

Е. Ю. АНДРУЩЕНКО

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

**«РОК-ОПЕРНОСТЬ» В ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ
ПРОСТРАНСТВЕ ОПЕРЫ «МАСТЕР И МАРГАРИТА» С. СЛОНИМСКОГО**

В статье характеризуется камерная опера «Мастер и Маргарита» – музыкально-театральный опус, создававшийся С. Слонимским на протяжении 1970–1972 годов по роману М. Булгакова и репрезентирующий ярко выраженную полистилистическую художественную концепцию. Одной из ее составляющих выступает рок-стистика, приоритетное значение которой прослеживается в сцене обольщения Иуды. Эта сцена, завершаемая эпизодом убийства, подытоживает II часть оперы и своеобразно предваряет начало III-й («Великий бал у Сатаны»). В некоторых музыковедческих работах, посвященных опере, проводится гипотетическая параллель между «Мастером и Маргаритой» С. Слонимского и несколько более ранним сочинением – рок-оперой «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (1970). Данная параллель может быть признана вполне обоснованной, поскольку дискуссии музыкальной общественности Ленинграда по поводу «Суперзвезды» фактически предшествовали концертной премьере «булгаковской» оперы, а создатель последней в дальнейшем не отрицал своего знакомства с «Евангелием в стиле рок». Автором статьи выявляются черты стилистического родства между сценой обольщения и эпизодом «Everything's Alright» из рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера, фиксируется образно-смысловая близость соотносимых фрагментов. Обозначаются весьма показательные художественные перспективы данного «эксперимента» в области академической музыкальной культуры. С одной стороны, подразумевается ряд произведений, сочиненных С. Слонимским на протяжении 1970-х годов (прежде всего, «Экзотическая сюита» и Концерт для трех электрогитар); с другой, – творческие искания «третьего направления» в советской музыке последней четверти XX века, непосредственно вдохновленные «Суперзвездой» Э. Ллойда-Уэббера и реализованные в различных жанрах отечественного музыкального театра (опера, мюзикл, рок-опера и т. д.).

Ключевые слова: С. Слонимский, опера «Мастер и Маргарита», полистистика, рок-опера, «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера.

Для цитирования: Андрущенко Е. Ю. «Рок-оперность» в полистилистическом художественном пространстве оперы «Мастер и Маргарита» С. Слонимского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 77-82.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_77

E. ANDRUSHCHENKO

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**“ROCK OPERA TENDENCY” IN THE POLYSTYLISTIC ARTISTIC SPACE
OF THE OPERA “MASTER AND MARGARITA” BY S. SLONIMSKY**

The article characterizes the chamber opera “Master and Margarita” – a musical and theatrical opus to be composed by S. Slonimsky during 1970–1972. This opera based on the novel by M. Bulgakov is representing a pronounced poly-stylistic artistic concept. One of its components is rock style, the priority of which can be seen in the scene of Judas’s seduction. This scene, ending with an episode of murder, summarizes the 2nd part of the opera and in a peculiar way precedes the beginning of the 3rd (“Great Ball at Satan’s”). Some musicological works devoted to opera draw a hypothetical parallel between “Master and Margarita” by S. Slonimsky and a slightly earlier work, the rock opera “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber (1970). This parallel can be considered quite justified, since discussions of the Leningrad musical society about “Superstar” actually preceded the concert premiere of “Bulgakov’s” opera, and the author of the latter did not subsequently deny his acquaintance with “Gospel in Rock Style”. The researcher identifies features of stylistic kinship between the mentioned scene of seduction and the episode “Everything’s Alright” from the

rock opera by A. Lloyd-Webber, and fixes the figurative and semantic similarity of the correlated fragments. Very indicative artistic prospects for this “experiment” in the field of academic musical culture are outlined. On the one hand, it refers to a series of works composed by S. Slonimsky throughout the 1970s (primarily the “Exotic Suite” and the Guitar Concerto); on the other hand, the creative searches for the “third direction” in Soviet music of the last quarter of the 20th century, directly inspired by A. Lloyd-Webber’s “Superstar” and implemented in various genres of Russian musical theatre (opera, musical, rock opera, etc.).

Keywords: S. Slonimsky, opera “Master and Margarita”, polystylistics, rock opera, “Jesus Christ Superstar” by A. Lloyd-Webber.

