

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 1)



На рубеже 1970–1980-х годов, отмечая доминирующее тяготение «...к синтетичности... к некоей тотальной диффузии», свойственное мировому искусству XX века, М. Сабина указывала: «Сегодня, произнося слово “опера”, мы по сути дела вынуждены подразумевать обширную область, которая охватывает музыкальный театр... со всеми его... неодинаковыми по возрасту разветвлениями <...> Присутствуем ли мы при естественном рождении *новых форм синтеза* или при кризисе музыкального театра, опасном “смещении языцей”? Только будущее ответит на этот вопрос, отделив творчески перспективное от бесперспективного». Впрочем, сама грань между первым и вторым зачастую трудноуловима, коль скоро «завтрашнее никогда не может попросту отринуть сегодняшнее – или копировать вчерашнее. Завтра приносит новые сочетания, новые сплавы знакомого и незнакомого...» [8, с. 14, 13, 322]. Размышления видного отечественного музыковеда, характеризовавшие культурную ситуацию определённого исторического периода, сейчас могут быть восприняты как своеобразное предвосхищение тенденций, которые заявили о себе «в полный голос» несколько позже и стали очевидными на рубеже следующего, XXI столетия.

Так, если М. Сабина, перечисляя «неодинаковые по возрасту разветвления» современного музыкального театра, ограничилась упоминанием «мюзикла, брехтовских “эпических опер”, рок-, зонг- и поп-опер» [8, с. 14] без дифференциации соответствующих «сфер влияния» и оценки фактических масштабов участия конкретного жанра в «рождении новых форм синтеза», то к началу 2000-х годов оказалось возможным определить своего рода «ключевое звено» упомянутых процессов. По мнению А. Бавовой, искомым «ключевым звеном» в 1970–1980-е годы «...становится мюзикл – некое силовое поле, притягивающее к себе композиторов различных творческих индивидуальностей и художественных устремлений. Свобода выбора и сочетания музыкальных и сценических средств при опоре на классический литератур-

ный первоисточник либо на выполняющий функцию такового “странствующий” сюжет предопределила универсальный характер воздействия мюзикла на современное музыкально-театральное творчество. Мюзикл напомнил о феномене Театра. Заявил о своей открытости различным музыкальным и театральным стилям и техникам, старым традициям и их современному переосмыслению, рассчитанному на психологию массового зрителя-слушателя. Мюзикл предопределил активное движение навстречу друг другу театра музыкального и драматического, кино, эстрады. Различные разновидности оперного жанра оказались в зоне притяжения мюзикла. Что есть сегодня рок-опера, опера-фарс, фолк-опера? Не движение ли по проложенным мюзиклом маршрутам? Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на “пограничной территории” экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов» [2, с. 244–245].

Дальнейшее осмысление характеризуемой тенденции позволило отечественным музыковедам конкретизировать её сущностные черты. Во-первых, отнюдь не мюзикл «вообще» (феномен чрезвычайно многоликий и бурно эволюционировавший на протяжении 1920–1980-х годов), но определённые внутрияжанровые разновидности последнего оказались «центром притяжения» для композиторов наших дней: «...к середине 1980-х годов в творчестве Л. Бернштейна и Э. Ллойда-Уэббера осуществлялась полномасштабная “модернизация” драматургических и композиционных принципов мюзикла», что «...способствовало... возникновению ряда синтезирующих форм (“мюзикла-оперы”, “оперы-мюзикла” etc.) <...>». Иными словами, «...подвергшийся радикальному обновлению жанр обрёл... едва ли не “академический” статус», вдохновив даже некоторых мастеров, «...соприкасавшихся с массовой музыкальной культурой крайне избирательно и осторожно (А. Эшпай, К. Караев, Р. Щедрин и др.)» [5, с. 334–335]. Во-вторых,

