

На правах рукописи

Андрущенко Елена Юрьевна

**СИНТЕЗИРУЮЩИЕ ТЕНДЕНЦИИ В МЮЗИКЛЕ И РОК-ОПЕРЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА
И ТВОРЧЕСТВО Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2020

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова»

Научный консультант: доктор искусствоведения, профессор
Цукер Анатолий Моисеевич

Официальные оппоненты: **Зенкин Константин Владимирович**
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского,
проректор по научной работе,
профессор кафедры истории зарубежной музыки

Смагина Елена Владимировна
доктор искусствоведения, доцент,
Волгоградский государственный институт
искусств и культуры,
профессор кафедры истории и теории музыки

Петров Владислав Олегович
доктор искусствоведения, доцент,
Астраханская государственная консерватория,
доцент кафедры теории и истории музыки

Ведущая организация: Сибирский государственный институт искусств
имени Дмитрия Хворостовского,
кафедра истории музыки

Защита состоится «21» мая 2020 года в 13.00 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, д. 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «___» _____ 2020 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Среди важнейших проблем, которые неизменно находятся в центре внимания гуманитарных наук XX – начала XXI в., особый интерес вызывают *синтезирующие* процессы, фактически утверждающиеся в качестве одного из приоритетных направлений художественного творчества. «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*», – эти слова, принадлежащие видному отечественному литературоведу Б. Эйхенбауму¹, более чем наглядно корреспондируют с эволюционными процессами, характерными для музыкального театра минувшего столетия.

Вот почему рассмотрению проблем, связанных с полижанровыми и полистилевыми явлениями легкожанрового музыкально-театрального творчества, отнюдь не случайно уделяется самое пристальное внимание в современных искусствоведческих работах. Данная проблематика не исчерпывается механизмами соответствующих взаимодействий, обусловленных тем или иным самобытным замыслом, индивидуальными композиторскими предпочтениями, etc. Во-первых, ощутимое усиление активности подобных взаимодействий – от интеграционных связей между различными сферами легкожанрового музыкального театра до целенаправленных «сочетаний и сближений» (Б. Эйхенбаум) массовой и академической художественной культуры – является некоей доминантой развития определенных жанров, прежде всего мюзикла и рок-оперы. Во-вторых, наряду с этим, указанные жанры относятся к числу основных участников этнокультурного диалога как неотъемлемой составной части «глобальных» трансформаций. Всемирная экспансия мюзикла – тяготеющего к универсализму и стремительно эволюционирующего музыкально-театрального жанра – приводит к неожиданным и весьма интересным результатам, которые заслуживают углубленного изучения (достаточно упомянуть хотя бы режиссерское переосмысление классической оперетты «под знаком мюзикла», композиторские эксперименты в области «промежуточных» или «микстовых» оперных модификаций – «оперы-мюзикла», «лайт-оперы», «фолк-оперы» – и т. д.).

В-третьих, наиболее яркие авторские образцы мюзикла и рок-оперы могут приобретать значение своего рода концептуальных моделей для «полномасштабных» опер, создаваемых в эпоху постмодерна. Такие оперные

¹ Эйхенбаум Б. О прозе: сб. ст. Л.: Худож. литература, 1969. С. 382 (курсив наш. – Е. А.).

спектакли призваны «...сконцентрировать в себе... мощную энергетику, создающую тот тип непосредственно-вдохновенного искусства, который завораживает зрителя»². Исходя из этого, выбор жанра-источника подобной энергии, шире – импульса для развития современного оперного театра, – следует признать вполне закономерным. Наконец, в-четвертых, упомянутые ранее жанрово-стилевые взаимодействия нередко служат «катализаторами» художественных исканий, приводящих к формированию оригинальных эстетических платформ композиторского творчества. Наглядным тому подтверждением являются музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера, в которых соответствующие взаимодействия представлены в высших формах проявления.

Таким образом, актуальность исследований, в том или ином аспекте ориентированных на постижение синтезирующих тенденций в развитии мюзикла, рок-оперы и аналогичных устремлений, характерных для творчества Э. Ллойда-Уэббера, представляется очевидной.

Научная разработанность темы. Вышеуказанная проблематика в целомном аспекте до настоящего времени фактически не разрабатывалась современной музыкальной наукой. При этом значимая роль синтезирующих процессов так или иначе констатируется специалистами при освещении различных явлений массовой музыкальной культуры или легкожанрового музыкального театра. Так, ценные наблюдения относительно генезиса и эволюции рок-оперы содержатся в трудах А. Цукера, В. Сырова, А. Порфирьевой, В. Ткаченко, склонных акцентировать многообразие жанрово-стилевых истоков данного феномена, его тяготение к всевозможным диалогам и взаимодействиям. В частности, В. Сыров формулирует и подробно обосновывает тезис о «синкретизме» ранних *аутентичных* рок-опер, произрастающих из театрализованных форм концертно-сценической коммуникации в недрах массовой музыкальной культуры. Этим, по мнению исследователя, определяется широчайший диапазон композиционных и драматургических приемов, воспринимаемых и ассимилируемых указанной разновидностью жанра (от фольклорных «игрищ» до оперной или ораториальной классики). В работах А. Цукера постулируется исконная синтезирующая природа *модернизированной (композиторской)* рок-оперы, связанная с появлением различных индивидуальных модификаций оперного «инварианта» и реализуемая посредством концептуальной триады «полисюжетность – полижанровость – полистилистика». Подобный универсализм синтезирующих процессов, характер-

² 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. 126.

ный для современной *композиторской* рок-оперы, свидетельствует о значительном художественном потенциале указанного жанрового ответвления и перспективах его продуктивного развития.

Наряду с этим, не утратили своего значения обзорно-аналитические очерки Л. Данько, С. Бушуевой, М. Гринберга и М. Тараканова, Э. Кампуса, посвященные генезису, проблемам эволюции и жанрово-стилевой специфике мюзикла. О синтезирующих тенденциях в легкожанровом музыкальном театре, соотносимых с аналогичными глобальными процессами в музыкальной культуре XX в., размышляют В. Конен, М. Сабинина, А. Баева, Л. Березовчук, Т. Кудинова, Л. Михеева и А. Орелович, С. Севастьянова, театроведы и киноведы З. Воинова, В. Вульф, Н. Таршис, Е. Уварова, М. Ханиш и Г. Краснова, И. Шилова. Жанровые и стилевые взаимодействия в указанной сфере рассматриваются также на сравнительно локальном материале Г. Калошиной (Франция 1990–2000-х гг.) и М. Бобровой (СССР и постсоветская Россия), в монографических очерках Е. Бронфин, О. Комарницкой, О. Манулкиной, И. Нестьева, Г. Шнеерсона о творчестве Дж. Гершвина, К. Вайля, Л. Бернстайна, Дж. Адамса, Дж. Корильяно. Осмыслению указанных процессов, несомненно, способствует обширная фактическая информация, представленная в обзорных работах И. Тушинцевой, О.-Л. Монд, Ан. Сысоевой, Д. Живова, в энциклопедическом издании «Великие мюзиклы мира» (статьи М. Дроновой, И. Емельяновой, М. Медковой, Е. Опрышко, Ю. Престенской и Ю. Тарасова, Е. Труфановой, О. Фрязинова, Д. Шкиттиной и др.). Особого упоминания заслуживают теоретические исследования и реферативные обзоры, посвященные фундаментальным проблемам жанровой типологии и жанрового синтеза в литературе и киноискусстве (С. Аверинцев, Н. Вакурова и Л. Московкин, Б. Иванюк, З. Лисса, Н. Симбирцева, О. Федотовских).

Наряду с этим, в 1990–2010-х гг. ощутимо возрастает интерес отечественных исследователей к музыкально-театральным проектам Э. Ллойда-Уэббера. Вслед за А. Цукером, монографические работы о творчестве британского композитора публикуют Ю. Смоляр, А. Мановцев, Ф. Игнатьев, Н. Кучер, Е. Полупан. В перечисленных публикациях с большей или меньшей подробностью рассматриваются вопросы жанрово-стилевого, драматургического и структурно-композиционного синтеза, характеризующиеся на примере отдельных уэбберовских сочинений («Иисус Христос – Суперзвезда», «Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов», «Призрак Оперы», «Женщина в белом»). Проблемы жанрово-стилевых взаимодействий массовой и академической музыки в мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера, датируемых

второй половиной 1980-х и 1990-ми гг. («Лики любви», «Бульвар Сансет», «Прекрасная игра»), освещаются в диссертационном исследовании А. Сахаровой.

Следует отметить, что в монографических трудах зарубежных исследователей, посвященных композитору (М. Уолш, М. Ковени, Дж. Мэнтл, Дж. Мак-Найт и др.), основное внимание уделяется, как правило, внешне-событийной стороне уэбберовского творческого пути и соответствующему историко-культурному контексту. При этом упомянутые авторы ограничиваются лишь краткими замечаниями по поводу стилистики, музыкального языка, особенностей композиции того или иного произведения. К немногим исключениям, по-видимому, относится монография Дж. Снелсона, включающая ряд аналитических очерков, однако их последовательность не объединена какой-либо сквозной идеей. Аналогичная тенденция доминирует в монографиях о К. Портере (У. Мак-Брейн), К. Вайле (Х. Котшенрёйтер), Л. Бернштейне (Г. Бёртон), С. Сондхайме (С. Р. Суэйн). Упомянутое стремление к «общедоступному» и занимательному повествованию в основном объясняется многолетней отстраненностью академически ориентированного музыковедения США и Великобритании от проблем современных массовых жанров (мюзикла и рок-оперы в том числе). Им, как правило, посвящены работы музыкально-социологического или культурологического плана (Дж. Блок, Э. Вольман, С. Вольф, П. Гланцер, Р. Кнапп, Дж. Мак-Гоуэн, Г. Мак-Дермот, Р. Розарио, В. Сиропулос, С. Траск, Дж. Ф. Уэйр и др.)³. Неудивительно, что книги и статьи, принадлежащие к зарубежной «уэббериаде», до сих пор остаются прерогативой музыкальной или театральной критики и журналистики, ориентированной на широкого читателя (публикации Р. Адамовой, Х. Мьюэ, У. Мюллера, К. Ричмонда).

Таковы и «персональные» разделы многочисленных работ по истории мюзикла, публикуемых преимущественно американскими и английскими театроведами и театральными критиками (среди авторов последнего десятилетия – Д. Бётгер, М. Грант, К. Ганцль, С. Грин, М. Кантор, Л. Мэслон и др.). Несомненное достоинство этих исследований, обзорных очерков, путеводителей – воссоздаваемый авторами обширный исторический контекст, с которым связано творчество Э. Ллойда-Уэббера. В соответствующих работах, с одной стороны, выявляются полижанровый генезис мюзикла, его стилистическая неоднородность, интенсивное преломление разнообразных актуаль-

³ В аналогичных публикациях отечественных философов, культурологов и эстетиков (К. Акопян, Г. Кнабе, К. Мяло, А. Флиер, В. Шестаков и др.) легкожанровому музыкальному театру отводится скорее второстепенное место среди обозреваемых явлений массовой культуры XX в. (по сравнению хотя бы с поп- и рок-эстрадой).

ных ответвлений массовой культуры. С другой стороны, зарубежными специалистами предлагаются различные подходы к периодизации исторического развития данного жанра. В дальнейшем благодаря сопоставлению указанных подходов очерчиваются магистральные тенденции, присущие мюзиклу на протяжении того или иного периода. Анализ отмеченных тенденций позволяет зафиксировать (хотя бы в общих чертах) определенные параллели между индивидуальными устремлениями Э. Ллойда-Уэббера и процессами, свойственными жанру в целом.

Заслуживают внимания критические работы (рецензии, анонсы, «творческие портреты», обзорные статьи) известных композиторов, музыковедов, журналистов и музыкантов-исполнителей, публикуемые в периодических изданиях, – как отечественных (М. Галушко, В. Дашкевич, Е. Езерская, А. Журбин, Т. Капустина, А. Матусевич, Д. Морозов, А. Ткачев, А. Троицкий, Г. Шохман, Р. Щедрин), так и зарубежных (Л. Ботстайн, Э. Кон, Т. Куинсон, Дж. Мартин, Ш. Морли, П. Мур, Н. Пауэлл, М. Эттингер и др.). Они запечатлевают непосредственную реакцию профессионального восприятия, живо откликающегося на всевозможные композиторские новации (жанровые, стилевые, драматургические), оценивающего художественную значимость и перспективу тех или иных сопряжений, взаимодействий, диалогов.

