

# РАКУРСЫ МАССОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

## ASPECTS OF MASS MUSICAL CULTURE



Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### ЛЕГЕНДА О ДОН ЖУАНЕ В «ПРИЗРАКЕ ОПЕРЫ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ



Публикация подготовлена в рамках поддерживаемого РФФИ научного проекта №17-04-00198 «Музыкальный театр рубежа XX–XXI веков: проблема обновления жанров».

В новейших музыковедческих исследованиях, посвящённых «Призраку Оперы» Э. Ллойда-Уэббера, как правило, значительное внимание уделяется многообразным «диалогам» упомянутого проекта с музыкальной классикой (см., например: [9, р. 105–115; 8, р. 25–27]). При этом подчёркивается, что важнейшей составной частью авторской концепции «Призрака» выступает «оперный триптих» – рассредоточенные «...сцены из вымышленных опер, исполняемые действующими лицами при непосредственном участии заглавного героя и репрезентирующие классицизм (опера-buffa “Немой”), романтизм (историко-легендарная опера “Ганнибал”), полистилистику XX столетия (лирико-экспрессионистский “Дон Жуан Торжествующий”)» в качестве «определённых этапов развития оперного жанра» [1, с. 296]. Названные «исторические портреты», с одной стороны, ярко и рельефно воссоздают художественную атмосферу музыкального театра, запечатлевая образно-смысловой контекст развёртывающейся драмы. С другой стороны, в этих «оперных фрагментах» явственно доминирует интенция к полномасштабным и нетривиально трактуемым сопряжениям – вплоть до фактического взаимопроникновения – «условного» контекста и реальных коллизий «большой романтической истории», о которой повествует мюзикл.

Сопоставляя драматургические функции «вымышленных опер», надлежит заметить, что обозначенные выше процессы характеризуются «крещендирующей» динамикой. Так, репетиция «Ганнибала» в начале I акта прерывается неожиданным инцидентом (падением на сцену

одного из элементов декоративного оформления спектакля), с помощью которого выстраивается лаконичная и весьма рельефная экспозиция большинства действующих лиц мюзикла, а также завязка магистральной «любовной истории» (Кристин – Рауль; см.: [2, с. 97–99; 3, с. 91–100]). Фрагменты спектакля «Немой» совпадают с первой драматической кульминацией – финалом I акта (провальное выступление примадонны Карлотты, убийство рабочего Буке, оперный дебют Кристин, её объяснение с Раулем, падение люстры в зрительном зале, «организуемое» взбешённым Призраком; см.: [1, с. 297–299; 3, с. 52–54]). Наконец, заключительный эпизод оперы «Дон Жуан Торжествующий», демонстрируемой большинством персонажей уэбберовского мюзикла на протяжении «предфинальной» сцены II акта, совпадает со второй драматической кульминацией (гибель тенора Пьянджи – «неполноценного» Дон Жуана, объяснение Кристин и Призрака, их совместное исчезновение, стихийный порыв толпы, намеревающейся «отомстить» Призраку). Именно здесь взаимодействие двух сюжетных линий – «условно-оперной» и «реальной» – достигает максимального размаха.

Согласно авторским указаниям, предваряющим упомянутый эпизод, сценическое действие на протяжении финала «вымышленной оперы» последовательно развёртывается в покоях Дон Жуана. Пространство огромного пиршественного зала заполнено слугами, которые «наводят блеск» по случаю ожидаемого прибытия гостей. Тем не менее, изысканно сервированный стол накрыт для интимного «ужина вдвоём», и со-

