

Э. ЛЛОЙД-УЭББЕР И «МУЗЫКА ИЗ БЫВШЕГО СССР»:
У ИСТОКОВ «ТРЕТЬЕГО НАПРАВЛЕНИЯ»

Как уже неоднократно отмечалось в специальной литературе, одной из весьма существенных стилевых констант творчества Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов являются преемственные связи с русской музыкальной классикой. В частности, по признанию самого композитора, заслуживают внимания многообразные параллели с музыкой С. Прокофьева и Д. Шостаковича, которая на протяжении десятилетий является для Ллойда-Уэббера вдохновляющим примером и неиссякаемым источником творческих идей (см.: [7, с. 7–8]). Далее, нам уже приходилось отмечать продуктивные сопряжения уэбберовских художественных концепций с наследием С. Рахманинова [1]. Вероятно, указанный перечень может быть продолжен. Наряду с этим, справедливо и обратное: крупнейшим достижениям английского мастера (прежде всего в сфере музыкального театра) суждено было оказать значительное воздействие на советских и российских композиторов последней трети XX – начала XXI столетия. Насколько можно судить, указанная проблема ещё не привлекала внимания исследователей, поэтому её освещение предполагает анализ целого ряда мемуарно-автобиографических свидетельств и малоизвестных фактов, относящихся к недавнему прошлому СССР и постсоветской России.

Первое знакомство отечественных музыкантов с произведениями Ллойда-Уэббера состоялось, по-видимому, осенью 1971 года. Этому предшествовали выход в свет концепционного альбома рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» (октябрь 1970 года, США) и бродвейская премьера названного сочинения, состоявшаяся в октябре 1971-го. Невиданный ажиотаж, возникший в музыкально-театральной среде Нью-Йорка в связи с этим событием, довелось наблюдать композитору А. Петрову, который побывал на одном из первых спектаклей: «От наших друзей и знакомых (в Нью-Йорке. – Е. А.) мы узнали, что это хит нынешнего сезона. <...> Билетов не достать – они уже проданы на год вперёд. <...> В итоге... нас связали с директором театра, и мы полу-

чили разрешение пройти на стоячие места. Мы были счастливы. Английский композитор Эндрю Ллойд Уэббер буквально потряс выдавший виды Бродвей своей рок-оперой. “Иисус Христос – суперзвезда” стала своего рода революцией в этом жанре. <...> Ханжи от искусства считали кощунством обращение к данной теме, но спектакль был сделан с такой драматической силой и убедительностью, что противники этой рок-оперы вынуждены были смириться. Да и ошеломляющий успех у зрителей дорогого стоил.

“Иисус Христос” по сути явил собой новый этап в развитии жанра оперы. Это был спектакль с новым музыкальным языком, современной мелодикой, ритмами, манерой пения. Композитор проявил здесь безудержную музыкальную щедрость <...>. Опера изобиловала ярчайшими, броскими ариями, ансамблями, легко запоминающимися красивыми мелодиями. Мы покидали театр совершенно потрясёнными <...>. Вновь и вновь тебя настигала какая-нибудь мелодия из оперы и навязывала непреодолимое желание приобрести пластинку (речь идет об упомянутом выше альбоме. – Е. А.). Мы, конечно, это сделали... по приезде в Ленинград оказавшись первыми обладателями уникальной записи. <...> После выступления по радио с рассказом о рок-опере и показом музыкальных фрагментов Андрей стал безумно востребованным – его хотели видеть и слышать актеры и студенты, джазмены и барды, просто любители музыки. Драгоценная пластинка постоянно переписывалась, переходя из рук в руки, и, как можно догадаться, к нам она уже, к сожалению, не вернулась», – вспоминала позднее музыкальный критик Н. Петрова, жена композитора [15, с. 213–216]¹. Согласно другим мемуарным публикациям, особый резонанс у музыкантов-профессионалов получило тогдашнее коллективное прослушивание «Иисуса» в Ленинградском доме композиторов, – под воздействием этого события воодушевившиеся аспиранты и студенты консерватории всерьез намеревались создать нечто подобное, только «на русский манер» (см.: [7, с. 7]).

Из приведённых воспоминаний явствует: «соприкосновения» музыкальной общественности с музыкой Ллойда-Уэббера поначалу не встретили сколько-нибудь ощутимого противодействия официальных властей, вероятно, усмотревших в «Иисусе» некую «антирелигиозную» (следовательно, идеологически «правильную») тенденцию и в гораздо большей степени озабоченных «происками» отечественного академического авангарда. К тому же А. Петров, создатель всенародно любимых песен, с 1964 года возглавлял Ленинградскую композиторскую организацию (спустя пять лет был избран также секретарем правления Союза композиторов СССР), олицетворяя собой тогдашнюю «атмосферу демократических перемен» в музыкальной жизни северной столицы, весьма ценимую западными интеллектуалами. Кредит доверия, которым он располагал в правительственных кругах, был весомым, хотя собственно профессиональный авторитет в академических жанрах – ещё не слишком значительным.

Можно полагать, что самобытному преломлению и развитию уэбберовских новаций творческой молодёжью СССР в гораздо большей степени противодействовали маститые композиторы среднего и старшего поколения (Г. Свиридов, Д. Кабалевский, Н. Пейко, Г. Фрид, С. Слонимский и др.), чьи неоспоримые художественные достижения «уравновешивались» последовательным эстетическим консерватизмом. Лишь поддержка со стороны ещё более значительной фигуры – композитора мирового уровня – способна была уравновесить подобное «отторжение». И в данной ситуации решающее значение приобретала оценка, высказанная Д. Шостаковичем, который ознакомился с лондонской версией «Иисуса» во время поездки в Великобританию осенью 1972 года.

