

УДК 701

ПОЛИПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ЭФФЕКТЫ В ОПЕРЕ
«КВАРТЕТ» ЛУКА ФРАНЧЕСКОНИ

Лаврова С. В.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена постановке оперы современного итальянского композитора Лука Франческони «Квартет». Опера была исполнена более пятидесяти раз с момента премьеры. Она реализовывалась в шести различных полнометражных постановках, включая исполнения в концертной форме. В 2014 году, после итальянской версии театра «Ла Скала», опера была вновь поставлена режиссером Генри Фулджеймом на сцене театра «Ковент-Гарден» в Лондоне. Анализируя структуру оперы, автор приходит к выводу о том, что основу концепции составляет полипространственный принцип. Франческони делит оркестр на две части, помещая камерный оркестр в оркестровую яму, в то время как другая часть — виртуальный оркестр — остается невидимой для зрителя и слышится рядом с хором при электронном усилении. Эффект сочетания различных театральных, музыкальных и виртуальных пространств становится своего рода экзистенциальной иллюзией, в которой у аудитории возникает подозрение, что кто-то наблюдает за ними из большего пространства.

Ключевые слова: современная итальянская опера, новая музыка, Лука Франческони, «Квартет», звуковое пространство.

POLY-SPATIAL EFFECTS IN THE “QUARTET”
OPERA BY LUCA FRANCESCO NI

Lavrova S. V.¹

¹Vaganova Ballet Academy, Rossi St., 2, Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the staging of the opera of the contemporary Italian composer Luca Francesconi “Quartet”. The opera has been performed more than fifty times since the premiere; it was performed in six different full-length productions, including concert performances. In 2014, after the Italian version of La Scala, the opera was again staged by director Henry Fuljames on

the stage of the Covent Garden Theater in London. Analyzing the structure of the opera, the author comes to the conclusion that the concept is based on the poly-spatial principle. Francesconi divides the orchestra into two parts, placing the chamber orchestra in the orchestra pit, while the other part, the virtual orchestra, is invisible to the viewer and is heard next to the choir with electronic amplification. The effect of a combination of various theatrical, musical and virtual spaces becomes a kind of existential illusion in which the audience suspects that someone is watching them from a larger space.

Keywords: Contemporary Italian opera, new music, Luca Francesconi, “Quartet”, sound space.

Творческие принципы, музыкальные и внемузыкальные идеи, вдохновляющие итальянского композитора Лука Франческони (1960) продолжают традиции итальянской музыкальной культуры, а также развивают тенденции новой музыки, наметившиеся в творчестве таких признанных гениев XX века как Луиджи Ноно и Лучано Берио.

Лука Франческони — автор более чем ста произведений в различных жанрах, от сольных пьес до сочинений для большого оркестра, (в том числе, с использованием электроакустики), произведений для музыкального театра — опер и различных мультимедийных композиций, созданных во многих случаях по заказу крупных международных культурных организаций и радиостанций. Согласно характеристике его творчества, данной газетой “The Guardian” «Франческони — один из самых смелых современных композиторов, чья музыка является результатом бесстрашного творческого интереса ко всему, что окружает нас в звуковом мире. В его творческий процесс, вписана вся музыкальная история — от молчания до шума» [1]. Эта «музыкальная история» по выражению композитора, является «сырьем для его музыкальных приключений» [там же].

С момента написания первого произведения для музыкального театра в 1985 году и по настоящее время Лука Франческони создал девять опер. Первым опытом стала оперная сцена на текст Умберто Фьори. Затем появились камерные оперы «Заложник» (“In ostaggio” — итал.) и «Губы, хлопанье глазами» (“Lips, Eyes Bang” — англ.) для актрисы/певицы, двенадцати инструментов и аудио/видео записи, а также видео – опера “Striaz”. Они представляют новый этап разработки оперного жанра в творчестве Франческони. Среди других произведе-

ний для музыкального театра — оперы: “*Ballata*”¹, «Джезуальдо, которого считают убийцей» (“*Gesualdo considered as a murderer*” – англ.)»², «Квартет» (“*Quartett*” – итал.), «Обмани-Смерть» (“*Trompe la Mort*” итал.)³, опера-Буффа⁴.