ответствующие намерения «хлебосольного» хозяина сразу же «анонсирует» виднеющийся на заднем плане альков, до поры до времени отгороженный занавесом. Хор слуг – «легкомысленных юнцов и девиц XVI столетия» – возносит хвалы великому распутнику, чей послужной список довольно скоро пополнит ещё одна «сакральная жертва» («the sacrificial lamb» – букв. «жертвенный агнец»). Дон Жуан, выйдя на авансцену, подзывает к себе верного «оруженосца» Пассарино для уточнения заранее согласованного плана действий. Они уговариваются о хитроумной ловушке для ожидаемой «юной гостьи»: Дон Жуан встретит её, облачившись в плащ слуги и скрывая лицо под капюшоном, угостит вином и приготовленными яствами, развлечёт приятной беседой. Спустя некоторое время Пассарино, закутанный в хозяйское одеяние, с устрашающим грохотом распахнёт дверь и, подражая голосу разгневанного Дон Жуана («like crack of doom» – «словно трубный глас»), зычно окликнет «нерадивого» помощника. Имитируя крайнее замешательство, «мнимый слуга» предложит растерянной девушке укрыться в «его комнате», точнее, в алькове, после чего, уверяют «заговорщики», соблазнение красавицы окажется совсем нетрудным делом.

Как только «сеанс переодевания» окончен, из-за сцены доносится голос будущей «жертвы»: юная Аминта спешит на свидание. Героиня мечтает вслух о «радости» и «любви», напевая бесхитростную «девичью песенку». Пассарино скрывается за дверью, Дон Жуан – в алькове, чтобы принять «подобающий вид». Гостья, выходящая на авансцену, с удивлением обозревает совершенно пустой зал. Она садится к столу, надкусывает яблоко; спустя несколько мгновений появляется «лже-Пассарино» и заговаривает с девушкой. Аминта ошеломлена речами «слуги», который повествует о «решающем», судьбоносном моменте в переживаемой ими небывалой «истории страсти», о бесповоротной решимости закончить «любвную игру» и отдаться без остатка «всепоглощающему пламени» великого чувства. Девушка, словно замороженная, как бы поддаваясь гипнотическому влиянию собеседника, вторит его речам. Заключительный раздел этого необычного «дуэта согласия» (Аминта, приняв от Дон Жуана символический «дар вечной любви» – кольцо, неторопливо надевает его на палец) сопровождается глухим ропотом аудитории. Все присутствующие в зале догадались, что изображаемые события не вполне соответствуют объявленному сюжету и на сцене развёртывается диалог главных действующих лиц мюзикла – Призрака, сочинившего оперу «Дон Жуан Торжествующий», а затем, в опре-

делённый момент, «подменившего» (точнее, умертвившего) Пьянджи за кулисами, и Кристина, по воле автора исполняющей определённую партию в этом спектакле. Отдают себе отчёт в этом и сами вышеуказанные герои: Призрак, обращаясь к собеседнице, называет её по имени («Где бы ты ни была, позволь мне находиться рядом, – Кристина, это всё, о чём я прошу...»), тогда как последняя «хладнокровно открывает лицо Призрака публике» и полицейским, готовым немедленно ворваться на сцену и арестовать «преступного творца» названной оперы.

Характеризуемая сюжетная коллизия, на поверхностный взгляд, не имеет каких-либо точек пересечения с «мифами о Дон Жуане». В самом деле, Призрак не просто чуждается общения с женщинами, но демонстрирует безоговорочную (отчасти даже маниакальную) преданность лишь одной из них. Физическая сторона любовного влечения, по сути, лишена сколько-нибудь ощутимой привлекательности для заглавного героя уэбберовского мюзикла. Напротив, возвышенно-духовное и художественно-артистическое «избирательное сродство» двух любящих душ всецело занимает мысли Призрака. Он мечтает об идеальном оперном искусстве, создаваемом общими усилиями «Ангела музыки» и его любимой ученицы (равно как и вдохновительницы) для всех подлинных ценителей Прекрасного...

Между тем, «Дон Жуан Торжествующий» заведомо дистанцируется от подобных романтических устремлений. Происходящее на сцене явно отсылает слушателя к моцартовскому оперному шедевру (фабульные мотивы, связанные с «переменной ролей» хозяина и слуги, с «пиршеством ради соблазнения», устраиваемым по инициативе Дон Жуана), в котором устами заглавного героя провозглашается «либертинизм» как фундамент «новой чувственности» и взаимоотношений полов. Заметны также отголоски ренессансных литературных интерпретаций соответствующего образа («легкомысленная молодёжь» XVI века – Тирсо де Молина и др.), где «аморальная» природа жизненной философии донжуанства обуславливается «демонстративным» безбожием или, по крайней мере, «соблазнами» еретического толка (протестантскими «уклонениями»). Следовательно, многолетняя увлечённость Призрака подобным сюжетом («Дон Жуан Торжествующий» воспринимается автором как своего рода «итоговый опус») нуждается в более детальном рассмотрении и обосновании.