О том, что Шостакович посетил спектакль на Уэст-Энде и весьма положительно охарактеризовал услышанное, Ллойд-Уэббер впервые сообщил широким кругам любителей музыки СССР лишь через 16 лет: «Наверное, и таким путём надо идти». Эти слова он (Шостакович. – Е. А.) сказал самому Уэбберу, а Уэббер пересказал их нам...» [7, с. 7]. Сдержанность приведённой оценки и длительное отсутствие каких-либо её убедительных подтверждений вызывали разноречивые отклики: вначале подвергался сомнению факт самого посещения спектакля, затем – положительный смысл высказывания Шостаковича². Время от времени появлялись, впрочем, свидетельства иного рода: «...у нас в стране тогда оперу (речь идёт об уэбберовском “Христе”. – Е. А.) заочно ругали, как и всё, что было связано с рок-культурой. Дмитрий

Дмитриевич же, рассказывая о своих впечатлениях, заметил: “А вы знаете, эта опера очень талантлива. Я её слушал с большим интересом”» [25, с. 61]. Однако лишь на рубеже 1990–2000-х годов в России были опубликованы свидетельства очевидцев, встречавшихся с Шостаковичем в Лондоне осенью 1972-го. Первое из них принадлежит Э. Уилсон, которая сопровождала композитора в указанной поездке: «В свободный вечер в Лондоне Дмитрий и Ирина (Шостаковичи. – Е. А.) посмотрели мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера “Иисус Христос – суперзвезда”. “Это очень хорошая музыка, очень хорошая музыка”, – откомментировал Шостакович ещё до того, как кто-либо успел иронически поднять брови» [19, с. 484].

Другое свидетельство обнаруживается в по-смертно опубликованных дневниках Г. Свиридова: «...вспомнил, как я увидел Шостаковича в Лондоне. Я приехал туда на (авторские. – Е. А.) концерты (это было осенью 1972 года) и, поселившись в гостинице, узнал, что Дм. Дм. живёт несколькими этажами выше. Я позвонил и сказал, что хочу к нему зайти. <...> Зайдя к нему, я ошалел, увидев сидящего перед собою человека, в котором ничего не осталось от Шостаковича, каким я знал его много лет. <...> Мы обменялись несколькими малозначительными фразами. Говорить с ним было не о чем и незачем, он смотрел сквозь собеседника. Жена его пригласила нас с женой в театр, куда они с Дм. Дм. собрались. Я спросил, какой сегодня спектакль. Она ответила: “Тевье-молочник” (“Скрипач на крыше” Дж. Бока. – Е. А.). Я очень удивился (по своей наивности) и сказал: “Стоило ли ехать в такую даль, чтобы смотреть “Тевье-молочника”, какой в этом смысл?” Но смысл, очевидно, был, и немалый, т. к. Дм. Дм. с супругой... уже посетили “Иисус Христос – суперзвезда”, и он совершенно серьёзно сказал мне, что это хорошее произведение. Это было его единственное замечание, а в основном он сидел неподвижно, смотря в одну точку» [18, с. 151].

Попытка мемуариста как-то соотнести посещения легкожанровых музыкальных спектаклей с разрушительным действием болезни и удручающе плохим самочувствием Шостаковича выглядит малоубедительной: 12-дневное пребывание в Лондоне и Йорке, судя по опубликованным выдержкам из персонального Геохронографа, изобиловало посещениями авторских концертов, музыкальных спектаклей, студийных записей, а также сопутствующих им репетиций (Пятнадцатая симфония, Первый скрипичный концерт, опера «Хованщина» в оркестровой редакции Шостаковича), официальных приёмов, творческих встреч и т. п.

(см.: [4, с. 207; 24, с. 621]). Утверждению соответствующей программы, несомненно, предшествовали консультации с лечащими врачами, санкционировавшими поездку в Англию. По-видимому, «немалый смысл», оставшийся загадкой для Свиридова, современному исследователю надлежит рассматривать в двух аспектах: жанрово-драматургическом и этико-философском.

С одной стороны, ещё в начале 1960-х годов Шостакович живо интересовался новейшими достижениями американского и европейского мюзикла, усматривая в динамично развивающемся жанре определённый стимул для современной оперы: «Многочисленных любителей музыкальной сцены не может не радовать активное обновление оперных спектаклей средствами современного драматического театра, а в иных случаях и приёмами кинодраматургии. Перспективным, в частности, представляется мне стремление преодолеть некие канонические рамки, разрушить “четвёртую стену” театра, отделяющую персонажей от зрительного зала. Несомненно, оперное новаторство может проявляться и в этом. Меня привлекают в этом отношении некоторые опыты зарубежных авторов типа “Вестсайдской истории” Бернштейна – опыты, решительно приближающие оперное искусство к формам самой жизни». В прославленном мюзикле Шостакович ощущал «жизнь улицы, дыхание города, динамику ситуаций и диалогов», стремление «разнообразить оперный жанр средствами и приёмами, заимствованными из других искусств», и т. п. (цит. по: [3, с. 433]). Знакомство с новейшими образцами «легкожанрового» музыкального театра, таким образом, представлялось композитору необходимым в связи с планируемой работой над собственными оперными проектами («Чёрный монах» по А. Чехову, «Портрет» по Н. Гоголю и др.).

С другой стороны, давняя увлечённость Шостаковича «еврейской» тематикой с годами всё более явственно приобретала «универсальный» размах. Исследователями, в частности, отмечаются некие «библейские» акценты в шостаковичевской трактовке соответствующих тем и мотивов на протяжении 1960-х³. Истоки подобного толкования прежде всего коренились в морально-этических интенциях Библии, на что указывал сам композитор в одном из писем к Борису Тищенко: «...Вы знаете “Не воруй”, “Не лги” и т. д. Я тоже знаю, что так поступать нельзя. И стараюсь так не поступать. Однако мне не скучно слушать об этом лишний раз. Может быть, Христос говорил об этом лучше (в сравнении с “морализующей” поэзией

Е. Евтушенко. – Е. А.), и даже, вероятно, лучше всех. Это, однако, не лишает права говорить об этом Пушкина, Л. Толстого, Достоевского, Чехова, И. С. Баха, Малера, Мусоргского и многих других. Более того: я считаю, что они обязаны об этом говорить, как обязан это делать и Евтушенко. Лишний раз напомнить об этом – святая обязанность человека. <...> Нельзя лишать совести. Потерять совесть – всё потерять. “Не пожелай... жены своего ближнего”, “Не убий”, “Не укради” не только потому, что тебе попадёт за это, но и потому, что так поступать стыдно <...> Добро, любовь, совесть – вот что самое дорогое в человеке. И отсутствие этого в музыке, литературе, живописи не спасают ни оригинальные звуко сочетания, ни изысканные рифмы, ни яркий колорит» [16, с. 18–19]⁴.

