

ЖАНРОВО-СТИЛЕВЫЕ ДИАЛОГИ В ИСТОРИЧЕСКОМ РАЗВИТИИ МЮЗИКЛА: КОНЕЦ 1960-х – 1990-е ГОДЫ

интегрирующая природа мюзикла – одного из наиболее ярких и перспективных музыкальных жанров, открытых XX веком, – уже неоднократно подчёркивалась отечественными исследователями (см.: [2, с. 12–13]). При этом реализация художественного потенциала указанного жанра в значительной степени обуславливалась интегративными векторами его театральной биографии. Мюзикл, указывает И. А. Тушинцева, «появился на грани двух культур, двух традиций – серьёзной музыки и популярного развлечения. Траектория его развития ... – от представлений в духе европейской оперетты до мультимедийных шоу с акцентом на музыке популярных эстрадных течений; от незамысловатых и порой нелепых сентиментальных историй до жёсткой политической сатиры; от своего рода коллекций зрелищных номеров до органично выстроенных, подчинённых единой логике драматического развития спектаклей ... На протяжении всего XX столетия мюзикл был ... зеркалом, в котором отображались наиболее распространённые стили, тенденции, явления» [10, с. 100]. Разумеется, динамика упомянутых синтезирующих процессов неизбежно варьировалась, о чём свидетельствует, к примеру, панорамное освещение репрезентативных образцов мюзикла в 1920–1960-е годы¹. Максимальной же интенсивности характеризующие процессы достигли к началу 1970-х, фактически предопределив сегодняшний облик названного жанра и его ведущее положение в условной иерархии современного музыкального театра. Исходя из этого, представляется целесообразным рассмотреть эволюцию мюзикла в границах последней трети XX века, уделив особое внимание интегративным (прежде всего, жанрово-стилевым) взаимодействиям.

Следует заметить, что рубеж 1960-х и 1970-е годы нередко рассматриваются специалистами

с позиций «кризиса» и «потрясения основ» мюзикла. Из данного тезиса проистекает стремление подчеркнуть антагонизм, диаметрально противоположность различных тенденций, сосуществующих в границах упомянутого жанра на протяжении кризисных лет. Так, А. Волынцев и Дж. Михайлов полагают: в рубежный период (1967–1972) «...не появилось ни одного спектакля, сравнимого с постановками предшествующих лет и достаточно долго удерживавшегося на сцене. Это объясняется *вытеснением мюзикла новым жанром – рок-оперой* (или рок-мюзиклом), связанной с молодёжным движением в США и возникновением в музыке стиля бит... [здесь и далее курсив мой. – Е. А.]» [5, стб. 855]. По мнению А. Ореловича, 1970-е годы характеризуются поляризацией «...двух направлений в американском мюзикле. Одно – “авангардное”, актуальное по своей проблематике и говорящее с аудиторией “передовым” языком рок-музыки. Другое – консервативное, ориентированное преимущественно на развлекательность, на проверенные образцы и стиль предыдущих десятилетий. Нет ничего удивительного в том, что *второе направление оказалось в конечном счёте представленным более широко*» – благодаря коммерческой поддержке дельцов от шоу-бизнеса и отторжению «авангардных» экспериментов «мелкобуржуазной аудиторией» ([9, с. 51–52].

Уязвимость приведённых характеристик обуславливается стремлением исследователей акцентировать лишь одну из репрезентативных тенденций рассматриваемого периода, не воссоздавая картины происходящего во всей полноте. Действительно, из «авангардных» рок-мюзиклов и рок-опер, созданных на рубеже 1960–1970-х годов («Волосы» Г. Макдермота, «Спасение» Т. Лина, «Томми» и «Квадрофения» П. Тауншенда, «Артур» Р. и Д. Дэвисов, «Евангелие» С. Шварца, «Иисус Христос –

Суперзвезда» Э. Ллойда-Уэббера), лишь популярность неувядаемого «Иисуса» превзошла аналогичные показатели «традиционных» мюзиклов. Остальные сочинения авангарда не выдержали проверки временем – вследствие скромных художественных достоинств либо из-за просчётов драматургического характера². На протяжении 1970-х годов количество сочинений, относящихся к данной внутрижанровой сфере, стремительно уменьшалось: на Западе значительного резонанса удостоились только «Эвита» Э. Ллойда-Уэббера (рок-ориентация этого сочинения нередко оспаривается) и «Стена» Р. Уотерса (иногда приписываемая группе «Пинк Флойд»).

