

УДК 782

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЮЗИКЛ «МАСТЕР И МАРГАРИТА»: ИНТОНАЦИОННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РОМАНА БУЛГАКОВА

Лелеко В. В.¹, Махрова Э. В.²¹ Санкт-Петербургский государственный институт культуры, Дворцовая наб., 2, Санкт-Петербург, 191186, Россия.² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена анализу музыкальной драматургии мюзикла «Мастер и Маргарита», созданному в Санкт-Петербурге в 2014 году продюсерской компанией «MakersLab» и театром Мюзик-холл. Музыка к спектаклю создавалась содружеством композиторов в составе А. Танонова, С. Рубальского, И. Любимской, О. Томаз, О. Попкова и А. Маева. Формат легкого жанра не помешал создать строго выверенную музыкально-драматургическую систему, в основе которой лежат лейтмотивы и тематические арки, на интонационном уровне интерпретирующие сложное содержание романа М. Булгакова. Петербургский мюзикл «Мастер и Маргарита» можно отнести к жанровой разновидности мюзикла-оперы, характерной для европейской ветви развития мюзикла, сформировавшейся в последней трети XX века и генетически связанной с творчеством Э. Ллойда Уэббера. Опора на традиции и достижения европейского оперного искусства и самобытное преломление и развитие этих традиций — основополагающая черта анализируемого в статье мюзикла.

Ключевые слова: мюзикл, «Мастер и Маргарита», М. А. Булгаков, И. Г. Афанасьева, А. В. Танонов, С. Рубальский, А. Маев, И. Любимская, О. Томаз, О. Попков, интонационная интерпретация сюжета, музыкально-драматургическая система, лейтмотив, тематическая арка.

PETERSBURG MUSICAL “MASTER AND MARGARITA”: INTONATIONAL INTERPRETATION OF BULGAKOV’S NOVEL

Leleko V. V.¹, Machrowa E. V.²¹ Saint Petersburg State Institute of Culture, 2, Dvortsovaya nab. (embankment), Saint Petersburg, 191186, Russian Federation.² Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi St., Saint Petersburg 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of musical-dramaturgic structure of the musical “Master and Margarita”, created in St. Petersburg in 2014 by the production company “MakersLab” and the theater Music hall. The music for the show was created by Commonwealth composers, including A. Tanonov, S. Rubalskij, I. Lyubinskaya, O. Thomaz, O. Popkov and A. Maev. The format of the light genre did not prevent the creation of a strictly calibrated musical-dramaturgic system, which is based on the leitmotives and thematic arches, at the intonation level interpreting the complex content of the novel by M. Bulgakov. Petersburg musical “Master and Margarita” can be attributed to the genre variety of musical-opera, characteristic of the European branch of the musical, formed in the last third of the twentieth century and genetically related to the work of E. Lloyd Webber. The reliance on the traditions and achievements of european opera art and the original refraction and development of these traditions is a fundamental feature of the musical analyzed in the article.

Keywords: musical “Master and Margarita”, M. A. Bulgakov, I. Afanas’eva, A. Tanonov, intonational interpretation of the plot, musical-dramatic system, leitmotif, thematic arch.

Последний, незавершенный роман М. А. Булгакова стал поистине культовым произведением. Переведенный на десятки языков он давно уже причислен к мировым бестселлерам. Роману посвящены тысячи страниц научных исследований, принадлежащих перу не только литературоведов, но и представителей других гуманитарных областей. Не меньший интерес вызывает роман и у деятелей искусства. Вскоре после публикации роман привлек внимание театральных режиссеров. Ю. Любимову удалось первому создать инсценировку романа в Театре на Таганке (1977). Добиваться права на осуществление постановки режиссеру пришлось девять лет, но эта постановка стала прорывом и повлекла за собой все увеличивающуюся волну интереса театров к булгаковскому творению. Сегодня на российских и зарубежных сценах существуют десятки театральных адаптаций романа¹. За полвека возникло по меньшей мере полтора десятка экранизаций «Мастера и Маргариты» (или его отдельных сюжетных линий), включая фильмы А. Вайды («Пилат и другие», 1970), А. Петровича («Мастер и Маргарита», 1972),

¹ Собранная информация о театральных постановках романа с 1977 г. по настоящее время представлена на сайте «Master&Margarita» [1].

Ю. Кары («Мастер и Маргарита», 1994) и одноименный телесериал В. Бортко (2005). Неизменен интерес художников к миру булгаковских образов². Но и музыканты не обходят стороной роман Булгакова. Среди композиторских откликов можно найти камерные и симфонические произведения (симфоническая фантазия «Мастер и Маргарита» А. Петрова, 1985; соната для скрипки и фортепиано «Мастери Маргарита» Б. Хербольсхаймера, 2002; «Сон Понтия Пилата» для симфонического оркестра и хора С. Димитрова, 2018 и др.) и музыкально-сценические композиции — одноименные оперы С. Слонимского (первое исполнение в Союзе композиторов Ленинграда, 1972; сценическая постановка в Ростове, 2000), Р. Кунада (Карлсруэ, 1986), Й. Хёллера (Парижская опера, 1989), Е. Глебова (Национальный академический Большой театр оперы и балета Республики Беларусь, 1992), оперу «Маргарита» Г. Скупинского (концертное исполнение в Голливуде, 2011). Особую ветвь музыкально-сценической «булгакиады» составляют балеты: к роману обращались такие хореографы как Б. Эйфман (Театр балета Б. Эйфмана, 1987, музыка А. Петрова), Д. Авдыш (Пермский театр оперы и балета, 2003, на музыку Г. Малера, Д. Шостаковича, Г. Берлиоза, А. Пьяццоллы и др.), В. Терешкин (Свободный балет В. Терешкина, Красноярск, 2011, музыка И. Корнелюка и А. Бадаламенти), Б. Аюханов (Государственный академический театр танца республики Казахстан, 2012, музыка И. Корнелюка) М.-Э. Мурдмаа (Марийский национальный театр оперы и балета им. Э. Сапаева, Йошкар-Ола, 2013, музыка Э. Лазарева).