Нами уже отмечалось выше, что рассредоточенный «оперный триптих», исходя из общей художественной концепции уэбберовского проекта, призван воссоздать некие существенные вехи развития данного жанра. При этом особен-

но значимым оказывается рецептивный аспект «художественно-исторического исследования»: опера, рождённая более-менее далёкой эпохой минувшего, неизбежно вступает в диалог с настоящим, обнаруживая свою подлинную культурную актуальность. Аналогичная проблема возникает перед автором вновь создаваемого опуса, хотя современная опера, не ограничиваясь упомянутым диалогом, изначально тяготеет к «творческой дискуссии» с многовековыми жанрово-стилевыми традициями. Вот почему Призрак, декларируя необходимость «обновления» музыкального театра и беспощадного изгнания «цеховой рутины», в собственном творении – «Дон Жуане Торжествующем» – стремится выявить продуктивную роль коннотаций с великим наследием европейской культуры.

Показателен, в частности, выбор имён для персонажей, «сопутствующих» заглавному герою на протяжении демонстрируемого финала. Так, «говорящее» итальянское имя Пассарино, в силу «отглагольного» происхождения, допускает множество функциональных толкований (*passare* – проходить, проезжать, передавать, совершаться, миновать, слыть, проводить [время], etc.), вызывая этимологические ассоциации с многоопытным слугой-пройдохой. Напротив, древнегреческое имя Аминта, по сути, знаковое для истории пасторального театра Возрождения и Нового времени, в аналогичных толкованиях вообще не нуждается. Прежде всего, речь идёт о пасторальной драме Торквато Тассо «Аминта» (1573, изд. 1580), «...среди множества подобных драм XVI столетия выделяющейся в качестве признанного шедевра этого жанра. <...> “Аминте” отводится также особая роль в истории музыки и, в частности, в становлении итальянской оперы. <...> После Тассо имя Аминты будет часто фигурировать в пасторалях, в том числе оперных, причём как в мужской, так и в женской форме. Отметим, что в образе Аминты, непосредственно отсылающем к *буколике* Вергилия [он, в свою очередь, опирался на более ранний образец – стихотворение Феокрита, общепризнанного родоначальника *буколической* поэзии. – Е. А.], воплотились черты одного из главных типов, который стремилась сформулировать, вслед за провансальской поэзией и петраркистами, *новоевропейская пастораль*, – “идеального влюблённого”» ([6, с. 129, 134]; курсив мой. – Е. А.). Сюжет «Аминты», повествующей о «превратностях любви» благородного пастуха к неприступной нимфе, вдохновлял крупнейших ренессансных композиторов, включая Э. де Кавальери и К. Монтеверди, а впоследствии нашёл отражение в знаменитом либретто П. Метастазии «Король-пастух» (1751) – к нему обращались

В. А. Моцарт, К. В. Глюк, Дж. Сартти, И. А. Хасе, Б. Галуппи, Н. Пиччинни, Н. Йоммелли и другие выдающиеся мастера классической эпохи.

Появление «идеального образа» Аминты в «чужеродном» контексте «Дон Жуана Торжествующего» представляется далеко не случайным. Беззаветная преданность в любви, по мнению Призрака, способна впечатлить неприступного «покорителя женских сердец», мечтающего именно о такой спутнице жизни. О том, насколько важной для заглавного героя оказалась встреча с Аминтой, свидетельствуют и парадоксальные трансформации названных выше мотивов из оперы В. А. Моцарта – Л. Да Понте (в роскошно убранном зале Дон Жуан устраивает пиршество для *единственной* гостьи; «перемена ролей» с Пассарино обуславливается не стремлением ускользнуть от погони, запутав «мстителей», но боязнью *смутить и разочаровать* девушку, выросшую на лоне природы и чуждую аристократическим условностям), а также упоминаемая хором «сакрально-жертвенная» подоплёка происходящего: Аминта, подобно героиням романтических (в особенности вагнеровских) музыкальных драм, призвана искупить грехи своего будущего избранника, обратив его к праведному бытию.

