



А. В. КРЫЛОВА

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0003-3718-0810, a.v.krilova@rambler.ru

Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса*

В статье рассматривается творчество выдающегося реформатора современного музыкального театра – режиссёра, музыканта, композитора, театроведа Хайнера Гёббельса. Кардинальное отличие его разноплановых работ от традиционной модели оперного театра позволяет говорить о новой театральной идеологии, адептом которой выступает Гёббельс. На основе многочисленных интервью и высказываний композитора о своём творчестве в статье рассмотрен ряд особенностей, характеризующих его музыкально-театральные произведения в свете новаторских устремлений авторской музыкально-театральной эстетики. Большую роль в её формировании сыграли современные музыкально-театральные технические ресурсы, позволяющие на основе цифровых компьютерных технологий достичь нового качественного уровня синтеза искусств и стихий, объединяющих на концептуальной художественной платформе звук, слово, цвет, свет, огонь, воду, запахи, изображения, видеопроекции и иное. Цель этого – расширение возможностей воздействия на синестетические основы восприятия человека. Каждый компонент указанного синтеза трактуется композитором как самостоятельное информационное послание. Являясь истинным художником эпохи постмодерна, Гёббельс представляет музыкальный спектакль как полифонию текстов. Высокий уровень «плотности» информационного поля спектакля заставляет по-новому взглянуть и на процесс коммуникации со зрителем, который не интерпретирует смыслы, заложенные автором, а является в большой мере их создателем. Ряд названных и иных особенностей музыкального театра Гёббельса рассматриваются в статье на основе оперы «Пейзаж с дальними родственниками».

Ключевые слова: Хайнер Гёббельс, музыкально-театральные компьютерные технологии, современная опера, экспериментальный музыкальный театр, синтез искусств.

Для цитирования / For citation: Крылова А. В. Новая идеология музыкального театра и её воплощение в творчестве Хайнера Гёббельса // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 225–234. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.225-234.

* Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта № 17-04-00198-ОГН\19 (Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров).

ALEXANDRA V. KRYLOVA*Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia**ORCID: 0000-0003-3718-0810, e-mail: a.v.krilova@rambler.ru*

The New Ideology of Musical Theater and its Manifestation in the Works of Heiner Goebbels

The article analyzes the artistic legacy of the outstanding reformer of contemporary musical theater – producer, musician, composer and theatrical theorist Heiner Goebbels. The cardinal difference of his diversified works from the traditional model of opera theatre makes it possible to speak of a new theatrical ideology, of which Goebbels shows himself to be an adept. On the basis of numerous interviews with the composer and his personal utterances about his art, the article examines a set of peculiarities which characterize his musical-theatrical works in light of the innovative endeavors of the authorial aesthetics of musical theatre. A big role in its formation has been played by contemporary musical-theatrical technical resources, which have made it possible to achieve on the basis of digital computer technologies to achieve a new high-quality level of synthesis of the arts and elements which unite on a conceptual artistic platform sound, text, color, light, fire, water, scents, depictions, video projections and other things. The aim of this is to expand the possibilities of impact on the synesthetic foundations of human perception. Each component of the indicated synthesis is interpreted by the composer as independent informational message. Being a true artist of the postmodern era, Goebbels presents the musical performance as a counterpoint of a number of diverse texts. The high level of “density” of the informational plane of theatrical performance also necessitates a new perspective of the process of communication with the viewer, who does not interpret the meanings grounded by the author, but to a great degree plays the role of its creator. A number of aforementioned and other particularities of Goebbels’ musical theater is examined in the article on the basis of the opera “Landschaft mit entfernten Verwandten” [“Landscape with Distant Relatives”].

The publication is prepared within the framework of scholarly project No. 17-04-00198-OGN\19 supported by the RFFI.

Keywords: Heiner Goebbels, musical theater computer technologies, contemporary opera, experimental musical theater, synthesis of the arts.