Одноактная опера Франческони «Квартет», созданная по заказу театра «Ла Скала» в 2011 году, основана на пьесе Хайнера Мюллера по мотивам знаменитого романа Шодерло де Лакло «Опасные связи» (либретто автора). Опера была исполнена более пятидесяти раз с момента премьеры. Она реализовывалась в шести различных полнометражных постановках, включая исполнения в концертной форме. В 2014 году, после итальянской версии театра «Ла Скала» опера была вновь поставлена режиссером Генри Фулджеймсом на сцене театра «Ковент-Гарден» в Лондоне.

Немецкий драматург Мюллер часто обращался к различным мифологическим сюжетам или к постмодернистской переработке известных литературных сюжетов из произведений других авторов. В частности, эпистолярный роман конца XVIII века Лакло он преобразует в постмодернистскую драму с элементами психоанализа и ролевых игр. Драматург в 1981 году выразил одну из ведущих идей своего творчества в следующих словах: «Интеллектуал сегодня больше не может быть представителем общества, он может быть просто одним из симптомов его болезни» [2]. Эта болезнь одновременно и современна и вечна. Для Франческони, также как и для Мюллера, в его постмодернистской трактовке времени не существует — оно бесконечно: «одновременное расслоение временных потоков можно направить вперед, или в других направлениях. Его можно ускорить, или приостановить. Даже прошлое сосредоточено в настоящем, и это сдерживает будущее» [3, с. 6]. В своем романе «Неспешность» (1995) чешский писатель Милан Кундера, описывая современное видение романа Лакло, послужившего основой драмы Мюллера, объясняет его актуальность для эпохи постмодерна: «Эпистолярная форма “Опасных связей” не есть лишь простой технический прием, который можно было бы заменить любым другим. Эта форма красноречива сама по себе; суть ее в том,

¹ По заказу брюссельского «Théâtre de La Monnaie».

² Либретто Витторио Сермонти. Премьера состоялась в Амстердаме в 2004 году.

³ Либретто композитора по «Человеческой комедии» О. Бальзака; по заказу Opéra National de Paris. Была поставлена в 2017 году.

⁴ Либретто Стефано Бенни; поставлена в Piccolo Teatro di Milano в 2002 году при участии итальянского комедийного актера и режиссера Антонио Альбанезе.

что все пережитое персонажами пережито лишь для того, чтобы стать рассказом, сообщением, исповедью, записью. В подобном мире, где все рассказывается, самым доступным и самым смертельным оружием становится разглашение, разоблачение. <...> И все это — XVIII век? И все это — парадиз наслаждений? Или, может быть, человек, сам того не сознавая, издревле живет в такой звучащей раковине? И уж во всяком случае, гулкая раковина не имеет ничего общего с миром Эпикура, велевшего своим ученикам: “Живи втайне!”» [4 с. 18].

Разглашение, разоблачение, ставшие смертельным оружием, о чем пишет Кундера в отношении постмодернистской сущности эпистолярного романа Лакло, в интерпретации в драме Мюллера становятся театром масок и вопиющей жестокости, которую можно безнаказанно проявить, воображая себя кем-либо другим. Сегодня бушующая война психологических манипуляций в обществе вторгается в самые различные сферы. Она затрагивает и такие интимные человеческие чувства, как любовь, доверие, понимание. По словам Мюллера, основная идея пьесы — это «битва диких зверей», где «за каждой улыбкой прячутся острые зубы, а острый злобный язык прорезает, как нож» [3]. Рациональные модели, которые сегодня управляют властными отношениями в обществе, приводят к тому, что западные люди стремятся к абсолютному контролю, даже в скрытых от посторонних глаз областях. Любовная игра героев превращается из попытки безуспешной борьбы с ревностью в виртуозную игру невероятного акробатического притворства, которая, в свою очередь, преобразует тело в объект и низводит человеческую личность до состояния марионетки. Идентичность исчезает в бесконечном умножении зеркал. Ничто не имеет значения в нигилистическом и одновременно трагическом бреде главных героев.