Между тем, в рассматриваемый кризисный период творческая активность крупнейших мастеров мюзикла отнюдь не снижалась. Достаточно упомянуть такие интересные сочинения, как «Зорба» и «Чикаго» Дж. Кандера, «Безумства» и «Маленькая ночная музыка» С. Сондхейма, «Ротшильды» Дж. Бока, «Аплодисменты» и «Энни» Ч. Страуса, «Кордебалет» М. Хэмлиша, «Сахар» Дж. Стайна, «Жижи» Ф. Лоу, «Меня никто не знает» Г. Фридмана, «Минни и её ребята» Л. Гроссмана, «Мак и Мабель» Дж. Хермана, «Обещания, обещания» Б. Бакарака и др. Впрочем, было бы ошибкой не учитывать вторичности ряда мюзиклов, адаптировавших к условиям театра знаменитые музыкальные фильмы прошлого («Жижи», «Аплодисменты», «Сахар») либо эксплуатировавших ретро-сюжеты и соответствующую стилистику («Безумства», «Чикаго», «Минни и её ребята», «Мак и Мабель», «Энни»). Высокое реноме жанра, его приоритетные позиции в соперничестве с рок-оперой и рок-мюзиклом обеспечивались на протяжении этих лет по преимуществу спектаклями-долгожителями («Моя прекрасная леди», «Человек из Ламанчи», «Хэлло, Долли!», «Скрипач на крыше»). Оценивая ситуацию, сложившуюся в характеризуемом жанре к началу 1980-х годов, А. Орелович констатировал: «Может показаться (и не без оснований), что американский мюзикл последнего десятилетия вообще более обращён в прошлое, чем в будущее» [9, с. 55].

Перспективы жанра, безусловно, определялись продуктивным диалогом – взаимодействием консервативного и экспериментального направлений мюзикла. Это в полной мере осознавали и некоторые авторы первых рок-опер и

рок-мюзиклов. Так, Г. Макдермот, прославившийся воплощением авангардного сюжета из жизни хиппи, вскоре обратился к шекспировской комедии «Два веронца» (1971), а С. Шварц сочинил костюмно-исторический мюзикл из эпохи Карла Великого – «Пипин» (1972). Упомянутые произведения, будучи ориентированными на традиции классического мюзикла, вобрали в себя отдельные стилевые элементы рок-музыки. Образцом последовательной ассимиляции указанных элементов на протяжении характеризуемого этапа явилось творчество Э. Ллойда-Уэббера. По сути, во всех уэбберовских мюзиклах 1970–1980-х годов («Кошки», «Песня и танец», «Звёздный Экспресс», «Призрак Оперы»), не говоря уже об «Иисусе» или «Эвите», наблюдалось многогранное преломление рок-стилистики, выступающей немаловажным звеном и музыкальной драматургии конкретного сочинения, и присущего Ллойду-Уэбберу специфического конгломерата стилей (см. [2, с. 127, 145–147]). Художественная продуктивность рассматриваемой тенденции обрела наглядное подтверждение в дальнейшем, пережив рок-оперу, рок-мюзикл и авангардные эксперименты кризисного десятилетия.

Преодоление указанного кризиса на рубеже 1980-х годов сменилось очередным подъёмом, достигшим впечатляющей кульминации – итоговой вершины исторического развития жанра в XX столетии. Отмеченный период (1980–1990-е годы) характеризуется глобальной экспансией мюзикла, его неуклонно возрастающей популярностью даже в странах, чьи культурные традиции максимально дистанцируются от европейского и американского легкомюзиклового музыкального театра (Япония, Китай, Монголия, Индия, Египет и др.). Размах упомянутой экспансии предопределяется корреспондированием двух важнейших факторов:

– наличия эффективных бизнес-технологий (бродвейской и уэбберовской), позволяющих добиваться рентабельности «авторизованных копий» мюзиклов на сценических подмостках других стран;

