

УДК 78.01

ТРИЛОГИЯ И «ЭЙНШТЕЙН НА ПЛЯЖЕ», «САТЪЯГРАХА»,  
«ЭХНАТОН» ФИЛИПА ГЛАССА: ТРАКТОВКА ЖАНРА  
И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ НОВЕЙШЕЙ ОПЕРЫ\*

Кисеева Е. В.<sup>1, 2</sup>, Дёмина В. Н.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова,  
Будённовский пр-т, д. 23, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

<sup>2</sup> Академия архитектуры и искусств Южного Федерального университета,  
Будённовский пр-т, д. 39, Ростов-на-Дону, 344002, Россия.

В статье рассмотрены ранние оперы Гласса «Эйнштейн», «Сатьяграха», «Эхнатон», объединенные композитором в трилогию. В центре внимания автора находятся закономерности, направленные на создание новой для оперного жанра формы спектакля, — спектакля-перформанса. Трактовка зрителя в качестве соучастника художественных событий; прием иммерсии, необходимый для погружения зрителя в художественный мир, в котором границы с реальностью размыты; создание пороговой ситуации — эти и другие свойства перформанса существенно изменяют оперный жанр изнутри. В результате аналитических наблюдений авторы статьи приходят к выводу о том, что включение закономерностей спектакля-перформанса в оперную трилогию Гласса способствует появлению оригинальной, расширяющей академические устои, трактовки жанра, изучение которого невозможно без понимания эстетики и теории перформативности.

**Ключевые слова:** новейшая опера, перформанс, трактовка оперного жанра в творчестве Филипа Гласса.

---

\* Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований (РФФИ) в рамках научного проекта № 20-012-00366-А «Перформативные формы музыкального искусства как феномен современной культуры». The research was funded by Russian Foundation for Basic Research (RFBR), project number 20-012-00366–A “Performativity of music as a phenomenon of contemporary culture”

THE TRILOGY *EINSTEIN ON THE BEACH*, *SATYAGRAHA*, *AKHNATEN*  
BY PHILIP GLASS: INTERPRETATION OF THE GENRE AND  
PERSPECTIVES FOR THE STUDY OF THE MODERN OPERA

Kiseyeva E. V.<sup>1,2</sup>, Dyomina V. N.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Rachmaninov Rostov State Conservatory, 23, Budennovsky prospect, 344002, Rostov-on-Don, Russian Federation.

<sup>2</sup> Academy of Architecture and Arts of the Southern Federal University, 39, Budennovsky prospect, Rostov-on-Don, 344002, Russia.

The article will examine Glass's early operas *Einstein*, *Satyagraha*, *Akhnatén*, united by the composer into a trilogy. The author will focus on patterns aimed at creating a new form of play for the opera genre – a performance art. Interpretation of the viewer as an accomplice of artistic events; an immersion technique necessary to immerse the viewer in a simulated reality, where the boundaries between the real and the artistic world are erased; modeling a liminal situation – these and other properties of performance significantly change the opera genre from the inside. As a result of analytical observations, the authors of the article come to the conclusion that the inclusion of the regularities of performance art in Glass's opera trilogy *Einstein*, *Satyagraha*, *Akhnatén* contributes to the emergence of an original interpretation of the genre that shakes academic foundations, the study of which is impossible without an understanding of aesthetics and performativity theory.