Философская глубина и сложная художественная структура романа не помешали ему прочно вписаться в пласт современной поп-культуры. Сюжетные перипетии и яркие образы персонажей многократно становились основой для создания комиксов, вдохновляли звезд рок-н-ролла³ и авторов бардовской песни⁴. 2000-е годы открыли новую страницу в художественном освоении булгаковского романа: началась эра мюзиклов. Прошедшие четверть века принесли более десятка интерпретаций «Мастера и Маргариты» в «легкожанро-

² Коллекция иллюстраций российских и зарубежных художников к роману собрана на сайте С. Литвинова [2].

³ Самым ярким примером является знаменитая песня группы «Rolling Stones», написанная М. Джаггером и К. Ричардсом — «Сочувствие дьяволу» (1968).

⁴ Приведем в качестве примера песню А. Розенбаума «Мастер и Маргарита».

вом» музыкально-сценическом формате⁵. Среди них есть и полулюбительские композиции, как например, поставленный в Тамбове спектакль «Рукопись мастера» (2010, либретто Т. Маликовой, музыка А. Пронина, хореография И. Тишкина), «дьявольский музыкальный театр» «Мастер и Маргарита», созданный «Театральной мастерской 5-й путь» в швейцарском Фрауэнфельде (2013, на основе песен В. Высоцкого), или рок-опера «Мастер и Маргарита» русско-немецкой рок-группы «Sequenz» (2013, Бранденбург), и вполне профессиональные театральные проекты: «Дьявол в Москве» (2000, театр «Гешер», Тель-Авив, либретто Л. Ласкиной, постановка Л. Крейндлиной, музыка А. Беньямина), «Мастер и Маргарита» Московского детского театра эстрады (2009, либретто и музыка руководителя театра В. Овсянникова, постановка Л. Полонского) или «Мастер и Маргарита» в Музыкальном театре Вроцлава (2013, либретто Р. Дзивиша, музыка П. Дзюбека, постановка В. Кошчельняка). Есть и не получившие сценического воплощения мюзиклы. К ним надо причислить, прежде всего, «оперу в двух действиях и четырёх картинах» «Мастер и Маргарита» А. Градского (2009, в либретто использованы авторский текст романа, фрагменты пьесы «Было или не было» по роману Булгакова П. Грушко и стихи самого А. Градского) — мюзикл, осуществленный только в аудиозаписи⁶. Наконец, есть и вообще не состоявшиеся, хотя и вызвавшие большие ожидания, проекты. Речь идет о самом успешном авторе мюзиклов Э. Ллоиде Уэббере и его задуманном к своему 60-летию *magnum opus* — мюзикле по роману Булгакова. Начав осуществление замысла в 2006 году, композитор через несколько лет заявил о прекращении работы, признав непреодолимую сложность материала, связанную в первую очередь с незавершенностью произведения, отсутствием авторского финала [4].

На этом фоне самым амбициозным по масштабу и удачным проектом представляется мюзикл «Мастер и Маргарита», созданный в Санкт-Петербурге в 2014 году продюсерской компанией «MakersLab» и театром Мюзик-холл. Более пяти лет он не сходит со сцены⁷. Спектакль

⁵ Список мюзиклов, созданных на основе романа, приведен на сайте «Master&Margarita» [1]. О некоторых из проектов существует крайне мало сведений и трудно представить их содержание.

⁶ В 2009 году было выпущено роскошно оформленное издание, включавшее либретто и аудиозапись на четырех CD-дисках. См. информацию на сайте автора [3].

⁷ С 2017 года мюзикл идет на сцене театра «ЛДМ. Новая сцена» (бывшего Ленинградского дома молодежи), который стал собственной сценической площадкой компании «MakersLab».

обладает несомненными художественными достоинствами, и это заставляет внимательно присмотреться к нему. И прежде всего к его музыкальной драматургии, поскольку, несмотря на то, что мюзикл — жанр, принципиально синтезирующий на равных основаниях действенно-драматическое, музыкальное, хореографическое и визуально-изобразительное начала, именно музыка оказывается тем континуумом, который сцепляет в нерасторжимое целое все составляющие. К «Мастеру и Маргарите» это относится в высшей степени: этот мюзикл представляет собой жанровую разновидность мюзикла-оперы⁸. Здесь нет свободных от музыкального сопровождения разговорных диалогов, а музыкальная ткань выстраивает свою концептуальную линию смыслового развития, которая по-особому высвечивает сценические события. В этом авторы мюзикла следовали традиции европейского мюзикла, сформировавшейся в последней трети XX века. «Порождающей моделью» для данной традиции (оказавшей влияние не только на легкожанровую сферу музыкального театра) стали музыкально-театральные опусы Э. Ллойда Уэббера [7; 8; 9] и прежде всего «эпохальная» рок-опера «Иисус Христос — суперзвезда» (1970). С «Мастером и Маргаритой» эту рок-оперу роднит не только тип музыкальной драматургии, но и сюжетная связь, так как одна из событийных линий булгаковского романа посвящена истории Иисуса и Пилата. И в подходе к трактовке литературного источника, и в особенностях организации музыкального материала здесь, несомненно, есть «генетическое родство».

Создатели «Мастера и Маргариты», также как и авторы «Иисуса», вовсе не ставили перед собой цель воссоздать на музыкальной сцене исходный сюжет со всеми его перипетиями. К булгаковскому роману они отнеслись достаточно вольно. Сохранив все три сюжетные линии — проделки дьявольской свиты в Москве, любовь Мастера и Маргариты и роман Мастера о Пилате и Иешуа — они изменили их соотношение, расставив свои акценты, убрав «лишних» персонажей, трансформировав характеристики основных действующих лиц и их взаимоотношения. Дьявольско-сатирическая линия (самая объемная в романе, а изначально, на первых этапах создания романа — главная и единственная) сведена к событиям на Патриарших прудах (смерти Берлиоза и сумасшествию Ивана Бездомного), к подписанию контракта

⁸ Стремление дифференцировать жанровые разновидности мюзикла характерно для ряда исследователей, обращающихся к мюзиклу. В. Савранский подразделяет мюзикл на мюзикл-оперу, мюзикл-оперетту, мюзикл-драму и мюзикл-обозрение [5]. В диссертации Андрущенко мы находим разграничение понятий «мюзикл-опера» и «опера-мюзикл» [6, с. 121].

