

**ОТЗЫВ**  
**официального оппонента на диссертацию**  
**Андрущенко Елены Юрьевны**  
**«Синтезирующие тенденции в мюзикле и рок-опере второй половины**  
**XX – начала XXI века и творчество Э. Ллойда-Уэббера»,**  
**представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения**  
**по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство**

Представленная диссертация обращает на себя внимание прежде всего комплексом явлений, зафиксированных в ее теме. Мюзикл и рок-опера второй половины XX – начала XXI века, творчество Эндрю Ллойда-Уэббера и – главный компонент, вынесенный в начало – «синтезирующие тенденции». Такая конфигурация свидетельствует об авторской концепции, избирательно и целенаправленно фокусирующей предметную сферу исследования. Было бы неправильно искать в диссертации ответы на все вопросы, которые могут возникнуть в связи с мюзиклом, рок-оперой и даже Ллойдом-Уэббером. Здесь важнее другое – рассмотрение явлений под определенным углом зрения, адекватным именно сегодняшнему моменту, когда изучение явлений неакадемической сферы российским музыковедением, само по себе яркое и впечатляющее, но постоянно остававшееся как бы несколько в тени, на маргинальных позициях, достигает подлинной зрелости. Именно в этом видится актуальность темы и ценность исследования.

Синтезирующие тенденции музыкального театра выступили в исследовании в качестве стержня, соединившего мюзикл с большой современной музыкальной культурой в целом. Научная новизна и ценность работы видится в том, что развлекательные жанры музыкального театра оказались вписаны в картину развития искусства модернизма и постмодернизма и заняли в этой картине важное, незаменимое место. Поэтому «синтез» - выступил в качестве определяющего, ключевого слова

исследования, два другие, уточняющие и конкретизирующие первое: «мегамюзикл» и «тотальный театр».

На первый взгляд, пожалуй, можно было бы включить в предметную сферу исследования более широкий круг явлений, не централизуя их в такой степени вокруг фигуры Ллойда-Уэббера. Однако чтение работы постепенно все больше и больше убеждает в правомерности именно избранного хода. Ллойд-Уэббер своими очевидными связями с миром «большой музыки», тонкостью и художественной убедительностью решений, выступил в качестве своего рода «образца» для современного понимания и построения музыкального театра в его «легкожанровой» ветви, в которой важен не столько охват всех явлений, сколько «статистический срез». А Ллойд-Уэббер представляет этот срез не «среднестатистическим», а образцовым, можно сказать, парадигматическим. В высшей степени уместными представляются разделы, посвященные мюзикам Л. Бернштейна, музыкально-театральным проектам С. Сондхайма, ораториальной тенденции в «Соборе Парижской Богородицы» Р. Коччанте, балетности в «Ромео и Джульетте» Ж. Пресгурвика.

Мюзикл, как и вся «легкожанровая» сфера, во многом – work in progress. И это обстоятельство нашло должное отражение в исследовании: особую важность получает рассмотрение театральных постановок мюзиклов и рок-опер и тем более их экранизации.

Рассматривая проявления различных форм синтеза, автор диссертации первостепенное внимание уделяет жанровым связям. Мюзикл и рок-опера в ее разновидностях, камерный мюзикл, камерная опера – все эти и многие другие жанровые связи рассмотрены обстоятельно и дают картину музыкального театра XX столетия «с точки зрения мюзикла», отчего целостная картина совсем не обедняется, а напротив, обретает ряд новых красок и штрихов.

Композиция работы логична и оправдана логикой исследовательского процесса. Семь глав, исследующих предмет от его истории – к «пост-

истории», выстроены логично, что обеспечивает стройность всей композиции и убедительность целого. При этом композиция работы преподносит приятные сюрпризы. Так, после обстоятельного многостороннего исследования мюзикла в Европе и Америке читатель, вслед за автором, неожиданно попадает в СССР. Обстоятельная седьмая глава, воссоздавая и анализируя исторические материалы, касающиеся профессиональных дискуссий вокруг рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда», прослеживает влияние эпохального произведения Ллойда-Уэббера на советский музыкальный театр (и не только театр: в поле влияний оказался даже такой традиционный жанр как кантата – «История доктора Фауста» Шнитке).

Еще один приятный сюрприз преподносит Заключение. Выполняя все возложенные на него функции и систематизируя выводы (кстати, выводы «местного» уровня даются в конце каждой главы), оно воспринимается как «кода – вторая разработка». Представленный в нем новый «сюжет» об опере «Призраки Версаля» Дж. Корильяно, будучи избыточным с точки зрения формальной логики и композиции всей работы, красноречиво свидетельствует о том, что культурный контекст мюзикла в его связях с оперой (включая Вагнера и Стравинского), рок-оперой, опереттой, кино и др., можно расширять сколько угодно.

Лейтмотивом, я бы позволил применить выражение «мегалейтмотивом», стала идея «тотального театра». В диссертации убедительно показано, что Ллойд-Уэббер фактически выполнил очень многое из заветов автора данной идеи – Б.А. Циммермана, равно как и циммермановскую же идею стилового плюрализма, порожденную именно «тотальностью» театра. Невольно возникает вопрос: насколько Ллойд-Уэббер был знаком с идеями Циммермана, связано ли с ними его упоминание о «тотальности» театра или же оно было просто употреблено спонтанно, вне терминологического значения? Но даже если фактически имел место последний вариант, он не отрицает глубинного родства идей утонченного

авангардиста, неоэкспрессиониста-бергианца и автора популярнейших мелодий века.

