

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОСТОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
(АКАДЕМИЯ) им. С. В. РАХМАНИНОВА

Библиотека методической литературы

Е. Ю. Андрущенко

**ТВОРЧЕСТВО Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*Рекомендовано Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений Российской Федерации
по образованию в области музыкального искусства
в качестве учебного пособия для педагогов и студентов
высших учебных заведений по специальности
072901 «Музыковедение»*

Ростов-на-Дону
Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
2014

ББК Щ 317

А 663

Печатается по решению Ученого совета
Ростовской государственной консерватории (академии)
им. С. В. Рахманинова

- Е. Ю. Андрущенко, кандидат искусствоведения, доцент
А 663 **Творчество Э. Ллойда-Уэббера в контексте музыкальной культуры второй половины XX века: учебное пособие.** – Ростов н/Д: Издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – 84 с. – (Библиотека методической литературы).

ISBN 978-5-93365-076-8

Научный редактор
К. А. Жабинский, старший библиограф
РГК им. С. В. Рахманинова

Рецензенты

К. В. Зенкин, доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского
П. С. Волкова, доктор искусствоведения, профессор Кубанского государственного аграрного университета

Настоящее пособие по курсу «Проблемы массовых музыкальных жанров» освещает некоторые актуальные аспекты исследования творчества видного английского композитора, автора классических мюзиклов и рок-опер Эндрю Ллойда-Уэббера (р. 1948). Автором пособия характеризуются многообразные «диалоги» уэбберовских произведений (рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита», мюзиклов «Иосиф и удивительный разноцветный плащ мечты», «Кошки», «Звездный Экспресс» и «Призрак Оперы») с традициями любительского музицирования в Англии и «тотальным музыкальным театром», с актуальными тенденциями постмодернистского искусства и современного кинематографа. Пособие адресовано студентам музыкальных вузов и вузов искусств, обучающимся по специальности 072901 «Музыковедение».

ББК Щ 317

© Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2014
© Е. Ю. Андрущенко, 2014

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Очерк 1. Творчество Эндрю Ллойда-Уэббера и традиции любительского музицирования.....	7
Очерк 2. Отражения «тотального театра» в мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов.....	24
Очерк 3. Мюзикл «Звездный Экспресс» как опыт художественной рефлексии.....	33
Очерк 4. Мюзикл «Призрак Оперы» и художественные искания постмодернизма.....	48
Очерк 5. Музыкально-театральные проекты Э. Ллойда-Уэббера на киноэкране: о трансформациях авторского замысла.....	63
Заключение	72
Библиографический список	75
Рекомендуемая литература	78
Фотографический список	80
Примерные темы рефератов (докладов)	81

ВВЕДЕНИЕ

Вузовский курс «Проблемы современных массовых жанров» («Массовая музыкальная культура XX века»), некогда разрабатываемый и внедряемый в учебную практику на правах «экспериментального», к настоящему времени зарекомендовал себя как неотъемлемая часть цикла музыкально-исторических дисциплин. Об этом свидетельствуют не только присутствие данного курса в учебных планах многих российских консерваторий и соответствующих факультетов отечественных вузов культуры и искусств, публикация авторских пособий и программ по данной дисциплине, но и включение обзорных глав, посвященных массовым жанрам, в новейшие учебники «обобщающего» плана, включая, например, трехтомную «Историю современной отечественной музыки» (М., 1995–2001) или «Музыкальную культуру США XX века» (М., 2007), подготовленные авторскими коллективами Московской консерватории.

Исходя из этого, дальнейшие перспективы развития указанного курса обуславливаются движением не только «вширь» – охватом все более многообразного «спектра» явлений, относящихся к области массовой культуры, – но и «вглубь», что связано с настоятельной необходимостью целенаправленного изучения ключевых, репрезентативных персоналий из этой сферы. Прежде всего, речь идет о творчестве ряда современных композиторов, радикально повлиявшем на эволюционные процессы в наиболее значимых массовых жанрах и, благодаря этому, – на облик сегодняшней музыкальной культуры в целом. Англичанин Эндрю Ллойд-Уэббер, несомненно, принадлежит к числу «избранных», знаковых фигур, заслуживающих подобного изучения и осмысления в широком историко-культурном контексте. Его наиболее

значительные произведения (рок-оперы и мюзиклы «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы», а также «Реквием» и «Вариации») удостоились вполне заслуженного признания во всем мире. Они представлены в репертуаре многих выдающихся музыкантов-исполнителей и прославленных коллективов, запечатлены в многочисленных аудиозаписях, кино- и телеэкранизациях. Весьма обширна и зарубежная литература о Ллоиде-Уэббере (биографическая, театроведческая, музыкально-критическая), чего нельзя, к сожалению, сказать о публикациях на русском языке. Монографическое исследование, принадлежащее автору этих строк и опубликованное в 2007 году (см.: [4]), до сих пор остается единственной работой подобного рода. Не слишком многочисленным представляется также перечень статей и очерков, посвященных английскому композитору. Вот почему подготовка к печати настоящего учебного пособия и его выход в свет приобретают, по нашему мнению, безусловную актуальность.

В своих концептуальных основах указанное пособие сохраняет преемственную связь с вышеупомянутой монографией. Творчество Ллойда-Уэббера целенаправленно рассматривается нами как синтезирующий феномен, приоритетными характеристиками которого являются полижанровость, полистилистика и – применительно к музыкально-театральным проектам – полисюжетность (полифабульность). «Центробежная» природа указанного феномена, тяготеющего к разнообразным «диалогам» и сопряжениям, фактически подытоживающего аналогичные устремления массовой музыкальной культуры последней трети XX века и корреспондирующего с подобными же тенденциями культуры «элитарной», пребывает в «исследовательском фокусе» каждой из глав пособия. Но освещаемая проблематика при этом не тяготеет к унификации или последовательному разворачиванию «сквозной» идеи, что предопределяется как домини-

рованием «контекстуальных факторов», наиболее важных для обзорно-исторического курса «Проблемы современных массовых жанров», так и многовариантностью существующих авторских программ последнего. Порядок изложения глав-«очерков» в равной степени учитывает хронологическую соотнесенность конкретных произведений и логику «многоуровневых контрастов»-антитез, для упомянутых произведений чрезвычайно характерную. Иными словами, «высокое и низкое» соседствуют здесь так же, как это присуще лучшим сочинениям Ллойда-Уэббера.

**ТВОРЧЕСТВО ЭНДРЮ ЛЛОЙДА-УЭББЕРА
И ТРАДИЦИИ ЛЮБИТЕЛЬСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ**

Проблема, сформулированная в названии данного раздела, на первый взгляд, заключает в себе несомненный парадокс, – ведь у современных знатоков и ценителей мюзикла имя Эндрю Ллойда-Уэббера¹ прежде всего ассоциируется с музыкально-театральными постановками, которые востребуют особым образом оснащенного стационарного сценического пространства, новейших аудио- и видеоэффектов, акустического оборудования, передовых достижений в области режиссуры и художественного оформления спектакля, а также привлечения масштабного исполнительского коллектива, создаваемого по итогам жесткого конкурсного отбора (кастинга). Отсюда, в свою очередь, проистекает необходимость колоссальных финансовых вложений в каждую подобную постановку, исчисляемых десятками миллионов долларов, равно как и высокоразвитого менеджмента, – не случайно мюзиклы Ллойда-Уэббера, начиная с рубежа 1970–1980-х годов, являются «продуктом» усилий разветвленной продюсерской корпорации «Really Useful Group». Все это, безусловно, может служить примером высокопрофессионального отношения к музыкальному театру и не имеет ничего общего с любительством в названной сфере искусства.

Однако в творчестве Ллойда-Уэббера насчитывается немало сочинений, репрезентирующих полярно противоположную трактовку рассматриваемого жанра. Вершинными образцами в указанном ряду мюзиклов, создававшихся композитором на протяжении 1960–1970-х годов, стали «Иосиф

и его удивительный разноцветный плащ снов» и «Иисус Христос – Суперзвезда», классический статус которых ныне считается общепризнанным. Исходя из этого, представляется необходимым рассмотреть любительский аспект упомянутой тенденции, существенно повлиявшей на формирование и развитие уэбберовского стиля.

Музыкально-театральное призвание Ллойда-Уэббера проявилось довольно рано. Этому во многом способствовали родители – профессиональные музыканты: отец, Уильям Ллойд Уэббер, был органистом, преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Королевского музыкального колледжа, долгие годы руководил названным учебным заведением, увлекался композицией; мать, Джин, закончила тот же колледж как скрипачка и пианистка, завоевав репутацию авторитетного детского педагога¹. Родители стремились приобщить Эндрю к музицированию на разных инструментах (фортепиано, скрипке, духовых), прививали ему вкус к классическому наследию. Вместе с тем, большой вклад в художественное развитие мальчика внесла любимая тетя Эндрю – Вайолет Гросби, одаренная актриса, страстная почитательница не только драматического, но и музыкального театра. Благодаря ей племянник уже в раннем детстве посещал многочисленные спектакли, с особым энтузиазмом воспринимая классические мюзиклы: «Моя прекрасная леди» Ф. Лоу, «Вестсайдская история» Л. Бернстайна, «Звуки музыки» Р. Роджерса – О. Хаммерстайна и др. Неудивительно, что в результате таких многообразных влияний музыкальные занятия Эндрю довольно скоро приобрели определенную направленность. Не желая разучивать упражнения и пьесы из педагогического репертуара, мальчик часами импровизировал и сочинял музыку, причем с явным театральным уклоном. Так, во время одного из публичных выступлений в качестве скрипача юный Уэббер вместо ожидавшейся академической программы

исполнил собственный опус – серию характеристических миниатюр, изображавших экзаменационную комиссию. А большинство фортепианных произведений Эндрю создавалось для музыкальных представлений домашнего кукольного театра, в которых участвовал и брат композитора Джулиан, впоследствии известный виолончелист. Вышеупомянутые детские опыты Эндрю благосклонно оценивались профессионалами; отдельные пьесы даже публиковались вместе со статьями об их авторе в лондонских газетах или журналах по вопросам музыкального воспитания. О достоинствах названных сочинений свидетельствует и примечательный факт: одна из мелодий того времени в дальнейшем послужила основой для «Песни Потифара» из «Иосифа», вторая была включена во «взрослый» мюзикл «Аспекты любви».

Музыкально-театральные увлечения Эндрю получили новый импульс в стенах Вестминстерской школы. Общеизвестно, что традиции любительского музыкального театра в английских школах имеют давнюю историю и весьма многогранны по своим истокам. В частности, следует упомянуть о значительном вкладе детских и юношеских трупп в развитие драматического театра Англии: как указывает Л. Ковнацкая, эти труппы, начиная с XVI века, «...сыграли роль посредствующего звена между театром закрытым, придворным и открытым, публичным народным театром» [15, 270], между профессиональной и любительской ветвями национального театрального искусства. Далее, немаловажная роль в музыкальном воспитании юных англичан принадлежала массовому хоровому движению, получившему особый размах в XIX столетии; из недр названного движения, при поддержке правительственных органов и педагогических ассоциаций, произросла известная система Дж. Курвена – Дж. Хуллы, позволявшая эффективно обучать любителей разного возраста основам вокально-хорового музицирования [14, 47–49].

Именно тогда в школах Англии широко распространился обычай исполнения на торжественных мероприятиях и выпускных вечерах не только литературно-драматических композиций или фрагментов из классических театральных пьес, но и масштабных хоровых композиций – сюит, кантат, даже небольших ораторий, по возможности сочиненных местными авторами. Наконец, в XX веке настал черед инструментальной сферы: к концу 60-х годов усилиями учителей-энтузиастов и музыкальной общественности в подавляющем большинстве средних школ Англии появились детские оркестры и ансамбли, причем создаваемые коллективы не ограничивались «классическим» направлением (духовой или камерный оркестр), зачастую ориентируясь на пропаганду эстрадной музыки [2, 104–105]. Конечно, сосуществование двух указанных направлений было далеко не безоблачным. В педагогической среде неоднократно вспыхивали дискуссии по поводу приоритетного подхода к музыкальному воспитанию школьников. Не оставались в стороне от подобных дискуссий и сами учащиеся. К примеру, один из товарищей Эндрю по школе – Робин Барроу – сочинял сатирические стихи и пьесы, в которых высмеивался консерватизм царивших в Вестминстере художественных вкусов. Эти литературные «пробы пера» имели большой успех в ученической среде. К числу почитателей Барроу принадлежал и Эндрю Ллойд Уэббер, который решил привлечь даровитого одноклассника к творческому сотрудничеству.

Музыкальный спектакль «Золушка на бобовом стебле и где угодно еще» Уэббера и Барроу, исполненный учащимися колледжа в 1961 году, принято считать публичным дебютом будущего автора «Иисуса» и «Кошек». Вскоре появились и другие мюзиклы, созданные тем же тандемом: «Полный хаос, или Венере не достанутся джинсы», «Любовники и друзья», «Сваляй дурака». Последний из перечисленных спектаклей имел особенно шумный успех: «...о представлении писали

в газетах, и Эндрю был в центре внимания. Уже тогда ему предсказывали блестящее будущее» [19, 55]. Юным композитором заинтересовалась одна из лондонских звукозаписывающих фирм; и хотя ее руководство, после длительных размышлений, решило отказаться от планируемого выпуска грампластинки с музыкой Уэббера, информация о состоявшихся переговорах получила значительный резонанс.

К сожалению, тогдашний соавтор Эндрю не разделял общих восторгов. Как впоследствии сокрушался Барроу, неудовлетворенные личные амбиции помешали ему распознать в робком, застенчивом соученике выдающийся музыкальный талант: Уэббер выглядел еще совсем ребенком, чье увлечение театром в скором времени должно было уступить место более серьезным занятиям. После окончания школы перспективный дуэт Робина и Эндрю распался. Исследователи по-разному оценивают ранние мюзиклы Уэббера, нередко находя их чересчур сентиментальными и по-детски наивными. Вместе с тем, уже в школьные годы выявилась такая основополагающая черта уэбберовского стиля, как «принципиальный эклектизм» [12, 7], в пределах которого позднеромантические влияния мирно уживались с ранним рок-н-роллом и поп-эстрадой начала 60-х годов.

Расставаясь со школой, Эндрю еще не был вполне уверен в своем композиторском призвании. Поэтому он практически одновременно предпринял ряд, казалось бы, взаимоисключающих шагов: с одной стороны, решил пройти конкурсные испытания в оксфордском колледже Св. Магдалены по специальности «история», с другой – отослал записи наиболее удачных песен вестминстерского периода в известную звукозаписывающую компанию «Десса». И в обоих случаях юноше улыбнулась удача: Эндрю был удостоен стипендии в Оксфорде и привлек внимание одного из молодых сотрудников «Десса» Дезмонда Эллиота. Последний сумел по достоинству оценить масштабы уэбберовского дарования; не

ускользнули от цепкого взгляда начинающего продюсера и многочисленные огрехи в песенных текстах. Решив оказать поддержку молодому автору, Эллиот передал записи Уэббера 21-летнему Тимоти Райсу, с которым был лично знаком и которого ценил как поэта-песенника.

Знакомство Эндрю и Тима состоялось весной 1965 года. Участники будущего звездного тандема быстро подружились и приступили к сочинению совместного мюзикла. К осени новое произведение под названием «Такие, как мы» было завершено и представлено на суд Эллиота, с восхищением отметившего и мелодическую яркость большинства песен, и непринужденный тон, остроумие, легкость поэтических текстов. При этом Эндрю и Тим ориентировались на давно утвердившиеся каноны школьных и студенческих музыкальных спектаклей, о чем свидетельствуют одноактная структура «Таких, как мы», интонационная ясность и гармоническая простота песен из мюзикла, которые исполнил для демонстрационной записи произведения детский хор лондонской школы Колет Корт под руководством Алана Доггета¹. Поначалу авторы даже планировали премьеру мюзикла в одном из студенческих театров Оксфорда, памятуя о скором отъезде Уэббера на учебу и присущих знаменитому университетскому городу многовековых театральных традициях. Но Эллиот, убежденный, что столь талантливое произведение достойно большего, отговорил Тима и Эндрю от чересчур скромных намерений. Он надеялся пробудить интерес к мюзиклу в профессиональных театрах Уэст-Энда, для чего инициировал появление в лондонской газете «Daily Express» лестного отзыва о «Таких, как мы». В этой заметке, датированной январем 1966 года, Уэббер и Райс вполне серьезно сравнивались с признанными классиками жанра Роджерсом и Хаммерстайном, Гилбертом и Салливенем. Однако видимых последствий указанный отзыв не имел. Эндрю пришлось отправиться на занятия в Оксфорд, а Тим вернулся к

работе в звукозаписывающей фирме EMI. Их сотрудничество временно ограничилось созданием отдельных песен для молодых поп-вокалистов.

