



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова

г. Ростов-на-Дону, Россия

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги

В статье рассматриваются наиболее существенные тенденции, связанные с многогранными взаимодействиями приоритетных сфер «легкожанрового» музыкального театра – рок-оперы и мюзикла – на протяжении 2000–2010-х годов. По мнению исследователя, давнее противостояние указанных жанров: рок-оперы как олицетворения «художественного экспериментализма» и мюзикла – воплощения «коммерческой ориентации» современной массовой культуры, – в наши дни сменилось продуктивным творческим диалогом. С одной стороны, современным мюзиклом (наряду с «академическими» и «неакадемическими» разновидностями оперы) весьма активно используется образно-эмоциональный и музыкально-стилистический арсенал рок-музыки, что насыщает музыкальную и театрально-сценическую драматургию вновь создаваемых произведений соответствующей энергетикой. Наглядным тому подтверждением являются широко известные российские полижанровые проекты – «оперы-мюзиклы» Ефрема Подгайца («Повелитель мух») и Александра Пантыкина («Гоголь. Чичиков. Души»). С другой стороны, в новейших сценических постановках «традиционных» рок-опер прослеживается тяготение к своеобразной «мюзикализации» оригинального текста, обусловленное требованиями «актуальной» режиссуры и пронизанное мотивами «насущной повседневности». В качестве примеров указанной тенденции автор публикуемой статьи рассматривает недавние отечественные спектакли, *ре-интерпретирующие* зонг-оперу Александра Журбина «Орфей и Эвридика» и рок-оперу Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание».

Ключевые слова: мюзикл, рок-опера, жанрово-стилевые взаимодействия, «Повелитель мух» Ефрема Подгайца, «Гоголь. Чичиков. Души» Александра Пантыкина, «Преступление и наказание» Эдуарда Артемьева, «Орфей и Эвридика» Александра Журбина.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 122–129.

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.122-129.

ELENA YU. ANDRUSHCHENKO

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory, Rostov-on-Don, Russia

ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

The Musical and the Rock Opera at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Interactions and Dialogues

The article examines the most essential tendencies connected with the many-sided interactions of the priority sphere of “light-genre” musical theatre – the rock opera and the musical – during the course of the 2000s and 2010s. According to the researcher, the long-standing



opposition between the aforementioned genres: the rock opera as the manifestation of “artistic experimentalism” and the musical as the personification of the “commercial intentions” of modern popular culture – have presently been replaced by efficient creative dialogue. On the one hand, the contemporary musical (along with the “academic” and “non-academic” varieties of opera) makes great active use of the figurative-emotional and musical-stylistic arsenal of rock music, which saturates the musical and theatre-stage dramaturgy of recently written compositions with the appropriate energy. The apparent confirmations of this tendency are the broadly known Russian poly-genre projects – the “opera musicals” by Efim Podgaits (“Lord of the Flies”) and Alexander Pantykin (“Gogol. Chichikov. Souls”). On the second hand, in the newest productions of “traditional rock opera” one can trace the inclination towards a peculiar “musicalization” of the original text (which is stipulated by the requirements of “relevant” stage direction and permeated with motives of “vital daily occurrence”). As examples of the described tendency, the author of the article examines some of the recent Russian performances which *re-interpret* Alexander Zhurbin’s song opera “Orpheus and Eurydice” and Eduard Artemyev’s rock opera “Crime and Punishment.”

Keywords: musical, rock opera, interactions between genre and style, “Lord of the Flies” by Efrem Podgaits, “Gogol. Chichikov. Souls” by Alexander Pantykin, “Crime and Punishment” by Eduard Artemyev, “Orpheus and Eurydice” by Alexander Zhurbin.

For citation: Andrushchenko Elena Yu. The Musical and the Rock Opera at the Turn of the 20th and the 21st Centuries: Interactions and Dialogues. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 122–129. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.122-129.

Историческая динамика взаимоотношений мюзикла и рок-оперы к настоящему времени охватывает более чем полувековой период, в равной степени побуждая специалистов выявлять некие магистральные тенденции, которые сопутствуют обозначенному сложному и противоречивому процессу, или оценивать связанные с ним реальные художественные достижения и перспективы. Так, весьма показательны оптимистичные декларации, констатирующие плодотворный характер многообразных диалогов мюзикла и рок-оперы: «Мюзикл... заявил о своей открытости различным музыкальным и театральным стилям и техникам, старым традициям и их современному переосмыслению, рассчитанному на психологию массового зрителя-слушателя. <...> Различные разновидности оперного жанра оказа-

лись в зоне притяжения мюзикла, – отмечает А. Баева. – *Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам?* [курсив мой. – Е. А.]» [4, с. 244–245].