с Лиходеевым и к представлению в Варьете. От пестрого калейдоскопа булгаковских типажей, от того, что по выражению К. Симонова несет на себе «печать неумеренной, избыточной щедрости фантазии» [10, с. 6] писателя, остались лишь немногие, непосредственно двигающие сюжет. В центр выведена лирико-трагедийная линия Мастера и Маргариты, что дало возможность создать достаточно емкие музыкально-психологические портреты лирических героев. История Иисуса и Пилата сохранена, но сокращена (отсутствуют подробно расписанные Булгаковым сцена казни Иешуа и история убийства Иуды). Но самым неожиданным отступлением от романа оказалась трактовка Воланда. В мюзикле он стал ключевым персонажем с самой развернутой характеристикой. При этом он не просто двигатель всех событий, как это имеет место в булгаковском романе. По законам жанра мюзикла Воланд превращен в страдающего, влюбленного героя, хотя и наделенного демоническими свойствами. Здесь сами собой напрашиваются параллели и с Призраком оперы из одноименного мюзикла⁹, и с графом фон Кролоком из «Бала вампиров»¹⁰. Воланд также корреспондирует с Летучим Голландцем из одноименной оперы Р. Вагнера — проклятым и жаждущим спасения через любовь романтическим «злодеем». Воланд в мюзикле, подобно вагнеровскому персонажу, тщетно стремится найти самоотверженную любовь — такую, которая способна возвысить его до Бога, ибо только любовь является силой, спасающей и удерживающей в равновесии этот мир¹¹. В результате «перекомпоновки персонажа» радикально меняется сама суть взаимоотношений героев: возникает традиционный «любовный треугольник», вершиной которого оказывается влюбленный в Маргариту богоборец Воланд.

Очевидно, укорененность фабульной структуры в музыкально-театральной традиции, способствовала тому, что нарушение булгаковской концепции (точнее, концепции опубликованной после смерти Булгакова версии романа) было хоть и замечено, но в конечном итоге принято публикой. В оправдание авторов мюзикла (если они нуждаются в оправдании) можно вспомнить и о том, что образ Воланда у Булгакова — один из самых сложных в романе — подвергался существенным изме-

⁹ «Призрак оперы» (1986) — всемирно известный мюзикл по одноименному роману французского писателя Г. Леру. Либретто Ч. Харта и Р. Стилгоу, музыка Э. Ллойда Уэббера.

¹⁰ «Бал вампиров» (1997) — мюзикл по одноименному фильму Р. Полански. Либретто М. Кунце, музыка Д. Стейнмана. С 2011 года мюзикл с большим успехом идет на сцене Санкт-Петербургского театра музыкальной комедии.

¹¹ «Кредо» Воланда изложено в его первой арии: «Сотни веков / В сто оков заключенный / Качается мир ваш на крах обреченный... / Но вновь и вновь / Спасала его любовь!».

нениям в процессе написания романа и прошел эволюцию от традиционного дьявола-искусителя до таинственного, величественного и не лишённого благородства «духа зла и повелителя теней», не порождающего, а пресекающего зло [11, с. 156–159] (вспомним эпиграф романа, взятый из «Фауста» Гете: «Так кто ж ты, наконец? — Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо»). Незавершенность романа самим писателем во многом легитимирует различные интерпретации и модификации опубликованного текстового варианта. Противоречивость и недосказанность до сих пор заставляют воспринимать булгаковский опус как «вещь в себе», содержащую нераскрываемые тайны [12, с. 10]. Даже среди исследователей романа Булгакова нет единства в понимании центрального персонажа — Воланда¹². Для художественных интерпретаций вряд ли может существовать какой бы то ни было канон.

Отойдя от буквы опубликованного текста, авторы мюзикла в главном оказались верны Булгакову: вслед за «романом о дьяволе» (характеристика принадлежит самому писателю) они создали мюзикл о дьяволе.

Инфернально-мистическая аура окутывает весь спектакль. Не только сцена, но и зрительный зал словно управляется Воландом — мессиром, чьей воле все должны быть послушны¹³.

Мистическая символика повсюду задействована и в PR-кампании мюзикла: «мистическая история любви» создавалась 6 либреттистами, 6 композиторами, в спектакле задействованы 66 актеров, 66 декораций, 666 костюмов...[13]. Рекламный ход с использованием магических «дьявольских» чисел не во всем соответствует действительности. Точное количество актеров, декораций и костюмов, по признанию продюсера И. Афанасьевой, никто, конечно, не подсчитывал. Не совсем ясна картина и с создателями либретто, поскольку в тексте либретто, датированном 2013 годом и практически полностью соответствующем постановке, значатся только два имени — Ирины Афанасьевой и Марии Ошмянской¹⁴. Но информация о шести композиторах — Антоне Танонове, Сергее Рубальском, Ирине Любимской, Ольге Томаз, Олеге

¹² О многообразии исследовательских трактовок образа Воланда см.: [11, с. 159–165].

¹³ Перед началом спектакля повелительный голос Воланда обращается к публике: «Не прерывайте представление аплодисментами. Не разрывайте магический круг!».

¹⁴ В рекламных релизах к числу авторов добавлены А. Пастушенко, С. Шилинский-Булгаков, И. Шевчук и А. Носков (или К. Ханкок). Пастушенко и Шевчук значатся в нотном клавише авторами стихов отдельных арий и дуэтов. Роль остальных в создании либретто определить не представляется возможным.

Попкове и Александре Маеве — подтверждается клавиром. Правда, мера участия названных авторов весьма различна. Половина из них (О. Томаз, О. Попкова и И. Любимская) являются создателями одного или двух номеров проходного характера. Гораздо больший вклад внесли А. Маев (8 арий и дуэтов) и С. Рубальский, который участвовал в сочинении 8 музыкальных номеров совместно с А. Таноновым. Основной массив музыки сочинен А. Таноновым. Ему и главному инициатору проекта, продюсеру и либреттисту И. Афанасьевой принадлежит и заслуга выстраивания музыкальной драматургии, которая при таком коллективном сочинении могла превратиться в простой калейдоскоп более или менее выразительных номеров и сцен.

Для оперного искусства давно стало традицией включать в музыкальную ткань произведения лейтмотивы, которые помогают выявить основные смысловые векторы, и создать запоминающиеся музыкальные характеристики отдельных персонажей. Не отказывается от этой традиции и А. Танонов. В мюзикле обращают на себя внимание три основных лейтмотива, трактовка которых далека от привычного представления о лейтмотивности.

