


ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ



<https://doi.org/10.5281/zenodo.10390505>

УДК 782

Гумерова О. А.

Гумерова Ольга Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент Челябинский государственный институт культуры, Россия, 454091, г. Челябинск, ул. Орджоникидзе, 36А. E-mail: gumerchik@mail.ru.

Оперный цикл конца XX – начала XXI веков в условиях «тотального музыкального театра»

Аннотация. Статья посвящена исследованию специфики оперного цикла в современных реалиях, в рамках так называемого «нового», или «тотального музыкального театра». В ходе анализа выявляются отличия гиперциклов конца XX и начала XXI веков от оперных циклов, возникших до середины XX века. Характерными особенностями современного цикла становится размывание традиционных родовых черт оперы, проявление в ней нового «синтеза искусств» благодаря использованию широких возможностей «технического театра», внесценических средств и мультимедийного инструментария. В гиперцикле XX – начала XXI веков исчезает принцип нарративности, характерный для «либреттной» и «литературной» оперы. Это способствует появлению принципиально иных, чем прежде, композиционных и драматургических принципов. Выявленные аспекты рассматриваются на примерах гиперциклов Р. М. Шефера, Р. Эшли, К. Штокхаузена и других композиторов.

Ключевые слова: «тотальный музыкальный театр», оперный цикл, оперный сериал, оперная сага, либреттная опера, литературная опера, «альтернативная» опера.

Gumerova O. A.

Gumerova Olga Anatoljevna, Candidate of Art Criticism, associate Professor Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts, Russia, 170026, Chelyabinsk, Ordzhonikidze St., 36A. E-mail: gumerchik@mail.ru.

The opera cycle of the late 20th – early 21st centuries in the context of the «total musical theatre»

Abstract. The article is devoted to the study of the specifics of the opera cycle in modern realities, within the framework of the so-called "new" or "total musical theater". The analysis reveals difference between the hypercycles of the late 20th and early 21st centuries from the opera cycles that arose before the mid-20th century. Characteristic features of the modern cycle are the erosion of the traditional generic features of opera

and the manifestation of a new "synthesis of arts" in it thanks to the use of the wide possibilities of the "technical theater", off-stage means and multimedia tools. In the hypercycle of the 20th and early 21st centuries, the principle of narrativity, characteristic of "libretto" and "literary" opera, disappears. This contributes to the emergence of fundamentally different compositional and dramaturgical principles than before. The revealed aspects are considered on the examples of hypercycles by R. M. Schafer, R. Ashley, K. Stockhausen and other composers.

Key words: «total musical theatre», opera cycle, opera serial, opera saga, librett opera, literary opera, «alternative» opera.

Создавая тетралогии «Кольцо нибелунга», Р. Вагнер вряд ли предполагал, что его эксперимент по объединению нескольких опер в цикл послужит началом долгой эволюции данной разновидности музыкального театра. Поствагнерианский период отмечен появлением многочисленных образцов оперных макроциклов, демонстрирующих различные варианты достижения внутрициклического единства на идейно-смысловом, темпоральном, имманентно-музыкальном уровнях [см.: 1]. Вплоть до середины XX века оперный цикл развивается в русле так называемой «романной», «либреттной» или «литературной» оперы с драматургией нарративного типа, последовательностью и целенаправленностью развития. Таковы, наряду с тетралогией Вагнера, диалогия «Троянцы» Г. Берлиоза, а также оперные циклы первой половины XX века в творчестве Д. Пуччини, Д. Малипьеро, Ж. Тайффер, состоящие из «опер-скетчей», каждая со своим сюжетом.

Уже во второй половине XX века гиперцикл существенно преобразуется. Включаясь в общий процесс радикального обновления оперного жанра в период авангарда и постмодерна, он демонстрирует предельную гибкость и открытость к синтезу искусств на качественно новом уровне, поэтому целью предлагаемого исследования станет выявление предпосылок, способов и вариантов трансформации оперного цикла в русле «нового музыкального театра».