For citation: Andrushchenko E. “Rock opera tendency” in the polystylistic artistic space of the opera “Master and Margarita” by S. Slonimsky // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 77-82.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_77

Многообразная стиливая палитра, характерная для камерной оперы С. Слонимского по роману М. Булгакова, – важнейшая составляющая масштабной художественной концепции данного произведения. Как отмечает современный исследователь, «...в этой опере Слонимский необъятно расширил границы своего музыкального языка. Он дал прозвучать здесь всем “музыкам”, которые хранятся в его творческой лаборатории, – от утонченной додекафонной стилистики до брутальной эстрадности, включая архаичные гетерофонные хоры, лирические кантиленные арии, гротескные scherzo в духе Шостаковича, пикантные джазовые элементы, “вкусную” колористику, типичную для самого Слонимского. Стиливые “слова” его музыкальной речи столь же многообразны, как названные выше жанровые элементы, – от пассионов до рок-оперы» [1, с. 23].

О значимости рок-музыки – одного из элементов «максимально плотного “стилевого вещества”» этой оперы – как «важного ростка нового», убедительно свидетельствующего в пользу авторского «универсализма и внутренней цельности музыкального мышления», еще на рубеже 1980–1990-х годов писала М. Рыцарева [2, с. 132–133]. Согласно предположению, высказанному исследователем, рок-стилистика «...повидимому, заморозила композитора, осознавшего огромные и неизведанные ее возможности для собственного стиливого и концепционного преломления» [Там же, с. 132]. В связи с этим, отметив вполне очевидную параллель с рок-оперой «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (1970), М. Рыцарева предположила, что знаменитая ныне интерпретация Страстей Господних «в стиле рок» еще «не была у нас известна», когда Слонимский работал над «Мастером и Маргаритой» [Там же, с. 131]. Несколько иначе охарактеризовала указанную параллель В. Холопова: «По каким-то параметрам данную оперу можно сопоставить – но только чтобы противопоставить – с рок-оперой “Иисус Христос –

суперзвезда”... как диаметрально противоположный культурный “посыл”... при использовании некоторых сходных элементов» [1, с. 23].

Опираясь на позднейшие мемуарные публикации (Н. Петрова, А. Журбин) и некоторые высказывания самого композитора, допустимо утверждать: столичная (прежде всего, ленинградская) профессиональная аудитория была уже хорошо знакома с данной рок-оперой, и это знакомство содействовало продуктивным «экспериментам» в отечественных академических опусах ближайшего десятилетия. Приведем лишь некоторые факты. Период создания оперы «Мастер и Маргарита», согласно опубликованным в настоящее время каталогам и нотографическим справочникам, охватывает 1970–1972 годы (см.: [3, с. 295])¹. В частности, известная премьера I части оперы, состоявшаяся в Ленинградском доме композиторов, датируется 10 апреля 1972 года, при этом допустимо предположить, что партитура в целом тогда еще не была завершена. В свою очередь, «концепционный альбом», содержащий практически весь музыкальный материал рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда», был выпущен осенью 1970-го. Год спустя, в октябре 1971-го, была осуществлена бродвейская постановка «Иисуса»; примерно тогда же этот спектакль удалось посмотреть А. Петрову, главе Ленинградской организации Союза композиторов РСФСР, приехавшему в Нью-Йорк. Естественно, А. Петров сразу приобрел названный альбом, по возвращении в Ленинград выступив по областному радио с информацией о рок-опере и показом ее фрагментов [5, с. 213–216]. Как свидетельствует А. Журбин, молодежная секция городского Союза композиторов вскоре организовала дискуссию по поводу сочинения Э. Ллойда-Уэббера. Сам А. Журбин обзавелся магнитофонной записью «Иисуса» и активно пропагандировал это сочинение как в Ленинграде, так и в Москве, – например, продемонстрировал запись Альфреду Шнитке, весьма заинтересованно откликнувшемуся на услышан-

ное (см.: [6, с. 34–35]). Все перечисленные события происходили в конце 1971 – начале 1972 года, и представляется крайне маловероятным, что Слонимский тогда ничего не знал об этом или намеренно игнорировал тогдашние композиторские дискуссии, связанные с рок-оперой.