**Keywords:** the latest opera, performance art, interpretation of the opera genre in the work of Philip Glass.

Оперное творчество Филипа Гласса включает двадцать семь произведений, во многих из которых представлена оригинальная трактовка оперного жанра. Исследователи традиционно отмечают их принадлежность к эстетике минимализма и ставят во главу угла новые композиционные закономерности [1; 2], либо обращают внимание на наличие в партитурах способов работы со звуком и тембром, характерных для американского экспериментализма [3, с. 94–98]. Как известно, «Эйнштейн на пляже» (1975), «Сатьяграха» (1979), «Эхнатон» (1984) впоследствии вошли в трилогию, посвященную выдающимся личностям, которые силой своих идей вдохновили общество на перемены. Однако сочинения объединены не только идеей. Во всех трех операх композитор и его соавторы Роберт Уилсон, Констанс де Джонг, Шалом Голдман стремились выработать драматургическую логику, противоречащую законам драмы, вовлечь зрителей в процесс самостоятельного выстраивания смыслового

поля сочинений, организовать ситуации для взаимодействия между зрителями и исполнителями и создать атмосферу, способствующую возникновению ощущения причастности к событиям. Поэтому с нашей точки зрения, трилогию невозможно адекватно осмыслить и интерпретировать без понимания эстетики и теории перформативности. Включение перформанса в оперные сочинения способствует появлению оригинальной, расшатывающей академические устои трактовки жанра.

На протяжении последних десятилетий происходит процесс формирования и развития теории перформативности, основу для которой заложили работы театроведов Ричарда Шехнера [4], Ханса-Тисса Лемана [5], Эрики Фишер-Лихте [6]. Предложенная ими трактовка перформанса как формы спектакля, опирающегося на принципы постдраматического театра, оказалась универсальной и применимой, в том числе, в области музыкального театра. Важнейшими особенностями перформанса являются особая функция зрителя, предполагающая его соучастие в художественных событиях, а также связь перформанса с ритуалом. На протяжении действия, подобно тому, как это происходит в ритуале, зрители-участники погружаются в пороговое (лиминальное) состояние. Переживание лиминальности способствует обретению нового опыта, имеющего символическую надстройку, позволяет опробовать иную манеру поведения и объединиться в сообщество (подробнее см. об этом: [7, с. 79–81]).

Рассмотрим возможности воплощения концепции спектакля-перформанса в оперной трилогии Гласса. Наиболее опосредовано черты перформанса проявились в «Эйнштейне». Следует отметить, что произведение, несмотря на авторское обозначение «опера», с трудом соотносится с канонами жанра. В «Эйнштейне» отсутствуют полноценные сольные и ансамблевые вокальные партии. Поет хор, а солисты преимущественно декламируют тексты. Следует отметить, что среди всего музыкально-театрального наследия Гласса «Эйнштейн» является наиболее изученным произведением. Об отдельных драматургических закономерностях, композиционных приемах, особенностях трактовки вокальных и хоровых партий в разное время писали А. Е. Кром [8], О. Б. Манулкина [9, с. 639–642], Е. Новак [10, с. 129–140]. В данной статье мы акцентируем внимание на том, какие смыслы заложены в опере и каким образом ее создатели хотели донести их до зрителей.

Так, опора на принцип дискретности и метод коллажа характеризуют способ создания либретто и музыкальной драматургии. Спектакль создавался в соавторстве с Робертом Уилсоном, имевшим богатый опыт работы в авангардном театре. Режиссер предложил отказаться от линейности в пользу спонтанного соединения разрозненных образов, что было необходимо для иммерсивного погружения зрителей в мир главного героя, увиденный под особым ракурсом, — как серию метаморфоз, связанных с жизнью и открытиями великого физика.

Альберт Эйнштейн представлен в опере в виде главного персонажа и его двойников. Последние призваны визуализировать на сцене образы-шаблоны, которые сложились в общественном сознании в связи с восприятием ученого. Композитор и режиссер считали, что все составляющие оперного спектакля должны были не передавать конкретные смыслы, а, наоборот, поддерживать семантическую неопределенность.

