

РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

FORESHORTENINGS OF POPULAR MUSIC CULTURE



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

СОВРЕМЕННАЯ ОПЕРА «ПОД ЗНАКОМ МЮЗИКЛА»: ПРЕДПОСЫЛКИ, ИСТОКИ, ТЕНДЕНЦИИ (статья 2)



Как нам уже приходилось отмечать, синтезирующие устремления, характерные для современного музыкального театра, находят поистине универсальное воплощение в жанрово-стилевых «диалогах» оперы и мюзикла¹. Последний, уже не довольствуясь ролью «восприемника» оперных новаций XX века, с должным основанием претендует на ведущее положение в процессе «...расширения музыкально-сценического пространства и создания на “пограничной территории” экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов» [6, с. 245]. «Эпохальные» мюзиклы, прежде всего – произведения Э. Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов, нередко выступают в качестве «порождающих моделей» для отечественных и зарубежных мастеров, которые стремятся отыскать новые пути в развитии оперного жанра. Наглядным тому подтверждением является опера «Призраки Версаля» (1987), принадлежащая перу американского композитора Джона Корильяно (род. 1938).

Следует заметить, что сочинение «Призраков Версаля» может рассматриваться как вполне закономерный этап творческой эволюции Дж. Корильяно. Ещё в 1970 году он создал «Обнажённую Кармен» – своего рода «римейк» классического шедевра Ж. Бизе. Указанное сочинение, именуемое «электрической рок-оперой», представляло собой весьма интересный опыт жанрово-стилистического синтеза: «В её (“Обнажённой Кармен”. – Е. А.) оркестр Корильяно ввёл синтезаторы и амплифицированные инструменты, а в компанию к оперным певцам добавил исполнителей соула и рок-музыкантов»

[11, с. 701]. Добавим к этому, что сама по себе идея «актуальной» репрезентации сюжетных мотивов «Кармен», по сути, была заявлена в широко известном мюзикле 1940-х годов «Кармен Джонс» (авторы – композитор Р. Р. Беннет и либреттист О. Хаммерстайн; см.: [2, с. 32]). Механизм продвижения «электрической рок-оперы» также заимствовался из сферы массовой культуры (возможность театральной постановки предопределялась успехом или неудачей студийной записи – «концептуального альбома»), подобно «Иисусу Христу – Суперзвезде» Э. Ллойда-Уэббера, «Томми» П. Тауншенда, «Евангелию» С. Шварца и другим рок-операм рубежа 1960–1970-х годов. Таким образом, Корильяно с молодых лет хорошо ориентировался в перспективных течениях легкожанрового музыкального театра и обладал необходимым опытом работы в данной сфере.

Немаловажно и другое: автору «Призраков Версаля» оказались близки синтезирующие тенденции и «диалогические» сопряжения, доминирующие в музыкальной культуре последней трети XX столетия. Современные исследователи, единодушно причисляя творчество Корильяно к «неоромантизму», как правило, отмечают полистилистические интенции американского мастера: «...тональная музыка... иногда с элементами джаза и рока» [12, с. 436], «...доступная эклектичная музыка в расчёте на новую аудиторию, чьи слушательские навыки фундаментальным образом изменены популярной музыкой и музыкой кино» [11, с. 702], etc. Можно согласиться с тем, что «полистилистика (и, шире, “принципиальная эклектика”. – Е. А.)

явилась идеальным средством для воплощения концепции неоромантизма» в американской музыке [7, с. 40]. Однако следует принимать во внимание и творческое *credo* самого Корильяно, полагающего обязательным для композитора «...стремиться к поиску новых идей и обновлению художественной манеры письма» [10, с.112], к интенсивному общению с широкой публикой, освоению демократичных жанров новой «эпохи масс-медиа»². Вот почему наиболее масштабное произведение, созданное Корильяно в сфере музыкального театра, по-своему «откликается» на процессы сближения и взаимопроникновения академической и массовой сфер современной культуры.