– художественного роста высокоталантливых композиторов, способствующих формированию самобытных национальных ответвлений мюзикла (при сохраняющейся устойчивости его основных черт), – во Франции («Звёздная болезнь» М. Берже, «Отверженные» и «Мисс Сайгон» К. М. Шонберга, «Собор Парижской

Богоматери» Р. Коччанте), Швеции («Шахматы» Б. Андерссона и Б. Ульвеуса), Польше («Метро» Я. Стоклосо), СССР («Юнона» и «Авось» А. Рыбникова), Индии («Бомбейские сны» А. Р. Рахмана) и др.

В свете обозначенных тенденций мюзикл предстаёт наиболее ярким воплощением универсализма современной массовой культуры, что благоприятствует лидерству этого жанра в соответствующей сфере музыкального театра на рубеже XX–XXI столетий. Отечественными специалистами констатируется осязаемый интерес к *переосмыслению легкожанровых музыкально-театральных проектов* «под знаком мюзикла» (посредством актуализирующих режиссёрских трактовок, активного развёртывания хореографической линии, ускорения темпоритма действенных эпизодов, целенаправленного кастинга исполнителей и т. д.). Нередко наблюдается стремление приблизить к мюзиклу оперетты, водевили, эстрадные ревю, музыкальные комедии (в том числе детские), даже концертные программы.

Помимо этого, явственно усиливается тяготение мюзикла к диалогу с *академическими* музыкальными жанрами, прежде всего – с оперой, кантатой и ораторией. По мнению ряда исследователей, классические образцы жанра в указанный период неизбежно возникают «на грани двух традиций – серьёзной музыки и развлечения» [8, с. 454]. Академизация мюзикла, безусловно, должна рассматриваться в контексте аналогичных процессов, характерных для джазовой, рок- и поп-музыки. Не вызывает сомнения, впрочем, и ведущая роль названного музыкально-театрального жанра, чьё сближение с высоким искусством отличается особой интенсивностью. Так, из оперы и оратории мюзиклом заимствуются специфический музыкальный тематизм, разнообразные типы сольных, ансамблевых и хоровых номеров, сквозная драматургия (порой с чертами симфонизации). Упомянутый диалог, наметившийся в творчестве К. Вайля и Л. Бернштейна, достигает высшего развития в мюзикле Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы», отнюдь не случайно снискавшем лавры самого популярного представления XX века – шоу столетия³. Сложность композиционного замысла и драматургических процессов присуща мюзикам ««Юнона» и «Авось» А. Рыбникова⁴, «Отверженные» К. М. Шонберга, «Бульвар Сансет» того же Ллойда-Уэббера.

Описываемый комплекс выразительных средств и музыкально-театральных форм как нельзя лучше соотносится с разрабатываемыми современным мюзиклом вечными сюжетами и темами, воплощаемыми религиозно-философскими, историософскими концепциями и т. д. («Шахматы», «Отверженные», «Призрак Оперы», ««Юнона» и «Авось»»). Тем самым подтверждается прогноз относительно перспектив дальнейшего развития мюзикла, высказанный А. Рыбниковым в начале 1980-х годов: «...видится мне будущее... некоего ещё неизвестного музыкально-драматического представления *сложным синтезом серьёзной и лёгкой музыки на основе высокой и значительной драматургии*. Такое искусство, где национальные, фольклорные истоки, классические традиции и современные открытия *воссоединены в неразрывное целое*, может стать мировым достижением [курсив мой. – Е. А.]» (цит. по: [2, с. 42]).