Подобные оценки в известной мере уравниваются диаметрально противоположными негативистскими суждениями: речь идёт о пагубных творческих последствиях, обусловленных «коммерциализацией» и неизбежным «омассовлением» большинства рок-оперных проектов, их стилистической «зависимостью» от вкусов малоискушённой аудитории и др. По мнению ряда современных художественных критиков, «мюзикальные» варианты широко известных рок-опер целенаправленно «разбавляют» содержание претворяемых авторских замыслов, де-факто балансируя

на грани безвкусицы. Исходя из этого, упрощаются (точнее, выхолащиваются) и первоначальная образно-смысловая концепция, и соответствующий арсенал выразительных средств: «...слишком динамичное исполнение надлежит значительно умерить. Привлечём группу “Rolling Stones”, отнимем у них техническое оснащение и заставим играть камерную музыку. <...> Новые “усовершенствованные” и “умеренные” версии становятся обывательскими. Они куда более спокойны, в них решительно меньше рока. Там, где прежде гремели электрогитары, успокоительно звучат вибрафоны. Весь эмоциональный строй изменяется» [9, с. 299–300].

Прослеживается и стремление как-то дифференцировать «подлинные» образцы рок-опер и «модерн-мюзиклы», «рок-мюзиклы», «композиторские» рок-опусы, тяготеющие к свободному использованию определённых стилевых моделей и конкретных выразительных средств (см.: [12, с. 31; 5, с. 294–296; 11, с. 86]). Отмеченная тенденция представляется вполне закономерной, коль скоро «...произведения, которые ближе всего стоят к синкретической природе рока... в европейском смысле... трудно назвать операми, скорее это балладные спектакли, вокально-сценические циклы, скетчи – в них “оперное” находится в зародыше, оно возвращается к своим фольклорным корням, тяготея к традиции средневекового балагана или балладного представления» [11, с. 160–161]. Между тем, следует учитывать и другое: вышеупомянутый «синкретизм», как правило, не благоприятствует успеху «аутентичных» рок-опер на театральной сцене. Даже наиболее талантливые сочинения подобного рода не могут так или иначе закрепиться в репертуаре зарубежных или отечественных музыкальных

театров¹. Значительная часть «синкретических» рок-опер 1960–1990-х годов вообще не фигурирует в качестве полноценных музыкальных спектаклей, довольствуясь концертными или *semi-stage* версиями, студийными аудиозаписями концепционных альбомов и т. п. Вот почему «аутентичная» рок-опера до сих пор фактически не обладает собственным театральным-сценическим арсеналом – функцией порождающей модели применительно к данному авторскому проекту может наделяться полномасштабная опера («Падение дома Ашероу» П. Хэмилла и группы «Van Der Graaf Generator»), мистерия («Агнец на Бродвее» П. Гэбриела и группы «Genesis»), пассион («Страстное действо» Я. Андерсона и группы «Jethro Tull»)... В указанном ряду порой фигурирует и мюзикл («Возвышение и падение Зигги Стардаста» Д. Боуи, «Нострадамус» группы «Кауак»), что изначально мотивируется определённым художественным замыслом и не вызывает безоговорочного отторжения у критиков-«ортодоксов».

Если же исследователь обращается к рассмотрению композиторских рок-опер, заведомо предполагающих театрально-сценическую реализацию, то обстоятельный анализ многоаспектных сопряжений и взаимодействий такого рода опусов с жанром мюзикла представляется более чем естественным и продуктивным. Так, весьма показательной тенденцией, явственно преобладающей в отечественных рок-операх советского и постсоветского периодов, выступает многоуровневый *жанрово-стилевой синтез*. Учитывая данную особенность, А. Цукер характеризует рок-оперу как «...явление *принципиально полижанровое*. <...> Принцип “поли-” в целом является для неё одним из основополагающих, действует на



всех её уровнях, позволяя говорить о её полисюжетности, полидраматургичности, полижанровости, полистилистичности» [13, с. 170]. В композиторских же рок-операх (например, в сочинениях А. Журбина, А. Рыбникова, Р. Гринблата, И. Барданашвили) «...стилистика данного жанра... не исчерпывается роком и при всей важности последнего включает в себя многие другие слагаемые» [там же, с. 176–177]. Полемически заостряя данный тезис, некоторые современные специалисты даже констатируют ««...парадоксальное отсутствие в отечественных рок-операх *рока как такового*, в традиционном понимании, как он сложился на Западе [курсив мой. – Е. А.]» [5, с. 294]. Речь идёт, по сути, о строго дозированном использовании сферы рок-музыки в отдельных, драматургически значимых эпизодах конкретного спектакля, а также о господстве «гипердинамики», «брутальной раскованной энергии», «суперэкспрессии» и т. д. (определения В. Н. Холоповой) в эмоциональной атмосфере всех соответствующих проектов [там же].