Как неоднократно указывал композитор, его сознательной установкой в процессе сочинения «Призраков Версаля» явилась опора на конкретную жанровую модель – «...знаменитую оперу И. Стравинского “Похождения повесы”. Это одно из самых любимых произведений Корильяно, которым он восхищается всю свою жизнь. От Стравинского воспринят прежде всего способ работы с “чужим материалом”. <...> В опере Корильяно нередко возникает и оригинальное “повторение” некоторых сюжетно-сценических ситуаций “Повесы” <...>» [10, с. 119–120]. Не подвергая сомнению процитированную «официальную» автохарактеристику, следует, однако, заметить, что весьма сложный и масштабный замысел «Призраков Версаля» вряд ли исчерпывается указанной моделью. По признанию Стравинского, «в “Похождениях повесы” изначальной задачей был вполне конкретный звуковой образ, который... стал определяющим для всей оперной формы: *небольшой оркестр, несколько главных героев, маленький хор. Тем самым, мыслилась камерная музыка, как в “Так поступают все” (В. А. Моцарта. – Е. А.). Именно по этой причине я хотел, чтобы премьера состоялась в театре “Фениче” (в Венеции. – Е. А.), но не в “Метрополитен”, который первый претендовал на исполнение оперы...»* ([17, с. 160]; курсив мой. – Е. А.). Жанровый «прообраз» оперы Корильяно, сочинявшейся именно для «Метрополитен» и намеченной к постановке в первую очередь на сцене этого театра, выглядел диаметрально противоположным: «На титульном листе партитуры (“Призраков Версаля”. – Е. А.) значится авторское обозначение жанра – *Grand Opera Buffa*. Корильяно подчёркивает прежде всего переплетение двух сложившихся в истории искусства жанровых моделей, связанных с традициями комической и большой (или большой парижской) опер» [10, с. 118].

Отсюда, несомненно, проистекает и стиливой «диапазон» упомянутых опер: «В *Повесе*

соединилось очень многое: барокко <...> классицизм от Моцарта до Россини, романтические прототипы в духе Вебера и, наконец, русская опера – в основном Чайковский, который... создал свой образ XVIII века, в чём-то унаследованный Стравинским» [16, с. 228]. Перечисленное «многое», тем не менее, соответствовало авторскому «звуковому образу... камерной музыки». Напротив, «Призраки Версаля» оказались близки «...не только к операм Моцарта и Россини (“Свадьба Фигаро”, “Севильский цирюльник”), но и к крупномасштабным сочинениям Верди (“Аида”, “Дон Карлос”, “Сила судьбы”), Массне (“Манон”)); здесь обнаруживаются прямые отсылки к «Мещанину во дворянстве» Мольера–Люлли, вагнеровской «Валькирии» и экспрессионистской опере в духе Новой венской школы [10, с. 117–118; 11, с. 702]. При этом различные аспекты сценографии, «авторизованные» постановочные эффекты и даже существенные элементы художественной концепции вызывают у исследователей параллели с легкожанровым музыкальным театром: «ослепительные головокружительные эффекты, выдвигаемые сцены и кулисы, прекрасные декорации, костюмы, гримёрное искусство», равно как «естественная, виртуозная, лёгкая актёрская игра... органично сочетающаяся хореографический рисунок роли с блестящей филигранной вокальной техникой», восходят к «глубинным национальным истокам, идущим от мюзикла» [10, с. 126]; «возможно, на *Призраков* в Метрополитен и на (композиторскую. – Е. А.) идею “оперы об опере” с персонажами из театральной истории и оперными типажам повлиять также *Призрак Оперы* Эндрю Ллойда Уэббера» [11, с. 702].