«диалоги с мюзиклом» могли протекать на различных уровнях: от «восприятия и ассимиляции его отдельных существенных сторон» [1, с. 45] – прежде всего, стилистической «всеохватности», широчайшего диапазона применяемых выразительных средств, органического единства и взаимопроникновения абсолютно всех компонентов спектакля – до сознательной ориентации на конкретные сценические проекты, благодаря этому рассматриваемые в качестве «порождающих моделей» для «художественных концепций вновь создаваемых “полноценных” опер» [5, с. 336]. В-третьих, фактический «реестр» упомянутых проектов, действительно явившихся «силовыми полями» (А. Баева) и «катализаторами» оперных новаций 1970–1990-х годов, представляется отнюдь не безбрежным. Обратившись к репрезентативным примерам такого рода новаций в отечественной музыке («Орфей и Эвридика» А. Журбина, «Тиль» Г. Гладкова, «Клоп» В. Дашкевича, «“Юнона” и “Авось”» А. Рыбникова, «Смерть Тарелкина» А. Колкера, «Тиль Уленшпигель» Р. Гринבלата – см.: [2, с. 245]; из более поздних образцов могут быть названы «Преступление и наказание» Э. Артемьева, «Мёртвые души» А. Пантыкина), мы воочию убеждаемся в этом. Для большинства из перечисленных композиторов, судя по их личным свидетельствам, наиболее продуктивными оказались творческие «диалоги» с музыкой Э. Ллойда-Уэббера [1, с. 44–46]. Впрочем, и в тех случаях, когда аналогичные свидетельства «из первых уст» не обнаружены, «завуалированные» связи с конкретными уэбберовскими проектами пронизывают саму художественную ткань подобных опер.

Рассмотрим некоторые особенности «завуалированного» преломления упомянутых «порождающих моделей». Комическая опера «Плутни Скапена» Ю. Фалика (по Ж. Б. Мольеру), датированная 1981–1982 годами, представляется весьма интересным «экспериментом» в творчестве известного отечественного композитора. По-видимому, Ю. Фалик в принципе не тяготеет к оперному жанру, и явный успех, сопутствовавший исполнению «Плутней Скапена», остался «без последствий». При этом возникновение замысла «мольеровской» оперы комментировалось автором уклончиво¹; известно также, что работу над «Плутнями Скапена» предваряло знакомство Ю. Фалика с уэбберовским мюзиклом «Кошки»². Сочинение оперы повлекло за собой целый ряд преобразований литературного первоисточника, наряду с «актуальным» истолкованием выбранного музыкально-театрального жанра (как справедливо отметил А. Климовицкий, «...нарочито строгая

реставрация канонов оперы-buffa сочетается с одновременным их острашением и очуждением» [6, с. 172]), – указанный подход явственно корреспондировал с важнейшими характеристиками соответствующей «модели»³.

В чём же заключается «избирательное сродство» между оперой Ю. Фалика и мюзиклом Э. Ллойда-Уэббера? Прежде всего, в «Плутнях Скапена» перемещение сценического действия в атмосферу неаполитанского карнавала и площадного театра закономерно сопровождается введением дополнительных персонажей – бродячих музыкантов и карнавальных масок (балетная труппа), благодаря которым в полной мере воссоздается «атмосфера свободного музицирования» и подчёркивается самостоятельная функция *хореопластической линии* (по аналогии с «Джеллейным балом» как сюжетно-драматургической основой «Кошек»). Далее, утверждаемый Ю. Фаликом принцип «...непрерывного концертирования, виртуозной игры, остроумного и просто смешного музыкального комментария к сценическому действию, своего рода инструментального “лицедейства” – “изображения” сценических ситуаций <...>» [6, с. 171] в полной мере соответствует уэбберовской идее «мюзикла-концерта», весёлого увлекательного состязания персонажей, поочередно выдвигающихся на сцену для исполнения «выходных арий» или включающихся в коллективные «интермедии» (сообразно многовековым традициям «театра в театре»). Следует упомянуть и целенаправленное использование в «Плутнях Скапена» инструментальной лейттемы карнавала, пронизывающей весь спектакль и «замещающей... привычные для оперы-буффа стреттные ансамбли» – финалы обоих актов [4, с. 38], опору на традиционную номерную структуру в сочетании с изобретательным её варьированием, преодолением и формированием более крупных разделов (сцен или «мини-сюит»), появление заключительного хорового «апофеоза» («во славу Мольера» – на текст композитора), что в равной степени соотносится с аналогичными уэбберовскими интенциями. Наконец, стилистический «диапазон» оперы Ю. Фалика предопределяется «...мыслимым “образом аудитории”, к которой адресуется композитор: это слушатель-театрал, чей вкус, художественные потребности и духовный опыт в большой мере сформированы оперно-театральной культурой» XVIII–XX веков [6, с. 173], и чей облик сразу же вызывает ассоциации с «академическими» (балетными и оперными) пристрастиями «Джеллейного племени». Вместе с тем, авторская увлечённость «...современной бытовой музыкой, взятой