Новая идеология музыкального театра, – возможно ли вообще такое определение? Учитывая тесную связь идеологии с социумом, более привычна точка зрения, что театр – это инструмент трансляции определённой идеологии. Но идеология театра? Если рассматривать театр вообще и музыкальный в частности в свете заложенных в этом весьма политизированном понятии смыслов, то следует оттолкнуться от тех, что скрыты в его этимологии, а

именно от греч. *ιδέα* – идея и *λογος* – учение. Эти две составляющие позволяют говорить о том, что в основе идеологии театра должна лежать некая идея, определяющая характер информации и способы её трансляции публике.

Каковы в самых общих чертах характеристики традиционного музыкального театра с этой точки зрения? Главная его идея – воспитание посредством представления обличённых в художественную форму жизнеподобных историй,



эмоциональное воздействие которых усилено музыкой. Известный афоризм Вольтера «Театр поучает так, как этого не сделать толстой книге» вполне уместен и по отношению к музыкальной театральной классике. Информативно-смысловое поле такого спектакля складывается на основе синтеза разных искусств при главенстве музыкального начала и подчинённой роли остальных. Организуясь в единый информационный поток, составляющие этого синтеза работают совокупно, под эгидой музыкального компонента. Зритель нацелен на считывание посредством рецепторов восприятия и интеллектуально-логической трактовки сюжетной линии, ассоциативно активирующей предшествующий музыкально-литературно-театральный опыт, заложенных автором и транслируемых исполнителями смыслов.

Описанная модель традиционна и хорошо известна. Говоря же о новой идеологии современного музыкального театра, предполагается её отрицание и выдвижение концептуально иной, альтернативной. На платформе такого тотального преобразования основана эстетика известного немецкого композитора, музыканта-исполнителя, режиссёра и театроведа Хайнера Гёббельса. Вот несколько кратких высказываний, в которых декларируется новизна взглядов композитора:

«Задача театра не должна сводиться к рассказыванию историй. Театр – это гораздо больше»¹.

«Если театр не экспериментирует, это не театр, а музей самого себя»².

«Я ищу пространство, в котором художник может сочинять вне поставленных ему условий»³.

Композитору, делающему такие заявления, априори не понравилось бы определение «новая идеология музы-

кального театра», поскольку желание творить вне рамок и условий вступает в противоречие с сутью идеологии как явления, регламентирующего определённые правила и рамки и в силу этого тяготеющего к образованию норм и даже штампов. Однако при этом Гёббельс делится наблюдением, что «ни одна отрасль не бывает свободна от идеологии: ни образование, ни архитектура, даже стиль оформления или костюмов, даже манера речи актёров – во всём этом много идеологии. Помня это, мы должны стараться не закостенеть»⁴. Эти слова композитора и режиссёра позволяют настаивать на том, что приведённые в некую систему новые «правила жизни» современного музыкального театра, предложенные автором как альтернативные, образуют новую идеологию, предопределяющую как содержание, так и способы передачи информации (учения – знания) реципиенту.

Хайнер Гёббельс принадлежит к той когорте композиторов, для которых важен процесс вербального осмысления творчества. В силу этого многочисленные его интервью, статьи и книга «Эстетика отсутствия» [3], переведённая в 2015 году на русский язык, позволяют в полной мере представить основополагающие принципы его музыкально-театральной реформы.

В связи с интересом композитора ко всему новому свои творческие эксперименты он осуществляет, активно используя современные музыкально-театральные технические ресурсы. Обращение его к цифровым звуковым технологиям приводит к существенному расширению музыкальных и, шире – звуковых возможностей. Материал его музыкально-театральных сочинений по существу безграничен – это всё звучащее или способное звучать. Композитор считает,

что воспринимать явления как музыку – свойство, присущее человеку, и всё дело в установке, позволяющей услышать её в шуме ветра, шуршании листвы, ритме падающих капель дождя. Когда мы начинаем видеть всё это «как звуковой ландшафт, мы начинаем звать это музыкой»⁵.

Музыкальными, с точки зрения Х. Гёббельса, являются как визуальный, так и вербальный ряды спектакля, поскольку к первому композитор относит «ритм пространства, а ко второму – мелодию говорящего»⁶. Композицию художник понимает в широком смысле слова, он говорит так: «Композиция для меня ... это взаимоотношение между тем, что мы слышим и видим»⁷.