Говоря о макроциклах второй половины XX – начала XXI веков, мы, по сути, переходим к категории постдраматических, постлитературных жанров. «Новый

музыкальный театр» (термин М. Кагеля), обозначаемый иначе как «тотальный», «плюралистический театр» (Б. А. Циммерман), рождается в условиях «перформативного переворота», произошедшего в период авангарда, использования нестандартных пространственных и визуальных решений, всевозможных технических средств. В музыковедении закрепляется понятие «альтернативная опера» (авторский термин Г. Заднепровской) [2], расширяющее наше представление об этом жанре.

«Новый музыкальный театр» складывается на волне отрицания «литературной оперы». Здесь, как пишет В. Тарнопольский, «преодолеваются традиционные жанровые границы, происходит отход от линейного повествования вплоть до полного отказа от сюжетики. Сам факт ухода от классического термина “опера” и появления альтернативного обозначения фиксирует стремление композиторов нащупать принципиально новый сценический жанр, лишённый литературного основания» [5, с. 56].

Значительно раньше вопрос о кардинальном обновлении оперного театра был поднят Б. А. Циммерманом в его статье «Будущее оперы», написанной еще в 1953 году. Поиски нового связывались им с идеей вагнеровского «Gesamtkunstwerk», а именно с его стремлением «охватить музыкальным театром нечто большее, чем то, что было связано непосредственно лишь с музыкой» [6, с. 101]. На тот момент, когда Циммерман задается данным вопросом, концепция «нового», или, как он его именует, «тотального», «плюралистического» театра воспринимается, скорее как фантастический проект обозримого будущего. В

феномене плюралистической оперы по мысли Циммермана должны соединиться «архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, записывающая техника и звуковая аппаратура, электронная музыка, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения» [6, с. 101].

Реализация плюралистической оперы должна стать суммой усилий руководителя, обладающего «безграничными возможностями», группы экспертов в различных областях искусства, «чистых» специалистов-исполнителей, «которые в состоянии комбинировать свою основную специальность с любой другой» [6, с. 104]. Театр, исполняющий плюралистическую оперу, должен иметь особое строение – «абсолютно мобильное, предоставляющее полную свободу», «пригодное для множества разных перемещений», – утверждает Циммерман. Это своего рода «театр-город» или университет «с исследовательскими и практическими центрами, с кино-, теле- и электронными студиями»; театр «технический», оснащенный, «как космический корабль», «театр как выражение духовной и культурной свободы» [[6, с. 101]. Несмотря на утопический характер идей Циммермана, многие из них вскоре были реализованы в оперных экспериментах второй половины XX века, как в отдельных произведениях, так и в оперных циклах.

Стремление современных композиторов к стиранию граней между разными видами искусства, к объединению под музыкальным началом последних технических достижений, совмещения в постановках видеоизображений и аудиозаписей наряду с живым исполнением и реальными декорациями действительно знаменует возвращение на новом витке к обновленной вагнеровской идее *Gesamtkunstwerk*.

Обращает на себя внимание и возрождение интереса композиторов к циклам гигантского масштаба по образцу вагнеровской тетралогии, в противовес кратким

«триптихам» Д. Пуччини, Д. Ф. Малипьеро и «карманным операм» пенталогии Ж. Тайфер. Некоторые из новейших гиперциклов в несколько раз превышают объем «Кольца нибелунга» и создаются композитором на протяжении нескольких десятков лет.