Следует напомнить и другое: автор «Мастера и Маргариты» с большим интересом относился к творческим опытам своего ленинградского коллеги А. Колкера, неоднократно упоминавшего о позитивном воздействии «Суперзвезды» на его музыкально-театральные сочинения². Знаменитая «трилогия» А. Колкера по мотивам пьес А. Сухово-Кобылина, созданная в первой половине 1970-х годов, оценивалась Слонимским очень высоко. В одном из интервью более позднего времени (начала 1980-х) Слонимский отметил принципиальную «...возможность вторжения ритмоинтонаций рок-музыки в симфонический мир и в [музыкальный] театр...», особо подчеркнув: «Меня радует углубление содержания мюзикла в работах А. Колкера (“Свадьба Кречинского”, “Дело”»)» [8, с. 35]. В качестве «анти-тезиса» Слонимский высказал в целом негативное отношение к «Иисусу» Э. Ллойда-Уэббера: «У нас, как и на Западе, область рок-музыки пока что носит преимущественно коммерческий характер. Поэтому, если в качестве курьеза рок-опера типа “Superstar”, наверное, возможна, то я лично ощущаю в ней несоответствие характера духовного содержания самой музыки и этоса Евангелия» [Там же]. Однако представляется более существенным другое: создатель «булгаковской» оперы упомянул о данном «курьезном» сочинении как о хорошо ему известном опусе.

Кроме того, обозначилось и принципиальное расхождение, о котором в дальнейшем писала М. Рыцарева: «...если в рок-опере [собственно] рок – это, прежде всего, общее стилевое решение (со своей внутренней образно-жанровой драматургией), то в опере (“Мастер и Маргарита”. – Е. А.) Слонимского это его прием полистилистики, необходимый для создания заостренного и одновременно более емкого образа в сложной концепции» художественного целого [2, с. 132]. Именно так были преломлены «вторжения ритмоинтонаций рок-музыки», о которых рассуждал Слонимский, в контексте одного из ключевых эпизодов II части – «сцены оболыщения», непосредственно предшествующей убийству Иуды. Отечественными исследователями по-разному характеризовались и оценивались полистилистические взаимодействия, представленные в этой сцене. Так, А. Климовицкий отметил «зонговую манеру» изложения в целом, В. Холопова – сочетание «джазовых приемов» с элементами «асимметричной гемиольной

ритмики» в «древневосточном» духе, А. Баева – «обволакивающую чувственную атмосферу восточной неги, из которой уже нет выхода <...> напоминающую о Саломее из одноименной оперы Р. Штрауса», и т. д. [1, с. 24; 9, с. 521].

Следует полагать, что в данном случае композитор учитывал и «полистилистику» литературного первоисточника, явившегося основой либретто: роман Булгакова не содержит целенаправленной «беллетризованной» интерпретации евангельских Страстей Господних и «этоса Евангелия», ограничиваясь подчеркнуто свободными «фантазиями» и ассоциативными переключками (заглавный герой романа – советский писатель, который, в свою очередь, пишет другой роман... и т. д.). Далее, при отсутствии явных сюжетных и драматургических переключек между либретто уэбберовской рок-оперы и «сценой оболыщения» из «Мастера и Маргариты», соответствующие стилистические параллели должны были вуалироваться и переосмысливаться³. Внимание Слонимского привлекла в основном жанрово-стилевая область софт-рока (а именно стилистика рок-баллад), связанная в «Иисусе» с образом Марии Магдалины и концентрированно представленная в рефренных построениях одного из ключевых номеров – «Everything’s Alright»⁴.

Для указанных фрагментов изначально свойственна «редуцированная» роль ударных, «камерная» инструментовка (показательна, в частности, приоритетная роль акустической гитары), специфически-нерегулярная ритмическая пульсация (3+2), сочетаемая с гармонической остинатностью и преобладанием вариантного принципа в развертывании песенных интонаций. Показательно также стремление Ллойда-Уэббера и Слонимского к последовательной драматизации соответствующих сцен, завершаемых остроконфликтными кульминационными эпизодами. Кроме того, в «сцене оболыщения» своеобразно претворяется и «национальная составляющая», традиционно характерная для рок-баллад (и «Everything’s Alright» вполне соответствует данной традиции), – элементы фолк-рока или «фольклоризованной» эстрадной песенности XX столетия⁵.