Следует заметить, что вероятность подобного воздействия представляется достаточно высокой. Работая над «Призраками Версаля» с 1980 года, Дж. Корильяно и либреттист У. Хоффман изначально опирались на пьесу П. О. Бомарше «Преступная мать» (из «драматической трилогии» о Фигаро), которая, однако, не слишком увлекла обоих авторов. Создание «театральной фантазии» по мотивам указанного первоисточника протекало неспешно (более 7 лет): Корильяно был вынужден прерывать сочинение оперы, выполняя более срочные заказы³. Заметно ускорилась работа лишь во второй половине 1986 года, что совпало с репетиционной подготовкой и триумфальными премьерными спектаклями уэбберовского «Призрака Оперы» в Лондоне (октябрь)⁴. После завершения «Призраков Версаля» в конце 1987-го, опера на протяжении ещё 4 лет готовилась к постановке в «Метрополитен» (традиционно сопро-

вождаемой определёнными корректурами в авторском тексте). Иными словами, период, на протяжении которого могло состояться знакомство (причём весьма плодотворное) Корильяно и Хоффмана с новейшим «мегамюзиклом», оказался достаточно протяжённым.

Более существенными, однако, выглядят прямые параллели между названными проектами, отмечаемые современным исследователем (см.: [9, с. 336–338]):

– в обоих произведениях наличествует «персональная адресация», связанная с историей и «мифологией» конкретного оперного театра («Метрополитен» и «Парижской Оперы» соответственно), вольно или невольно приобретающая характер «музыкального приношения» к юбилейной дате, etc.⁵;

– исторические «экскурсы» в прошлое западноевропейской оперы XVIII–XX веков сопровождаются многочисленными «отсылками» к популярным классическим шедеврам, «...приобретающими важный смысл в контексте сюжетно-фабульного и музыкального действия, принципиально воздействующими на драматургию и форму в целом...» [10, с. 119], прежде всего – к «Свадьбе Фигаро» В. А. Моцарта; наряду с более или менее завуалированными аллюзиями, Ллойдом-Уэббером и Корильяно активно эксплуатируется принцип «театра в театре»;

– упомянутый аспект в авторской концепции тесно связан с «художественно-философскими» размышлениями о сущности оперного искусства, зримо воплощающего шекспировский афоризм «мир – театр, люди – актёры», о магическом воздействии оперы на духовный облик и даже судьбу конкретного человека⁶;

– для освещаемых проектов характерны весьма интенсивно претворяемые стилевые «диалоги» (трактуемые в духе И. Стравинского⁷), взаимодействия различных жанровых моделей оперного театра; при этом для Корильяно и Ллойда-Уэббера в равной мере притягательной оказывается формула «Grand Opera Buffa» – весьма своеобразное «...сочетание жанров, встречающееся в музыкальной культуре сравнительно редко» [10, с. 118]⁸;

– и в мюзикле, и в опере доминирующая роль принадлежит «...так называемой “параллельной драматургии”, обусловленной автономным существованием “призрачных” и земных персонажей, а также “соприкосновениями” двух “реальностей”»; оба композитора воссоздают “призрачную” сферу остросовременными музыкально-языковыми средствами... “миру живых” соответствует классико-романтическая “ясность” письма» [9, с. 338];

– Ллойд-Уэбберу и Корильяно в равной мере свойственно гибкое сопряжение «номерной» и «сквозной» драматургии, «...олицетворяющее диалектику взаимосвязи архитектоники и динамики, кристаллического и процессуального начал» [10, с. 121]⁹; в условиях двухактной структуры упомянутое сопряжение весьма наглядно репрезентируется контрастной соотносённостью «буффонного» и «большого» финалов I и II актов¹⁰.