Можно полагать, что мюзикл «Скрипач на крыше» (по произведениям Шолом-Алейхема) и рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда» на евангельский сюжет представлялись Шостаковичу некими взаимосвязанными «звеньями» подобной «проповеди» средствами музыкально-театрального искусства⁵. Поэтому цитируемая выше фраза «Наверное, и таким путём надо идти» должна рассматриваться не только в русле драматургических или жанрово-стилевых исканий Ллойда-Уэббера. Для Шостаковича было важно убедиться в этической действительности обновляющегося «легкожанрового» музыкального театра, его способности «напоминать» аудитории о библейских заповедях. И положительная оценка, высказанная классиком XX века, впоследствии не только служила значимым стимулом для молодых советских и российских композиторов, изучавших и творчески преломлявших уэбберовские новации 1970–1980-х годов, но и задавала подобающий уровень профессиональным дискуссиям о жанре рок-оперы в целом и об «Иисусе Христе – Суперзвезде» в частности. Не будет преувеличением утверждать, что многие сторонники и оппоненты Ллойда-Уэббера судили об этом произведении как бы «вослед Шостаковичу», ограничиваясь, впрочем, куда более скромным диапазоном охватываемых проблем и художественных тенденций.

В частности, Д. Кабалевский подверг критике «сумбурно-запутанную идейно-сюжетную основу» уэбберовской рок-оперы: «Что это – новая мода... на религиозные, евангельские сюжеты? Во всяком случае, это не религия в том понимании, которое дало человечеству мессы Баха, “Реквием” Моцарта, Литургию Рахманинова. Скорее это похоже на игру с религией, а ещё точнее – на заигрывание с ней...». Композитор отмечал «беспорные музыкаль-

ные достоинства» уэбберовской рок-оперы – «красивые, выразительные эпизоды, лежащие за пределами тривиальных приёмов “поп-музыки”... заставляющие вспомнить английские и американские народные напевы и даже классические оперно-ораториальные арии»; ряд «подлинно драматических эффектов», возникающих благодаря целенаправленным «резко контрастным сопоставлениям с острыми звучаниями “рок”-стиля». Однако в целом «и господствующий характер самой музыки, и преобладающий стиль исполнения», по мнению Д. Кабалевского, соответствовали «штампам... “поп-музыки”», что препятствовало «выходу за пределы привычного... на просторы подлинной музыкальной драматургии» [10, с. 165].

Приведённая характеристика – своего рода образец «идеологически выверенной» музыкальной публицистики 1970-х – первой половины 1980-х годов – вряд ли заслуживала бы столь подробного освещения, если бы не ряд интересных совпадений. Так, в одном из эссе Н. Каретникова (чьи религиозные убеждения, эстетика, творческий метод представляются ныне диаметрально противоположными Д. Кабалевскому) о рок-опере Ллойда-Уэббера говорится буквально следующее: «...современная массовая культура, как мы знаем, – явление не единообразное, обнаруживающее порой диаметрально противоположные ценностные элементы. Вспомним один из широко известных её образцов – рок-оперу “Иисус Христос – Суперстар”, созданную... на сюжет Евангелия. В музыке к нему обращались Шютц, Бах, в последнее время Пендерецкий. Эти произведения достаточно известны в музыкальном мире, но они не смогли оказать воздействие на самую широкую аудиторию. И вот – предлагается чистейшее порождение массовой культуры, современный пассион, созданный к тому же блистательными профессионалами. Но если мы посмотрим “состав преступления” с точки зрения искусства, то обнаружим характерную для этого рода творчества вульгаризацию: самый высокий сюжет человеческой истории оно повернуло в собственных коммерческих интересах. <...> То же относится и к самим музыкальным средствам. высокий смысл этого сюжета уходит на задний план, а испытанный арсенал приёмов массмедиа даёт публике возможность “словить кайф”» [11, с. 267].

Примечательно и суждение С. Слонимского, прозвучавшее в ходе «интервью-диалога» с участием А. Шнитке (1982 год): «У нас, как и на Западе, область рок-музыки пока что носит преимущественно коммерческий характер. Поэтому, если в качестве курьёза рок-опера

типа “Superstar”, наверное, возможна, то я лично ощущаю в ней несоответствие характера духовного содержания самой музыки и этоса Евангелия. <...> Серьёзная литература, серьёзная живопись, серьёзная поэзия адекватны серьёзной музыке». Рассматривая «возможность вторжения ритмоинтонаций рок-музыки в симфонический мир и в театр», С. Слонимский указал: «Меня радует углубление содержания мюзикла в работах А. Колкера (“Свадьба Кречинского”, “Дело”))» [27, с. 35–36].

Упомянутая аргументация тогда же была оспорена А. Шнитке. Следует напомнить, что первоначальное знакомство с концепционным альбомом уэбберовской рок-оперы вызвало у одного из лидеров «советского музыкального авангарда» весьма доброжелательную реакцию: «...в этом что-то есть. <...> Мне кажется – это интересно. И талантливо» (цит. по: [7, с. 7])⁶. Спустя десятилетие А. Шнитке высказался более критично: «...решаются ли какие-либо глобальные сюжеты простыми средствами – в принципе, безусловно, я думаю, и беда “Superstar” не в средствах, какими написано произведение, а в том, что вся механика его, вся его конструкция выдаёт очень точный расчёт... <...> Действие зрелища заранее предугадано, подобно действию таблетки (я видел спектакль на сцене и был очень разочарован) с её неизбежным результатом. А это как раз и не является фактом искусства. <...> Искусство не может терпеть воспроизводства. <...> Я имею в виду случай, когда консервация является формой осуществления искусства, самим творческим методом» [27, с. 37]. Заметим, однако, что размышления о «воспроизводстве» указанной рок-оперы относятся прежде всего к сфере исполнительского искусства (не случайно «примером противоположного свойства» здесь выступает «слушание в сотый раз» Девятой симфонии Л. Бетховена!). Между тем, единственный спектакль, который мог «увидеть на сцене» А. Шнитке вплоть до 1982 года, – это далеко не безупречная постановка в одной из европейских стран (Франция, Германия, Австрия), заметно отличающаяся от «авторизованной» постановки на Уэст-Энде и воспроизводящая наиболее уязвимые стороны бродвейской «версии» (которую, напомним, Ллойд-Уэббер жёстко критиковал с момента её появления).

