

Научная статья

УДК 782 (45) (092)

ББК 85.335 (Ита)

У 11

DOI: 10.53598/2410-3489-2022-1-292-135-142

**Ф. Бузони в России: к вопросу о московской
премьере оперы «Арлекин, или окна»**

У Сянцзэ

*Российский государственный педагогический университет имени А.И. Герцена,
Санкт-Петербург, Россия
525345917@gg.com*

Аннотация:

В статье рассматривается премьерная постановка оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» (1913–1916). Анализируется режиссерский замысел и его воплощение творческой группой театра. Подчеркивается, что показанное на сцене «Геликон-оперы» творение Ф. Бузони (Москва, 2022 год) обнаруживает точки соприкосновения с другой постановкой – оперой Д. Лигети «Великий Мертвиарх» (1973–1977). Ее показ состоялся на сцене театра «Лицеу» (Барселона, 2011 год). Исследуется наличие параллелей в эстетических взглядах двух художников, которые одинаково ярко обнажают пороки современного общества. Отмечается, что сравнительный анализ постановочных версий обеих опер показал, что при сходных проблемах, напрямую связанных с современной социокультурной ситуацией, московская постановка грешит вторичностью визуальных приемов, обнаруживая черты пошлости и дурновкусия.

Ключевые слова:

Ф. Бузони, «Арлекин, или Окна», Д. Лигети, «Великий Мертвиарх», сатира, пороки общества

Original Research Paper

**F. Busoni in russia: to the question
About the moscow premiering of the opera
Harlequin, or windows**

Wu Xiangze

*postgraduate student of the Institute of Music, Theater and Choreography, Russian
State Pedagogical University named after A.I. Herzen, St. Petersburg, Russia,
525345917@gg.com*

Annotation:

The article deals with the premiere production of F. Busoni's opera "Harlequin, or Windows" (1913–1916). The author analyzes the director's idea and its implementation by the theater's creative troupe. It is emphasized that the creation of F. Busoni (Moscow, 2022) shown on the stage of the "Helikon-Opera" finds points of contact with another production – the opera "The Great Deadviarch" (1973–1977) by D. Ligeti. Her show took place on the stage of the theater "Liceu" (Barcelona, 2011). The author examines the presence of parallels in the aesthetic views of the two artists, which equally clearly expose the vices of modern society. It is noted

that a comparative analysis of the staging versions of both operas showed that with similar problems directly related to the modern socio-cultural situation, the Moscow production sins with secondary visual techniques, revealing features of vulgarity and bad taste.

Key words:

F. Busoni, “Harlequin, or Windows”, D. Ligeti, “The Great Deadviarch”, satire, vices of society

Введение.

В центре исследовательской оптики статьи – оперы Ф. Бузони («Арлекин, или Окна») и Д. Лигети («Великий Мертвиарх»). Поводом для их искусствоведческого анализа послужила недавняя премьера творения Ф. Бузони на сцене театра «Геликон-опера», сценическое воплощение которой обнаруживает параллели с другим, не менее оригинальным прочтением оперы Д. Лигети «Великий Мертвиарх». Поскольку обе оперы затрагивают наиболее острые проблемы современного общества, к числу задач, которые ставятся и решаются, можно отнести такие:

1) обозначить специфические особенности музыкального языка оперы; 2) выявить точки соприкосновения между традицией и новацией;

3) обнаружить общие установки в опере Феруччо Бузони «Арлекин, или Окна» (режиссер-постановщик Илья Ильин, дирижер-постановщик Филипп Селиванов) и опере Дьёрда Лигети «Великий Мертвиарх» (режиссеры-постановщики А. Олле, В. Карраско, дирижер-постановщик Михаэль Бодер).

Материалы и методы.

В качестве материалов исследования используются записи обеих оперных постановок, находящиеся в свободном доступе (youtube), эпистолярное наследие Ф. Бузони и Д. Лигети, а также интервью с одним из композиторов. Методология исследования осуществляется в опоре на принцип интертекстуальности, метод интерпретации, сравнительный анализ.

Обсуждение.