С композиторским прогнозом явственно перекликается мнение современного исследователя: «Различные разновидности оперного театра на протяжении 1970–1990-х годов оказались в зоне притяжения мюзикла. ... Между оперой и мюзиклом разыгрывается своеобразная игра, которая даёт возможность расширения музыкально-сценического пространства и создания на “пограничной территории” экспериментальных, хотя и не всегда художественно однозначных, опусов» [4, с. 245]. Диапазон подобных экспериментов оказывается достаточно обширным – от «переосмысления комической оперы в контексте специфической музыкально-театральной среды мюзикла» («Клоп» В. Дашкевича, «Старший сын» Г. Гладкова, «Граф Калиостро» М. Таривердиева, «Золотой телёнок» Т. Хренникова, см.: [4, с. 256]) до целенаправленных творческих диалогов с проектами Э. Ллойда-Уэббера («Смерть Тарелкина» А. Колкера, «Плутни Скапена» Ю. Фалика, «Преступление и наказание» Э. Артемьева, «Мёртвые души» А. Пантыкина [1, с. 45–46]). В некоторых случаях представляется уместным говорить о более масштабных «воздействиях прославленных мюзиклов на художественные концепции вновь создаваемых “полноценных” опер» [7, с. 336–339]. Так, «Призрак Оперы» с полным основанием может рассматриваться в качестве «порождающей модели» для «Призраков Версаля» Дж. Корильяно или «Оперного дома» А. Рыбникова [там же].

Показательной особенностью кульминационного периода 1980–1990-х годов является и бесспорное лидерство *одного* композитора, представляющего *английскую* национальную ветвь мюзикла, – речь идёт об Э. Ллойде-Уэббере. Доминирующая роль персонального фактора в данном случае вызывает особый интерес, поскольку произведения Ллойда-Уэббера выступают «...концентрированным воплощением синтезирующих (полисюжетных, полижанровых, полистилистических) тенденций в мюзикле XX века. Именно сочинения Ллойда-Уэббера, с одной стороны, репрезентируют высшие художественные достижения мюзикла на рубеже тысячелетий, а с другой, – позволяют осмыслить общие закономерности эволюции характеризуемого жанра. Вот почему рассмотрение упомянутых закономерностей неизбежно приводит исследователей к детальному многоаспектному анализу уэбберовского творчества» [2, с. 42–43].

В целом историческое развитие мюзикла на протяжении XX века характеризуется доминированием синтезирующих тенденций: от интеграционных взаимодействий между различными сферами легкожанрового театра США (1900–1910-е годы) до полномасштабного диалога стилевых элементов массовой и академической музыкальной культуры (1980–1990-е годы). Кроме того, с 1950-х годов мюзикл является активнейшим участником этнокультурного диалога, выступающего неотъемлемой составной

частью эпохи глобализации. В наши дни продолжается всемирная экспансия мюзикла как универсального и динамично развивающегося музыкально-театрального жанра. Это, безусловно, способствует обретению мюзиклом нового качества синтезирующих процессов в XXI столетии.

Резюмируя вышеизложенное, следует подчеркнуть, что плодотворные диалоги с джазовой, поп- и рок-музыкой, с классическими традициями и авангардными достижениями современных драматического театра, хореографии, киноискусства не провоцируют размывания жанровых границ мюзикла, естественно корреспондируя с его изначальными устремлениями (см.: [3]). Не утрачивая обретенной самобытности, мюзикл демонстрирует широчайший размах синтезирующих процессов, которые выступают главным фактором развития упомянутого жанра в начале третьего тысячелетия. Кроме того, специфика исторической эволюции мюзикла предстаёт весьма близкой полистилевым и полижанровым векторам, характеризующим музыкальную культуру XX столетия в целом. Мы полагаем, что уникальность данного феномена современного музыкального театра, запечатлеваемая в ряде новейших дефиниций⁵, неразрывно связана с полижанровостью и полистилистикой – приоритетными аспектами целостного художественного мира, который формируется в пространстве мюзикла.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Отмеченному периоду нами посвящена специальная работа (см.: [3]).

² Следует заметить, что *переработанные* версии рок-опер «Волосы» (фильм М. Формана, 1979) и «Томми» (бродвейская постановка Д. Макенаффа, 1993) имели выдающийся успех, явившись, по сути, вторым рождением указанных композиций.

³ В соответствующем мониторинге, проведённом социологами США, учитывались кассовые сборы музыкальных и драматических спектаклей, кино- и телефильмов, включая сериалы (см.: [6, с. 595]).

⁴ Напомним, что авторская концепция данного произведения (рок-мистерии, согласно определению

композитора) в полной мере была реализована лишь осенью 2001 года. Широко известная постановка М. Захарова (театр «Ленком») содержала множество изменений и купюр, сделанных по требованию театральной цензуры советского времени.