Все три лейтмотива имеют непосредственное отношение к Воланду. Концептуальным ядром всего мюзикла становится краткая мотивная формула, при своем первом появлении связанная со словами «Любовь и страх соединились»¹⁵. Ее риторическая выразительность очевидна: восходящее движение по минорному трезвучию словно стопорится завершающим секундовым опеванием неустойчивого вводного тона — второй ступени (рис. 1).

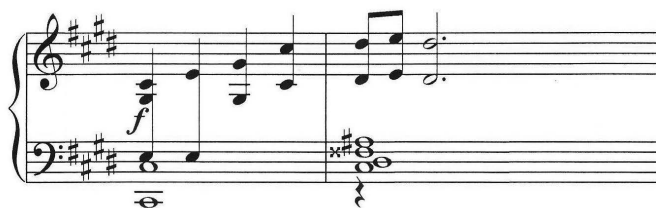


Рис. 1. Лейтмотив «Любовь и страх соединились»

¹⁵ В клавире мюзикла лейттема появляется впервые именно в связи с этими словами, но в видеозаписи спектакля и в современной сценической версии данная тема «вызревает» и оформляется в кратком оркестровом вступлении, предшествующем первой сцене — сцене разговора Левия Матвея и Воланда (Сон Воланда). Поскольку сценическая версия мюзикла имеет целый ряд отличий от клавира 2013 года и несет на себе следы позднейшей композиторской работы, в анализе интонационной драматургии нами учитываются изменения и дополнения, зафиксированные в видеозаписи спектакля 2015 года.

Такие выразительно-изобразительные лейттемы-формулы мы в изобилии найдем у Р. Вагнера. К ним охотно обращается и Э. Ллойд Уэббер¹⁶. Но в отличие от привычных лейтмотивов конкретный смысл данной темы не так просто поддается интерпретации. Речь здесь, конечно, идет о соединении неких противоположных начал — более светлого и мрачного, позитивного и трагедийного. В музыкальной ткани мюзикла этот лейтмотив, как хамелеон, постоянно меняет свою окраску. Он может звучать как затаенное предупреждение (вкрадчивые солирующие реплики инструментов) или громогласный императив (*tutti* всего оркестра), а может приобретать ангельски благостный хоральный облик (хор *a'capella*). Но всякий раз он отмечает значимые вехи сюжетного развития независимо от того, с каким персонажем это развитие связано в данный момент — с Берлиозом, Пилатом, Иешуа, Маргаритой, Мастером, Фридой. Лейтмотив вездесущ, и создается впечатление, что он несет в себе идею двуединого начала самого мира, нерасторжимо присутствия в нем добра и зла. В этом смысле он является и характеристикой главного героя — Воланда, воплощающего в себе эту нерасторжимость двух полюсов¹⁷.

Дьявольское начало, на первый взгляд, должна воплощать тема припева первой арии Воланда — «Скоро грянет темный бал» (рис. 2).

Это второй по значимости лейтмотив мюзикла. В отличие от краткой формульности первого лейтмотива, данная тема представляет собой развернутое вокальное высказывание. В нем присутствует риторическая выразительность интонаций: настойчиво устремляющаяся вверх мелодия, проходя три волны, застывает, наконец, на высоком тоне, но этот тон «ложится» на крайне диссонирующее гармоническое окружение. Тональная неустойчивость мелодического движения, сопоставление далеких гармонических комплексов, постоянное «вклинивание» или «застревание» неаккордовых звуков, превращающее простые

¹⁶ Вспомним мотивы кольца, отречения от любви, договора (копья), змея, гибели богов, радуги, меча, страдания Вельзунгов, валькирий и многие другие из более чем сотни лейтмотивов вагнеровской тетралогии «Кольцо Нибелунга» или, например лейтмотив Христа-Суперзвезды («гамма целеустремленности», по определению А. В. Сахаровой), тему первосвященников, лейтмотивы Призрака Оперы из знаменитых мюзиклов Ллойда Уэббера (об использовании риторических фигур в мюзиклах Ллойда Уэббера см.: [14, с. 127–138]).

¹⁷ Сошлемся в связи с этим на выразительную характеристику Воланда, данную Е. Яблоковым: «Его образ во многом построен с помощью объединения противоположностей. В Воланде мы видим, так сказать, олицетворенную сущность Универсума. Хаос, воплощаемый через этот образ, больше похож на Космос, ибо реализуется через цельный и по необходимости «антропоморфный» образ...» [15].

трезвучные аккорды в септ- или нонаккорды придают этой теме напряженно-драматичный характер.

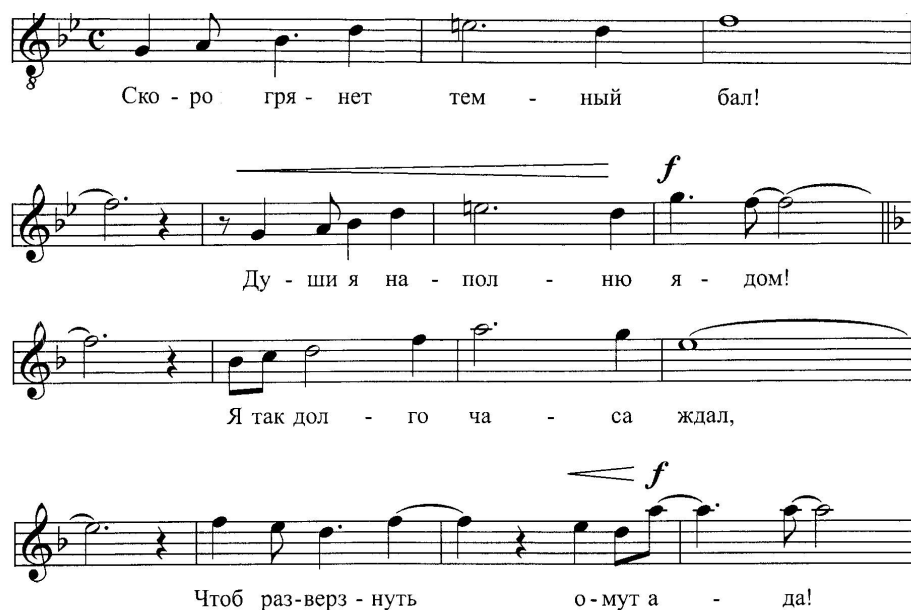


Рис. 2. Второй раздел арии Воланда «Сотни веков»

Не менее драматично, хотя и в гармонически проясненном варианте, тема будет звучать и в вокальных партиях других героев мюзикла. На ней построены вторые части арии Маргариты «Искать, искать» и арии Иешуа «На кресте». Таким повтором тематически объединенными оказываются партии, казалось бы, совершенно далеких персонажей. Показательно, что в ариях Маргариты и Иешуа повторена не только вокальная мелодия, но и слова («Ты меня оставил, Бог!!!»). К смыслу таких объединяющих повторов, которых в мюзикле немало, мы обратимся несколько позже.

