе с Кандинским и Скрябиным его можно считать предтечей современных новаторских форм.

Такой интерактивности, как в архитектурной опере, музыкальное искусство прежде не знало. Речь идет о sitespecific-театре, в особенности о его разновидности promenade-театре, российское название которого («бродилка») произошло от вида компьютерных игр, популярных в начале 90-х. Если второй вид sitespecific-театра – environment (от англ. – «окружающая среда») – пример типичной продюсерской оперы, организующей зрелищные спектакли, более похожие на концерты, в необычных местах: на заброшенных заводах, стадионах, котлованах, верфях и т. д., то в отношении promenade-театра лидерство в постановке принадлежит режиссеру-архитектору.

Тип постановок, которые мы объединили термином «продюсерская» опера, наполнен различными сценографическими, драматургическими, музыкальными экспериментами и может варьироваться от постановок «для посвященных» в виде арт-практик или перформансов на нетрадиционных площадках до тематических фестивалей и телевизионных шоу. Российская практика environment-театра уже не сводится к привлечению оперных солистов к социально значимым событиям типа открытия Олимпиады или концертам на Красной площади в Москве или Дворцовой в Санкт-Петербурге. Масштаб environment-театра в России сегодня значительно больше. Есть лишь обоснованные сомнения при причислении продюсерской environment-оперы к оперному жанру. Приведем мнение одного оперного обозревателя об environment-опере: «Поскольку целью такого спектакля является, прежде всего, привлечение внимания широкой публики к конкретному театру, проекту, отдельным персонам, его внутренние формы более тяготеют к эффективным пиар-технологиям, нежели к сфере художественной коммуникации» [4]. Это территория индустрии развлечений, и ее отношения с оперой требуют особого осмысления.

Возможно, будущее новаторской оперы за другой ветвью site-specific, интерактивной – promenade (с фр. – «прогулка» (по городу), когда зритель не ограничен местом своего присутствия и может влиять на собственную роль в представлении и своем местопребывании. В соответствии с этими нормами вначале организовывались му-

зейные туры по тюрьмам «Алькатрас» и «Бастилия», ориентированные на то, чтобы посетитель проникся духом места, примерил на себя роль заключенного. Затем из этой идеи интерактивности выросли театрализованные представления и концерты музыкальных групп вроде Punchdrunk, с программами «Утопленник» («The Drowned Man») и «Нет больше сна» («Sleep No More»), воплощающей классического «Макбета» при 14 часах инсталляции, из которых при каждом посещении открываются лишь три. Немецкий театр Rimini Protocol и итальянский Teatro de los Sentidos также работают в этом жанре. Российские практики promenade-театра пока немногочисленны. Челябинский LIQUIDtheatre – один из немногих пока примеров. Спектакль «Шекспир. Лабиринт» Театра Наций и Московского Музея Современного Искусства к 450-летию Шекспира объединяет драматический театр, инсталляции, кукольный театр и оперу. Оперное искусство не осталось в стороне от тенденций развлекательной индустрии усиливать степень интерактивного общения с публикой. Сиднейский оперный театр ввел программу привлечения публики к участию в оперном представлении в качестве исполнителя. За пять тысяч долларов каждый желающий может выйти на сцену и предстать перед полуторатысячной публикой в качестве участника хора. Поучаствовать в спектакле Австралийской оперы можно было пока лишь в определенные даты: с 15 января по 1 апреля 2017 г., а также с 1 января по 31 марта 2018 и с 1 июля по 31 августа 2018 [1]. Это позволило окупить реконструкцию оперного зала, которая проводилась с целью придания ему лучших акустических свойств.

«Публика не просто наблюдает за происходящим. Она неизбежно попадает в “эпицентр” событий и становится частью спектакля. Место диктует особые правила поведения, с которыми участники должны согласиться и безоговорочно их соблюдать. Зрители вынуждены перемещаться в незнакомом пространстве, ориентироваться в непредвиденных ситуациях и взаимодействовать с актерами, порой даже брать инициативу на себя. А если учесть, что спектакли создаются и в общественных местах, то контактировать приходится и со случайными встречными» [5]. В Александринском театре это постановка «Призраки театра», в Центре им. Вс. Мейерхольда – «Норманск», в Гоголь-центре «Сталкер». Пока в этом новом типе постановок преобладают театральнодраматические, а оперные довольно редки.