Как явствует из представленного обзора, специальные работы по вышеуказанной теме нами не выявлены. Исходя из этого, в качестве **объекта** настоящего исследования избран легкожанровый музыкальный театр второй половины XX – начала XXI в., представленный мюзиклом и рок-оперой как наиболее значимыми явлениями. **Предметом** исследования являются синтезирующие тенденции, которые обуславливают развитие этих жанров на протяжении обозначенного исторического периода и рассматриваются на примере музыкально-театральных проектов Э. Ллойда-Уэббера.

Цель работы – выявление важнейших закономерностей, присущих упомянутым процессам взаимодействия, синтеза и продуктивной коммуникации массовой и академической музыкальной культуры Новейшего времени. Поставленной целью предопределяется необходимость решения следующих **задач**:

- выявления синтезирующих тенденций, связанных с возникновением и дальнейшим становлением раннего мюзикла и рок-оперы;
- идентификации приоритетных направлений, характеризующих специфику рассматриваемых процессов взаимодействия и синтеза (полифабульность либо полисюжетность – полижанровость – полистилистика);

– определения важнейших сфер творческой деятельности, охватываемых соответствующими тенденциями (от легкожанрового и академического музыкального театра – к массовой и академической художественной культуре в целом);

– рассмотрения значимых и перспективных явлений, возникающих в результате упомянутых процессов взаимодействия и синтеза (*рок-мюзикл, камерный мюзикл, мегамюзикл*);

– аналитического описания индивидуализированных синтезирующих проектов на примере мюзиклов и рок-опер Э. Ллойда-Уэббера;

– осмысления специфики характеризующих процессов взаимодействия и синтеза в смежных областях музыкально-театрального искусства (любительский музыкальный театр) и музыкальном кино;

– освещения межкультурных обменов, благоприятствующих адаптации жанров мюзикла и рок-оперы в социальном и художественном пространстве СССР и постсоветской России.

Научную новизну данного исследования определяют несколько важнейших положений:

– утверждается и аргументируется тезис о синтезирующей природе мюзикла, так или иначе выявляемой на различных этапах его становления и развития;

– постулируется масштабность и продуктивность многообразных взаимодействий мюзикла с академическим музыкальным театром и, шире, с музыкальной классикой в целом;

– в качестве репрезентативных образцов подобных взаимодействий впервые рассматриваются *камерный мюзикл* и *мегамюзикл*;

– выявляется закономерность и перспективность синтезирующих процессов *музыкализации* на пути исторического развития важнейших ответвлений рок-оперы – *аутентичного* и *модернизированного* («композиторского»);

– раскрывается историческая значимость музыкально-театральных проектов Э. Ллойда-Уэббера как своеобразной квинтэссенции упомянутых синтезирующих устремлений мюзикла в XX – начале XXI в.;

– обосновывается приоритетный вклад творчества Э. Ллойда-Уэббера в процесс межкультурного диалога, способствовавшего утверждению рок-оперы и *оперы-мюзикла* как динамично развивающихся жанров советского (а затем российского) музыкального театра.

Теоретическая значимость исследования:

– результаты предпринятых изысканий и полученные выводы позволяют весьма существенно скорректировать устоявшиеся воззрения отечест-

венной музыкальной науки, связанные с оценкой роли и значения мюзикла в историческом развитии музыкального театра на протяжении XX в.;

– представленные аналитические описания позволяют выявить широкий диапазон драматургических, композиционных и жанрово-стилистических взаимодействий, благоприятствующих значительному сближению оперы и мюзикла в определенные периоды истории отечественной и зарубежной музыкальной культуры;

– рассматриваемые в ходе исследования вышеуказанные взаимодействия репрезентируются как параллельные и характерные для синхронной эволюции мюзикла и рок-оперы на современном этапе развития;

– многоплановость синтезирующих тенденций в музыкально-театральных проектах Э. Ллойда-Уэббера свидетельствует о выдвигании мюзикла и рок-оперы в последней трети XX – начале XXI в. на авансцену глобальных художественных диалогов массового и академического искусства.

Из вышеизложенного следует, что основные теоретические результаты исследования могут способствовать успешному решению фундаментальных проблем динамики массовой художественной культуры Новейшего времени в смежных областях гуманитарных наук (культурологии, общей истории искусств, эстетике, социологии культуры и др.).

Практическая значимость исследования обуславливается тем, что:

– раскрываемая автором синтезирующая природа мюзикла становится фактором перспективного формирования адекватных принципов режиссерской постановочной деятельности в сфере легкожанрового музыкального театра;

– исходя из этого, осуществляется корректировка устаревших подходов к музыкально-исполнительской интерпретации ряда «классических» образцов характеризуемого жанра;

– предложенный подход к аналитическому изучению упомянутых образцов мюзикла реализуется в учебно-методической литературе и внедряется в педагогический процесс музыкальных вузов и колледжей (курсы истории музыки, анализа музыкальных произведений, теории и истории массовых жанров, музыкальной драматургии и др.);

– формируются основания для объективного и многоаспектного восприятия легкожанрового музыкального театра (прежде всего, мюзикла и рок-оперы) широкой аудиторией любителей музыки.

Методы исследования. Предпринятые изыскания в сфере легкожанрового музыкального театра повлекли за собой необходимость применения различных методов гуманитарных наук. В частности, для выявления нотных и

аудиовизуальных текстов ряда мюзиклов, рок-опер, а также некоторых «полноценных» опер привлекался источниковедческий метод; их изучение осуществлялось при помощи аналитического метода в его преломлении к произведениям синтетического типа. Освещением важнейших событий, связанных с формированием и развитием указанных жанров на протяжении XX – первых десятилетий XXI в., обуславливалось применение исторического метода; при сопоставлении различных вариантов и редакций того или иного произведения использовался сравнительный метод. Широкий охват событий культурной и социально-политической истории указанного периода закономерно предопределил опору на фундаментальные положения исторической типологии и культурной антропологии.

Материал исследования. Основным материалом исследования явились изданные произведения: клавиры, дирекционы, концепционные альбомы и видеозаписи постановок мюзиклов и рок-опер Э. Ллойда-Уэббера 1960–2010-х гг. («Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов», «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Песня и танец», «Звездный Экспресс», «Призрак Оперы», «Лики любви», «Бульвар Сансет», «Женщина в белом»), а также соответствующие экранизации – кинопроекты Н. Джуисона («Иисус Христос – Суперзвезда»), А. Паркера («Эвита»), Дж. Шумахера («Призрак Оперы»), Т. Хупера («Кошки»).

Наряду с этим, в целях обзорного освещения эволюционных процессов, характерных для мюзикла и рок-оперы, привлекались материалы творчества К. Портера, Дж. Гершвина, В. Дюка, Р. Роджерса, К. Вайля, Л. Бернштейна, С. Сондхайма, С. Шварца, Дж. Адамса, Р. Коччанте, Ж. Пресгурвика, Г. Макдермота, Р. Уотерса, П. Хэммила и других мастеров зарубежного легкого жанрового театра. В аспекте взаимодействия с творчеством Э. Ллойда-Уэббера изучались музыкально-театральные проекты отечественных композиторов 1970–2010-х гг. (Э. Артемьев, В. Дашкевич, А. Колкер, Ю. Фалик, Е. Подгайц, А. Пантыкин и др.).

Хронологические рамки исследования. В работе освещен более чем 100-летний период, с 1900-х гг. (появления ранних музыкальных комедий – «предтеч» мюзикла) до текущего десятилетия. Особое внимание уделено последней трети XX и началу XXI в. (1960–2010-е гг.) в связи с достигнутым высоким уровнем развития легкого жанрового музыкального театра, а также интенсивными взаимодействиями рок-оперы и мюзикла в ряде стран (США, Франция, Россия).

На защиту выносятся следующие положения:

1. Мюзикл и рок-опера в историко-генетическом аспекте представляют собой художественные явления синтезирующего типа, которые изначально тяготеют к ассимиляции весьма обширного спектра элементов массово-бытовой культуры XX в. и более ранних эпох.

2. Эволюция мюзикла и рок-оперы характеризуется последовательным сближением с различными жанрами оперного театра, вплоть до возникновения определенных «микстов» («народная опера», «бродвейская опера», «фолк-опера», «light-опера» и др.).

3. Взаимосвязи с академическим музыкальным искусством приводят к адаптации в авторских концептуальных проектах – мюзиклах и рок-операх – целого ряда жанрово-стилевых принципов, свойственных симфонической и кантатно-ораториальной классике.

4. «Академизация» позволяет мюзиклу и рок-опере принимать непосредственное участие в становлении и/или развитии ряда национальных оперных школ.

5. Многообразные синтезирующие тенденции, обусловленные воздействием академического музыкального искусства, явственно прослеживаются в творчестве крупнейших представителей мюзикла и рок-оперы (Дж. Гершвин, Р. Роджерс, К. Вайль, Л. Бернстайн, С. Сондхайм, Э. Ллойд-Уэббер).

6. Музыкально-театральное творчество Э. Ллойда-Уэббера знаменует собой кульминационную фазу упомянутых синтезирующих процессов, осуществляемых композитором в самых различных жанрово-стилевых контекстах и характеризующихся исключительным разнообразием индивидуальных художественных решений.

7. Отмеченной «всеохватностью» композиторского мышления Э. Ллойда-Уэббера предопределяется его уникальное место в истории музыкальной культуры XX в., а также «образцовая» репутация лучших уэбберовских произведений, которые нередко являются порождающими моделями вновь создаваемых музыкально-театральных проектов (как мюзиклов, так и опер) для современных мастеров.

Апробация результатов исследования. Основные положения диссертации изложены в 55 научных публикациях общим объемом 86,3 п. л., в том числе 17 статьях в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК, трех авторских и одной коллективной монографиях, а также докладах, представленных на конференциях: 21 международной в России и странах ближнего зарубежья (Москва, 2002, 2012, 2013, 2019; Волгоград, 2005, 2007, 2008; Рос-

тов-на-Дону, 2002, 2004, 2009, 2011 – дважды, 2013 – дважды, 2015, 2016, 2019; Харьков, 2002; Киев, 2008; Луганск, 2016; Баку, 2018), 4 всероссийских (Москва, 2008; Астрахань, 2002; Ростов-на-Дону, 2002, 2012) и 2 межвузовских (Москва, 2007; Ростов-на-Дону, 2002).

Структура исследования. Диссертация состоит из введения, 7 глав (подразделяемых на 15 параграфов), заключения, списков литературы и нотных изданий, нотного приложения.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность выбранной темы исследования, характеризуется степень ее научной разработанности, выделяются объект и предмет исследования, формулируются его цель и задачи, определяются научная новизна, теоретическая и практическая значимость, методологические основы, освещается привлекаемый материал, очерчиваются хронологические границы предпринимаемых изысканий. Здесь же представлены положения, выносимые на защиту, краткие сведения о предварительной апробации результатов данного исследования, обозначена его структура.

Глава 1 «Жанрово-стилевые диалоги массовой и академической музыкальной культуры в мюзиклах первой половины XX столетия» – призвана раскрыть синтезирующие устремления указанного жанра в историко-генетическом аспекте. В **параграфе 1.1 «Ранний мюзикл в поисках жанровой идентичности»** постулируется тезис об устремленности мюзикла к жанрово-стилевым взаимодействиям и сближению с многообразными явлениями массовой и академической музыкальной культуры как одной из доминирующих тенденций в его историческом развитии – с момента зарождения в 1900–1910-х гг. до кульминационной фазы в последней четверти XX – начале XXI в. Подобная устремленность выглядит вполне закономерной. Социокультурный фактор освещаемого генезиса мюзикла как остроактуального, даже «злободневного» музыкально-театрального феномена, самым тесным образом связанного с новейшими «идеями времени и формами времени» (В. Днепроv), корреспондирует с магистральными историко-художественными процессами XX в. Отнюдь не случайно среди разнообразных жанров – «прародителей» мюзикла – фигурируют американский *театр менестрелей*, французская *opéra comique* и английская балладная опера, аналогичные национальные ответвления оперетты, экстраваганца и бурлеск, водевиль и ревю. Как отмечают современные исследователи, для многих упомянутых жанров не только «низовые» пласты музыкального быта, но и «высокое» академическое искусство зачастую служило вдохновляющим импульсом, породившим разнообразные адаптации, пародийные обработки и т. д.