Как видим, вышеуказанные параллели свидетельствуют о продуктивном «диалоге» различных сфер современного музыкального театра – «диалоге», на протяжении которого прославленный «мегамюзикл» фактически приобретает значение «порождающей модели» для «полноценной» оперы. При этом подобные взаимодействия представляются настолько многогранными и творчески результативными, что отмеченная «порождающая модель» может быть названа *концепционной*¹¹. О перспективах осуществления именно таких оперных проектов более четверти века назад размышлял российский композитор А. Рыбников: «...видится мне будущее... некоего ещё неизвестного музыкально-драматического представления сложным синтезом серьёзной и лёгкой музыки на основе высокой и значительной драматургии. Такое искусство, где национальные, фольклорные истоки, классические традиции и современные открытия *воссоединены в неразрывное целое*, может стать мировым достижением» (цит. по: [2, с. 42]). Своего рода «этапами» на указанном пути явились рок-оперы «Звезда и Смерть Хоакина Мурьеты» и «“Юнона” и “Авось”», созданные Рыбниковым в конце 1970-х – начале 1980-х годов и вдохновлённые классическим образцом жанра – «Иисусом Христом – Суперзвездой» Э. Ллойда-Уэббера (см.: [18, с. 14–19]). Новый замысел композитора, возникший на рубеже XXI столетия, апеллировал к иным тенденциям, о чём следует сказать несколько подробнее.

Оперный проект «Маэстро Массимо», воплощаемый Рыбниковым совместно с режиссёром театра и кино М. Захаровым и драматургом Г. Гориным¹², основывался на беллетризованном жизнеописании «художника трагической судьбы» – классика отечественной музыки XVIII столетия М. Березовского. В качестве исходного материала, привлекаемого для будущего либретто, судя по комментариям авторов, фигурировала романтическая повесть Н. Кукольника «Максим Созонтович Березовский» (1844), опиравшаяся на легенды о выдающемся музыканте «как жертве несправия», «символе тогдашней русской несвободы» (см.: [15, с. 6–8;

14, с. 4]). Корректировка первоначального замысла, объединившего «сюжет... повествующий о становлении оперного театра в России» и «собираемый образ» русского композитора-«страстотерпца», привела к нетривиальному решению: «...классическая опера с голосами *bel canto* объединяется с драматическим спектаклем, в котором действует поющий актёр, а музыкальная стилистика – русский XVIII век!» [13, с. 296]. По словам Рыбникова, речь шла о намерении воссоздать «...оперу в самом изначальном её понимании, какой она была в XVIII веке. Оперные певцы будут петь, как положено, без микрофонов, драматические актёры будут играть драматические роли, будут балет и пантомима. На сцене поместятся и симфонический оркестр, и “живой” хор. Словом, будут использованы все элементы синтетического жанра, какой являла собой опера XVIII века. <...> Кроме того... действие происходит и в XVIII веке, и в будущем – то есть в наши дни. Музыка “будущего” будет представлена компьютерными программами, электронными клавишными инструментами, но звучащими также исключительно “живьём”». Весьма скептически реагируя на предположения о вероятном использовании в спектакле подлинной музыки, относящейся к «эпохе Березовского», автор отмечал: «Написать что-то новое в этом ключе – вот по-настоящему интересная задача для композитора. Не... поделку, которая мало кому интересна, а музыку, насыщенную живым чувством, когда автор вкладывает в это свою душу, – так, как вкладывали душу композиторы XVIII века. Для этого нужно полностью раскрепостить сознание, обратиться к старинной музыке как к современному языку» [14, с. 5].

Характеризуя «Маэстро Массимо» с позиций авторской трактовки оперного жанра, отечественный исследователь указывает: «...взаимодействие “автономных” уровней музыкальной, сценической и хореографической драматургии, полярно удалённых друг от друга стиливых пластов (*bel canto* – электронная музыка) уже сродни “операм-мюзиклам”, а вышеописанный проект прямо ассоциируется с “Призраком

Оперы”» [9, с. 339]. По нашему мнению, это наблюдение, выявляющее концепционную роль уэбберовского «мегамюзикла» применительно к рассматриваемому отечественному проекту, может быть развито и дополнено:

– ключевым элементом либретто «Призрака Оперы» и «Маэстро Массимо» (равно как и «Призраков Версаля») становится «большая романтическая история» (Э. Ллойд-Уэббер; цит. по: [2, с. 81]), развёртывающаяся в «магическом пространстве» оперного театра¹³;

– в центре повествования оказывается замечательный композитор (у Корильяно – драматург), чьё одухотворённое служение музыкальному искусству органически связано с жертвенностью в любви к прекрасной и недосягаемой «даме сердца»;

– важнейшей составляющей музыкальной драматургии выступают жанрово-стилевые «диалоги» художественных эпох – «минувшего» и «настоящего», репрезентируемые посредством целенаправленных аллюзий или «вставных» эпизодов (согласно принципу «театра в театре»)¹⁴;

– сценическое решение соответствующего проекта обуславливается индивидуально трактуемым синтезом «оперности» и «мюзикальности».