Значимыми для эволюции оперного жанра, как

нам кажется, являются теле- и киноопера. Впрочем, многие могут не согласиться с этой мыслью. Как писала Юлия Стракович [14, с. 263]: «Вопрос о том, подорвала ли звукозапись основания полноценного слушательского опыта, разрушив ситуацию концертной сосредоточенности, либо, напротив, своей возможностью неоднократного повтора и возвращения к избранным фрагментам предоставила шанс для более глубокого контакта с произведением, был в свое время предметом самых жарких дискуссий, но, в сущности, остался неразрешенным и по сей день». Что не мешает нам выделить здесь несколько направлений:

- Экранизация опер (киноопера).
- Видео- и аудиофиксация спектакля.
- Теле- и онлайн-трансляции на уличные панельные приспособления, кинотеатры, Интернет (вплоть до стриминга от первого лица).
- Видеозаписи как элемент сценографии.

Первое направление способствует доступности оперы для массовой аудитории и активно формирует свой «золотой фонд». К нему можно причислить оперы «Травиата» (реж. Ф. Дзефирелли), «Князь Игорь», «Пиковая дама» и «Евгений Онегин» (реж. Р. Тихомиров), «Иоланта» (реж. В. Горрикер). «Панорамы, последовательность общих, средних, крупных планов создавали динамику видеоряда, направляя внимание зрителя на детали, которые были бы не замечены им на спектакле», – пишет Л. О. Складнев об эффекте экранизации [12].

Второе направление имеет долгую историю развития, но лишь к настоящему времени оно стало представлять не только историческую, но и художественную значимость. Отказ от статичных камер, съемка с нескольких ракурсов, цифровая техника, обеспечивающая качество видео и звука, наконец, монтаж материалов при участии режиссера-постановщика позволяют не просто сохранить оперу для истории, но презентовать ее зрителю онлайн в соответствии с режиссерским видением. Лидером этого направления является компания «Bel Air Media» под руководством Франсуа Дюпля (François Duplat), которая сотрудничает с ведущими мировыми оперными площадками, включая российские – Большой Театр и Новосибирский государственный академический театр оперы и балета. Компания также известна организацией трансляций, что соответствует третьему направлению. Оперы можно смотреть на каналах Mezzo, Arte, Kultur, «Культура» или купить на DVD. Их можно увидеть в сети и в кино. Питер Гелб (Peter Gelb), генеральный директор театра

Metropolitan Opera, организовал трансляции спектаклей в HD-кинотеатрах.

Использование кино в организации сценографии стало привычной практикой. Но и на этом развитие не остановилось. Оно продолжается в направлении «электронно-виртуального» жанра. В 2011 г. итальянские зрители стали свидетелями голографической оперы. Знаменитый итальянский музыкант Франко Баттиато создал в честь философа Бернардино Телесио (1509-1588) очень необычную оперу. Баттиато задумал лирическую оперу «Телесио» как исполняемую виртуальными артистами. С использованием трех проекторов и голографического экрана постановка воплотилась в реальность. Декорации, певцы, танцоры и другие исполнители появлялись на сцене, хотя физически их там не было. Они были представлены только голограммами. Оркестр *Philharmonia Mediterranea* под управлением Карло Боккадоро был единственным реальным элементом. В новаторской опере «Русалка» на сцене Михайловского театра (2009) сценография и костюмы, многочисленные видеопроекции и художественный свет, созданные П. Окуневым, О. Шаишмелашвили и Д. Солнцевым, стали находкой спектакля. В опере «Катя Кабанова» Леоша Яначека (Leoš Janáček), поставленной в Михайловском театре (2011), художник Фолькер Хинтермайер (Volker Hintermayer) воплотил образ бесконечной «пустоты». Режиссер Нильс-Петер Рудольф (Niels-Peter Rudolph) в качестве средства художественной выразительности использовал видеопроекцию на экране-заднике, а вспышки стробоскопа в кульминационных моментах свидетельствовали о «духовных преобразованиях» [3, с. 129] главных героев. Но самой необычной с участием телевидения стала постановка «Орфей и Эвридика» режиссера Ромео Кастеллуччи (Romeo Castellucci). Премьера состоялась в рамках Венского фестиваля *Wiener Festwochen – 2014* при продюсировании Маркуса Хинтерхойзера (Markus Hinterhäuser). На экране рассказывалась история девушки, впавшей в кому, и, по замыслу режиссера, находящейся между мирами, подобно Эвридике. Затем «...камера следует через весь город в больницу, где лежит Карен Анна Гизельбрехт и слушает прямую трансляцию оперы со сцены» [15]. На ее глазах слезы.