Разумеется, выражение «рок как таковой» сегодня заведомо нуждается в корректировке – ведь эволюция рока, наблюдаемая в 1960–1990-х годах, «есть своеобразное перерождение жанра в стиль», который затем «...становится элементом широкой стилевой системы. Он существенно изменяется в различных стилевых модификациях: в американской, британской или европейской музыке [следует напомнить и о самобытном феномене “русского рока”, ещё ожидающем своих исследователей. – Е. А.], в направлениях джаз-рок, фолк-рок, рага-рок, барокко-рок и пр. В этом смысле рок напоминает разбегающуюся галактику, которая стремительно расширяет свои территории...» [9, с. 47–48]. Харак-

теризуя вышеуказанные процессы, авторитетный отечественный исследователь особо акцентирует «тотальную полистилистичность» как исконное, органическое «проявление внутренних свойств самой рок-музыки... свободно вбирающей в себя далёкие ей и друг другу истоки» [13, с. 177]. В конце XX – начале XXI столетия отмеченная важнейшая черта, с одной стороны, благоприятствует весьма плодотворным диалогам рок-оперы и мюзикла, а с другой стороны, – обуславливает некую дифференциацию самого рок-оперного жанра, вплоть до возникновения целого ряда специфических его подвидов: «металл-оперы» («Эльфийская рукопись» Ю. Мелисова), «техно-оперы» («2032: Легенда о несбывшемся грядущем» В. Аргонова), «лайт-оперы» («Гоголь. Чичиков. Души» А. Пантыкина)² и других (см.: [5, с. 293]).

Следовательно, представляется вполне уместным охарактеризовать упомянутую нами тенденцию жанрово-стилевых взаимодействий как расширительно трактуемую *рок-оперность*. В некоторых музыкально-сценических проектах внешне завуалированная (или, скажем, драматургически локализованная) репрезентация важнейших языковых идиом рок-стилистики более чем успешно компенсируется их доминированием на уровне образно-эмоционального подтекста, драматургических и композиционных процессов, режиссёрских и сценографических художественных решений. Убедительными тому подтверждениями являются, в частности, «рок-классик-опера» Е. Подгайца «Повелитель мух» и вышеназванная «лайт-опера» А. Пантыкина «Гоголь. Чичиков. Души». На протяжении обоих проектов изначально декларируемый авторами художественный «микст классической оперы и *мюзикла* [курсив мой. – Е. А.]»³ [8, с. 26]

приобретает ярко выраженную «роковую интенцию» благодаря соответствующему «драйву» – важнейшему принципу организации «многослойного современного музыкально-звукового пространства», по сути, наделяемому концептуальной ролью в «микстовом» (полижанровом) сочинении [5, с. 296].

Другая тенденция, заслуживающая рассмотрения и сопряжённая с диалогами рок-оперы и мюзикла, закономерно обусловлена сегодняшними проблемами сценического воплощения композиторских оперных замыслов «в стиле рок». При этом, разумеется, отмеченные проблемы лишь отчасти могут быть инспирированы драматургической уязвимостью «подлинных» рок-опер, датируемых 1970–1980-ми годами и нередко фигурирующих в качестве неких эталонов жанра для современной эпохи. Более значимым представляется общее тяготение музыкального театра наших дней к «актуальности», которая подразумевает целенаправленную модернизацию авторской партитуры и создание более или менее последовательно воплощаемой инновационной режиссёрской трактовки данного художественного текста-первоисточника. Согласно комментарию Т. Егоровой, подобные «актуализирующие» устремления, как правило, связаны с «...приспособлением жанра оперы [либо рок-оперы. – Е. А.] к современным реалиям при помощи использования не только новейших аудиовизуальных технологий, включая интерактивные системы, кинопроекцию, компьютерную графику, звукозапись, визуальные и звуковые спецэффекты, но главное – в радикальной трансформации сюжета с выведением действия в обыденную и наполненную сегодняшними бытовыми деталями натуралистическую реальность» [6, с. 43]. Примечательной особенностью

этого процесса является некая абберрация интерпретирующей режиссёрской и музыкально-критической мысли, склонной обнаруживать «безнадёжно устаревшее» и «труднодоступное» для массовой аудитории XXI столетия как в образно-смысловых мотивах либретто, так и в музыкальном языке рок-опер тридцати- или сорокалетней (!) давности: «...сегодня утрачена сама актуальность жанра рок-оперы, даже если её позиционируют как нечто уникальное <...> Кроме того, пик популярности рок-музыки прошёл очень давно... [курсив мой. – Е. А.]», и т. д. [10, с. 12].