Невзирая на весьма разочаровывающий исход, оба соавтора в дальнейшем тепло отзывались о своем первом сочинении. Да и перечень заимствований из «Таких, как мы», к которым позднее прибегал Уэббер, выглядит впечатляюще. Тематический материал заглавной песни был использован композитором в знаменитых «Вариациях» для виолончели и рок-оркестра (в качестве XVIII вариации), ставших второй частью «концерта для театра» – мюзикла «Песня и танец». Мелодию песни «Любовь здесь» Уэббер, заменив текст, включил в мюзикл «Дживс» (она сохранилась и в более известной современной редакции произведения – «По мотивам Дживса»). В позднейшем мюзикле Уэббера «Прекрасная игра» прозвучала «улучшенная» версия песни «Будет лето длиться вечно?» (опять-таки с другим текстом). Наконец, песни «Одинокий человек» и «Ты забудешь ее» обрели самостоятельную жизнь с новыми словами Райса.

Следует особо подчеркнуть, что второй совместный опус Уэббера и Райса, принесший им подлинную известность и вошедший в историю мюзикла, тоже оказался неразрывно связанным с традициями школьных музыкально-театральных постановок. В декабре 1967 года упомянутый выше А. Доггет – старинный друг Уэбберов, приобщивший к музыке Джулиана, брата Эндрю, – обратился к «будущим Гилберту и Салливену» с просьбой сочинить для хора школы Колет Корт и других юных музыкантов-энтузиастов из числа учащихся небольшую кантату. По мнению заказчика, неизбежный дидактический пафос, присутствующий в данной разновидности жанра, выглядел бы менее навязчивым в сочетании с игровой, развлекательной манерой изложения и элементами театрализации. Кроме того, Доггет рекомендовал Эндрю и Тиму по возможности использовать сюжет из Библии, поскольку

школа Колет Корт считалась подготовительным учебным заведением к лондонскому колледжу Св. Павла, известному своим религиозным воспитанием.

Отношения участников тандема со Священным Писанием в 60-е годы складывались не просто⁴. Помимо этого, Уэббер и Райс решили твердо придерживаться изначально выбранного направления и взамен кантаты представить заказчику, по сути дела, мини-мюзикл. Чтобы адаптировать библейский сюжет к непривычной музыкально-сценической форме воплощения, Тим проштудировал детский иллюстрированный пересказ Ветхого Завета и отобрал несколько подходящих «историй»; затем к обсуждению подключился Эндрю, и после жарких споров предпочтение было отдано повествованию об Иосифе и его братьях. Надо признать, что и вольная трактовка упомянутого эпизода, и стремление воссоздать его художественными средствами мюзикла поначалу вызвали откровенные опасения у администрации школы и некоторых учителей⁵. Однако благодаря поддержке Доггета, ссылавшегося на общую либерализацию религиозной жизни в Англии, особенно под воздействием решений II Ватиканского собора 1967 года, авторам удалось добиться официального утверждения заявленного сюжета.

Премьера «Иосифа», состоявшаяся 1 марта 1968 года в актовом зале Колет Корт, была встречена педагогами и родительской аудиторией без особого энтузиазма. Кого-то, вероятно, шокировало «совсем не религиозное настроение», доминировавшее в большинстве номеров (по воспоминаниям Райса, предварительный вариант сценария даже получил название «Как преуспеть в Египте без особых усилий»). Кого-то поверг в недоумение «стилевой эксперимент», о котором Уэббер позднее рассказывал: «...мы обнаружили, что произведение может строиться на резких “переключениях” стилей – музыкальная комедия сменяется калипсо, рок-н-ролл Элвиса Пресли – шансоном или кантри»(цит. по.: [19, 57]).

А самые чуткие слушатели наверняка уловили компромиссный характер первой редакции мюзикла (ее продолжительность – около 15 минут), «балансирующей» между новаторскими открытиями, будь то вокальные формы⁶ или «диалог стилей», и ограниченностью арсенала выразительных средств «школьной» кантаты. Эндрю и Тим, в частности, свели к минимуму число сольных партий, предельно упростили вокальные ансамбли и хоровые фрагменты; с мечтами о развитии оркестровом сопровождении пришлось расстаться до лучших времен (руководивший концертом Доггет лично попросил композитора аккомпанировать певцам на фортепиано). И только многоопытный музыкант Уильям Ллойд Уэббер, откликнувшийся на приглашение сына и посетивший премьеру «Иосифа», с восторгом принял «блистательное и невинное дитя»⁷ молодых авторов.

Уэббер-старший загорелся идеей организовать повторное исполнение мюзикла в рамках благотворительного концерта, что позволило бы привлечь к участию в данном мероприятии самые разнообразные исполнительские силы, а также обеспечить последнему бесплатную «рекламную кампанию» (появление анонсов, информационных сообщений в разделах новостей и критических отзывов) в прессе и на радио. Местом проведения концерта был избран Большой («Центральный») зал Вестминстерской школы, администрация и педагоги которой до сих пор очень хорошо относились к Эндрю и высоко оценивали его композиторское дарование. Кроме того, используя давние дружеские связи Доггета – бывшего учителя музыки и руководителя хора в Вестминстере, – Уильям сумел не только усилить здешними голосами скромный коллектив школы Колет Корт, но и пригласить инструменталистов – ученическую поп-рок-группу «The Mixed Bag»⁸. В свою очередь, авторы осуществили необходимую ревизию партитуры, дополнив и переоркестровал «Иосифа»

с целью всемерно подчеркнуть главенство «роковой составляющей» в стилевой амальгаме целого.

Исследователи обычно подчеркивают «судьбоносную» роль упомянутого фактора для дальнейшей карьеры Эндрю и Тима: «На вечере присутствовали журналисты, представители Би-Би-Си, но... самым удачным явилось то, что одним из хористов, исполнявших “Иосифа”, был сын Дерек Джуэлла, ведущего критика по части джаза, рока и поп-музыки газеты “Sunday Times”. А отец его оказался в числе зрителей» [19, 57]. Впрочем, новая инструментовка лишь более наглядно и убедительно репрезентировала многообразные достоинства мюзикла, отнюдь не затерявшегося на фоне классических шедевров, которыми изобиловала программа концерта⁹, но вызвавшего особый интерес у широкой публики и специалистов (чего, собственно, и добивался Уэббер-старший).

Вестминстерская премьера «Иосифа» состоялась 12 мая 1968 года. Неделью спустя Д. Джуэлл опубликовал в «Sunday Times» обстоятельную рецензию на благотворительный концерт, высоко оценив «библейское действо» и предсказав молодым авторам весьма радужные перспективы. Сочувственно отозвались об «Иосифе» и другие лондонские газеты, чем незамедлительно воспользовался Д. Эллиот – благодаря его энергичным усилиям «Десса» предложила Уэбберу и Райсу выпустить на долгоиграющей пластинке студийную версию мюзикла. Временная протяженность звуковой дорожки (35–40 минут) востребовала новых дополнений к партитуре; так появилась на свет вторая редакция «Иосифа», разученная и записанная вышеупомянутым исполнительским составом в конце июля. Впрочем, подобные темпы работы далеко не совпадали с традиционно осторожной рыночной стратегией компании: выпуск дебютных пластинок, тем более – музыкантов, пребывающих официально в любительском статусе, порой затягивался на многие месяцы. В этой ситуации неожиданную поддержку Эндрю и Тиму оказали церковные

круги. Настоятель лондонского собора Св. Павла Мартин Салливен, человек широко образованный и далекий от ригоризма в вопросах искусства, заинтересовался оригинальным сочинением, пополнившим репертуар хора Колет Корт (и школа, и колледж Св. Павла пребывали под патронажем собора). По просьбе М. Салливена 9 ноября состоялось исполнение «ветхозаветного» мюзикла в храме для прихожан, и успех спектакля, превзошедший самые смелые ожидания, вызвал новую серию положительных рецензий в прессе (среди них выделялся развернутый отзыв, опубликованный газетой «Evening Standard»). Руководство «Деcca» вновь прислушалось к мнению общественности, и в начале января долгожданный диск со студийной записью «Иосифа» поступил в продажу. Чуть позднее вышел в свет и клавиш «вестминстерской» редакции мюзикла, выпущенный столичной фирмой «Новелло и К^о». Пластинка и ноты «Иосифа» были моментально раскуплены – для Эндрю и Тима, настал «миг славы».

Сегодня, когда «библейский» мюзикл прочно обосновался на верхних строчках авторитетных рейтингов популярности данного жанра, публикуемых британскими музыкальными журналами¹⁰, заслуживает особого внимания тот факт, что успех «Иосифа» в равной степени содействовали и целенаправленная работа специалистов – менеджеров от шоу-бизнеса, и «стихийное» распространение уэбберовского детища в среде любителей. Действительно, первая профессиональная постановка «Иосифа» датируется лишь сентябрем 1972 года¹¹ – к тому времени «вестминстерская» редакция уже получила широкую известность благодаря многочисленным спектаклям школьных и студенческих театров Великобритании и США [19, 57–58]. Да и после превращения 15-минутной «поп-кантаты» в двухактное шоу, с подобающей пышностью и блеском исполнявшееся на Бродвее¹², «камерный» вариант

«Иосифа» не утратил своей привлекательности для массовой аудитории.

Интересно и другое: постепенное «приближение» мюзикла к нормам профессионального музыкального театра сопровождалось аналогичными изменениями в статусе Уэббера и Райса. Приступая к сочинению «Иосифа», Эндрю, покинувший Оксфорд ради учебы на отделении композиции Королевского музыкального колледжа, фактически находился в положении полу-любителя: его педагоги, закосневшие в академизме, и слышать не желали о мюзиклах, рок- и поп-эстраде, тогда как влиятельным продюсерам или менеджерам в сфере шоу-бизнеса не удавалось распознать коммерческих перспектив «школьного» творчества Уэббера. В сходной ситуации пребывал и его соавтор – несостоявшийся юрист, для которого занимаемая должность в ЕМІ служила временным пристанищем «до лучших дней», когда многолетние увлечения Тима (песенная поэзия, драматические сценарии и либретто для музыкального театра, эстрадный вокал) оказались бы по-настоящему востребованными¹³. Успех «Иосифа» принес талантливому дуэту не только первые гонорары – отчисления от продаж пластинки и клавира, – но и дебютный контракт с продюсерской фирмой «New Ventures», подписанный весной 1969 года. Согласно контракту, «New Ventures» обязалась на протяжении трех лет организовывать постановки новых мюзиклов Уэббера и Райса, а также обеспечивать информационную поддержку этих проектов. Тем самым был официально зафиксирован переход Эндрю и Тима в ряды профессиональных авторов на поприще музыкального театра.

Впрочем, поначалу столь важное событие несколько не повлияло на творческие устремления тандема: Уэббер и Райс решили продолжить «школьную» линию, связанную с любительским музицированием. К ноябрю очередной мюзикл под названием «Вернись, Ричард, ты нужен своей стране» был

закончен; его исполнителями стали учащиеся школы, расположенной в лондонском Сити (выбор которой, очевидно, диктовался рекламными соображениями). Кроме того, желая заинтересовать музыкальную общественность, звукозаписывающие компании и потенциальных издателей, «New Ventures» выпустили сингл с так называемой «заглавной» песней мюзикла – ее спел Тим, продемонстрировав неплохие вокальные данные. Однако усилия оказались тщетными, и «Ричард» не вызвал в столице сколько-нибудь заметного резонанса, пополнив ряд названных выше малоудачных постановок Уэббера. При отсутствии опубликованного текста и демонстрационной аудиозаписи нынешним исследователям остается лишь гадать о причинах столь безоговорочного неуспеха – ведь упомянутый сингл и песня «Времена Саладина» (позднее превратившаяся в «Песню царя Ирода» из рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда») даже сегодня производят весьма благоприятное впечатление.

По единодушному мнению биографов Ллойда-Уэббера, «...замысел мюзикла о Христе возник <у Эндрю и Тима. – Е. А.> ... в связи с широким успехом "Иосифа"» [19, 58]. Творческая предыстория и хроника создания легендарной рок-оперы, вознесшей авторов к вершинам славы, подробно освещены в целом ряде публикаций¹⁴. Остановимся лишь на малоизвестных подробностях, непосредственно относящихся к освещаемой проблематике. В самом деле, намерение предложить разработку библейских сюжетов и тем высказывалось Уэббером и Райсом еще зимой 1969 года. По завершении «Ричарда» эта идея вновь завладела участниками тандема, всерьез рассматривавшими перспективы сценического воплощения ветхозаветной истории царя Давида. Можно полагать, что Эндрю и Тим благополучно миновали стадию обсуждения драматургического плана в целом и приступили к сочинению отдельных номеров. Среди них фигурировала и знаменитая тема «Jesus Christ» – с первоначальным текстом

«Samuel, Samuel, / This is the First Book of Samuel»¹⁵, причем исполнение указанного номера планировалось поручить детскому хору (звучание детских голосов было сохранено и в эпизоде «Суперзвезда» из «Иисуса»). Таким образом, «ветхозаветный» мюзикл о Давиде, впоследствии уступивший место рок-опере о «Сыне Давидовом», изначально создавался в русле «школьной» традиции любительских музыкально-театральных представлений.

Воздействие названной традиции обнаруживается и в хоровом письме «Иисуса». Как справедливо указывает В. Ткаченко, «...несмотря на сюжетные аналогии с пассионом, <здесь> преобладают одно- и двухголосные хоры, не используется полифоническая техника». По мнению цитируемого автора, причиной тому являются жанровые установки: «Хоровое письмо в мюзикле и рок-опере достаточно несложно и ориентируется на восприятие музыкально неподготовленным слушателем, находясь целиком под влиянием "массовой" музыки» [26, 133]. Однако в зрелом творчестве Уэббера данный принцип утрачивает силу, о чем свидетельствует развитая хоровая фактура «Эвиты» и «Призрака Оперы». Кроме того, в «Иисусе» подчеркнута «непрофессиональная» трактовка хоровых эпизодов реализуется и на исполнительском уровне: к записи «концепционного» альбома¹⁶, выполненной в 1970 году, авторами привлекался все тот же сводный хор школьников под руководством А. Доггета, состав смешанного «взрослого» хора оказался еще более пестрым (кстати, в роли хористов, наряду с прочими, выступили и Эндрю с Тимом).

Заслуживает внимания и выбор солистов для упомянутого альбома: вопреки расчетливой ставке на известных рок-музыкантов (Иан Гиллан, Мюррей Хэд, Барри Деннен), партия Марии Магдалины была доверена Уэббером, по сути, непрофессиональной певице Ивонн Эллимен. Тем более примечателен крупный успех молодой исполнительницы,

с редкостным единодушием признанной и специалистами, и массовой аудиторией в качестве конгениального интерпретатора авторского замысла. Эллимен оказалась единственной участницей обеих премьер «Иисуса» – на Бродвее и в Уэст-Энде, спела указанную партию в студийной записи «бродвейской» редакции, а позднее – в известной киноверсии рок-оперы. Не случайно композитор называл певицу «моей Марией Магдалиной» (см.: [19, 59]) – в отличие, к примеру, от режиссерских трактовок Т. О'Хоргана или Н. Джуисона, которые даже много лет спустя оценивал резко отрицательно. Уэбберу, по его собственным словам, претили неуместная роскошь, иногда граничившая с безвкусицей, сугубо внешняя эффектность мизансцен и ложный мелодраматический пафос бродвейского спектакля, псевдоноваторские «апелляции к современности» в экранизации «Иисуса» [19, 60].

Позднейшие триумфы «Кошек», «Звездного Экспресса» и «Призрака Оперы» не способствовали изменению позиции, занятой автором: «его» рок-опера о Сыне Человеческом – предельно скромная, почти аскетичная по оформлению и сценографии малобюджетная постановка, всецело обусловленная необходимостью воплотить сложную религиозно-философскую проблематику ясными, лапидарными художественными средствами¹⁷. Эту «дидактическую» направленность рассматриваемого произведения, непосредственно перекликающуюся с традициями любительских музыкально-театральных постановок, в свое время чутко уловил один из оппонентов Уэббера – Ф. Боноски, назвав «Суперзвезду» впечатляющим «мезальянсом рок-н-ролла и воскресной школы для детей» [6, 234].