Обратим внимание на несоответствие вербальных текстов, звучащих одновременно в хоровых и сольных партиях. Текст хоровых партий состоит из сочетания цифр и сольфеджируемых слогов, благодаря чему создается ощущение смысловой абстракции. В свою очередь, в сольных речитативах, произносимых на фоне хора, содержится микс из фраз Кристофера Ноулза (молодого человека, страдающего аутизмом, обладающего феноменальной памятью и выдающего фрагменты из услышанных в средствах массовой информации текстов), отсылка к судебному процессу над Патрисией Хёрст, а также цитаты из популярной песни *Mr. Vojangles* группы *The Beatles*. Несмотря на кажущуюся смысловую разнородность, соединение этих обрывочных фраз способствует рождению ассоциаций и формированию смыслового поля сочинения. Отметим, что отрывки из песни *The Beatles* и из текстов СМИ, раскручивающих историю о Патрисии Хёрст, звучат в сценах с названием «Суд». Их поочередное произнесение предполагает разделение в аудиозаписи между левым и правым каналами.

Таблица 1. Опера «Эйнштейн на пляже». Действие I, сцена «Суд 1».  
Текст либретто. Фрагменты

Оригинальный текст	Перевод
<b>Left channel:</b> She could get the railroad for these workers	<b>Левый канал:</b> Она могла бы построить железную дорогу для рабочих
<b>Right channel:</b> And she could get for it is were	<b>Правый канал:</b> И могла бы быть там, где это было необходимо
<b>Left channel:</b> It could be very fresh and clean	<b>Левый канал:</b> Это могло быть откровенностью
<b>Right channel:</b> It could be franky	<b>Правый канал:</b> Это могло быть чем-то очень свежим и чистым
<b>Left channel:</b> It could be a balloon...	<b>Левый канал:</b> А могло быть и мыльным пузырем...
<b>Left channel:</b> It	<b>Левый канал:</b> Это
<b>Right channel:</b> It	<b>Правый канал:</b> Это

Оригинальный текст	Перевод
<b>Left channel:</b> It's like that...	<b>Левый канал:</b> Таким образом
<b>Right channel:</b> Could	<b>Правый канал:</b> Это мог быть
<b>Left channel:</b> Mister Bojangles	<b>Левый канал:</b> Мистер Боджанглс
<b>Right channel:</b> Gets	<b>Правый канал:</b> Получает
<b>Left channel:</b> Mister Bojangles	<b>Левый канал:</b> Мистер Боджанглс
<b>Right channel:</b> railroad for these workers and	<b>Правый канал:</b> Железную дорогу для рабочих
<b>Left channel:</b> I'll beat you	<b>Левый канал:</b> Я побью тебя
<b>Right channel:</b> It could...	<b>Правый канал:</b> Это возможно...

Какие смыслы несут в себе приведенные фразы, кажущиеся на первый взгляд абстрактными? Дело в том, что судебный процесс, связанный с делом Патрисии Хёрст — внучки медиамагната, шел в период создания оперы и вызвал широчайший общественный резонанс. В феврале 1974 года она была похищена радикальной группировкой и находилась несколько месяцев в плену. Похитители преследовали политические цели и в качестве требований к семье выдвинули внесение пожертвования на продовольственный пакет для каждого неимущего жителя Калифорнии. Однако усилия близких привели к обратным результатам. За день до предполагаемого освобождения террористы обнаружили аудиозапись с декларативным заявлением девушки о вступлении в их ряды. Последующие события оказались столь шокирующими и резонансными (Патрисия в составе группировки совершила ряд вооруженных ограблений), что американские СМИ стали представлять ее в качестве своего рода революционного символа радикального движения. После задержания Патрисия была приговорена к семилетнему заключению — несмотря на то, что была жертвой похищения и объясняла свои поступки угрозой расправы. После двух лет пребывания в тюрьме приговор был отменен под давлением общественности (подробнее см. об этом: [11]). В известной песне *Mr. Bojangles* рассказывается похожая история о незаслуженном обвинении танцора, которого лирический герой встретил в тюремной камере Нового Орлеана.