Исходя из этого, представляется необходимым рассматривать новейшие сценические версии «актуализируемых» рок-опер в русле глобальной *мюзикализации*, предопределяющей современное развитие едва ли не всех жанров современного музыкального театра (см.: [4, с. 244–245]). Так, именно безоговорочная установка на «мюзикальность», соотносимая с требованиями внешней эффектности, максимальной броскости и комфортности для массового слушателя-зрителя, подчёркнутой злободневности событий, происходящих на сцене и отображаемых композиторскими средствами, явилась ключевым движущим мотивом недавней постановки-«реинтерпретации» отечественной рок-оперы «Преступление и наказание» Э. Артемьева (2016, режиссёр А. Кончаловский; см. об этом: [6, с. 44–45]). Сходным образом интерпретируется в последние годы зонг-опера А. Журбина «Орфей и Эвридика» (хотя при этом сохраняется несравненно более высокий уровень корректности в обращении с авторским замыслом) – не только в эстрадно-хореографических версиях, но и в оперно-балетных постановках-стилизациях прослеживается главенствующая

(порой самодовлеющая) роль зрелищности и красочности, расчётливая эксплуатация аудио- и видеоэффектов (см.: [7, с. 139, 331]). «Актуальность» подобных режиссёрских трактовок в равной степени обеспечивается новомодными изысками художников-модельеров и демонстративными параллелями с «мюзикальной классикой» 1980–1990-х годов (например, с легендарным уэбберовским «Призраком Оперы»), которые могут быть легко распознаны отечественной аудиторией благодаря недавним «русифицированным» спектаклям – интерпретациям этой «классики», поставленным на театральных сценах Москвы и Петербурга.

Разумеется, было бы ошибкой не учитывать, что упомянутые «мюзикальные» версии генетически восходят к давней и обстоятельно изученной специалистами постановочной традиции Бродвея, которая запечатлелась и в истории мировой рок-оперы («Волосы» Г. Макдермота, «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера, «Священное Писание» С. Шварца и др.). Между

тем, нынешние масштабы глобальной *мюзикализации* не только в количественном, но и в качественном плане, по сути, превосходят аналогичные параметры бродвейской технологической модели, о чём свидетельствуют хотя бы вышеперечисленные примеры, почерпнутые из отечественной постановочной практики. Равным образом диаметрально противоположная тенденция – *рок-оперность*, характерная для современных мюзиклов, – отнюдь не исчерпывается отдельными экспериментальными проектами, возникшими в недрах российского легкожанрового музыкального театра⁴. Можно полагать, что в условиях новейшей рубежной эпохи давние противоречия и конфликты между родственными жанрами современного музыкального театра закономерно смещаются на периферию общего развития рок-оперы и мюзикла, уступая место интеграционным процессам – в частности, полистилевым и полижанровым взаимодействиям, предвещаая возникновение ярких и оригинальных авторских проектов «рок-оперно-мюзикального» плана.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Следует напомнить, что широкая известность таких «аутентичных» рок-опер, как «Томми» П. Тауншенда и «Стена» Р. Уотерса, прежде всего обуславливается высокоталантливыми экранизациями, осуществлёнными соответственно К. Расселом и А. Паркером. Между тем, обоим указанным экранизациям сопутствовала довольно основательная переработка исходного музыкального и литературного материала.

² В данном случае авторская дефиниция конкретного сочинения (англ. *light* – лёгкий) явно перекликается с некогда распространённым обобщающим наименованием ряда

стилевых ответвлений рок-музыки рубежа 1960–1970-х годов («лайт-рок» как синоним ныне употребляемого термина «софт-рок» – см.: [2, с. 149]).

³ Подобные миксты, рассматриваемые и дифференцируемые в связи с творчеством Э. Ллойда-Уэббера, несколько ранее характеризовались нами как «мюзикл-опера» и «опера-мюзикл» (см.: [1, с. 124–125]).