Лейтмотив «Скоро грянет темный бал» активно используется не только в вокальных партиях, но его жизнь в музыкальном развитии мюзикла не позволяет свести его семантическую функцию к четкому обозначению персонажа или понятия, как это обычно свойственно музыкальным лейттемам. Если при своем появлении в сцене на Патриарших прудах он воспринимается как выразительная характеристика демонического персонажа (тембр фагота, звучащего в низком

регистре, придает «страстной» теме таинственность и угрожающий оттенок), то метаморфоза, происходящая с темой в сцене встречи Мастера и Маргариты, полностью уводит от «дьявольщины». Звучание хора *a'capella* в замедленном темпе и высоком регистре совершенно меняет характер темы. Теперь она звучит как гимн любви — той силе, которой всемогущий дьявол не способен противостоять. И то же самое акапельное звучание предваряет сцену распятия Иешуа, заставляя осознать новые смысловые грани лейттемы — безграничную силу самопожертвования, преодолевающего любые страдания. В дальнейшем дьявольский фагот вновь появится в сцене бала (эпизод убийства барона Майгеля:) затем тема прозвучит в новом тембровом варианте (точнее в интенсивном тембровом развитии — от робкого флейтового напева до яркого звучания медных — как символ всепобеждающего милосердия) в сцене просьбы Маргариты о прощении Фриды и, наконец, вернется к своему главному герою (Воланду) в конце мюзикла (после отравления Мастера и Маргариты), но уже в знакомом просветленно-акапельном звучании, создавая арку и к сцене встречи Мастера и Маргариты, и к сцене распятия Иешуа. Здесь музыкально-драматургически осуществляется соединение всех трех сюжетных линий романа-мюзикла.

Нетрудно заметить, что принцип использования этого лейтмотива аналогичен первому («Любовь и страх соединились»): ему также свойственна смысловая биполярность, но здесь она еще больше усугубляется и переходит в полисемантичность. Тем не менее, сцепление воедино самых различных ситуаций и состояний развивает всю ту же тему единства Зла и Блага. Отсутствие прямолинейных семантических коннотаций, многообразие смысловых ассоциаций — важная особенность трактовки лейтмотивов в «Мастере и Маргарите», отличающая ее от многих мюзиклов, опирающихся, как правило, на приемы оперной драматургии, выработанные еще в середине XIX века. Здесь же мы видим прямое развитие традиций вагнеровской драмы. Согласно очень меткому наблюдению Г. Эйслера, «вагнеровский лейтмотив безраздельно связан с представлением о символическом смысле музыкальной драмы» и призван «выводить сценические события в сферу метафизической значимости»¹⁸. Оба ведущих лейтмотива мюзикла имеют отношение именно к такому пониманию лейтмотивности.

¹⁸ Приведем рассуждения Г. Эйслера: «Лейтмотив должен не просто характеризовать персонажи, эмоции или предметы (вещи) — хотя это по-прежнему всеми так понимается — но согласно собственно вагнеровской концепции он должен выводить сценические события в сферу метафизической значимости. Если в «Кольце» у туб звучит мотив Валгаллы, то это вовсе не должно обозначать место жительства Вотана, напротив, Вагнер желал этим выразить идею возвышенного, мировой воли, изначального принципа (Urprinzip) Лишь ради такой символики была изобретена лейтмотивная техника» [16, с. 11].

Впрочем, в «Мастере и Маргарите» можно найти примеры и более традиционного использования лейтмотивов. Лейтмотивом, маркирующим положительный образный полюс, становится тема финальной арии «Вместе навсегда» (рис. 3).



Рис. 3. Финальная ария «Вместе навсегда»

Правда, тему эту вряд ли можно считать оптимистическим апофеозом. Она, как и подавляющее большинство тем мюзикла, погружена в минорную сферу звучания. Однако модальность мелодики и мягкая текучая ритмика придают ей просветленный характер. Лейтмотив «благополучного конца», как его можно было бы аттестовать, вполне обоснованно предваряет дуэт Мастера и Маргариты «Счастливы вместе» и арию Пилата «Раскаяние», словно обещая страждущим героям избавление. А вот его появление перед дуэтом Маргариты и Воланда «Глобус» довольно провокационно: оно повторяет ситуацию любовного дуэта, хотя ни о каком любовном дуэте (а тем более со счастливым концом) здесь речь не идет. Но и сама финальная ария по-своему провокационна: она строится не только на теме «благополучного конца», но и включает в себя повтор одной из трагических тем мюзикла — темы из арии Иешуа «На кресте». Музыка подхватывает главный текстовый вывод: «Счастья и мук вечен круг».

Лейтмотив, сопровождающий первое появление Воланда с его свитой, можно обозначить как лейтмотив «сверхъестественных сил» (рис. 4).

Это, преимущественно, инструментальная тема, разнообразно темброво варьируемая, но всякий раз сохраняющая семантическую связь с дьявольскими проделками воландовой свиты. Этот лейтмотив пронизывает сцену на Патриарших прудах, «готовя» смерть Берлиоза, безраздельно господствует на балу Воланда. Он неизменно возникает в разговорах Бездомного и Мастера в психлечебнице, поскольку героем

этих разговоров является потрясающий воображение несчастного поэта незнакомец-иностранец. На модификации этого лейтмотива построена ария Бездомного «Хватайте консультанта»: то же движение мелодии по звукам трезвучия в соединении со «странными» секундовыми сдвигами: в лейтмотиве — «пустых» трезвучий, в арии — тональностей (рис. 5).

Кульминацией в развитии лейтмотива становится сцена превращения Маргариты в ведьму: здесь лейтмотив служит основой для арии героини «Чудеса. Я вмиг помолодела, крем помог».