Таким образом, синтезирующие тенденции, наблюдаемые в музыкальном театре 1980–2000-х годов, обнаруживают явную устремлённость к размыканию границ «академической» и «массовой» жанровых сфер. Наиболее значительные произведения Э. Ллойда-Уэббера, рассматриваемые сквозь призму жанрово-стилевых «диалогов» с операми указанного периода, убедительно подтверждают правоту выдающегося учёного XX века, чьё суждение о перспективах развития мирового искусства ныне представляется едва ли не пророческим: «Наша эпоха, по исторической своей природе, *синтетична* – хотя бы в том смысле, что она ставит заново все вопросы человеческого бытия и общежития. Является *тяга к сочетанию и сближению разных методов мышления и разных речевых средств*» ([19, с. 382]; курсив мой. – Е. А.).

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Более подробно об этих взаимодействиях см. в нашей предыдущей статье: [4, с. 89–90].

² Исходя из этого, композитор считает принципиально важным периодически обращаться к сфере киномузыки. Саундтреки к кинофильмам «Изменённые состояния» (1979), «Революция» (1985) и «Красная скрипка» (1997), созданные Корильяно, были удостоены целого ряда престижных премий, включая «Оскар» (2000, за «Красную скрипку»).

³ Заказ на сочинение оперы, полученный Корильяно от дирекции «Метрополитен», предусматривал завершение работы к 100-летию театра (1983). Однако в дальнейшем, несмотря на явную задержку с выполнением заказа, соответствующий контракт не был аннулирован. Впрочем, его условия не предусматривали гарантированной постановки (и соответствующего гонорара), что вынудило Корильяно периодически «отвлекаться» от масштабного проекта, создавая оркестровую музыку на заказ («Прогулочная увертюра», «Фантазия пёстрого дудочника», «Фантазия на остинато», «Вояж» и др.).

⁴ Несколько месяцев спустя, весной 1987 года, был выпущен студийный аудиоальбом «Призрак Оперы», сразу же возглавивший мировые рейтинг-листы в соответствующих номинациях.

⁵ По иронии судьбы, оба упомянутых «подарка к столетию» несколько запоздали: «Призрак Оперы» был поставлен через одиннадцать лет после юбилейных торжеств в честь «Дворца Гарнье» (1975), образующего «пространство действия» уэбберовского мюзикла; «Призраки Версаля» появились на сцене «Метрополитен» восемью годами позже аналогичного юбилея (1991).

⁶ Напомним, что в «Призраках Версаля» Бомарше – один из главных героев оперы – «...сочиняет пьесу “Фигаро для Антонии”, стремясь облегчить душевные страдания королевы Марии-Антуанетты. В мюзикле Призрак завершает работу над оперой “Торжествующий Дон Жуан”, которая должна стать сценическим триумфом для его любимой ученицы – вокалистки Кристин Даэ» [9, с. 337].

⁷ Как отмечает О. Комарницкая, автор «Призраков Версаля» умышленно «...избегает прямого цитирования и псевдоцитат. Он стремится, напротив, к тонкому воспроизведению композиционных, ритмических, фактурных и мелодических черт музыки прошлых эпох, воссоздавая методы сочинения других стилей и авторов; широко пользуется также полистили-

ческим принципом аллюзий...» [10, с. 119–120]. Аналогичное тяготение к «полистилистическим аллюзиям» и стилизациям как «цитатам стиля» присуще Ллойд-Уэбберу (см.: [2, с. 130–133]).