⁴ Достаточно упомянуть весьма интенсивное претворение *рок-оперности*, характерное для французского мюзикла последних десятилетий (см.: [3, с. 115–118]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
2. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.
3. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины XX – начала XXI века: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. 152 с.
4. Баева А. А. Опера // История современной отечественной музыки: учебное пособие / под ред. М. Е. Тараканова, Е. Б. Долинской. М., 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
5. Буданов А. В. Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты...». М.: Композитор, 2014. 448 с.
6. Егорова Т. К. Рукописи не горят (о постановке А. Кончаловским оперы Э. Артемьева «Преступление и наказание») // Музыковедение. 2016. № 7. С. 42–46.
7. Журбин А. Б. Композитор, пишущий слова: О себе и своей работе. М.: Композитор, 2005. 352 с.
8. Ильичёва Н. И. Лайт-опера – новый жанр музыкального театра XXI [века] // Музыка и время. 2019. № 4. С. 25–28.
9. Макларен Л. Мадонна. Ростов н/Д: Феникс, 1998. 320 с.
10. Медкова М. А. Презентация оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» // Электронная музыка. 2008. № 1. С. 3–12.
11. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока: исследование. Изд. 2-е, доп. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.
12. Троицкий А. К. Рок-опера (Поп-лексикон) // Музыкальная жизнь. 1989. № 20. С. 31.
13. Цукер А. М. И рок, и симфония: исследование. М.: Композитор, 1993. 304 с.

Об авторе:

Андрущенко Елена Юрьевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры продюсерства исполнительских искусств, Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова (344002, г. Ростов-на-Дону, Россия),
ORCID: 0000-0003-3653-4672, cats-andru@yandex.ru

REFERENCES

1. Andrushchenko E. Yu. *Myuzikly E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika: monografiya* [The Musicals by Andrew Lloyd Webber from the Late 1960s to the 1980s: Subjects. A Genre. Stylistics: Monograph]. Rostov-on-Don: Kniga, 2007. 244 p.
2. Andrushchenko E. Yu. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuziklakh i rok-operakh E. Lloyda-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: monografiya* [The Synthesizing Tendencies in the Musicals and Rock Operas by Andrew Lloyd Webber from the late 1960s to the 1980s: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninoff Conservatory, 2015. 248 p.
3. Andrushchenko E. *Sinteziruyushchie tendentsii v myuzikle i rok-opere vtoroy poloviny XX – nachala XXI veka: monografiya* [The Synthesizing Tendencies in Musical and Rock Opera from



the Second Half of the 20th to the Early 21st Centuries: Monograph]. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninoff Conservatory, 2018. 152 p.

4. Baeva A. A. Opera [Opera]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki: uchebnoe posobie* [History of Modern Russian Music: Textbook]. Ed. by M. Tarakanov, E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka, 2001. Issue 3: 1960–1990, pp. 186–256.

5. Budanov A. V. *Kompozitor Efrem Podgaitz: «Ya prosto pishu noty...»* [The Composer Efrem Podgaitz: “I Simply Write Notes...”]. Moscow: Kompozitor, 2014. 448 p.

6. Egorova T. K. Rukopisi ne goryat (o postanovke A. Konchalovskim opery E. Artem'eva «Prestuplenie i nakazanie») [Manuscripts do not Combust (about A. Konchalovskiy's Production of the Opera “Crime and Punishment” by Eduard Artemyev)]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2016. No. 7. Pp. 42–46.

7. Zhurbin A. B. *Kompozitor, pishuschiy slova: O sebe i svoey rabote* [The Composer who Writes Words]. Moscow: Kompozitor, 2005. 352 p.

8. Il'icheva N. I. Layt-opera – novyy zhanr muzykal'nogo teatra XXI veka [Light Opera as a New Genre of Musical Theatre in the 21st Century]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. 2019. No. 4, pp. 25–28.

9. Maklaren L. *Madonna* [McLaren L. Madonna]. Rostov-on-Don: Feniks, 1998. 320 p.

10. Medkova M. A. Prezentatsiya opery Eduarda Artem'eva «Prestuplenie i nakazanie» [The Presentation of the Opera “Crime and Punishment” by Eduard Artemyev]. *Elektronnaya muzyka* [Electronic Music]. 2008. No. 1, pp. 3–12.

11. Syrov V. N. *Stilevye metamorfozy roka: issledovanie* [The Style Metamorphoses of Rock: Research Work]. The 2nd supplemented edition. St. Petersburg: Kompozitor, 2008. 312 p.

12. Troitskiy A. Rok-opera (Pop-leksikon) [Rock Opera (Lexicon of Popular Music)]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1989. No. 20, p. 31.

13. Tsuker A. K. *I rok, i simfoniya: issledovanie* [Both Rock and Symphony: Research Work]. Moscow: Kompozitor, 1993. 304 p.

About the author:

Elena Yu. Andrushchenko, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Producing Performing Arts, Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory (344002, Rostov-on-Don, Russia), **ORCID: 0000-0003-3653-4672**, cats-andru@yandex.ru