в широком хронологическом и стилистическом срезе – от французской шансон до бит- и поп-музыки последних лет...» [6, с. 174] как бы подразумевает сентенцию о доминирующей роли эклектики (на протяжении многих лет адресуемую рок-операм и мюзиклам Э. Ллойда-Уэббера) в «мольтеровской» опере Ю. Фалика.

Мы полагаем, что именно стилистика «Плутней Скапена» может выступить решающим аргументом в пользу вышеперечисленных ассоциаций и параллелей. Ссылаясь на высказывание автора, М. Галушко отмечает: классическим образцом «актуальной» интерпретации оперы-буффа в данном случае явилось наследие С. Прокофьева, прежде всего – «Дуэнья» [4, с. 39]. Однако следует напомнить о весьма существенной особенности «Дуэнья», как и прокофьевского оперного творчества в целом, – строго выдерживаемом стилистическом «спектре», безусловно индивидуализированном и заведомо исключаящем появление чуждых «идиом». В частности, хорошо известно скептическое отношение С. Прокофьева к итальянской романтической и веристской опере, особенно к произведениям Дж. Пуччини: «...мне кажется, что сочинять по известным и общепринятым канонам – дело неблагодарное. Так, можно сочинить тему в стиле Пуччини, но это мало что прибавит искусству музыки, несмотря на возможный успех» [7, с. 129]. Иными словами, даже стилизация «в духе Пуччини» для Прокофьева заведомо неприемлема; вполне чужеродной представляется и музыка «а la Прокофьев» в комических операх великого итальянца. Между тем, в «Плутнях Скапена» утверждается принципиально другой подход: умышленное «сближение» великих имён – «...тех, кого композитор призвал в свои союзники, чей опыт взял на вооружение и на активное знакомство с творческим наследием которых ориентируется и рассчитывает, – Доницетти и Беллини, Бизе и Пуччини, Римского-Корсакова, Прокофьева, Стравинского...» [6, с. 173], благодаря едва ли не демонстративной «всеохватности», ассоциируется в первую очередь с «Кошками» Э. Ллойда-Уэббера. Здесь, напомним, прославленный «хит всех времён и народов» – песня Гризабеллы «Память» в стиле Пуччини – соседствует с ярко выраженной прокофьевской стилистикой «Гуса, театрального кота», раннеромантической балладностью «Битвы Пеков и Полликов», как и многими другими «идиомами», подчёркнуто контрастными друг другу. Следовательно, уэбберовский мюзикл с достаточным основанием может рассматриваться в качестве «порождающей модели» оперы Ю. Фалика – «модели» преимущественно жанрово-стилистической.