Убедительность научных положений и выводов работы подкрепляется глубоко личным осмыслением исследуемого материала, который, несомненно, был не просто освоен, а прочувствован и пережит автором. Обстоятельный обзор научной литературы по теме диссертации выразительно оттеняет то новое, что внес соискатель.

Среди моментов, вызывающих сомнения, отмечу следующие. Некоторые из них так или иначе группируются вокруг понятия жанра. На с. 53 говорится, что «уникальная многогранность композиторского дарования позволила Э. Ллойд-Уэбберу с равным успехом реализовать себя в самых разнообразных внутрижанровых сферах – от волшебной сказки-феерии до камерной лирико-психологической драмы, от непритязательно-бытовой комедии положений до quasi-авангардной рок-оперы (изначально дистанцировавшейся от мюзикла)». Перечень сделан тонко, но хотелось бы уточнений, являются ли данные внутрижанровые сферы аутентичными (то есть, так их определил сам Ллойд-Уэббер?), либо они – результат трактовки исследователей? В последнем случае хорошо было бы не ставить их в один ряд с аутентичным термином «рок-опера», либо специально оговорить такое соседство. Формулировка темы главы 5 – «Камерный мюзикл и традиции европейской лирико-психологической оперы» - вызывает вопрос в следующем отношении. Прежде всего, из европейского наследия в данном оперном субжанре в диссертации по-настоящему фигурирует только моноопера Пуленка «Человеческий голос». Во-вторых, при чтении главы постоянно возникает вопрос, понимает ли автор лирику-психологическую оперу как только камерную или нет? В конце концов на с. 172, среди выводов главы, мы получаем ответ: «камерный мюзикл характеризуется принципиальной устремленностью к жанрово-стилевым диалогам и взаимодействиям с музыкальной классикой, прежде всего, - с камерной лирико-психологической оперой XIX – XX столетий». Иными словами, вывод об отождествлении

камерной и лирико-психологической оперы, собственно, ожидался и готовился всей логикой изложения. Проблема, однако, в том, что термином «лирико-психологическая опера» традиционно принято обозначать далеко не только камерные оперы. Замечу при этом, что сам этот термин («лирико-психологическая опера»), имея достаточно широкое хождение, не получил в нашей научной традиции сколько-нибудь четкого определения, в силу чего несет на себе печать «музлитературной» приблизительности.

На с. 148 такие явления, как «танцевальные и хоровые номера», и даже «куплетно-строфическая песня» в данном контексте точнее было бы назвать не жанрами, а оперными формами (формами мюзикла).

В силу ряда причин вызывают некоторое сопротивление термины «мюзикальность» и «мюзикальный». Не только потому, что они воспринимаются как искажение слов «музыкальность» и «музыкальный», но, главным образом, из-за того, что в русском языке (в отличие от английского оригинала *musical*) их невозможно образовать от слова «мюзикл». Не давая совета, скажу только, что сам бы в такой ситуации предпочел более корявое и неблагозвучное слово «мюзикловость», чем слегка пародийно звучащую по-русски «мюзикальность».

На с. 157 среди приоритетных черт рассмотренных в диссертации камерных мюзиклов называется «индивидуализированная художественная концепция», что тут же получает вполне оправданное объяснение («ее направленность предопределяется углубленным постижением тайн и загадок «малой Вселенной», образуемой человеческим «Я» (конец цитаты). Все так, но тогда получается, что не камерные мюзиклы, такие, как «Призрак оперы» или «Кошки», не говоря уже о рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда», индивидуализированной художественной концепцией не обладают. Даже если допустить, что степень индивидуализации в камерных мюзиклах значительно выше, все же, вероятно, следовало выразиться точнее и аккуратнее.

На с. 191 издавна применявшийся прием «театра в театре» охарактеризован как «постмодернистский». Имеется ли в виду в данном случае какая-то постмодернистская специфика, отличающая применение данного приема, например, от Чайковского или Шекспира?

Легко заметить, что отмеченные шероховатости не связаны с концепцией диссертации, с раскрытием и доказательством ее положений, которые успешно обосновываются и защищаются.

Исследование Е.Ю. Андрущенко соответствует требованиям, изложенным в пп. 9, 10, 14 Положения о присуждении ученых степеней (утверждено Постановлением Правительства РФ № 842 от 24.09.2013, в редакции от 01.10.2018 № 1168), предъявляемым к диссертациям на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Личный вклад соискателя, его инициативность в постановке проблем и их разработке не вызывает сомнений. Автореферат и публикации по теме исследования полностью отражают суть исследования. Андрущенко Елена Юрьевна достойна присвоения ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – музыкальное искусство.

19.09.2020

Официальный оппонент

Доктор искусствоведения,

профессор кафедры истории зарубежной музыки,

проректор по научной работе,

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Московская государственная консерватория

имени П. И. Чайковского»

Зенкин Константин Владимирович

111538, Москва, ул. Вешняковская, д. 27, корп. 5, кв. 7,

+7 903 549 6184

[kzenkin@list.ru](mailto:kzenkin@list.ru)