Безусловная допустимость «простых средств», неприемлемых для С. Слонимского, в условиях «глобального сюжета» была наглядно продемонстрирована А. Шнитке по прошествии года после цитируемого интервью – речь идёт о знаменитом танго из кантаты «История доктора Фауста» (1983). Впрочем, невольно

«опроверг» маститого ленинградского коллегу и А. Колкер, фигурировавший выше в качестве образца «антикоммерческого» подхода к мюзиклу и рок-опере: «Когда я впервые услышал “Битлз”, меня это так же взволновало, как мальчишкой – песни И. Дунаевского. Конечно, новое направление принесло с собой много ширпотреба. Но есть и серьёзные музыкальные впечатления – от прослушивания современных рок-опер “Иисус Христос – суперзвезда”, “Волосы”... Вообще это течение оказало на меня безусловное воздействие. Недаром мой Кречинский запел в битовых ритмах. <...> Я говорю о движении времени, об эволюции музыкального языка. Что значит быть современным? По-моему, это двигаться вместе со временем, быть “у времени в плену”. Даже если ты обращаешься к прошлому, к историческому сюжету. И тот, кто задержался совсем ненадолго, тот неизбежно остаётся во вчерашнем дне» (цит. по: [30, с. 104]). С приведённой автохарактеристикой солидаризировались и зарубежные критики – не случайно после гастрольного показа «Свадьбы Кречинского» в США один из рецензентов озаглавил свой отзыв на спектакль, используя более чем наглядную параллель: «Русский мюзикл, подобный “Суперзвезде”» (см.: [30, с. 100]).

Значимость «исполнительского фактора», ускользнувшая от внимания А. Шнитке, была чутко подмечена Г. Фридом, составившим (для одного из заседаний руководимого им Московского молодёжного музыкального клуба в мае 1974 года) некую «сравнительную таблицу» применительно к различным интерпретациям «одного и того же евангельского сюжета, хотя по-разному трактуемого» – «Страстей по Матфею» И. С. Баха и рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера. Композитор назвал выполненный им сравнительный анализ «...двумя зеркалами... бесстрастно отражающими то, что находится перед ними» и позволяющими «глубже проникнуть в природу социальных, этических, музыкальных явлений современности» [22, с. 95–96]. Некоторые из упомянутых «зеркал» действительно фиксировали тот или иной значимый аспект, содействовавший огромной популярности уэбберовского сочинения: «качество исполнения – определяющее», «блестящая режиссура и постановка», «20 000 000 пластинок за полгода» (роль звукозаписывающей индустрии), «сногшибательная реклама», «огромное значение для современников» [22, с. 96]. Однако в целом предложенная характеристика выглядела заведомо тенденциозной, что мотивировалось как объективными причинами (недостатком правдивой информации о

современном «легкожанровом» театре Запада и «Суперзвезде»), так и субъективной «предзаданностью» сравнительно-аналитической процедуры: «...недооценка значения индивидуального восприятия и переживания, стремление к единообразному воздействию на массы молодёжи проявляют себя... в засилье эстрадной музыки дурного вкуса» [22, с. 97]⁷.

Сходный уровень постановки и обсуждения проблем, связанных с уэбберовской рок-оперой, демонстрировали «авторитетные суждения» противоположного характера. Так, в январе 1977 года, посетив Великобританию с авторскими концертами, А. Хачатурян не преминул посмотреть спектакль «Иисус Христос – Суперзвезда», о чём сообщил в одном из интервью: «Думаю, что спектакль этот не религиозный, а остро социальный. Христос выступает в нём не как божественное существо, а как бунтарь. Очень сильно сделан дуэт Иисуса и Иуды, мне показалось, что психология их взаимоотношений выписана под влиянием Достоевского – Смердяков и Иван в “Братьях Карамазовых”. <...> Понравилась и публика: было много молодёжи, даже дети. И реагировали они активно, непосредственно. Любопытно, что авторы этой и других рок-опер всё чаще заимствуют мелодии либо из фольклора, либо просто-напросто цитируют классических мастеров». Заметный интерес у прославленного композитора вызвали сценические и вокальные приёмы, используемые в мюзикле: «Двигаются артисты прекрасно, в очень быстром темпе, даже непонятно, как они успевают петь. Я спросил актёра, играющего Христа, как ему удаются такие высокие ноты, и он тут же за сценой продемонстрировал мне свою технику», и т. п. [23, с. 315].

Аналогичным по сути примером явились «заметки о современной опере “Юнона” и “Авось”» Р. Щедрина, призванные оказать поддержку замечательному спектаклю А. Рыбникова – М. Захарова. Упоминанию о «...музыке “третьего направления”... [которая] стремится объединить в себе... технологию и эстетику музыки серьёзной, классической и современной... с доступностью, простотой, незатейливостью музыки развлекательной, лёгкой, ещё точнее – коммерческой...», сопутствовал экскурс в историю «личных взаимоотношений» автора с бродвейским мюзиклом. Спектакль «Вестсайдская история», буквально «ошеломивший» советского композитора-«академиста» в начале 1960-х, последующее знакомство с тогдашними новинками Бродвея («Смешная вещь приключилась со мной по дороге на Форум» Р. Роджерса, «Как достичь успеха в бизнесе, не затрачивая чрезмерных усилий» Ф. Лессера и др.), обще-

ние с авторитетными мастерами – создателями мюзиклов (Л. Бернштайном, Дж. Роббинсом, Дж. Абботтом) – всё это, писал Р. Щедрин, «...впервые внушило мне доверие к жанру. Я понял, что это может быть истинным искусством. Позже были “Скрипач на крыше”, “Волосы”, “Иисус Христос – Суперзвезда”». Огромное впечатление на автора «заметок» произвёл «Кордебалет» М. Хэмлиша: «Фантастический спектакль! Великое искусство. Не меньше, чем симфонии Брамса» [29, с. 87]. Впрочем, последующие рассуждения о «бродвейском конвейере» как залого «высокого уровня профессионализма» в создании мюзиклов и своеобразном «отголоске» скрябинского «синтеза искусств» представляются несколько поверхностными – ключевые проблемы жанра всё-таки не заинтересовали Р. Щедрина. Много лет спустя, рассказывая о собственном опыте в сфере мюзикла – «Нина, или Двенадцать месяцев» (1988), – композитор откровенно признал: «Мюзиклов я никогда не писал и никак не представлял себе, как они делаются... Путь музыкального решения задачи наметил следующий. Надо соединить несоединимое. Лукавую руссиниевскую виртуозность с отдельными принципами рока. Коли сказка русская, всё “замесить” на русской интонационной основе», и т. д. [28, с. 187].

Дискуссии вокруг «Суперзвезды», прежде всего апеллирующие к широким кругам музыкальной общественности, оказали неоспоримое воздействие и на профессиональных композиторов бывшего СССР. С одной стороны, воспринятые художественные впечатления «подточили цеховую бдительность» (Р. Щедрин) крупных отечественных мастеров, не обращавшихся ранее к жанру мюзикла как «второсортному», однако затем изменивших свою позицию («Неистовый гостонец» К. Караева, «Любить воспрещается» А. Эшпая, упомянутые выше «Двенадцать месяцев»). С другой стороны, обнаружилось непосредственное влияние уэбберовских новаций, отмечаемое целым рядом представителей названного «цеха» и заслуживающее более обстоятельного рассмотрения.