Сходным образом выявляется магистральная интенция соответствующего «моделирования» в фолк-опере «Клоп» В. Дашкевича. Как отмечает современный исследователь, даже многочисленные «жанровые метаморфозы» этого сочинения: «первоначальная версия... именуемая “фильмом-мюзиклом” (он задумывался вместе с либреттистом Ю. Кимом и режиссёром С. Юткевичем в начале 1970-х годов) позднее превратилась в “рок-оперу”, далее – в “народную оперу” (таким анонсом в середине 1980-х композитор сопроводил сценическую постановку)» [5, с. 327] – инспирировались прежде всего стилистическим многообразием партитуры. Критики, откликнувшись на долгожданную премьеру, единодушно подчёркивали, что «музыка “Клопа”, драматичная и ураганно-отчаянная, ломает все представления об иерархии жанров (и стилей. – Е. А.). В ней использованы мелодии А. Вертинского, П. Лещенко, В. Козина, сплавлены русский городской фольклор, пёстрая музыка улиц, частушка, блатные куплеты, сиротливо-жесткие песни, модное танго, фокстроты, марши, виртуозный вальс и колючий бешеный галоп. У Дашкевича частушки мгновенно трансформируются в звуки трагического вопля, роскошный “венский” вальс кружит рыночную толкучку, героическая песня танцует на столе в ритме хлёстких гротескных маршей» [3, с. 185]. Наряду с этим, здесь прослеживается ключевая роль оперных «универсалий» – симфонизма как «фундамента» музыкальной драматургии, концепционно претворяемой полистилистки в качестве основополагающего аспекта семантической «амбивалентности» и др. (см.: [5, с. 328]). Подобное «многообразие единства» наглядно свидетельствует о «завуалированной» (не оглашаемой публично) жанрово-стилистической ориентации на конкретную «порождающую модель» – рок-оперу «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера, явившей миру неисчерпаемый экспрессивный потенциал массовой музыкальной культуры в художественном истолковании «вечных» тем.

Идентификация аналогичной «модели» применительно к недавней «light-опере» А. Пантыкина «Мёртвые души» (по мотивам прозы Н. Гоголя, 2009), по нашему мнению, также предполагает обращение к сфере стилистики. Ориентируя слушателей на музыкально-театральное творчество М. Мусоргского, С. Прокофьева, А. Шнитке, Р. Щедрина, композитор не только насыщает музыкальную ткань произведения многочисленными аллюзиями, но и прибегает к цитированию легко опознаваемых мотивов из классических оперных шедевров.

При этом наравне с цитатами из одноимённой оперы Р. Щедрина или «Сорочинской ярмарки» в партитуре фигурирует ключевой лейтмотив, репрезентирующий оперу-мюзикл «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера. Разумеется, «помимо явственной смысловой переключки (“мёртвые души” как ближайшая “родня” уэбберовского героя, мятущегося и неприкаянного), здесь допустимо усматривать... и “намёк” на жанрово-стилевую первооснову» современного проекта [5, с. 336], поскольку суть автор-

ской художественной концепции – «гоголевский Универсум есть органически-театральная стихия» – такому прочтению благоприятствует.

Следует заметить, что синтезирующие процессы, характерные для развития современной оперы «под знаком мюзикла», отнюдь не исчерпываются упомянутой тенденцией. Другие примечательные явления, возникающие благодаря указанным «диалогам» академического и легкожанрового музыкального театра, несомненно, заслуживают специального рассмотрения.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ «В творчестве не всегда или почти никогда нельзя рационально объяснить тот или иной выбор, особенно когда ты в нём свободен. Потянуло, захотелось, увлекло... вот, пожалуй, самые простые и внятные объяснения, которые только возможны. <...> Может быть, ностальгия по юности, по её первозданным впечатлениям (в их числе был спектакль Одесского театра юного зрителя “Плутни Скапена”, особенно любимый будущим композитором. – Е. А.), по её беззаботности и радости подтолкнули меня к созданию своего “Скапена”. <...> Не знаю почему, но я задумал “смастерить” (выражение С. Прокофьева) именно оперу-буффа» [9, с. 190]. В связи с этим вспоминается интересное замечание младшего коллеги Ю. Фалика – ныне здравствующего А. Чайковского: «Я воспринимаю мюзикл как современную колическую оперу, как оперу-буффа наших дней» ([10, с. 4]; курсив мой. – Е. А.).