Вопрос взаимоотношений материально-художественных компонентов, задействованных при создании произведения, принципиально важен для понимания новых подходов к музыкальному театру. Он привлекает Гёббельса именно возможностью соединения искусств и стихий, особой способностью вовлекать в свою орбиту звук, слово, цвет, свет, огонь, воду, запахи, изображения, видео-проекции и иное, безграничной возможностью воздействия на синестетические основы восприятия человека. Выскажем предположение, что в данном случае природа театрального совпала с природой дарования художника. «Музыка всегда была интересна мне лишь тогда, когда она имела отношение к не музыкальному миру», – говорит Гёббельс⁸.

Музыкальный спектакль для композитора-режиссёра подобен партитуре. Каждый художественный элемент, с которым он работает, имеет свою, индивидуально выписанную и продуманную «партию». В определённом смысле он «автономен, связан с другими согласно правилам широко построенной полифонии, идея этого формирования – монтаж

разнородного, а не единство в многообразии» [9, р. 47– 48]. Художественный результат – построение ассоциативных связей. Это важно с точки зрения идеологического концепта нового театра, который, подчеркнём ещё раз, не является фабрикой визуализированных историй. Истинный художник эпохи пост-модерна, Гёббельс трактует спектакль как полифонию текстов, в роли которых выступают «независимая партия света, пространства, текста, звука, как в баховской фуге» [3, с. 21].

Такая «плотность» информационного поля спектакля заставляет по-новому взглянуть на процесс коммуникации со зрителем. В условиях отсутствия нарратива, множественных параллельно поступаемых художественных информационных посылов, разнообразия необычных звучностей, визуальных и сенсорных эффектов, включая пиротехнику и запахи, он попадает в ситуацию несовпадения ожидаемой, закреплённой предшествующим опытом и культурной традицией театральной модели с переживаемой реальностью. В новой концепции музыкального театра Гёббельса публике отведена иная роль, и она максимально активна. Композитор формулирует это так: «Зритель – не адресат, получающий послание или символ. Зритель сам создаёт значение и находит его смысл»⁹.

В «Эстетике отсутствия» он пишет: «Музыкальный материал... должен “воздействовать”, а не символически замещать собой воздействие, то есть быть самим собой» [там же, с. 225]. В силу этого зритель не отталкивается от символических значений, которых в текстах просто нет. «Мой театр, – говорит Гёббельс, – это не репрезентация, я не показываю какой-то реальный мир. Я хочу создать иную реальность в этом



пространстве вместе со зрителем»¹⁰. Итак, зритель формирует смысл увиденного в соответствии с личным чувственным и интеллектуальным опытом, отталкиваясь от авторской канвы. Но он не просто интерпретирует происходящее, а конструирует его суть, индивидуально считывая, и в этой своей роли является прямым соучастником спектакля, поскольку, как считает композитор, встречаясь с его работами, каждый «соотносит то, на что обратил внимание со своей собственной реальностью»¹¹, а эта реальность у каждого своя. Из столкновения двух реальностей – художественно сконструированной и жизненной – рождается то главное, для чего предназначен театр, и это не история, а переживание, которое всегда субъективно. Свою цель Гёббельс формулирует так: «...создать пространство, в котором он [зритель. – А. К.] столкнётся с самим собой. А также с чем-то, о чём он ничего не знает...»¹².