Во-первых, ряд советских композиторов, чьё профессиональное формирование протекало на протяжении 1960-х годов, к моменту знакомства с уэбберовской рок-оперой уже достиг несомненных успехов в сфере «легкожанрового» музыкального театра. Именно тогда приобрели широкую известность спектакли «Мы хотим танцевать» («В ритме сердца») А. Петрова, «Бременские музыканты» Г. Гладкова, «Неизвестный с хвостом», «Ловите миг удачи» А. Колкера, ныне считающиеся первы-

ми «официальными» мюзиклами в СССР (см.: [13, с. 369]). Естественно, жанровые истоки этих произведений были связаны с классическими достижениями «золотого века мюзикла» (1940–1950-е годы), тогда как «Иисус Христос – Суперзвезда» воспринимался по преимуществу в аспекте развития соответствующих традиций. Убедительным подтверждением сказанному служит фрагмент из интервью Г. Гладкова (конец 1980-х): «Я очень увлекался роком лет двадцать назад. Много слушал и... “отслушал”. Сейчас он мне мало интересен. Я отношусь к нему как к любому существующему понятию жизни. Иногда, если мне нужно, кое-что беру от него: гармонию, ритм, мелодическую основу. В своё время на меня, как и на многих, оказала большое влияние рок-опера Эндрю Ллойда Уэббера и Тима Райса “Иисус Христос – суперзвезда”. Это, может быть, лучшее, что было создано в этом жанре. <...> люблю Утёсова, Дунаевского, Милютину... классический американский мюзикл – Джерри Германа, автора стихов и музыки “Hello Dolly” <...> Очень мне нравится мне Реквием, сочинённый Эндрю Ллойдом Уэббером...» etc. (цит. по: [21, с. 110]). Аналогичная направленность присуща также высказываниям Н. Петровой и А. Колкера, цитируемым выше.

«Творческий диалог» упомянутых отечественных композиторов с уэбберовской рок-оперой характеризовался восприятием и ассимиляцией отдельных существенных сторон данного проекта: подразумеваются индивидуальные преломления рок-стилистики (в довольно ограниченных масштабах), расширение диапазона исполнительских средств (прежде всего вокальных), более активное внедрение оперных форм и жанров, наконец, – освоение «высоких» сюжетов и литературных первоисточников. В значительной степени уэбберовским влиянием было предопределено, в частности, появление таких сочинений, как музыкально-театральная трилогия («Свадьба Кречинского», «Дело», «Смерть Тарелкина») А. Колкера по А. Сухово-Кобылину, «Тиль» и «Дульсинея Тобосская» Г. Гладкова, «Капитанская дочка» А. Петрова – О. Петровой и т. д. При этом не только в названных, но и в других мюзиклах этих мастеров сохранялась (вплоть до наших дней) приоритетная роль «классических» традиций жанра.

Во-вторых, знакомство с «Иисусом» оказалось поворотным моментом в профессиональной биографии ряда молодых композиторов, благодаря этому на долгие годы избравших «легкожанровый» музыкальный театр в качестве основной (или одной из ведущих) сфер твор-

чества. Показательно, к примеру, следующее замечание А. Журбина: «Я какое-то время, в юности, так восхищался Уэббером, что говорил – только Уэббер (в смысле великий композитор), потом стал говорить – я и Уэббер. <...> В России у композитора много поклонников, зачастую даже фанатов, истеричных и восторженных. Когда-то и я был одним из них» [6, с. 20]. По воспоминаниям А. Рыбникова, на рубеже 1960–1970-х годов он всерьез увлекался рок-музыкой: «При этом меня привлекала возможность найти музыкальный язык, в котором бы большие симфонические формы сочетались со средствами рока. <...> Когда я ещё не слышал уэбберовского “Иисуса Христа”, а только знал, что написана рок-опера, я ожидал именно чистого рока. Я был не то чтобы разочарован – музыка очень понравилась, – но я услышал классический мюзикл, где... использован роковый ритм. <...> Вообще жанр этот сейчас стал синтетическим, в современном музыкальном спектакле может звучать (симфонический. – Е. А.) оркестр, канкан, рок, что угодно» [17, с. 5]. Здесь, полагает А. Рыбников, большая заслуга принадлежит рок-опере 1970-х годов, инспирировавшей подобные синтезирующие процессы.

Наконец, для Э. Артемьева знакомство с концепционным альбомом «Суперзвезды» явилось началом формирования и последующей реализации одного из наиболее значительных и протяжённых по времени творческих проектов – оперы «Преступление и наказание», сочинявшейся более двадцати лет (1979–2002). Композитор отмечал в одном из интервью, что «Иисус» Ллойда-Уэббера – «...совершенно “потрясающее” событие в моей жизни, которое просто перевернуло моё понимание музыки. <...> Работая над этой оперой («Преступление и наказание». – Е. А.), мы с авторами либретто хотели сделать нечто, соответствующее молодому жанру, созданному Ллойдом-Уэббером и Тимом Райсом» (цит. по: [12, с. 3]). В силу ряда обстоятельств Э. Артемьев, как известно, на протяжении многих лет практически не соприкасался с музыкальным театром, поэтому названный проект вобрал в себя наиболее значимые творческие идеи автора, относящиеся к данной жанровой сфере.

Исходя из отмеченных выше индивидуальных устремлений, представляется уместным подчеркнуть, что воздействие уэбберовских новаций на характеризующую группу композиторов, не ограничиваясь (в отличие от Г. Гладкова, А. Колкера или А. Петрова) «избирательными» сближениями, приобрело концептуальный размах. В «Орфее и Эвридике» А. Журбина,

«“Юноне” и “Авось”», «Оперном доме», «Воине и мире» А. Рыбникова, «Преступлении и наказании» Э. Артемьева благодаря оригинальному преломлению художественных открытий, заключённых в «Суперзвезде» Ллойда-Уэббера, явственно обозначилась тенденция к созданию «нового» оперного спектакля в русле упоминавшегося «третьего направления». Разумеется, полномасштабный синтез оперы, мюзикла и рок-оперы в каждом случае приобретает некие самобытные черты, что предполагает необходимость более обстоятельного освещения этих проектов.