«Иисус» оказался рубежным сочинением, явившим миру стремительный взлет одаренного композитора-дилетанта в заоблачные выси профессионального шоу-бизнеса. Вместе с тем, «отголоски» любительского прошлого Эндрю Ллойда-

Уэббера можно обнаружить и в более поздних мюзиклах – от «Эвиты» до «Свистни по ветру», что свидетельствует о несомненной значимости соответствующих элементов уэбберовского стиля.

Примечания

1. В настоящее время, после присвоения композитору дворянского титула, установлена именно такая форма написания его фамилии (см.: [20, 498]). Тем не менее, в данном пособии используются оба графических варианта – с учетом хронологии и смыслового контекста.
2. Среди учеников Джин Ллойд Уэббер – победитель IV Международного конкурса им. П. И. Чайковского в Москве Джон Лилл.
3. Полная партитура сочинения до сих пор остается недоступной для исследователей – возможно, рукопись утеряна (чего не исключает и сам Ллойд-Уэббер).
4. См. об этом подробнее: [3, 53; 19, 58].
5. Из «дипломатических» соображений Эндрю и Тим решили именовать сочиняемый опус «поп-кантатой».
6. Именно в «Иосифе» Ллойд-Уэббер впервые последовательно реализовал собственную «оперную» концепцию мюзикла, исключив разговорные эпизоды и скомпоновав речитативно-декламационные фрагменты в динамичные сцены сквозного развития.
7. Выражение М. Уолша – биографа Ллойда-Уэббера – цит. по: [19, 57].
8. Фразеологический оборот «a mixed bag» переводится как «разношерстная компания» или «разнородная смесь, мешанина» – последнее своеобразно корреспондирует с «принципиальным эклектизмом» и «переключениями стилей» в «Иосифе».
9. Помимо «Иосифа», в стенах «Центрального» зала Вестминстера прозвучали 1-й виолончельный концерт К. Сен-Санса (в качестве солиста выступил Джулиан Ллойд Уэббер), фортепианные миниатюры композиторов-романтиков в исполнении

Творчество Ллойда-Уэббера и любительское музицирование

Джона Лилла; Уильям Ллойд Уэббер сыграл несколько органических сочинений И. С. Баха.

10. Согласно указанным рейтингам, «Иосиф» – наряду с «Иисусом» и «Эвитой» – неизменно входит в число самых выдающихся британских мюзиклов всех времен (см.: [21, 307]).
11. Эту постановку осуществил для Эдинбургского фестиваля известный режиссер и продюсер Фрэнк Данлон.
12. Бродвейская премьера «Иосифа» состоялась 27 января 1982 года.
13. К сожалению, исполнительское дарование Райса в дальнейшем не получило развития, хотя на концертах в Вестминстере и в соборе Святого Павла Тим с успехом выступал в роли Фараона, записав эту партию и для упоминавшейся грампластинки. Возможно, причиной такой не востребоваемости явилось разочарование соавторов после неудачи мюзикла о Ричарде Львиное Сердце и сингла «Вернись, Ричард, ты нужен родной стране», где солировал Райс.
14. См. об этом: [28, 34–36; 19, 58–60; 21, 313–315; 7, 86–87].
15. 1-я книга пророка Самуила (The First Book of Samuel), именуемая в православной традиции 3-й книгой Царств, содержит повествование о жизни, подвигах и прегрешениях царя Давида.
16. «Концепционный» альбом – студийная запись основного музыкального материала будущего спектакля, осуществляемая согласно пожеланиям композитора и либреттиста.
17. К настоящему времени авторская концепция «Иисуса» реализована постановщиком Гейл Эдвардс в новом бродвейском спектакле (1999) и видеофильме (2000), работа над которыми велась при активном участии Ллойда-Уэббера и Райса.

ОТРАЖЕНИЯ «ТОТАЛЬНОГО ТЕАТРА» В МЮЗИКЛАХ Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА 1980-Х ГОДОВ

Как известно, теоретическая концепция «тотального музыкального театра» была впервые сформулирована и обоснована выдающимся немецким композитором Берндом Алоизом Циммерманом в эссе «Будущее оперы», датированном 1965 годом. Подзаголовок эссе – «Размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего» (см.: [31]) – вызывал преднамеренные ассоциации с наследием Р. Вагнера, который рассматривался в качестве непосредственного предтечи реформаторских идей, обнародованных Циммерманом. В тексте упоминались также имена великих оперных композиторов – Моцарта и Берга, Верди и Рихарда Штрауса, Мусоргского и Шенберга, что, естественно, повлекло за собой исследовательские комментарии о «тотальном музыкальном театре» как неотъемлемой составной части академической традиции XIX–XX веков.

Тем более неожиданным оказалось публичное заявление крупнейшего представителя иной, «легкожанровой» ветви музыкального театра, автора знаменитых рок-опер и мюзиклов Эндрю Ллойда-Уэббера, появившееся в печати на рубеже 1970–1980-х годов. Размышляя о ближайших перспективах мюзикла, Ллойд-Уэббер неожиданно заметил, что эволюция названного жанра будет протекать под знаком «тотального театра», позволяющего, как он выразился, достичь «максимального воздействия на аудиторию» (цит. по: [32, 35]). Этим композитор фактически ограничился – теоретизирование об искусстве никогда не было для него жизненной потребностью, да и контекст цитируемого интервью

не предполагал подобных рассуждений. Весьма индифферентно отнеслись к уэбберовской фразе и специалисты: для одних соответствующая декларация служила наглядным подтверждением непомерного «тщеславия» и претензий на академический статус, другими рассматривалась как пре-краснодушная утопия, далекая от реальности. Однако последующие события, прежде всего музыкально-театральные проекты самого Ллойда-Уэббера 1980-х годов – «Кошки», «Звездный Экспресс» и «Призрак Оперы», – предопределили необходимость более вдумчивого и многогранного анализа действительных «пересечений» уэбберовского творчества с «тотальным театром».

Напомним, в частности, характеристику «тотального театра» в эссе «Будущее оперы»: «...нужно думать о такой опере, или, лучше, о таком театре, под которым я понимаю концентрацию всех театральных средств в целях общения людей в специально созданном для этого месте. Другими словами: архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, звукоусилительная техника, телевидение, звукозаписывающая и звукорежиссерская техника, электронная музыка, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все формы театра движения и жеста должны встретиться друг с другом в феномене плюралистической оперы» [31, 88–89]. Непосредственно вытекая из вагнеровской идеи «совокупного произведения искусства», концепция «тотального музыкального театра», вместе с тем, содержит принципиально чуждые Вагнеру моменты.

Во-первых, Циммерман отказывается от жестко фиксируемого Вагнером иерархического соподчинения искусств – элементов оперного синтеза (где распетая «драматическая поэзия» и сквозная симфоническая драматургия заведомо главенствуют над прочими составляющими): «Проблема иерархии отдельных видов искусства в композиции, свойственной новой форме, – это проблема формообразующего

таланта, присущего конкретному композитору...», – подчеркивает автор эссе ([31, 89–90]; курсив наш. – Е. А.). Вторых, «плюралистическая опера» лишена каких бы то ни было ограничений в плане аксиологии: жанры массовой музыкальной культуры (например, упомянутые Циммерманом мюзикл, цирк или джаз, фигурирующий в его опере «Солдаты») интегрируются художественной концепцией «тотального театра» *наравне* с академическими жанрами! (Излишне говорить, что для Вагнера подобная «широта взглядов» просто немыслима.)

В-третьих, организация «специально созданного» оперного театра будущего характеризуется полифункциональностью, далеко превосходящей вагнеровский замысел Байройта: «Новый театр должен быть многообразно трансформируемым крупнообъемным строением – интернационализированным театром-городом с комплексными, многослойными связями... собственным законодательством, университетом, располагающим местами для исследования, обучения и практического применения результатов, с собственными кино-, теле- и электронными студиями. Новый театр непременно будет прежде всего техническим театром... который должен быть оснащен не хуже, чем космический корабль – космический корабль духа» [31, 92]. Наконец, в-четвертых, реализация «новой формы плюралистической оперы» достигается благодаря *взаимодействию*: с одной стороны, «...равноценной команды специалистов в различных видах искусства, которая подчиняла бы свою деятельность требованиям, выдвигаемым произведением, и осуществляла "режиссуру" в том объеме и в том смысле, который соответствовал бы сущности произведения»; с другой стороны, труппы специально обученных универсальных исполнителей, «...которые могли бы не только петь, но и владели бы художественным словом, танцевали, выполняли любые акробатические движения <...>» [31, 90].

Вышеперечисленные особенности оперного «театра будущего» прямо ассоциируются либо с жанровыми традициями «классического» мюзикла, либо с индивидуальными устремлениями Ллойда-Уэббера. Исполнительский универсализм современных артистов мюзикла (чья профессиональная подготовка базируется на триединстве драматического, вокального и эстрадно-танцевального амплуа с элементами акробатики) утвердился в качестве «норматива» еще к началу 1960-х годов. Именно тогда была достигнута интеграция присущих указанному жанру основательности в разработке сценической драматургии и многоплановости используемых вокальных техник с последовательно выдерживаемой драматургией иного рода – хореопластической. Дальнейшее возрастание масштабов упомянутой интеграции содействовало усилению значимости прежних «фигур второго ряда» – хореографа и режиссера-постановщика. Этот процесс наглядно запечатлелся и в музыкально-театральном творчестве Ллойда-Уэббера.

Так, знаменитые уэбберовские проекты конца 1960–1970-х годов принято связывать с тандемом композитор – либреттист (подразумевается Тим Райс, автор либретто мюзикла «Иосиф и удивительный разноцветный плащ снов», рок-опера «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита»). Следующее же десятилетие характеризуется продуктивным взаимодействием *квартета* авторов – композитора, либреттиста, хореографа и режиссера-постановщика. В качестве «иллюстрации» приведу некоторые факты, относящиеся к истории создания мюзикла «Кошки». Режиссер-постановщик Тревор Нани принимал активное участие в подготовке сценария на всех этапах работы. Ему, в частности, принадлежали ряд сюжетных мотивировок, инициатива в создании песни «Memory», исключительно важной с точки зрения драматургии, и даже поэтический текст к этой песне (оказавшийся более удачным, чем вариант, представленный Тимом Райсом).

Хореограф Джиллиан Линн разработала уникальную пластическую драматургию, воссоздающую облик сказочных героев (напомню, что «Кошки» явились первым в истории мюзиклом из жизни «братьев наших меньших» – люди как персонажи отсутствовали в этом проекте). Более того, целая группа действующих лиц (включая, например, Макавити и Мистоффелеса, чья роль в либретто очень велика) не была наделена вокальными «характеристиками от первого лица» – их «автопортреты» создавались исключительно средствами хореографии! Аналогичное взаимодействие наблюдалось в мюзикле «Звездный Экспресс» (помимо Ллойда-Уэббера и Нанна, в этом проекте участвовали хореограф Арлен Филипс и либреттист Ричард Стилгоу). Так в сфере «легкожанрового» музыкального театра фактически воплотилась идея Циммермана о «равноценной команде специалистов в различных видах искусства», успешно «подчинившей свою деятельность требованиям» интегративного художественного замысла.

Показательное сходство обнаруживается при соотнесении *функциональных параметров* «театра будущего» и современного мюзикла. Начиная с «Кошек» Ллойда-Уэббера, ведущими продюсерами Запада эксплуатируется «постановочная формула», предусматривающая, во-первых, *стационарность* – целенаправленную подготовку театральнo-сценического пространства, наличествующих ресурсов и коммуникаций к адекватному воплощению конкретного мюзикла – единственного спектакля, демонстрируемого в данном театре на протяжении длительного периода; во-вторых, *фундаментальную технологическую оснащенность* – использование новейших аудио- и видеоэффектов, акустического оборудования, всевозможных «ноу-хау» в области режиссуры, сценографии, художественного оформления спектакля; в-третьих, активную роль *отделов менеджмента*, занимающихся исследованиями по линии слушательского спроса, эстетических ожиданий массовой аудитории и разрабатывающих

эффективные рекламные технологии. Более того, к началу 1990-х годов Ллойдом-Уэббером была организована весьма своеобразная корпорация (Really Useful Group), объединяющая целую сеть стационарных театров мюзикла, специализированный издательский центр, продюсерскую службу (для изучения и отбора перспективных проектов), некое учебное подразделение, занимающееся кастингом и предварительной подготовкой формируемых трупп, студию звукозаписи и многое другое. Разумеется, именовать подобную структуру «космическим кораблем духа» было бы натяжкой, хотя «космическим кораблем» современной массовой культуры эта корпорация, безусловно, является.

Требованиям «плюралистической оперы», декларируемым в эссе Циммермана, в полной мере отвечает *жанрово-стилистический* диапазон мюзиклов Ллойда-Уэббера 1980-х годов. Здесь представлен обширный спектр жанров, форм, выразительных средств, присущих опере и оперетте, классическому и эстраднему балету, академическому авангарду, рок- и поп-эстраде, джазу и т. д. Кроме того, в «Звездном Экспрессе» оригинально преломляются специфические элементы поэтики анимационного и сериального кинематографа, молодежной хип-хоп-культуры. При этом драматургические акценты в сопряжении указанных сфер и пластов могут смещаться. Так, в «Кошках» совокупность жанров и стилей «классики» призвана запечатлеть некий идеальный «образ» племени Джелликов как носителей *культурной памяти* современного мира. Напротив, рок-стистика (ритм-энд-блюз или джаз-рок) в данном проекте является органической составляющей «музыкальных зарисовок» о жизни «антиобщественных» персонажей, включая «кошачий криминалитет» (см.: [3, 168–172]). В «Звездном Экспрессе» дифференциация жанров и стилей отображает авторскую идею историко-культурных «диалогов» (коль скоро в «Трансатлантических гонках», о которых повествует сюжет мюзикла, участвует

несколько поколений локомотивов – от «архаичных» паровозов до новомодных в середине 80-х электровозов). Здесь, в частности, представлены «ретро-стили» довоенной эпохи – традиционный джаз, классический блюз и кантри; рок-н-ролл в духе Элвиса Пресли рубежа 50–60-х годов; «эkleктическая» смесь поп-, соул- и фанка, напоминающая о Майкле Джексоне конца 70-х; фигурирует (особенно в позднейших редакциях) и рэп начала 90-х.

Чрезвычайно интересно уэбберовское толкование «оперности» в «Призраке». Феномен оперы последовательно репрезентируется композитором в «зеркальных» ипостасях – пародийной и «возвышающей». Пародийная интерпретация «оперности» вбирает в себя профессиональные штампы и клише, утождающие заведомо ограниченным вкусом «меломанов». Напротив, «возвышающее» толкование оперы как вечно живого и подлинно катартического искусства, обращенного к величайшим проблемам жизни и смерти, преодолевает шаблоны «патентованного мышления» (фраза Циммермана, весьма здесь уместная; см.: [30, 89]), таит в себе неожиданность, «инсайт» как предвестие подлинного художественного открытия. Этим и обуславливается противопоставление окарикатуренных жанровых моделей – оперы-буффа конца XVIII века и французской «большой» оперы середины XIX-го – некоему «плюралистическому» идеалу, чья «амальгама стилей» сопряжена с динамикой разворачивающегося авторского замысла. Сказанным предопределяется и варьирование жанровых «акцентов» в уэбберовских мюзиклах 80-х годов: «мюзикл-опера», явленный в «Кошках», сменяется «мюзиклом-шоу-балетом» в «Звездном Экспрессе», а затем – фактически «оперой-мюзиклом» в «Призраке Оперы». Последний, как нам представляется, наиболее близок циммермановскому тезису о «концентрации всех театральных средств в целях общения людей в специально созданном для этого месте».

Заслуживает внимания также организация *театрально-сценического пространства* в мюзиклах Ллойда-Уэббера 1980-х годов. Здесь обнаруживается бесспорная параллель к рассуждениям Циммермана по поводу «...омнимобильного театра, допускающего полное использование архитектурного пространства» [31, 92]. Например, согласно описаниям лондонской постановки «Звездного Экспресса», здесь были смонтированы «...многоярусные гоночные дорожки (во время сцен гонок автоматически поднимались специальные прозрачные стенки, чтобы предотвратить возможность несчастного случая). Огромный мост (пять с половиной тонн) то нависал над сценой, то разводился. Одно из колец гоночной трассы проходило *прямо по залу* – и внутри этого кольца также были места для публики. Два других гоночных кольца опоясывали амфитеатр и балкон, так что *все зрители были вовлечены в захватывающее представление*» ([29, 575–576]; курсив наш. – Е. А.). Важным элементом последнего служили и широкоформатные телеэкраны, обрамляющие сцену, соединенные с видеокамерами в туннелях и как бы «транслирующие» (хотя собственно «трансляцией» дело не ограничивалось) процесс гонок. Другой показательный момент – финал I акта «Призрака», где заглавный герой, расположившись на колосниках рампы, обрушивает огромную люстру Парижской Оперы прямо в зрительный зал! (Естественно, траектория полета корректируется, чтобы люстра в последний момент спикировала на сцену и разбилась у ног Кристин.) Необходимо заметить, что подобный «натуралистический» прием лишь усугубляет общее впечатление «зыбкости», *иллюзорности* созерцаемого пространства сцены, – ведь это пространство, по сути, непрерывно «видоизменяется» Призраком благодаря «омнимобильности» декораций и многочисленным «видеоэффектам» (их создание явилось бесспорной заслугой известного иллюзиониста Пола Дэниса – см.: [11, 608]).

