

МУЗЫКА В МИРЕ ИСКУССТВ

MUSIC IN THE WORLD OF ARTS

Е. Андрущенко

«ПЕСНЯ И ТАНЕЦ» – «ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЙ» МЮЗИКЛ Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Е. Andruschenko

A. LLOYD-WEBBER'S «SONG AND DANCE» AS AN «EXPERIMENTAL» MUSICAL: THIRTY YEARS LATER

Статья посвящена сравнительно малоизвестному «экспериментальному» мюзиклу Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов. В центре внимания автора – характерные особенности «Песни и танца» как «пограничного» феномена, преломляющего некоторые черты академического музыкального мышления. Отмечены позднейшие «отголоски» данного «эксперимента» в уэбберовском творчестве и современной музыкально-театральной практике.

Ключевые слова: Э. Ллойд-Уэббер, мюзикл, «Песня и танец», моноопера, балет, Ф. Пуленк, С. Рахманинов.

The article is devoted to comparatively not popular «experimental» musical by A. Lloyd-Webber of 1980s. Characteristic features of art conception of «Song and Dance» as boundary phenomenon interpreting some peculiarities of academic thought of music are in the centre of author's attention. Subsequent echoes of this «experiment» in Lloyd-Webber's works and contemporary practice of musical theatre are noted.

Key words: A. Lloyd-Webber, musical, «Song and Dance», monoopera, ballet, F. Poulenc, S. Rachmaninov.

Мюзикл «Песня и танец» не принадлежит к числу наиболее популярных сценических проектов Э. Ллойда-Уэббера. В монографиях, посвященных композитору, а также в работах по истории жанра «Песня и танец» вплоть до 2000-х годов именуется творческой неудачей композитора (см.: [4, 23]), что, на первый взгляд, убедительно подтверждают объективные показатели (количество сыгранных спектаклей, доходы от постановки, отзывы критиков и т. п.). При этом специалисты отмечают своеобразный подход к проблеме взаимодействия различных искусств – драматического театра, музыки и хореографии, – присущий данному проекту. Названный аспект авторского замысла, безусловно, заслуживает более подробного рассмотрения.

Мюзикл «Песня и танец» создавался Э. Ллойд-Уэббером в содружестве с либреттистом Д. Блэком и продюсером К. Макинтошем в 1981–1982 годах. Исходным материалом «концерта для театра» (так определялся жанровый профиль сочинения) явились два уэбберовских опуса, написанных несколько ранее. Первая

часть, «Расскажи мне в воскресенье» (1979), представляла собой одноактный «мономюзикл» для солирующей вокалистки [5, 8] – рассказ о провинциальной английской девушке, в поисках счастья отправившейся за океан, в Нью-Йорк и Голливуд. Музыкальной основой второй части – «хореографического монолога», исполняемого мужчиной-танцовщиком, – послужили знаменитые уэбберовские «Вариации» (1977) на тему ля-минорного каприза Н. Паганини.

Таким образом, концепция мюзикла изначально содержала в себе ряд антитез: женского и мужского начал, вокальной и инструментальной музыки, камерного пения и концертно-виртуозной хореографии. При этом сквозной идеей спектакля должно было стать обретение подлинного любовного чувства после нелегких жизненных испытаний и заблуждений. Вопреки отсутствию последовательно разработанного сюжета, здесь «складывался волнующий рассказ о человеке, о жизни, о любви» [5, 8]. На жанрово-стилистическом уровне данная идея реализовывалась при помощи постепенного «прорастания» танцевальности в первой части

(дважды проводимая тема «Capped Teeth and Caesar Salad») и песенности во второй (вариация № 18 основывается на мелодии песни «The Likes of Us» из одноименного мюзикла Ллойда-Уэббера, а вариация № 5, из которой затем произрастает финальный дуэт «When You Want To Fall In Love», – на материале песни «Literary Man» из мюзикла «Jeeves»).

Премьера мюзикла «Песня и танец» состоялась 7 апреля 1982 года в лондонском театре «Palace». Специалисты сочувственно отозвались о музыке Э. Ллойда-Уэббера и хореографии Э. Ван Лааста, подвергнув драматургию спектакля уничтожающей критике. По их мнению, сюжет мюзикла оказался вопиюще банальным, к тому же авторам не удалось достичь подлинной целостности сценической композиции. У широкой аудитории рассматриваемое произведение также не вызвало особого энтузиазма (мюзикл продержался на сцене около двух лет). Исходя из этого, композитор решил переработать «Песню и танец» для постановки на Бродвее.