⁵ В частности, некоторыми исследователями «мюзикл мыслится как концептуальная театральная форма, выразительным средством которой доступен почти любой сюжет, любой музыкальный стиль и любой принцип объединения целого – от нарочито разрозненных музыкальных фрагментов до тщательно выстроенного и продуманного симфонического развития» [10, с. 95].

ЛИТЕРАТУРА

1. Андрущенко Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика. Ростов н/Д: Книга, 2007. 243 с.
3. Андрущенко Е. Ю. Синтезирующие процессы в историческом развитии мюзикла: 1910–1960-е годы // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 58–66.
4. Баева А. А. Опера // История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып. / ред.-сост. М. Е. Тарakanов, Е. Б. Долинская. М., 2001. Вып. 3: 1960–1990. С. 186–256.
5. Волинцев А. В., Михайлов Дж. К. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. Стб. 853–856.
6. Емельянова И. А. «Призрак Оперы» (Э. Ллойда-Уэббера) // Великие мюзиклы мира: популярная энциклопедия / отв. ред. И. С. Воробьева. М., 2002. С. 595–620.
7. Жабинский К. А. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
8. Музыкальная культура США XX века: учеб. пособие / отв. ред. М. В. Переверзева. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 480 с.
9. Орелович А. А. 1970-е годы // Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л., 1983. С. 51–55.
10. Тушинцева И. А. Так ли прост мюзикл? К проблематике жанра // Музыкальная академия. 2015. № 1. С. 94–101.

REFERENCES

1. Andruschenko E. Yu. E. Lloyd-Uebber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tretyego napravleniya» [Andrew Lloyd-Webber and “Music from the Former USSR”: At the Sources of “The Third Direction”]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South-Russian Musical Almanac]. 2014. No. 4, pp. 40–50.
2. Andruschenko E. Yu. *Myuzikly E. Lloyd-Uebbera kontsa 1960–1980-kh godov: Syuzhety. Zhanr. Stilistika* [Musicals by Andrew Lloyd-Webber from the late 1960s to the 1980s: Plots, Genre, Stylistic Traits]. Rostov-on-Don: Kniga Press, 2007. 243 p.
3. Andruschenko E. Yu. *Syntezirovushchie protsessy v istoricheskom razvitii myuzikla: 1910–1960-e gody* [The Processes of Synthesis in the Historical Development of the Musical: From the 1910s to the 1960s]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015. No. 4, pp. 58–66.
4. Bayeva A. A. Opera [Opera]. *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki: ucheb. posobie: v 3 t.* [History of Modern Russian Music: a Textbook: in 3 Volumes]. Volume 3: 1960–1990. Edited by M. E. Tarakanov, E. B. Dolinskaya. Moscow, 2001, pp. 186–256.
5. Volyntsev A. V., Mikhaylov J. K. M'yuzikl [The Musical]. *Muzykal'naya entsiklopediya* [The Musical Encyclopedia]: in 6 Volumes. Volume 3. Edited by Yu. V. Keldysh. Moscow, 1976. Col. 853–856.
6. Emel'yanova I. A. «Prizrak Opery» (E. Lloyd-Uebbera) [“The Phantom of the Opera” (by Andrew Lloyd-Webber)]. *Velikie myuzikly mira: populyarnaya entsiklopediya* [The Great Musicals of the World: A Popular Encyclopedia]. Edited by I. S. Vorobyova. Moscow, 2002, pp. 595–620.
7. Zhabinsky K. A. O sinteze iskusstv v neakademicheskikh raznovidnostyakh muzykal'nogo teatra XX veka [Concerning the Synthesis of Arts in Non-Academic Varieties of the 20th-Century Musical Theatre]. *Opernyy teatr vchera, segodnya, zavtra: sb. st.* [Opera Theatre: Yesterday, Today, Tomorrow: Collected Articles]. Rostov-on-Don: Rostov State S. V. Rachmaninov Conservatoire, 2010, pp. 323–339.
8. *Muzykal'naya kul'tura SShA XX veka: ucheb. posobie* [The Musical Culture of the USA in the 20th-Century: a Textbook]. Edited by M. V. Pereverzeva. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 480 p.
9. Orelovich A. A. 1970-e gody [The 1970s]. *Kampus E. Yu. O myuzikle* [About the Musical]. Leningrad, 1983, pp. 51–55.
10. Tushintseva I. A. Tak li prost myuzikl? K problematike zhanra [Is the Musical Really So Easy? Concerning the Problems of the Genre]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015. No. 1, pp. 94–101.