Разумеется, было бы заведомым преувеличением характеризовать уэбберовские мюзиклы 80-х годов как последовательную реализацию идей Циммермана, а самого Ллойда-Уэббера – в качестве принципиального сторонника «плюралистической оперы». Важно подчеркнуть другое: рассмотрение вышеуказанных проектов позволяет выявить их глубинные связи с некоторыми магистральными тенденциями современного музыкального театра. Связи, определяемые, во-первых, индивидуальными особенностями художественного мышления Ллойда-Уэббера, во-вторых, – универсализмом самого жанра мюзикла как синтезирующего феномена, пограничного между сферами академической и массовой музыкальной культуры XX века.

МЮЗИКЛ «ЗВЕЗДНЫЙ ЭКСПРЕСС»
КАК ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ

Мюзиклу «Звездный Экспресс» (1984) принадлежит весьма специфическое место в творчестве Ллойда-Уэббера. Впечатляющий коммерческий успех названного проекта¹ не препятствует формированию «отрицательной ауры» мюзикла в профессиональной среде. В числе явных недостатков «Звездного Экспресса», как правило, фигурируют и «вторичность» сюжета («это "Кошки", только значительно хуже»), и драматургическая «аморфность»², и схематизм отдельных мотивировок (см.: [29, 584]). Так, по мнению современного исследователя, «...развитие в спектакле держится исключительно на ритмической энергии <...> Отсутствие психологизма, даже юмористически конкретного (как в "Кошках"), потребовало именно от постановщиков (а не от композитора или драматурга) укрепления целостности спектакля оригинальной режиссурой и новаторской сценографией, чтобы тот не распался на отдельные номера» [13, 13].

Заметим, что явная односторонность приведенных высказываний инспирируется недостаточным вниманием к специфике полисюжетных процессов, развертывающихся в либретто упомянутого мюзикла. Как известно, психологическая «оснащенность» индивидуальных характеристик и фабульных «сопряжений», свойственная «Кошкам», обуславливалась не только воздействием жанровых традиций, но и литературным первоисточником. Цикл стихотворений Т. С. Элиота, связанный множеством нитей с наследием романтической культуры (включая прямые «отголоски» последней – образы Макавити, Мистоффелеса, Гризабеллы), беспспор-

но тяготел к «очеловечиванию» далеко не антропоморфных персонажей. Аналогичная трактовка сюжета «локомотивного шоу», олицетворяющего постромантическую эпоху, выглядела бы не слишком убедительной.

В этом отношении преемственная связь рассматриваемого либретто с кино- и телепроектами Ллойда-Уэббера 1970-х годов, особенно с анимационными сериалами³, представлялась вполне закономерной. Присущие упомянутым сериалам специфические особенности:

- гибко варьируемый темп «внешнего» действия, подчиненный логике «укрупненных» контрастов между стремительным развертыванием фабульных перипетий и «замирающими» кульминациями;

- «наглядность» и прямолинейность психологических мотивировок, обусловленная схематизмом персонажей;

- логическое членение магистральной и побочных сюжетных линий с учетом «сериальной» дискретности и структурной завершенности большинства эпизодов, – более чем явственно корреспондировали и с незатейливыми образами «железнодорожной истории», и с возрастной ориентацией «Звездного Экспресса» (мюзикл для детей и юношества).

Наряду с этим, в либретто были включены сюжетные мотивы, характерные для молодежных игровых сериалов («Бeverли Хиллз», «Школа Деграсси» и др.): спорт как истинная «школа жизни» современных подростков – арена противостояния «хороших ребят» с «плохими», перспективный «алгоритм» психосоциальной адаптации, точка отсчета будущей «взрослой» карьеры etc. Из молодежного кино в «Звездный Экспресс» перекочевали также «американизированные» сленговые обороты (нередко с малопристойным подтекстом) и грубоватые шутки, соответствующие вкусам тинейджеров 1980-х годов.

Столь очевидное своеобразие уэбберовского замысла⁴ предопределило, с одной стороны, умышленную «редукцию»

сюжетных линий в русле *полифабульности*, а с другой – «индивидуализированное» преломление различных по своим истокам смысловых «компонентов» заведомо нетривиального синтеза. В частности, традиционные фабульные клише, связанные с «историей Золушки» («восхождением звезды»), адаптируются здесь применительно к паровозу Расти – главному герою мюзикла. Юношеский максимализм, стремление добиться успеха на избранном поприще и завоевать сердце весьма привлекательной «девушки-вагона» побуждают Расти оспаривать чемпионский титул в крупнейшей локомотивной гонке (№ 2 «Call Me Rusty»). Поначалу главный герой, с его неказистой внешностью («говорящее» имя «Расти» переводится как «Ржавый»), «старомодными» замашками⁵ и наивным простодушием, вызывает у многоопытных соперников лишь бесчисленные остроты (№ 7 «You're Overloaded»). На протяжении гонок ловкие конкуренты, пуская в ход различные запрещенные приемы, дважды оставляют не у дел «слишком честного» Расти. Однако действенная поддержка со стороны Папаши-паровоза (который уступает любимому сыну свое место в решающем, финальном заезде) и немногих преданных друзей вдохновляет главного героя (№№ 12 «Starlight Express», 17 «Right Place, Right Time»). Расти завоевывает вождельный чемпионский титул и добивается взаимности от раскаявшейся подружки, равно как утверждает безоговорочное лидерство собственного «рода» в железнодорожной «иерархии» (№ 24 «Light at the End of the Tunnel»).

Напротив, сюжетные мотивы, относящиеся к сфере «плутовских историй» («похождений пройдохи»), концентрируются вокруг антагониста главного героя – прошлогоднего чемпиона Гризболла. «Гений саморекламы», он умеет ошеломить и подавить конкурентов психологическим напором, демонстрацией непревзойденной мощи (№№ 1 «Rolling Stock», 4 «Pumping Iron»). На деле же Гризболл явно остерегается некоторых соперников, сплошь и рядом «притормаживая»

их с помощью «наемной агентуры» (№ 16 «С. В.»). Попытки усюветить мнимого «супермена» долгое время оказываются безуспешными. Только сокрушительное поражение в решающем заезде пробуждает у внезапно «очнувшегося» Гризболла долгожданные муки совести. Бывший «ловкач» и интриган, ко всеобщему удовлетворению, клянется начать жизнь «с чистого листа» под руководством паровозов-«праведников».

Заметим, однако, что демонстративная «упрощенность» рассматриваемой полисюжетной «оппозиции» в значительной степени компенсируется «дополнительными» смысловыми мотивами, фигурирующими в песенных текстах «Звездного Экспресса». К примеру, большинство lyrics (песенных текстов) в партии Гризболла явственно отсылает слушателя к репертуару Элвиса Пресли (№№ 1 и 15 «Rolling Stock», 21 «One Rock'n'Roll Too Many»). Некоторые исследователи весьма скептически оценивают указанную «параллель», констатируя чрезмерную «литературность» песенных текстов Р. Стилгоу – при отсутствии в них ярко выраженной пародийной «окраски» (см.: [29, 579]). Действительно, при сопоставлении Гризболла с Фараоном – персонажем «Иосифа» – либо Иродом из «Иисуса» сразу обнаруживается очевидное несходство. Отрицательный «супергерой», изображенный в «Звездном Экспрессе», скорее ассоциируется с «пародией смысла», нежели с «пародией стиля». В отличие от «наследственных» амбиций, присущих библейским властителям, «суперменство» Гризболла выглядит неубедительным, показным. Уступив чемпионский титул юному Расти, ошеломленный Гризболл мигом лишается былого «величия»: экс-фаворит первенства пьет горькую и сокрушенно рассуждает о том, что для счастья в жизни «одного рок-н-ролла слишком много» (№ 21 «One Rock'n'Roll Too Many»). Несколькими выразительными штрихами формируется и «пародийная составляющая» весьма колоритного образа Электры – новомодная «метатехнозвезда» демонстрирует аудитории

не только узнаваемую танцевальную пластику, но и запечатленную в текстах lyrics «дансантичную» манеру высказывания, характерную для «короля поп-музыки» 1980-х годов Майкла Джексона (№№ 6 «AC/DC», 20 «No Comeback»).

Следует упомянуть и «дополнительные» сюжетные мотивы, обнаруживающие преемственную связь либретто «Звездного Экспресса» с «библейскими» мюзиклами Ллойда-Уэббера. Многомилостивый Господь – покровитель израильтян, благодаря чьему Промыслу совершается головокружительное восхождение Иосифа; таинственный и бесконечно далекий Бог-Отец, ради неведомых «стратегических» целей жертвующий своим Сыном Иисусом; непостижимое Провидение, воля которого определяет судьбу «аргентинской Золушки» – Эвы Дуарте; наконец, рожденные фантазией поэта «кошачьи Небеса», дарующие «райское блаженство» Гризабелле, – со всеми упомянутыми «ипостасями» Пред-установленного корреспондирует образ волшебного Звездного Экспресса, своего рода «ангела-хранителя» паровозного семейства. Целитель страждущих, поддержка и опора для утративших веру в себя, идеальное воплощение праведности, Звездный Экспресс должен изобличить недобросовестных конкурентов Расти, одновременно вдохновив его на «чемпионский рывок» в итоговом заезде финала (№ 12 «Starlight Express»).

Поверив семейным легендам, главный герой с нетерпением ожидает чудесной встречи – и мечты становятся явью. Накануне решающей гонки Звездный Экспресс в самом деле приезжает к Расти, чтобы открыть ему удивительную тайну: «Только поверь в себя, и море расступится перед тобою, прекратится дождь, водный поток повернет вспять <...> Я – это ты... и только ты» (№ 18 «I Am the Starlight»). Ощувив небывалый прилив уверенности в своих силах, юный паровоз – «реинкарнация» Звездного Экспресса – выходит на старт и одерживает победу. А друзья Расти, возглавляемые Папашей

(который эффектно «загримировался» и с блеском исполнил роль «ангела-хранителя» будущего чемпиона!), еще раз убеждаются в правильности неписаного закона: любой из живущих может стать «кузнецом собственного счастья»... Как видим, «метафизический» аспект художественных концепций Ллойда-Уэббера 1970-х годов интерпретируется здесь в духе прагматизма «американской мечты», а возвышенная образность библейских псалмопевцев уподобляется вербальному «арсеналу» современных технологий аутотренинга. Столь выразительные «реминисценции» из более ранних уэбберовских мюзиклов (включая упоминавшийся «диалог» с либретто «Кошек»⁶) не только свидетельствуют о многовариантности полифабульных процессов – речь идет о новом уровне смыслового синтеза, вбирающего в себя элементы *авторрефлексии*.

Наряду с этим, «Звездный Экспресс» представляет собой весьма интересный пример полижанровой амбивалентности. Упомянувшаяся ранее «депсихологизация» персонажей (ими, как известно, являются железнодорожные локомотивы, платформы, вагоны различных типов) влечет за собой целенаправленное видоизменение «конкурсно-хореографической» идеи. В «Кошках» феноменальная пластическая одаренность, присущая Макавити и Гроултайгеру, Мангоджерри и Рамплтизер, не компенсирует их безрассудности и порождаемой этим маргинальности⁷. Побеждает в упомянутом «конкурсе» фактически *слабейший* из «претендентов». Аналогичный фабульный мотив интерпретируется в «Звездном Экспрессе» диаметрально противоположным образом.

Величие души и благородные помыслы юного Расти не производят *сами по себе* реального воздействия на «железнодорожный мир», склонный доверять лишь *мнению сильного*, мнению триумфатора. Желая отстоять собственную правоту, герой вынужден бороться за титул чемпиона в «Трансамериканских гонках», – иными словами, демонстрировать физи-

ческую мощь и выносливость, скоростные качества и умение ловко нейтрализовать хитроумные интриги конкурентов. Естественно, финальный проигрыш кумиров «железнодорожного сообщества» Гризболла и Электры не ограничивается только спортивными результатами. Поражение фаворитов означает крах соответствующей жизненной философии, моральных принципов, являясь убедительным аргументом в пользу «честной игры» на дистанции и за ее пределами. Чемпионский же титул Расти благоприятствует всеобщему признанию «истинных ценностей»: от непоколебимого главенства паровозов как «духовных вождей» локомотивного социума до безграничных перспектив высоконравственной жизни, якобы чтимой и оберегаемой «ангелом-хранителем» упомянутого социума – Звездным Экспрессом.

Отмеченными факторами, по нашему мнению, предопределяется и внутржанровая специфика рассматриваемого «хореографического мюзикла». Во-первых, *состязательность* как доминирующий драматургический «импульс» обретает здесь ярко выраженную *спортивную* ориентацию. Критериями последней становятся *внешне-действенные* параметры, обозначаемые визуально: скоростные, силовые, реактивные etc. Размах интегративных сопряжений музыки и танца в данном проекте обуславливает периферийную функцию собственно вокальных номеров: действующим лицам «Экспресса» чужда психологическая углубленность, их эмоциональная «жизнь» адекватно воплощается в последовании «хореосхем».

Во-вторых, «спортивной» трактовкой состязательности предопределяется главенство *коллективной* сферы: железнодорожных «танделов», синхронно мчащихся по дистанции или ожидающих команды арбитра, интернациональных «групп поддержки» и технического персонала, наблюдающих за выступлениями, и др. Благодаря этому не только возникает численный перевес ансамблевых и хоровых сцен над

сольными эпизодами, но и фиксируется *драматургический* приоритет «коллективного начала». Музыкальным выражением указанного процесса является экспансия ритмики: «В «Экспрессе» *заразительный ритм подавляет мелодическую яркость* <т. е. индивидуальность. – Е. А.> *тематизма*. <...> Развитие в спектакле держится исключительно на ритмической энергии, а не на мелодико-тематической организации целого» ([13, 13]; курсив наш. – Е. А.). Цитируемая характеристика не лишена полемической односторонности: в «Звездном Экспрессе» Ллойд-Уэббер уделяет существенное внимание как интонационным «аркам», так и реминисценциям важнейших тем (№№ 1 «Rolling Stock» и 15 «Rolling Stock (Reprise)», 12 «Starlight Express» и 18 «I Am the Starlight»; см. также «ночные» фрагменты в №№ 9 «There's Me» и 19 «Final»). И все же «ритмическая энергия» действительно занимает ведущие позиции в рассматриваемом спектакле, предопределяя его восприятие широкой аудиторией.

В-третьих, следует заметить, что присутствующий в сценарии сюжетный мотив «чемпионских гонок» с участием нескольких «поколений» железнодорожной техники способствует активизации *историко-культурных* «диалогов». Так, музыкальные характеристики Папаши, Белл и других представителей «архаичного» семейства паровозов насыщаются элементами «ретро-стилей» 1930–1940-х годов (особенно кантри, традиционного джаза и классического блюза). В соответствующем «портрете» Гризболла и его «свиты» – дизельных локомотивов – преобладают изобретательно выстраиваемые аллюзии «вечнозеленых хитов» Элвиса Пресли рубежа 1950–1960-х годов. Со «звуковым обликом» новомодного локомотива Электры корреспондирует стилистический «эклетизм» поп-, соул- и фанка в духе Майкла Джексона (конец 1970-х)⁶. При этом любая из упомянутых аллюзий инспирируется логически мотивируемой сопряженностью песенных текстов, хореографии и музыки. Иначе говоря, в «Экс-

прессе» характеристическая дифференциация упомянутых групп персонажей осуществляется не путем традиционных взаимодействий музыки и танца, музыки и слова, но благодаря *интегрированным* музыкально-вербально-танцевальным смысловым структурам.