По мнению М. Рыцаревой, «сцена оболыщения» внешне как будто «...выпадает из общей атмосферы оперы, особенно конца II части, посвященного возмездью. Однако следующий за этим эпизодом балетный антракт к III части “Великий бал у Сатаны” <...> проясняет замысел автора. Преступник мстит преступнику, убивая доносчика руками палача, отмывая руки, подписавшие смертный приговор герою. Вот подлинная абсурдность ситуации, которая обычно,

по привычке, считается актом справедливого возмездия» [2, с. 131], но фактически лишь предвосхищает череду аналогичных убийств, изображаемых в ходе «Великого бала». Подобной же «абсурдностью» (или, точнее говоря, ложностью, фальшивостью) характеризуется мотив «любви – ненависти». Видимое сочувствие, которое Иуда как будто проявляет к речам Иешуа – проповедника всеобщей «жизни в любви», оборачивается подлым и циничным предательством. Об Иешуа сам доносчик высказывается с ненавистью и презрением, утверждая, что «лжеучитель» на самом деле хотел «погубить» его, именуя «притворщиком и завистником». В дальнейшем, получив от первосвященника Каифы положенное воздаяние, «честный и прямой» Иуда спешит к своей подруге Низе, – именно ее, по уверениям Иуды, он «любит страстно» и совершенно искренне⁶, однако его «пассия», в свою очередь, следуя инструкциям другого «начальства», сразу же предаёт его. Прощальная реплика над телом убитого Иуды, вложенная в уста Низы («Ах, как он красив при свете луны...»)⁷ и завершающая II часть оперы, звучит лицемерно, по сути же – издевательски.

Следует заметить, что весьма сходный драматургический подтекст обнаруживается в сцене «Everything's Alright» из рок-оперы Ллойда-Уэббера. Мария Магдалина, искренне преданная Учителю и пытающаяся как-то оградить его от нападков Иуды, утихомиривает строптивца и наивно утешает удрученного этим конфликтом Иисуса. Мария просит его отдохнуть, не придавая значения тревожным и печальным мыслям, поскольку «утро вечера мудренее» и непростая ситуация наверняка разрешится благополучно. В действительности же события разворачиваются противоположным образом: недовольство Иуды, как бы подавляемое и загоняемое внутрь собратями по общине, с большим интересом воспринимается первосвященниками, и мнимый «правдолюбец» фактически неизбежно становится предателем. Исходя из этого, стилистика «мягкого, обволакивающего и дурманящего рока» [2, с. 131] в соотносимых эпизодах из «Мастера и Маргариты» Слонимского и «Евангелия в стиле рок» Ллойда-Уэббера приобретает явно родственную драматургическую направленность.

Размышляя о «рок-музыке Низы» как составной части целостного художественного замысла камерной оперы Слонимского, отечественный исследователь замечает: «Яркая и неоднозначная краска, эпизод неожиданный и пряный... занял в опере, может быть, даже чуть больше места, чем ему хватило бы в масштабе целого <...>» [2, с. 132]. Учитывая изложенное выше, приводимую «двойственную» оценку можно было бы скорректировать. Напротив, обобщающий тезис о значении «огромных и неизведанных возможностей» рок-музыки «для стилевого и концепционного предомления» в последующих сочинениях Слонимского – к примеру, в Концерте для трех электрогитар с оркестром (1973) или «Экзотической сюите» для инструментального ансамбля (1976) – находит убедительное аналитическое подтверждение. Ведь «...результат любого манипулирования стилевыми моделями зависит... лишь от универсализма и внутренней цельности музыкального мышления автора, способности или неспособности обнаружить единство во внешне не связанных явлениях», – справедливо указывает М. Рыцарева [Там же, с. 131, 133].