В-третьих, следует упомянуть ещё одну тенденцию, наметившуюся в отечественном музыкальном театре значительно позднее (вторая половина 1980-х – 2000-е годы) и связанную с интересом к уэбберовскому творчеству «построкового» периода. Соответствующие влияния, как правило, не «афишируются» отечественными композиторами, склонными усматривать здесь (в лучшем случае) параллели самого общего характера. В частности, вызывает интерес примечательное высказывание Ю. Фалика: «...мне может понравиться музыка в жанре, в котором я не работаю и не буду работать. 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» [20, с. 229]. Действительно, произведения, «официально» именуемые мюзиклами, в творческом наследии Ю. Фалика отсутствуют. Тем не менее, его комическая опера «Плутни Скапена», завершённая в 1984 году, демонстрирует изобретательное претворение драматургических приёмов, характерных для современного мюзикла, и хронологически сближается с «Кошками» (1981), чьи жанровые истоки, помимо прочего, связаны и с *opera buffa*. Обнаруживается ли здесь «избирательное сродство» или некое «ассимилируемое» воздействие? Вероятно, указанные параллели нуждаются в специальном рассмотрении.

Напротив, А. Чайковский, обратившийся к жанру мюзикла уже в 2000-е годы («Иван да Марья», «Греховодник», «Жизнь и необыкновенные приключения Оливера Твиста»), прямо указывает на уэбберовское творчество как вдохновляющий пример для себя в трактовке данной жанровой сферы: «Я воспринимаю мюзикл как современную комическую оперу, как оперу-буффа наших дней. <...> Думаю, что нет никакой пропасти (между оперой и мюзиклом. – Е. А.) – это всё музыкальный театр. Мюзикл ведь тоже развивается и усложня-

ется. <...> Сегодня он берёт в разработку самые разные темы – острые социальные проблемы, драму, трагедию, его уже не назовёшь чисто развлекательным искусством. Например, такие мюзиклы, как “Отверженные” (К. М. Шонберга. – Е. А.) или “Бульвар Сансет” – это искусство высокого уровня. Я думаю, что мюзикл будет идти по пути усложнения и сюжетов, и музыки, поднимать большие темы <...> [26, с. 4]. Вообще «Бульвар Сансет» Ллойда-Уэббера принадлежит к числу «любимых мюзиклов» А. Чайковского (см.: [14, с. 4]), и возникновение определённых параллелей с недавним проектом по Ч. Диккенсу («Оливер Твист»), к тому же преломляющим давние традиции воплощения данного сюжета («Оливер» Л. Барта), представляется вполне естественным.

Таким образом, более чем сорокалетний период творческих сопряжений и взаимодействий отечественных композиторов, работающих в

жанрах мюзикла и рок-оперы, с художественными новациями Э. Ллойда-Уэббера характеризуется разнообразными тенденциями, которые пересекаются и нередко дополняют друг друга. Прежде всего, «Суперзвезда» Ллойда-Уэббера – важная составляющая музыкально-театральных исканий отечественного «третьего направления», оказавшая ощутимое влияние на «легкожанровый» музыкальный театр бывшего СССР в целом. Применительно к творчеству отдельных мастеров (А. Журбина, А. Рыбникова, Э. Артемьева и др.) допустимо говорить об уэбберовском творчестве как одной из приоритетных сфер в период формирования соответствующих индивидуальных стилей. Кроме того, в постсоветские годы намечается стремление к продуктивному претворению художественных достижений Ллойда-Уэббера в целом, что обуславливается динамичным развитием жанра мюзикла в современной России.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Воспоминания Н. Петровой представляют собой литературную обработку совместных дневниковых записей и заметок, принадлежавших обоим супругам. Рукопись книги была перед публикацией прочитана и в полной мере «авторизована» А. Петровым (см.: [15, с. 9–10]).

² «Это очень напоминает встречу в начале 1930-х годов двух композиторов – Альбана Берга и Джорджа Гершвина, – писал об этом А. Журбин два десятилетия спустя. – Они жили как бы в разных вселенных, но Гершвин, путешествуя по Европе, решил навестить великого нововенца и с американским нахальством стал играть для него свою музыку. Берг вытерпел всё это, помолчал и затем мудро изрёк: “Ну что ж, музыка есть музыка...”. Вот так и Шостакович – об Уэббере...» [6, с. 21].

³ В частности, акцентируются соответствующие интенции в образной драматургии Тринадцатой симфонии, поэмы «Казнь Степана Разина» и т. д. (см.: [8, с. 94–97, 114–116]).

⁴ Цитируемый фрагмент явственно перекликается с воспоминаниями Н. Каретникова, также относящимися к второй половине 1960-х годов. Характеризуя отечественный художественный фильм «Твой современник», Каретников заметил, что «...нравственные истины, утверждаемые в нём, не выходят за рамки тех, о которых нам всем мамы в детстве говорили: не воруй, не лги, уважай старших...». Последовал ответ

Шостаковича: «Это замечательно! Это замечательно! Как раз сейчас, так сказать, настало, настало то время, когда это надо... надо повторять. Должно быть, замечательный... замечательный фильм. Обязательно пойду... посмотрю!» [11, с. 121].

⁵ В некоторых источниках утверждается: Шостакович якобы посетил спектакль «Иисус Христос – Суперзвезда» дважды (см.: [9, с. 5]), – что выглядит маловероятным при ознакомлении с насыщенной программой упомянутой поездки. Скорее всего, два посещения, о которых идёт речь, предполагали различные спектакли («Скрипач на крыше» и «Суперзвезда»).

⁶ В более поздней публикации это высказывание излагается несколько иначе: «...рок-опера – любопытная смесь популярного и серьёзного искусства, и... человек, написавший эту музыку, безусловно талантлив» [5, с. 35].