⁸ Специфика индивидуального преломления жанровых закономерностей опера buffa и grand opera в «Призраке Оперы» подробно освещена в наших публикациях (см.: [1; 3]).

⁹ Данный аспект явственно расходится с художественными установками И. Стравинского, чьи «Похождения повесы» демонстрируют приверженность «ясной музыкальной архитектонике», в том числе – «структуре замкнутых номеров итальянской оперы, использовавшей-ся ещё Моцартом» [16, с. 160].

¹⁰ Для финалов I действия у Ллойда-Уэббера и Корильяно характерны «...участие всех основных персонажей, калейдоскопическая смена событий, многочисленные передевания и недоразумения»; заключительные сцены «Призрака Оперы» и «Призраков Версаля» воссоздают процесс «...романтического по сути “ирреально”-возвышенного просветления, духовного катарсиса и ухода в небытие» [9, с. 338].

¹¹ В связи с этим вызывают несомненный интерес критические отзывы консервативно настроенных театральных рецензентов, освещавших премьеру оперы Дж. Корильяно: «Более грубая новая культура спустилась на парашюте в старый защищённый бастион. Фигаро развалился в кресле своего хозяина», и т. д. (цит. по: [11, с. 702]).

¹² Данный проект к настоящему времени пребывает в «законсервированном» состоянии из-за финансовых и организационных проблем, переживаемых Театром А. Рыбникова.

¹³ По-видимому, не случайно концертное исполнение важнейших номеров из «Маэстро Массимо» («предварительный показ» в уэбберовском духе для специалистов и прессы – см. [8, с. 513]), осуществлённое под «рабочим» названием «Оперный дом», вызвало у рецензентов вполне отчётливые коннотации: «Призрак Оперного дома» [5], «Приглашение в Оперный дом», etc.

¹⁴ Показательно, что в процессе работы над «Призраками Версаля» Корильяно «...просил либреттиста не ограничиваться Парижем XVIII века, чтобы ему не пришлось замыкаться в неоклассическом стиле: он хотел путешествовать между прошлым и современностью, между мирами» ([11, с. 701]; курсив мой. – Е. А.). Об универсальной роли подобных «путешествий» в «Призраке Оперы» см. подробнее: [2, с. 119–121, 179–181].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Барочные и классицистские клише в мюзикле Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» // Старинная музыка сегодня: материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. С. 293–302.
2. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов н/Д: Книга, 2007. 244 с.
3. Андрущенко Е. Новая ипостась шалюмо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 92–99.
4. Андрущенко Е. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4. С. 89–94.
5. Бабалова М. Призрак Оперного дома // Новые Известия. 2000. 11 марта. С. 5.
6. Баева А. Опера // История современной отечественной музыки: учебное пособие / под ред. Е. Долинской. М.: Музыка, 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
7. Дубинец Е. Made in the USA: Музыка – это всё, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
8. Емельянова И. «Кошки» Э. Ллойда-Уэббера // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. Воробьевой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 505–572.
9. 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.
10. Комарницкая О. Джон Корильяно и его опера «Призраки Версаля» // Музыка США: проблемы истории и теории: сб. ст. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2008. С. 111–126.
11. Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. 784 с.
12. Музыкальный словарь Гроува /под ред. и с доп. Л. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
13. Рыбников А. «Если мир распадается, художник должен принести в этот мир гармонию...» (беседа с В. Ражевой) // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века) / Под ред. Р. Косачёвой. М.: Композитор, 2003. Вып. 1. С. 281–288.
14. Рыбников А. Приглашение в Оперный дом (беседа с М. Агафоновой) // Старинная музыка. 2002. № 1. С. 4–5.
15. Рыцарева М. Максим Березовский: Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, пересмотр. и доп. СПб.: Композитор, 2013. 228 с.
16. Савенко С. Игорь Стравинский. Челябинск: Аркаим, 2004. 288 с.
17. И. Стравинский – публицист и собеседник / ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 504 с.
18. Ткаченко В. Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): автореф. дис. ... канд. иск. М., 1993. 22 с.
19. Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. Л.: Худож. литература, 1969. 504 с.