Новый вариант либретто был подготовлен известным американским режиссером и драматургом Р. Молтби-младшим, который постарался придать сюжетной канве мюзикла логическую мотивированность и единство. Со своей стороны, Ллойд-Уэббер сочинил для «бродвейской» редакции мюзикла две дополнительные песни, акцентирующие «танцевальную линию» первой части, прибавив к ним упоминавшуюся ранее «вокальную» версию вариации № 5 из второго акта (под названием «Unexpected Song» и с новым текстом). Перечисленные изменения способствовали более рельефному и последовательному воплощению авторской «диалогической» концепции. В результате мюзикл «Песня и танец» удостоился ряда благосклонных отзывов со стороны американских театральных критиков и даже был отмечен премией «Tony Awards»¹. К сожалению, в «бродвейской» версии рассматриваемого произведения содержалось немало компромиссных моментов, над ней довлела «инерция» первоначального – во многом драматургически уязвимого – сценария, и это предопределило сравнительно короткую жизнь «Песни и танца» на театральных подмостках Нью-Йорка.

Сценическая «биография» мюзикла была завершена; вместе с тем, судьба оказалась куда более благосклонной к вокальной и хореографической «составляющим» данного проекта по отдельности. «Вариации» не только завоевали репутацию одного из популярней-

ших инструментальных опусов «третьего направления», но и многократно исполнялись рядом «неакадемических» танцевальных и балетных трупп. Дополненная и переработанная редакция «Расскажи мне в воскресенье» на протяжении сезона 2003–2004 годов с успехом демонстрировалась в Лондоне, после чего был организован гастрольный тур мюзикла по Великобритании. Спустя пять лет уже первоначальная версия спектакля исполнялась в Нью-Йорке (так называемая премьера «Off-Broadway»). Одновременно с этим, значительный резонанс сопутствовал австралийской постановке «Расскажи мне в воскресенье» (Сидней и Мельбурн, 2008). Наконец, осенью 2010 года состоялся новый гастрольный тур «мономюзикла» по Великобритании, опять-таки признанный весьма успешным... Бесспорное «возрождение» уэбберовского «экспериментального» сочинения не только свидетельствует о сценических перспективах соответствующей постановки, но и представляет интерес в контексте исторической эволюции данного жанра.

Напомним, что проект Э. Ллойда-Уэббера – К. Макинтоша фактически являлся попыткой «ревизии» фундаментальных законов жанра. «Достаточно жесткая нормативная драматическая структура» последнего, как известно, «...предъявляет столь же жесткие требования к драматургическому, музыкальному и хореографическому материалу. Если они не выполняются при создании... и постановке мюзикла, то спектакль... уже не соответствует этому жанру. В результате исчезают магнетическое воздействие на зрителя, особая атмосфера воодушевления и заразительности, присущая подлинным мюзиклам» [2, 6–7]. Первое из упомянутых требований – органическая взаимообусловленность музыки, драмы и танца – «...заключается в том, что в мюзикле следующий за драматическим вокальный эпизод и сменяющий его хореографический номер должны быть необходимым продолжением друг друга, являясь полноправными частями единого целого. Кроме того, они должны активно работать на идею спектакля, постоянно подхватывая и развивая сюжет» [3, 38].

Подобные сопряжения художественного материала не только позволяют убедить аудиторию в достоверности происходящего на сцене, – благодаря «комплементарным» взаимодействиям различных искусств достигается «множественность и концентрированность» (Л. Мазель) рецепции музыкально-театрального произведения. Создатели «Песни и танца», используя в основном «дуэтные» сочетания искусств (музыка – поэтическое слово, музыка – танец)

¹ Эта награда в 1986 году была вручена Бернадетт Питерс за исполнение главной женской роли.

при незначительной роли драмы, неизбежно обрекали постановку на «рассредоточенность» и «дисконцентрированность» слушательско-зрительского восприятия. Утверждение о том, что Ллойд-Уэббер и Макинтош «не смогли предугадать» вполне очевидных последствий своего «эксперимента», выглядит явно абсурдным. Вероятно, авторский замысел предусматривал целенаправленную эксплуатацию неких «альтернативных» факторов, освещаемых ниже.