² Об этом знакомстве Ю. Фалик даже много лет спустя вспоминал с нескрываемым удовольствием: «Помню, в какой восторг я пришёл от мюзикла “Кошки”. Блистательная постановка, архиталантливейшая музыка. Не в том дело, что ты пишешь, а как ты это делаешь. Один маленький изящный оборот, в каких-нибудь два такта, и сразу видно – это писал талантливый человек» [9, с. 229].

³ Как признавался автор оперы, именно тогда «... на меня вдруг нахлынуло “детское” желание делать всё наоборот, озорничать, дразнить всех, валять дурака. <...> Кажется, Мольер сказал: “Беру своё добро там, где его нахожу”. Я словно следовал его заповеди: пользовался всем, что умел к тому времени – от стилизации “под Люлли” до кластерной техники, сонористических эффектов и битовых ритмов. Карнавал так карнавал!» [9, с. 191].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. Баева А. Опера // История современной отечественной музыки: учеб. пособие / под ред. Е. Долинской. М.: Музыка, 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
3. Бубенникова Л. Владимир Дашкевич // Эстрада в России: XX век: энциклопедия / под ред. Е. Д. Уваровой. М.: Олма-Пресс, 2004. С. 185–186.
4. Галушко М. Обращаясь к Мольеру: Опера «Плутни Скапена» Ю. Фалика // Советская музыка. 1986. № 4. С. 36–40.
5. Жабинский К. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
6. Климовицкий А. Опера Юрия Фалика «Плутни Скапена» // Советская музыка 1970–1980-х годов: Эстетика. Теория. Практика: сб. науч. тр. Л.: ЛГИТМиК им. Н. К. Черкасова, 1989. С. 163–181.
7. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1991. 287 с.
8. Сабина М. Взаимодействие музыкального и драматического театров в XX веке. М.: Композитор, 2003. 328 с.
9. Фалик Ю. Метаморфозы. СПб.: Композитор, 2010. 368 с.
10. Чайковский А. Мюзикл и опера – антагонисты или партнёры? (беседа с А. Матусевичем) // Играем с начала (Da capo al fine). 2015. № 1. С. 4.

REFERENCES

1. *Andruschenko E. A.* Lloyd-Webber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» [A. Lloyd-Webber and «Music from the Former USSR»: Near the Sources of the «Third Current»]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2014. No. 4. P. 40–50.
2. *Baeva A.* Opera [Opera]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki* [History of Our Country Modern Music]: educational supply. Edited by E. Dolinskaya. Moscow: Muzyka Press, 2001. Issue 3: 1960–1990. P. 186–256.
3. *Bubennikova L.* Vladimir Dashkevich [Vladimir Dashkevich]. *Estrada v Rossii: XX vek* [Variety Art in Russia: The XXth Century]: encyclopaedia. Edited by E. Uvarova. Moscow: Olma-Press, 2004. P. 185–186.
4. *Galushko M.* Obraschayas' k Mol'eru: Opera «Plutni Skapena» Yu. Falika [Applying to Moliere: The Opera «Scapin's Tricks» by Yu. Falik]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1986. No. 4. P. 36–40.
5. *Zhabinsky K.* O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh opernogo teatra XX veka [About Synthesis of Arts in the Non-academic Varieties of the XXth Century Opera Theatre] // *Opernyj teatr: vchera, segodnya, zavtra* [An Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. P. 323–339.
6. *Klimovitskiy A.* Opera Yuriya Falika «Plutni Skapena» [Opera «Scapin's Tricks» by Yuri Falik]. *Sovetskaya muzyka 1970–1980-kh godov: Estetika. Teoriya. Praktika* [Soviet Music of the 1970–1980s: Aesthetics. Theory. Practice]: collected research works. Leningrad: Leningrad State N. Tcherkasov Institute of Theatre, Music and Cinematography, 1989. P. 163–181.
7. *Prokofiev o Prokovieve: Stat'i, interv'y* [Sergei Prokofiev about Sergei Prokofiev: Papers, Interviews]. Compiled and edited by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 287 p.
8. *Sabinina M.* Vzaimodeystvie muzykal'nogo i dramaticheskogo teatrov v XX veke [Reciprocity of Musical and Dramatic Theatre in the XXth Century]. Moscow: Kompozitor Press, 2003. 328 p.
9. *Falik Yu.* Metamorfozy [Metamorphoses]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2010. 368 p.
10. *Tchaykovskiy A.* Myuzikl i opera – antagonisty ili partnyory? (beseda s A. Matusevichem) [Musical and Opera: Are They Antagonists or Partners? (Interview with A. Matusevich)]. *Igraem s nachala (Da Capo al Fine)* [Let's Play from Beginning (Da Capo al Fine)]. 2015. No. 1. P. 4.