Рис. 4. Лейтмотив сверхъестественных сил



Рис. 5. Ария Бездомного «Хватайте консультанта»

Можно считать производными от лейтмотива «сверхъестественных сил» краткие интонационные мотивы с характерным движением по минорному трезвучию и обостренным подчеркиванием малосекундовых интонаций, которые появляются в первой арии Воланда и в дальнейшем сопровождают эпизоды, связанные с дьявольскими функциями героя (Кастинг, Дьявольское танго, отравление Мастера и Маргариты). Однако вес этих интонаций не столь значим. Это окказиональные средства, обладающие характерной выразительностью, но не составляющие ядро музыкально-драматургической системы, выстроенной в мюзикле.

О том, что в мюзикле существует музыкально-драматургическая система свидетельствуют не только лейтмотивы¹⁹. Общую структуру этой системы можно представить в виде двух схем: Схемы основных лейтмотивов (рис. 6) и Схемы тематических арок между вокальными номерами (рис. 7).



Рис. 6. Схема основных лейтмотивов мюзикла

¹⁹ Понятием «музыкально-драматургическая система» пользуется В. К. Седов при рассмотрении особенностей использования лейтмотивов в оперной тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга» (см.: [17, с. 49–65]). Несмотря на то, что лейтмотивы анализируемого мюзикла ни по количеству, ни по характеру их использования не сопоставимы с вагнеровскими, мы также обращаемся к этому термину, поскольку музыкальное развитие «Мастера и Маргариты» обладает чертами хорошо продуманной системной организации, в которой наряду с лейтмотивностью задействованы и другие драматургические средства.

**Схема тематических арок
в мюзикле «Мастер и Маргарита»**

I акт

Дуэт Левия Матвея и Воланда

«Надо же, кто в этот вечер явился»

Ария Воланда

«Сотни веков в сто оков заключенный»

«Скоро грянет темный бал»

Ария Иешуа «Жаль истину»

Ария Бездомного «Хватайте консультанта»

Ариозо Маргариты «Не могу жить»

Ария Воланда «Первая встреча с Маргаритой»

Дуэт Мастера и Маргариты «Счастливы вместе»

«Милый мастер, мне пора»

«Будь милостив, Господь»

Хор критиков «Обвинение»

Ария Мастера «Я гибну»

«Как жесток мой путь земной»

«Я гибну, кругом только мрак»

Ария Мастера «Есть чудеса»

Ария Маргариты «Искать, искать»

«Комната пуста. И горят уста»

«Ты меня оставил, Бог»

Ариозо Маргариты «Не верю»

II акт

Ансамбль душевнобольных

Дуэт Пилата и Каифы

Ария Иешуа «На кресте»

«Муки ада я терплю»

«Ты меня оставил, Бог»

Дуэт Воланда и Маргариты «Мир твой пуст...»

Ария Маргариты «Чудеса...»

Дуэт Маргариты и Воланда «Глобус»

Квартет свиты «Последний грех»

Ария Фриды «Сжался надо мной»

Дуэт Воланда и Геллы

Ария Пилата «Раскаяние»

«Горячий льется свет»

«Истерзан полною луной»

Ария Воланда «Прощание с Маргаритой»

Финальная ария «Вместе навсегда»

«Дней круговерть – жизнь и смерть»

«Нет больше темнеющих туч»

Рис. 7. Схема тематических арок в мюзикле

Тематические арки, пронизывающие весь мюзикл, играют в музыкальной семантике мюзикла не меньшую роль, чем лейтмотивы.

Не будем подробно останавливаться на повторях музыкального материала в рамках вокальных партий отдельных персонажей. Они, безусловно, значимы для характеристики этих персонажей. Так, тематизм арии Воланда «Сотни веков» повторен (а точнее, предварен) в дуэте Левия Матвея и Воланда (Сон Воланда в начале мюзикла); тема Воланда «Маятник веков замри» (с разной подтекстовкой) очерчивает грани истории любви Воланда: «Первая встреча с Маргаритой»,

дуэт Воланда и Маргариты «Глобус», «Прощание с Маргаритой»; арии Мастера «Я гибну» и «Есть чудеса» построены на одном и том же материале, поскольку они составляют части единой сцены²⁰. Такие повторы указывают на ситуативное единство и служат заметными вехами в музыкальном развитии. Но в мюзикле важную роль играют арки, которые связывают разных персонажей или совершенно разные события, относящиеся к разным сюжетным пластам. Одну из таких арок образуют хор критиков «Обвинение» и дуэт Пилата и Каифы. Рэп-стилистика, в которой решены обе сцены, неожиданно объединяет разные по времени и содержанию, но единые в своей агрессивной интенции обвинительные коллизии, ведущие к гибели главных героев, двух параллельных сюжетных линий булгаковского романа. Следом за этими сценами идут, соответственно, распятие Иешуа и сумасшествие Мастера. Здесь нелишне вспомнить, что в опере С. Слонимского «Мастер и Маргарита» распятие Иешуа и терзание Мастера литературными критиками напрямую драматургически соотнесены, что устанавливает непосредственную связь между судьбой писателя и его героя²¹. Музыкальная драматургия мюзикла проводит эту же идею иными средствами. Сцены непосредственно не рядоположены, но музыкальный материал создает выразительную и легко запоминающуюся арку. Причем повторами отмечены не только обвинительные сцены, но и последующие вокальные реакции приговоренных к гибели.

Станным, на первый взгляд, кажется повтор темы из дуэта Мастера и Маргариты «Счастливы вместе» в арии Пилата «Раскаяние». Хотя по своему психологическому содержанию обе ситуации в какой-то мере перекликаются: предчувствие беды, переполняющее душу влюбленных, и отчаяние измученного укорами совести Пилата в равной мере ложатся на страстно-порывистую мелодию (у Пилата вокальное произнесение этой темы обострено резким сдвигом мелодии при ее повторении в далекую тональность — из фа минора в соль-диез минор). Главный драматургический смысл здесь заключен в протягивании нитей между различными персонажами: музыкальная драматургия фиксирует не отличия героев, а их близость; она «ловит» и подчеркивает все психологические и смысловые переклички сценических ситуаций.

²⁰ Две арии Мастера следуют за хором критиков «Обвинение» и могут рассматриваться как один номер — крайние части большой арии *da capo*. Между ними вставлен эпизод первой встречи Мастера и Бездомного в психлечебнице. Сжатое пространство театрального действия заставляет максимально динамизировать и сжимать события романа: за время арии происходят и сжигание романа, и попадание Мастера в психлечебницу, и (мысленное) прощание с Маргаритой.