Прежде всего, одноактный мюзикл «Расскажи мне в воскресенье» создавался как телевизионное (не театральное!) «шоу одной актрисы» и в этом качестве был признан вполне успешным: соответствующий показ на канале Би-Би-Си вызвал немало энтузиастических откликов и вскоре транслировался повторно, благодаря чему «концепционный альбом»² упомянутого мюзикла, выпущенный в ноябре 1979-го, закрепился на лидирующих позициях в национальных чартах. Все это, казалось бы, гарантировало постановке «Песни и танца» массовую аудиторию. Однако реализация проекта, увы, несколько запоздала – по прошествии более чем двух лет радужные впечатления британских меломанов и широкой телеаудитории заметно потускнели. Тех же, кто посетил указанный спектакль, ожидало разочарование: в условиях театральной постановки общепризнанные достоинства киномюзиклов и музыкальных «телешоу»³ неминуемо утрачивались, выдвигая на первый план вышеназванные слабости либретто и подчеркивая драматургическую статику. Но почему Ллойд-Уэббер и Макинтош, прекрасно зная, что «...музыкальный спектакль на сцене и он же, перенесенный на экран, – вовсе не одно и то же» [2, 11], отказались от само собой разумеющейся адаптации «шоу одной актрисы» к новым условиям? По

² «Концепционный альбом» – фонограмма, включающая в себя основной музыкальный материал будущего спектакля и, как правило, издаваемая до начала работы над постановкой.

³ «Показ разговаривающего, поющего и танцующего актера крупным планом – во весь экран – давал зрителю то, что он не мог в принципе рассмотреть в деталях, глядя на сцену из зрительного зала в театре или слушая по радио в записи песенки-шлягеры. В мимике лица, в пластике тела зрителю становилась наглядной в актер-персонаже „диалектика души“: изменчивость и многозначность чувства, проживание исполнителем эмоциональности исполняемой мелодии, артистичность движений и их виртуозность. <...> А поскольку в кино (и на телевидении. – Е.А.) не было непосредственной вовлеченности в сценическое действие, то не только исполнение вокальных и танцевальных номеров выглядело ярче из-за возникающей дистанции, но сам актерский рисунок роли становился для зрителей более отчетливым, а потому – понятным», при заведомой «рудиментарности» сценарно-драматургической основы [2, 11].

нашему мнению, вероятная мотивировка авторского решения связана с воздействием сферы академических музыкальных жанров.

К началу 1980-х годов камерная лирико-психологическая драма, фигурирующая в качестве внутрижанровой разновидности мюзикла, уже не воспринималась и специалистами, и широкой публикой наподобие «экзотического» зрелища. О перспективах упомянутой разновидности жанра свидетельствовали, в частности, «Леди во мраке» К. Вайля и «Суини Тодд» С. Сондхейма, украсившие «золотой фонд» легкожанрового театра и наглядно продемонстрировавшие возможность плодотворных «диалогов» мюзикла с камерной оперой. К аналогичным «диалогам» с классикой, несомненно, тяготел и Ллойд-Уэббер, весьма изобретательно преломивший указанные тенденции в рок-операх «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита», мюзикле «Кошки» (см.: [1, 160–166, 172–183]). Разумеется, в освещаемой конкретной ситуации довольно специфический облик телевизионного «мономюзикла» предопределял и направленность оперных воздействий. Апелляции к «высокому стилю» и сходного плана жанровые аллюзии в контексте «обыкновенной истории» девушки-провинциалки выглядели бы заведомо неуместными, тогда как преобразования, осуществляемые на сюжетно-драматургическом и композиционном уровнях, оказались бы сравнительно малозаметными.

Сопоставим, например, сюжетную линию «Расскажи мне в воскресенье» с типовыми схемами, утвердившимися в «классических» мюзиклах (см. об этом: [1, 49–52, 64–65; 2, 22–23]). Развертывание исходной фабулы («мюзикл любви–ненависти») вначале прерывается благодаря внедрению побочных мотивов («голливудский» эпизод, словно заимствованный из «мюзикла Золушки»), а в дальнейшем как бы «движется по кругу»: главная героиня четырежды (!) влюбляется, мечтает о светлом будущем, после чего «внезапно» обнаруживает ущербность очередного возлюбленного. Аналогичная «повторность» свойственна и «хореографическому» акту, на протяжении которого освещается бурная личная жизнь некоего юноши; встреча последнего с героиней и окончательное «обретение любви» демонстрируются «под занавес», когда событийная «чехарда» уже выглядит явной пародией. Иными словами, типовые «сценарные клише, выработанные всей историей жанра» (Л. Березовчук) предстают не более чем «фоном» для запечатления психологических «метаморфоз юности».