По мнению Ф. Игнатъева, «на примере "Звездного Экспресса" видно, что "союз" музыки со сценическим движением и сценографией в целом ведет к зрелищности как основному фактору воздействия спектакля на аудиторию» [13, 15]. Вышеуказанными особенностями «хореографического мюзикла» диктуется необходимость более взвешенной оценки рассматриваемого проекта. С одной стороны, лапидарность «пластической составляющей», ее «спортивно-массовая» ориентация востребуют усиления *экспрессивного* воздействия сценографии, де-факто «поглотившей» пространство зрительного зала². С другой стороны, авторы данного проекта не стремятся к тотальному внедрению подобных «сильнодействующих» средств выразительности. Сценографическая «экспансия» в спектакле приобретает заведомо *дискретный* характер, ограничиваясь наглядно-иллюстративными фрагментами гоночных состязаний.

Напомним, что «метафизические» кульминации «Звездного Экспресса» (№№ 12 и 18) вообще тяготеют к подчеркнутой *статике*, чуждаясь пресловутой зрелищности в духе «спортивно-цирковых аттракционов». Да и «лирические интермедии» (№№ 8 «He Whistled at Me», 22 «Only He», 15 «U.N.C.O.U.P.L.E.D») в названном мюзикле далеко не перенасыщены «кунштюками» от сценографии. Кроме того, впечатляющая «энергия ритма», свойственная музыкальному ряду «самого быстрого шоу», может обуславливаться и *динамичной поэтической текстом*. Убедительным подтверждением сказанному является № 13 «The Rap», где фактически отсутствует событийная «канва», – действующие лица, выйдя на сцену, азартно обсуждают перспективы финальной гонки за

чемпионский титул, а также «личные драмы» Расти и Гризболла. В соответствии с утвердившимися исполнительскими традициями хип-хопа, сцено- и хореографическому «варьированию» здесь подвергается лишь неизменяемый припев, тогда как обновляющаяся часть куплета «репрезентируется» довольно сдержанно, исходя из приоритетной *смысловой значимости* «распетого слова»¹⁹. Столь обескураживающие несоответствия приводимым выше декларациям о «тотальном» господстве зрелищности в «Звездном Экспрессе», бесспорно, свидетельствуют о весомой роли полижанровых взаимодействий, претворяемых Ллойдом-Уэббером на протяжении данного спектакля.

Нам уже приходилось отмечать, что взаимодействия такого рода в «Кошках» инспирировались «поэтическим театром» Т. С. Элиота, раскрывающим антропоморфную суть «нетривиальных» героев прежде всего *пластически*. В «Книге Старого Опоссума» акцентировалась и приобщенность «Джеллейного племени» к миру высокого искусства, включая драматический и особенно *балетный театр*. Отсюда произрастала уэбберовская идея полижанрового спектакля, заведомая амбивалентность которого мотивировалась на сюжетном, индивидуально-психологическом и «резюмирующем» образно-смысловом уровнях. При этом изначальная координация основополагающих жанровых сфер – «классического» мюзикла и эстрадного шоу-балета – реализовывалась весьма многогранно, от ярко выраженной «автономии» до различных «микстов», «диалогов» etc. (см.: [4, 104–107]).

Логика полижанровых взаимодействий в «Звездном Экспрессе», напротив, обуславливается контаминацией *вне-театральных* сюжетных мотивов. Так, «реализм» инсценируемой «спортивно-соревновательной» фабулы (в отличие от обобщенно-символической, характерной для балета) восходит к поэтике *анимационного кинематографа*. Стремление добиться максимального соответствия режиссуры

и пластических новаций рассматриваемому художественному замыслу приводит к неизбежной упрощенности хореосхем, их образно-смысловой «иллюстративности», что благоприятствует, в свою очередь, возрастанию роли *компенсаторных* факторов. При этом достигается, в частности, функциональное главенство полижанровых «технологий»: от видеопанорамных «обзоров» локомотивных гонок¹¹ до характеризовавшихся нами интегративных взаимодействий в историко-культурных «диалогах». Размах обозначенных тенденций способствует некоторому сближению «Звездного Экспресса» с наиболее масштабным – *синтезирующим* уровнем полижанровости. Впрочем, наметившееся сближение реализуется в описываемой постановке лишь фрагментарно, как из-за сохраняющейся в некоторых эпизодах очевидной «дистанции» между «участниками диалога», так и по причине их *внутрижанровой редуцированности* («спортивная» ипостась хореографии – по преимуществу «дансатный» тип музыкального ряда).

Весьма существенной представляется и роль *вариативности* полистилевых взаимодействий, характерных для «Звездного Экспресса». Позднейшие авторские редакции (1992 и 2001 годов) несомненно тяготеют к «обновлению» стилистики многих эпизодов мюзикла. Столь явный «радикализм» по отношению к весьма успешному проекту характеризуется специалистами неоднозначно. Так, А. Журбин, ссылаясь на высказывания самого Ллойда-Уэббера, акцентирует проблему композиционной рыхлости упомянутого спектакля (см.: [12, 8]). Ф. Игнатъев отмечает, что жанровое своеобразие «музыкального материала <т. е. тематизма. – Е. А.> – динамичного, *дансатного*», хотя и не слишком «оригинального, запоминающегося», предопределило особую функцию *аранжировки* в упомянутом сочинении. «ЭлектросOUND, который органично звучит в динамиках», с точки зрения цитируемого исследователя, призван «затушевать» удручающее отсут-

стве «подлинных хитов» ([13, 12–13]; курсив наш. – Е. А.). Согласно Е. Труфановой, чересчур сложные «музыкальные стилизации» Ллойда-Уэббера не были восприняты бродвейской аудиторией, и это стимулировало его дальнейшую работу над «Звездным Экспрессом» [29, 585].

Сравнительный анализ имеющихся редакций мюзикла, по нашему мнению, выявляет обоснованность каждой из упомянутых трактовок:

- автором купированы либо заменены 5 номеров из 24 («There's Me», «Belle the Sleeping Car», «C. B.», «Only He», «Only You»), еще 4 («Call Me Rusty», «He Whistled at Me», «You're Overloaded», «No Comeback») изложены более компактно, лаконично, что способствует расширению вариативной стилевой «амплитуды»;

- преобладание танцевальных (к тому же однотипных ритмически) эпизодов порой граничит с монотонностью, инспирируя жанрово-стилевые «трансформации» («He Whistled at Me») и «эkleктичные» аранжировки («AC/DC», «The Race»);

- «остраненный» ракурс восприятия стилевых «моделей» фактически уравнивается традиционными «аллюзиями стилей» («Porra's Blues», «The Rap», «U.N.C.O.U.P.L.E.D.»).

Впрочем, наряду с вышеуказанными, следует учитывать и другие стилистические параметры «Звездного Экспресса». Прежде всего, общий «стилевой диапазон» здесь, по сути, исчерпывается американской музыкой (вопреки «интернациональным» элементам, заявленным в либретто¹²): «...от блюза, кантри и госпела до рэпа, рок-н-ролла и Майкла Джексона» [29, 585]. При сопоставлении с «Иосифом» в «Экспрессе» обнаруживается несомненная локализация полистилевого «диалогического пространства». Этим, в свою очередь, мотивируется структурно-композиционное *единообразие* рассматриваемых «сопряжений». Не слишком многочисленный «арсенал» используемых стилевых «моделей» побуждает Ллойда-Уэббера к замедлению темпа их смен. Подобная

«медлительность» в равной степени коррелирует принципу «остранения», зачастую «с усилием» идентифицируемому широкой аудиторией.

Отсюда проистекает и специфика полистилевых взаимодействий на протяжении «Экспресса». В обозначенном аспекте каждый из номеров мюзикла характеризуется единством репрезентируемого стиля-«первоисточника». Механизм полистилевого коллажа функционирует в пределах «суммирующих» структур – «quasi-сюит» и «малых циклов» – без явных отклонений от «инварианта». Благодаря этому складывается впечатление «завуалированной» *статики*, парадоксально соотносимой с *динамизмом* «самого быстрого шоу в мире». Стремлением Ллойда-Узббера нарушить весьма нежелательное «равновесие» указанных тенденций и обуславливается *вариативная* трактовка соответствующих полистилевых процессов.

Резюмируя вышеизложенное, отметим, что в «Звездном Экспрессе» полистилевой коллаж является, без преувеличения, ключевой составляющей музыкально-театрального проекта. «Диалог» стилей, насыщаемый смысловым подтекстом, приобретает композиционные и драматургические функции, взаимодействует с режиссурой, хореографией и оформлением спектакля, инспирирует «множественность» авторских версий мюзикла. Рассматриваемой полистилевой технике, апеллирующей к исконным традициям жанра, принадлежит весьма существенная роль в узбберовском творчестве конца 1960–1980-х годов.

Таким образом, «Звездный Экспресс» – незатейливое «шоу для семейного просмотра», сугубо «коммерческий проект» – наглядно репрезентирует одну из магистральных тенденций, характерных для развития массовой музыкальной культуры наших дней. Этот мюзикл пронизан многообразными «токами ретроспекции», свойственными постмодернистской эпохе: от «рефлектирующих диалогов» композитора со своими

более ранними произведениями до «вариаций на тему» истории жанров и стилей популярной музыки вообще. «Рубежный статус» данного проекта (как и хронологически близкого ему «антипода» – мюзикла «Призрак Оперы») в творчестве Ллойда-Уэббера наглядно удостоверяется последующей эволюцией авторского стиля. Впрочем, ее скрытые мотивы и явные последствия нуждаются в обстоятельном освещении, что является задачей отдельного исследования.

Примечания

1. Как отмечает Е. Труфанова, «Звездный Экспресс» признан «...вторым самым долгоиграющим мюзиклом в истории британского театра после "Кошек" того же Эндрю Ллойда Уэббера» [29, 591].
2. В одном из послепремьерных интервью Ллойд-Уэббер самокритично высказался на этот счет: «"Звездный Экспресс" – маленькая пьеса, в которой все пропорции страшно раздуты» (цит. по: [12, 8]). Намереваясь оптимизировать упомянутые «пропорции», композитор в 1992 году подготовил сокращенную и переработанную версию «Экспресса».
3. По воспоминаниям Ллойда-Уэббера, сценарий «Звездного Экспресса» вобрал в себя драматургические наброски и отдельные характеристики действующих лиц, предназначенные для многосерийных мультфильмов «Паровозик Томас» и «Золушка» (см.: [34, 5]), работа над которыми не была завершена.
4. В данном случае либреттист Р. Стилгоу не только «приспосабливал» песенные тексты к заранее сочиненным мелодиям Ллойда-Уэббера, но и скрупулезно следовал его концепционному плану.
5. Согласно сценарию, участвовать в гонках намереваются локомотивы различных конструкций – и паровозы, чья эпоха близится к завершению, и преуспевающие дизельные тепло-

Мюзикл «Звездный Экспресс» как опыт рефлексии

возы, и даже новоизобретенный электровоз, который олицетворяет современные «чудеса технического прогресса».

6. Наряду с различными вариантами «конкурсно-хореографической» идеи, в указанных мюзиклах фигурируют многочисленные «портреты-характеристики» действующих лиц (участников состязания), группируемые по сюитному принципу.
7. Согласно сценарию данного мюзикла, и Макавити – неуловимый главарь «кошачьего преступного мира», и его подручные Мангоджерри и Рамплтизер лишены права участвовать в «Джеллейном балу». Затаив злобу на соплеменников, «криминальные элементы» пытаются любой ценой воспрепятствовать праздничным мероприятиям.
8. В «Звездном Экспрессе» присутствует и «животрепещущая» современность, отображаемая посредством хип-хоп-стилистики (№№ 13 «The Rap», 19 «Final»). Однако последняя не соотносится Ллойдом-Уэббером с конкретным действующим лицом и, как правило, воссоздает стихийный процесс общения зрительских «групп поддержки», участников гонок и т. п.
9. См. описание лондонской постановки «Звездного Экспресса», приведенное на с. 31 настоящего издания.
10. В «обновленной» версии «Звездного Экспресса» упомянутая тенденция была развита благодаря хип-хоп-аранжировкам №№ 6 «AC/DC» и 19 «Final» (см.: [34, 5]).
11. Здесь подразумевается использование широкоформатных телеэкранов (для трансляции упомянутых состязаний), обрамляющих сцену и соединенных с видеокамерами в туннелях.
12. «Трансатлантический» рейтинг первенства удостоверяется выходом на старт зарубежных локомотивов из Франции, Италии, Германии, России, Англии и Японии. Однако в музыкальной стилистике «Звездного Экспресса» данный мотив не получает сколько-нибудь существенного развития.

МЮЗИКЛ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»
И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ИСКАНИЯ
ПОСТМОДЕРНИЗМА

Еще полвека назад, размышляя об «идеальном романе постмодернизма», американский прозаик и эссеист Джон Барт писал о поразительной способности названного художественного текста «...каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с "содержанничеством", чистого искусства с ангажированным, элитарного – с массовым. <...> здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо. Но этот первый раз должен быть таким потрясающим – и не только на взгляд специалистов, – чтобы захотелось повторить» (цит. по: [33, 638]). Сказанное в полной мере относится к мюзиклу «Призрак Оперы», единодушно признанному не только одним из крупнейших творческих достижений Эндрю Ллойда-Уэббера, но и впечатляющей кульминацией развития упомянутого жанра в XX веке.

Сегодня, когда сценическая жизнь «Призрака Оперы» («The Phantom of the Opera») длится уже около тридцати лет¹, он по-прежнему глубоко волнует массовую аудиторию и побуждает специалистов к продуктивным размышлениям. Многозначность авторской художественной концепции, скрывающейся под «оболочкой» развлекательного «мегашоу», все чаще вызывает закономерные параллели с философией и эстетикой постмодернизма – приоритетного направления современного искусства. «Развлекаться не значит отвлекаться от проблем», – подчеркивает Умберто Эко – зна-

менитый писатель, культуролог и теоретик постмодернизма. Нетривиально мыслящий художник указанного направления «...просто хочет снести стену, отделяющую искусство от развлечения. Он интуитивно чувствует, что добраться до широкой публики и заполнить ее сны – в этом и состоит авангардизм по-сегодняшнему; а нам он предоставляет полную возможность самим дойти до мысли, что владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насылая наваждение» [33, 630, 638–639]. Цитируемое высказывание явственно корреспондирует с «музыкальными наваждениями» уэбберовского мюзикла, допускающего принципиально различные исследовательские подходы и толкования.

Интригующая «неисчерпаемость» упомянутой художественной концепции в значительной степени обуславливается литературным первоисточником «Призрака Оперы» – одноименным романом Гастона Леру (1910). Указанный текст своеобразно преломляет сюжетные мотивы, характерные для готического, детективного и историко-приключенческого романа, документальной и фантастической прозы, полицейской хроники etc. Логика сопряжений и взаимодействий этих мотивов предопределяется индивидуальной склонностью писателя к всевозможным стилистическим «играм», мистификациям, жанровым «инверсиям». По мнению современного исследователя, отнюдь не случайно «место действия романа – театр, оперный театр – как бы направляет развитие событий, становясь если не действующим лицом, то во всяком случае лицом *со-действующим!* Используя эту уникальную декорацию, Леру реализует инверсию шекспировской формулы “мир – театр, люди – актеры”. В “Призраке Оперы” театр становится миром, а подданные этой театральной империи, от директоров Оперы до девчушек кордебалета, билетерш и “закрывальщиц дверей”, распределяют между собой роли в театре жизни» [26, 465].

Неразрывная связь героев с оперным жанром и атмосферой музыкального театра многообразно подчеркивается и на протяжении освещаемого мюзикла. Так, важнейшими элементами уэбберовского замысла являются вставные сцены – отрывки из «придуманных» опер². Исполняемые действующими лицами при непосредственном участии главного героя, эти отрывки репрезентируют классицизм (опера buffa «Немой»), романтизм (grand opera «Ганнибал»), полистилистику XX столетия (экспрессионистская драма «Торжествующий Дон Жуан»). Тем самым обозначенный спектакль, по сути, воссоздает определенные вехи исторического развития оперного жанра в Европе. Стремление композитора представить массовой аудитории своего рода «портретную галерею» данного жанра закономерно обусловило ключевую роль сюжетных и стилевых «клише», принадлежащих той или иной эпохе. Указанные «клише» весьма изобретательно обыгрываются Ллойдом-Уэббером в перечисленных выше «мини-операх», о чем свидетельствует хотя бы оригинальный «парафраз» классицистской buffa – «Немой» («Il muto»).

