

Музыкальный театр

Евгения Артемова

ОПЕРНАЯ ПОСТАНОВКА В МОСКВЕ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (ОБЗОР НОВЫХ СПЕКТАКЛЕЙ СЕЗОНА 2021/2022)

Современная оперная постановка — это феномен, в котором сфокусированы требования времени к оперному театру наших дней, новые социокультурные влияния, определяющие характер взаимодействия аудитории с театром, его репертуарные особенности, постановочные решения и акценты в выборе тех или иных сценических разновидностей жанра.

Все эти факторы находят отражение в новых спектаклях оперных театров столицы сезона 2021/2022, представленных вниманию читателя в настоящей статье — они открывают своеобразный срез бытования современного оперного театра. В аналитическом обзоре отобраны наиболее знаковые постановки прошедшего сезона.

Устойчивым остается стремление пополнить репертуарные списки театров оригинальными постановочными концепциями известных шедевров. К этому ряду постановок можно отнести следующие спектакли: «Дон Жуан» и «Лоэнгрин» в Большом театре, «Риголетто» в МАМТ имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, «Аида» в театре «Геликон-опера».

«Дон Жуан» В. А. Моцарта в Большом театре имел богатую историю, начиная с 1825 года. Новая постановка юбилейная — десятая. Создатели спектакля — главный дирижер Туган Сохийев, петербургский драматический режиссер Семён Сливак, супружеский тандем художников Семён Пастух (сценография) и Галина Соловьева (костюмы). Новая сценическая версия известной оперы получилась внешне яркой, музыкально выверенной и полной иронических ремарок, так характерных для Моцарта. Однако стилистика итальянского кино эпохи неореализма, выбранная постановщиками для художественного облика спектакля, воспринимается двояко. С одной стороны, свойственное ему сочетание наивности и трагизма — казалось бы,

удачная основа для соединения комедии и трагедии в этой «*dramma giocoso*». С другой, попытка режиссера показать чувственную наполненность образов, вынести на первый план пружину драматического взаимодействия героев входит в противоречие с «художественной рамкой», в которую помещен известный сюжет о наказанном распутнике, ведомом жаждой жизни и обреченном на наказание. Эстетика черно-белой графики с яркими красными и зелеными акцентами, велосипеды, зонтики, кадки с искусственными деревьями на пустой сцене, лунный диск на заднике сцены со светодиодными звездами и, наконец, многообразный, разноцветный и эротичный миманс, хореографически комментирующий содержание арий, — все это растворяет главную пружину трагикомедии во внешней эффектности, услаждая глаз, но уводя от философского замысла оперы.

Постановщики хотели сделать смешной спектакль, и он получился отчасти смешным, хотя некоторые приемы, предполагающие вызвать смех, наподобие «укола зонтиком» Командора в первой сцене или укрытия Мазетто под юбкой Церлины, весьма сомнительны. В целом же смешное и во все в нем вытеснило трагическое. Неясным остается смысл состаренных режиссером в последней сцене Дон Жуана и Лепорелло. Вероятно, так он хотел сгладить трагедию обрушившегося на главного героя возмездия в расцвете лет. Но заодно сгладил и драматическую кульминацию сюжета. И даже яркий финал с рассыпанным по сцене красным пламенем вызывает не потрясение от свершившегося наказания, а восхищение красивым художественным эффектом. Новый «Дон Жуан» не ставит никаких вопросов и не дает никаких ответов, он не поражает, а развлекает. И все бы ничего, но в музыке оперы содержится гораздо больше смыслов, которые так и остались за рамками этой постановки.

Музыкальная часть спектакля реализована наиболее удачно. Т. Сохиеву, за плечами которого не одна постановка этой оперы, удалось добиться выверенности и классицистской стройности звучания, собрать архитектуру целого, в которую органично встроены многочисленные ансамбли. И хотя



В. А. Моцарт. «Дон Жуан».
Дон Жуан — Ильдар Абдразаков,
Церлина — Екатерина Воронцова.
Фото Дамиры Юсуповой

не все голоса обладали моцартовской прозрачностью и легкостью, исполнители с технической и музыкальной точки зрения были на высоте. Безусловный центр этой постановки — харизматичный Ильдар Абдразаков в роли Дон Жуана, под которого изначально ставился спектакль. Драматическая индивидуальность артиста и его вокальные возможности позволяют раскрыть любую роль.

Новый «Дон Жуан» в Большом вполне способен развлечь невзыскательную публику, хотя требовательного меломана он вряд удовлетворит. Ну, а сколь длинна будет его сценическая жизнь — время покажет.

Еще одно сочинение вернулось на главную оперную сцену страны после почти столетнего перерыва — «**Лоэнгрин**» **Рихарда Вагнера**. Этот спектакль — результат копродукции Большого театра с Метрополитен-опера. Создала его международная команда: канадский режиссер Франсуа Жирар, американский дирижер Эван Роджистер, дизайнер, художник из Гонконга Тим Йип, художник по свету Дэвид Финн, видеохудожник Питер Флаерти. В двух составах спектакля были задействованы российские и зарубежные артисты, востребованные на ведущих сценах мира.

Премьера оперы «Лоэнгрин» состоялась в Большом в 1889 году. Спектакль выдержал почти сто представлений. В той постановке блистали Леонид Собинов и Антонина Нежданова, в исполнении которых образы Эльзы и Лоэнгрин стали эталоном советского времени.

Сегодняшний «Лоэнгрин» — продукт XXI века, в котором задействованы сценические технологии, позволяющие создать масштабное и красивое зрелище. И тем ценнее, что зрелище не стало самоцелью или выражением некоей новомодной концепции. Это тот случай, когда постановка, органичная музыке, транслирует именно композиторские, а не режиссерские идеи.

Сюжет о любви и ненависти, радости и страдании, искушении и спасении, собранный Вагнером из древненемецких мифологических источников, представлен сценографически аскетично: единственный декорационный элемент — это стена, словно из давно застывшей лавы, впитавшей признаки времени; ее материал так же вечен, как идеи добра и зла, раскрывающиеся здесь на основе древнего эпоса. Графичная фактура поверхности стены от действия к действию меняется, резонируя настроениям сюжета. В самом ее центре — овальное окно, выполняющее функции своеобразного портала, связывающего два мира, земной и небесный. Именно из этого окна, в котором непрерывно меняются видеокартинки живого космоса, прибывает посланник небесного Грааля Лоэнгрин для чудесного спасения главной героини Эльзы.