Вероятно, главным достижением новаторской оперы на сегодня является открытие жанра широким слоям публики и подключение его к информационным процессам в обществе, установление активного информационного обмена между оперными площадками и широкой аудиторией. Фор-

мирование благоприятной медиасреды для оперных постановок является возможностью передать в массы принципы и нормы построения гармоничных форм оперного искусства ради духовного обогащения и развития культурно ориентированной социальной среды.

Библиографический список

1. Австралийская национальная опера предлагает почувствовать себя оперным артистом // ClassicalMusicNews.Ru. 12.01.2017. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/news/feel-yourself-a-singer> (Дата обращения: 17.05.2017).
2. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. Москва : Логос, 2001. 352 с.
3. Астафьева Т. В. Компьютерные и медиа технологии в сценографии как фактор развития постановочного процесса // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). Мир художественной культуры. Вып. 3. 2011. С. 128-133.
4. Бояринцева А. А. Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории // OperaNews.ru. 2012. URL: <http://www.operanews.ru/12110403.html> (Дата обращения: 17.05.2017).
5. Власова Т. Прыжок в неизвестность // Театрал 2013. № 7-8 (107). URL: <http://www.teatral-online.ru/news/9674/> (Дата обращения: 17.05.2017).
6. «Иоланта» в Большом театре: прозрение откладывается. URL: <http://operanews.ru/15110207.html> (Дата обращения: 19.02.2017).
7. Клюев А. С. Сумма музыки. Санкт-Петербург : Алетей, 2017. 608 с.
8. Конен В. Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд. 2-е. Москва : Музыка, 1974. 376 с.
9. Мейлах М. Эвтерпа, ты? Художественные заметки. Беседы с русскими артистами в эмиграции и метрополии: в 2 т. Музыка. Опера. Театр и Десятая муза. Изобразительное искусство. Москва : Новое литературное обозрение, 2011. Т. II. 340 с.
10. Немирович-Данченко В. И. К истории первых постановок пьес А. П. Чехова и М. Горького в Художественном театре. О драматургии А. П. Чехова // Театральное наследие : в 2 т. Т. 1. Москва : Искусство, 1952. С. 86.
11. Папенина А. Н. Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия // Новое в гуманитарных науках. Вып. 36. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУП, 2008. 152 с.
12. Складнев Л. О. Медиакурс: Фильм-опера как жанр киноискусства 20 века. URL: <http://www.dereksiz.org/filem-opera-kak-janr-kinoiskusstva-20-veka.html> (Дата обращения: 17.05.2017).
13. Соломон Д. Интервью с Питером Гелбом // The New York Times 24.09.2006. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/intervju-s-piterom-gelbom> (Дата обращения: 19.05.2017).

14. Стракович Ю. Цифрология. Что случилось с музыкой в XXI веке. Москва : Классика-XXI, 2014. 352 с.

15. Хинтерхойзер М. «Мы хотели отойти от общеизвестных клише». URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3150454> (Дата обращения 20.05.1917).

16. Черняков Д. Ф. «Я никому не доверяю». URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> (Дата обращения: 16.04.2017).

17. Черняков Д. Ф. Интервью // Независимая газета от 13.10.2006. URL: <http://www.dramteatr.info/prensa/dt-chernyakov-p01.htm> (Дата обращения: 18.05.2017).

18. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке // Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. Нац. муз. ком. СССР. VII Междунар. муз. конгресс. 6-9 окт. 1971 г. Москва. Москва : Сов. композитор, 1973. 374 с.

19. Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden // hrsg. von Karl Schlechta. В. II. Hanser, 1977. 1275 s.