Авторство «Немого» приписано вымышленному композитору Альбриццио, чья «говорящая» фамилия (в переводе с итальянского brizzolato означает «пестрый», «крапчатый») де-факто является оценкой сюжетных перипетий названного фрагмента. «Порождающей моделью» для Ллойда-Уэббера, несомненно, служит моцартовский шедевр – опера buffa «Свадьба Фигаро». Отсюда заимствуются имена и социальные характеристики большинства героев (Графиня, паж Серафимо – «бессловесный» вариант Керубино, парикмахер – «травестийная» версия «цирюльника» Фигаро, пожилая компаньонка – аналог Марцеллины), основные сценические положения и фабульные ходы (насыщенная событиями «альковная жизнь», переодевание влюбленного юноши в женское платье, неожиданные появления мужа-ревнивца, склонного к шпионажу, и т. д.). При этом сценарий «Немого» содержит

некоторые дополнительные мотивы, отсылающие к «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини и даже «Преступной матери» – заключительной части драматической трилогии П. Бомарше. Пародийной трактовке стереотипов комической оперы, чреватой нагромождением несообразностей и доводящей «буффонную» неразбериху до грани абсурда, сопутствует вполне адекватное музыкальное решение упомянутого фрагмента: quasi-моцартовский тематизм, экспонируемый в «мини-увертюре», далее «назойливо» повторяется во всех номерах «Il tutto» – от арии Графини до «балета лесных нимф»³.

Подобная же многоплановость присуща уэбберовской интерпретации французской grand opera XIX столетия, чем обуславливается и выбор фамилии соответствующего «псевдо-автора». В противовес Альбрицию, вымышленный композитор Шалюмо подчеркнуто «музыкален» – его «тезкой» является «...деревянный духовой инструмент XVII–XVIII веков с одинарной тростью и, как правило, цилиндрическим стволом», близкий родственник барочного кларнета [20, 994]⁴. Уподобление человека вообще и конкретной персоны в частности некоему представителю семейства деревянных духовых весьма распространено в европейской художественной культуре (напомним хотя бы о «Гамлете» У. Шекспира, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Флейте-позвоночнике» В. Маяковского, «Мастере и Маргарите» М. Булгакова, etc.). Однако утверждать о популярности шалюмо в этом плане было бы заведомым преувеличением: данный инструмент вряд ли способен вызвать у современной аудитории (включая профессиональных музыкантов) какие-то самоочевидные ассоциации.

Этимология французского слова chalumeau (от греч. kalamos – «трость») по сути нейтральна; список выдающихся мастеров XVIII столетия, включавших обязательные партии шалюмо в свои произведения, довольно внушителен

(А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. В. Глюк, К. Д. Диттерсдорф, И. А. Хассе и др.), но подразумеваемого образно-смыслового единства трактовок здесь не обнаруживается. Инструментоведы указывают, что «в Вене... обозначения партии шалюмо можно найти в рукописных партитурах у придворного капельмейстера Иоганна Йозефа Фукса, а также у Оттавио Ариости, Антонио Кальдары, Бартоломео Франческо Конти, у братьев Боноинчини, особенно в оперных сценах *пасторального характера*. <...> Георг Филипп Телеманн... использовал шалюмо в *драматических кульминационных эпизодах*, например, в страстной оратории “Блаженные раздумья”... в сочетании с фаготами, засурдиненными валторнами и струнными. <...> В оратории Вивальди “Торжествующая Юдифь” (1716) в партитуре одной из арий тембр шалюмо сопутствует упоминаемому в тексте образу *горюющей горлицы*», и т. п. ([24, 15–16]; курсив наш. – Е. А.). Чем же мотивируется появление столь «экзотической» фамилии в контексте «придуманной» *grand opega*? Допустимо ли в этом случае говорить о семантике названия конкретного музыкального инструмента? Если да, насколько существенны предполагаемые параллели для постижения авторского замысла «Призрака Оперы»?

В поисках ответов на перечисленные вопросы обратимся к специальной литературе. Зарубежные исследователи – К. Лоусон, Х. Беккер, О. Кроль, Р. Т. Дарт и другие – полагают, что «...шалюмо появляется в конце XVII века в ходе переделок блокфлейты с целью усиления звука: в нее встраивается трость, а вскоре добавляются и два клапана, с помощью которых заполняются пустоты диапазона <...> Автор опубликованного в 1730 году “Исторического очерка о нюрнбергских математиках и художниках” Я. Г. Доппельмайр сообщает, что инструмент под названием *шалюмо* изобрел именно в Нюрнберге выдающийся мастер Иоганн Кристоф Деннер (1655–1707), который стал также изобретателем кларнета. К этим

утверждениям долго относились скептически: во-первых, видимо, полагали их лишь результатом “местнического” (нюрнбергского) патриотизма, а во-вторых, само название *шалюмо* звучит скорее по-французски, что, возможно, смущало более всего. <...> Семейная приверженность Деннеров <Иоганна Кристофа и его сына Якоба (1681–1735), также работавшего в Нюрнберге. – Е. А.> к французской технике инструментостроения (отсюда сам выбор и орфография названия *шалюмо*) приводила к ошибочному выводу о французском происхождении инструмента вообще» [24, 14].

Привлекают внимание образные характеристики шалюмо, относящиеся к XVIII столетию – эпохе наибольшего распространения указанного инструмента: «И. Вальтер уподобляет звук шалюмо пению сквозь зубы, а И. Маттезон в пособии “Об оркестре по-новому” упоминает “так называемый шалюмо” (*den so-genandten Chalumeaux*) и его “слегка завывающее звучание” (*etwas heulende Symphonie*). А вот во Франции в XVIII веке упоминания шалюмо редки, разве что в соответствующей статье у Дидро и Д’Аламбера в “Энциклопедии”, где звук инструмента назван неприятным и диковатым, хотя здесь же говорится о его более приемлемых качествах в руках у хорошего исполнителя. К. Ф. Д. Шубарт отметил “индивидуальный и нескончаемо приятный характер” звука у шалюмо и добавил: “Музыка во всем арсенале своих средств потерпит ощутимый урон, если этот инструмент выйдет из употребления” <...> В Англии бесклапанный шалюмо было принято... называть также “трубой-пересмешником” – *Mock Trumpet*. Пьесы для него вошли в “Изборник новых мелодий, пьес, маршей и менуэтов для трубы” (*A Variety of New Trumpet Tunes Aires Marches and Minuets*), изданный в 1698 году и считающийся одним из первых изданий музыки для шалюмо» [24, 15].

Завершая предпринятый нами исторический экскурс, отметим некоторые существенные моменты:

– вопреки французским названию и технике изготовления, шалюмо ведет свою родословную из Германии («парадокс происхождения»);

– рецепция данного инструмента современниками крайне противоречива – от «нескончаемо приятного характера» до «завывания» и «дикости» («парадокс восприятия»);

– английскими музыкантами изначально (еще на рубеже XVII–XVIII столетий) эксплуатировались «пародийные» задатки шалюмо, в отличие от его исконных свойств («парадокс идентичности»).

Каковы же наиболее примечательные коннекции указанных «парадоксов» с узбберовской «мини-оперой»? Дискуссионное происхождение шалюмо вызывает очевидные параллели с авторством «Ганнибала»: имя несуществующего *француза*, упомянутое в клавире мюзикла, служит «маской» для современного *английского* композитора. Помимо этого, возникает и другая переключка, инспирируемая конкретной стилиевой ориентацией указанного фрагмента, – речь идет о «больших операх» Дж. Мейербера (см.: [11, 605]). Создатель *grand orga*, как известно, удостоился лавров «самого крупного и деятельного» *французского* оперного композитора XIX века [20, 548], будучи уроженцем *Германии*. Далее, Мейерберу – прославленному виртуозу оркестра – принадлежит целый ряд впечатляющих новаций в области инструментовки. Особого внимания заслуживает, в частности, весьма успешный «театральный дебют» бас-кларнета – современного *премьера* шалюмо (1836, «Гранд-Опера»)⁵. Д. Рогаль-Левицкий пишет о Мейербере как первооткрывателе, «...угадавшем его <бас-кларнета. – Е. А.> изумительные достоинства и чрезвычайно уместно воспользовавшемся им в “Тугенотах”...», – подразумевается «величественный диалог» солирующего инструмента с главными героями оперы Валентиной, Раулем и Марселем в кульминационном «эпизоде благословения» из V акта [23, 395].

Полтора века спустя уже сам Шалюмо – в «композиторском» облике – триумфально «дебютировал» на сцене «Гранд-Опера»: ария «Think of Me» («Думай обо мне»), сочиненная Ллойдом-Уэббером для царицы Элиссы, главной героини вымышленной оперы, снискала бурные аплодисменты парижан (об этом свидетельствуют соответствующие ремарки в клавире мюзикла) и лондонцев (рукоплескавших «Ганнибалу», согласно отчетам рецензентов, осенью 1986-го). Следует подчеркнуть, что интертекстуальные параллели между упомянутыми эпизодами «Гугенотов» и «Призрака Оперы» являются неотъемлемой составляющей уэбберовского художественного замысла⁶. Иными словами, вышеуказанный «парадокс происхождения» обретает здесь подлинно концепционную значимость.

Характеризуя же «парадокс восприятия», специалист может с полным основанием констатировать: в рецептивном аспекте Мейербер и создатель «композитора Шалюмо» чрезвычайно близки друг другу. Немногим из крупнейших мастеров легкожанрового или академического музыкального театра XIX–XX столетий адресовались (и адресуются ныне) столь разноречивые оценки. Широта упомянутого «диапазона» суждений обуславливается ярко выраженной «всеохватностью» двух художников, тяготеющих к *эклектизму*. Устойчиво негативная «окраска» данного термина, присущая романтической эпохе и XX веку, благоприятствует тиражированию весьма поверхностных «резюме» по поводу оперного наследия Мейербера: «Современники композитора не без оснований говорили об *эклектизме* его искусства, о сочетании в его музыке итальянской мелодии, немецкой гармонии, французской ритмики <...> Однако *эклектизм* творчества Мейербера – сложное, исторически закономерное явление: чуткий к веяниям времени художник, Мейербер творчески ассимилировал многие прогрессивные тенденции музыкального искусства и объединил в своем стиле различ-

ные национальные черты» [9, 495]. Столь же сомнительными «комплиментами» принято «награждать» и Ллойда-Уэббера: «Его мюзиклы... написаны в высшей степени эклектичным языком»; «умелый и разносторонний стилизатор... он сумел избежать откровенной вульгарности и к тому же обнаружил хорошее владение техникой оперного письма и искусство поддерживать высокий драматический тонус чисто музыкальными средствами», etc. [20, 498; 1, 308]. Однако встречаются и пронизательные замечания о доминирующем в уэбберовских мюзиклах «...принципиальном эклектизме или том, что позже назвали полистилистикой» [12, 7]. Концепционная роль полистилистических сопряжений наглядно репрезентируется в отрывках из «Ганнибала», экспонирующих заведомо противоположные «лики» оперного искусства – пародийную интерпретацию профессиональных штампов и «орфическую» трактовку *bel canto*, наделяемого огромным потенциалом художественного воздействия.

Направленность упомянутого эпизода, пародирующего характерные черты французской большой оперы XIX века, «анонсируется» уже в начальном разделе – виртуозной каденции из первой арии Элиссы⁷. Поверхностный блеск колоратурных пассажей, скачков, арпеджио, «бесконечно» тянущихся «верхних» нот вызывает у слушателя непосредственные ассоциации с рутинностью пресловутых «концертов в костюмах». Очередные разделы, в которых принимают участие Ганнибал (тенор Пианджи), хор, кордебалет и оркестр, лишь усиливают впечатление самодовлеющей бравуры. Тем более разительный контраст возникает в завершающем эпизоде репетиции: уступая просьбе вновь назначенных директоров театра, Карлотта поет прощальную арию Элиссы «Think of Me». Образный строй данного отрывка, лишенного малейших черт родства с ходульными «аффектами» *grand opera*, явно коррелирует «тихой» восторженности лирических кульминаций в уэбберовских мюзиклах. Выра-

зительные средства, используемые здесь Ллойдом-Уэббером: задушевная песенная мелодика эстрадного плана, «камерный» тип сопровождения⁴, доверительное простосердечие поэтического текста (вольно интерпретирующего сюжетный мотив «покинутой Дидоны») и др., – свидетельствуют о ключевой роли «принципиального эклектизма».

Его драматургическая функция, по нашему мнению, обуславливается взаимодействием нескольких факторов. Во-первых, характерной особенностью «Think of Me» является индивидуализированная динамика эмоциональных градаций, отсутствующая в «Ганнибале» (насколько об этом можно судить по «калейдоскопу фрагментов»). Отметим и драматический «подтекст», связанный с расставанием «любящих сердец», – он придает арии Элиссы некий оттенок просветленной резиньяции. Во-вторых, у каждого из героев спектакля, объединяемых роковым сплетением судеб, «Think of Me» вызывает глубоко личные переживания. Отсюда вытекает специфика «персонализованного» исполнительского прочтения (Кристин, Рауль) либо слушательского восприятия (Призрак) данной арии.

В-третьих, благодаря «наглядному» сопряжению контрастирующих интерпретаций «Think of Me» (Карлотта – Кристин) рассматриваемый эпизод становится исходной точкой «противоборства» между пародийной и «возвышающей» оперностью. Профессионально выверенная, «отшлифованная» трактовка арии, демонстрируемая Карлоттой, оказывается несостоятельной в художественном плане, коль скоро «универсальные» академические приемы вокального искусства (насыщенное *vibrato*, обильные *portamenti*, филируемые окончания фраз и т. п.) вступают в явное противоречие с авторским замыслом. Между тем, интерпретация Кристин, вопреки отсутствию внешней виртуозности и технического блеска, обнаруживает безупречное чувство стиля, тонкий лиризм, впечатляющий диапазон эмоциональных оттенков.

Рассматриваемый контраст внутрижанровых «ипостасей» оперности, усугубляемый индивидуальными «штрихами к портретам» Кристины и Карлотты (застенчивость и самоулубленность первой – «шаржированная» амбициозность и напыщенность второй), предвосхищает масштабные, драматургически значимые «коллизии» последующего «стилевого конфликта».

Наглядному воплощению рассматриваемой оппозиции, безусловно, способствуют характерные особенности *инструментовки* «Ганнибала». Так, в упоминаемой выше массовой сцене с участием Карлотты и Пианджи (Элиссы и Ганнибала)¹⁰ значительная роль принадлежит медным духовым – валторнам и трубам, вступающим поочередно. Авторская трактовка названных инструментов предопределяется различными функциями соответствующих партий: мерный «пульс» аккордового сопровождения, исполняемого трио валторн, в кульминационных зонах сменяется фанфарными «кличами» дуэта труб. Благодаря этому возникают «живописно»-иронические параллели к строкам хоровых tutti: «Вновь звучат трубы Карфагена!», «Трубному гласу слонов <карфагенской армии. – Е. А.> / внимайте, римляне, и трепещите!», – что корреспондирует с общей атмосферой «несерьезности» разыгрываемого действия¹¹. Сходные переключки наблюдаются в контрастном среднем разделе – балетной интермедии условно-«ориентального» характера, где лаконичным соло трубы «ассистируют» фаготы с виолончелями и кларнеты. Поскольку же описываемые «диалоги» медных духовых сохранены в репризе, партия трубы фактически становится лейттембром всей начальной сцены, олицетворяющей ложный пафос и трафаретную героинку «большой оперы a la Мейербер». Напротив, удельный вес духовых в арии «Think of Me» по сути незначителен – здесь явно доминируют струнные (арфа, первые и вторые скрипки). Однако вступлению Рауля («дуэтный» раздел) сопутствует

выразительный контрапункт, исполняемый парой кларнетов, а близость финальной каденции Кристины («рудимента» шаблонно-оперной бравуры) «удостоверяется» трубами и валторнами. Как видим, оппозиция «шалюмо – труба», свойственная английской музыке раннебарочной эпохи, преломляется Ллойдом-Уэббером исходя из оркестровых норм первой половины XIX века (кларнет – труба), индивидуальная же «манера высказывания» загадочного композитора Шалюмо обнаруживает явную склонность к «пересмешничеству».