Насколько вариативными оказываются смыслы, в поле которых включены зрительские переживания, настолько вариативны и сами произведения автора, начинающие с момента премьеры жить своей особой жизнью. Например, спектакль «Макс Блэк, или 62 способа подпереть голову рукой» был впервые поставлен в 1998 году в Лозанне, в 2017 году он был возобновлён в Москве в Электротеатре «Станиславский». На вопрос о том, в связи с чем было принято решение его повторить спустя столько лет, композитор ответил: «Моё желание может показаться странным, но ведь то, что я делаю – это не классический театр, повторить мои спектакли дословно, в принципе, невозможно»¹³. В 2002 году в Женеве состоялась премьера оперы Х. Гёббельса «Пейзаж с дальними родственниками» («Landschaft mit entfernten Verwandten»). С каждой новой постановкой работа

дополнялась, в чём-то изменялась, она прошла этап радиопостановки, была осуществлена концертная версия и множество театральных, каждая из которых не была простым повторением предшествующей. Это произведение можно считать наиболее интеллектуальным в плане широты содержания и ориентации на оперную модель, что делает его особенно интересным с точки зрения воплощения музыкально-театральной концепции Х. Гёббельса. Остановимся на нём подробнее.

Действительно, авторское жанровое определение «Пейзажа с дальними родственниками» апеллирует к традиционному оперному спектаклю. Сам композитор по-разному комментирует это. Он говорит, что в большой степени это провокация с его стороны, цель которой – привлечение внимания критиков, но в то же время не отрицает корневой связи с оперой, подчёркивая некоторые важные для него моменты, а именно, – присутствие классического певца, партия которого весьма значима, камерного оркестра и хора, масштабную по времени четырёхактную структуру целого. Однако, как отмечает Эрик Даан, «пейзаж... не может быть оперой в традиционном смысле этого слова, но предлагает необыкновенно богатый калейдоскоп образов и звуков, которые распределены в электронном пространстве с уникальным воображением» [6]. Отсылка к воображению весьма значима в плане ранее рассмотренной установки театра Гёббельса на формирование зрителем самостоятельно смыслового концепта произведения в опоре на личный опыт и сценические образы, созданные автором именно в расчёте на зрительское воображение. Но что же нового содержит видение оперы «визуалом» Гёббельсом в соединении с пейзажным жанром?

В самом названии словом «пейзаж» кодируется установка восприятия, поскольку оно вызывает ассоциации с известными картинами старых мастеров, как, например, «Пейзаж с пастухами» Клода Лоррена, «Пейзаж с Полифемом» Никола Пуссена или серия «Аркадских пейзажей» голландского живописца Яна ван Хейсума и др. Особенность этих полотен – в отсутствии центра: фигуры на них, как правило, расположены группами на фоне широкого природного ландшафта, что позволяет зрителю сосредотачивать внимание на разных ракурсах, созерцать в любой последовательности отдельные фрагменты полотна, выбирая ту или иную точку зрения.

«Пейзаж с дальними родственниками» Х. Гёббельса построен по тому же принципу. При отказе от нарратива, сценическое пространство спектакля подобно полотнам старых мастеров: на театральной сцене так же, как и на полотне, перед зрителем развёртывается во времени череда меняющихся сценических картин, персонажи которых принадлежат разным культурам и эпохам. С каждым новым эпизодом внимание зрителя перемещается с правого края сценического пространства на левый, из глубинного ракурса в центр: сцена подобна гигантским ландшафтными просторам картинных полотен, но этот условный театральный «ландшафт» глобален, он фокусирован на разных временах и культурах. В соответствии с этим, из разных пластов времён и истории разных народов подобраны тексты, звучащие фрагментарно в виде спонтанной нарезки на оригинальных языках – английском, французском, немецком, итальянском, испанском, хинди, – кратких высказываний или развёрнутых фрагментов, принадлежащих Леонардо да Винчи, Джордано Бруно, Никола

Пуссену, Франсуа Фенелону, Гертруде Стайн, Анри Мишо, Томасу Элиоту, Мишелю Фуко...