Подтверждением сказанному являются и некоторые примечательные детали сценария. Главная героиня (Девушка) лишена имени,

определенного возраста и конкретных биографических примет. Исполнительница не покидает сцены до завершения «вокальной» части мюзикла; при этом другие персонажи здесь отсутствуют – их реплики, зафиксированные в отдельных эпизодах (переписка с матерью, разговоры по телефону), звучат из-за кулис. Далее, в текстах «песен-повествований», фактически направляющих развитие действия, не всегда выдерживается принцип связного изложения. Произвольно чередуемые всплески эмоций, комментарии к событиям «внешней жизни», обращения героини к минувшему зачастую образуют некий «поток сознания», интерпретируемый аудиторией в психологическом ключе («Capped Teeth and Caesar Salad», «I Love New York», «Let's Talk About You»).

Упомянутые особенности, не свойственные драматургии «классического» мюзикла, усугубляются композиционным строением характеризуемого «шоу одной актрисы». Доминирующая роль сюитности (контрастных сопоставлений завершенных вокальных номеров, как правило, куплетно-строфического типа) здесь обуславливается параллелями с «монологическим» вокальным циклом или «песенной» кантатой. Помимо этого, в «мономюзикле» активно используются репризная трехчастность («возвращение» уже прозвучавшего музыкального материала по окончании последующего номера), различные типы рондальности, обрамления «арочного» плана. Ллойд-Уэббер не только стремится достичь композиционной упорядоченности вокально-оркестровой «сюиты»; отдельные песни, приобретающие ключевую роль в образно-смысловом развитии, уподобляются лейтмотивам («Let Me Finish», «It's Not the End of the World») – «индикаторам» сценических ситуаций и сюжетных перипетий.

Исходя из вышеупомянутых черт «оперности», представляется возможным указать на вероятную «порождающую модель» уэбберовского «Расскажи мне в воскресенье». Речь идет о шедевре музыкального театра второй половины XX столетия – моноопере «Человеческий голос» Ф. Пуленка. Прежде всего, совпадают общие композиционные параметры названных сочинений – это одноактные спектакли протяженностью 45–50 минут для высокого женского голоса и симфонического оркестра. Как и «мономюзикл» Ллойда-Уэббера, «Человеческий голос» характеризуется незначительным удельным весом сценического действия при большой интенсивности образно-эмоционального развития. В опере Пуленка рельефно очерчивается «...широчайший диапазон человеческих переживаний... огромный по

насыщенности монолог предполагает мгновенные смены чувств, быстрые переходы от одного настроения к другому. <...> В разговоре героиня словно перескакивает с одной мысли на другую, вспоминает мелкие, казалось бы, никого не интересующие подробности... и тут же слышится крик боли и страдания: настоящее не позволяет забыть себя; за обыденными и ничего не значащими фразами скрываются раздирающие ее чувства» [6, 189].

Придав облику женщины – молодой, красивой, элегантной парижанки – впечатляющую психологическую достоверность, автор пьесы Ж. Кокто ограничился лишь несколькими штрихами к «биографии одиночества». Как отмечают исследователи, «собирательный и обобщенный образ героини подчеркивается отсутствием у нее конкретного имени – это просто одна из многих, Она, Женщина» [6, 179]. Замечательное мастерство Пуленка-драматурга предопределило многогранность восприятия происходящего слушателем: «...грандиозный, широко развернутый монолог... практически превращается в диалог с отсутствующим на сцене собеседником. <...> Мы начинаем воображать себе невидимого, незримо присутствующего собеседника женщины, который становится реальным действующим лицом, причем его присутствие все время подчеркивается музыкой» [6, 182]. Так же поступает и Ллойд-Уэббер, «мобилизуя» зрительское-слушательское воображение для репрезентации второстепенных действующих лиц «с помощью» главной героини. В контексте уэбберовского мюзикла, безусловно, приобретает важное значение свойственная Пуленку психологически мотивированная интерпретация бытовых жанров, порой наделяемых ролью обобщающих «звуковых символов» («колыбельная смерти» – см.: [6, 188]). Для сопоставляемых оперы и «мономюзикла» в равной мере характерны взаимодействия «импровизационности» и «архитектоничности», волнообразные драматические нарастания etc. [6, 180, 182–183].