В последние десятилетия возникли и новые жанровые дефиниции:

– «Patria» (Родина) Р. Мюррея Шефера – цикл музыкальных драм из 10 произведений с Прологом и Эпилогом, открытый к продолжению (1966–2007);

– «Atalanta» (Деяния Божии) Р. Эшли – телевизионная оперная трилогия, включающая оперы «Идеальная жизнь» (*Perfect Lives* – в семи действиях), «Аталанта» и «Новая идея Элеаноры» (*Now Eleanor's Idea* – мини-тетралогия) (1976–1994);

– «Licht. Sieben Tage der Woche» (Свет. Семь дней недели) К. Штокхаузена – гепталогия, оперная мистерия (1977–2003);

– «Kommander Kobayashi» (Командир Кобаяши) – оперная сага в трех сезонах, интернациональный коллективный проект (2005–2007);

– «Сверлийцы» – оперный сериал в пяти вечерах, коллективный проект шести российских композиторов (2012–2015).

Современные создатели оперных циклов зачастую выводят сценическое представление за пределы привычного театрального пространства. Весьма относительно и временные координаты действия опер. Показательна в этом смысле первая опера цикла «Аталанта» «Идеальная жизнь» Роберта Эшли. Она написанная на языке разных народов, населяющих США и отражает широкий диапазон интересов американцев. Здесь есть, по замыслу создателей, «фрагменты для переключателей каналов, смысловые слои для интеллектуалов и что-то доступное для всех» [7]. В сюрреалистическом сюжете трилогии смешиваются реалистические истории из жизни простых американцев, фантастические, мистериальные, философские мотивы, ситуации в духе театра абсурда.

Действие первой оперы разворачивается в американском провинциальном городке, в разных местах, что отражается в названии сцен: I. Парк (Правила конфиденциальности); II. Супермаркет (Знакомые люди); III. Банк (Преступление без жертв); IV. Бар (Вариации); V. Гостиная (Разрешение); VI. Церковь (Постфактум); VII. Задворки (Продолжение следует). Персонажи оперы – аутсайдеры, маргиналы, люди, нарушающие общественное спокойствие и законы. Центральной является третья сцена «Банк», где встречаются почти все герои оперы. Четверо из них Рауль де Ноже, певец, и его друг Бадди, «величайший в мире пианист», а также их новые знакомые Изольда и ее брат «Д», кассир Гвид и его друг Эд. Два последних персонажа совершают «идеальное преступление», сняв значительную сумму денег из банка всего на один день, чтобы «позволить всему миру узнать, что они пропали». Начинается следствие, опрашиваются все свидетели – кассирши, а также невинные прохожие из дома престарелых.

Спектакль создает ощущение пребывания во сне. Время картин условно, возможны их перестановки, линейное повествование отсутствует. Декорации оперы, выполненные Лоуренсом Брикманом в кубистском стиле, состоят из прямоугольных фигур и телевизионных мониторов: «один большой экран, обращенный к публике, изображает сцены, которые выглядят так, будто они были записаны камерой наблюдения в банке, два поменьше, повернутые к исполнителям, показывают тексты для них» [9, с. 18]. Здесь широко используются приемы видеосъемки, максимально приближающие персонажа к зрителю, что невозможно в оперном театре. Герои оперы поют с камер видеонаблюдения в супермаркете, в машине. И эти клиповые кинематографические приемы позаимствованы из поп-культуры. «Идеальная жизнь», по признанию самого Эшли, это собрание всех существующих в 1984 году видеоэффектов. Инверсия изображения, летающие видео и картинки, наложение, мгновенные

переключения и так далее. Видеоэффекты помогают смене обстановки, например, гостиная судьи из пятой сцены незаметно преобразуется в церковь Великого света.

Вторая опера трилогии «Аталанта» (Действия Божии) представляет собой сборник рассказов, песен и музыкальных тем, объединенных в три группы. Каждая группа связана с «неординарным человеком» нашего времени: I. Макс Эрнст (художник-сюрреалист); II. Уиллард Рейнольдс (шаман); III. Бад Пауэлл (пианист-виртуоз). Трое героев связаны как потенциальные женихи экстраординарной женщины, прообразом которой является мифическая Аталанта. Персонажи оперы вызываются иногда в процессе их телевизионного изображения и должны быть готовы подключиться в любое время, начав петь сольно, не зная о намерениях других участников ансамбля. Все это предопределяет комбинаторность и импровизационность внутри общей композиции.