Опера написана для баритона, актёра, хора и камерного оркестра. Все исполнители задействованы в тех или иных мизансценах, разделение между оркестром, хором и солистами отсутствует. Отдельные участники хора проносят длинные монологи, музыканты покидают оркестровую яму, чтобы присоединиться к певцам, они облачены в театральные костюмы, изображая то бенедиктинцев, колотящих по колоколам, то барабанщиков из Бронкса, или скрипачей, бежавших из лагеря Терезиен. Они не только играют, меняя инструменты, но и проговаривают текст, танцуют и поют¹⁴, образуя каждый раз новый состав в сменяющихся друг друга сценах. Все находятся в постоянном движении, повествование не прерывается на протяжении всего спектакля: четыре действия идут без перерыва. Но ни одна из тем и возможных сюжетных линий не реализуется в виде истории: сцены сменяют друг друга, будто нарезка кадров из разных кинолент. В соответствии с новой эстетической концепцией современного музыкального театра композитор полностью отвергает дискурсивную линейность сценического повествования. При этом дизайн, освещение сцены, хореография, все важные компоненты «Gesamtkunstwerk» создают впечатляющие визуальные эффекты.

Это усиливает параллель с картинной галереей, на что указывает и сам автор, который видит целое как музыкально-литературную экскурсию по музею истории человечества в живых картинах: беседы людей эпохи барокко, танцующие деревни, ковбои, горящие и заброшенные города... Все эти разрозненные фрагменты объединены силой ассоциаций:



в них переплетены темы, над которыми люди размышляли всегда. Это философское осмысление взаимоотношений человека и природы, художественные и научные представления о мире, мысли о нелепости и жестокости войн и террора, о сосуществовании множества стилей и мнений в современном мире и о многом ином, что не присутствует в текстах, но возникает ассоциативно в сознании зрителя под впечатлением сотканного из разного материала либретто, визуальных образов и музыки.

В соответствии с диапазоном времён и культур, вписанных в оперный «Пейзаж» Гёббельса, музыка охватывает огромный конгломерат стилей: рок, индийское пение на хинди, кантри, джаз, диско, орнаментированные в арабском стиле медитации на альтовой флейте и бас-кларнете, мадригальная стилистика, минимализм, наполненный диссонантно-ритмическим дискомфортом авангард, индустриальный стиль, электронная музыка. При этом композитору удаётся избежать резких «швов», переходы из одной в другую стилевую плоскость выполнены с мастерской точностью.

Нередко несколько смысловых планов развёртываются параллельно. Отмеченное ранее тяготение музыканта-режиссёра к самостоятельности – полифоничности художественных пластов текста, – вербального, музыкального, визуального, каждый из которых имеет свою логику развития, – приводит к тому, что сказанное слово нередко противоречит изображению при нейтралитете либо контрасте музыкального сопровождения. Назовём это эффектом «галереи противоречий». Так, в одной из сцен музыканты, они же – актёры, переодетые в костюмы западного типа, изображают вкушение радостей американского образа жизни, а параллельно чтец цитирует стихи Анри

Мишо, в которых есть строки о том, что напрасно ньюйоркцы возводят небоскрёбы, эти усилия тщетны, ведь их так легко перелететь... Возникающая связь с событиями 11 сентября стала поводом обсуждений в силу политической остроты темы, хотя автор отрицает, что эта параллель была им заложена и считает, что она – лишь подтверждение его метода актуализации сценического через ассоциации с реальностью.

Представляется, что столкновение противоречивых посылов разного уровня и остроты обеспечивает произведению динамику развития при отсутствии истории, и, несомненно, что именно это качество становится главным стимулирующим воображение и мысль зрителя звеном. Так, в сцене вымышленного диалога мёртвых – обсуждении Леонардо да Винчи с Никола Пуссенем картины последнего «Пейзаж с человеком, убитым змеёй», невидимой для зрителя, – задана тема художественно реализованной в этом пейзаже философской дилеммы баланса ужаса и красоты. Шедевр Пуссена – вневременной уникальный образец философского осмысления жизни и истории... Природа доминирует в картине, она идеально спокойна, это воплощение изначальной гармонии, эталон красоты мира. Не зная добра и зла, она не реагирует на агрессию или катаклизмы. Человек, напротив, во власти эмоций, он мечется и попадает в ловушки природы, поскольку стать её частью он может, лишь превратившись в прах. Укус змеи, вызвавший ужас не только умирающего, но и свидетелей этого, олицетворяет ужас тленного перед нетленным, ужас перед неизбежным преображением смерти, ибо, как сказано в Священном писании, «прах ты и в прах возвратишься». Обсуждая эту картину, в «Диалоге мёртвых» Леонардо и Пуссен размышляют

о том, как выражен ужас у трёх персонажей картины, какова степень и сила его проявления и художественного выражения, а затем сравнивают драму левой части полотна с полным покоем и величием красоты правой её части. Вот оно – вечное противоречие – конфликт между красотой и ужасом!