Освещая вероятные сопряжения «Песни и танца» с академической сферой, необходимо рассмотреть и «порождающую модель» хореографической трактовки «Вариаций». Существование указанной «модели» представляется бесспорным – ведь жанровая традиция мюзикла к тому времени попросту не располагала подобными образцами «бессловесно-хореографических» мюзиклов. Даже постановки крупнейших мастеров – «На пуантах» Дж. Баланчина (композитор Р. Роджерс), «Вестсайдская история» Дж. Роббинса (Л. Бернстайн), «Кордебалет» М. Беннета (М. Хэмлиш), в которых безраздельно господствовал танец, – все-таки не могли

«игнорировать» пение и разговорную речь. Продолжая «волнующий рассказ о человеке, о жизни, о любви» (А. Журбин) только языком танца, полностью купирова словесный ряд, «экспериментаторы» должны были учитывать заведомую ограниченность хореографического «лексикона» легкожанровых шоу, чей выразительный потенциал едва ли соотносился с масштабами лирико-психологической драмы – пускай и «адаптируемой» к традициям мюзикла. Жанрово-стилевым «ориентиром» в данном случае закономерно выступал балет XX века, тяготеющий к ассоциативному отображению чрезвычайно широкого спектра эмоциональных состояний.

Исходя из этого, наиболее вероятной «порождающей моделью» рассматриваемой хореографической постановки является «Паганини» М. Фокина. Сценарий прославленного балета, создававшийся Фокиным «в дуэте» с автором музыки – С. Рахманиновым («Рапсодия на тему Паганини»), бесспорно, тяготеет к «монологичности», что наверняка учитывалось Ллойдом-Уэббером и Ван Лаастом. Большое внимание уделялось Фокиным и Рахманиновым «демонической любовной истории» заглавного героя. Одноактная композиция сюжетно-повествовательного типа, со сквозным развитием и ярко выраженным драматическим нарастанием, также соответствовала замыслу «экспериментаторов». Однако наиболее весомым аргументом в пользу упомянутой «модели», несомненно, являлся музыкальный «первоисточник» будущего хореографического «монолога». Уэбберовский вариационный цикл, опиравшийся на полутора-два столетия академическую традицию, в первую очередь был вдохновлен именно «Рапсодией...». Об этом свидетельствуют и общая протяженность «Вариаций», и жанрово-характеристические преобразования данного музыкального материала в «сюитном» духе, и целенаправленное «вращивание» производных тем, чередуемых или сопутствующих главной. Ее «трансформации... осуществленные здесь с предельной контрастностью, являются предпосылкой зрелищности. На основе внутренней организации вариаций в субциклы... возникает форма второго плана: складывается одночастная структура поэмы типа...» [9, 27], – приведенная характеристика «Рапсодии», безусловно, справедлива и по отношению к уэбберовскому опусу.

Более того, есть основания утверждать, что хореографическая версия «Рапсодии...» имела первостепенное значение для английского композитора. Во всяком случае, Ллойд-Уэббер не только сохранил «театрализованное» построение цикла, предлагаемое Рахманиновым (интродукция –

тема – ряд контрастных ее «метаморфоз» – финал «подытоживающего» плана). Заслуживают внимания измененные «репризы» отдельных вариаций (№№ 6, 14, 15), «дополняющие» традиционную схему. Естественно, оригинальная композиция «Рапсодии...» не содержит таких повторений, однако «репризы» наличествуют в музыкальном тексте балета⁴. Благодаря названному «расширению» суммарное число вариаций в уэбберовском цикле оказывается идентичным «порождающей модели».

Преимущества связи, о которых идет речь, были не без умысла акцентированы в «балетной» версии «Вариаций». Авторская партитура для инструментального ансамбля – своеобразного «джем-сейшна» с участием рок-группы, виолончели и нескольких инструментов «двойного предназначения»⁵ – уступила место полномасштабной академической редакции Д. Каллена для солирующей виолончели и симфонического оркестра. Тем самым и жанровый «профиль» обновленной версии (инструментальный концертштюк), и образно-смысловой «ореол» сольной партии (у Рахманинова – фортепиано, «подражающее» легендарной «скрипке Паганини»; близкая ее «родственница» – виолончель – у Ллойда-Уэббера) неминуемо должны были ассоциироваться с популярным балетом.