Опера «Квартет» — это бездна, открывающаяся в пространстве между четырьмя стенами, в прочность которых мы верим, полагая, что скрывая от внешнего мира, они ограждают героев от бед и тревог. Однако, человеческие отношения, возникающие между мужчиной и женщиной, — слишком сложны: они способны превратить убежище в поле битвы нереализованных амбиций. Это убежище становится удушающей клеткой и одновременно метафорой западного общества в целом. В головокружительной игре масок мы можем в какой-то момент утратить границы между реальностью «игрой». Для Хайнера Мюллера, представление противоречивых и сложных идей составляет одну из основополагающих задач театра. В этом и состоит сила его текстов,

доходящих некоторых случаях до шекспировских высот в представлении человеческой двусмысленности. Плотный полифонический текст пьесы соответствует ее персонажам, одновременно жестоким и поэтическим, которые не боятся, ни экзальтированных страстей, ни противоречий. Человек со всеми внутренними противоречиями и является центром истории. Автор революционно-провокационного театра, Мюллер стал свидетелем величайших событий XX столетия — Второй мировой войны, появления нового государства (Германской демократической республики) в Европе и, наконец, падения Берлинской стены. Из пьес Мюллера общеизвестными являются вариации на пьесы Шекспира: «Макбет» (1971) и «Гамлет-машина» (1977). В рамках сотрудничества с Робертом Уилсоном Мюллер создал либретто к немецкой части театрального эпоса «Гражданские войны» (1984 год) и к спектаклю «Смерть, разрушение и Детройт» 1987 года. Идеи, выдвинутые Мюллером в отношении постмодернистской интерпретации романа Лакло, созвучны размышлениям о ролях палача и жертвы в обществе, в котором исчезают различия между жертвой, орудием уничтожения и палачом. Двуединство палача и жертвы воплощается в образах маркизы Мертей и Вальмона. Время действия не имеет отношения ни к прошлому, ни будущему. Пребывая во вневременности, которая, скорее, соотносится с фрейдистским бессознательным, эти два персонажа играют разные роли, создавая своей игрой эффект открывающихся одна за другой китайских шкатулок. Действие разворачивается одновременно в салоне до Французской революции, и в бункере, после Третьей Мировой войны. Текст либретто (на английском языке) из-за множественных цитат реминисценций, включая цитаты из Библии (например, в сцене с Сесиль), работает на то, чтобы донести до зрителя основную идею: насилие, оказывающееся в центре отношений полов, приводит в конечном итоге к разрушению и разложению личности с последующим ее самоуничтожением. Через противостояние героев «мы наблюдаем историю, которая разыгрывается снова и снова на протяжении веков. В XXI веке, когда мы сталкиваемся с экологическим кризисом, наш упадок ощущается как никогда терминальным и экзистенциальным» [5].

В романе Мюллера двое — мужчина и женщина — играют в жестокую игру, которая спасает их скуки и монотонности. Герои, таким образом, пытаются уйти от страшных реалий жизни; и эта игра (неожиданно для самих героев и для публики) выявляет непредсказуемые стороны их взаимоотношений, в том числе и малопривлекательных для сторонних наблюдателей. Персонажи полностью изолированы от

внешнего мира; окружены огнем революции и войны. Вокруг них — апокалипсический пейзаж и остатки былой роскоши в виде смокинга и бального платья. Экстремальная ситуация полной безнадежности подталкивает пару к интригующей игре, которая и становится их подлинной жизнью.