Благодаря ассоциативным отсылкам к этим историям смысловое наполнение оперы видится уже не таким абстрактным. Сценография двух вышеназванных сцен воспроизводит зал заседаний, в котором проходит воображаемый суд, — читай общественное осуждение злободневного вопроса участия

Эйнштейна в разработке атомной бомбы. Далее зал трансформируется в образ зияющей пустоты, символизирующий последствия ядерного взрыва. Вспоминая в 1987 году о своей первой опере, композитор писал: «В детстве Эйнштейн был одним из моих героев... Я рос в послевоенное время, и тогда было невозможно не знать его. Решительное, хотя и катастрофическое начало ядерного века сделало атомную энергию самым широко обсуждаемым вопросом» [12, с. 142]. То есть через тридцать лет после печально известного события — бомбардировки Хиросимы и Нагасаки — Гласс и Уилсон, в период холодной войны и гонки вооружений, вновь заставили зрителей вспомнить о трагических последствиях. Более того, авторы оперы продемонстрировали идею о том, как «раздутая» прессой история может формировать общественное мнение, далеко не всегда соответствующее действительности.

Для нашего исследования важно, что концепция «Эйнштейна» предполагала активное участие зрителей, которые должны были самостоятельно складывать смысловое поле, опираясь на разрозненные ассоциации и намеки в вербальном, музыкальном и сценографическом текстах, и таким образом становиться соавторами. Кроме того, во время постановки зрители могли свободно перемещаться по залу, покидать его и возвращаться по мере необходимости. Опера начиналась в тот момент, когда зрители начинали заходить и занимать свои места (см. об этом: [13, с. 56–58]). Все вышеназванное, естественно, нарушало традиции бытования оперного жанра, но было характерно для спектакля-перформанса.

В следующей опере — «Сатьяграха» — воплотился спектакль-перформанс с элементами ритуала, существенно расширяющими возможности для участия зрителей. Композитор обратился к идее борьбы за социальные права и к легендарным историческим личностям — общественным лидерам Мохандасу Ганди и Мартину Лютеру Кингу. Авторы оперы отказались от построения сюжетной фабулы, опирающейся на линейность и последовательность в развитии исторических событий в пользу создания дискретных ситуаций, не объединенных причинно-следственными связями. Либретто, составленное Глассом и Деджонг, представляет собой коллаж текстов из книги «Бхагавад-гита» и событий разных временных периодов из жизни Ганди, включая переписку с Львом Толстым и увлечение его философией непротivления злу насилием (на это намекают события I акта), знакомство с Рабиндранатом Тагором и зарождение сатьяграхи (II акт), строительство коммун-ашрамов, связанных с развитием новой идеологии (III акт).

Согласно замыслу, непосредственными участниками оперного действия должны стать зрители. Им предлагалось погрузиться в паутину значений и самостоятельно, опираясь на личный социокультурный опыт, выстроить смысловое поле. Ведь в либретто произведения включены и тексты на неизвестном

для широкой аудитории языке — санскрите. А сценическая и музыкальная драматургии образывали параллельные пласты и представляли собой коллаж не связанных в единую логическую линию событий. Все перечисленное способствовало созданию особой ситуации, в которой зрители оказывались дезориентированными и находились в пороговом состоянии. С помощью сопоставления фактов из действительности и благодаря репетитивным техникам (способствующим суггестии) в музыкальной композиции Гласс подталкивал к новому восприятию современных социальных и политических событий. Между ними и оперным действием возникал ассоциативный ряд, о чем свидетельствуют высказывания композитора: «“Сатьяграха” предназначена для решения злободневных вопросов — вопросов социальных перемен, расизма и насилия. Любой зритель, который читает газеты и просыпается в том же мире, что и я, поймет, о чем эта опера» (цит. по: [14, с. 64]).