Отметим, кстати, что неповторимое своеобразие «Песни и танца» как «пограничного» феномена, ассимилирующего характерные особенности академической и массовой сфер (мюзикл – моноопера, поп-кантата – вокально-оркестровый цикл, танцевальное шоу – балет, инструментальный концертштюк – «большая композиция» в арт-роковом стиле), запечатлелось и в удивительно емком метафорическом определении «концерт для театра». Во-первых, посредством этой формулировки анонсировались многогранные сопряжения музыкально-театрального проекта с концертными (инструментальными и вокальными) жанрами. Во-вторых, при помощи завуалированной отсылки к современному «концерту для оркестра» утверждалось главенство расширительно трактуемого концертирования: гибкие взаимодействия и непринужденные смены различных жанров и стилей представлялись авторами наподобие чередующихся и взаимодействующих инструментов *solī*, их групп и сочетаний. Впрочем,

⁴ Откликаясь на просьбу Фокина, композитор разрешил в интересах сценического действия повторить вариации №№ 12 и 18, но без каких-либо изменений (за вычетом транспонирования одного эпизода – см.: [9, 27–28]).

⁵ Подразумеваются фортепиано, большая и альт-вая флейта, альт- и тенор-саксофон, активно применяемые как в массовой, так и в академической музыке.

столь масштабный «диалогический» проект, воплощаемый в условиях легкомысленного музыкального театра, скорее всего, не мог быть адекватно воспринят ни массовой аудиторией рубежа 1980-х годов, ни приноравливающимися к ее запросам консервативными критиками.

Допустимо ли сегодня, по прошествии трех десятилетий, говорить о неких художественных «последствиях» вышеупомянутого «эксперимента»? Применительно к творчеству Ллойда-Уэббера – вне всякого сомнения. «Театрализованное» прочтение «Вариаций», вслед за «Кошками», явилось определенным этапом развития современного «хореографического» мюзикла – «сложно организованного спектакля с довольно условным сюжетом» и «необычной феерической постановкой» [8, 575, 586]. Многообразные «диалоги» мюзикла с камерной лирико-психологической драмой, легкомысленного музыкального театра – с оперой и балетом преломились в большинстве уэбберовских произведений 1980–1990-х годов («Призрак Оперы», «Аспекты любви», «Бульвар Сансет», «Свистни по ветру»). В известной мере указанный «эксперимент» принес пользу и коллегам Ллойда-Уэббера по «цеху»: упомянем хотя бы такие проекты, как «Стомп» Л. Кресвелла – С. Мак-Николаса («хореомюзикл» в духе Postmodern Dance) и «Терье

Виген» К. О. Хауне – К. Макинтоша («мономюзикл» по драме Г. Ибсена).

Трудно сказать, соотносятся ли отмеченные тенденции с недавним успехом «шоу одной актрисы» на сценических площадках Великобритании, США и Австралии. Скептики объясняют осязаемый интерес к «мономюзиклу» Ллойда-Уэббера прежде всего «неувядаемыми» песенными хитами: «Возможно, это самое скромное его создание... но (как не вспомнить лирику Дона Блэка) оно содержит несколько лучших уэбберовских песен» (цит. по: [7]). Современная эстрада и легкомысленный театр действительно ощущают острый дефицит оригинальности и новизны в создаваемой музыкально-поэтической «продукции». Отсюда фактически произрастает широкая востребованность «ретро» 1970–1980-х годов, пленяющего массовую аудиторию мелодическим богатством и эмоциональной непосредственностью. Итак, «Расскажи мне в воскресенье» для сегодняшнего зрителя – попросту собрание замечательных песен, «концерт без театра»? Или переусложненная, избыточная цитатами и аллюзиями постмодернистская массовая культура вдруг уловила нечто родственное в «экспериментальном мономюзикле» тридцатилетней давности? Будущее покажет...

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера концп 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. – Ростов н/Д, Книга, 2007.
2. Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 годы: учеб. пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003.
3. Бертман Д. Российский мюзикл: реальность или возможность? // Итоги. – 2002. – № 11. – С. 38–39.
4. Журбин А. Сэр Эндрю: Предварительные итоги // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 3. – С. 20–24.
5. Журбин А. Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 6–8.
6. Медведева И. Франсис Пуленк. – М.: Сов. композитор, 1969.
7. Медкова М., Сапронов В., Бутовская С. Эндрю Ллойд-Уэббер [Электронный ресурс]. URL: <http://www.musicals.ru/persons/lloyd>.
8. Труфанова Е. «Звездный Экспресс» [Э. Ллойд-Уэббера] // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. А. Емельяновой. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 573–594.
9. Цветкова Е. Инструментальные сочинения в русском балете XX столетия: проблемы интерпретации музыкального текста: автореф. дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2004.