Два актера — мужчина и женщина — разыгрывают небольшие сценки: *Он*, виконт де Вальмон. *Она* — маркиза де Мертей. Вальмон и Мертей — архетипические образы. Они воплощают собой высшее общество, новую буржуазию, и многочисленный средний класс западного общества. Последний абсолютно отстранен от реальности. Эта изоляция позволяет им игнорировать окружающий мир. Тяжелые последствия этой изоляции — клаустрофобия и разочарование в жизни.

Вальмон объявляет своей возлюбленной, что любит другую. Маркиза клеймит всех мужчин, заявляя, что они, с ее точки зрения, абсолютнейшее *ничто* — лишь инструмент, приносящий женщине сексуальное удовлетворение. В следующей сцене, словно в каком-либо психологическом тренинге, герои меняются ролями. Маркиза, надевая старый, исполненный былого величия смокинг, «превращается» в мужчину, а *он*, в свою очередь, переодевается в женщину. Их ролевые игры и составляют основу оперы. Далее Маркиза перевоплощается в юную племянницу, надевая маску, а Вальмон осуществляет грубое сексуальное насилие над ней. В последней сцене Вальмон исполняя роль мужа своей любовницы де Турвеля, выпивает бокал отравленного вина, предложенный ему Маркизой, после чего умирает. Маркиза хладнокровно наблюдает за тем, как умирает ее возлюбленный. Безусловно, подобный, лишенный действия, как такового, и основанный исключительно на ролевых играх сюжет, потребовал от композитора соответствующего решения: камерный состав должен был быть максимально разнообразным.

Поскольку большой оркестр был предварительно записан, то мы можем рассматривать оперу как камерную. Благодаря этой «камерности» звучания у публики в процессе развертывания действия могут формироваться очень близкие отношения с певцами и живым камерным оркестром. «Я нахожу это воистину захватывающим», — утверждает режиссер Фулджеймс. — «Это опера с холстом эпической партитуры и близостью камерного театра» [5].

Сократив существенную часть литературной основы Мюллера, Франческони остался верен тексту. С позиции композитора/

либреттиста сюжет оперы — это в первую очередь своеобразная садистская театральная игра, позволяющая цинично исследовать динамику человеческих страстей. Пытаясь уничтожить вспыхнувшую в отношениях ревность, герои увлекаются виртуозной ролевой игрой. Тело становится оболочкой для разных личностей. Это — клетка, в которой происходит игра, порождающая клаустрофобию у супружеской пары. Эта клетка превращается в метафору цивилизации. Мы находимся в ситуации постоянной игры, смены масок, в которой невозможно понять, где проходит граница между театром, ролевой игрой и реальностью, и где мы — настоящие, а где — актеры.

Идея «театра в театре» становится метафорой дуализма сознания. Герои материализуются через карнавальную смену масок, с помощью которых они избегают встречи с зеркалом, отражение которого было бы невыносимым. Адаптируя драму Мюллера к своим художественным целям, Франческони создал либретто оперы не на итальянском (родном для композитора), а на английском языке, при том, что первоначально это произведение и создавалась для итальянского театра «Ла Скала». Диалог между гетерогенными языками мышления и речи Франческони, применение новых технологий в форме видео или электронных звуков для композитора это — способ обретения индивидуального стиля, сочетающего в себе, одновременно, новизну и традиционность, почвенность и искусственность.

Особая пространственная организация — одна из важных идей в творчестве Франческони. Он создает пространственные композиции, примером которой может служить пьеса “Fresco” для пяти духовых оркестров, включающих в общей сложности триста музыкантов. Каждый оркестр играет национальный гимн, и, находясь друг от друга на расстоянии более пятидесяти метров, движется по направлению к площади — символическому центру пространства и музыкальной композиции.