В **параграфе 1.2 «О взаимодействиях мюзикла 1910–1940-х годов с музыкальной классикой»** указывается, что динамичное развитие в пространстве массового музыкального театра не препятствовало разнообразным сближениям мюзикла с классическим наследием XVIII – начала XX в.: подразумеваются интонационно-тематические параллели, фабульно-мотивное «травестирирование», целенаправленная стилизация отдельных жанров и форм

сообразно требованиям конкретного сюжета, и др. Убедительным подтверждением сказанному являются, в частности, *протомюзиклы* 1910-х гг. – ранние музыкальные комедии К. Портера «Паранойя» и «Сперва взгляни на Америку». В указанных сочинениях пародийные интерпретации широко известных опусов К. Дебюсси («Послеполуденный отдых Фавна» и др.) корреспондируют с «охранительным» идейно-смысловым мотивом либретто: подразумевается развенчание модернистских претензий, охватывающих различные сферы театрального искусства. Остроумная аллюзия романтических «матримониальных» пьес Ф. Мендельсона («Свадебный марш» из музыки к комедии «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира) и Р. Вагнера (оркестровое вступление к III действию оперы «Лоэнгрин») предложена Дж. Гершвином в мюзикле «О, Кей!» (1925) – речь идет о повседневной жизни молодой американки, готовящейся к бракосочетанию.

Знаменитый проект «На пуантах» Р. Роджерса – Дж. Баланчина (1936) репрезентирует контрастирующие балетные «спектакли в спектакле»: стилизацию традиционной «восточной классики», олицетворяющей «унылый академизм» («Принцесса Зенобия»), и новаторскую «джазово-танцевальную» постановку («Гангстеры Десятой авеню») – зримое воплощение энергичных ритмов современности. Наряду с этим, весьма примечательны создаваемые в 1940-х гг. легкожанровые версии классических произведений: «Кармен Джонс» Р. Р. Беннета – О. Хаммерстайна «по мотивам» оперного шедевра Ж. Бизе и «Песня Норвегии» К. Вайля – своеобразная «перелицовка» оркестровых, фортепианных, камерно-вокальных сочинений и фольклорных обработок Э. Грига. Они наглядно иллюстрируют специфику адаптаций упомянутого художественного наследия к новому историко-культурному контексту.

Иная тенденция, характеризующаяся стремлением переосмыслить фундаментальные закономерности мюзикла как такового, прослеживается в *народной опере*. Ее основоположником выступил Дж. Гершвин («Порги и Бесс», 1935), осуществив новаторский синтез важнейших черт академического оперного (народная музыкальная драма XIX – первой половины XX в.) и легкожанрового театра. Как неоднократно отмечал автор «Порги и Бесс», основные «песенные номера» (прежде всего, ансамбли и развернутые сцены-монологи) и оркестровые эпизоды сочинялись им в полном соответствии с законами классической оперы. Наряду с этим, в некоторых соло и дуэтах ощущалось воздействие апробированных бродвейских «стандартов». В диссертации акцентируется плодотворное воздействие «Порги и Бесс» на последующую эволюцию мюзикла. Речь идет о *народных операх* 1930–1940-х гг. («Хижина в небе» В. Дюка, «Оклахома!» Р. Роджерса, «Феминистка»

Г. Арлена, «Радуга Файниэна» Б. Лейна, «Внизу, в долине» К. Вайля и др.), более-менее свободно преломляющих творческие новации Дж. Гершвина. Убедительным тому подтверждением явилась «Хижина в небе» (1939) – наиболее успешный бродвейский проект В. Дюка (В. Дукельского), рассматриваемый в настоящем исследовании.

Впрочем, на протяжении 1940-х гг. стихийному претворению академических устремлений, характерному для *народных опер*, сопутствовали и целенаправленно реализуемые процессы жанрово-стилевых взаимодействий, которые обуславливались вдохновляющей задачей формирования в США национальной оперной школы. Так, в бродвейских проектах К. Вайля послевоенных лет использовалась гибко дифференцируемая система жанровых обозначений: «Уличное происшествие» именовалось «американской оперой» или «драматическим мюзиклом», «Внизу, в долине» – «одноактной народной оперой», «Жизнь в любви» – «водевилем», «Затерявшиеся среди звезд» – «музыкальной трагедией». Значение вышеуказанной дифференциации в равной степени обуславливалось диапазоном индивидуальных композиторских диалогов с наследием Дж. Гершвина и ярко выраженной оригинальностью художественных опытов К. Вайля, призванных содействовать формированию национальной системы оперных жанров – системы, которая соотносилась бы с широчайшим спектром взаимодействий европейской оперы и мюзикла. К примеру, «Жизнь в любви» свободно преломляла традиции ранней оперы-*buffa* (лаконичного комедийного интермеццо с небольшим числом основных персонажей, наподобие *театра масок*); в «Уличном происшествии» явственно прослеживались черты социально-психологической драмы, опирающейся на художественные искания веризма и экспрессионизма, ассимилирующей разнообразные вокальные жанры и стили академического и массового музыкального театра; концепция «Затерявшихся среди звезд», по сути, апеллировала к эпическим принципам народной музыкальной драмы и оперы-оратории XX в.

Итак, в произведениях Дж. Гершвина и К. Вайля были апробированы весьма перспективные подходы, связанные с полномасштабным взаимодействием важнейших элементов мюзикла и оперы. Дальнейшее развитие упомянутых синтезирующих тенденций, равно как и принципиально иные диалогические процессы, наблюдается в историко-культурном контексте 1950-х – начала 2000-х гг.

Рассмотрению обозначенного исторического периода в целом посвящена **глава 2 «Синтезирующие процессы в мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера и проблемы эволюции жанра»**. Так, в **параграфе 2.1 «Мюзикл второй по-**

ловины XX – начала XXI века: о специфике жанрово-стилевых сопряжений» уделено особое внимание музыкально-театральным проектам Л. Бернштейна. Последнего, как известно, в наши дни принято именовать подлинным восприимчивым и продолжателем художественных исканий К. Вайля, сумевшим аккумулировать и обобщить приоритетные академические устремления, характерные для мюзикла предшествующих десятилетий.

Вместе с тем, Л. Бернштейн не замыкался в границах той или иной тенденции развития жанра, опираясь на творческие достижения Дж. Гершвина и К. Вайля, Р. Роджерса и Ф. Лёссера. Историческая эволюция мюзикла представлялась Л. Бернштейну в равной степени удаленной от легковесной развлекательности и псевдооперной претенциозности. По его словам, органичное и убедительное «воплощение серьезной темы музыкальными средствами» предполагает, с одной стороны, ориентацию на классическую литературу – неиссякаемый источник вечных проблем, идей, сюжетов, по-разному интерпретируемых человечеством на протяжении многих столетий; с другой, – гибкое преломление актуальных принципов конкретного жанра, позволяющее привлечь заинтересованное внимание широкой аудитории к упомянутым вечным проблемам и сюжетам.

Исходя из этого, например, адаптация различных моделей оперного жанра в условиях мюзикла не может рассматриваться как обязательное требование, хотя специфические задачи, решаемые композитором, допускают ее вероятность. В диссертации подчеркивается, что вышеуказанная «двуплановость» подразумевала различные варианты решения соответствующей художественной задачи, наглядно репрезентируемые посредством «альтернативных» концептуальных замыслов, – речь идет о хронологически близких музыкально-театральных проектах Л. Бернштейна «Кандид» (1956) и «Вестсайдская история» (1957).

Как продемонстрировал «Кандид» (в особенности поздняя редакция данного мюзикла, датируемая началом 1970-х гг.), «двуплановый» принцип мог быть воплощен посредством образно-смыслового «контрапункта» словесного и музыкального рядов. Сценическое повествование, изобилующее социально-обличительными инвективами и насыщенное прямыми отсылками к реалиям послевоенной Америки, одновременно как бы вуалировалось и оттенялось чередой изысканных музыкальных стилизаций (от гавота «из времен Люлли» до парижского танго начала XX в.), живо напомиравших о традициях комической оперы и балетных дивертисментов эпохи классицизма. С другой стороны, блестяще реализуемый в «Вестсайдской истории» принцип «двупланового» композиционного развертывания («элементарные» приемы

формообразования и стилевые установки легкожанрового музыкального театра гибко соотносятся с классической архитектуроникой крупных построений и сквозной симфонизацией, определяющей своеобразие драматургии) явился неким отправным моментом для взаимодействий *оперности* и *музыкальности* в процессе дальнейшего развития жанра.

Наглядное тому подтверждение – музыкально-театральные проекты С. Сондхайма, одного из крупнейших создателей *бродвейских опер* 1960–1990-х гг. Ярко выраженный интерес С. Сондхайма к сюжетам из области художественной классики – литературной («Забавная история, приключившаяся по дороге на Форум», 1962; «Лягушки», 1974) и кинематографической («Маленькая ночная музыка», 1973; «Страсть», 1994) – сочетается с углубленным психологизмом, изощренностью социально-исторического анализа воссоздаваемых сюжетных перипетий, обуславливая необходимость целенаправленного использования выразительных средств: благодаря широчайшему диапазону жанрово-стилевых компонентов, их многогранным взаимодействиям, как правило, репрезентируется некая магистральная – «общечеловеческая» – идея проекта.

Отсюда проистекает авторский метод «эклектичных сопряжений» различных стилей, весьма изобретательно применяемый С. Сондхаймом и порой граничащий с контаминацией множественных стилистических элементов. При этом выбор последних, как правило, обуславливается предзаданным спектром неких историко-культурных ассоциаций. Таковы, в частности, иронически-пародийные аллюзии, по сути, пронизывающие музыкальную ткань проекта «Тихоокеанские увертюры» (1976, на сюжет, связанный с военно-политическим противостоянием Японии и европейских стран в 1850-е гг.) и отсылающие слушателя–зрителя к определенным эпизодам из оперы «Чио-Чио-Сан» Дж. Пуччини, оперетт «Гейша» С. Джонса, «Микадо» А. Салливена и У. Гилберта. Аналогичные параллели инспирируются «Маленькой ночной музыкой», запечатлевающей обретение главными героями подлинной «любви на всю жизнь» и явственно перекликающейся с оперным шедевром «Так поступают все» В. А. Моцарта, а также позднейшим «моцартианским» опусом «Кавалер розы» Р. Штрауса. В мюзикле «Страсть» (1994) обнаруживаются черты «драм любви» позднего романтизма и веризма, «удостоверяемые» аллюзиями прославленных опер «Богема» и «Тоска» Дж. Пуччини.

Разумеется, вышеупомянутые ассоциативные ряды не предполагают безоговорочного «самоустранения» автора, чья творческая индивидуальность обнаруживает себя в изобретательной оркестровке, приемах музыкальной

драматургии, незаурядном контрапунктическом мастерстве, диссонантной насыщенности гармонической вертикали. В свою очередь, подобные экспериментальные устремления оказывают существенное воздействие на бродвейские и офф-бродвейские *мюзикальные* проекты последних десятилетий, о чем свидетельствуют обзорные характеристики таких мюзиклов, как «Я смотрела на потолок и вдруг увидела небо...» Дж. Адамса (1995) или «Злодейка» С. Шварца (2003). При всем их несхождении, указанные сочинения в равной степени тяготеют к использованию академических принципов музыкальной драматургии, утверждаемых Л. Бернштейном и С. Сондхаймом. В «песенном представлении» («мюзикле-концерте») Дж. Адамса и «мюзикле-сказке для семейного просмотра» С. Шварца своеобразно преломляются элементы *оперности* – к примеру, иерархически выстроенная лейтмотивная система, сквозное оркестровое развитие в традициях симфонизма, масштабность сольных и ансамблевых эпизодов-сцен, размыкающих номерную структуру, и т. д.