Тенденции, связанные с концептуальным переосмыслением сюжета о «великом распутнике», обнаруживаются ещё в художественной прозе и драматургии романтического периода (Э. Т. А. Гофман, Дж. Г. Байрон, Ф. Стендаль, А. де Мюссе и др.), однако вторая половина XIX и начало XX века демонстрируют подлинно впечатляющий расцвет указанного «мифотворчества» (см.: [5; 7]). Появляются и оригинальные истолкования «вечного сюжета» либо соответствующего заглавного героя, предлагаемые композиторами (А. Даргомыжский, Э. Направник, П. Чайковский, Р. Штраус, Ф. Альфано). В упомянутых сочинениях романтической эпохи, несомненно, ощущается интерес к всевозможным образно-смысловым и сюжетным контаминациям, содержащимся в избранных литературных первоисточниках (А. Пушкин, А. К. Толстой, Н. Ленау, Э. Москино) и свидетельствующим о целенаправленном интенсивном диалоге с великими мастерами прошлого.

Между тем, автор «Дон Жуана Торжествующего», будучи дерзновенным реформатором оперного искусства, уже в середине 1870-х годов жаждет большего – речь идёт о фактическом предвосхищении художественных исканий рубежа XX столетия. Действительно, радикальное переосмысление заимствуемых сюжетных мотивов (перекликающееся с логикой «наоборот» Вел. Хлебникова и его современников [5, с. 61–70]),

аналогичное «смещение акцентов», реализуемое в условиях жанровой модели *dramma giocoso* (подчёркнуто «сумрачная» атмосфера традиционных комических эпизодов – хора слуг, реплик Пассарино, «избыточная» эмоциональная напряжённость «сцены оболыщения»), внезапные и лишённые видимой логической связи контрастные стилиевые «сдвиги» могут быть соотнесены с «нервической восприимчивостью» искусства декаданса, вызывающе нарочитым («коллажным») эклектизмом модерна, «кинематографически-прикладной» иллюстративностью *a la Hollywood*, присущей оперному югендстилю (см.: [4, с. 42, 26, 58]). В области музыкального языка «Дон Жуан Торжествующий» балансирует на грани *pasticcio*, причудливо сочетая элементы романтического и «авангардного» (политональные «контрапункты» отдельных голосов и фактурно-гармонических построений, «минималистские» *ostinati* многократно чередуемых «паттернов», элементы кластерной техники и др.), академического и массового («тангообразная» ритмическая пульсация в лирическом дуэте – «любовном признании» Дон Жуана и Аминты), что порождает естественные ассоциации с «характернейшими чертами художественного мышления рубежной эпохи» [4, с. 25].

Отмеченная «устремлённость в будущее», несомненно, характеризует прежде всего создателя вышеназванной «вставной оперы», творца, склонного отождествлять себя с «легендарным оболыстителем» преимущественно в эстетико-философском плане (так, Ф. Ницше – один из «духовных отцов»

модерна и югендстиля – писал о «гносеологическом» Дон Жуане, «одержимом неутолимой страстью к познанию» и жаждой «абсолютной истины» – см.: [5, с. 69]). Призрак одержим идеей создания универсального «сверхстиля», под стать универсальной «сверхконцепции», объединяющей многочисленные историко-культурные элементы в некое закономерно упорядоченное целое и открывающей художнику вожделенный путь к преодолению границы между искусством и жизнью. Выход на сцену для автора «Дон Жуана Торжествующего» связан не столько с устранением бездарного и враждебно настроенного исполнителя, профанирующего новаторский замысел оперы, или с хитроумным трюком, позволяющим ускользнуть (прихватив драгоценную «добычу» – любимую девушку) от полицейской облавы, сколько с наглядной демонстрацией этого «взаимопроникновения» двух противостоящих друг другу реальностей.