⁷ Дважды десятилетиями позднее, уже не затрагивая проблем «духовного содержания», этических и аксиологических «соответствий» между избранным жанром и евангельским первоисточником etc., о «дурновкусии» уэбберовской рок-оперы весьма интересно высказался В. Гаврилин: «Уэббер (И. Х. – s[uper]star) – музыка... вроде салата из деликатесов, которые начали уже портиться, сваленные вместе и густо уснащённые огнедышащими специями» [2, с. 292]

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова: художественные параллели // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2014. № 3. С. 88–91.
2. Гаврилин В. О музыке и не только... Записи разных лет. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2003. 342 с.
3. Дворниченко О. Дмитрий Шостакович: Путешествие. М.: Текст, 2006. 576 с.
4. Домбровская О. Геохронограф Д. Д. Шостаковича (1945–1975) // Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. М.: DСH, 2005. Вып. 1. С. 178–208.
5. Журбин А. Краткие встречи с гением // Альфреду Шнитке посвящается: Из собрания «Шнитке-центра». М.: Композитор, 2006. Вып. 5. С. 33–36.
6. Журбин А. Сэр Эндрю. Предварительные итоги // Музыкальная жизнь. 2008. № 3. С. 20–24.
7. Журбин А. Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. 1988. № 18. С. 6–8.
8. Зак В. Шостакович и Евреи? Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Спутник+, 2013. 278 с.
9. Игнатьев Ф. Эндрию Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2004. 25 с.
10. Кабалевский Д. Дорогие мои друзья: выступления, заметки, письма. М.: Молодая гвардия, 1977. 192 с.
11. Каретников Н. Темы с вариациями: рассказы, статьи. Изд. 2-е, доп. М.: Астрель-CORPUS, 2011. 272 с.
12. Медкова М. Презентация оперы Эдуарда Артемьева «Преступление и наказание» // Электронная музыка. 2008. № 1. С. 3–6.
13. Михеева Л., Орелович А. В мире оперетты: путеводитель. Л.: Сов. композитор, 1977. 384 с.
14. Морозов Д. Диккенс здесь и сейчас // Музыкальная жизнь. 2014. № 11. С. 2–5.
15. Петрова Н. Андрей Петров: От Шостаковича до Шевича: Из ненаписанного дневника. СПб.: КультИнформПресс, 2005. 264 с.
16. Письма Дмитрия Дмитриевича Шостаковича Борису Тищенко: С комментариями и воспоминаниями адресата. СПб.: Композитор, 1997. 52 с.
17. Рыбников А. «Насколько многогранен человек – настолько многогранна музыка...» (беседа с А. Ткачёвым) // Музыкальная жизнь. 2000. № 8. С. 4–8.
18. Свиридов Г. Музыка как судьба / сост. А. Белоненко. М.: Молодая гвардия, 2000. 800 с.
19. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006. 536 с.
20. Фалик Ю. Метаморфозы. СПб.: Композитор, 2010. 368 с.
21. Фрид Г. Музыка! Музыка? Музыка... и молодёжь. М.: Сов. композитор, 1991. 216 с.
22. Фрид Г. Музыка – общение – судьбы: О Московском молодёжном музыкальном клубе: статьи и очерки. М.: Сов. композитор, 1987. 240 с.
23. Хачатурян А. О музыке, музыкантах, о себе / сост. М. Тер-Симонян, Я. Хачикян. Ереван: Изд. АН АрмССР, 1980. 327 с.
24. Хентова С. Шостакович: Жизнь и творчество: в 2 т. Л.: Советский композитор, 1986. Т. 2. 624 с.
25. Цукер А. У истоков рок-оперы // Музыка и ты: Альманах для школьников. М.: Сов. композитор, 1990. Вып. 9. С. 56–64.
26. Чайковский А. Мюзикл и опера – антагонисты или партнёры? (беседа с А. Матусевичем) // Играем с начала (Da capo al fine). 2015. № 1. С. 4.
27. Шнитке А., Слонимский С. Взгляд из предыдущего десятилетия (беседа с М. Нестьевой) // Альфреду Шнитке посвящается: Из собрания «Шнитке-центра». М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. Вып. 2. С. 25–38.
28. Щедрин Р. Автобиографические записи. М.: АСТ МОСКВА, 2008. 288 с.
29. Щедрин Р. Опера в драматическом театре // Юность. 1982. № 2. С. 86–89.
30. Яснец Э. Александр Колкер: Время. Судьба. Творчество: моногр. очерк. Л.: Сов. композитор, 1988. 152 с.

REFERENCES

1. Andruschenko E. «Variatsii» E. Lloyd-Webbera i «Rapsodiya na temu Paganini» S. Rakhmaninova: khudozhestvennye paralleli [«Variations» by A. Lloyd-Webber and «Rhapsody on Paganini's Theme» by S. Rachmaninov: Artistic Parallels]. Music Scholarship (Ufa). 2014. No. 3. P. 88–91.
2. Gavrilin V. O muzyke i ne tol'ko... Zapisi raznykh let [On Music and Not Only about It... Notes of Different Years]. The 2nd corrected and supplemented edition. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2003. 342 p.
3. Dvornichenko O. Dmitriy Shostakovich: Puteshestvie [Dmitry Shostakovich: Travels]. Moscow: Tekst Press, 2006. 576 p.
4. Dombrovskaya O. Geokhronograf D. D. Shostakovicha (1945–1975) [Geo-chronograph of D. Shostakovich (1945–1975)]. Dmitriy Shostakovich: Issledovaniya i materialy [Dmitry Shostakovich: Researches and Materi-