Несколько иная тенденция в продуктивных творческих диалогах с музыкальной классикой свойственна французскому мюзиклу 1990–2000-х гг. По мнению современных исследователей, в наиболее известных музыкально-театральных проектах, осуществленных во Франции на рубеже веков, *оперность* уравнивается *ораториальностью* – «динамичной статикой» в границах воспринимаемого зрителем сценического пространства – или *балетностью*, опирающейся на чрезвычайно многообразную хореографическую «амальгаму». Показательным образцом *ораториальной* тенденции является «Собор Парижской Богоматери» Р. Коччанте, в качестве аналогичного репрезентанта *балетности* может быть рассмотрен мюзикл «Ромео и Джульетта» Ж. Пресгурвика. Яркая выраженная самобытность упомянутых синтезирующих процессов, несомненно, обуславливается главенством национальных культурных традиций, сохраняющимся в легкожанровом музыкальном театре Франции наших дней.

В параграфе 2.2 «Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера в контексте художественных диалогов массового и академического музыкального театра» отмечается, что мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера последней трети XX – начала XXI в. характеризуются универсализмом и необычайной широтой индивидуальных творческих устремлений, аккумулирующих достижения и перспективные открытия важнейших тенденций в историческом развитии мюзикла – *традиционалистской* («легкожанровой») и *экспериментальной* («академизированной»). При этом уникальная многогранность композиторского дарования позволила Э. Ллойду-Уэбберу с равным успехом реализовать себя в са-

мых различных *музыкальных* сферах – от волшебной сказки-феерии до камерной лирико-психологической драмы, от непритязательно-бытовой «комедии положений» до «авангардной» рок-оперы (изначально дистанцировавшейся от мюзикла). Наконец, для большинства уэбберовских произведений характерно активное взаимодействие с музыкальной классикой, в отдельных случаях (прежде всего в «Кошках» и «Призраке Оперы») благоприятствующее репрезентации современного мюзикла как заведомо «пограничного» художественного феномена, относимого к «рубежной» сфере музыкально-театрального пространства и непосредственно соприкасающегося с оперой и балетом.

Так, в мюзикле «Кошки» формирование целостной хореопластической драматургии обуславливается танцевальностью (преимущественно балетного или «эстрадно-джазового» плана) как важнейшим элементом образных характеристик едва ли не всех персонажей. Наряду с этим, утверждается непреходящее значение классического *bel canto* – зримого воплощения духовности, устремленного «от сердца к сердцу» и неотразимо воздействующего на аудиторию. В целом, оперный жанр, наряду с балетом, может рассматриваться в качестве приоритетной составляющей авторской художественной концепции данного проекта.

При этом «академичности», характерной для «Кошек», сопутствуют «облегченная» инструментовка и камерное хоровое письмо, дискретное или редуцированное изложение пародийных фрагментов музыкальной классики, нередко – «балансирование на грани» смежных жанров (комическая опера – оперетта) и т. д. Указанными особенностями предопределяется оригинальный жанрово-стилевой облик данного проекта, интерпретируемого в настоящем исследовании как *мюзикл-опера*.

Отмеченные устремления приобретают исключительный размах в «Призраке Оперы» – уникальном художественном проекте, «мифологизирующем» историю конкретного оперного театра и европейского оперного искусства XVIII – первой половины XX в. Неразрывная связь главных действующих лиц мюзикла с оперным жанром и музыкально-театральной атмосферой способствует насыщению художественной ткани произведения всевозможными реминисценциями и аллюзиями, отсылающими слушателя–зрителя к различным периодам развития западноевропейской оперы. Доминирующая роль «опероцентристских» тенденций в данном проекте закономерно соотносится с выбором конкретных выразительных средств: стилистической многоплановости либретто, драматургической взаимообусловленности «изображения» (внешней действительности) и «выражения» (углубленного

психологизма); разнообразия вокальных форм (сольных, ансамблевых, хоро-вых), техник и приемов вокального интонирования; гибко интерпретируемо-го «лейтпринципа», организующего интонационно-тематические, темброво-фонические и жанрово-стилевые процессы. Исходя из этого, представляется возможным констатировать, что масштабы синтезирующих взаимодействий, характерных для указанного проекта, фактически соответствуют полижанро-вому образованию – *опере-мюзиклу*.

В главе 3 «Рок-опера и мюзикл: на пути к универсальному синте-зу» особое внимание уделено разнообразным взаимодействиям, которые со-путствуют множественным диалогам упомянутых жанров. В параграфе 3.1 «Становление и развитие рок-оперы в 1960–2000-х годах (проблемы ге-незиса и эволюции)» освещаются проблемы жанрово-стилевой identifica-ции рок-оперы, связанные с автономным существованием и развитием ее важнейших ответвлений – *аутентичного* и *модернизированного* («компози-торского»). Период становления *аутентичной* рок-оперы («Себастьян Ф. Сорроу» группы «The Pretty Things», «Томми» П. Тауншенда и группы «The Who», «Артур» группы «The Kinks») характеризуется последователь-ным освоением композиционных и драматургических принципов, свойствен-ных вокально-инструментальным жанрам и формам музыкальной классики (кантата, оратория, вокальный цикл, сюита), тогда как ранние проекты *мо-дернизированного* типа, опирающиеся на жанровую модель «классического» мюзикла («Волосы» Г. Макдермота, «Священное Писание» С. Шварца), тяго-теют к свободной ассимиляции стилистических особенностей рок-н-ролла, поп-рока и ритм-энд-блюза.

Позднейшая эволюция *аутентичной рок-оперности* (1960–1990-е гг.) обуславливается ярко выраженной центробежностью продуктивных взаимо-действий с классическим наследием. Кроме того, данная разновидность рок-оперы, не обладая собственным театральным-сценическим арсеналом, гибко адаптирует к современной концертной практике ряд порождающих моделей, в том числе «полномасштабную» оперу («Падение дома Ашероу» П. Хэммила и группы «Van Der Graaf Generator»), мистерию («Агнец на Бродвее» П. Гэбриела и группы «Genesis»), пассион («Страстное действие» Я. Андерсона и группы «Jethro Tull»). В указанном ряду фигурирует и мю-зикл («Возвышение и падение Зигги Стардаста» Д. Боуи, «Нострадамус» группы «Кауак»), что мотивируется конкретными художественными замыс-лами и провоцирует разноречивые отклики специалистов.

Развитие *модернизированной* рок-оперы на рубеже XX–XXI в. предо-пределяется значительным размахом интегративных взаимодействий *оперно-*

сти и *мюзикальности*. Наглядное тому подтверждение – широко известные проекты 2000–2010-х гг. «Дракула: Любовь сильнее смерти» Ф. Каэна, «Моцарт» Ф. Кастелло и др., характеризующиеся особым многообразием упомянутых синтезирующих процессов. *Модернизированная* рок-опера, возникшая в «пограничной» сфере музыкально-театрального пространства, гибко балансирующая между академическим и «развлекательным» полюсами художественного творчества, и в наши дни демонстрирует готовность к трансформациям и обновлению собственного художественного облика.

В параграфе 3.2 «**Жанрово-стилевые взаимодействия в ранних музыкально-театральных проектах Э. Ллойда-Уэббера: о концептуальном значении рок-составляющей**» представлено сравнительно-аналитическое описание соответствующих уэбберовских произведений, датируемых рубежом 1960–1970-х гг., – мюзикла «Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов» и рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда». Отмечено, что в вышеназванных «библейских» проектах реализуется многоуровневый диалог авторского замысла с различными пластами художественной (в частности, музыкальной) культуры прошлого. При этом в «Иосифе», ориентирующемся на детско-юношескую аудиторию, наблюдается явное доминирование стилистической *коллажности* – «резких “переключений” стилей» (Э. Ллойд-Уэббер). Отсюда произрастает контрастирование разнообразных элементов, принадлежащих сферам поп- и рок-музыки, призванных воссоздать некую целостную звуковую картину мира. Таким образом, эффектная стилизация «рок-н-ролла 1957 года» (авторская ремарка) а la Элвис Пресли – один из наиболее ранних примеров такого рода в европейском мюзикле – воспринимается подобно кульминационному завершению довольно протяженной серии лаконичных «стилевых миниатюр».

Напротив, рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда» характеризуется активным и многогранным претворением жанрово-стилевых взаимодействий, связанных с *полисюжетностью* первоисточника – вечной и неисчерпаемой «Книги книг». Множественность синтезирующих устремлений, реализуемых в данном проекте, позволяет исследователям рассматривать уэбберовскую интерпретацию жанра как принципиально «микстовое» образование, драматургическое единство *рок-оперности* и *мюзикальности*, сочетаемое с их жанрово-стилевой дифференциацией.

Отмеченные подходы к взаимодействию рок-стилистики (включая *рок-оперность*) и *мюзикальности*, предложенные Э. Ллойдом-Уэббером на рубеже 1960–1970-х гг., де-факто приобретают значение основополагающих в его творчестве. Линия «Иосифа» продуктивно развивается в «Кошках»,

«Звездном Экспрессе», «Призраке Оперы», «Бульваре Сансет», тогда как линия «Иисуса» находит продолжение в «Эвите», «Прекрасной игре» и «Школе рока». Допустимо полагать, что освещаемые взаимодействия могут рассматриваться в числе важнейших репрезентантов жанрово-стилевого синтеза, характерного для музыкального театра Э. Ллойда-Уэббера.

Непосредственным подтверждением приведенного выше тезиса представляются аналитические характеристики музыкально-театральных проектов, изложенные в **параграфе 3.3 «Метаморфозы рок-оперности в уэбберовских мюзиклах последней четверти XX – начала XXI столетий»**. Отмечается, что жанрово-стилевая многогранность «Эвиты» закономерно обусловлена длительным формированием и постепенным углублением первоначального авторского замысла, осуществляемым на протяжении более чем двух десятилетий в различных концептуальных вариантах, постановочных редакциях («лондонской» и «бродвейской»), аранжировках и др. Отсюда проистекает и соответствующее многообразие *полижанровых* сплавов с различным удельным весом *рок-оперности* и *мюзикальности*. Так, концепционный альбом и последующая премьера в Лондоне (1978) продемонстрировали стремление Э. Ллойда-Уэббера к ассимиляции наиболее значимых достижений *модернизированной* рок-оперы (в русле предшествующего «Иисуса»). Исходя из этого, акцентировалась приоритетная драматургическая функция рок-стилистики, ее активное участие в интонационно-тематическом развитии, сопряженном с полифабульными коллизиями, психологическими подтекстами ключевых эпизодов и др. Указанным стремлением мотивировался и декларируемый подход к выбору потенциальных исполнителей – среди них доминировали известные британские рок-певцы и инструменталисты.

Однако в 1980–1990-х гг. триумфальному шествию «Эвиты» по странам и континентам сопутствовало неуклонное снижение удельного веса рок-стилистики. Наряду с отдельными уступками и творческими компромиссами (применительно к традиционным ожиданиям массовой аудитории и консерватизму системы музыкально-театрального продюсирования), данная тенденция предопределялась расширением исторического и социокультурного контекста заявленного сюжета. Благодаря выходу в свет новых исследовательских и мемуарных публикаций, документальных кинофильмов, посвященных Эве Перон, оказалось возможным достичь более взвешенной и объективной рецепции столь незаурядной личности, ее жизненного пути, достижений и неудач в государственной политике. Отсюда проистекало постепенное сближение авторской художественной концепции «Эвиты» с мюзиклом-«байопиком», реализуемое при помощи отдельных сценических «дополнений

к сюжету», купирования или пересмотра либретто некоторых эпизодов, создания обновленных (стилистически разноплановых) оркестровок и др. Исследовательская оценка «эволюции» уэбберовского проекта обусловливается несколькими факторами: а) многогранностью и внутренней противоречивостью центрального образа, предполагающими необходимость адекватного жанрово-стилевого универсализма; б) драматургической сбалансированностью сопряжений *рок-оперности* и *мюзикальности*, достигаемой в позднейших авторских версиях «Эвиты»; в) прямыми и опосредованными диалогами названного проекта с академическим музыкальным театром (историческая опера XIX–XX в., социально-психологическая драма и т. д.).