В конце декабря 2020 года в Москве, в театре Геликон-опера,

состоялся премьерный показ оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна». Это вторая российская премьера (первая прошла в городе Куйбышеве в 1977 году) вновь заставляет обратиться к личности Ферруччо Бузони, чье имя для большинства меломанов известно в связи с его карьерой виртуоза-пианиста, а также редакторской работой [см. подробнее: 12]. Написанное более ста лет в духе комедии del arte произведение стало тогда своего рода пародией на оперу и сатирой на общество. Не случайно в конце постановки центральный герой, имя которого выписано в названии оперы, говорит, обращаясь к публике: «Все вы – Арлекины!» [2: 49].

Интересно, что оперный финал также задает установку на стирание границ между актерами и зрителями. Бузони выстраивает его следующим образом: после того, как действующие лица и исполнители выходят на поклон перед закрытым занавесом и, услышав аплодисменты, прощаются со зрителями, Арлекин остается один. Он произносит свой морализаторский монолог и уходит, после чего занавес вновь открывается, делая обозримой для публики сцену, которая возвращает нас к первой части: Маттео читает книгу и ждет продолжения [2].

Другими словами, выступив в качестве стороннего наблюдателя оперной истории, вернувшийся к ее исходной точке зритель получает таким образом возможность мысленно разыграть новый поворот сюжета, опираясь на собственный опыт. На наш взгляд, подобный финал как нельзя лучше отвечает тому игровому принципу, который пронизывает все составляющие синтетического

художественного целого. Принимая во внимание слова композитора, по мнению которого «Арлекин» «имеет тенденцию к двусмысленности и преувеличению, чтобы на мгновение поставить слушателя в положение легкого сомнения» [3: 19], нельзя не признать: определенную двойственность оперному тексту придает и «тесное единство трагического и комического», и такие литературные приемы, как балагурство, буффонада, бурлеск, бурлетта, лацци, в том числе отсутствие четких границ между искусством и жизнью [4: 3], а также самоирония. Поэтому, собственно, поединок между Арлекином и Леандром допускает, по мысли ученых, самые разные символические толкования:

- противоречие между «юной классикой» и захиревшим «романтизмом»;
- противоборство между живым творчеством и рутинной;
- противостояние нового и старого мироощущения;
- напряженная борьба между правдой и ложью» [5].

При этом, как свидетельствует И. Б. Заславская, «главную задачу оперного композитора Бузони видел в создании произведения, все компоненты которого находились бы в равновесии» [6: 10].

Знаменательно, что в данном контексте и гармоническая, и мелодическая ткань поддерживают двойственность, объединенность и многоуровневость сюжетной линии. Как пишет E. Franceschetti, в «Арлекине» «есть *vel canto* (особенно в звучащей как пародия любовной песне Леандра к Коломбине), есть декламация и речитатив, есть длинные пассажи из отчетливых тональных построений. Но есть также музыка механическая и марионеточная» [7]. Последнюю ученый связывает с «Петрушкой» Стравинского и «Чудесным мандарином» Бартока.

Помимо этого, опытный слушатель «не пройдет мимо» всевозможных цитат и аллюзий, которые

выступают частью таких целостных произведений, как:

- «Кармен» Ж. Бизе;
- «Герцог Альба» Г. Доницетти;
- «Дон Жуана» В. А. Моцарта;
- «Лоэнгрин» Р. Вагнера;
- «Риголетто» Дж. Верди;
- «Аида» Дж. Верди;
- «Художник Матис» П. Хиндемита и др.

Высмеивая культурные штампы и художественные стереотипы, Бузони в опоре на традицию демонстрирует подчас весьма оригинальное ее прочтение. Так, например, дуэт согласия Леандро и Коломбины он преобразовывает в дуэт разногласия, поскольку Леандро изъясняется на итальянском языке, Коломбина – на немецком. Более того, музыка, характер которой изначально соответствовал любовной серенаде, в итоге приобретает черты галопа. Аналогичным образом нарушают оперную традицию и созданные Бузони «музыкальные портреты» главных героев: главное действующее лицо – Арлекин – декламирует, его возлюбленная – обречена композитором на молчание, а основные партии поручаются второстепенным персонажам [5].