В целом же художественный облик спектакля складывается из черно-белой и красно-зеленой цветовой палитры, которая дана в космическом видеоряде и костюмах брабантцев — грандиозной хоровой массы. И хотя художник Тим Йип уверяет, что никаких символических смыслов цвета он не имел в виду, противостояние двух пар главных героев — Эльзы с Лоэнгри-



Р. Вагнер. «Лоэнгрин».
Сцена из спектакля.
Фото Дамиры Юсуповой

ном и Ортруды с Тельрамундом — обозначено недвусмысленным цветовым контрастом белого и красного. Расположение хора, занимающего всю сцену по ширине, имеет свою графику — он включается в строгие и симметричные композиции неторопливых и выверенных мизансцен, которые отвечают ритму музыки. Хор — и комментатор, и участник сюжета, и часть единого художественного ряда. Интересно световое визуальное преобразование хора с помощью оригинальных световых решений: участники его, распахивая черные плащи, словно крылья, все время создают меняющуюся цветовую гамму, а иногда и просто исчезают из поля зрения аудитории, находясь на сцене.

Музыкальная часть под руководством Антона Гришанина — это стилистически и технически выверенная конструкция, в которой вокальные партии, голоса оркестра, тембрально и динамически точно вплетены в общую архитектуру. Музыкальный массив распределен акустически по всему залу: любимые Вагнером медные духовые звучат из-за сцены и из зрительного зала, пронзая звуком все его пространство.

Грандиозность постановки, в которой задействовано 200 человек на сцене и 100 в оркестре, не может не захватывать внимания — это зрелище, оставляющее яркое впечатление.

Одна из видных оперных премьер сезона в Музыкальном театре им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — «**Риголетто**» **Джужеппе Верди**. Поставить его художественный руководитель театра Александр Титель пригласил Владимира Панкова, основателя театра «SounDrama», известного своими опытами синтеза драматического и музыкального искусства, в которых звук заявлен как действующее лицо. В соавторстве выступили главный дирижер театра Феликс Коробов, художник Максим Обрезков, хореограф Екатерина Кислова, видеохудожник Кирил Плешкевич.

В истории Музыкального театра им. К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко новый «Риголетто» — это вторая постановка, которую с первой, начатой К. Станиславским и законченной Вс. Мейерхольдом и П. Румянцевым, разделяет без малого 90 лет. А для Владимира Панкова — это первый опыт постановки в оперной режиссуре, результатом которого стал спектакль массовый и зрелищный.

Увидев жанр оперы Верди как страшную сказку и выделив для себя главные атрибуты этого сказочного действия — зеркало и маску, — режиссер решил оперировать сказочными приемами. Он разделил сценический мир на масочный, где обитают персонажи комедии dell'arte, и реальный, наполненный современными гангстерами с пистолетами. Поместив действующих лиц в красивый дворец со сверкающими люстрами, заменивший и дом Риголетто, и притон, он заставил их удваиваться, а в случае с Джильдой даже утраиваться — она предстает сразу в трех образах: маленькой девочки, балерины и певицы.

Балетные двойники дополняют или контрастируют основным образом. В этой многоликости, показывающей разные ипостаси героев, видимо, подразумевалось раскрыть их психологический мир, но красивая идея утонула в обилии внешней атрибутики и нагромождении сценических персонажей и планов. На сцене почти все время присутствует хор, артисты балета и миманса, создавая шумное и яркое представление в духе современного светского шоу. Слушателю скучать не приходится, декодируя режиссерские смыслы и пытаясь разобраться, кто есть кто, причем не только на сцене, но и на видеозаднике, транслирующем крупные планы, а также контексты и подтексты, в которых лица и фигуры сливаются порой в калейдоскопические коллажи.

Режиссерская фантазия оказалась не чужда и юмора, причем в самых драматургически напряженных местах, где, казалось бы, ничего смешного быть не может. Например, Герцог исполняет свою знаменитую арию «*La donna è mobile*» в караоке, ходя по краю оркестровой ямы, как по канату, а в паузах его задорно подхватывает фольклорный ансамбль барышень в красном с караваем в духе *a la russe*.

Между тем по сюжету ситуация достигает большого драматического накала: страдающий Риголетто из укрытия смотрит на Герцога, посетившего притон, доказывая дочери Джильде, отдавшей ему женскую честь, что она напрасно полюбила распутника. Джильду же режиссерская фантазия в момент рокового убийства заставила исчезнуть в мешке с помощью циркового трюка, а затем так же появиться из него, чтобы попрощаться с отцом, который, в свою очередь, разгадал ребус, определив по голосу, в каком же из шести мешков, выехавших на круглых столах, раздается голос дочери. Подобными «занимательными» приемами, вызывающими смех неискушенной публики, переполнен спектакль. Не обошлось и без политических коннотаций — на заднике дважды мелькнул триколор с гербом, в очертаниях двуглавого орла которого показался оскал медведя. Ну, а хористы в военных формах, вышедшие в момент, сопро-



Д. Верди. «Риголетто».
Сцена из спектакля.
Фото Сергея Родионова

вождающий сцену похищения Джильды, совсем с трудом вписались в вердиевский сюжет. Однако эффект изумления у публики был достигнут.

Несмотря на заявленное желание Владимира Панкова идти от музыки к действию, постановка оказалась весьма далека от сути музыкальной драмы Верди, полной реалистичных, а не сказочно-бутафорских чувств — драмы, в которой композитор показал глубокую личную трагедию отца, оскорбленного надругательством над дочерью, а затем раздавленного страшным горем. Именно Риголетто — главный в партитуре Верди, именно он переживает глубокую психологическую трансформацию, выраженную в музыке. Но в феерично-эффектной фактуре спектакля, сложенного из пестрых и ярких визуальных эпизодов, ему не нашлось центрального места. Дело не спасло ни проникновенное исполнение артистов, ни экспрессивное исполнение всей партитуры под руководством Феликса Коробова, расставившего в музыкальной части драматургически верные акценты. Никто не вызвал сочувствия в этом спектакле, в котором смещение акцентов с внутренней драмы на внешний блеск и зрелищность не дало проникнуться сильнейшей личной трагедией героев.