²¹ Анализ оперы С. Слонимского см.: [18].

Прием повтора вокальной темы в партии другого персонажа для мюзикла не нов. Его можно встретить в произведениях Ллойда Уэббера. Наиболее яркие примеры содержит «Иисус Христос — суперзвезда»: реминисценция арии Марии Магдалины «I don't know how to love him» («Я не знаю, как любить его») неожиданно появляется в предсмертной арии Иуды, а тема «Who are you to criticize her» («Кто ты, чтобы критиковать ее»), которой Иисус останавливает нападки Иуды на Марию, — в обращении народа к самому Иисусу в сцене его ареста. В обоих случаях повторенный тематизм не воспроизводит первоначальный смысл, а рождает новую смысловую ситуацию²². Однако у Э. Ллойда Уэббера это — редкий, маргинальный прием, а у А. Танонова он становится последовательно проведенным принципом объединения персонажей, за которым стоит мысль о глубинном единстве человеческих судеб, в которых сплетаются (вплоть до неразличимости) счастье и несчастье. В результате и лейтмотивы, и многочисленные повторы работают на одну и ту же идею, создавая сложно сплетенную сеть многообразных связей-переходов.

«Оборотничество» тем в полной мере выявляет себя в повторе одной из тем арии Мастера «Я гибну» в финале мюзикла: раздел «Нет больше темнеющих туч» повторяет трагический возглас Мастера «Я гибну, кругом только мрак...», и это ставит под сомнение финальный хэппи-энд, окрашивая его наперекор оптимистичным словам отнюдь не в победные тона.

Передача вокальной темы арии Воланда («Маятник времен замри») Маргарите в дуэте «Глобус» лишь на самый поверхностный взгляд превращает его в «дуэт согласия». На деле это дуэт противостояния, где герои погружены каждый в свой мир чувств: Воланд поглощен страстью к Маргарите, а Маргарита, пораженная видениями всех земных страданий, отраженных в волшебном глобусе, невольно примеряет на себя дьявольскую способность всезнания, но переживает ее слишком по-человечески. Музыкальный образ осложнен наслаивающимся на вокальные голоса (в начале дуэта) проведением в оркестре темы заключительного хора. Намек на будущий хэппи-энд кажется здесь совсем неуместным, но именно он, усиливая противоречивость, напоминает о единстве универсума блага и зла.

Сходный прием, но с иным семантическим наполнением, применен в арии Фриды. Подобно Маргарите, заимствующей вокальную

²² Достаточно подробный анализ музыкальной драматургии мюзикла «Иисус Христос-Суперзвезда» приведен в диссертации А. В. Сахаровой [14, с. 157–165].

тему Воланда, Фрида повторяет основную тему арии Маргариты, потерявшей Мастера («Комната пуста. И горят уста...»). А в оркестре контрапунктом звучит начальная тема арии Иешуа «На кресте» («Муки ада я терплю»). Концентрация трагизма отмечает судьбоносный для Маргариты момент. Реминисценции самых трагических сцен служат своеобразным музыкальным обоснованием выбора героини, которую порыв сочувствия заставляет забыть о своих интересах и пожертвовать единственное позволенное ей желание в пользу Фриды.

Тематизм, «свободно» мигрирующий по партиям основных персонажей, стягивает всех в единый клубок. Но центральным звеном этого клубка являются Мастер, Иешуа, Маргарита и Воланд. Их партии связаны перекрестными связями особенно прочно. Одну арку образует повтор темы арии Воланда «Скоро грянет темный бал» в ариях Маргариты и Иешуа (в обеих ариях со словами «Ты меня оставил, Бог!»). Вторая арка объединяет всех четырех персонажей. Центром этой арки является повтор тематизма арии Мастера «Я гибну» в дуэте Воланда и Маргариты «Мир твой пуст» (рис. 8; 9).



Рис. 8. Ария Мастера «Я гибну»



Рис. 9. Дуэт Воланда и Маргариты «Мир твой пуст»

Варьированный мелодико-ритмически, фактурно и темброво, этот тематизм, тем не менее, достаточно определенно утверждает единую интонационную зону (а вместе с этим — эмоционально-психологическую и семантическую), в которой находятся все три героя. Еще

один интонационный вариант того же тематизма лежит в основе первой части арии Иешуа «На кресте» (рис. 10).



Рис. 10. Ария Иешуа «На кресте»

А в дуэте Мастера и Маргариты «Счастливы вместе» интонационная версия Иешуа появляется в совсем другом обличье (рис. 11), меняя минорную окраску на мажор.



Рис. 11. Дуэт Мастера и Маргариты «Счастливы вместе»

Счастье и трагизм как две ипостаси человеческой судьбы не разделены, а, словно слиты в единой экзистенциальной сущности: интонационная метаморфозность это подчеркивает²³. Все приведенные варианты повторенного тематизма образуют своего рода лейтмотив — лейтмотив (трагической) судьбы. В отличие от остальных лейттем, эта — существует практически исключительно в вокальной сфере и лишь дважды возникает ее оркестровое проведение, как контрапункт арии Фриды и в сцене возвращения сожженного романа Мастера.

Показательно, что в музыкально-интонационной драматургии дьявол Воланд не только не противопоставлен простым смертным, но существует в том же континууме. Демоническая фигура демифологизирована и наделена сугубо человеческими чертами, что в вокальной партии подчеркнуто не только тематическими арками, но и интонационным родством²⁴. Главный герой мюзикла предстает сочувствующим

²³ Интонационная метаморфозность — одно из важнейших качеств лейтмотивной работы Р. Вагнера. См. об этом: [19].

²⁴ Характерные «поникающие» интонации обращают на себя внимание как в партиях Мастера, Маргариты, Иешуа, так и в вокальной речи Воланда.

и по-человечески страдающим персонажем, которому даже его сверхъестественная власть не позволяет вырваться за пределы вселенской кармы жизни.

Но и остальные ведущие персонажи словно лишены «особых свойств». Их музыкальные характеристики нацелены не на выявление индивидуально неповторимых черт, а на «формулировку» сущностных экзистенциальных смыслов. И в этом одна из важнейших особенностей музыкально-драматургической системы данного мюзикла, определяющая своеобразие и уникальность трактовки лейтмотивности и тематической работы.