Возможно, именно поэтому московская премьера оперы вызвала единодушное признание со стороны публики, в числе которой оказались и медийные лица. Вот лишь некоторые реплики, звучащие в рекламном видеоролике: «Я проникся. Потрясающая работа! Я впечатлен!» (Сергей Зверев); «Это просто затягивает!» (Эвелина Блэданс); «Отличная режиссерская работа!» (Гедиминас Таранда); «Это так интересно! Это было абсурдно! Абсурд – это то, чем этот спектакль вообще выделяется!» (Алена Свиридова с сыном); «Очень здорово!» (Вера Таривердиева); «Это страшно весело!» (Владислав Флярковский). Причем, для нас остается неизвестным, насколько одинаково положительная оценка постановки, осуществленной силами творческого коллектива «Геликон-оперы,

вызвана опознанием себя в Арлекине (исходя из брошенной им в зал реплики «Все вы – Арлекины») или же зрелищностью самого оперного спектакля.

Что же касается позиции самих его создателей – режиссера-постановщика Ильи Ильина, дирижера-постановщика Филиппа Селиванова, художника-постановщика Игоря Нежного, художника по костюмам Татьяны Тулубеевой и др., то, принимая во внимание тот факт, что в центре оперы – отношения отцов и детей или иначе – отношения поколенческие, как об этом говорит Илья Ильин, становится очевидным, что главный акцент ставится на молодежь. Последняя, по признанию режиссера – наглая, активная, не принимающая законы старого времени и потому устанавливающая свои законы.

Знаменательно, что декорации в полном соответствии со вторым названием оперы представляют подобие расположенных на первом и втором этажах комнат, стены которых прозрачны. Однако с учетом того, что исполняющий роль Арлекина актер Роман Аптекарь многими критиками оценивается как настоящий шоумен, следует заметить, что работа Игоря Нежного во многом напоминает декорации телевизионных проектов, некогда имеющих большой успех у публики. Это, во-первых, одно из самых рейтинговых по количеству просмотров российских реалити-шоу «За стеклом» (2001–2022), которое «почитатели» называли «Застеколье» или «Застекляндия», а его участников – застекольщиками, а также проект «Окна» (2002 – 2005) с ведущим Дмитрием Нагиевым.

В частности, в первом случае концепция реалити-шоу была связана с намерением показать молодых людей (три юноши и три девушки), размещенных за витриной магазина таким образом, чтобы в режиме *real time* камера фиксировала все, что происходит в его внутреннем

пространстве. Подобный опыт был рассчитан на рекламу магазина с целью привлечь к его прилавкам потенциальных покупателей. Однако, поскольку ни один магазин не согласился на подобный эксперимент, шоу в итоге получило «прописку» в гостинице «Россия», в помещении которой было сооружено нечто похожее на квартиру. Помимо того, что стены пяти комнат этой условной квартиры были изнутри зеркальными, все они оказались оснащенными видеокамерами (вплоть до помещения туалета). Другими словами, за участниками реалити-шоу люди могли наблюдать как непосредственно, придя в гостиницу «Россия», так и посредством видеотехники, сидя перед экранами телевизоров и компьютеров.

Вместе с тем, поставленное на сцене «Геликон-оперы» произведение Бузони вызывает ассоциации с другим телепроектом, получившим название «Окна». Первый выпуск программы шоумен Дмитрий Нагиев открыл речью, достойной самого Арлекина. Обращаясь к публике, он сказал: «Когда Адама и Еву изгнали из рая, Бог не обещал людям легкой жизни. Поэтому все мы часто сталкиваемся с трудностями и разочарованиями, но в наши окна, надеюсь, хорошо видно: главное разочарование наступает нас тогда, когда, столкнувшись с трудностями, мы начинаем искать легких, обходных путей» [8].

То обстоятельство, что сам жанр ток-шоу специалисты рассматривают как «представляющий собой постановки скандального характера, где разыгрываются различные жизненные ситуации и конфликты, зачастую с использованием ненормативной лексики, нередко приводящие к дракам и потасовкам» [8], вполне коррелирует с тем, что происходило на сцене «Геликон-оперы». Последняя была «оформлена как раскладной «ангар» или гигантский «контейнер» для декораций, внутри которого размещались прозрачные

ящички-витрины, смахивающие на артистические уборные. Поскольку же место артистов в буфете, ко всему прилагался модный, под неоновой вывеской, “Bar”» [5]. Наша точка зрения тем более правомерна, что, по признанию режиссера-постановщика, опера Бузони позволяет найти точки соприкосновения героев оперы с «героями» так полюбившихся обывателю современных телешоу. Не случайно поэтому в финале оперы прежде представляющая условное закулисное театра декорация «разворачивается к зрителю обратной стороной – разноцветной галогеновой сценой телевизионного ток-шоу. А герои либретто оказываются участниками ток-шоу «Арлекин», в котором с новым накалом продолжаются интриги...» [5].