Третья опера трилогии «Новая жизнь Элеоноры» – это своеобразный «цикл в цикле», поскольку она представляет собой тетралогия, включающую четыре малые оперы – «Совершенствование», «Зарубежный опыт», «Новая идея Элеоноры» (по которой названа малая тетралогия) и «Увлеченный». Здесь продолжают историю некоторых героев «Идеальной жизни». Каждая опера представляет собой аллерию самореализации человека в контексте основных религий, распространенных в США. В основном оперы визуально статичны, они состоят из непрерывного повествования в виде монотонного пения солистов, обычного хора, говорящего хора и говорящих солистов. Пересекающиеся слои придают музыке галлюцинаторный характер, соответствующий этой сюрреалистической истории.

Местом действия «Патрии» канадского композитора Рэймонда Мюррея Шефера становится открытое природное пространство, выбирающееся каждый раз заново, в зависимости от содержания очередной музыкальной драмы. Гиперцикл из

10 музыкально-театральных драм с прологом и эпилогом – это попытка возрождения традиций мифотворчества Вагнера, но уже на уровне создания пан-мифологии. В цикле переплетаются различные мифы мира, а сами части (пронумерованные Патрии) представляют собой пьесы в духе ритуальных перформансов, где участвуют не только актеры, но и зрители. Пролог «Принцесса звезд» первоначально был представлен на небольшом озере недалеко от Торонто в 1981 году компанией New Music Concerts, а затем повторно в 1985 году на летнем фестивале Школы изящных искусств Банфа на озере в национальном парке Банф, куда «более 5000 человек перед рассветом в три часа утра отправились посмотреть спектакль» [10]. В третий раз его поставили в сентябре 1997 года в Халибертонском лесу и заповеднике дикой природы [10]. Поэтичное описание Пролога гласит: «Небольшое отдаленное озеро перед рассветом. По периметру расположились певцы и музыканты. ... В тусклом свете приближается захватывающая ария, она плывет по воде с дальнего берега озера. Пение смешивается со звуками пробуждающихся птиц, диких животных и шорохом леса, а когда свет приближается, мы начинаем различать фигуру в каноэ, одетую как лесное существо. Это Ведущий и переводчик. Он рассказывает легенду о Принцессе звезд, которая, прислушиваясь с небес, слышит крик Волка и летит на Землю. Волк, испугавшись, ранит ее. ... Трехрогий Враг уносит Принцессу на дно озера. Волк начинает ее поиск, который проведет их двоих через множество жизней и мест» [10, с. 67]. Каждая часть, как уже упоминалось, представляет собой законченный эпизод, воплощающий какой-либо миф. В «Патрии» № 5 «Корона Ариадны» разыгрывается танцевальная драма, действие которой происходит на древнем Крите и восходит к мифу о Тезее, Ариадне и Минотавре. В Патрии № 6 «Ра» аудиторию из 75 человек одевают как посвященных и под руководством Анубиса (Волка), который является их проводником, ведут в

подземный мир, где разыгрывается 11-часовая священная драма, в изображаемая смерть и возрождение Ра. Зрители «иницируют» здесь пение на древнеегипетском языке. Перед рассветом Ра возрождается и поднимается в рассветное небо, и посвященные выходят на свет. Другая часть – «Патрия» № 3 («Величайшее шоу») – разворачивается в духе карнавала. Музыка ее звучит ночью в палатках и ярмарочных киосках, разбирающихся по окончании исполнения. Альтернативное пространство для коллективного ритуального действия по замыслу автора создает художественную и социальную среду, способную изменить восприятие происходящего участниками. Патрия № 4 «Черный театр Гермеса Трисмегиста» разыгрывается в заброшенной шахте или на фабрике в полночь. Гермес Трисмегист (Трижды Великий) руководит работой средневековых алхимиков, которые пытаются преобразовать золото и серебро, символизирующие Короля и Королеву (Солнце и Луну).