Последний из вышеперечисленных факторов, несомненно, благоприятствует художественно-концептуальной дифференциации «классических» и «легкожанровых» стилевых элементов, осуществляемой Э. Ллойдом-Уэббером в указанном проекте. Соответствующий принцип, в свою очередь, полагается в основу *многоуровневой полистилевой драматургии* как важнейшей характеристики уэбберовской *рок-оперности* 1990–2000-х гг. Об этом свидетельствует недавний музыкально-театральный проект «Школа рока» (2015), позиционируемый автором в качестве «мюзикла для тинейджеров». Воссоздаваемая в данном проекте масштабная панорама различных стилей и жанров рок-музыки – от второй половины 1960-х гг. (блюз-рок, прото-арт, психоделика, хард-рок) до середины 1990-х (трэш-метал) – не ограничивается ретроспекцией, осуществляемой при помощи жанрово-стилевых аллюзий. Учитывая требования конкретного сюжета, Э. Ллойд-Уэббер насыщает авторскую партитуру многочисленными цитатами, репрезентирующими творчество Д. Боуи, С. Никс, прославленных рок-групп «Led Zeppelin», «Deep Purple», «The Doors», «Metallica» и др. Цитаты представлены в многообразных контаминациях и взаимодействиях с оригинальным звуковым материалом – вновь созданными вокальными номерами, ситуационными оркестровыми интермедиями, а также автоцитатами (фрагментами из Вариаций для виолончели и рок-группы, мелодией эстрадной песни «I've Got You Hot for You» рубежа 1970–1980-х гг.) как «отголосками прошлого».

Показательно, что рок-музыка – детище контркультуры XX в. и протестного движения молодежи 1960-х гг. – характеризуется персонажами данного мюзикла (представителями нескольких поколений) как эффективное «воспитательное средство» для «трудных» подростков, наделяемое социально-адаптирующей и профессионально-ориентационной функциями. Наряду с этим, творчество легендарных рок-звезд, характеризуемое с позиции незаурядных художественных достоинств и высочайшего профессионализма, вы-

зывает у героев данного проекта не только стихийно-эмоциональные отклики, но и рефлектирующие импульсы. Вот почему драматургическая поляризация стилей и жанров («подлинного» рока и поп-эстрады, рок-музыки в целом и адаптированной классики), ранее присущая уэбберовским сочинениям, в данном случае уступает место более умеренным контрастам дополняющего типа. Своеобразным итогом освещаемого диалога рок-стилей является заключительная сцена мюзикла: «академизированная» певческая манера главной героини – директора провинциальной школы – органично сочетается с хэви-метал-саундом вновь созданного ученического ансамбля. Аналогичным образом уэбберовская авторефлексия (композитор назвал ее «возвращением к моим рок-истокам»⁴) концентрирует в себе поп- и рок-стилистику, формируя своего рода автобиографический подтекст мюзикла и дополнительно мотивируя функциональное предназначение конкретных цитат в соответствующем звуковом пространстве.

В целом, эволюция *рок-оперности* и *мюзикальности* в творчестве Э. Ллойда-Уэббера явственно соотносится с более масштабными процессами художественного синтеза, присущими легкожанровому музыкальному театру эпохи постмодерна: речь идет о «...стремлении быть услышанным и воспринятым самой широкой аудиторией... обусловливающим *неуклонное возрастание реминисцентности* музыкального и литературного материала... рок-опер и рок-мюзиклов, ассоциативно связанного в сознании зрителей–слушателей с кругом *самых разнообразных событий-напоминаний*»⁵.

Глава 4 «Мегамюзиклы 1980–2000-х годов в свете художественных исканий тотального музыкального театра» посвящена вопросам генезиса и современной идентификации упомянутой разновидности жанра. Отмечено, что существующие ныне определения *мегамюзикла* весьма поверхностно очерчивают его «проблемное поле», драматургические и композиционные установки авторов. В **параграфе 4.1 «Синтезирующие устремления мегамюзикла и творчество Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов»** акцентируется центробежность указанного феномена, в той или иной степени подытоживающего разнообразные устремления массовой художественной культуры последней трети XX в. и корреспондирующего с аналогичными устремлениями элитарного искусства. Подтверждением сказанному является некое «избирательное сродство» уэбберовских мегамюзиклов и оперных проектов

⁴ *Lloyd Webber A. Unmasked: A Memoir. London: Harper Collins Publishers, 2018. P. 258.*

⁵ *Баева А. Время мюзикла: Музыкально-сценические опусы 1970–1980-х гг. // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX в.): [Статьи. Рецензии. Интервью.] М.: РАТИ–ГИТИС, 2011. С. 94 (курсив наш. – Е. А.).*

названного периода, репрезентирующих идеи *тотального музыкального театра*.

Как известно, данная теоретическая концепция, сформулированная и обоснованная Б. А. Циммерманом (эссе «Будущее оперы», 1965), рассматривается исследователями в контексте современного развития академического музыкального театра (включая новейшие интерпретации вагнеровского Gesamtkunstwerk). Между тем, в одном из интервью Э. Ллойда-Уэббера на рубеже 1970–1980-х гг. «прогнозировалась» дальнейшая эволюция мюзикла под знаком «тотального театра», способствующая максимальному «воздействию на аудиторию» и «вовлеченности» зрителей–слушателей в сценический процесс. Последующие события – в частности, успешная реализация уэбберовских музыкально-театральных проектов «Кошки», «Звездный Экспресс», «Призрак Оперы», «Бульвар Сансет», – предопределили необходимость многогранного осмысления упомянутого «прогноза», включая комплексный анализ фактических параллелей, возникающих между «тотальным театром» и перечисленными легкожанровыми спектаклями последней четверти XX в.

В частности, Б. А. Циммерманом провозглашается идея «плюралистической оперы» как феномена, который дистанцируется от фиксированной иерархии соподчиняемых элементов оперного синтеза и активно взаимодействует с массовой музыкальной культурой (мюзиклом, джазом, цирковым искусством и др.). Упомянутое «сочетание несочетаемого» может быть реализовано в границах «технизированного» полифункционального «театра-города» некоей «равноценной командой специалистов в различных видах искусства» и высокопрофессиональными исполнителями-универсалами⁶. Эти особенности «плюралистического оперного театра будущего» прямо ассоциируются с жанровыми традициями мюзикла либо с индивидуальными устремлениями, присущими уэбберовскому творчеству 1980–1990-х гг. Речь идет об исполнительской выучке *мюзикальных* артистов, «командном» принципе реализации соответствующих проектов (композитор – либреттист – хореограф – режиссер-постановщик), использовании апробированной «постановочной формулы» (стационарность – технологическая оснащенность – эффективный менеджмент), продуманной организации театрально-сценического (по Б. А. Циммерману, «омнимобильного») пространства и т. п.

Требованиям «плюралистической оперы» соответствует и жанрово-стилевой диапазон уэбберовских *мегамюзиклов* 1980-х гг. Здесь репрезентируется обширный спектр жанров, форм, выразительных средств, присущих

⁶ Циммерман Б. А. Будущее оперы // XX век: Зарубежная музыка: Очерки. Документы. М.: Музыка, 1995. Вып. 1. С. 90–92.

опере и оперетте, классическому и эстраднему балету, академическому авангарду, рок- и поп-эстраде, джазу и т. д. При этом драматургические акценты в сопряжении указанных сфер и пластов могут варьироваться, о чем свидетельствует сравнительный анализ жанрово-стилевых параметров *мюзикла-оперы* («Кошки») и *оперы-мюзикла* («Призрак Оперы»). Менее впечатляющей представляется жанрово-стилевая панорама, воссоздаваемая в «Звездном Экспрессе»: предзаданная аксиологическая дифференциация (ограничиваемая сферой поп- и рок-музыки) приобретает здесь скорее завуалированный характер. Между тем, «Звездный Экспресс» наглядно репрезентирует одну из магистральных тенденций, характеризующих развитие массовой музыкальной культуры наших дней. Это сочинение пронизано весьма интенсивными «токами ретроспекции», свойственными эпохе рубежа XX–XXI в.: от «рефлектирующих диалогов» Э. Ллойда-Уэббера со своими более ранними сочинениями до «вариаций на тему» истории жанров и стилей популярной музыки вообще.

Отмечено, что уэбберовские *мегамюзиклы* 1980-х гг. весьма наглядно репрезентируют идею «универсального» музыкально-театрального проекта. Мобилизуемые средства и технические ресурсы, огромные финансовые вложения, характерные для упомянутых *мегамюзиклов*, безусловно, мотивируются концептуальными соображениями, и доминирующая роль творческих устремлений представляется здесь несомненной.

В параграфе 4.2 «Мегамюзикл на рубеже XX–XXI веков: обновление или кризис?» выявляются определенные противоречия, связанные с дальнейшей эволюцией указанной внутрижанровой сферы. С одной стороны, констатируется доминирование французской *мюзикальной* традиции, склонной уделять особое внимание зрелищным факторам (новаторской сценографии, изысканному декоративному оформлению, цветоцветовым эффектам, усложненному «хореолексикону» и т. п.). С другой стороны, в недрах французского легкожанрового театра 1990–2000-х гг. сосуществуют и взаимодействуют две приоритетных тенденции, связанных с развитием *мегамюзикла*, – концептуальная и зрелищно-развлекательная. Безусловно, «универсальный» характер соответствующих проектов заведомо допускает опережающее развитие каждой из этих тенденций, чреватое не только очередным творческим взлетом жанра, но и погружением в пучину кризиса. Подтверждением сказанному являются обзорные характеристики упоминавшихся ранее проектов «Собор Парижской Богоматери», «Ромео и Джульетта», дополняемые соответствующей панорамой 2000–2010-х гг. («Король-Солнце», «Клеопатра, последняя царица Египта» и др.).

В главе 5 «Камерный мюзикл и традиции европейской лирико-психологической оперы» освещается ряд экспериментальных проектов, интенсивно корреспондирующих с вышеуказанной сферой позднеромантического (и постромантического) оперного театра. В параграфе 5.1 «Феномен камерного мюзикла: истоки, творческие достижения, особенности развития» указывается, что приоритетные особенности камерной лирико-психологической оперы, адаптируемые к легкожанровому спектаклю – минимальное количество основных действующих лиц (вплоть до единственного героя, претендующего на исключительное внимание слушателя–зрителя), редуцированный характер побочных (второстепенных) сюжетных линий, ярко выраженная *камерность* визуального ряда спектакля (мизансцен, декоративного оформления, освещения и т. п.), – обуславливают ряд трансформаций основных жанровых признаков камерного мюзикла: 1) отсутствие или периферийную роль хоровых и «больших» ансамблевых номеров, призванных запечатлеть типизированные эмоциональные состояния толпы, «народных масс» или конкретных общественных (возрастных) групп; 2) избирательный подход к воплощению хореографической линии, акцентирующей индивидуализированную пластику – «зеркало души» ключевых персонажей – и фактически не воссоздающей стереотипные (национально-характерные или социальные) «портреты в танце»; 3) целенаправленное тяготение к подобной же индивидуализации вокальных *solī*, а также «малых» ансамблей – открытое или завуалированное использование оперных жанров (ария, ариозо, монолог, речитатив и т. д.), наряду с второстепенной функцией традиционных песенных форм.

Исходя из этого, следует признать естественным возникновение первого камерного мюзикла в русле академических устремлений К. Вайля, декларировавшего необходимость «корректировки» эволюционного развития указанного жанра для последующего формирования американской национальной оперы. Мюзикл «Дама во мраке» (1941) рассматривается специалистами как оригинальный проект, способствовавший завуалированному внедрению лирико-психологической *оперности* в легкожанровый спектакль начала 1940-х гг. (благодаря «экстраординарному» сюжету, который повествует об излечении главной героини средствами психоанализа). Впечатляющая смелость новаторских идей, реализуемых в данном сочинении (ярко выраженный «моноцентризм» сценической и музыкальной драматургии, своеобразие жанровой «иерархии» и лейтмотивной системы), позволяет исследователям де-факто причислить «Даму во мраке» к полномасштабным *бродвейским*

операм К. Вайля – проектам, открывающим грандиозные перспективы в дальнейшей эволюции *камерной мюзикальности*.

Новым побудительным импульсом к ее развитию явился «концептуализм» С. Сондхайма, инспирируемый главенством «дискретного» полифабульного или полисюжетного сценического повествования над имманентно-музыкальной драматургией и композиционной логикой. Вместе с тем, «концептуальный» подход в значительной мере обуславливает специфику индивидуализированных сопряжений данного проекта с лирико-психологической оперой. Поскольку наиболее значимые чувства и переживания героев того или иного мюзикла не всегда порождаются фактическими событиями – внешними поводами для эмоциональных реакций, интенсивность душевной жизни конкретного персонажа закономерно обуславливается предзаданным замыслом автора. В качестве образцов соответствующей камерности могут быть рассмотрены широко известные мюзиклы С. Сондхайма 1970–1980-х гг. («Компания», «Воскресенье в парке с Жоржем» и др.).