Другой приметой современной социокультурной ситуации можно считать тот факт, что комедия масок была воспринята творческой группой театра предельно однозначно, вследствие чего в качестве атрибутов участников действия были использованы специально сконструированные маски. Напоминая собой универсальные маски медиков, при необходимости они превращались в головные уборы, дополняющие костюмы. Незачем говорить, что обозначенный ход также «работал» на стирание границ между актерами, надевшими маски, и зрителями, чьи лица также скрывались под масками.

Думается, всевозможные новации, реализуемые создателями постановки на уровне визуального ряда, в том числе включение в оперу брейк-данса, акробатики, соединение в едином сценическом пространстве «классических приемов с элементами мюзикла и вкраплениями цифровизации» [8] отчасти оправданы тем, что свою оперу сам композитор связывал с жанром театрального каприччио (каприччио – инструментальная пьеса, написанная в свободной форме, которую отличает особая виртуозность). Как

правило, собственно свобода предполагала стремительную, подчас лишнюю логику смену состояний и эпизодов.

Тем не менее, в постановке театра «Геликон-опера» опера Ф. Бузони насыщается еще большей пародийностью, еще большим эклектизмом и, к сожалению, еще большей фривольностью, которая подчас «дурно пахнет». Достаточно сказать, что в качестве манекена для примерки шитья используется традиционный мужской торс на металлическом шесте с головой Данте, чело которого украшено лавровым венком. То обстоятельство, что герои оперы неоднократно обращаются к бессмертному творению великого итальянца, вряд ли дает повод к обыгрыванию этой ситуации подобным образом. Безусловно, в их устах мудрость Данте оказывается неуместной, однако еще менее уместным в постановке Геликон-опера видится подобное обращение с памятью о гениальном мастере живого слова и, одновременно, самого композитора. Отмеченная параллель обусловлена тем, что одно из имен Ф. Бузони – Данте.

В то же время, в силу того, что сегодня пошлость становится почти традиционной чертой ряда телевизионных и радиопередач, отдельных журнальных и газетных публикаций, кинофильмов и театральных постановок, остается признать: московская постановка оперы Ферруччо Бузони «Арлекин, или Окна» несет на себе не только дух времени, в которое она была написана, но и характерные для современной социокультурной ситуации тенденции.

В данном контексте некоторым образом перекликающаяся с московской постановкой опера Д. Лигети «Великий Мертвиарх», показанная на сцене театра «Лисеу» в 2011 году, выгодно отличается от работы российской театральной труппы. Попытаемся найти между двумя произведениями точки соприкосновения, оправдывающие

возможность их сравнения, хотя до сегодняшнего дня рядоположенность имен их авторов мы обнаружили лишь на диске с записью музыки Ф. Бузони, Д. Куртага, Д. Лигети и И. Брамса, исполненной в рамках Jerusalem International Chamber Music Festival, который состоялся в 2016 году.

Остановимся на отдельных положениях, которые вызывают повод для раздумий. Вот, например, что говорил Д. Лигети о своих приоритетах в области искусства:

- «Я люблю аллюзии, поливалентность значений, ложные днища, скрытые мотивы» [9];

- «Буффа и сериа, комедия и ужас – не просто смешаны, но скорее они – две стороны одной медали: серьезность всегда комична, а комичное вызывает страх» [9];

- «Мое творчество пестро – как и моя жизнь» [10];

- «Стремление к новизне, калейдоскопическая смена образов и способов их музыкального воплощения, – все это свидетельствует об устойчивой тенденции к обновлению творческого «макромира» Лигети» [9];

- В целом в опере «Великий Мертвиарх» Лигети создал «пародию на апокалипсис, смерть, и... оперу. Достаточно назвать увертюру из автомобильных гудков (причём с явным намёком на вступление к «Орфею» Монтеверди), вокальные партии, шаржирующие порой известные оперные шаблоны ... наконец Торжественное прибытие Некроцаря во дворец принца Го-Го – по сути пассакалия на бас из финала 3й симфонии Бетховена, на который накладываются совершенно различные пласты (латиноамериканские наигрыши, маршевые ритмы и т.д.» [11].