Время в театре Р. М. Шефера не подчиняется законам сцены. Для эпилога цикла «Волк унаследует Луну», названного «со-орега» («ко-операции»), несколько десятков участников на протяжении более 30 лет каждый август совершали недельное паломничество в лес Халибертон в Онтарио и разделялись на кланы для создания совместных театральных ритуалов. Каждый раз содержание спектакля пересматривалось, с целью приспособления к природным ландшафтам и изменяющемуся исполнительскому составу. Таким образом, излишне искать в этом цикле проявления привычной для опер прошлого нарративности и линейного развития. Здесь мифологическое время, которое, по словам А. Ф. Лосева, «предполагает принцип наличия всего во всем» [4, с. 33].

Стремление к выходу за пределы театрального пространства наблюдается и в гепталогии «Свет» К. Штокхаузена. Например, сцена «Прощание Люцифера» из оперы «Суббота», с использованием текстов святого Франциска Ассизского,

посвященная его 800-летию, исполнялась в часовне Сан-Руфино в Ассизи, где был крещен святой Франциск. Позднее опера была поставлена театром Ла Скала в 1984 году. Но даже при постановке на театральной сцене исполнительское пространство «Licht» расширяется тем или иным способом. Каждая из опер цикла обрамляется «Приветствием» (Gruss) и «Прощанием» (Abschied). Их музыка звучит в момент, когда публика входит в зал и покидает его после просмотра оперы. При этом, музыка Gruss «Четверга» для 5 труб, по замыслу Штокхаузена, должна сопровождать публику по пути домой, звуча с крыш домов, примыкающих к театру. А в третьей сцене 1 действия той же оперы используется произведение Штокхаузена «Unsichtbare Chöre» (Невидимые хоры), представляющее собой 50-минутную 8-канальную проекцию ста восьмидесяти хоровых голосов, записанных автором на магнитной плёнке заранее. В этой необычном сочетании временных и пространственных категорий проявляется близость оперы к мистериальному театру, задача которого заключена в том, чтобы, – как пишет К. Зенкин, – «создать иллюзию присутствия в Высшей Реальности, а значит – разомкнуть художественное время и пространство, по возможности ... раскрыть их в реальный мир» [3, с. 210].

Весьма необычна новая практика создания оперного цикла коллективом авторов. Прецеденты такого рода хорошо известны в других жанрах, достаточно вспомнить хотя бы Скрипичную сонату с монограммой «F-A-E» в совместном авторстве Р. Шумана, И. Брамса и А. Дитриха, балет французской «Шестерки» «Новобрачные на Эйфелевой башне», кантату «Путь Октября», написанную участниками «Проколла», а также масштабные проекты XXI века «Страсти по Матфею-2000» (Москва), с участием 17 композиторов и «Passion-2000» (Штутгарт), в соавторстве композиторов четырех стран (С. Губайдулина, Т. Дунь, О. Голихов и В. Рим). В рамках оперного цикла подобная практика

прежде не применялась, но в настоящее время, судя по всему, создается устойчивая традиция. На данный момент известно уже два гиперцикла созданных совместно несколькими композиторами. «Электротетратр» Станиславского поставил оперный сериал «Сверлийцы» по одноименному роману Бориса Юхананова. Авторами музыки стали шесть композиторов: Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Алексей Сюзмак, Сергей Невский, Алексей Сысоев и Владимир Раннев. Шесть опер о фантастической стране Сверлии, объединенные в пять вечеров, составили единый цикл.

Примечательно, что сегодня и он выведен за границы традиционного сценического существования. Сериал включен в проект Электротетра «Опера нон-стоп», представляющий собой трансляции опер в режиме инсталляции. Видеозаписи опер, фильмы, посвященные этому проекту, костюмы, декорации и другие объекты спектакля демонстрируются в специально созданном пространстве Электротетра.