Свой 32-й сезон Московский музыкальный театр «Геликон-опера» завершил премьерой «Аиды» Джузеппе Верди. Это второй опыт обращения театра к шедевру великого итальянца. Первый, осуществленный 26 лет назад, имел большой резонанс в Москве. Новую постановку, как и тогда, возглавил бессменный основатель и художественный руководитель Геликона, режиссер-постановщик Дмитрий Бертман, известный своим оригинальным видением классических сочинений. В его творческую команду вошли художники-сценографы Тауно Кангро и Ростислав Протасов, художник по костюмам Ника Велегжанинова и главный дирижер театра Валерий Кириянов. Световую партитуру создал художник по свету Денис Солнцев.



Д. Верди. «Аида».
Аида — Ксения Вязникова.
Сцена из спектакля.
Фото Ирины Шымчак

Опера «Аида» была написана Дж. Верди по торжественному случаю — строительству оперного театра в Каире, приуроченного 150 лет назад к открытию Суэцкого канала. Тогда уже всемирно известному композитору за баснословную сумму, выплаченную авансом, предложили создать монументальную оперу, прославляющую красоту и величие Египта.

Опираясь вместе со своим либреттистом Антонио Гисланцони на сценарий египтолога Ф. О.Ф. Мариетта о борьбе египтян и эфиопов в фараонских Мемфисе и Фивах, Верди не мог ограничиться лишь показом пышных сцен египтян-победителей, а вывел на первый план то, что его интересовало более всего — отдельных людей и их чувства.

Несмотря на то что традиционно «Аида», согласно ее монументальному складу и представлениям о Древнем Египте, ставится пышно и богато, движущей силой оперы и основой ее музыкальной драматургии является история взаимоотношений в любовном треугольнике Аида — Радамес — Амнерис. Она в конечном счете определяет исторический поворот. Этот любовный треугольник в спектакле Дмитрия Бертмана выходит на первое место — в нем режиссер видит символ пирамиды и противостояние жизни военно-исторической машине.

Для Бертмана, всегда проявляющего интерес к истории создания сочинений, выбранных для постановок, важны любые нюансы, и каждый его спектакль несет открытие новых смыслов в известных шедеврах. В этот раз режиссер восстановил симфонию-увертюру, написанную Верди к первому исполнению в Милане, но так и не прозвучавшую там из-за недостатка репетиций, а потому не прижившуюся в дальнейшей исполнительской практике. В постановке Геликона она звучит впервые. В этой увертюре, как и в альтернативном названии оперы именем другой героини — дочери фараона Амнерис, которое рассматривал Верди на стадии создания, режиссер находит новые смысловые акценты. Амнерис столь глубоко страдает от неразделенной

любви к Радамесу, что готова на алтарь этой любви положить всю себя. В ее уста композитор вкладывает последние слова: «Мира прошу у тебя... Мира!» И эта мольба звучит не только как мольба об избавлении от страданий измученной души, она звучит как воззвание об освобождении от страданий всем народам во все времена.

Амнерис в этом спектакле вызывает больше сострадания, чем Аида, выедавшая у любимого Радамеса роковую тайну, а затем оставившая его перед лицом смертного приговора. Дмитрий Бертман доводит страдания Амнерис до высшего накала, лишая ее рассудка. Ее терзания он показывает на сцене крупным планом в момент, когда пение жрецов, выносящих приговор, доносится из-за сцены. Ее, а не Аиду, он приводит в подземелье к погребенному там заживо Радамесу, чтобы умереть вместе с ним, тогда как голос Аиды звучит из-за сцены, проникая в подземелье лишь лучом света и оставляя зрителя в догадках: это галлюцинация умирающего Радамеса или мистический голос вознесенной Аиды, ожидающей любимого на небесах?

Отдельного внимания заслуживает рафинированное оркестровое исполнение под управлением Валерия Кириянова, расставившего драматургически точные акценты в музыкальной партитуре и собравшего выверенное музыкальное полотно с грандиозными хорами, ариями и ансамблями.

Визуальная часть спектакля — одна из самых сильных сторон постановки. Перед зрителем открывается мощь и величие Древнего Египта в красивой фантазийной стилизации современных художников, где преобладает золотой цвет и отсылки к атрибутике, ассоциирующейся у современника с древней цивилизацией: здесь и массивные черные колонны, увенчанные золотыми ликами в капителях, и перспектива из пирамидальных треугольников, и исполинские скульптуры, словно сошедшие с наскальных рисунков Древнего Египта. На заднем плане меняются видеокартинки пустыни, древних дворцов и храмов. Технологии современной сценической машинерии позволяют творить на сцене чудеса.

Оригинальна сценография третьего действия, происходящего по либретто на берегу Нила: создатели спектакля помещают героев в символические воды, наполненные плавающими цветами и древними скелетами на дне — там Аида вспоминает об утраченном родимом крае, там же оказываются схоронены мечты Аиды и Радамеса о совместном побеге. А когда этот образ исчезает, в IV действии на сцене остается лишь мрак подземелья, и лишь проникающий в него луч прожектора напоминает зрителю о том, что даже в самые темные времена источник света не покидает нас...

Еще одно доминирующее направление в репертуарной политике оперных театров Москвы — это открытие малоизвестных на отечественной сцене сочинений: оперетт Ж. Оффенбаха («Остров Тюлипатан» в Геликоне и «Робинзон Крузо» в МАМТе), оперы «Линда ди Шамуни» Гаэтано Доницетти на Камерной сцене им. Б. А. Покровского в Большом и «Мертвого города» Эриха Корнгольда в Новой опере.



Ж. Оффенбах.
«Остров Тюлипатан».
Сцена из спектакля.
Фото Ирины Шымчак

Постановка сочинения **Жака Оффенбаха** «Остров Тюлипатан», созданная по инициативе театроведа и импресарио Александра Гусева, пополнила репертуарный список зала Княгини Шаховской в Геликон-опере. Этот спектакль, по мысли режиссера-постановщика Ильи Ильина, — попытка увести зрителя от проблем нашего напряженного времени в мир райского острова свободной любви, на котором можно смеяться, улыбаться, шутить, разыгрывать друг друга.

«Остров Тюлипатан» — одна из двух опер Жака Оффенбаха, мастера комедийного жанра, прославившегося в жанре оперетты. «Моцартом Елисейских полей», «Королем Второй империи» именовали композитора в Париже, где он построил свой театр Буфф-Паризьен, уже при жизни успев завоевать всемирное признание и любовь — его легкие, естественные мелодии распевали от Парижа до Америки. Не случайно и сегодня музыка Оффенбаха продолжает украшать лучшие сцены мира.