Подобный «эксперимент», безусловно, обречён, для его участников и для зрительской аудитории иллюзорное «единство» существует лишь несколько минут. Затем оно разрушается, исчезает, подобно тому как «дематериализуется» и сам Призрак Оперы в финале мюзикла. Именно эти мгновения (подразумевается дуэтная сцена Дон Жуана и Аминты) могут быть названы безоговорочным «торжеством» заглавного героя над враждебной ему средой, «торжеством» панэстетизма *fin de siècle* над грубой прозаичностью «всамделишного» оперного театра и породившей его «бескрылой» действительности.

### 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. 293–299.

2. Андрущенко Е. Новая ипостась шалюмо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 92–99.

3. Андрущенко Е. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: моногр. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.

4. Дегтярёва Н. Оперы Франца Шрекера и модерн в музыкальном театре Австрии и Германии: исслед. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римско-Корсакова, 2010. 369 с.

5. Жабинский К. «Октябрь на Неве» Велимира Хлебникова в контексте литературной «моцар-

тианы» XIX – начала XX века // Жабинский К., Зенкин К. Музыка в пространстве культуры: избр. ст. Ростов н/Д: Книга, 2010. Вып. 4. С. 59–75.

6. Коробова А. Пастораль в музыке европейской традиции: к теории и истории жанра: исслед. Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2007. 640 с.

7. Якушевич М. Метаморфозы моцартовского Дон Жуана в русской поэзии Серебряного века // Мифема «Дон Жуан» в музыкальном искусстве и литературе: материалы Международной науч. конф. Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2002. С. 201–221.

8. Shah R. No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's *Le Fantome de l'Opera* // Forum for Modern Language Studies. 2013. Vol. 50. No. 1. P. 16–29.

9. Snelson J. Andrew Lloyd Webber. The 2nd supplemented edition. New Haven: Yale University Press, 2012. 266 p.



REFERENCES

1. *Andruschenko E.* Barochnye i klassitsistskie klishe v miuzikle E. Leoida-Uebbera «Prizrak Opery» [The Baroque and Classicist Cliches in A. Lloyd-Webber's «The Phantom of the Opera»]. Starinnaiia muzyka segodnia [Ancient Music Nowadays]: papers for the research-practical conference. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2004. P. 293–299.
2. *Andruschenko E.* Novaya ipostas' shaliumo (ob intertekstual'nykh parallelyakh k miuziklu «Prizrak Opery» E. Lloida-Uebbera) [A New Role of Chalmereau (About Intertextual Parallels to A. Lloyd-Webber's Musical «The Phantom of the Opera»)]. Nauchnyi vestnik Moskovskoy konservatorii [Research Bulletin of Moscow Conservatoire]. 2012. No. 1. P. 92–99.
3. *Andruschenko E.* Sinteziruyuschie tendentsii v miuziklakh i rok-operakh E. Lloida-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov [Synthesizing Tendencies in Andrew Lloyd-Webber's Musicals and Rock Operas of the later 1960–1980s]: monograph. Rostov-on-Don: Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire, 2015. 248 p.
4. *Degtyareva N.* Opery Frantza Shrekera i modern v muzykal'nom teatre Avstrii i Germanii [Operas by Franz Schreker and Modern Style in the Musical Theatre of Germany and Austria]: research work. St. Petersburg: St. Petersburg State N. Rimsky-Korsakov Conservatoire, 2010. 369 p.
5. *Zhabinsky K.* «Oktyabr' na Neve» Velimira Khlebnikova v kontekste literaturnoy «motsartiany» XIX – nachala XX veka [«The October Days on the Neva» by Velimir Khlebnikov in Context of the XIXth and early XXth Centuries Literary «Mozartiana»]. Zhabinsky K., Zenkin K. Muzyka v prostranstve kul'tury [Music in the Space of Culture]: selected articles. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2010. Issue 4. P. 59–75.
6. *Korobova A.* Pastoral' v muzyke evropeiskoy traditsii: k teorii i istorii zhanra [Pastorale in Music of European Tradition: Towards the Theory and History of the Genre]: research work. Ekaterinburg: The Ural State M. Mussorgsky Conservatoire, 2007. 640 p.
7. *Yakushevich M.* Metamorfozy motzartovskogo Don Zhuana v russkoy poezii Serebriyanogo veka [Metamorphoses of Mozart's Don Juan in the Russian Poetry of the Silvery Age]. Mifema «Don Zhuan» v muzykal'nom iskusstve i literature [The Mythem «Don Juan» in Musical Art and Literature]: papers for the International research conference. Novosibirsk: Novosibirsk State M. Glinka Conservatoire, 2002. P. 201–221.
8. *Shah R.* No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's *Le Fantome de l'Opera* // Forum for Modern Language Studies. 2013. Vol. 50. No. 1. P. 16–29.
9. *Snelson J.* Andrew Lloyd Webber. The 2nd supplemented edition. New Haven: Yale University Press, 2012. 266 p.