Интерпретаторские проблемы, о которых говорилось выше, в равной степени ассоциируются с «парадоксом идентичности» упомянутого персонажа. Так, духовой инструмент XVII–XVIII столетий «в руках у хорошего исполнителя» (М. Сапонов) тяготеет к воплощению определенных градаций лирического (созерцательности, меланхолии, безутешной скорби), не чуждаясь, впрочем, остроумного «передразнивания» своих «собратьев». Аналогичным образом «многоликость» (в прямом и переносном смысле) оперной музыки «несуществующего» композитора Шалюмо демонстрируется исполнителями-«антиподами». Соответствующее противопоставление фигурирует уже в романе Г. Леру: Кристина – «...это прекрасное и нежное дитя – принесла... на подмостки Оперы нечто большее, чем свое искусство, – она принесла свое сердце»; напротив, «у Карлотты не было ни души, ни сердца. Она была лишь... великолепным инструментом... очень мощным и восхитительно точным. Но никто не сказал бы Карлотте... вслед за Россини: "Вы поете душой, девочка, и ваша душа прекрасна"» [18, 24–25, 85]. Ллойд-Уэббер, развивая указанную мысль, практически уподобляет музыкальному инструменту... самого композитора! Его творения требуют не только (порой даже не столько) «великолепного» исполнительского мастерства, но и подлинной одухотворенности, привносимой интерпретатором. Лишившись этой одухотворенности, «несуществующий» композитор Шалюмо

оказывается лишь искусным «пересмешником», тогда как его младший коллега – Призрак – попросту «дематериализуется»¹². Иными словами, постмодернистская «мистификация», осуществленная создателем прославленного мюзикла, обращившаяся глубокими размышлениями о фундаментальных проблемах музыкального искусства.

Примечания

1. Премьера мюзикла в Лондоне состоялась 9 октября 1986 года, в Нью-Йорке на Бродвее (где «Призрак Оперы» не сходит со сцены до сих пор!) – в январе 1988 года.
2. Заметим, что упомянутые сцены безусловно инспирированы мистификациями, разыгрываемыми на страницах романа. Здесь подразумеваются многочисленные происшествия (чаще всего вымышленные), которые будто бы устраивались Призраком в ходе реальных спектаклей «Гранд-Опера» для демонстрации собственного могущества и «вразумления» оппонентов (строптивых импресарио, примадонн, работников сцены и др.). Центральное место в перечне таких спектаклей, естественно, отводится «Фаусту» Ш. Гуно [18, 52–53, 86–96, 168–170]. Следуя за первоисточником, Ллойд-Уэббер «...поначалу даже не хотел сам писать музыку к будущему спектаклю. Он собирался подобрать подходящие фрагменты из классических опер и сочинить только переходы между ними» [4, 605], однако впоследствии принял другое решение.
3. Развернутая характеристика «Немого» содержится в нашей монографии, посвященной творчеству Ллойда-Уэббера (см.: [4, 85–87, 132–133]).
4. Приведем и другое распространенное толкование: с конца XVIII столетия «...об инструменте начали забывать... термином "шалюмо" стали (и понятие продолжают) обозначать низкий регистр кларнета» либо органа [25, 690]. Указанное толкование, впрочем, лишено персональной «семантической окраски» и далее не рассматривается.

5. Вопреки распространенному мнению, барочный кларнет «...не вытеснил шалюмо, так как качество звучания его <кларнета. – Е. А.> низких тонов было настолько неудовлетворительным, что в этом регистре предпочитали использовать шалюмо. Оба инструмента долгое время существовали параллельно и независимо друг от друга. Басовый шалюмо уверенно удерживал монополию в той регистровой зоне, в которой ныне используется бас-кларнет» [24, 14].
6. Ария Элиссы – единственный фрагмент из «несуществующей» оперы, который исполняется от начала до конца в присутствии зрителей (дирекция театра, согласно сценарию, организует «гала-концерт», представляя «избранной публике» новые спектакли будущего сезона). В композиционном плане сольный эпизод «Think of Me» наделен чертами ансамблевой сцены: за выступлением начинающей певицы Кристины неотрывно следят Призрак (ее учитель вокала) и Рауль (друг детства); экзальтированный юноша подхватывает мелодию арии, фактически трансформируемой в дуэт. Драматургическая функция «Think of Me» – апофеоз «вечной любви» в канун неминуемой разлуки – также родственна «эпизоду благословения» из «Гугенотов». На сюжетном уровне целого с мейерберовским «треугольником» Валентина – Рауль – Марсель (слуга и духовный отец Рауля) корреспондирует аналогичный «треугольник» Кристины – Рауль – Призрак, и т. д.
7. Указанную партию на репетиции «Ганнибала» исполняет оперная примадонна Карлотта. Ее вступлению предшествует ироничная композиторская ремарка: «в кульминационной точке экстравагантной каденции» («at the climax of an extravagant cade»).
8. Коль скоро неловкая просьба директоров спеть «довольно-таки славную арию» («a rather fine aria») нарушает установленный порядок репетиции, дирижер-постановщик спектакля ограничивается аккомпанементом Карлотте на фортепиано.
9. Элисса – родовое имя Дидоны, упоминаемое в некоторых античных обработках соответствующего мифа.
10. Согласно комментариям, приводимым в клавире, данная сцена изображает величественное шествие ЭлиССы, Ганнибала

и его воинов по карфагенским улицам накануне важнейшей битвы с римлянами.

11. В оригинале: «The trumpets of Carthage resound!», «The trumpeting elephants sound / hear, Romans, now and tremble!». Один из «карфагенских слонов» – неуклюже передвигающаяся механическая «игрушка» внушительного размера – вместе с массовой дефилирует по сцене, усугубляя общий пародийно-комический эффект.
12. Финальная сцена мюзикла – расставание Призрака и Кристин – завершается лаконичной авторской ремаркой: «...Призрак закутывается в свой плащ и исчезает» («...the Phantom wraps his cloak around himself and disappears»).

МУЗЫКАЛЬНО-ТЕАТРАЛЬНЫЕ ПРОЕКТЫ Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА НА КИНОЭКРАНЕ: О ТРАНСФОРМАЦИЯХ АВТОРСКОГО ЗАМЫСЛА

Одной из приоритетных тенденций, характеризующих развитие музыкального кинематографа на протяжении 1970–2000-х годов, является неуклонное возрастание роли и значения киномюзикла. Как полагают специалисты, художественный потенциал упомянутой жанровой сферы оказался наиболее созвучен мироощущению современной эпохи: «Сейчас настал момент нового воздействия музыки, момент физиологического воздействия, которое очень многое может дать кинематографу. Киномюзикл поэтому представляется... идеальным вариантом современного фильма. Здесь наиболее полно могут быть использованы все средства воздействия на зрителя» (Э. Артемьев); «это наше время: калейдоскопическое, заряженное разнообразными тяготениями. Здесь есть сведение всего к определенному стереотипу, сведение всего в одну таблетку с бесспорным действием. <...> Ведь это... должно быть демократичное произведение, дающее сильное эмоционально-биологическое впечатление» (А. Шнитке; цит. по: [5, 16–17]). С отмеченной актуализацией киномюзикла, несомненно, перекликается и ярко выраженное главенство центробежности как своеобразной «доминанты» соответствующих жанрово-эволюционных процессов.

Впечатляющий диапазон художественных притязаний киномюзикла 1970–2000-х годов может быть продемонстри-

рован на различных образцах. Представляется показательным, в частности, сравнение киноэкранизаций ряда мюзиклов Эндрю Ллойда-Уэббера, чье творчество принадлежит к вершинным достижениям легкожанрового музыкального театра XX столетия. В числе выдающихся явлений музыкального искусства современности прочно утвердились такие произведения английского мастера, как «Иисус Христос – Суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы». Исходя из этого, можно признать закономерным неослабевающий интерес к сочинениям Ллойда-Уэббера со стороны авторитетных кинорежиссеров. Следует напомнить, что на протяжении примерно тридцати лет – с 1973 по 2004 годы – в прокат вышли четыре киноэкранизации мюзиклов и рок-опер Ллойда-Уэббера («Иисус», «Эвита», «Лики любви», «Призрак Оперы»), был выпущен целый ряд телевизионных и видеоверсий его музыкально-театральных проектов. Естественно, в исторической перспективе художественная значимость упомянутых интерпретаций может оцениваться по-разному. Кроме того, аналитическое рассмотрение указанных кино-мюзиклов позволяет выявить некоторые примечательные тенденции в развитии данного жанра, а также наиболее перспективные подходы к будущим экранизациям уэбберовских сочинений.

Первый из кино-мюзиклов, о которых пойдет речь, – «Иисус Христос – Суперзвезда», воплощенный на киноэкране канадским режиссером Норманом Джуисоном в 1973 году. Названная экранизация изначально задумывалась как антипод нашумевшей бродвейской постановки «Иисуса» – эклектичной, претенциозной, сверх всякой меры эксплуатирующей внешние эффекты. Джуисон намеревался, по его словам, бережно воссоздать художественную концепцию авторского тандема (Эндрю Ллойд-Уэббер – Тим Райс), сведя к минимуму сюжетно-драматургические и музыкально-композиционные «отклонения» от оригинала. Фактически

же роль авторов прославленной рок-оперы в этой экранизации оказалась едва ли не номинальной, что вызвало у них откровенное неудовольствие (см.: [10, 40]). В частности, специально сочиненная для будущего фильма новая песня «Then We Are Decided» (дуэт Анны и Кайафы) была исключена режиссером из окончательной версии. «Переработанная» оркестровка именитого Андре Превена ограничивалась преимущественно малозначительными ретушами (хотя необходимость отстранить в этом плане экранизацию от театральной постановки оговаривалась Джуисоном заранее). Откровенно разочаровала Ллойда-Уэббера и Райса прямолинейная «актуализация» событий далекого прошлого (почерпнутые из арсенала 1970-х годов униформа и вооружение легионеров Рима, современные танки и штурмовая авиация, которые надвигаются на предателя Иуду, и т. д.; см.: [8]) в манере тогдашних политических репортажей о молодежных «бунтах» или хроник арабо-израильских военных конфликтов.

Главная же проблема заключалась в том, что режиссерская концепция представляла собой некий компромиссный вариант между музыкальным спектаклем, разыгрываемым на фоне «естественных» декораций, и музыкальным фильмом, предполагающим автономное изобразительное решение и соответствующую логику сопряжений между «реалистичским» и «условным» планами «единого киноповествования» (термины Л. Березовчук). Как отмечает современный исследователь, «...при экранизации мюзикла... в качестве места действия была выбрана натура, не потребовавшая никакого преобразования, чтобы выглядеть для европейского зрителя экзотически условной, – пустыня и руины храма в Израиле. Помимо этого, в сценарии фильма используется ход, по которому герои евангельских событий – актеры по профессии. Это они разыгрывают в реальных “декорациях” – на натуре – сцены жизни и смерти Иисуса Христа. И по природе кино-

искусства, в его отличиях от искусства театра, реалистичность природы – места действия, в котором производились съемки фильма, – начинает преобладать над условностью сценария, расчлененного на музыкально-хореографические эпизоды. В результате актеры, как живые реальные люди, еще раз повторяют события Евангелия» [5, 22].

Особенно уязвимым, по мнению авторов мюзикла, оказался финал рассматриваемой киноверсии: «И вот режиссер в последний раз кричит: "Снято!" Актеры избавляются от исторических костюмов, переодеваясь в современное платье. Мы возвращаемся к автобусу съемочной группы. Но что это? Где же исполнитель главной роли? В последний раз обращается Карл Андерсон <исполнитель роли Иуды. – Е. А.>, провожая задумчивым взглядом распятого Тэда Нили <исполнителя роли Христа. – Е. А.>, и присоединяется к труппе. Автобус уезжает, оставляя Иисуса на кресте...» [21, 318]. Явная двусмысленность, присущая упомянутому финалу, его театральность на грани эпатажа, безусловно, противоречили намерению Ллойда-Уэббера и Райса подчеркнуть неиссякаемый трагический потенциал «вечного» сюжета [21, 319]. Именно поэтому, невзирая на внешний успех фильма «Иисус Христос – Суперзвезда» (он был удостоен ряда престижных кинопремий и номинировался на «Оскар»), композитор и либреттист в дальнейшем гораздо более позитивно оценивали видеофильм 2000 года, запечатлевший постановку Гейл Эдвардс.

Диаметрально противоположным образом складывалась история недавней экранизации «Призрак Оперы», осуществленной американским кинорежиссером Джоэлом Шумахером (2004). Роль композитора в данном проекте выглядела не просто значительной, но приоритетной. Ллойд-Уэббер выступил в качестве продюсера и одного из авторов сценария, преследуя при этом вполне конкретные цели: с необходимой полнотой осветить жизненную предысторию главных

героев мюзикла и наметить пути дальнейшего продолжения сюжета (как известно, в этот период композитором уже был задуман сиквел «Призрака Оперы» – мюзикл «Любовь не умирает никогда»). «Развернутая в фильме ясная логическая цепь стремительных событий держит в постоянном напряжении, придает произведению Уэббера еще большую стройность и совершенство. Здесь все от первого до последнего звука подчинено раскрытию тайны Призрака – единой сквозной линии двойственности, внутренней противоречивости Призрака, его преобразования-перерождения из монстра в Человека и великого сострадания к нему. Эта мысль, конечно, проведена в романе Г. Леру и, соответственно, мюзикле, но чрезвычайно углублена, укрупнена и усилена в фильме», – полагает отечественный музыковед [22, 41].

Между тем, в результате подобных «углублений» первоначальная 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 «жизненной правде»¹, обновленный «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской–слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля. Стремление Ллойда-Уэббера и Шумахера к исчерпывающей «понятности» сюжетных перипетий и подчеркнутое внимание к соответствующим «объяснениям» (см.: [17]) предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы.

В полном согласии с упомянутой идеей «реалистичности», режиссер насыщает видеоряд разнообразными (порой откровенно избыточными) деталями происходящего, «...вплетая в ткань сюжета все, что происходит за кулисами оперного театра, – штукатуров, реквизиторов, парикмахеров, декора-

торов, танцоров и певцов» (из интервью Шумахера накануне мировой премьеры фильма; цит. по: [17]). При этом отмеченное «изобилие», равно как и дидактически наглядная «синхронность кадров, движений, жестов с звучащей музыкой» [22, 41], отнюдь не всегда обусловлено логикой музыкально-драматургического развития, что представляется крайне желательным для киномюзикла. Режиссер, скрупулезно «иллюстрирующий» разнообразные хитросплетения сюжета, умудряется отодвинуть на периферию не только заведомое большинство новых музыкальных эпизодов, сочиненных Ллойдом-Уэббером специально для фильма, но даже некоторые признанные «хиты» (например, октет «Примадонна» из финала 1 действия).

Более продуктивным оказался подход к экранизации рок-мюзикла «Эвита», предложенный британским режиссером Аланом Паркером (1996). С одной стороны, Паркер стремился в полной мере сохранить и развить социально-обличительные мотивы, доминирующие в театральной версии «Эвиты», с другой – отстаивал трактовку будущего фильма как психологической драмы с «очень сильным политическим сюжетом», выдержанной в «строго драматическом» ключе. Декларируемый режиссером принцип максимальной достоверности и убедительности («Нужно, чтобы это оставалось реалистичным и правдивым на экране») предопределил особую роль объективного тона в сценарном повествовании. Расстановка же эмоциональных акцентов осуществлялась благодаря многообразному и гибкому взаимодействию музыкального и зрительного рядов: «То, что фильм строится на музыке, представляется сегодня совершенно естественным, поскольку с внедрением MTV выросло целое поколение, с которым следует общаться через музыку и картинки» (цит. по: [10, 41]). Строгая упорядоченность и логическая закономерность музыкальной драматургии способствуют усилению эмоционального воздействия на аудиторию целого ряда

Музыкально-театральные проекты Ллойда-Уэббера на экране

эпизодов, переосмысленных и переработанных Ллойдом-Уэббером и Райсом (например, «Requiem for Evita», «Another Suitcase in Another Hall» и др.).

Разумеется, повышенное внимание к музыкальному ряду отнюдь не равнозначно индифферентному отношению к словесному тексту. Показательна, в частности, коренная переработка песни «The Lady's Got Potential», осуществленная композитором и либреттистом по инициативе Паркера. Лаконичный и беспощадно меткий «политический репортаж», облеченный в оригинальную художественную форму, органично сочетается с нервной пульсацией рок-н-ролла (вокальная партия) и агрессивным напором маршевой ритмики (партия оркестра). При этом «...динамика, присущая музыкальному началу... активно влияет на временную организацию экранного изображения» [5, 12], что органически свойственно киномузыке и предопределяет безусловную убедительность композиционного решения данного музыкального номера «в духе видеоклипа». Впрочем, аналогичная «клиповость» заведомо присутствует в некоторых эпизодах театральной версии «Эвиты», благодаря чему режиссер соответствующим образом выстраивает визуальный ряд без каких-либо изменений в ряде музыкальном. В качестве показательного примера можно упомянуть номер «Rainbow High», на протяжении которого калейдоскопическая смена кадров подчинена подобным же чередованиям разнохарактерных музыкальных фраз.