Можно сказать, что в определённом смысле данная идея, имея самые разные ракурсы воплощения в опере, является сквозной, показывая разные стороны ужасного – войны, террора, насилия – и прекрасного...

Ещё один пример материализации идеи ужаса и красоты – сцена, буквально скопированная с работы албанского художника Сислея Цафы (Sislej Xhafa), художника, чьи картины близки композитору своей протестной направленностью против культурных стереотипов, социальной несправедливости, ценностей потребительского общества. У Цафы есть целая серия под названием «Музыканты в масках».

Гёббельс берет ту, в которой музыканты камерного оркестра сидят, будто на постановочной фотографии, но при этом все они одеты в чёрные маски (см. фото).

Как и на картине Цафы, в данной сцене возникает два ряда ассоциаций. Первый связан с красотой, изысканной утончённостью, присущей камерному исполнительству, что, в отличие от картины, подкреплено реальной игрой оркестра. Второй исходит от чёрной маски – атрибута грабителей, насильников, террористов. Соединение несоединимого, парадоксальность, высвечивающая всего лишь через атрибут чёрной маски проблемы социума, Красота и Ужас...

Возвращаясь к мысли об идеологии нового музыкального театра, согласимся с Хайнером Гёббельсом, что идеология есть во всём. Описанные в «Эстетике отсутствия» и претворяемые в художественных музыкально-театральных произведениях композитора принципы этой идеологии – отсутствие навязанных догм, чужих смыслов, морализаторства и затёртых истин, как театральных, так и музыкальных штампов, – гарантия того, что такому театру просто невозможно «закостенеть» в перманентном процессе преобразования художественных текстов в новых постановочных версиях и непредсказуемых зрительских прочтениях.



Фото. «Снова и снова», часть групповой инсталляции Сислея Цафы «Цирк истины»



PRIMECHANIYA

¹ Цит по: [1].

² Цит по: [5].

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Цит по: [2].

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Цит по: [8].

⁹ Цит по: [2].

¹⁰ Цит по: [4].

¹¹ Цит по: [2].

¹² Цит по: [1].

¹³ Цит по: [5].

¹⁴ Пение непрофессиональных певцов в музыкально-театральных постановках Гёббельса – не редкость. Композитор имеет свой особый взгляд на данную проблему, о чём говорит так: «Мне также интересен голос, на котором не лежит отпечаток пятилетних уроков пения, затемняющий индивидуальность выражения» (цит. по: [8]).

LITERATURA

1. Бирюкова Е. «Я отказываюсь показывать очевидное». Хайнер Гёббельс готовится к своей первой постановке в России // Colta.RU. Академическая музыка. 2014. 14 ноября. URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (дата обращения: 01.09.2019).

2. Борисова А. «Некоторые зрители говорили мне, что видели Бога». В Новом пространстве Театра Наций открыты инсталляции Хайнера Гёббельса // Газета. RU. 2017. 24 марта. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (дата обращения: 01.09.2019).

3. Гёббельс Х. Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре / пер. с нем. О. Федяниной. М.: Фонд поддержки и развития Электротheatera Станиславский, 2015. 271 с. (Театр и его дневник).

4. Макарова А. Эстетика опоздания. Хайнер Геббельс «Эстетика Отсутствия. Тексты о музыке и театре» // Музыкальное обозрение. 2017. 21 ноября. URL: <https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/> (дата обращения: 01.09.2019).

5. Шендерова А. Логика Хайнера Гёббельса // Театр. 2015. № 21–22. URL: <http://oteatre.info/issues/2015-21-22/> (дата обращения: 01.09.2019).

6. Dahan E. Heiner Goebbels sort l'arsenal de guerre // La Liberation (FR). 25 October, 2002. URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/392> (01.09.2019).