«Остров Тюлипатан» по сюжетно-музыкальной сути — оперетта длительностью чуть более часа, хотя сам композитор дал своей партитуре определение «опера-буфф». Появившаяся в потоке французских буффонадных опусов 60-х годов XIX века, она оказалась символичной для своего времени, которое режиссер Робер Пурвуаё охарактеризовал как время мэтров жанра буффонады. Веселая опера, очаровавшая публику, заняла прочное место не только на парижских, но и на мировых сценах. В России, где в 1872 году, через четыре года после ее премьеры в Париже, был сделан русский перевод сочинения, постановки были представлены обширной географией — от театральной антрепризы в Ростове-на-Дону до императорских театров Санкт-Петербурга.

Московский театр «Геликон-опера» можно с уверенностью назвать столичным лидером в освоении театральных партитур Оффенбаха: «Остров Тюлипатан» — третья постановка сочинений этого композитора на его сцене. Вслед за оперой «Сказки Гофмана» и опереттой «Прекрасная Елена»

театр вновь предложил зрителю окунуться в искрометный и очаровательный мир музыки Оффенбаха, в котором царят непринужденная радость и веселье. Король фантазийного острова Тюлипатан по имени Какатуа (а если уж совсем точно, по версии либреттистов Альфре Дюрю и Анри Шиво, — Какатуа XXII) издает даже специальный указ, запрещающий на острове грустить. Причина тому — слишком мечтательно-грустный сын Алексис, который, как уведомляет программка, «в действительности дочь». Вместе с разворачиванием буффонадных хитросплетений сюжета проясняется, что давно почившая жена короля, мечтавшего о сыне, записала свою третью дочь как сына, чтобы не расстраивать супруга. Но дело тем не ограничивается: в авторской фабуле присутствует еще и дочь, в действительности сын, — это Гермоза, рожденная супругой королевского маршала Ромбойдаля Теодориной во время войны, которая во имя сохранения сына от военных действий записала его как дочь. Эта гендерная путаница, ставшая основной комической пружиной действия, распутывается к финалу спектакля: ничего не подозревающие молодые люди, знакомые с детства, влюбляются друг в друга, и только через цепь комических недоразумений проясняют тайны своего рождения. Идентифицировав же себя со своим истинным полом, они с удовольствием соединяются в брачном союзе.

В интерпретации постановщиков авторский сюжет немного преобразился, поскольку король Какатуа, раздающий в новом спектакле всем апероль и вино, по версии Дюрю и Шиво, ведет страшную кровавую войну, а русский текст, усовершенствованный Мариной Скалкиной и Шурой Никитиным, не только устраняет архаизмы столетней давности, но и добавляет актуальные ремарки, например, про радость легкой жизни без QR-кодов.

Наивный на первый взгляд сюжет вызывает у современного зрителя свои коннотации и вполне способен его развлечь, как показала реакция зала. Очарования спектаклю добавляет стильное внешнее оформление центрального диска сцены и костюмов в тонах морского бриза, а также введение масочных персонажей в очках и голубых париках, одетых по моде 70-х прошлого столетия — «золотой молодежи», приблизившей сюжет к нашему современнику (художник-постановщик Вячеслав Протасов, художник по костюмам — Ника Вылегжанинова).

Надо отметить и слаженное воодушевленное музыкальное исполнение под руководством дирижера-постановщика Филиппа Селиванова, и оригинальную хореографию Эдвальда Смирнова, украсившую спектакль.

Предлагая зрителю «вакцину», вырабатывающую антитела от грусти, уныния и депрессии, по словам автора проекта и худрука театра Дмитрия Бермана, постановщики так увлеклись, что даже сделали подводную съемку в павильоне театра, позволившую дирижеру и артистам театра вместе с инструментами прочувствовать парящее состояние, а вместе с ним легкость и свободу, с которой они теперь транслируют слушателю музыку Оффенбаха. Из этого получился оригинальный рекламный трейлер к спектаклю, который не может оставить зрителя без улыбок и хорошего настроения.

Еще одно сочинение **Жака Оффенбаха** было поставлено впервые в России на сцене Музыкального театра им К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко — это «**Робинзон Крузо**». Написанное в 60-х годах XIX века по мотивам всем известной книги Даниэля Дефо, это произведение было поставлено в течение года в Париже, Вене, Брюсселе, где вызвало большой интерес публики. В XX веке оно не раз ставилось в Европе и Америке и даже было записано на лейбле Opera Rara в 1981-м. Сегодня «Робинзон Крузо» доступен и российскому зрителю благодаря создателю этой постановки, руководителю оперной труппы и главному режиссеру театра Александру Тителю. Соавторы спектакля — дирижер-постановщик Ариф Дадашев, художник-постановщик и художник по костюмам Владимир Арефьев.

Для Музыкального театра им К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко ставить оперетту — привычная практика. Собственно история театра началась с постановок оперетт «Дочь Арго» Шарля Лекока и «Периккола» Жака Оффенбаха. Позднее в репертуаре были «Цыганский барон» Иоганна Штрауса, «Боккаччо» и «Донья Жуанита» Франца фон Зуппе, «Летучая мышь» Иоганна Штрауса и «Веселая вдова» Франца Легара. «Робинзон Крузо» продолжает эти традиции.

По сути «Робинзон Крузо» — это комическая опера, а точнее лирико-комическая. Главный герой Робинзон Крузо предстает в неожиданной ипостаси в вольной трактовке авторов либретто, драматургов Эжена Кормона и Гектора-Джонатана Кремье. Из обширной географии перемещений Робинзона у Дефо либреттисты оставили только его приключения на необитаемом острове с Пятницей, изрядно приукрасив их, зато привнесли в сюжет лирические детали, благодаря которым музыка изобилует прекрасными мелодиями и изяществом интонаций. В этой оперной истории Робинзон, жаждущий приключений, окрылен трепетными чувствами к своей кузине Ядвиге, признания которой прямо накануне отъезда делают из него пылкого мечтательного героя, питая надеждой на встречу с любимой во время шестилетнего пребывания на необитаемом острове.