Отмечено, что художественные искания К. Вайля и С. Сондхайма способствовали не только позднейшей идентификации камерного мюзикла как значимой экспериментальной разновидности жанра, но и трактовке рассматриваемых выше сочинений (прежде всего, «Дамы во мраке» и «Компании») в качестве порождающих моделей для оригинальных проектов рубежа XX–XXI в. Убедительным тому подтверждением являются камерные мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера, относимые специалистами к числу наиболее показательных образцов соответствующей внутрижанровой сферы. Помимо этого, заслуживает упоминания целый ряд интересных произведений, созданных в 2000-е гг. композиторами «новой генерации» из Европы и США («Приближаясь к норме» Т. Китта, «Маленький Принц» Р. Коччанте).

Параграф 5.2 «Камерность в мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера: диалоги с оперой» как сущностный элемент концептуального замысла содержит аналитические характеристики трех разноплановых уэбберовских сочинений («Расскажи мне в воскресенье», «Лики любви» и «Женщина в белом»), что свидетельствует о ярко выраженном интересе автора к соответствующим внутрижанровым экспериментам, включая диалоги с лирико-психологической оперой. Подобная заинтересованность инспирируется не только преемственными связями зрелых произведений Э. Ллойда-Уэббера с камерными мюзиклами К. Вайля или С. Сондхайма, но и персональными художественными пристрастиями: речь идет об увлеченности композитора всевозможными «романтическими историями», декларирующими главенство эмоционально-чувственных коллизий в судьбах героев над внешним событийным рядом,

трепетной «жизни сердца» отдельного персонажа – над эпосом общественных или государственных преобразований глобального масштаба. Кроме того, камерный музыкальный театр эпохи романтизма тяготеет к различным взаимодействиям с концертно-сценическими жанрами (в частности, с вокальным циклом, кантатой, ораторией), по сути, намечая перспективы создания множественных индивидуальных «микстов».

Так, в наиболее раннем из вышеупомянутых камерных мюзиклов – «Расскажи мне в воскресенье» (1979–1981) – своеобразно претворены важнейшие закономерности вокального цикла-«монолога» и «песенной» кантаты. При этом значимая роль драматургических и композиционных черт *оперности*, характерная для указанного проекта, позволяет рассматривать в качестве наиболее вероятной порождающей модели уэбберовского «шоу одной актрисы» прославленную монооперу «Человеческий голос» Ф. Пуленка. Следовательно, продуктивность данного творческого эксперимента: адаптации основополагающих художественных принципов лирико-психологической оперы в условиях *камерного мюзикла* – де-факто предопределяется авторским диалогом с музыкальной классикой XX в.

В «Ликах любви» (1990) обнаруживается стремление композитора к более масштабному и самобытному претворению отмеченного аспекта *оперности*. Разнообразные параллели с «концептуальными» мюзиклами С. Сондхайма и более ранними проектами К. Вайля, традициями европейской оперетты или оперы-*buffa* здесь мотивированы конкретным замыслом, трактуемым с позиций камерной лирической драмы. «Академизированная» трактовка вокальных жанров, редуцированность хореографической составляющей, «метаморфозы» интонационно-тематического материала, подчиняемого логике сквозного драматургического развертывания, всецело обусловлены магистральной идеей проекта – репрезентацией и активным «противоборством» персональных «философий [ликов] любви», олицетворяемых тремя главными героями.

Весьма оригинальный подход к художественному претворению закономерностей камерной музыкальной драмы присущ уэбберовскому мюзиклу «Женщина в белом» (2003). Это сочинение целенаправленно реализует экспериментальную тенденцию, предопределяемую синтезом лирико-психологической оперы с *готической мелодрамой* эпохи романтизма. Исходя из этого, композитором воссоздается «мистическая аура» повседневности, связанная с таинственными появлениями и исчезновениями действующих лиц, ужасными предчувствиями, «вещими сновидениями» и страшными пророчествами, а также запечатлеваемой эмоциональной атмосферой надвигаю-

щейся трагедии (от «ирреальных» звучностей до зловещей тишины). Даже финальная сцена мюзикла (увенчанная эпизодом расставания ключевых персонажей вблизи могилы «женщины в белом») не столько олицетворяет собой традиционное «торжество справедливости», сколько побуждает аудиторию к размышлениям о загадочной глубинной сути человеческой природы, вбирающей в себя многообразные сплетения добра и зла.

Драматургические и композиционные сопряжения упомянутого проекта с лирико-психологической оперой (приоритетная функция сквозного развития, преобладание ариозно-речитативных форм над песенными эпизодами, «академизированная» оркестровка, незначительная роль хореопластической составляющей) усугубляются подчеркнутой «автономией» музыкальной и сценической драматургии. Симультанные (единовременные) и сукцессивные (последовательные) взаимодействия вышеуказанных уровней позволяют наглядно продемонстрировать универсальное значение принципа «двуплановости», формирующего образно-эмоциональную атмосферу «готического двоемирия».

Итак, в уэбберовском творчестве находят воплощение различные модели жанрово-стилевых диалогов *камерного мюзикла* с лирико-психологической оперой. Помимо этого, удельный вес *оперности* в соответствующих проектах Э. Ллойда-Уэббера 1980–2000-х гг. неуклонно возрастает, вплоть до своеобразной «кульминации» – полномасштабной *оперы-мюзикла* «Женщина в белом».

В главе 6 «Синтезирующие процессы в художественной культуре второй половины XX века и музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера» вышеуказанная проблематика рассматривается при помощи нескольких историко-культурных оппозиций. Так, в параграфе 6.1 «Уэбберовские мюзиклы и рок-оперы 1960–1970-х годов в аспекте жанрово-стилевых новаций любительского музицирования» освещаются многообразные связи уэбберовского творчества 1960-х годов с любительским музыкальным театром. В частности, сценическая предыстория мюзикла «Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов» характеризуется безусловной ориентацией на традиционную практику музыкально-театральных постановок, сложившуюся в школах Англии к середине XX в. Первоначальная (двадцатиминутная) редакция «поп-кантаты» (официальное жанровое наименование мюзикла) о ветхозаветном патриархе Иосифе предназначалась Э. Ллойдом-Уэббером для непрофессиональных исполнителей – детского хора и эстрадного ансамбля. Упомянутая специфика была присуща также незавершенному «библейскому» мюзиклу «Царь Давид» и последующей рок-

опере о «Сыне Давидовом» («Иисус Христос – Суперзвезда»). Отсюда проистекали некоторые специфические черты хорового письма и инструментальных партий, выбор отдельных солистов (И. Эллимен в роли Марии Магдалины) для записи и сценического воплощения упомянутой рок-оперы, но более всего – художественная концепция скромной малобюджетной постановки, призванной отобразить сложную религиозно-философскую проблематику лапидарными художественными средствами. «Дидактическую» направленность «Иисуса», перекликающуюся с практикой любительских спектаклей, чутко уловил один из уэбберовских оппонентов (Ф. Боноски), назвав рок-оперу впечатляющим «мезальянсом рок-н-ролла и воскресной школы для детей».

Отмечено, что «отголоски» любительского прошлого обнаруживаются и в позднейших уэбберовских проектах – от «Эвиты» до «Школы рока», свидетельствующих о плодотворном диалоге композитора с указанной традицией.

В параграфе 6.2 «В поисках “новой реальности”»: экранизации произведений Э. Ллойда-Уэббера и развитие киномюзикла» освещается своеобразная динамика «театральности» и «кинематографичности», запечатлеваемая экранизациями рок-опер и мюзиклов Э. Ллойда-Уэббера. На протяжении полувека (с 1973 по 2019 г.) в прокат вышли кинофильмы по «Иисусу Христу – Суперзвезде», «Эвите», «Ликам любви», «Призраку Оперы», «Кош-кам», был выпущен ряд телевизионных и видеоверсий уэбберовских музыкально-театральных проектов. Аналитическое рассмотрение упомянутых киномюзиклов позволяет выявить показательные тенденции в развитии данного жанра, а также перспективные подходы к будущим «кинематографическим истолкованиям» сочинений Э. Ллойда-Уэббера.

В частности, киноэкранизация «Иисуса» (1973, режиссер Н. Джуисон) изначально вызвала противоречивые отклики благодаря эпатажирующе-прямолинейной «актуальности» некоторых постановочных решений (униформа и вооружение, почерпнутые из арсенала наших дней, вплоть до штурмовой авиации, танков etc.). При этом режиссерская концепция представляла собой некий компромисс между музыкальным спектаклем, разыгрываемым на фоне «естественных» декораций, и музыкальным фильмом, предполагающим автономное изобразительное решение (а также соответствующую логику сопряжений между «реалистическим» и «условным» планами «единого киноповествования»)⁷. Особенно уязвимой выглядела финальная сцена дан-

⁷ Березовчук Л. Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 гг.: учеб. пособие. СПб.: СПбГУКиТ, 2003. С. 22.

ного киномюзикла (с умышленно «забытым» на кресте распятым Иисусом). Двусмысленность, присущая упомянутому финалу, его подчеркнута «внешняя» театральность явно противоречили намерению композитора подчеркнуть неиссякаемый трагический потенциал «вечного» евангельского сюжета.

Противоположными устремлениями руководствовались создатели киноверсии «Призрака Оперы» (2004, режиссер Дж. Шумахер). Уэбберовская концепция мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского *театра в театре*, оказалась отягощенной множеством «реалистических» мотивировок и бытовых подробностей. Лишь в малой степени приближаясь к «правде жизни», обновленный «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, вдохновляющих зрительскую–слушательскую фантазию. Намерение режиссера достичь максимальной «понятности» сюжетных перипетий с помощью подробных разъяснений и мотивировок предопределило неизбежную *внутрижанровую модуляцию* художественного первоисточника и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы.

Иную грань постановочного «реализма» запечатлела новейшая экранизация мюзикла «Кошки», предпринятая Т. Хупером (2019). Опираясь на парадоксальный тезис о художественном новаторстве соответствующего уэбберовского проекта, якобы чуждого «антропоморфности», режиссер провозгласил своей задачей воссоздание «поэтической картины мира глазами братьев наших меньших». С этой целью была разработана постановочная стратегия, именуемая в критических отзывах «расчеловечением “Кошек”» и подразумевающая максимальную удаленность персонажей экранизации от стереотипного их восприятия. «Гиньольная» сценография, усугубляемая нарочитой «звероподобностью» компьютерного грима и мехового покрова действующих лиц, хореосценической пластики, речевой артикуляции и даже манеры вокального интонирования, была призвана создать впечатляющий контраст между «непрезентабельным» внешним обликом и духовным богатством лучших представителей сказочного племени Джелликов. Однако столь радикальные «изыски» режиссерской интерпретации были отвергнуты даже театроведами-«модернистами», справедливо указавшими на вторичность освещаемого подхода («малоинтересные вариации на тему “Планеты обезьян” и других кинофильмов в жанре фэнтези»).

Более убедительной в творческом плане предстала киноэкранизация «Эвиты» (1996, режиссер А. Паркер). Здесь были сохранены и развиты социально-обличительные мотивы, доминирующие в театральных версиях названного проекта, ясно очерчены установки психологической драмы с «мощ-

ным политическим сюжетом» (ремарка А. Паркера). Режиссерский принцип «правдивости на экране» предопределил особую роль объективных факторов киноповествования; при этом расстановка образно-эмоциональных акцентов осуществлялась благодаря многоплановому и гибкому взаимодействию музыкального и зрительного рядов с использованием техники видеоклипа. Безусловное доминирование музыкально-драматургической логики способствовало усилению экспрессивного воздействия на аудиторию ключевых сцен «рок-мюзикла», переосмысленных и обновленных Э. Ллойдом-Уэббером.

Отмечается, что упомянутые выше киномюзиклы корреспондируют с различными тенденциями музыкального кинематографа 1970–2010-х гг. Вместе с тем, рассмотрение соответствующих экранизаций позволяет обнаружить и нечто общее: стремление к жанровой разомкнутости, к изобретательному и гибкому взаимодействию приемов, утвердившихся в элитарном (авторском) и массовом (коммерческом) кинематографе. Подобная многоплановость, изначально присущая художественным концепциям «Иисуса» и «Эвиты», «Кошек» и «Призрака Оперы», представляется весьма перспективной для позднейших киноверсий уэбберовских проектов.