REFERENCES

1. Andruschenko E. Barochnye i klassitsistskie klishe v myuzikle E. Lloyd-Uebbera «Prizrak Opery» [The Baroque and Classicist Cliches in A. Lloyd-Webber's Musical «The Phantom of the Opera»]. Starinnaya muzyka segodnya [Ancient Music Nowadays]: papers of the research-practical conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. P. 293–302.
2. Andruschenko E. Myuzikly E. Lloyd-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika [Andrew Lloyd-Webber's Musicals of the End of 1960–1980s: Subjects. Genre. Stylistics]: research work. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 244 p.
3. Andruschenko E. Novaya ipostas' shalyumo (ob intertekstual'nykh parallelyakh k myuziklu «Prizrak Opery» E. Lloyd-Uebbera) [A New Role of Chalumeau (about Inter-textual Parallels to A. Lloyd-Webbers Musical «The Phantom of the Opera»)]. Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Scholar Bulletin of Moscow Conservatoire]. 2012. No. 1. P. 92–99.
4. Andruschenko E. Sovremennaya opera «pod znakom myuzikla»: predposylki, istoki, tendentsii (stat'ya 1) [Contemporary Opera «Under the Badge of Musical»: Prerequisites, Sources, Tendencies (article 1)]. Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2015. No. 4. P. 89–94.
5. Babalova M. Prizrak Opernogo doma [The Phantom of the Opera House]. Novye Izvestiya [New Transactions]. 2000. 11 March. P. 5.
6. 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.

7. *Dubinets E.* Made in USA: Muzyka – eto vsyo, chto zvuchit vokrug [Made in the USA: Music is All That Sounds Around]. Moscow: Kompozitor Press, 2006. 416 p.
8. *Emel'yanova I.* «Koshki» E. Lloyda-Uebbera [«Cats» by A. Lloyd-Webber]. Velikie myuzikly mira [Great Musicals of the World]: popular encyclopaedia. Edited by I. Vorob'yova. Moscow: OLMA-PRESS, 2002. P. 505–572.
9. *Zhabinsky K.* O sinteze iskusstv v neacademic-kikh 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 [Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow]: collected articles. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2010. P. 323–339.
10. *Komarnitskaya O.* Dzhon Koril'yano i ego opera «Prizraki Versalya» [John Corigliano and His Opera «The Ghosts of Versailles»]. Muzyka SShA: problemy istorii i teorii [Music of the USA: Historical and Theoretical Problems]: collected articles. Moscow: Moscow State P. Tchaikovsky Conservatoire, 2008. P. 111–126.
11. *Manulkina O.* Ot Ayzva do Adamsa: amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: American Music of the XXth Century]. St. Petersburg: Ivan Limbakh's Publishing House, 2010. 784 p.
12. *Muzykal'nyj slovar' Grouva* [The Grove Concise Dictionary of Music]. Edited and supplemented by L. Akopyan. The 2nd amended and revised edition. Moscow: Praktika Press, 2007. 1103 p.
13. *Rybnikov A.* «Esli mir raspadaetsya, khudozhnik dolzhen prinesti v etot mir garmoniyu...» (beseda s V. Razhevoy) [«If the World Is Collapsed an Artist Must Bring Harmony into This World...» (the interview with V. Razheva)]. Antologiya opernogo tvorchestva moskovskikh kompozitorov (vtoraya polovina XX veka) [Anthology of the Opera Works by Moscow Composers (the 2nd Half of the XXth Century)]. Edited by R. Kosachyova. Moscow: Kompozitor Press, 2003. Issue 1. P. 281–288.
14. *Rybnikov A.* Priglasenie v Opernyj dom (beseda s M. Agafonovoy) [The Invitation to the Opera House (interview with M. Agafonova)]. Starinaya muzyka [Ancient Music]. 2002. No. 1. P. 4–5.
15. *Rytsareva M.* Maksim Berezovskiy: Zhizn' i tvorchestvo kompozitora [Maxim Berezovsky: A Life and Creative Work by Composer]. The 2nd revised and supplemented edition. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2013. 228 p.
16. *Savenko S.* Igor Stravinskiy [Igor Stravinsky]. Chelyabinsk: Arkaim Press, 2004. 288 p.
17. *I. Stravinskiy – publitsist i sobesednik* [Igor Stravinsky as Publicist and Interlocutor]. Compiled and edited by V. Varunts. Moscow: Sovetskiy kompozitor Press, 1988. 504 p.
18. *Tkachenko V.* Problemy rok-opery (na primere muzykal'no-stsenicheskikh sochineniy A. Rybnikova) [Problems of Rock Opera (Music-Stage Works by A. Rybnikov as an Example)]: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Moscow, 1993. 22 p.
19. *Eikhenbaum B.* O proze [About Prose]: selected articles. Leningrad: Khudozhestvennaya literatura Press, 1969. 504 p.