В итальянской версии Франческони делит оркестр на две части. Он помещает камерный оркестр в оркестровую яму. При этом виртуальный оркестр, невидимый для зрителя, при электронном усилении, слышится звучащим рядом с хором. Оркестры определены в партитуре как «-IN» (камерный оркестр, состоящий из 2-х флейт, гобоя, кларнета, фюгота, английского рожка, тромбона, 2-х скрипок, альты, 2-х виолончелей, контрабаса, арфы, фортепиано, челесты, ударных и электроники) и «-OUT» (большой оркестр, акустически связанный с хором). Последовательность смены акустических планов, суперпозиция IN и OUT в течение восьмидесяти минут звучания оперы, становится ярким эффектом неопреде-

ленности пространственной дислокации звука, который перемещается и создает иллюзии близкого и отдаленного звука, включения реципиента в звуковое поле и одновременно отчуждение от него.

Существующая помимо IN и OUT оркестрового, а также хорового, звучания сложная звуковая инсталляция, создает еще более многоплановые ощущения у слушателя. Оркестровая прелюдия для невидимого оркестра с мучительным крещендо переходит в динамическую кривую, которая нарастает на протяжении всей оперы, образуя переход от первоначального выражения психического возбуждения персонажей в музыке к кульминации. Итальянская версия «Квартет» 2011 года завершается фрагментом первого монолога Офелии из пьесы Мюллера «Гамлет-машина» (1979 года): «Я разрушаю поле битвы, которое было моим Домом. Я срываю двери с петель, чтобы впустить ветер и крик Мира внутри. Я разбиваю окно. Своими кровотокающими руками я рву фотографии людей, которых я любил, и которые использовали меня на кровати, на столе, на стуле на полу. Я подожгу свою тюрьму. Я бросаю свою одежду в огонь...» [5]. Этот финал выражает основной пространственный конфликт внешнего и внутреннего, когда внутреннее перестает быть таковым и больше не защищает от внешних факторов. IN и OUT у Франческони становятся отражением этой пространственной рассредоточенности пьесы Мюллера: оркестр IN сопровождает драматическое действие, в то время как оркестр OUT выводит на поверхность пульсирующий вечный поток времени. Существует также область сновидений, когда сольные эпизоды сменяются диалогом и реферируют между IN и OUT в промежуточном пространстве. Партитура «Квартета» достигает невероятного синергетического эффекта в соотношении между текстом и музыкой. Франческони использует два (в предварительной записи и живой) оркестра: «Я думаю об окружающем звуковом пространстве, как о представлении жизни за пределами человечества», — утверждает Франческони — «от небесного движения планет до трансформаций клеточных форм жизни. Звуковой ландшафт создает плодородный, органичный и дышащий контекст, на котором читается история человеческой любви: саундскейпы, использованные композитором, это звуки дыхания вселенной, отзвуки органической жизни, продолжающейся после смерти человечества. «Это действительно история, рассказанная с помощью звука» [6].

Режиссер Лондонской постановки оперы Джон Фулджеймс, говоря в интервью о своем художественном замысле, подчеркивает: «Было настоящей удачей получить заказ на постановку этой оперы.

Будучи многослойной формой искусства, у таких художников, как Хайнер Мюллер и Лука Франческони, опера становится местом для серьезных размышлений о состоянии человека во времени и, в особенности, о современной политической ситуации. Одна из трудностей оперы заключается в полипространственном эффекте действия: Мюллер помещает персонажей Лакло из “*Les Liaisons Dangereuses*” в бункер времен «холодной войны», а композитор Люка Франческони переносит их в современный нам мир» [6]. Франческони вырезал большую часть оригинального текста, написал дуэты и диалоги и поделил пьесу на три части. Это своего рода деконструкция знаменитого литературного первоисточника, послужившего основой интерпретаций Мюллера.

Поэтичные и одновременно жесткие, и даже жестокие персонажи, рождают сложную психологическую игру в ограниченном сценическом и ситуативном пространстве. Электронная обработка инструментальных и вокальных звуков создает многомерную акустическую ситуацию, где общая концепция — звуковая многослойность персонажей, своеобразная «матрешка» открывающихся драматургических и акустических пространств. Первое измерение — это удушающая близость пары, оказавшейся в замкнутом изолированном пространстве, второе измерение — сам театр со сценой и оркестровой ямой, в которой сосредоточен камерный состав в театре. В этом пространстве куба находятся Мертей и Вальмон — пара из высшего общества. Сценический куб изолирует их от внешнего мира, создавая своего рода эмоциональную тюрьму, в которой они заточены.