7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels Interviewed by Stathis Gourgouris // A Journal of Performance and Art. 2004. Vol. 26. No. 3, pp. 1–16.

8. Lindemann Th. Heiner Goebbels : “Opernhäuser sind Museen” // Crescendo (DE). 04.2007. URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/429> (01.09.2019).

9. Nyffeler Mx. Sound – Space-Choreography – a Profile of Composer Heiner Goebbels // Ballett international. MNTN 10, 1996, pp. 46–50.

10. Salzman E., Desi Th. The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

Об авторе:

Крылова Александра Владимировна, проректор по научной работе, доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой продюсирования, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru

REFERENCES

1. Biryukova E. «Ya otkazyvayus' pokazivat' ochevidnoe». Hayner Gebbel's gotovitsya k svoey pervoy postanovke v Rossii [“I Reject to Show the Obvious”. Heiner Goebbels Gets Ready for his First Performance in Russia]. *Colta.RU. Akademicheskaya muzyka* [Colta.RU. Academic Music]. 14.11.2014.
URL: https://www.colta.ru/articles/music_classic/5353-ya-otkazyvayus-pokazyvat-ochevidnoe (01.09.2019).
2. Borisova A. “Nekotorye zriteli govorili mne, chto videli Boga”. V Novom prostranstve Teatra Natsiy otkryty installyatsii Haynera Gebbel'sa [“Some Viewers Told me they Saw God”. Installation by Heiner Goebbels in the New Space of the Theatre of Nations]. *Gazeta.RU* [Newspaper.RU]. 24.03.2017. URL: https://www.gazeta.ru/culture/2017/03/24/a_10591517.shtml (01.09.2019).
3. Gebbel's H. *Estetika Otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre* [The Aesthetics of Absence: Texts about Music and Theatre]. Russian Translation by Olga Fedyanina. Moscow: Fund for Support and Development of the Electrotheatre Stanislavsky, 2015. 271 p. (Teatr i ego dnevnik [“The Theatre and its Diary”]).
4. Makarova A. Estetika opozdaniya. Hayner Gebbel's «Estetika Otsutstviya. Teksty o muzyke i teatre» [The Aesthetics of Delay. “The Aesthetics of Absence. Texts about Music and Theatre” by Heiner Goebbels]. *Muzykal'noe obozrenie* [Musical Review]. 2017. 21 November. URL: <https://muzobozrenie.ru/e-stetika-opozdaniya-hajner-gebbel-s-e-stetika-otsutstviya-teksty-o-muzy-ke-i-teatre/> (01.09.2019).
5. Shenderova A. Logika Haynera Gebbel'sa [The Logic of Heiner Goebbels]. *Teatr* [Theatre]. 2015. No. 21-22. URL: <http://oteatre.info/issues/2015-21-22/> (01.09.2019).
6. Dahan E. Heiner Goebbels sort l'arsenal de guerre. *La Liberation (FR)*. 25 October, 2002. URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/reviews/read/392> (01.09.2019).
7. Gourgouris S. Performance as Composition: Heiner Goebbels Interviewed by Stathis Gourgouris. *A Journal of Performance and Art*. 2004. Vol. 26. No. 3, pp. 1–16.
8. Lindemann Th. Heiner Goebbels : “Opernhäuser sind Museen”. *Crescendo (DE)*. 04.2007. URL: <https://www.heinergoebbels.com/en/archive/texts/interviews/read/429> (01.09.2019).
9. Nyffeler Mx. Sound – Space-Choreography – a Profile of Composer Heiner Goebbels. *Ballett international*. MNTN 10, 1996, pp. 46–50.
10. Salzman E., Desi Th. *The New Music Theater; Seeing the Voice, Hearing the Body*. New York: Oxford University Press, 2008. 408 p.

About the author:

Alexandra V. Krylova, Pro-rector for Research, Dr.Sci. (Culturology), Ph.D. (Arts), Professor, Head of Department of Musical Management, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3718-0810**, a.v.krilova@rambler.ru