Жанрово-стилевые диалоги в историческом развитии мюзикла: конец 1960-х – 1990-е годы

Автор характеризует специфику синтезирующих процессов, наблюдаемых в ходе эволюции мюзикла с конца 1960-х годов до рубежа XX–XXI столетий. Отмечается всеохватная широта диапазона жанрово-стилевых взаимодействий мюзикла в указанный период: рок-музыка, джаз, поп-эстрада, легкожанровый музыкальный театр, различные сферы академической музыкальной культуры. Исходя из этого, формулируется тезис о мюзикле как наиболее ярком воплощении универсализма, присущего современному массовому искусству. Наглядным тому подтверждением является творчество Э. Ллойда-Уэббера 1970–1980-х годов, прежде всего рок-оперы «Иисус Христос – Суперзвезда» и «Эвита», мюзиклы «Кошки», «Звёздный Экспресс», «Призрак Оперы». С одной стороны, в этих сочинениях достигается предельный размах упомянутых синтезирующих процессов. С другой стороны, Ллойдом-Уэббером репрезентируются своеобразные порождающие модели, которые в значительной степени определяют не только дальнейшее развитие популярного музыкального театра, но и характер современных оперных экспериментов («Призраки Версаля» Дж. Корильяно, «Оперный дом» А. Рыбникова и др.). Указанные диалоги, по мнению автора, свидетельствуют о неразрывной связи исторической эволюции мюзикла с полистилевыми и полижанровыми тенденциями, характерными для музыки новейшего времени в целом.

Ключевые слова: мюзикл, эволюция мюзикла, легкожанровый музыкальный театр, жанрово-стилевые взаимодействия, Э. Ллойд-Уэббер.

The Genre-Related and Stylistic Dialogues in the Historical Development of the Musical: From the Late 1960s to the 1990s

The author characterizes the specificity of the synthesizing processes observed during the course of the evolution of the musical from the late 1960s to the turn of the 20th and 21st centuries. The all-encompassing breadth of the range of genre-related and stylistic interactions in the musicals of the cited period of time includes: rock music, jazz, pop music, light-genre musical theater, as well as various spheres of classical musical culture. Stemming from this, the thesis is formulated about the musical about the most brilliant manifestation of universalism inherent to contemporary mass art. A vivid example to this is the music of Andrew Lloyd-Webber from the 1970s and 1980s, first of all, the rock-operas “Jesus Christ Superstar” and “Evita,” the musicals “Cats,” “Star Express” and “The Phantom of the Opera.” On the one hand, these works achieve the ultimate amplitude of the aforementioned synthesizing processes. On the other hand Lloyd-Webber represents the original generating models, which determine to a considerable degree not only the subsequent development of popular musical theater, but also the character of present-day experiments in opera (John Corigliano’s “The Ghosts of Versailles,” Alexei Rybnikov’s “The Opera House” and others). The indicated dialogues, according to the author, testify to the inseparable connection of the historical evolution of the musical with poly-stylistic and poly-genre tendencies that are characteristic for the music of the present time in general.

Keywords: the musical, evolution of the musical, light-genre musical theater, stylistic and genre-related interactions, Andrew Lloyd-Webber.

Андрущенко Елена Юрьевна

ORCID: 0000-0003-3653-4672

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры музыкального менеджмента

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова

Ростов-на-Дону, 344002 Российская Федерация

Elena Yu. Andruschenko

ORCID: 0000-0003-3653-4672

PhD (Arts), Associate Professor

at Department for Musical Management

E-mail: cats-andru@yandex.ru

Rostovskaya gosudarstvennaya konservatoriya

im. S. V. Rakhmaninova

Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory

Rostov-on-Don, 344002 Russian Federation