Комедия положений, в которых оказываются по либретто герои, не только изобретательно обыграна в режиссерских деталях, но и прекрасно исполнена актерски и вокально. Она развивается в ряде блистательных ансамблевых номеров — прозрачных и жемчужных, абсолютно в моцартовско-россиниевском духе. Важным для слушательского восприятия стало четкое артикулирование текста на русском языке в переводе Алексея Иващенко.

Более всего роскошных ансамблей содержит первый акт этой оперы — в нем создатели спектакля попытались воспроизвести чопорный стиль Англии: зеленый газон, аккуратная ограда, за которой разместился оркестр, тогда как действие происходит на авансцене, скамейки и стулья, традиционное чаепитие, чтение Библии отцом семейства сэром Вильямом Крузо. Именно сэр Вильям с самого начала оперы читает притчу о блудном сыне, которым становится затем его собственный сын. И режиссер делает недвусмысленный

намек в одной из первых мизансцен, ставя на колени Робинзона перед отцом, как на картине Рембранта «Возвращение блудного сына».

Поскольку опера, написанная в трех действиях, идет в двух отделениях с одним антрактом, режиссер вместе с художником изобретают оригинальное решение смены декораций на глазах у зрителя при переходе ко второму действию, в котором Робинзона заносит на необитаемый остров, поросший дикой растительностью. С помощью машинерии, раскачивающей сцену, словно корабль в море, видеокартинки которого охватывают все сценическое пространство, постановщики создают ощущение почти осязаемого шторма, заставляя зрителя почувствовать качку, завершающуюся крушением — переворотом декораций авансцены и попаданием на необитаемый остров. А на нем происходят удивительные события, в которых замешаны колоритные дикари и пираты. Финал оперы оптимистичен: Робинзону вместе с нашедшими его Тоби, Сюзанной и Ядвигой удастся вернуться в родной Бристоль.

Важнейшая часть этого фееричного спектакля — музыкальное исполнение под управлением Арифа Дадашева, выбравшего по-классицистски умеренные темпы и динамику, создавшего прозрачную и ясную фактуру, наполнившего музыку чудесными романтическими настроениями.

Первые исполнения этого сочинения в парижской Опера-Комик имели оглушительный успех, а газета «Le Figaro» писала, что ни один спектакль не производил таких сборов, как первые десять показов «Робинзона Крузо». И хотя сегодня премьера его пришлось на трудное время, этот спектакль еще привлечет свою аудиторию, потому что живые чувства и искренняя радость, пронизывающие его, — это то, чего так не хватает уставшему от потрясений слушателю.

На Камерной сцене имени Б. А. Покровского Большой театр представил премьеру шедевра бельканто, оперу **Гаэтано Доницетти «Линда ди Шамуни»**, давно позабытую в российских театрах. В качестве режиссера был приглашен многократный обладатель «Золотой маски» Роман Феодори, зарекомендовавший себя в драматическом театре и в мюзикле. Новая постанов-



Ж. Оффенбах. «Робинзон Крузо».
Робинзон Крузо — Дмитрий Никаноров.
Фото Сергея Родионова

ка — дебют режиссера в Большом, который был осуществлен в соавторстве с дирижером Антоном Гришаниным и художником Даниилом Ахмедовым. В создании спектакля также приняли участие режиссер по пластике Татьяна Баганова и художник по свету Андрей Абрамов.

Более полутора веков назад, когда «Линда ди Шамуни» была впервые поставлена в венском театре (1842), она имела большой успех у публики. Затем эта опера завоевала многие мировые сцены. В России, будучи представленной сначала итальянской труппой, а позже освоенная и русскими артистами, она появлялась на сценах от Одессы до Петербурга. Только в Большом театре в XIX столетии было сделано три ее постановки. Сегодня «Линду ди Шамуни» гораздо реже можно увидеть на оперных площадках. И новый спектакль в Большом — событие уже потому, что московский слушатель может познакомиться с незаслуженно забытым шедевром Гаэтано Доницетти.

Антон Гришанин, считающий это сочинение образцовым для своей эпохи, возродил его стилистически верно и эмоционально проникновенно. Поставив цель удержать внимание публики и рассказать историю так, чтобы переживания героев нашли отклик у современного зрителя, он создал музыкальное полотно изысканное и рафинированное, в котором слышны тончайшие оттенки, свойственные искусству итальянского *bel canto*. Оркестр и солисты с точностью передают поэтичные настроения мелодраматической пасторали, в которой главная героиня Линда из альпийской деревни Шамуни нежно и трепетно раскрывает любовные чувства крестьянки, полюбившей Шарля, скрывающего свое аристократическое происхождение.

Деликатная и хрупкая Екатерина Ферзба в роли Линды — безусловный центр этой постановки, вокруг которого выстраивается драматургическая канва музыкальной истории. Артисты театра, превосходно освоившие труднейшую партитуру, составили достойный ансамбль, показав высокий вокальный уровень, несмотря на то, что по режиссерскому замыслу петь приходилось и лежа, и едва ли не в акробатически позах.

У Романа Феодори возникло свое видение сюжета из далекой эпохи — столь далекой, что она представилась ему неким пыльным музеем оперы, который он и воспроизвел на сцене, заполнив ее вместе с художником Даниилом Ахмедовым упавшей старинной люстрой, сбившейся бархатной портьерой и связанным манекеном в красном мешке. Последний, как и сцены насилия, периодически возникающие в режиссерском действе, видимо должен доносить зрителю мысль о жутком, безапелляционном мире, внутри которого находится девушка, чье мнение никого не интересует. Именно так видится Роману Феодори канва этой социальной мелодрамы, заканчивающейся вполне положительно по замыслу композитора. И несмотря на то, что режиссеру представляется невозможным даже приблизиться к далекой доницеттиевской Линде, ассоциирующейся у него с самой оперой бельканто, он предпринимает не вполне удачную попытку сделать из нее «выразительную, многослойную героиню с хорошим воображением, которое позволяет ей сбежать от

действительности в мир грез» [3]. Символом такого «сбегания» становится картина с пасторальным пейзажем, перемещающаяся с задника сцены в первом акте в раму во втором, где режиссерская фантазия помещает Линду в современный интерьер с разноцветными галогеновыми лампами и зеркалами, олицетворяющий чуждый для нее Париж. Здесь только старинные кресло и стол, замурованные в пластик, напоминают о «пыльном музее оперы». А сама Линда превращается в куклу-марионетку в юбке-абажуре, парике-колпаке и ботфортах. Вернее, в марионеток, потому что Линды, как и Шарли, в этом акте размножаются — прием, становящийся уже привычным в концептуальной режиссуре и используемый всякий раз, когда надо заполнить сценическое пространство каким-то движением, пока длятся долгие арии, с которыми драматическим режиссерам, пришедшим в оперу, не всегда понятно, что делать. Такова режиссерская «реальность» во втором акте, в финале которого сошедшая с ума Линда оказывается погребена под диваном. Этой реальности противостоит сценическое пространство третьего акта, вновь возвращающее в пасторальную идиллию, где можно наблюдать уже две картины — сценографическую и обычную, в раме; и две Линды — кукольную и реальную, убегающих вместе в мир грез...