Гласс акцентирует внимание на создании атмосферы ритуала, в котором зрители принимают непосредственное участие и объединяются в сообщество. Так, зрительный зал и сцена в постановках «Сатьяграхи» представляют единое пространство буддистского храма. Начало действия совпадает со входом в «храм» зрителей. Оперный спектакль-перформанс открывается диалогом Кришны и Арджуны перед мифологической битвой Курукшетра: бог просит принца внимательно рассмотреть мужчин, с которыми он будет сражаться. Более близкий ракурс демонстрирует противостояние двух народов — индийцев и европейцев. Далее Арджуна преображается в Ганди, и известная мифологическая дилемма действовать или не предпринимать действий, символизирующая начало «Бхагават-гиты», становится отправной точкой для развития музыкально-театральных событий. Их ритуальный характер подчеркивают повторяющиеся движения, застывшие позы исполнителей, круговая циркуляция хора по зрительному залу<sup>1</sup>.

Особые условия для образования сообщества и восприятия событий «Сатьяграхи» создают художественное время и пространство, организованные согласно мифологическому хронотопу. Множественность и гибкость пространственно-временных измерений (совмещение прошлого, настоящего и будущего времен, симультанное соединение мифологического и исторического пространств) создают напряженность восприятия, что способствует не рациональному пониманию происходящего, а его чувственному восприятию. Кроме того, наличие персонажей-наблюдателей (Толстой и Тагор), не принимающих непосредственного участия, но возвышающихся над сценой, придает происходящим сценическим событиям надличностный характер.

---

<sup>1</sup> См. например, постановку Тадеуша Штрассбергера в Екатеринбургском театре оперы и балета.

«Сатьяграха» является редким примером спектакля-перформанса, в котором выход из состояния лиминальности происходит посредством конструирования новой реальности. Во время заключительного сольного обращения Мохандоса Ганди к индийскому народу на втором плане, спиной к зрителям, Мартин Лютер Кинг выступает перед воображаемой аудиторией с призывом против расовой сегрегации. В конце арии, благодаря символическому преодолению пространственно-временных границ, и зрители, и хор становятся последователями Кинга.

При создании «Эхнатона» (последнего произведения из трилогии) Гласс исходил из того, что хочет завершить начатое в «Эйнштейне» и «Сатьяграхе» повествование об исторических личностях, чьи новаторские идеи произвели радикальные социальные перемены и изменили наше представление о мире. В своей третьей опере Гласс применяет наработанные ранее приемы, необходимые для создания смысловых разрывов. Либретто «Эхнатона» включает множественные источники, вызывающие ассоциации с великим правителем древности, — фрагменты стихотворений, надписи, дипломатические записи из клинописных табличек, фрагменты библейского текста и выдержки из современного туристического путеводителя по Египту. Поэтический текст написан на четырех языках — древнеегипетском (язык фараона), аккадском (дипломатический язык в Месопотамии), английском (либо языке той страны, где ставится опера) и иврите. Последний объясняет увлечение Глассом фигурой Эхнатона. Композитор ссылается на теорию Зигмунда Фрейда, изложенную в эссе 1938 года «Моисей и монотеизм» [15, с. 142.] о том, что провозглашенная идея монотеизма, а затем религиозная революция, совершенная Эхнатом и подавленная после его смерти, позже возродились в иудаизме и христианстве [16].

В «Эхнатоне» — подобно тому, как это происходило в «Сатьяграхе» — Гласс предлагает зрителям погрузиться в атмосферу ритуала. Ритуалы пронизывают всю оперу: I акт открывается церемонией похорон Аменхотепа III (во время нее читаются заклинания, совершается ритуал взвешивания сердца фараона) и завершается церемонией коронации Эхнатона и поклонения богу Ра; второй акт включает поклонения богу Атону; в III акте, после убийства Эхнатона, дух его отца оплакивает смерть сына во время церемонии коронации и поклонения старым богам, представляющим политеистическую религию. В завершении оперы туристы на фоне пирамид слушают лекцию об Эхнатоне, а души фараона и его семьи продолжают путешествие-вознесение в царство мертвых.