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПЕРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 1)

Тема данной статьи – синтезирующие процессы в современном оперном театре, которые инспирируют возникновение и развитие новых жанровых разновидностей (рок-опера, фолк-опера, зонг-опера и др.), а также способствуют появлению весьма перспективных «микстов». К числу последних, по мнению автора, могут быть отнесены взаимодействия оперы и мюзикла, характеризующиеся большой интенсивностью и впечатляющим «диапазоном» сопряжений. В частности, внимание исследователя сосредоточивается на продуктивных влияниях «эпохальных» мюзиклов – применительно к художественным концепциям вновь создаваемых опер 1980–2000-х годов. Указанные влияния, обозначаемые с помощью термина «порождающая модель», нередко «манифестируются» самими композиторами (А. Журбин, А. Рыбни-

ков, Г. Гладков, А. Колкер, Э. Артемьев и др.). Наряду с этим, «завуалированное» влияние «порождающей модели» в ряде современных опер обнаруживается путём анализа, исходя из обусловленности конкретных авторских решений биографическим и социокультурным контекстом. В качестве показательных примеров исследователь рассматривает оперы «Плутни Скапена» Ю. Фалика, «Мёртвые души» А. Пантыкина и «Клоп» В. Дашкевича с позиции жанрово-стилистического претворения исходных «моделей» – мюзиклов «Кошки», «Призрак Оперы» и рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера соответственно.

Ключевые слова: опера, мюзикл, синтезирующие процессы, «порождающая модель», жанрово-стилистические взаимодействия, Э. Ллойд-Уэббер, Ю. Фалик, В. Дашкевич, А. Пантыкин.

CONTEMPORARY OPERA «UNDER THE BADGE
OF MUSICAL»: PREREQUISITES, SOURCES, TENDENCIES (article 1)

The subject of this article is connected with synthesizing processes in contemporary opera theatre, which are inspired beginnings and development of new genre varieties (rock opera, folk opera, song opera etc.) as well as appearance of highly promising «mixings». In the author's opinion, the interactions between opera and musical may be represented among this «mixings». The named interactions are characterized by great intensity and impressive scope of reciprocities. In particular the researcher's attention is concentrated upon the productive influences of the «epoch-making» musicals conformably to artistic conceptions of newly-created operas (the 1980–2000s). The mentioned influences marked by means of the term «begetting model» quite often are demonstrated by composers themselves (A. Zhurbin, A. Ryb-

nikov, G. Gladkov, A. Kolker, E. Artemiev and others). Besides that, a «veiled» influence of «begetting model» in series of contemporary operas is discovered by means of analysis and proceeding from conditionality of the concrete author's decisions by social-cultural and biographical context. The researcher examines operas «Scapin's Tricks» by Yu. Falik, «The Dead Souls» by A. Pantykin, «A Chinch» by V. Dashkevich as representative examples from position of genre-stylistic interpretation of the origin «models» – musicals «Cats», «The Phantom of the Opera» and rock opera «Jesus Christ Superstar» by A. Lloyd-Webber appropriately.

Key words: opera, musical, synthesizing processes, «begetting model», genre-stylistic interactions, A. Lloyd-Webber, Yu. Falik, V. Dashkevich, A. Pantykin.

Андрущенко Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
e-mail: cats-andru@yandex.ru

Andruschenko Elena Yu.

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music Management
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