Значимость музыкального ряда в киноверсии «Эвиты» наглядно подтверждается кульминационной ролью, отводимой песне «You Must Love Me». Эта песня, созданная Ллойдом-Уэббером и Райсом специально для фильма, знаменует собой позитивное жизнеутверждающее разрешение трагедийных и сюжетных коллизий. По замыслу режиссера, перед лицом неминуемо приближающейся смерти главная героиня открывает для себя единственную ценность человеческого существо-

вания – Любовь. Комментируя данную сцену киномюзикла, Ллойд-Уэббер подчеркивал: «Эва умирает, и она знает об этом. Одна из причин, почему она говорит: “Ты должен любить меня”, – это отчаяние. И она повторяет: “Ты должен любить меня, потому что ты всегда должен был любить меня”. Здесь за игрой слов, которые написал Тим Райс, скрывается большой смысл» (цит. по: [10, 41]). Убедительность данного художественного решения была подтверждена и Американской академией киноискусства, удостоившей в 1997 году песню «You Must Love Me» специального «Оскара» в номинации «Original Song» (песня, сочиненная для кинофильма).

Подытоживая сказанное, представляется необходимым заметить, что каждый из упомянутых киномюзиклов явственно корреспондирует с приоритетными тенденциями музыкального кинематографа определенного десятилетия. К примеру, в фильме «Иисус Христос – Суперзвезда» запечатлелись «эксперименты в стиле рок», характерные для соответствующих экранизаций 1970-х годов (достаточно упомянуть «Томми» К. Рассела, «Волосы» М. Формана, «Стену» А. Паркера и др.)². «Призрак Оперы» – своеобразный «шаг навстречу» голливудскому музыкальному кинематографу рубежа XX–XXI веков – стал наглядным подтверждением острого кризиса, переживаемого жанром мюзикла в наши дни. Фильм «Эвита» продемонстрировал весьма плодотворное преломление некоторых особенностей историко-биографического кинематографа 1990-х годов (так называемых «байопиков»), etc.

Вместе с тем, и сегодня творчество Эндрю Ллойда-Уэббера представляет собой богатый материал для кинематографических интерпретаций. Допустимо предположить дальнейшее возрастание их количества и появление новых, оригинальных трактовок, не только переосмысливающих

Музыкально-театральные проекты Ллойда-Уэббера на экране
знаменитые сочинения Ллойда-Уэббера, о которых шла речь выше, но и менее известные проекты, чьи художественные достоинства пока еще не обрели подлинно убедительного воплощения на киноэкране.

Примечания

1. Как справедливо замечает один из рецензентов, иллюзорность такого приближения более чем предсказуема: ведь фильм создан «...на основе мюзикла, который, о свою очередь, поставлен на основе книги... про театр» (цит. по: [17]).
2. Вот почему трудно согласиться с М. Ханишем, который полагает, что фильм Н. Джуисона, «...снискав большой успех у публики, не оказал, однако, никакого влияния на развитие киномюзикла в целом» [30, 13].

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Многоаспектное рассмотрение проблем, связанных с полижанровыми и полистилевыми истоками узбековского творчества, отнюдь не случайно вызывает интерес у многих отечественных исследователей. Во-первых, речь идет не только о соответствующих взаимодействиях, обусловленных конкретным художественным замыслом или даже «персональными» композиторскими пристрастиями. Последовательное возрастание синтезирующих тенденций – от интеграционных сопряжений между различными сферами легкожанрового музыкального театра до полномасштабного «взаимопроникновения» жанров и стилей массовой и академической музыкальной культуры – является своеобразной «доминантой» процесса исторического развития жанра мюзикла в целом. Наряду с этим, в наши дни указанный жанр является активнейшим участником «этнокультурного диалога» как неотъемлемой составной части «глобальных» трансформаций. Всемирная экспансия мюзикла – подлинно универсального и стремительно эволюционирующего музыкально-театрального жанра – приводит к неожиданным и весьма интересным последствиям, которые заслуживают углубленного изучения (например, переосмысление опереточного наследия «под знаком мюзикла», появление «промежуточных» или «микстовых» оперных форм – «оперы-light», «оперы-мюзикла», «фолк-оперы» и т. д.).

Во-вторых, наиболее значительные образцы современного мюзикла могут выступать «порождающими моделями» для вполне «полноценных» опер эпохи постмодерна; таковы, в частности, «Версальские призраки» Дж. Корильяно и

«Оперный дом» («Маэстро Массимо») А. Рыбникова, вдохновленные уэбберовским «Призраком Оперы». Подобные оперные спектакли призваны «...сконцентрировать в себе мощную энергию, создающую тот тип непосредственно-вдохновенного искусства, который завораживает зрителя» [16, 434]. И выбор мюзикла в качестве «источника» подобной «энергии», равно как «импульса» для последующего развития оперного жанра, представляется вполне закономерным.

В-третьих, жанровые и стилевые сопряжения, упоминаемые выше, могут стать «импульсом» для формирования новой эстетики композиторского творчества. Показательны, в частности, некие теоретические подходы к исследованию феномена «третьего направления» в советской музыке 1970–1980-х годов, – им предшествовало знакомство ведущих представителей указанного направления (А. Рыбникова, Э. Артемьева, Г. Гладкова, В. Дашкевича, А. Журбина, А. Петрова), а также К. Караева, Ю. Фалика и других известных мастеров с произведениями Э. Ллойда-Уэббера. Творческие «последствия» данного знакомства сейчас, по прошествии четырех десятилетий, можно считать чрезвычайно продуктивными. Можно полагать (учитывая динамику индивидуальной эволюции, к примеру, тех же А. Рыбникова, Э. Артемьева или Ю. Фалика), что они до сих пор в полной мере не исчерпаны, и отечественную аудиторию ожидает в данной сфере еще немало подлинных открытий.

Таким образом, творчество современного английского композитора находится в особом, «избирательном сродстве» с нашей музыкальной культурой. Это предопределяется, с одной стороны, общеизвестными преемственными связями уэбберовской «полистилистики» с наследием С. Прокофьева и Д. Шостаковича (обоих Ллойд-Уэббер не раз упоминал в качестве своих любимых композиторов XX века), с другой,

Заключение

– воздействием произведений самого лондонского маэстро на «третье направление» отечественной музыки. Можно полагать поэтому, что включение «персональных» тематических блоков, посвященных Ллойд-Уэбберу, в нынешние вузовские дисциплины историко-музыкального цикла представляется необходимым для будущих музыкантов-профессионалов различных профессиональных «амплуа».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Акопян Л.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010. – 856 с.
2. *Алиев Ю.* Что мы увидели в Англии // Музыкальное воспитание в школе: Сб. статей. Вып. 12. – М.: Музыка, 1977. – С. 97–108.
3. *Андрущенко Е.* Библейский сюжет в музыке нашего времени: особенности интерпретации <о рок-опере «Иисус Христос – Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера> // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2001. – № 3. – С. 53–55.
4. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. – Ростов-на-Дону: Книга, 2007. – 244 с.
5. *Березовчук Л.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учебное пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
6. *Боноски Ф.* Две культуры. – М.: Прогресс, 1978. – 424 с.
7. *Боровская Н., Майсурян Н.* Рок-опера // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / Под ред. Д. Володицина. – М.: Аванта+, 2002. – С. 79–89.
8. *Ботев А.* Римейк Библии. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ekranka.ru/?id=f1222>
9. *Галкина А.* Джакомо Мейербер // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Ст. 493–497.
10. *Евдокимов А.* Великолепный британец [об Э. Ллойде-Уэббере] // Медведь. – 1997. – № 5. – С. 37–41.
11. *Емельянова И.* «Призрак Оперы» <Э. Ллойда-Уэббера> // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 595–620.

12. *Журбин А.* Эндрю Ллойд Уэббер – композитор для театра // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 18. – С. 6–8.
13. *Игнатъев Ф.* Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. иск. – СПб.: РИИИ, 2004. – 25 с.
14. *Ковнацкая Л.* Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. – М.: Сов. композитор, 1986. – 216 с.
15. *Ковнацкая Л.* Бенджамин Бриттен. – М.: Сов. композитор, 1974. – 392 с.
16. *Комарницкая О.* Дж. Корильяно. «Призраки Версаля» // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2007. – С. 428–434.
17. *Кузнецова М.* «Призрак Оперы» [о фильме Дж. Шумахера]. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html>.
18. *Леру Г.* Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 480 с.
19. *Мановцев А.* Детские годы и первые творческие опыты Эндрю Л. Уэббера <К 30-летию создания рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда»> // Музыка в школе. – 2000. – № 2. – С. 53–61.
20. Музыкальный словарь Гроува / Под ред. Л. Акопяна. – Изд. 2-е, доп. – М.: Практика, 2007. – 1104 с.
21. *Опрышко Е.* «Иисус Христос – Суперзвезда» <Э. Ллойда-Уэббера> // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 303–386.
22. *Полупан Е.* Тайна «Призрака оперы», или Музыкальные лабиринты Э. Л. Уэббера // Путь в большую науку: К 10-летию Диссертационного совета: Сб. статей. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. Рахманинова, 2007. – С. 40–51.
23. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр: В 4 т. – Т. 1. – М.: Музгиз, 1953. – 482 с.

24. Сапонов М. У англичан – «пересмешник трубы», у Телемана – партнер кларнета (к истории шалюмо) // Старинная музыка. – 2002. – № 1. – С. 14–16.
25. Сапонов М. Шалюмо // Музыкальные инструменты: Энциклопедия / Под ред. М. Есиповой. – М.: Дека-ВС, 2008. – С. 689–690.
26. Соловьева Г. Комментарии // Леру Г. Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 464–475.
27. Ткаченко В. Новая разновидность оперного жанра // Теоретические проблемы советской музыки: Сб. науч. трудов. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1988. – С. 126–138.
28. Ткачев А. С днем рождения, Сын Человеческий <о рок-опере Э. Ллойда-Уэббера «Иисус Христос – Суперзвезда»> // Музыкальная жизнь. – 2000. – № 2. – С. 34–36.
29. Труфанова Е. «Звездный Экспресс» <Э. Ллойда-Уэббера> // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 573–594.
30. Ханши М. О песнях под дождем. – М.: Радуга, 1984. – 155 с.
31. Циммерман Б. А. Будущее оперы // XX век: Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. – М.: Музыка, 1995. – С. 85–93.
32. Шохман Г. Маленький гастрольный триптих <о премьере мюзикла «Кошки» в Москве> // Советская музыка. – 1988. – № 12. – С. 34–37.
33. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы: Роман; Заметки на полях «Имени розы»: Эссе. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С. 596–644.
34. Lloyd Webber A. Starlight Express // Lloyd Webber A., Stilgoe R. The New Starlight Express: Vocal Selections. – London: RUG Ltd., 1993. – P. 5.

РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. – Ростов н/Д: Книга, 2007. – 244 с.
2. *Березовчук Л.* Жанровый канон мюзикла в зарубежном кино с 1972 по 2002 год: Учебное пособие. – СПб.: СПбГУКиТ, 2003. – 92 с.
3. Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 704 с.
4. *Данько Л.* Мюзикл как особая форма музыкально-драматического спектакля: Лекция. – Л.: ЛГИК, 1977. – 26 с.
5. *Енукидзе Н.* Популярные музыкальные жанры: Из истории джаза и мюзикла: Книга для чтения. – М.: РОСМЭН-ПРЕСС, 2004. – 125 с.
6. *Игнатъев Ф.* Эндрию Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры: Автореф. дис. ... канд. иск. – СПб.: РИИИ, 2004. – 25 с.
7. *Кадцын Л.* Массовое музыкальное искусство XX столетия: Эстрада, джаз, барды и рок в их взаимосвязи: Учебное пособие. – Екатеринбург: РГППУ, 2006. – 424 с.
8. *Кампус Э.* О мюзикле. – Л.: Музыка, 1983. – 128 с.
9. *Кудинова Т.* От водевиля до мюзикла. – М.: Сов. композитор, 1982. – 176 с.
10. *Мешикова А., Коробова А.* Массовая музыкальная культура XX века: Учебное пособие. – Изд. 2-е, доп. – Екатеринбург: УГК им. М. Мусоргского, 2009. – 120 с.
11. Музыка наших дней: Современная энциклопедия / Под ред. Д. Володихина. – М.: Аванта+, 2002. – 432 с.
12. *Пономарев В.* Массовая музыкальная культура: Учебная программа для музыкальных вузов. – Красноярск: КГАМиТ, 2009. – 21 с.

13. *Сахарова А.* Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: Автореф. дис. ... канд. иск. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 24 с.
14. *Ткаченко В.* Проблемы рок-оперы (на примере музыкально-сценических сочинений А. Рыбникова): Автореф. дис. ... канд. иск. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1993. – 22 с.
15. *Ханши М.* О песнях под дождем. – М.: Радуга, 1984. – 155 с.
16. *Цукер А.* И рок, и симфония... – М.: Композитор, 1993. – 304 с.
17. *Цукер А.* Проблемы массовых музыкальных жанров: Программа-конспект для музыкальных вузов. – Ростов-на-Дону: РГК им. С. Рахманинова, 2003. – 40 с.
18. *Четыркина Л.* Массовая музыкальная культура: Учебно-методическое пособие. – Владивосток: ДВГАИ – «Русский остров», 2007. – 132 с.

НОТОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. *Lloyd Webber A.* Cats: Die Songs aus dem Musical nach Gedichten von T. S. Eliot aus «Old Possum's Book of Practical Cats». – Hamburg: Peer Musikverlag GmbH., 1992. – 76 S.
2. *Lloyd Webber A., Rice T.* Evita: Musical excerpts. Complete libretto from the opera based on the life story of Eva Peron (1919–1952). – London: Music Sales Ltd., 1977. – 68 p.
3. *Lloyd Webber A., Rice T.* Jesus Christ Superstar: <Musical excerpts. Complete libretto from the rock opera.> – München: MCA Music GmbH., 1982. – 60 p.
4. *Lloyd Webber A., Rice T.* Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat: Vocal Score. – London: RUG Ltd., 1991. – 125 p.
5. *Lloyd Webber A., Stilgoe R.* The New Starlight Express: Vocal Selections. – London: RUG Ltd., 1993. – 55 p.
6. *Lloyd Webber A., Stilgoe R., Hart Ch.* The Phantom of the Opera: <Klavierauszug.> – Hamburg: Peer Musikverlag GmbH., 1990. – 284 S.
7. The Andrew Lloyd Webber Anthology: <Musical excerpts from the famous compositions.> – London: RUG Plc., 1987. – 144 p.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ РЕФЕРАТОВ (ДОКЛАДОВ)

1. Творчество Э. Ллойда-Уэббера 1960-х годов в его связях с традициями любительского музицирования в Англии и странах Британского Содружества.
2. Преломление традиций любительского музицирования в рок-операх «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита».
3. Традиции любительского музицирования в творчестве Э. Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов.
4. Массовые жанры в концепции «тотального музыкального театра» Б. А. Циммермана.
5. Черты «тотального музыкального театра» в «мега-мюзиклах» Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов.
6. Мюзикл «Звездный Экспресс» в свете приоритетных тенденций «тотального музыкального театра».
7. Особенности жанровых и стилевых взаимодействий в мюзикле «Звездный Экспресс».
8. «Звездный Экспресс» в контексте творчества Э. Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов.
9. Черты постмодернистской «ретроспекции» в мюзикле «Звездный Экспресс».
10. Художественная концепция мюзикла «Призрак Оперы» в свете эстетических идей постмодернизма 1980-х годов.
11. Мюзикл «Призрак Оперы» как художественный опыт «музыки о музыке».
12. Жанровые и стилевые взаимодействия в мюзикле «Призрак Оперы».
13. Экранизации мюзиклов и рок-опер Э. Ллойда-Уэббера в свете современного развития музыкального кинематографа.

14. Э. Ллойд-Уэббер в «диалогах» с авторским и коммерческим музыкальным кинематографом.
15. Экранизации рок-опер «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера: особенности режиссерских прочтений (сравнительный анализ).

Учебное издание

Елена Юрьевна Андрущенко

**ТВОРЧЕСТВО Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА
В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Учебное пособие

Корректор

К. А. Жабинский

Компьютерная верстка

В. Е. Наянова

Сдано в набор 14.07.14. Подписано в печать 28.07.14.
Бумага офсетная. Печать офсетная. Уч.-изд. л. 5,25.
Тираж 500 экз. Заказ № 96.

Издательство Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова
344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23

Отпечатано ИП Поляков Д. Ю. Св-во № 003679887
Адрес: 344029, г. Ростов-на-Дону, ул. Металлургическая, 110
E-mail: dimadsm@mail.ru, тел.: 8 (918) 543-75-63