Погружение в ритуалы позволяет зрителям ощутить себя участниками происходящих событий и заново пережить их на собственном опыте. Так, в кульминационной сцене II акта звучит сольная ария Эхнатона: герой поет на английском языке древнеегипетский гимн богу Атону. Вслед за героем хор

исполняет Библейский псалом 104 на иврите. В таблицах 2 и 3 приведены поэтические фрагменты гимна и хорового псалма.

Таблица 2. Филип Гласс. Опера «Эхнатон». II акт, 4 сцена. Гимн Атону.  
Сольная партия Эхнатона. Фрагмент из текста либретто

Оригинальная версия Гимна Атону в либретто	Гимн Атону в переводе Н. С. Петровского
<p><b>Akhnaten:</b> Thou dost appear beautiful On the horizon of heaven Oh, living Aten He who was the first to live. When thou hast risen on the Eastern Horizon Thou art fair, great, dazzling, High above every land  Thy rays encompass the land To the very end of all thou hast made...</p>	<p>Ты сияешь прекрасно на небосклоне неба, живой солнечный диск, положивший начало жизни! Ты восходишь на восточном небосклоне и ты наполняешь всю землю своей красотой! Ты прекрасен, велик, светозарен и высок над всей землей! Твои лучи объемлют страны вплоть до предела всего того, что ты создал! (цит. по: [17, с. 116–118]).</p>

Таблица 3. Филип Гласс. Опера «Эхнатон». II акт, 4-я сцена. Гимн Атону.  
Хоровая партия. Фрагмент из текста либретто

Оригинальная версия Псалма 104 в либретто	Псалом 104 в переводе М. П. Кулакова
<p><b>Chorus</b> (Text sung in Hebrew): Ma rab-bu ma-a-se-kha ha-shem Ku-lam be-khokh-ma a-sita Ma-le-a ha-a-rets kin-ya-ne-kha O-te or ka-sal-ma No-te sha-ma-yim ka-yi-ri-a Ta-shet kho-shekh vi-hi lay-la Vo tir-mis kol khay-to ya-ar</p>	<p>Прославь и возблаговари Господа, душа моя! Господь, Бог мой, как Ты велик! Величие и великолепие — облачение Твое. Ты — в одеждах светозарных, Ты — Тот, Кто небеса, как шатер, распростер, Кто на водах в выси небесной ставит чертоги Свои и облака делает Своими колесницами (цит. по: [18]).</p>

Из данных примеров видно, что композитор выбирает близкие по смыслу строки из двух сакральных текстов, принадлежащих к различным религиям. В опере псалом звучит как логичное продолжение гимна. Композитор применяет прием респонсорного пения, который на музыкальном уровне подчеркивает связь убеждений Эхнатона с идеологией христианства, связь времен и культур. Важно, что при совершении молитв хор располагается за сценой и в зрительном зале, посредством чего создается эффект соучастия зрителей. А благодаря художественному хронотопу, свободно охватывающему протяженные периоды реального и символического действий, зрители-участники переступают грань объективного времени и пространства, переходят в новую действительность, конструирование которой происходит

в сознании каждого. В одном из своих интервью Гласс подчеркнул актуальность древней трагедии для современности: «На самом деле в этой истории нет ничего несовременного; это история о власти, о поддержании старых идей и о том, что происходит с людьми, которые пытаются внедрить в мир новое» (цит. по: [19]).