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

В статье охарактеризованы синтезирующие процессы в современном оперном театре, обусловленные продуктивными взаимодействиями оперы и мюзикла. Упомянутые взаимодействия, достигающие значительных масштабов, приобретают некую целенаправленность, что позволяет исследователю описывать влияние конкретного «эпохального» мюзикла на вновь создаваемые оперы при помощи термина «порождающая модель». Специфика подобных влияний рассматривается в статье на примере прославленного мюзикла Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» (1986). Автор проводит целый ряд параллелей между указанным мюзиклом и оперой «Призраки Версаля» Дж. Корильяно (1987, пост. 1991). В частности, выявляется родство двух сочинений на уровне общего замысла (реализуемого в историческом и

философском аспектах), жанрово-стилевых и драматургических интенций. Далее аналогичным образом соотносятся важнейшие параметры «Призрака Оперы» и отечественного оперного проекта начала 2000-х годов – «Маэстро Массимо» («Оперный дом») А. Рыбникова. По мнению исследователя, данный проект фактически ориентирован на уэбберовский мюзикл как «порождающую модель». Отмеченные взаимодействия благоприятствуют итоговому выводу о концепционной роли освещаемой «модели» и соответствующем характере «диалогов» между оперой и мюзиклом на рубеже XX–XXI столетий.

Ключевые слова: опера, мюзикл, синтезирующие процессы, «порождающая модель», художественная концепция, Э. Ллойд-Уэббер, Дж. Корильяно, А. Рыбников.

CONTEMPORARY OPERA
«UNDER THE BADGE OF MUSICAL»:
PREREQUISITES, SOURCES, TENDENCIES (article 2)

The article characterizes the synthesizing processes in contemporary opera theatre caused by productive interactions between opera and musical. The mentioned interactions mount to a great scale and take some purposefulness. It allows the researcher to describe the influence of the concrete «epochal» musical on newly created operas by means of the term «begetting model». The specificity of this influence is examined in the article with the aid of such example as the famous musical «The Phantom of the Opera» (1986) by A. Lloyd-Webber. The author draws a number of parallels between the named musical and the opera «The Ghosts of Versailles» (1987, staged in 1991) by J. Corigliano. In particular the propinquity of this two works on the levels with a general idea (realized in historical and philosophical

aspects), genre-style and dramaturgical intentions is revealed. Further some most significant parameters of «The Phantom of the Opera» and the opera project in Russia at the beginning of 2000s – «Maestro Massimo» («The Opera House») by A. Rybnikov – are compared analogously. In the opinion of the researcher this project is virtually directed toward the mentioned musical by Lloyd-Webber as «begetting model». The noted interactions are favourable to the final conclusion about the conception role of the dealt «model» and the appropriate nature of the «dialogues» between opera and musical on the boundary of the XX–XXIst centuries.

Key words: opera, musical, synthesizing processes, «begetting model», artistic conception, A. Lloyd-Webber, J. Corigliano, A. Rybnikov.

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