По мнению В. Холоповой, «...когда создавалось это произведение (“Мастер и Маргарита”. – Е. А.), со стороны Слонимского это была весьма новая и перспективная заявка. Теперь же получилось так, что опера 1972 года влилась в тот общий музыкальный язык, который “догнал” ее некогда индивидуальную стилистику» [1, с. 23]. В свою очередь, стилевой синтез, представленный в «Иисусе» Э. Ллойда-Уэббера, может рассматриваться как один из важнейших импульсов применительно к художественным исканиям «третьего направления» в отечественной академической музыке 1970–1990-х годов. Среди широко известных российских композиторов, вдохновлявшихся этими импульсами, – Алексей Рыбников и Эдуард Артемьев, Александр Журбин и Александр Колкер, Геннадий Гладков и Андрей Петров... Допустимо утверждать, впрочем, что названными именами соответствующая тенденция далеко не исчерпывается. Наглядное тому подтверждение – камерная опера «Мастер и Маргарита» Сергея Слонимского, обретающая все более широкое признание в XXI столетии и, несомненно, побуждающая специалистов к углубленному и многоаспектному ее изучению.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹Как утверждает И. Гликман, несколько ранее – в марте 1971-го – с партитурой ознакомился Д. Шостакович, однако при этом не уточняется, идет ли речь о музыке всех частей оперы. Других мемуарных свидетельств с указанием 1971 года применительно к «Мастеру и Маргарите» Слонимского обнаружить не удалось. Впрочем, общий контекст воспоминаний И. Гликмана, беседовавшего с Д. Шостаковичем о «Мастере и Маргарите» в мае 1972-го (Шостакович «...удивлялся тому, что она еще не поставлена на сцене» [4, с. 287]), также позволяет предположить более позднюю датировку встречи двух композиторов.

² В частности, А. Колкер отмечал: «...новое направление (подразумевается рок-опера. – Е. А.) принесло с собой много ширпотреба. Но есть и серьезные 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» (цит. по: [7, с. 104]). Тогда же некоторые зарубежные критики отзывались о «Свадьбе Кречинского» как о «русском мюзикле, подобном “Суперзвезде”» [Там же, с. 100].

³ В уэбберовской рок-опере окончание земного пути Иуды представлено в соответствии с Евангелием (эпизод самоубийства).

⁴ В издании «авторизованной» версии клавира «Суперзвезды» указанные рефренные построения были снабжены композиторской ремаркой «Soft Rock», контрастные эпизоды – весьма эмоциональная «дискуссия» между Иисусом и «обличителем» Иудой – аналогичной ремаркой «Hard Rock» (см.: [10, с. 122–124]). Заметим, что «хард-роковые» эпизоды не привлекли внимания Слонимского, репрезентировавшего Иуду-«лжесвидетеля» в границах академической стилистики. Между тем, на протяжении всего «эпизода обольщения» (щ. 98–109 партитуры II части) композитор зафиксировал характерные «эстрадно-джазовые» обозначения гармонизации для партии гитары. Здесь и далее приводятся отсылки к изд.: Слонимский С. М. Мастер и Маргарита: Камерная опера в 3 ч.: Партитура. Л.: Сов. композитор, 1991.

⁵ Показательны, в частности, ощутимые интонационные параллели между указанной сценой и прославленной «Маританой» Г. Свиридова, – сошлемся хотя бы на киноверсию спектакля «Дон Сезар де Базан», выпущенную «Ленфильмом» в конце 1950-х годов (режиссер И. Шапиро). Эта песня «в испанском духе», исполняемая на одной из мадридских улиц юной танцовщицей Маритой под стилизованный аккомпанемент (подражание гитаре и национальным ударным), с одной стороны, повествует о любви вымышленного «короля Кастилии» к «простой девушке», с другой, – фактически «обольщает» реального короля Испании Карла II, «инкогнито» проходящего поблизости.

⁶ Слова «Люблю я Низу страстно!» (с авторской ремаркой – «самому себе») звучат в монологе Иуды, лжесвидетельствующего против Иисуса (I часть, щ. 54).