На втором уровне находится внешнее ментальное (психическое) пространство. Оно наполнено желаниями, мечтаниями и душевными терзаниями пары. У оперы четкое повествование, структурированное вокруг ряда ролевых игр, в которых участвуют Вальмон и Мертей. Их игры становятся все опаснее, и, в конце концов, заканчиваются убийством (или самоубийством) Вальмонта. Это порождает множество режиссерских находок, в частности, когда баритон играет Вальмона в роли Мертей, или баритон исполняет Вальмона в роли Вальмона.

Промежуточный уровень — это иллюзорное пространство: проекции и всевозможные визуальные иллюзии, проецируемые на белые поверхности. На третьем уровне время становится неподвижным, музыка отдаляется, а оркестр звучит за сценой. Однако благодаря определенным техническим приспособлениям оркестр осуществляет своего рода «акустическое вторжение», а звук словно проходит сквозь трещины в стенах театра. Звучание врезается в отгороженное для

публики («защищенное») пространство. Этим звуковым эффектом композитор добивается трансформации субъекта-наблюдателя в главного героя-объекта. «То, что я пытался передать в этой опере — это идея удушающей буржуазной среды, которая считается безопасной в окружении стен, которые постепенно разрушаются под давлением музыки, деформирующей искусственно созданный мир» [5].

В первой версии, созданной специально для театра «Ла Скала» в Милане, была применена особая акустическая система. Солисты — баритон и сопрано. Инструментальный состав живого оркестра включал в себя: 4 флейты, 3 гобоя, 4 кларнета, 3 фагота, 5 валторн, 4 трубы и 4 тромбона, 5 ударных, арфу, фортепиано, 2 электронных фортепиано/ midi и большой струнный состав оркестра (15 первых скрипок, 13 — вторых, 11 альтов, 10 виолончелей, 7 контрабасов).

Источники звука управляются четырьмя преобразующими и / или усиливающими звук электронными устройствами. Закулисный оркестр и хор: играют в специальном репетиционном помещении. Звук передается на микшерный пульт и распространяется по концертному залу. Микшерный пульт соединен с несколькими с компьютерами, предназначенными для обработки звука.

Программное обеспечение для электронной обработки звуков было разработано в IRCAM инженерами акустиком Сержем Лемутоном и Себастьяном Навье. Общая пространственно-акустическая диспозиция выглядела следующим образом (рис.):

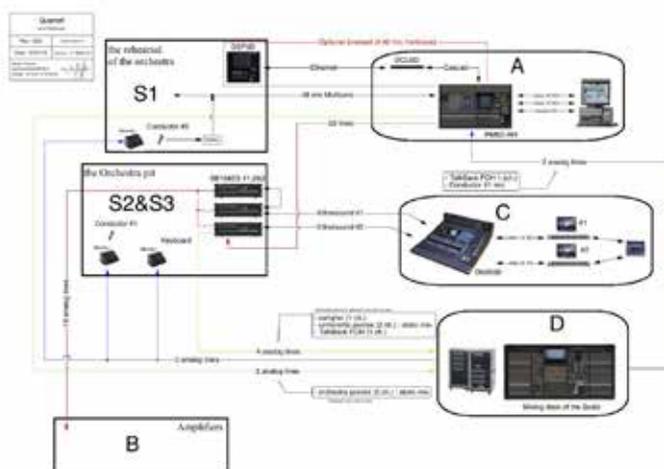


Рис. Общая пространственно-акустическая диспозиция электронных устройств

Начало оперы представляет собой таинственный короткий хоровой фрагмент в тишайшей динамике.

Сразу же после короткого оркестрового вступления начинается первая сцена, строящаяся на тончайших градациях тишины и шепота.