Таким образом, трактовка оперного жанра в «Эйнштейне», «Сатьяграхе» и «Эхнатоне» выходит за пределы академической традиции. Оперы не имеют сюжетной фабулы. Действие в них не содержит последовательного развития событий и не опирается на причинно-следственные связи, а состоит из дискретных ситуаций, скорее, разрывающих линейность повествования. Концепции произведений предполагают обращение к новой форме спектакля (перформансу) с характерной для нее идеей соучастия зрителей и переживания ими лиминального состояния. Последнее достигается как благодаря сценическим приемам, медитативному характеру музыки и применению элементов ритуала, так и посредством вовлечения зрителей в семантическую паутину, подразумевающую игру со смыслами. Идея соединения перформанса и оперы, впервые опробованная Глассом, оказалась жизнеспособной. Узнаваемые черты перформанса воплотились в операх 1990-х и 2000-х годов Джона Адамса («Доктор Атомный»), Тан Дуна («Девять напевов», «Марко Поло»), Мереди Монк («Атлас»), Стива Райха («Пещера», «Три истории»), Дэвида Лэнга («Анатомический театр»), Дмитрия Курляндского («Октавия», «Некий», «Носферату»), Бориса Филановского («Три-четыре») и многих других композиторов. Развитие теории перформативности в музыкознании дает возможность объяснить широкий спектр театральных практик, которые невозможно осмыслить, опираясь только на сложившийся в искусствознании аналитический аппарат.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кром А. Е. Классическая фаза американского музыкального минимализма: Творчество Ла Монта Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласса: истоки, эволюция, стиль. (Russian Edition). LAP Lambert Academic Publishing, 2011. 532 с.
2. Коробова А. Г. «Сатьяграха» Филипа Гласса: на пути к новому типу оперного синтеза // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Международной научной конференции, 11–15 ноября 2019 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко. М.: РАМ им. Гнесиных, 2019. Т. 2. С. 423–432.
3. Кисеев В. Ю. Оперный жанр в контексте идеологии музыкального авангарда // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров: коллектив. монография. Ростов н/Д: Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 93–136.

4. *Schechner R.* Performance Study: An Introduction. Oxfordshire: Routledge, 2020. 396 p.
5. *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 311 с.
6. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / пер. с нем. Н. Кандинской; под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play & Play: Канон-плюс, 2015. 375 с.
7. *Кисеева Е. В., Дёмина В. Н.* Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 4. С. 77–84.
8. *Кром А. Е.* Филип Гласс и Роберт Уилсон: из истории творческого содружества // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2. С. 43–46.
9. *Манулкина О. Б.* От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
10. *Novak Je.* From Minimalist Music to Postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen // Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Edd. Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. Ashgate, 2013. 431 p.
11. *Patty Hearst Her Own Story.* Reissue edition. Avon; Media Tie, 1988. 499 p.
12. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper and Row, 1987. 222 p.
13. *Берёзкин В. И.* Роберт Уилсон. Театр художника. М.: Аграф, 2003. 496 с.
14. *Kazanjian D.* America's opera // Arts Review. Vol. 5. No. 1. 1988. P. 61–64.
15. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper and Row, 1987. 222 p.
16. *Freud S.* Moses and Monotheism. Translated from the German by Katherine Jones. Montevarchi: Harmakis Editions, 2017. 234 p.
17. История Древнего Востока: Тексты и документы / ред. В. И. Кузищин. М.: Высшая школа, 2002. 720 с.
18. Псалтырь. Книга IV. Перевод и ред. Кулакова М. П. [Электронный ресурс]. URL: <https://predanie.ru/book/67503-psaltyr-perevod-pod-red-kulakova-m-p/#/toc4> (дата обращения: 06.10.2022).
19. *May Th.* Program Note // Philip Glass. Akhnaten [Электронный ресурс]. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/season/2019-20/operas/akhnaten/programs/111519-akhnaten.pdf> (дата обращения: 05.10.2022).

## REFERENCES

1. *Krom A. E.* Klassicheskaya faza amerikanskogo muzy`kal`nogo minimalizma: Tvorchestvo La Monta Yanga, Terri Rajli, Stiva Rajxa i Filipa Glassa: istoki, e`volyuciya, stil`. (Russian Edition). LAP Lambert Academic Publishing, 2011. 532 s.
2. *Korobova A. G.* «Sat`yagraha» Filipa Glassa: na puti k novomu tipu opernogo sinteza // Opera v muzy`kal`nom teatre: istoriya i sovremennost` Materialy` Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, 11–15 noyabrya 2019 g. / red.-sost. I. P. Susidko. М.: RAM im. Gnesiny`x, 2019. Т. 2. С. 423–432.