Еще одним коллективным проектом – оперная сага «Командир Кобаяши», осуществленная берлинской свободной оперной группой Novoflot. Этот продюсерский коллектив известен поиском новых методов и концепций постановок современных опер. Для создания саги были привлечены разные композиторы и «звезды-исполнители». Концепция саги принадлежит Себастьяну Барку и Свену Холму, тексты саг написал Тобиас Душе.

Как и оперный сериал «Сверлийцы», «Командир Кобаяши» – это цикл фантастических опер. Главный герой – командир Кобаяши вместе с горсткой астронавтов (герменафтов) путешествует во времени и пространстве на космическом корабле «Ла Фениче». Это одиссея по огромной вселенной, которая постоянно бросает вызов героям. Для каждого эпизода выбиралась новая станция путешествия. Главные герои, при этом, оставались прежними, а партитура, жанр, тематика и приглашенные композиторы менялись.

Три сезона саги, включающие по две-три оперы, были поставлены на сценах разных европейских театров. Авторами музыки пилотного эпизода первого сезона («Четыре герменавта»), премьеры которого состоялась в 2005 году в Гамбургской государственной опере и на фестивале Ultrasonical в театре «Софиензеле» в Берлине, стали композиторы Мориц Эггерт, Александра Грик (Польша), Рикардас Кабелис (Литва) и Юха Т. Коскинен (Финляндия). Вторая, и третья части первого сезона, созданные Хельмутом Эрингом (Германия) и Дженнифер Уолш (Ирландия), названы «Кобаяши поет под чужими звездами» и «Установите фазеры на убийство!». Д. Уолш сама исполнила в своей опере роль инопланетной чарующей Высшей силы. Второй сезон (2006) с операми Сергея Невского (Россия) Александры Грик («Тии») прошел в «Софиензеле», на фестивале «Варшавская осень» и в Национальном театре Люксембурга. Третий сезон – кульминационный и на данный момент последний в саге – с музыкой Шаму Гриллуса (Венгрия) и Клауса Ланга (Германия) был поставлен совместно «Софиензеле» и театром «Тафо» в Будапеште. Здесь тоже две оперы. В первой из них (Эпизод «Аойхана не должна умереть!») решенной Ш. Гриллуса в духе концерта и перформанса, герменавты отдают себя в руки легендарной «Мастерицы» Будапешта, дабы продлить свой род. Во второй (Эпизод «В конце») командир Кобаяши ведет герменавтов туда, откуда нет возврата, на настоящую духовную битву, разворачивающуюся на фоне альпийских гор. Сага завершается грандиозной сценой со звуками хора, органа и духового оркестра.

Космическое время в саге не подчиняется земным законам, и герои могут иметь несколько ипостасей (подобно Михаэлю и Еве в «Свете» К. Штокхаузена). В эпизоде Х. Эринга «Кобаяши поет под чужими звездами» командир предстает как певец-баритон, актер, использующий язык жестов, а также появляется в видеопроек-

циях и слышит своей голос в записи на пленке.

С помощью поэтического самоанализа и псевдодокументальной технической лексики он приходит к пониманию, что под «другими звездами» герой встречает самого себя, в результате «гениальных» ошибок программирования и навигации, а также парадоксов путешествия во времени. «Таким образом, путешествие по вселенной приводит к решающим вопросам идентичности, реальности и открытию того настоящего, которое, кажется, невозможно найти или даже представить в различных потоках времени, движущихся вперед и назад» [8, с. 39]. Сага остается незаконченной по сей день. Соединение в ней различных музыкальных языков и представлений о музыкальном театре уподобляет ее путешествию по гибридной и расширяющейся вселенной современной оперы.