20. Gregory James R. Leveraging the Corporate Brand. NTC Business Books, 1997. 233 p.

21. Xenakis J. Musique. Architecture, Tournai, Casterman, 1971. 176 p.

Referense list

1. Avstralijskaja nacional'naja opera predlagaet pochuvstvovat' sebja opernym artistom = Australian National Opera offers to feel like an opera artist // ClassicalMusicNews.Ru. 12.01.2017. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/news/feel-yourself-a-singer> (Дата obrashhenija: 17.05.2017).
2. Adorno T. Filosofija novoj muzyki = Philosophy of new music / per. s nem. B. Skuratova. Moskva : Logos, 2001. 352 s.
3. Astaf'eva T. V. Komp'juternye i mediatehnologii v scenografii kak faktor razvitija postanovochnogo procesa = Computer and media technologies in scenography as a factor in the development of the staged process // Obshhestvo. Sreda. Razvitie (Terra Humana). Mir hudozhestvennoj kul'tury. Vyp. 3. 2011. S. 128-133.
4. Bojarinceva A. A. Opernye postanovki XXI veka: igry na spornoj territorii = Opera productions of the XXI century: games in the disputed territory // OperaNews. ru. 2012. URL: <http://www.operanews.ru/12110403.html> (Data obrashhenija: 17.05.2017).
5. Vlasova T. Pryzhok v neizvestnost' = Jump in uncertainty // Teatral. 2013. № 7-8 (107). URL: <http://www.teatral-online.ru/news/9674/> (Data obrashhenija: 17.05.2017).
6. «Iolanta» v Bol'shom teatre: prozrenie otkladyvaetsja = «Iolanta» in the Bolshoi Theatre: the vision is postponed. URL: <http://operanews.ru/15110207.html> (Data obrashhenija: 19.02.2017).
7. Kljuev A. S. Summa muzyki = Music sum. Sankt-Peterburg : Aleteja, 2017. 608 s.
8. Konen V. D. Teatr i simfonija (rol' opery v formirovanii klassicheskoj simfonii) = Theatre and Symphony (the

role of opera in the formation of the classical symphony).
Izd. 2-e. Moskva : Muzyka, 1974. 376 s.

9. Mejlah M. Jevterpa, ty? Hudozhestvennye zametki. Besedy s russkimi artistami v jemigracii i metropolii = Euterpe, is it you? Art notes. Conversations with Russian artists in emigration and mother country: v II t. Muzyka. Opera. Teatr i Desjataja muza. Izobrazitel'noe iskusstvo. Moskva : Novoe liter. obozrenie, 2011. T. II. 340 s.

10. Nemirovich-Danchenko V. I. K istorii pervyh postanovok p'es A. P. Chehova i M. Gor'kogo v Hudozhestvennom teatre. O dramaturgii A. P. Chehova = To the history of the first productions of plays by A. P. Chekhov and M. Gorky at the Khudozhestvenny Theatre. About drama by A. P. Chekhov // Teatral'noe nasledie : v 2 t. T. 1. Moskva : Iskusstvo, 1952. S. 86.

11. Papenina A. N. Muzykal'nyj avangard serediny XX iska i problemy hudozhestvennogo vosprijatija = Musical vanguard of the mid - XX century and problems of artistic perception // Novoe v gumanitarnyh naukah. Vyp. 36. Sankt-Peterburg : Izd-vo SPbGUP, 2008. 152 s.

12. Ckljadnev L. O. Mediakurs: Fil'm-opera kak zhanr kinoiskusstva 20 veka = Media Course: Film opera as a genre of film art of the XX Century. URL: <http://www.dereksiz.org/filem-opera-kak-janr-kinoiskusstva-20-veka.html> (Data obrashhenija: 17.05.2017).

13. Solomon D. Interv'ju s Piterom Gelbom = Interview with Peter Gelb // «The New York Times» 24.09.2006. URL: <http://www.classicalmusicnews.ru/interview/intervju-s-piterom-gelbom> (Data obrashhenija: 19.05.2017).

14. Strakovich Ju. Cifroljucija. Chto sluchilos' s muzykoj v XXI veke = Figurelution. What happened to music in the XXI century. Moskva : Klassika-HHI, 2014. 352 s.

15. Hinterhojzer M. «My hoteli otojti ot obshheizvestnyh klishe» = «We wanted to move away from the well-known clichés». URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3150454> (Data obrashhenija 20.05.1917).

16. Chernjakov D. F. «Ja nikomu ne doverjaju» = «I don't trust anyone». URL: <http://magazines.russ.ru/km/2006/3/che4.html> (Data obrashhenija: 16.04.2017).

17. Chernjakov D. F. Interv'ju = Interview // Nezavisimaja gazeta ot 13.10.2006. URL: <http://www.dramteatr.info/prensa/dt-chernyakov-p01.htm> (Data obrashhenija: 18.05.2017).

18. Shnitke A. G. Polistilisticheskie tendencii v sovremennoj muzyke = Polystylistic tendencies in contemporary music // Muzykal'nye kul'tury narodov. Tradicii i sovremennost'. Nac. muz. kom. SSSR. VII Mezhdunar. muz. kongress. 6-9 okt. 1971 g. Moskva. Moskva : Sov. kompozitor, 1973. 374 s.

19. Friedrich Nietzsche Werke in drei Bänden // hrsg. von Karl Schlechta. V. II. Hanser, 1977. 1275 s.

20. Gregory James R. Leveraging the Corporate Brand. NTC Business Books, 1997. 233 p.

21. Xenakis J. Musique. Architecture, Tournai, Casterman, 1971. 176 p.