3. *Kiseev V. Yu.* Operny`j zhanr v kontekste ideologii muzy`kal`nogo avangarda // Muzy`kal`ny`j teatr na rubezhe XX–XXI vekov: problema obnovleniya zhanrov: kollektiv. monografiya. Rostov n/D: Izd-vo RGK im. S. V. Raxmaninova, 2019. S. 93–136.
4. *Schechner R.* Performance Study: An Introduction. Oxfordshire: Routledge, 2020. 396 p.
5. *Leman X.-T.* Postdramaticheskij teatr. M.: ABCdesign, 2013. 311 s.
6. *Fisher-Lixte E`.* E`stetika performativnosti / per. s nem. N. Kandinskoy; pod obshh. red. D. V. Trubochkina. M.: Play & Play: Kanon-plyus, 2015. 375 s.
7. *Kiseeva E. V., Dyomina V. N.* Mifologicheskie modeli I ritual`ny`e formy` v sovremennom muzy`kal`no-teatral`nomerformancee // Problemy` muzy`kal`noj nauki. 2020. № 4. S. 77–84.
8. *Krom A. E.* Filip Glass i Robert Uilson: iz istorii tvorcheskogo sodruzhestva // Problemy` muzy`kal`noj nauki. 2010. № 2. S. 43–46.
9. *Manulkina O B.* Ot Ajvza do Adamsa: amerikanskaya muzy`ka XX veka. SPb: Izd-vo Ivana Limbaxa, 2010. 784 s.
10. *Novak Je.* From Minimalist Music to Postopera: repetition, representation and (post) modernity in the operas of Philip Glass and Louis Andriessen // Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music. Edd. Keith Potter, Kyle Gann, Pwyll ap Siôn. Ashgate, 2013. 431 p.
11. *Patty Hearst Her Own Story.* Reissue edition. Avon; Media Tie, 1988. 499 p.
12. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper and Row, 1987. 222 p.
13. *Beryozkin V. I.* Robert Uilson. Teatr xudozhnika. M.: Agraf, 2003. 496 s.
14. *Kazanjian D.* America's opera // Arts Review. Vol. 5. No. 1. 1988. P. 61–64.
15. *Glass Ph.* Music by Philip Glass. NY: Harper and Row, 1987. 222 p.
16. *Freud S.* Moses and Monotheism. Translated from the German by Katherine Jones. Montevarchi: Harmakis Editions, 2017. 234 p.
17. *Istoriya Drevnego Vostoka: Teksty` i dokumenty` / red. V. I. Kuzishhin.* M.: Vy`sshaya shkola, 2002. 720 s.
18. *Psalty`r` . Kniga IV.* Perevod i red. Kulakova M. P. [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://predanie.ru/book/67503-psaltyr-perevod-pod-red-kulakova-m-p/#/toc4> (data obrashheniya: 06.10.2022).
19. *May Th.* Program Note // Philip Glass. Akhnaten [E`lektronny`j resurs]. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/season/2019-20/operas/akhnaten/programs/111519-akhnaten.pdf> (data obrashheniya: 05.10.2022).

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Кисеева Е. В. — д-р искусствоведения, проф.; e.v.kiseeva@mail.ru  
Дёмина В. Н. — д-р искусствоведения, доцент; vnd-80@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Kiseyeva E. V. — Dr. Habil. (Art), Prof.; e.v.kiseeva@mail.ru  
ORCID ID: 0000-0002-8403-6144

Dyomina V. N. — Dr. Habil. (Art), Ass. Prof.; vnd-80@mail.ru  
ORCID ID: 0000-0002-7402-9020