В главе 7 «Мюзикл и рок-опера в процессах межкультурных взаимодействий: творчество Э. Ллойда-Уэббера и “музыка из бывшего СССР”» констатируется неоспоримое влияние наиболее значительных уэбберовских произведений на отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI в. При этом особый профессиональный интерес вызвала рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда», бурно обсуждавшаяся в 1970–1980-е гг. советской музыкальной общественностью.

Как отмечается в **параграфе 7.1 «“Иисус Христос – Суперзвезда” в эпицентре профессиональных дискуссий 1970–1980-х годов»**, непредвзятой оценке, самобытному преломлению и развитию уэбберовских новаций творческой молодежью СССР в значительной степени противодействовали маститые композиторы среднего и старшего поколения (Г. Свиридов, Д. Кабалевский, Г. Фрид, С. Слонимский и др.), чьи неоспоримые художественные достижения «уравновешивались» последовательным эстетическим консерватизмом. Лишь поддержка со стороны еще более весомой фигуры – композитора мирового уровня – способна была «нейтрализовать» соответствующий «эффект отторжения». В данной ситуации решающее значение приобрела положительная оценка рок-оперы, высказанная Д. Шостаковичем (1972) и фактически предопределившая уровень последующих дискуссий. Убедительным тому подтверждением являются аналогичные высказывания А. Хачатуряна, Р. Щедрина, А. Шнитке и др.

В параграфе 7.2 «Произведения Э. Ллойда-Уэббера и музыкально-театральные искания отечественных композиторов третьего направления» рассмотрены существенные творческие воздействия, оказываемые упомянутыми новациями. Прежде всего, известными композиторами, чье профессиональное формирование завершилось к началу 1970-х гг. (А. Колкер, А. Петров, Г. Гладков и др.), «Иисус» Э. Ллойда-Уэббера воспринимался в контексте вершинных достижений «классического» мюзикла послевоенной эпохи. Диалоги упомянутых мастеров с уэбберовской рок-оперой характеризуются восприятием и ассимиляцией отдельных значимых сторон данного произведения: подразумеваются индивидуальное преломление рок-стилистики (в ограниченных масштабах), расширение диапазона исполнительских средств (прежде всего вокальных), весьма активное внедрение оперных форм и жанров, а также освоение «высоких» сюжетов и литературных первоисточников в позднейших *мюзикальных проектах*.

Далее, знакомство с «Иисусом» оказалось поворотным моментом в профессиональных биографиях ряда молодых композиторов (А. Журбин, А. Рыбников, Э. Артемьев, В. Дашкевич и др.), благодаря этому на долгие годы избравших легкожанровый музыкальный театр в качестве основной (или одной из ведущих) сфер творчества. По сути, воздействие уэбберовских новаций на указанных отечественных мастеров, не ограничиваемое «избирательными» сближениями, достигло концептуальных масштабов, что подтверждается обзорными характеристиками ряда сочинений («Клоп» В. Дашкевича, «Преступление и наказание» Э. Артемьева и пр.).

Наконец, заслуживает упоминания примечательная тенденция, реализовавшаяся в отечественном музыкальном театре на протяжении 1980–2000-х гг. и связанная с интересом к уэбберовскому творчеству в целом («Кошки», «Призрак Оперы», «Бульвар Сансет»). Соответствующие влияния, как правило, не декларируются отечественными композиторами (среди них – Ю. Фалик, Е. Подгайц, А. Чайковский, А. Пантыкин и др.), склонными усматривать здесь, в лучшем случае, параллели самого общего характера. Между тем, «избирательное сродство» или некое ассимилируемое воздействие перечисленных выше произведений Э. Ллойда-Уэббера может быть выявлено аналитически, о чем свидетельствуют обозреваемые в диссертации опера-buffa «Плутни Скапена» Ю. Фалика (1982), «классик-рок-опера» Е. Подгайца «Повелитель мух» (1995) и «лайт»-опера «Гоголь. Чичиков. Души» А. Пантыкина (2009).

В **Заключении** подводятся итоги исследования, обозначаются перспективы дальнейших изысканий, связанных с развитием достигнутых науч-

ных результатов. Их суть может быть кратко сформулирована в тезисном изложении:

1. В диссертационной работе была наглядно и целенаправленно раскрыта синтезирующая природа мюзикла и рок-оперы. Так, уже на стадии формирования жанровой идентичности указанные явления развлекательного музыкального театра (и, отчасти, своеобразного «андерграунда» современной поп-эстрады) обнаруживали склонность к целенаправленной ассимиляции многообразных элементов массово-бытовой культуры Новейшего времени.

Отмечено, что синтезирующие устремления мюзикла изначально обуславливались его генезисом. Формированию указанного жанра сопутствовала интенсивная ассимиляция характерных черт, присущих важнейшим сферам массового (легкожанрового) музыкального театра XIX – начала XX в. Упомянутыми истоками на данном этапе фактически предопределялось и тяготение мюзикла к разнообразным диалогам с академической музыкальной культурой. В целом, первая половина XX в. оказалась достаточно плодотворной с точки зрения соответствующих жанрово-стилевых взаимодействий.

Дальнейшей их активизации благоприятствовало динамичное становление национальной американской оперы. На протяжении 1930–1940-х гг. крупнейшими представителями легкожанрового музыкального театра США – Дж. Гершвином и К. Вайлем – в качестве насущной задачи декларировался полномасштабный синтез жанровых особенностей мюзикла и классических оперных традиций. Указанному процессу отводилась роль некоего импульса, позволяющего сохранить органическую укорененность американской оперы в национальной культурной среде.

Жанрово-стилевые взаимодействия, присущие мюзикам второй половины XX – начала XXI в., не ограничивались наметившимися ранее продуктивными диалогами с оперной классикой. Так, в творчестве Л. Бернштейна, С. Сондхайма, Э. Ллойда-Уэббера наблюдались многообразные поиски точек соприкосновения между массовой и академической музыкальной культурой в целом. Приоритетная роль в упомянутых творческих поисках отводилась: освоению и «актуальной» образно-смысловой адаптации литературной классики – важнейшего источника тем и сюжетов для вновь создаваемых либретто; самобытному преломлению фундаментальных принципов и отдельных приемов классической театральной (в том числе оперной) драматургии; охвату широкого диапазона стилей и жанров массовой и академической музыки.

2. В целом развитие мюзикла и рок-оперы на протяжении указанного периода характеризовалось приоритетной ролью центробежных тенденций: с одной стороны, стремительной экспансией в легкожанровой сфере; с другой,

– интенсивным освоением различных элементов академической музыкальной культуры (от шедевров оперной классики до новаторских экспериментов современного авангарда).

Наглядным примером вышеуказанной центробежности стало развитие рок-оперы на протяжении 1960–2000-х гг., предопределяемое автономным существованием и разнообразными сопряжениями двух внутрижанровых ответвлений – *аутентичного* и *модернизированного («композиторского»)*. Редуцированный характер театральности, присущий *аутентичной* рок-опере, был связан с ее концертно-сценическим бытованием. Отсюда произрастала необходимость более-менее свободного заимствования и ассимиляции определенных драматургических и композиционных принципов (*оперности, музыкальности, пассионности, ораториальности* и др.) в целях формирования полноценного музыкально-театрального проекта. Важнейшей его особенностью неизменно являлось доминирование рок-стилистики. Напротив, *модернизированная («композиторская»)* рок-опера, инспирируемая экспериментальными устремлениями современного музыкального театра, опиралась на композиционные и драматургические закономерности «классического» мюзикла или «полномасштабной» оперы. Характерной чертой соответствующих проектов выступала *полистилистичность* с ярко выраженным «балансом» важнейших составляющих – *рок-оперной, музыкальной и академической*.

3. Подобная многоликость мюзикла и рок-оперы закономерно обуславливала их активное участие в синтезирующих процессах, предопределяющих своеобразие музыкальной культуры XX в. При этом изначально доминировавший «ученический» подход к музыкальной классике постепенно уступил место продуктивному культурному диалогу.

Убедительным тому подтверждением стало формирование и развитие *мегамюзикла*. Его художественные истоки были связаны с авторскими «опероцентричными» проектами конца 1970-х – первой половины 1980-х гг., порожденными стремительно прогрессирующей экспансией *музыкального театра* в пространстве массовой культуры. Исходя из этого, важнейшие составляющие упомянутых проектов тяготели к предельной интенсивности и масштабности воздействия на широкую аудиторию, а взаимодействие указанных составляющих приобретало *тотальный* характер. В данном аспекте *мегамюзикл* закономерно сблизился с универсальной концепцией «оперного театра будущего» Б. А. Циммермана. Впоследствии неизбежный компромисс между возвышенной содержательностью и легковесной развлекательностью, характерный для *мегамюзикла* как порождения массовой культуры, способствовал автономному развитию соответствующих концептуальных подходов

к обозначенной внутрижанровой сфере в пространстве отдельных (прежде всего, европейских) национальных традиций музыкального театра.

4. Продуктивно воспринятые и преломляемые черты академического музыкального искусства позволяли мюзиклу и рок-опере выступить некими «провозвестниками» актуальных тенденций, связанных с формированием современных оперных школ или возникновением новаторских «микстов», которые способствуют дальнейшему обогащению музыкально-театрального искусства. Подобным новаторским явлением, в частности, предстал *камерный мюзикл* – наиболее яркое выражение экспериментальных тенденций, формировавшихся в недрах указанного жанра на протяжении 1930–1940-х гг. и оппонировавших ментальным стереотипам массовой музыкальной культуры. Исходя из этого, *камерный мюзикл* характеризовался принципиальной устремленностью к жанрово-стилевым диалогам и взаимодействиям с музыкальной классикой, прежде всего, – с камерной лирико-психологической оперой XIX–XX в.

5. Весьма плодотворная роль в указанных процессах должна быть отведена концептуальным авторским проектам Э. Ллойда-Уэббера, в значительной мере способствовавшим утверждению мюзикла и рок-оперы на передовых позициях в динамичном развитии музыкального театра второй половины XX – начала XXI в. Именно уэбберовские рок-оперы и мюзиклы, не ограничиваясь ролью «восприемников» оперных новаций XX в., с полным основанием претендуют на ведущее положение в современных процессах жанрово-стилевого синтеза.

В частности, наиболее значительные произведения Э. Ллойда-Уэббера нередко выступают в качестве порождающих моделей для российских и зарубежных мастеров, которые стремятся отыскать новые пути в развитии оперного жанра. Наглядное тому подтверждение – опера «Призраки Версаля» (1987), принадлежащая перу известного американского композитора Дж. Корильяно. Данный проект является показательным примером весьма продуктивного диалога академической и легкожанровой сфер современного музыкального театра. В процессе упомянутого диалога прославленный *мегамюзикл* «Призрак Оперы» фактически становится порождающей моделью для «полноценной» оперы; при этом характеризующие взаимодействия представляются настолько многогранными и творчески результативными, что соответствующая модель может быть названа *концепционной*.

Перспективы реализации подобных оперных проектов ранее характеризовались отечественным композитором А. Рыбниковым как «<...>сложный синтез серьезной и легкой музыки на основе высокой и значительной драма-

тургии. Такое искусство, где национальные, фольклорные истоки, классические традиции и современные открытия *воссоединены в неразрывное целое*, может стать мировым достижением»⁸. Сегодня этот прогноз воспринимается как своеобразное предвосхищение тенденций, успешно реализуемых композиторами XXI в.

Публикации по теме диссертационного исследования

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК

1. Андрущенко, Е. Ю. Новая ипостась шаломо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2012. – № 1. – С. 92–99 (0,75 п. л.).
2. Андрущенко, Е. Ю. Стационарный театр мюзикла в современной России [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1. – С. 245–248 (0,5 п. л.).
3. Андрущенко, Е. Ю. О режиссерских трактовках музыкально-театральных проектов Э. Ллойда-Уэббера: кинематографические «вариации» [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2013. – № 1. – С. 108–110 (0,5 п. л.).
4. Андрущенко, Е. Ю. «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера и «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова: художественные параллели [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 3. – С. 88–91 (0,5 п. л.).
5. Андрущенко, Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с музыкальным театром романтической эпохи (из творчества 1970–2000-х гг.) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2015. – № 3. – С. 164–177 (1 п. л.).
6. Андрущенко, Е. Ю. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2015. – № 4. – С. 89–94 (0,75 п. л.).
7. Андрущенко, Е. Ю. Синтезирующие процессы в историческом развитии мюзикла: 1910–1960-е гг. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 4. С. 58–66 (1,2 п. л.).