Так, концептуальная попытка сделать из живой и трогательной девушки-крестьянки марионетку со сложным внутренним миром вошла в противоречие с режиссерским представлением о ее музейном образе, который, похоже, так и остался для него неразгаданным. Ясности в эту концепцию не внесли и многочисленные эротические па в современной угловатой пластике, эклектично смешавшей движения от брейкданса до польки — они исполняются артистами миманса, которые почти все время заполняют сцену, внося разнообразные смысловые контрапункты в основной сюжет.

В общем, в изобретательности создателям сценической части спектакля не откажешь: движения много, и оно затейливо, но, к сожалению, часто перпендикулярно музыке, а потому отвлекает от нее. И несмотря на то, что «пыльный музей оперы» представляется авторам спектакля искусственным миром, куда можно сбегать от жестокой реальности, блестящая и абсолютно живая музыка Доницетти под управлением Антона Гришанина одухотворяет эту постановку.



Г. Доницетти. «Линда ди Шамуни». Линда ди Шамуни — Екатерина Ферзба, артисты мимического ансамбля Большого театра.
Фото Павла Рычкова



Э. В. Корнгольд.
«Мертвый город».
Пауль — Рольф Ромей,
Франк — Артём Гарнов.
Фото Ирины Полярной

Ключевой премьерой сезона в театре «Новая опера» при обновленном руководящем составе стало малоизвестное в России сочинение — **«Мертвый город» Эриха Вольфганга Корнгольда**, австро-американского композитора еврейского происхождения, прославившегося в первой половине XX века киномузыкой к голливудским фильмам. Постановка наиболее известной из пяти его опер у нас приглашает слушателя в мир символического сюжета и постромантической, кинематографичной музыки Корнгольда.

Премьера «Мертвого города» — событие для Москвы знаменательное по ряду причин. Кроме того, что это первая в России постановка малоизвестного автора, это и первая премьера сезона в Новой опере, и первый спектакль театра под руководством нового главного дирижера Валентина Урюпина, продемонстрировавшего масштабность музыкального мышления в драматургически выверенной архитектонике.

Знаменателен спектакль и тем, что к созданию его привлечен наш молодой и весьма успешный на Западе режиссер-постановщик Василий Бархатов, который не сотрудничал с московскими театрами более десяти лет, а ныне выступил в тандеме со своим постоянным соавтором, четырехкратным лауреатом «Золотой маски», художником-постановщиком Зиновием Марголиным.

В постановке также приняли участие главный художник по свету Московского театра оперетты, лауреат премии «Золотая Маска» Александр Сиваев и художник по костюмам Ольга Шайшмелашвили.

Опера на либретто композитора и его отца, влиятельного музыкально-критика Юлиуса Корнгольда, была написана по пьесе «Мираж», которая, в свою очередь, создана по роману бельгийского символиста Жоржа

Роденбаха «Мертвый Брюгге» (1892). Кстати, по этому роману в 1915 году в России Евгением Бауэром был снят фильм «Грёзы». А авторство либретто оперы, опубликованного под псевдонимом Пауль Шотт (имя главного героя оперы и фамилия издателя), стало известно только в 1975 году в Нью-Йорке.

«Мертвый город» обрел успех еще при жизни Корнгольда, которому в свое время Густав Малер пророчил великое будущее. В 1920-м первые спектакли по этой опере были показаны в один день в Гамбурге и Кёльне. Уже тогда его называли знаковым сочинением эпохи постромантизма и ставили во многих театрах мира, включая Метрополитен-опера. Однако затем судьба оперы оказалась не столь радужной: будучи запрещенной, она после Второй мировой войны оказалась в неизвестности и вновь нашла дорогу к аудитории только на рубеже XX–XIX веков.

Несмотря на то, что «Мертвый город» был написан задолго до переезда композитора в США, его музыка, в которой отчетливо слышны влияния поздних романтиков — Р. Штрауса, Дж. Пуччини, Р. Вагнера, — пронизана атмосферой голливудского кинематографа. Не случайно Корнгольда, в послужном списке которого немало и симфонических, и камерных произведений, считали основателем голливудской киномузыки, а его киноработы были отмечены двумя «Оскарами» за лучшую музыку к фильмам. Именно кинематографичность музыки Конгольда подчеркивается в разных постановках «Мертвого города» последних лет: режиссер спектакля в Финской опере Каспер Хольтен обращается к образам из «Соляриса» А. Тарковского (2010), концепция постановки Саймона Стоуна в Баварской опере близка «Головокружению» А. Хичкока (2019).

Дух кино присутствует и в спектакле Василия Бархатова, использовавшего недвусмысленные отсылки к фильмам «Шоколад» Лассе Халльстрёма и «Жилец» Романа Полански. Его авторская концепция «Мертвого города» психологична, она воплощает своеобразное понимание романа Роденбаха: «В личной трагедии мы всегда хотим, чтобы окружающий мир скорбел вместе с нами. Когда ты ощутил потерю, часы и трамваи непременно должны перестать ходить... “Мертвый Брюгге” или любой другой город — в подобной ситуации не имеет значения. Опера “Мертвый город” всегда была и остается для меня историей мучительного освобождения от ушедшего человека — избавление от самой крепкой зависимости из известных мне» [5].