Здесь же уместно назвать и другие классические художественные образцы, аллюзии на которые возникают в процессе прослушивания либо просмотра оперы в блистательной постановке Алекса Уле

(Олле) – сорежиссера театрального коллектива “La Fura dels Baus” и В. Карраско:

- дуэт Нанетты и Фентона из «Фальстафа» Верди;

- мотет «Singet dem Herrn ein neues Lied» Баха;

- мадригалы Джезуальдо, отмеченные чувственностью хроматизмов;

- дуэты «Ne pi , ne pi s’interporr noia o dimora» и «Pur ti miro, pur ti godo» Нерона и Поппеи из «Коронации Поппеи» Монтеверди;

- баллада «O Rosa Bella» И. Чикони и др. [10].

Думается, что среди прочих постановок оперы «Великий Мертвиарх» самой запоминающейся и отвечающей стилистике композитора, есть и будет работа творческого коллектива барселонского оперного театра «Лисеу» при участии театральной группы «La Fura dels Baus». Речь идет об уникальном творческом союзе людей неординарных и, безусловно, талантливых, который берет свое начало с 1979 – времени начала существования уличного театра. Как признается его основатель и главный режиссер Карлуш Падрисса, «в течение первых пяти лет мы учились трем важным вещам:

- 1) работать телом, понимая, что на улице на актера смотрят со всех сторон;

- 2) встраивать спектакль в любое пространство и удивлять публику, по-разному используя его возможности;

- 3) взаимозаменяемость и мультиспециализация» [11].

Сегодня «La Fura dels Baus» имеет за своими плечами недюжинный опыт, который вбирает в себя оперные постановки таких гениев, как:

- М.П. Мусоргский («Борис Годунов»);

- Г. Берлиоз («Осуждение Фауста», «Троянцы», которые в том числе были показаны на сцене Мариинского театра);

- В. Моцарта («Волшебная флейта») и др.

Помимо этого, данный коллектив пробовал свои силы и в кинематографе. Имеются в виду две работы 1999 и 2001 гг.: фильм «Гойя в Бордо» режиссера К. Сауры и фильм «Фаусто 5.0» режиссера И. Ортиса.

Результаты.

Несмотря на то, что постановка оперы «Великий Мертвиарх» изобилует откровенными костюмами, ситуациями, напрямую связанными с темой секс-меньшинств, подчас скабрёзным языком и провокационной игрой актёров, в ней нет ни тени пошлости, равно как и дурновкусия. Используя грандиозные декорации, медиатехнологии и опыт экранного искусства, участвующие в постановке мастера создали уникальный коллективный портрет нашего поколения, которое предстаёт скорее мертвым, чем живым. Воспитанное под знаком идеологии общества потребления, оно настолько погрузилось в материальные нужды, что встреча с Великим Мертвиархом остается для него без каких-либо последствий. Подобная установка объясняется, на наш взгляд, довольно просто: мертвое не может умереть дважды.

Подытоживая все вышеизложенное, заметим, что, обращаясь к

творениям Ф. Бузони и Д. Лигети, которые заостряют внимание на актуальнейших проблемах современного общества, обнажая его болевые точки, творческие коллективы «Геликон-оперы» и театра «Лисеу» по-разному подходят к их воплощению на сцене. Принимая во внимание тот факт, что премьерная постановка оперы Ф. Бузони в Москве состоялась спустя девять лет после показа оперы Д. Лигети в Барселоне, нельзя не сделать следующие выводы:

- московская премьера отмечена вторичностью приемов, реализуемых на уровне визуальности;
- в отличие от барселонской постановки, российский опыт обращает на себя внимание погрешностями вкуса;
- в противоположность оперному действию, разворачивающемуся на сцене театра «Геликон-оперы», которое подчас не было свободно от пошлости, творческая труппа театра «Лисеу» избежала такового, явив своей постановкой оперы образец высокого искусства;
- вокально-исполнительский уровень мастерства труппы обоих театров соответствует мировым стандартам.