ЛЕГЕНДА О ДОН ЖУАНЕ В «ПРИЗРАКЕ ОПЕРЫ»  
Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА: К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

В публикуемой статье освещается малоизученный аспект художественной концепции «Призрака Оперы» – прославленного мюзикла Э. Ллойда-Уэббера. Названный проект не только принадлежит к числу крупнейших творческих достижений английского композитора, но и представляет собой одну из впечатляющих кульминаций в процессе динамичных взаимодействий между сферами академической и массовой музыкальной культуры XX века. Убедительным подтверждением сказанному являются фрагменты из вымышленных опер, исполняемые действующими лицами на протяжении упомянутого мюзикла. Каждый фрагмент, стилистически тяготеющий к определённой внутрижанровой традиции XVIII–XX столетий, характеризуется вполне самобытным прочтением «актуального» оперного сюжета (исходя из установок конкретной эпохи). При этом вставная

сцена такого рода неизменно корреспондирует с разнообразными перипетиями драматического развития, насыщающими основную сюжетную линию. В качестве примера исследователь рассматривает наиболее показательные особенности «предфинальной» оперной сцены «Дон Жуан Торжествующий», которая апеллирует к важнейшим интенциям музыкального театра 1900–1910-х годов. Образно-смысловое толкование указанной сцены, с одной стороны, закономерно инспирируется парадоксальной художественной логикой, доминирующей в искусстве и литературе названного периода; с другой, – предвосхищает аналогичную парадоксальность развязки в «Призраке Оперы».

*Ключевые слова:* Э. Ллойд-Уэббер, мюзикл «Призрака Оперы», вставная оперная сцена «Дон Жуан Торжествующий», стиль модерн в оперном театре 1900–1910-х годов.

THE LEGEND ABOUT DON JUAN  
IN «THE PHANTOM OF THE OPERA» BY A. LLOYD-WEBBER:  
TOWARDS THE PROBLEM OF INTERPRETATION

The article elucidates some insufficiently known explored aspect conformably to the artistic conception of «The Phantom of the Opera», the famous musical by A. Lloyd-Webber. The named project not only belongs to the most prominent creative achievements of the English composer but also represents one of impressive climaxes in the process of dynamic interactions between the spheres of academic and popular culture in the XXth century. The fragments of invented operas were performed by the dramatic personae during the mentioned musical are the convincing corroboration of the said. Every fragment that stylistically attracts by the certain intra-genre tradition of the XVIII–XXth centuries is characterized by the quite original perusal of the «actual» opera plot (proceed from purposes of the specific age). Moreover, the

putting-in-text scene of this kind invariably correlates with various peripetias of the dramatic development sating with the main plot line. The most significant features of the «pre-final» scene «Don Juan Triumphant» that is directed toward the major intentions of the 1900–1910s musical theatre, are examined by the researcher as an example. On the one hand, the imaginative and sense interpretation of the noted scene is inspired paradox artistic logic dominating in the art and literature of the named period. On the other hand, this interpretation anticipates the like paradoxical denouement in «The Phantom of the Opera».

*Key words:* A. Lloyd-Webber, musical «The Phantom of the Opera», the putting-in-text opera scene «Don Juan Triumphant», Modern Style in the opera theatre of the 1900–1910s.

**Андрущенко Елена Юрьевна**

кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
продюсерства исполнительских искусств  
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 Producing the Performing Arts  
Rostov State S. Rachmaninov Conservatoire  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
e-mail: cats-andru@yandex.ru