Историю вдовца Пауля, оплакивающего умершую жену Мари и превращающего дом в посвященную ей святыню, режиссер трактует метафорически. Он заменяет смерть супруги Мари по сюжету ее уходом после безуспешных попыток разобраться в отношениях у психолога, но смерть в его спектакле наполняет душу Пауля, который не может жить привычной жизнью без возлюбленной, будучи не в состоянии справиться с травмой потери. Он заперт в пространстве своего дома, похожего внешне на коробку гроба, из которого как будто нет для него выхода. В окнах непрерывно идет видеоливень, ибо

душа Пауля страдает и мечется между порывами полюбить новую девушку Мариетту и сохранить Мари в душе. Это история именно о душевных муках главного героя, которые от действия к действию становятся все масштабнее и приводят к галлюцинациям — на их пике героя захватывает шабаш в адском пламени, тогда как музыка повествует о церковном «благочестивом шествии» с участием епископа и детей. Утопление в ванной Мариэтты, похожей на супругу и покусившейся на святыню — локон Мари, приводит к неожиданному просветлению, и Пауль отказывается принять вернувшуюся жену, обретая при этом себя, освобожденного от зависимости. Однако в спектакле настолько размыта граница между реальностью и иллюзией, что так и остается загадкой, случилось ли все на самом деле, или это игра воображения главного героя.

Если в трактовке этого мрачного романа композитор переосмысливает изначальную идею Роденбаха, оставляя победу за жизнью, то Бархатов оставляет зрителя со своими размышлениями по поводу реалистичности происходящего — и в этом тоже неоднозначность символической трактовки сюжета: каждый сделает вывод, резонирующий именно ему.

Для воплощения режиссерского замысла в театре Новая Опера разработали оригинальное техническое решение: действие происходит не просто на авансцене, а фактически в павильоне — доме Пауля — над оркестровой ямой, тогда как оркестр располагается за ним в глубине сцены, при этом контакт с дирижером осуществляется с помощью камер и мониторов. Но, пересадив оркестр, постановщики позаботились и о качестве звука: отражающие панели над оркестром уравнивают звучание. Зато солисты находятся максимально близко к зрителю, что ставит перед ними дополнительные актерские вызовы, но многократно усиливает эмоциональный контакт с публикой. И это важно, потому что залог успеха постановки «Мертвого города» — в главном дуэте тенора и сопрано, который оказывается на первом плане сценического пространства.

Судя по абсолютному аншлагу и бурному приветствию «Мертвого города» публикой, он займет достойное место в афише обновленного театра, ведь в наше время непрерывных перемен психологический взгляд на судьбу другого человека, показанную с помощью музыкально-театральной экспрессии, помогает иначе взглянуть на собственную жизнь.

Еще одно направление в современном оперном театре связано с новыми оперными опусами в оригинальных форматах. И в этой области, пожалуй, в авангарде стоит Детский музыкальный театр им. Наталии Сац благодаря ее художественному руководителю, не устающему генерировать новые идеи, — Георгию Исаакяну. В то время как в течение последнего сезона реконструировался Большой зал Детского музыкального театра, режиссер создал проект «RE-конструкция», в котором представил ряд новых спектаклей в иммерсивной форме, освоив пространства фойе и ротонды. Остановим внимание на новом оперном опусе, созданном по инициативе и идее Георгия Исаакяна — это мировая премьера первой части



К. Комсомольцев. «Любовь к трем цукербринам». Сцена из спектакля. Фото Елены Лапиной

футуристической трилогии «Я, робот», AR-опера по роману Виктора Пелевина на музыку **Константина Комольцева «Любовь к трем цукербринам»**. Соавторами постановки стали музыкальный руководитель и дирижер Сергей Михеев, сценограф Денис Сезонов и художник по костюмам Анна Кострикова.

Новая постановка, представленная на Малой сцене на волнующую сегодня многих тему о взаимодействии человека и искусственного интеллекта, — это опыт освоения сплавленной театрально-виртуальной реальности, где впервые на музыкальной сцене используются новейшие научные разработки и технологии современности. Привычные средства живого театра соединены с новыми компьютерными и визуальными системами: это технологии добавленной (AR) и виртуальной (VR) реальности, динамические голограммы, «умный» и компьютерно-синтезированный звук и многое другое.

Для того, чтобы в полной мере погрузиться в этот оперный техномир, зрителям на входе раздают планшеты, с помощью которых по компьютерным командам можно погрузиться в «добавленную реальность», где реальные герои взаимодействуют с виртуальными.

AR-опера «Любовь к трем цукербринам» — это полная иронии и метафор полуторачасовая история в 11 картинах на тексты Виктора Пелевина, «сшитая» из фрагментов привычного и компьютерного мира, между которыми практически невозможно провести границу. Иронично уже само название оперы, соединившее имена создателей Фейсбука Марка Цукерберга и Google Сергея Брина с аллюзией на тему известной оперы С. Прокофьева, в названии которой фигурируют не цукербрины, а апельсины, но в центре внимания — та же идея зависимости от них основного героя. Сами цукербрины обнаруживаются в виде блестящих фиолетовых шаров в анимированном пространстве.

История требует декодирования и осмысления. Собственно, даже имя автора либретто закодировано под аббревиатурой М. Д. В трансформированной многоплановой реальности, картинки которой переключаются в привычном современнику клиповом режиме, участвуют и жрецы, и мифологические существа, и герои известных компьютерных игр, и реальные люди, живущие с виду привычной жизнью — радиоведущий, три феминистки из радиопрограммы и системный администратор Кеша.

Кеша начинает свой путь с иллюзии управления миром через компьютер, без которого он не мыслит существования, затем погружается в виртуальную реальность, в которой сознание уже сливается с героями из его компьютерного бытия, и анимационный помощник Ян Гузка вменяет ему в обязанности общение с такой же анимированной женой Мэрилин Монро и посещение общественной фазы сна LUCID, которая отвечает за новости, встречи и социальную жизнь. Но когда загрузка жены «сбоит», а в LUCID ему становится скучно, управление виртуальной реальностью выходит из-под контроля — возникший вирус переключает из желанного комфорта в ужас гибридной отравленной реальности. Мелькнувшее на короткий миг блаженство вновь оказывается обманом. Над всем этим авторы спектакля помещают высшую реальность, которая проявляется во вступлении и финале закольцованного сюжета. Именно в ней слышны надмировые голоса с трубным гласом «Омм», ассоциирующиеся со сценическими образами монахов и восточной пагоды. Именно из этих безграничных космических просторов появляется основная реальность оперы, и именно в них она растворяется в финале. Здесь же возникает главный рассказчик этой истории — некто Киклоп, который видит и слышит все. Из его уст звучит умозаключение, основанное на буддистских истинах: чтобы не погибнуть, достаточно не отдавать игре иллюзий душу, быть здесь и сейчас, не отвлекаться от великой цели.