Примечания:

1. Янь Юань. Обработка, аранжировка, транскрипция, сочинение и их смысловые функции в произведениях Ф. Бузони // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер.: Филология и искусствоведение. 2020. Вып. 1 (252). С. 204–209.

2. У Сянцзэ. Особенности композиции и музыкальных характеристик героев оперы Ф. Бузони «Арлекин, или Окна» // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 4. С. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.

3. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. Санкт-Петербург: Изд-во Андрея Дидерихса, 1912. 55 с.

4. Заржецкий В.В. Традиции балагана в русской современной драматургии: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.00.01. Москва, 2006. 23 с.

5. «Арлекин» Ф. Бузони в «Геликонъ-опере», реж. Илья Ильин, дир. Филипп Селиванов. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4306316.html> (дата обращения 01.01.2022) (дата обращения: 18.09.2021).

6. Заславская И.Б. Эстетическая концепция «юной классичности» Ферруччо Бузони и ее претворение в творчестве композитора: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 1997. 23 с.

7. Franceschetti E. L'Arlecchino di Busoni: maschere e memorie. URL: <http://quinteparallele.net/2017/02/22/arlecchino-busoni-maschere-e-memorie> (дата обращения: 14.09.2018).

8. Окна: телепрограмма. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (дата обращения: 12.09.2021).

9. Дьёрдь Лигети – композитор и личность. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-6814.html> (дата обращения: 18.05.2021).

10. Чечикова Ю. Эр в опере Дьёрдя Лигети «Великий Мертвиарх». URL: <https://muzlifemagazine.ru/kod-apokalipsisa-i-instinkt-lyubvi/> (дата обращения: 12.09.2021).

11. Садых-заде Г. Интервью с руководителем театральной группы «La Fura dels Baus» Карлушем Падриссой. URL: <http://classicmus.ru/Padrissa.html> (дата обращения: 14.09.2018).

References:

1. Yan Yuan. Processing, arrangement, transcription, composition and their semantic functions in the works of F. Busoni // Bulletin of ASU. 2020. No. 1 (252). pp. 204-209.

2. Wu Xiangze. Features of the composition and musical characteristics of the heroes of F. Busoni's opera "Harlequin, or Windows" // Bulletin of Musical Science. 2021. T. 9. No. 4. P. 41–50. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-41-50.

3. Busoni F. Sketch of a new aesthetics of musical art. St. Petersburg: Andrey Diderikhs Publishing House, 1912. 55 p.

4. Zarzhetsky V.V. Traditions of a booth in modern Russian dramaturgy: author. dis. ... cand. philol. Sciences: 10.00.01 – Russian Literature. M., 2006. 23 p.

5. "Harlequin" by F. Busoni in "Helikon-Opera", dir. Ilya Ilyin, dir. Philip Selivanov. URL: <https://users.livejournal.com/-arlekin-/4306316.html> (accessed 01/01/2022) (accessed 09/18/2021).

6. Zaslavskaya I. B. Aesthetic concept of "young classicism" by Ferruccio Busoni and its implementation in the composer's work: author. dis. ... cand. art criticism: 17.00.02 – Musical art. M., 1997. 23 p.

7. Franceschetti E. L'Arlecchino di Busoni: maschere e memorie. URL: <http://quinteparallele.net/2017/02/22/arlecchino-busoni-maschere-e-memorie> (дата обращения: 14.09.2018).

8. Windows (TV program). URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki> (accessed 09/12/2021).

9. Gy rgy Ligeti is a composer and personality. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-6814.html> (accessed 05/18/2021).

10. Chechikova Y. Er in Gy rgy Ligeti's opera The Great Deadviarch. URL: <https://muzlifemagazine.ru/kod-apokalipsisa-i-instinkt-lyubvi/> (accessed 09/12/2021).

11. Sadykh-zade G. Interview with the head of the theater group "La Fura dels Baus" – Carlos Padrissa. URL: <http://classicmus.ru/Padrissa.html> (date of access: 09/14/2018).

Статья поступила в редакцию 27.01.2022; одобрена после рецензирования 15.02.2022; принята к публикации 21.03.2022.

The paper was submitted 27.01.2022; approved after reviewing 15.02.2022; accepted for publication 21.03.2022.

© У Сянцзэ, 2022