- als]. Moscow: DSCH Press, 2005. Issue 1. P. 178–208.
5. *Zhurbin A.* Kratkie vstrechi s geniem [Short Meetings with a Genius]. Al'fredu Shnitke posvyaschaetsya: Iz sobraniya «Shnitke-tsentra» [Dedication to Alfred Schnittke: From the Collection of the «Schnittke Centre»]. Moscow: Kompozitor Press, 2006. Issue 5. P. 33–36.
 6. *Zhurbin A.* Saer Aendryu. Predvaritel'nye itogi [Sir Andrew. Preliminary Results]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 2008. No. 3. P. 20–24.
 7. *Zhurbin A.* Aendryu Lloyd Webber – kompozitor dlya teatra [Andrew Lloyd Webber – Composer for the Theatre]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 1988. No. 18. P. 6–8.
 8. *Zak V.* Shostakovich i Evrei? [Shostakovich and Jews?] The 2nd corrected and supplemented edition. Moscow: Sputnik+ Press, 2013. 278 p.
 9. *Ignat'ev F.* Aendryu Lloyd-Webber kak fenomen sovremennoy hudozhestvennoy kul'tury: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Andrew Lloyd Webber as a Phenomenon of Contemporary Art Culture: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2004. 25 p.
 10. *Kabalevskiy D.* Dorogie moi druz'ya: vystupleniya, zametki, pis'ma [My Dear Friends: Speeches, Notes, Letters]. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 1977. 192 p.
 11. *Karetnikov N.* Temy s variatsiyami: rasskazy, stat'i [Themes and Variations: Stories, Articles]. The 2nd supplement edition. Moscow: Astrel'-CORPUS Press, 2011. 272 p.
 12. *Medkova M.* Prezentatsiya opery Eduarda Artem'eva «Prestuplenie i nakazanie» [Presentation of the Opera «Crime and Punishment» by E. Artemyev]. Elektronnyaya muzyka [Electronic Music]. 2008. No. 1. P. 3–6.
 13. *Mikheeva L., Orelovich A.* V mire operetty: putevoditel' [In the World of Operetta: guide]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1977. 384 p.
 14. *Morozov D.* Dikens zdes' i seychas [Dickens is Here and Now]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 2014. No. 11. P. 2–5.
 15. *Petrova N.* Andrey Petrov: Ot Shostakovicha do Shevchuka: Iz nenapisannogo dnevnika [Andrei Petrov: From Shostakovich to Shevchuk: Of the Unwritten Diary]. St. Petersburg: Kul'tInform-Press, 2005. 264 p.
 16. Pis'ma Dmitriya Dmitrievicha Shostakovicha Borisu Tishhenko: S kommentariyami i vospominaniyami adresata [Letters of Dmitry Shostakovich to Boris Tishchenko: With Comments and Memories of the Addressee]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 1997. 52 p.
 17. *Rybnikov A.* «Naskol'ko mnogogranen chelovek – nastol'ko mnogogranna muzyka...» (beseda s A. Tkachyovym) [Music is Many-sided as much as a Human is Many-sided (A Talk with A. Tkachyov)]. Muzykal'naya zhizn' [Musical Life]. 2000. No. 8. P. 4–8.
 18. *Sviridov G.* Muzyka kak sud'ba [Music as Fate]. Compiled by A. Belonenko. Moscow: Molodaya gvardiya Press, 2000. 800 p.
 19. *Uilson E.* Zhizn' Shostakovicha, rasskazannaya sovremennikami [Shostakovich's Life Told by His Contemporaries]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2006. 536 p.
 20. *Falik Yu.* Metamorfozy [Metamorphoses]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2010. 368 p.
 21. *Frid G.* Muzyka! Muzyka? Muzyka... i molodyozh' [Music! Music? Music... and Youth]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1991. 216 p.
 22. *Frid G.* Muzyka – obschenie – sud'by: O Moskovskom molodyozhnom muzykal'nom klube [Music – Intercourse – Fate: About the Moscow Youth Music Club]: articles and essays. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1987. 240 p.
 23. *Khachaturyan A.* O muzyke, muzykantakh, o sebe [On Music, on Musicians, about Himself]. Compiled by M. Ter-Simonyan, Ya. Khachikyan. Yerevan: Academy of Sciences of ArmSSR Press, 1980. 327 p.
 24. *Khentova S.* Shostakovich: Zhizn' i tvorchestvo [Shostakovich: The Life and Work]: in 2 vol. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1986. Vol. 2. 624 p.
 25. *Tsuker A.* U istokov rok-opery [Near the Sources of Rock Opera]. Muzyka i ty: Al'manakh dlya shkol'nikov [Music and You: Anthology for Schoolchildren]. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1990. Issue 9. P. 56–64.
 26. *Tchaykovskiy A.* Myuzikl i opera – antagonisty ili partnyory? (beseda s A. Matusевичem) [Musical and Opera – are They the Antagonists or Partners? (A Talk with A. Matusевич)]. Igraem s nachala (Da capo al fine) [Playing from the Beginning]. 2015. No. 1. P. 4.
 27. *Shnitke A., Slonimskiy S.* Vzglyad iz predydushchego desyatiletiya (beseda s M. Nest'evoy) [A Look from the Previous Decade (A Talk with M. Nestyeva)]. Al'fredu Shnitke posv'aschaetsya: Iz sobraniya «Shnitke-tsentra» [Dedication to Alfred Schnittke: From the Collection of the «Schnittke Centre»]. Moscow: Moscow State A. Shnitke Institute of Music, 2001. Issue 2. P. 25–38.
 28. *Schedrin R.* Avtobiograficheskie zapisi [Autobiographical Notes]. Moscow: AST MOSKVA Press, 2008. 288 p.
 29. *Schedrin R.* Opera v dramaticheskom teatre [The opera at the Dramatic Theatre]. Yunost' [Youth]. 1982. No. 2. P. 86–89.
 30. *Yasnets E.* Aleksandr Kolker: Vremya. Sud'ba. Tvorchestvo [Alexander Kolker: The Time. The Fate. The Work]: monographic essay. Leningrad: Sovetskiy kompozitor Press, 1988. 152 p.

Э. ЛЛОЙД-УЭББЕР
И «МУЗЫКА ИЗ БЫВШЕГО СССР»:
У ИСТОКОВ «ТРЕТЬЕГО НАПРАВЛЕНИЯ»

В статье отражены различные аспекты рецепции музыкально-театрального творчества английского композитора Э. Ллойда-Уэббера его коллегами из «бывшего СССР» и постсоветской России на протяжении 1970–2000-х годов. Особое внимание уделено творческим дискуссиям вокруг знаменитой рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда», в которых принимал участие Д. Шостакович. Автором характеризу-

ется воздействие упомянутой рок-оперы и других сочинений Э. Ллойда-Уэббера на таких отечественных мастеров, как А. Петров, А. Журбин, А. Рыбников, А. Колкер, Г. Гладков, Э. Артемьев, Ю. Фалик, А. Чайковский и др.

Ключевые слова: Э. Ллойд-Уэббер, легкожанровый музыкальный театр, мюзикл, рок-опера, «Иисус Христос – Суперзвезда», Д. Шостакович, «третье направление» в советской музыке.

A. LLOYD-WEBBER
AND «MUSIC FROM THE FORMER USSR»:
NEAR THE SOURCES OF THE «THIRD CURRENT»

The different aspects of perception of A. Lloyd-Webber's musical-theatrical works on his colleagues from «the former USSR» and post-Soviet Russia for a period of the 1970–2000s are reflected in the article. The especially consideration is given to creative discussions around the famous rock opera «Jesus Christ – Superstar» (D. Shostakovich took part in them). The author characterizes the influence

of the mentioned rock opera and other A. Lloyd-Webber's works such native masters as A. Petrov, A. Zhurbin, A. Rybnikov, A. Kolker, G. Gladkov, E. Artemyev, Yu. Falik, A. Tchaikovsky and others.

Key words: A. Lloyd-Webber, popular-genre music theatre, musical, rock opera, «Jesus Christ – Superstar», D. Shostakovich, the «Third tendency» in Soviet music.

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 of the Department of Music management
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire
Russia, 344002, Rostov-on-Don
e-mail: cats-andru@yandex.ru