⁷ Примечательны авторские указания для исполнителей, сопутствующие этой реплике, – poco sostenuto, misterioso (II часть, щ. 115). В булгаковском романе соответствующим размышлениям предается один из убийц Иуды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопова В. Н. «Философская камерата» Сергея Слонимского [о премьерных исполнениях оперы «Мастер и Маргарита» в Москве] // Советская музыка. 1989. № 10. С. 22–25.
2. Рыцарева М. Л. Композитор Сергей Слонимский: монография. Л.: Сов. композитор, 1991. 256 с.
3. Слонимская Р. Н. (авт.-сост.) Каталог произведений С. М. Слонимского: 1954–2002 // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского: [статьи и материалы] / ред.-сост. Т. Л. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 264–360.
4. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. СПб.: Композитор, 1993. 336 с.
5. Петрова Н. Е. Андрей Петров: От Шостаковича до Шевчука: Из ненаписанного дневника. СПб.: КультИнформПресс, 2005. 264 с.
6. Журбин А. Б. Краткие встречи с гением // Альфреду Шнитке посвящается: Из собрания «Шнитке-центра». М.: Композитор, 2006. Вып. 5. С. 33–36.
7. Яснец Э. Я. Александр Колкер: Время. Судьба. Творчество: монографический очерк. Л.: Сов. композитор, 1988. 152 с.
8. Шнитке А. Г., Слонимский С. М. Взгляд из предыдущего десятилетия (беседа с М. И. Нестьевой) // Альфреду Шнитке посвящается: Из собрания «Шнитке-центра». М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. Вып. 2. С. 25–38.
9. Баева А. А. Творение мастера [об опере «Мастер и Маргарита» С. Слонимского] // Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского: [статьи и материалы] / ред.-сост. Т. Л. Зайцева, Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор, 2003. С. 514–528.
10. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х годов: монография. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. 248 с.

REFERENCES

1. Kholopova V. «Filosofskaya kamerata» Sergeya Slonimskogo [“Philosophical Camerata” by Sergei Slonimsky]. In: Sovetskaya muzyka [Soviet Music]. 1989. No. 10. Pp. 22–25.
2. Rytsareva M. Kompozitor Sergey Slonimskiy [The composer Sergei Slonimsky]: monograph. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1991. 256 p.

3. *Slonimskaya R.* (sost.) Katalog proizvedeniy S. Slonimskogo: 1954–2002 [The Catalogue of S. Slonimsky's Works: 1954–2002 (comp. by R. Slonimskaya)]. In: Vol'nye mysli: K yubileyu Sergeya Slonimskogo [Free Ideas: Towards the Jubilee of Sergei Slonimsky]: articles and materials. Comp. and ed. by T. Zaytseva, R. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. Pp. 264–360.
4. Pis'ma k drugu: Pis'ma D. Shostakovicha k I. Glikmanu [Letters to the friend: D. Shostakovich's letters to I. Glikman]. St. Petersburg: Kompozitor, 1993. 336 p.
5. *Petrova N.* Andrey Petrov: Ot Shostakovicha do Shevchuka: Iz nenapisannogo dnevnika [Andrei Petrov: From D. Shostakovich to Yu. Shevchuk: The pages of diary to be not written]. St. Petersburg: KultInformPress, 2005. 264 p.
6. *Zhurbin A.* Korotkie vstrechi s geniem [The short meetings with a genius]. In: Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: Iz sobraniya «Shnitke-tsentra» [The Dedication to Alfred Schnittke: Materials of "Schnittke Centre" Collection]. Moscow: Kompozitor, 2006. Issue 5. Pp. 33–36.
7. *Yasnets E.* Aleksandr Kolker: Vremya. Sud'ba. Tvorchestvo [Alexander Kolker: The Time. The Fate. The Work]: monographic essay. Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1988. 152 p.
8. *Shnitke A., Slonimskiy S.* Vzglyad iz predydushchego desyatiletia (beseda s M. Nest'evoy) [The outlook from the previous decade (interview with M. Nestieva)]. In: Al'fredu Shnitke posvyashchaetsya: Iz sobraniya «Shnitke-tsentra» [The Dedication to Alfred Schnittke: Materials of "Schnittke Centre" Collection]. Moscow: A. Schnittke Moscow State Institute of Music, 2001. Issue 2. Pp. 25–38.
9. *Baeva A.* Tvorenie мастера [The Master's Work]. In: Vol'nye mysli: K yubileyu Sergeya Slonimskogo [Free Ideas: Towards the Jubilee of Sergei Slonimsky]: articles and materials. Comp. and ed. by T. Zaytseva, R. Slonimskaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2003. Pp. 514–528.
10. *Andrushchenko E.* Sinteziruyushchie tendentsii v myuziklakh i rok-operakh E. Lloyd-Uebbera kontsa 1960–1990-kh godov [The synthesizing tendencies in Musicals and Rock Operas by A. Lloyd Webber from the end of 1960s to 1990s]: monograph. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2015. 248 p.

Андрущенко Елена Юрьевна

доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672

Elena Yu. Andrushchenko

Dr. Sci. (Art), Associate Professor at Music History Department
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
cats-andru@yandex.ru
ORCID: 0000-0003-3653-4672