Использование всевозможных оттенков шепота создает особый сумрачно-интимный колорит. Многие нюансы исполняются, согласно авторским ремаркам, «на дыхании».

В различных ролевых позициях и ролевых играх героев Франческони применяет разные характерные типы вокальной техники: почти шенбергианский *Sprechstimme*, шепот, дыхание, усиленное микрофонами и электронной обработкой, и вполне традиционно вокализованные звуки. Франческони сплетает вокруг певцов-солистов сложный инструментальный корпус, подчеркнутый подвижной и эфирной электроникой, создавая тем самым множественное пространство.

Невидимый хор становится невольным свидетелем событий, происходящих между героями. Фрагмент философского текста воспроизводится хором, отражая понимание этой истории композитором: «тайна бытия состоит в живом рабстве живого тела, и тайна эта — не божественная сущность» [2]. Множество указаний на нулевую динамику, когда звук возникает из тишины и в нее же уходит, создает особое обрамление звукового пространства из молчаливого и незримого присутствия «тайны», постичь которую нам, запертым в этом мире и играющим свои и чужие роли, не дано.

Франческони говорит о том, что в «Квартете» он хотел бросить вызов существующим стереотипам оперного жанра [4]. Эффект сочетания различных театральных, музыкальных и виртуальных пространств, становится своего рода экзистенциальной иллюзией, в которой «у аудитории возникает подозрение, что кто-то наблюдает за ними из большего пространства» [7].

ЛИТЕРАТУРА / REFERENCES

1. *Empire* K. Ryan Francesconi: Parables – review (Rowing at Sea/Drag City) The Guardian 09.01.2011 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/music/2011/jan/09/ryan-francesconi-parables-review-empire> (дата обращения: 10.07.2019).
2. *Francesconi L.* “Aria nuova in cucina!” – exit- party sintomatico Agon Acustica Informatica Musica 1998/2000 [Электронный ресурс]. URL: https://lucafrancesconi.com/wp-content/uploads/exit_sintomo.pdf (дата обращения: 10.07.2019).
3. *Francesconi L.* Velocita dell tempo // booklet 28o Festival Milano Musica 2 ottobre – 25 novembre 2019 [Электронный ресурс]. URL: https://www.yesmilano.it/sites/default/files/filefield_paths/Programma%2028%C2%B0Festival%20Milano%20Musica%20%20Luca%20Francesconi.%20Velocit%C3%A0%20del%20tempo.pdf (дата обращения: 10.07.2019).
4. *Кундера М.* Неспешность. Подлинность. СПб.: Азбука-классика, 2003. 46 с.
5. *Fulljames J.* Francesconi’s Quartett: Interview with Director John Fulljames Ricordi 02 May 2017 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ricordi.com/en-US/News/2017/05/Fulljames-interview.aspx> (дата обращения: 10.08.2019).
6. *Müller H.* Die Hamletmaschine // Müller H. Werke / Hrsg. von F. Hörnigk. Bd. 4: Die Stücke 2. Fr. a/M, 2001. S. 543–554.
7. Royal Opera’s John Fulljames on *Quartett*: ‘This is an immersive, visceral experience’ John Fulljames discusses The Royal Opera’s forthcoming staging of *Quartett* // *London-theatre news*. London 17 June 2014 [Электронный ресурс]. URL: https://www.whatsonstage.com/london-theatre/news/the-royal-operas-associate-director-of-opera-john-_34775.html (дата обращения 10.07.2019).
8. *Service T.* Interview: Luca Francesconi do you dare go to his opera? // The Guardian 19.06. 2014 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/jun/19/luca-francesconi-quartett-opera-do-you-dare-go> (дата обращения: 10.07.2019).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Лаврова С. В. — д-р искусствоведения, доц.;
proscience@vaganovaacademy.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lavrova S. V. — Dr. Habil; Ass. Prof.; proscience@vaganovaacademy.ru

Orchid ID: <https://orcid.org/0000-0002-0887-8075>

Researcher ID: U-3307-2017