⁸ Рыбников А. «Насколько многогранен человек – настолько многогранна музыка...» (беседа с А. Ткачевым) // Музыкальная жизнь. 2000. № 8. С. 7 (курсив наш. – Е. А.).

8. Андрущенко, Е. Ю. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 2) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 1. – С. 82–89 (1 п. л.).
9. Андрущенко, Е. Ю. Жанрово-стилевые диалоги в историческом развитии мюзикла: конец 1960-х – 1990-е гг. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 2. – С. 62–67 (0,75 п. л.).
10. Андрущенко, Е. Ю. Мюзикл в отечественной музыкальной науке: терминологические «оппозиции» 1970-х гг. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 2. – С. 94–100 (0,9 п. л.).
11. Андрущенко, Е. Ю. Феномен мюзикла в российском музыковедении 1950–1960-х гг.: к проблеме жанровой дефиниции [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 3. – С. 137–142 (0,75 п. л.).
12. Андрущенко, Е. Ю. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыковедении 1980-х гг.: к истокам исследовательской традиции (статья 1) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4. – С. 86–92 (0,9 п. л.).
13. Андрущенко, Е. Ю. Мюзикл и рок-опера в отечественном музыковедении 1980-х гг.: к истокам исследовательской традиции (статья 2) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 2. – С. 48–53 (0,75 п. л.).
14. Андрущенко, Е. Ю. Легенда о Дон Жуане в «Призраке Оперы» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме интерпретации [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2017. – № 3. – С. 93–98 (0,75 п. л.).
15. Андрущенко, Е. Ю. Отечественная опера конца XX в. в диалогах с мюзиклом: «Золотой теленок» Т. Хренникова [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2018. – № 3. – С. 52–58 (0,9 п. л.).
16. Андрущенко, Е. Ю. Мюзикл и рок-опера на рубеже XX–XXI столетий: взаимодействия и диалоги [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы музыкальной науки. – 2019. – № 3. – С. 122–129 (0,6 п. л.).
17. Андрущенко, Е. Ю. «Школа рока» Э. Ллойда-Уэббера: к проблеме взаимодействий «рок-оперности» и «мюзикальности» в современном легкомюзантовом музыкальном театре [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2019. – № 4. – С. 48–54 (0,9 п. л.).

Монографии, главы монографии, учебное пособие

18. Андрущенко, Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х гг.: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исслед. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д: Книга, 2007. – 244 с. (15,25 п. л.).
19. Андрущенко, Е. Ю. Творчество Э. Ллойда-Уэббера в контексте музыкальной культуры второй половины XX в.: учеб. пособие [Текст] / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – 84 с. (5,25 п. л.).
20. Андрущенко, Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1990-х гг.: моногр. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. – 248 с. (15,5 п. л.).
21. Андрущенко, Е. Ю. Синтезирующие тенденции в мюзиклах и рок-операх второй половины XX – начала XXI в.: моногр. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. – 152 с. (9,5 п. л.).
22. Андрущенко, Е. Ю. Глава 6: Мюзиклы эпохи постмодерна: в поисках универсального жанрового синтеза; Глава 7: Современный мюзикл и академический музыкальный театр: сопряжения, взаимодействия, жанровые «миксты»; Глава 8: Современный музыкальный театр «в стиле рок»: между оперой и мюзиклом [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальный театр на рубеже XX–XXI в.: проблема обновления жанров: [коллект. моногр.] / отв. ред. А. В. Крылова, Е. В. Кисеева. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 224–356 (8,3 п. л.).

Другие публикации

23. Андрущенко, Е. Ю. Библейский сюжет в музыке нашего времени: особенности интерпретации [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2001. – № 3. – С. 53–55 (0,4 п. л.).
24. Андрущенко, Е. Ю. О жанровом своеобразии рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера (к итогам тридцатилетней дискуссии) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // От фольклора до джаза: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2002. – С. 101–109 (0,6 п. л.).
25. Андрущенко, Е. Ю. Интонационно-тематическая драматургия в мюзикле «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера как отражение образно-смысловых процессов [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальное содержание: наука и педагогика: мат-лы Всерос. науч.-практ. конф. – Астрахань: ГУП ИПК «Волга», 2002. – С. 328–335 (0,5 п. л.).

26. Андрущенко, Е. Ю. Киномюзикл «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера – Т. Райса – А. Паркера как образец синтеза искусств на рубеже XXI столетия [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Синтез в русской и мировой художественной культуре: мат-лы Второй [Междунар.] науч.-практ. конф., посвящ. памяти А. Ф. Лосева. – М.: МПГУ, 2002. – С. 276–278 (0,2 п. л.).

27. Андрущенко, Е. Ю. Полистилевые и полижанровые взаимодействия в рок-опере «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музичне і театральне мистецтво України в дослідженнях молодих мистецтвознавців: мат-ли Всеукр. наук.-творч. конф. студентів та аспірантів. – Харків: ХДП ім. І. П. Котляревського, 2002. – С. 65–66 (0,1 п. л.).

28. Андрущенко, Е. Ю. Проблемы отечественного музыкально-театрального менеджмента в переходный период (на примере жанра мюзикла) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Образование и наука – основной ресурс социально-экономического развития в третьем тысячелетии: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 ч. – Ростов н/Д: ИУБиП, 2003. – Ч. II. – С. 273–279 (0,4 п. л.).

29. Андрущенко, Е. Ю. Барочные и классицистские клише в мюзикле Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Старинная музыка сегодня: мат-лы [Всерос.] науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2004. – С. 293–302 (0,6 п. л.).

30. Андрущенко, Е. Ю. Отечественный мюзикл на рубеже столетий: в поисках самобытности [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2005. – С. 164–178 (0,8 п. л.).

31. Андрущенко, Е. Ю. Мюзиклы Эндрю Ллойда-Уэббера и традиции любительского музицирования [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Любительство в художественной культуре: история и современность: сб. ст. – Ростов н/Д: ИУБиП, 2005. – С. 95–101 (0,8 п. л.).

32. Андрущенко, Е. Ю. Мюзикл «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера как опыт «художественно-исторического исследования» [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // III Серебряковские чтения: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 кн. – Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2006. – Кн. I: Музыковедение, философия искусства. – С. 282–303 (1,3 п. л.).

33. Андрущенко, Е. Ю. Проблемы взаимодействия искусств в мюзикле «Песня и танец» Э. Ллойда-Уэббера [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // III Серебряковские чтения: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 кн. – Вол-

гоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2006. – Кн. I: Музыкаведение, философия искусства. – С. 304–306 (0,2 п. л.).

34. Андрущенко, Е. Ю. Жанровая специфика мюзикла «Кошки» Э. Ллойда-Уэббера и ее образно-смысловые истоки [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальное содержание: современная научная интерпретация: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2006. – С. 310–317 (0,4 п. л.).

35. Андрущенко, Е. Ю. Образ Эвы Перон в творчестве Эндрю Ллойда-Уэббера (исторический аспект) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Историческая тематика в музыке и литературе: сб. студ. работ. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2007. – Вып. 1. – С. 167–185 (1,1 п. л.).

36. Андрущенко, Е. Ю. Некоторые особенности полижанровых мутаций в мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера («Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов», «Эвита») [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // V Серебряковские чтения: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 кн. – Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2007. – Кн. I. – С. 121–131 (0,5 п. л.).

37. Андрущенко, Е. Ю. Отражения «тотального театра» в мюзиклах Эндрю Ллойда-Уэббера 1980-х годов [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // VI Серебряковские чтения: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.: в 2 кн. – Волгоград: ВМИИ им. П. А. Серебрякова, 2008. – Кн. I. – С. 73–79 (0,4 п. л.).

38. Андрущенко, Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов и технологии «тотального» музыкального театра (к постановке проблемы) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Современные аспекты художественного синтеза в музыкальном искусстве: сб. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. – С. 90–97 (0,4 п. л.).

39. Андрущенко, Е. Ю. Артист мюзикла как модель универсального современного исполнителя [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкант-исполнитель в пространстве мировой культуры: образование, творчество, управление карьерой: сб. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. – С. 183–191 (0,4 п. л.).

40. Андрущенко, Е. Ю. Шаломо и его «двойник»: заметки на полях «Призрака Оперы» Э. Ллойда-Уэббера [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2011. – № 2. – С. 17–22 (0,7 п. л.).

41. Андрущенко, Е. Ю. Театр мюзикла в современной России: стационарные проекты [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. – С. 78–84 (0,4 п. л.).

42. Андрущенко, Е. Ю. «Песня и танец» – «экспериментальный» мюзикл Э. Ллойда-Уэббера: тридцать лет спустя [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – № 1. – С. 93–98 (0,7 п. л.).

43. Андрущенко, Е. Ю. Музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера на киноэкране: о трансформациях авторского замысла [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2013. – № 2. – С. 93–96 (0,4 п. л.).

44. Андрущенко, Е. Ю. Отечественный мюзикл в контексте современного музыкально-театрального бизнеса [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальный менеджмент: наука, бизнес, образование: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2013. – С. 103–113 (0,6 п. л.).

45. Андрущенко, Е. Ю. В жанре киномюзикла: к проблеме экранизации музыкально-театральных проектов Э. Ллойда-Уэббера [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальное искусство в современном социуме: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 266–277 (0,7 п. л.).

46. Андрущенко, Е. Ю. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2014. – № 4. – С. 40–50 (1,2 п. л.).

47. Андрущенко, Е. Ю. «Рапсодия на тему Паганини» С. Рахманинова и «Вариации» Э. Ллойда-Уэббера: классический шедевр как «порождающая модель» [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальное наследие С. В. Рахманинова в современной культуре: наука, исполнительская практика, образование: сб. науч. ст. [Текст] / Е. Ю. Андрущенко. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 92–100 (0,5 п. л.).

48. Андрущенко, Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с Рихардом Вагнером и Джузеппе Верди (по страницам рок-опер и мюзиклов 1970–1980-х годов) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкальный театр: искусство, социум, бизнес: К 200-летию со дня рождения Дж. Верди и Р. Вагнера: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – С. 119–128 (0,5 п. л.).

49. Андрущенко, Е. Ю. «Звездный Экспресс» Э. Ллойда-Уэббера: экспериментальный «мегамюзикл»? [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Экспериментальные формы современного музыкального искусства: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2015. – С. 108–113 (0,4 п. л.).

50. Андрущенко, Е. Ю. «Реквием» Э. Ллойда-Уэббера в свете исторических тенденций развития жанра [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Научный вестник Московской консерватории. – 2016. – № 2. – С. 128–139 (0,7 п. л.).

51. Андрущенко, Е. Ю. Творчество Э. Ллойда-Уэббера и синтезирующие тенденции современного оперного театра [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы синтеза искусств в современной музыкальной культуре: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2016. – С. 204–213 (0,5 п. л.).

52. Андрущенко, Е. Ю. «Неистовый гасконец» Кара Караева: к проблеме жанровой идентификации [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы искусства и культуры (Баку, Азербайджан). – 2018. – № 2. – С. 11–19 (0,5 п. л.).

53. Андрущенко, Е. Ю. «Неистовый гасконец» Кара Караева в аспекте жанрово-стилевых взаимодействий [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы и тенденции развития: сб. науч. ст. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. – С. 164–173 (0,6 п. л.).

54. Андрущенко, Е. Ю. Феномен камерного мюзикла: истоки, творческие достижения, особенности развития (от К. Вайля к С. Сондхайму) [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: сб. тр. [Международ.] науч. конф.: в 3 т. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – Т. I. – С. 261–274 (0,8 п. л.).

55. Андрущенко, Е. А. Рок-опера и рок-мюзикл у истоков неакадемических оперных проектов рубежа XX–XXI столетий [Текст] / Е. Ю. Андрущенко // Проблемы современного композиторского творчества: сб. тр. [Международ.] науч.-практ. конф. – Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 87–100 (0,8 п. л.).