Идея оперы продиктовала эклектичную музыкальную текстуру и оригинальный сценический формат. В ее ярком и неординарном музыкальном повествовании есть традиционные для оперного жанра сольные, ансамблевые и хоровые номера, оркестровые интерлюдии, при этом в музыкально-стилистическом миксе преобладает медитативная, сонорная и конкретная музыка, в которую проникает хорал, экспрессивные мелодические интонации, даже хип-хоп и рекламные джинглы. Но главное, что этот первый и весьма удачный опыт молодого композитора Константина Комольцева в жанре оперы наилучшим образом раскрывает задуманные идеи, оказывая на слушателя мощное воздействие, а местами почти психоделический эффект.

Отдадим должное коллективу исполнителей театра — оркестру, хору, солистам, которые под точным и высокопрофессиональным руководством дирижера Сергея Михеева блестяще донесли аудитории все музыкальные смыслы.

Визуальная часть оперы тоже весьма интересно раскрывает идеи постановщиков: светящееся в полумраке большое экранное панно — центральный элемент сценографии, притягивающий к себе галогенные световые нити, — состоит из множества компьютерных экранов, на которых посто-

янно транслируется возникающая новая реальность, символично разбитая на массу мелких фрагментов.

AR-опера «Любовь к трем цукербринам» — это несомненно вежа в музыкально-театральном мире не только столицы, но и всей страны.

Эксперимент, предьявивший трансформацию привычной широкому зрителю оперной реальности, состоялся. Спектакль производит яркий эффект новизной музыкально-театрального языка и сценического формата. Эффект со знаком «плюс» или со знаком «минус» — решать зрителю, но такой спектакль непременно заставит задуматься о гуманистической и философской составляющих взаимодействия человека и компьютера, которое становится все плотнее и грозит все более непредсказуемыми последствиями. И несмотря на то, что возрастной ценз спектакля 18+, он обращен, прежде всего, к молодому поколению, — тому, которому в ближайшем будущем будет принимать самые важные для общества решения.

А зрителю остается ждать продолжения трилогии: голографического балета «Двухсотлетний человек» и компьютерной драмы «О-Н-А».

Резюмируя обзор московских оперных постановок сезона 2021/2022, необходимо отметить, что сегодня на сцене традиционно доминирует классическая опера в концептуальных режиссерских постановках, доверенных большей частью режиссерам из неоперных областей — многие из таких спектаклей вызывают острую полемику со стороны критики и неоднозначное принятие со стороны публики. Значимым оказывается также открытие на отечественной сцене малоизвестных сочинений, что, несомненно, расширяет содержательный радиус современного оперного театра, пополняя его репертуарные списки. В значительно меньшей степени отражены новые оперные опусы наших дней, представляющие собой композиторско-режиссерские проекты, но такие опусы есть, и они раскрывают новые смысловые горизонты как в жанре оперы, так и в его режиссерской интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Артемова Е. Г.* Современная оперная постановка: к проблеме режиссерской интерпретации классических сочинений // Музыкальная культура и образование: теория, история, практика. Сб. науч. статей МГПУ. — Москва: МГПУ, 2015. — С. 125–132.
2. *Бояринцева А.* Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории. Текст: электронный [сайт]. — URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (дата обращения: 06.06.2019).
3. «Линда ди Шамуни», программа к спектаклю Большого театра, 2022.
4. *Матусевич А.* Европейский оперный сезон: поляризация музыкальных стилей и режиссерских идей // Ученые записки РАМ. — 2021, №2 (37). — С. 25–49.
5. «Мертвый город». Программа к спектаклю театра «Новая опера», 2022.
6. *Цодоков Е.* Визуализация оперы или типология оперной режиссуры. Текст: электронный [сайт]. — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (дата обращения: 05.06.2019).
7. *Чепиного А. В.* Проблемы интерпретации в режиссуре оперного спектакля на рубеже XX–XXI веков в России: специальность 17.00.01 «Театральное искусство»: диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства — ГИТИС», 2018. — 365 с.

REFERENCES

1. *Artemova Ye. G.* Sovremennaya opernaya postanovka: k probleme rezhisserskoy interpretatsii klassicheskikh sochineniy [Modern opera production: to the problem of director's interpretation of classical compositions] // *Muzykal'naya kul'tura i obrazovaniye: teoriya, istoriya, praktika*. Cb. nauch. statey MGPU. — Moscow: MGPU, 2015. P. 125–132.
2. *Boyarintseva A.* Opernyye postanovki XXI veka: igry na spornoy territorii [Opera productions of the 21st century: games in the disputed territory]. Tekst: elektronnyy [Sayt]. — URL: <https://www.operanews.ru/12110403.html> (data obrashcheniya: 06.06.2019).
3. «Linda di Shamuni», programma k spektaklyu bol'shogo teatra [«Linda di Chamouni», program for the performance of the Bolshoi Theater], 2022.
4. *Matusevich A.* Yevropeyskiy opernyy sezon: polarizatsiya muzykal'nykh stiley i rezhisserskikh idey [European opera season: polarization of musical styles and directorial ideas] // *Uchenyye zapiski RAM*. — 2021, № 2 (37). — P. 25–49.
5. «Mertvyi gorod». Programma k spektaklyu teatra «Novaya opera» [«Dead City». Program for the performance of the New Opera Theater], 2022.
6. *Tsodokov Ye.* Vizualizatsiya opery ili tipologiya opernoy rezhissury [Opera Visualization or Opera Directing Typology]. Tekst: elektronnyy [Sayt]. — URL: <https://www.operanews.ru/history55.html> (data obrashcheniya: 05.06.2019).
7. *Chepinoga A. V.* Problemy interpretatsii a rezhissure opernogo spektaklya na rubezhe XX–XXI vekov v Rossii [Problems of Interpretation in Directing an Opera Performance at the Turn of the 20th — 21st Centuries in Russia]: special'nost' 17.00.01 «Teatral'noe iskusstvo»: dissertatsiya na soiskanie uchenoj stepeni doktora iskusstvovedeniya. FGBOU VO «Rossiyskiy institut teatral'nogo iskusstva — GITIS», 2018. — 365 p.