Рассмотренные образцы оперных циклов рубежа XX–XXI веков показывают, насколько далеко в ходе стремительной эволюции, а точнее, жанровой революции, они отошли от своего «первоистока». Достаточно поверхностного сравнения их с тетралогией «Кольцо нибелунга» Р. Вагнера, чтобы понять, как обновилась темы и сюжеты, изменились базовые драматургические и композиционные принципы. Максимально расширенное игровое пространство и время, не подчиняющееся линейным принципам нарратива, жанровые миксты, возросшая самооценность технических средств, изменение соотношения исполнителей и зрителей, становящихся соавторами, – все это выводит гиперцикл на такой уровень, когда термин «опера» становится для него слишком узким.

Интерес к созданию оперных циклов в последние десятилетия заметно набирает силу, а значит в будущем, несомненно, появятся другие их образцы, впитавшие накопленный опыт «тотального театра» и предлагающие принципиально иные пути обновления жанра.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гумерова О. А. Оперный цикл: феномен, история развития, проблема внутреннего единства // Восточноевропейский научный журнал (East European Scientific Journal). 2023. № 7 (92). Часть 1. С. 4–10.
2. Заднепровская Г. А. Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв.: новый взгляд на жанр // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 09 (63). Ч. 1. Сентябрь. С. 122–125.
3. Зенкин К. В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 204–211.
4. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. 207 с.
5. Гарнопольский В. В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // 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. 55–63.
6. Циммерман Б. А. Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 97–105.
7. Johnson M. Perfect lives. An opera for television by Robert Ashley. URL: <http://www.robertashley.org/productions/1977-83-perfectlives.htm>
8. Opera. Operetta. Music theatre / edit. by D. Allenby. London: Boosey & Hawkes. 2009. 56 p.
9. Rockwell J. Opera: uptown foray in «Lovely music» unit // New York Times. Jan. 7. 1983. P. 18
10. Smith J., Smith D. The Patria Design Project. URL: <https://patria.org/pdp/ORDER/OVERVIEW.HTM>

REFERENCES (TRANSLITERATED)

1. Гумерова О. А. Оперный цикл: феномен, история развития, проблема внутреннего единства // Восточноевропейский научный журнал (East European Scientific Journal). 2023. № 7 (92). Часть 1. С. 4–10.
2. Заднепровская Г. А. Отечественная «альтернативная» опера рубежа XX–XXI вв.: новый взгляд на жанр // Международный научно-исследовательский журнал. 2017. № 09 (63). Ч. 1. Сентябрь. С. 122–125.
3. Зенкин К. В. От романтической музыкальной драмы к «тотальному музыкальному театру» авангарда. Вагнер – Штокхаузен // Научный вестник Московской консерватории. 2010. № 2. С. 204–211.
4. Лосев А. Ф. Античная философия истории. М.: Наука, 1977. 207 с.
5. Гарнопольский В. В. Что после Дальхауза? От литературной оперы к новому музыкальному театру // 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. 55–63.
6. Циммерман Б. А. Будущее оперы. (Некоторые размышления о необходимости нового понимания оперы как театра будущего) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Московская консерватория, 2009. С. 97–105.
7. Johnson M. Perfect lives. An opera for television by Robert Ashley. URL: <http://www.robertashley.org/productions/1977-83-perfectlives.htm>
8. Opera. Operetta. Music theatre / edit. by D. Allenby. London: Boosey & Hawkes. 2009. 56 p.
9. Rockwell J. Opera: uptown foray in «Lovely music» unit // New York Times. Jan. 7. 1983. P. 18
10. Smith J., Smith D. The Patria Design Project. URL: <https://patria.org/pdp/ORDER/OVERVIEW.HTM>

Для цитирования:

Гумерова О.А. Оперный цикл конца XX – начала XXI веков в условиях «тотального музыкального театра» // Гуманитарный научный вестник. 2023. №11. С. 1-8 URL: <http://naukavestnik.ru/doc/2023/11/Gumerova.pdf>