Музыка «Мастера и Маргариты» содержит немало ярких контрастных номеров. Здесь представлены и разные жанры (танго, канкан, сатирические куплеты, хорал, пародированная советская массовая песня и многое другое), и разные стили (академическая и эстрадная музыка, рок, рэп, аллюзии на восточную мелодику); но, наряду с этой музыкальной «разноголосицей», существует и стилистически выдержанное в едином ключе интонационное ядро. Именно оно сформировано и выделено лейтмотивами и тематическими арками, о которых шла речь выше. Лейтмотивы и арки концентрируют внимание на интонациях-носителях экзистенциальных смыслов или, если вспомнить слова Г. Эйслера, о сущности вагнеровского лейтмотива, которые в полной мере относимы и к мюзиклу «Мастер и Маргарита», «сфере метафизической значимости». Такая концентрация способствует тому, что сложный многоуровневый сюжет булгаковского романа укладывается в логичную музыкальную композицию с очень четкими интонационно-семантическими контурами. В процессе слушания мюзикла интонационно-семантическая структура воспринимается на подсознательном уровне, хотя в полной мере осознать композиторский замысел помогает только углубленный анализ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Master&Margarita [Электронный ресурс] URL: <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/theatertoneel2017.html> (дата обращения: 02.05.2019).
2. Сайт Сергея Литвинова [Электронный ресурс] URL: http://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita (дата обращения: 02.05.2019).

3. Александр Градский [Электронный ресурс] URL: <http://www.gradsky.com/d34.shtml> (дата обращения: 02.05.2019).
4. Эндрю Ллойд Уэббер отказался от «Мастера и Маргариты» // Lenta.ru. 15.05.2009. [Электронный ресурс] URL: <https://lenta.ru/news/2009/05/15/webber/> (дата обращения: 02.05.2019).
5. Савранский В. С. Музыкально-жанровая сущность оперетты: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Тбилиси. 1982. 23 с.
6. Андрущенко Е. Э. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: дис... канд. искусствоведения: 17.00.02. Ростов-на-Дону. 2007. 242 с.
7. Андрущенко Е. Э. Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
8. Андрущенко Е. Э. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 1) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 4 (21). С. 89–94.
9. Андрущенко Е. Э. Современная опера «под знаком мюзикла»: предпосылки, истоки, тенденции (статья 2) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2016. № 1 (22). С. 82–89.
10. Симонов К. Предисловие к роману М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Москва. 1966. № 11. С. 6–7.
11. Булатов М. О. Нравственно-философская концепция романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 Махачкала 2000. 257 с.
12. Злочевская А. В. Религиозно-философская позиция М. Булгакова в романе «Мастер и Маргарита» // Opera Slavica. 2001. № 1. С. 10–19.
13. Мюзикл «Мастер и Маргарита» // Театр ЛДМ. [Электронный ресурс] URL: <https://ldm.theater/master-i-margarita/> (дата обращения: 02.05.2019).
14. Сахарова А. В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: дис. ... канд. искусствоведения. 17.00.02. М. 2008. 249 с.
15. Яблоков Е. А. «Я – часть той силы...»: Этическая проблематика романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Русская литература. 1988. № 2.

С. 3–31 // Яблоков Евгений Александрович [Электронный ресурс] URL: <http://eajablokov.ru/article15.html> (дата обращения: 02.05.2019).

16. *Eisler H.* Komposition für den Film. Berlin: Henschelverlag, 1949. 150 S.

17. *Седов В. К.* Интонационная драматургия Рихарда Вагнера: на материале «Кольца Нибелунга»: дис. ...канд искусствоведения. 17.00.02. М. 2000. 220 с.

18. *Холопова В. Н.* Философская «камерата» Сергея Слонимского // Советская музыка. 1989. № 10. С. 22–25.

19. *Кузнецова А. В., Кузнецов А. В.* Метаморфозность лейтмотивной системы в «Кольце нибелунга» Рихарда Вагнера // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 4 (12). С. 34–40.

REFERENCES

1. Master&Margarita. URL: <https://www.masterandmargarita.eu/ru/05media/theatertoneel2017.html> (data obrashcheniya 2.05.2019)

2. Sajt Sergeya Litvinova URL: http://litvinovs.net/illustrations/master_and_margarita (data obrashcheniya 2.05.2019)

3. Aleksandr Gradskij. URL: <http://www.gradsky.com/d34.shtml> (data obrashcheniya 2.05.2019)

4. Endryu Llojd Uebber otkazalsya ot «Mastera i Margarity» // Lenta.ru. 15.05.2009. (data obrashcheniya 2.05.2019)

5. *Savranskij V.S.* Muzykal'no-zhanrovaya sushchnost' operetty: avtoref. dis. ...kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Tbilisi, 1982. 23 s.

6. *Andrushchenko E.* Mjuzikly E. Llojda-Uebbera konca 1960–1980-h godov: Sjuzhety. Zhanr. Stilistika: dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2007. 242 s.

7. *Andrushchenko E.* Llojd Uebber i «muzyka iz byvshego SSSR»: u istokov «tret'ego napravleniya» // Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj al'manah. 2014. № 4. S. 40–50.

8. *Andrushchenko E.* Sovremennaya opera «pod znakom mjuzikla»: predposylki, istoki, tendencii (Stat'ja 1) // Yuzhno-Rossijskij muzykalnyj al'manah. 2015. № 4 (21). S. 89–94.

9. *Andrushchenko E.* Sovremennaya opera «pod znakom mjuzikla»: predposylki, istoki, tendencii (Stat'ja 2) // Yuzhno-Rossiiskij muzykalnyj al'manah. 2016. № 1 (22). S. 82–89.
10. *Simonov K.* Predislovie k romanu M. Bulgakova Master i Margarita // Moskva. 1966. № 11. S. 6–7.
11. *Bulatov M.O.* Nravstvenno-filosofskaya koncepciya romana M.A. Bulgakova «Master i Margarita»: dis. ... kand. filol. nauk: 10.01.01. Mahachkala, 2000. 257 s.
12. *Zlochevskaya A.V.* Religiozno-filosofskaya poziciya M. Bulgakova v romane «Master i Margarita» // Opera Slavica. 2001. № 1. S. 10–19.
13. Mjuzikl «Master i Margarita» // Teatr LDM. URL: <https://ldm.theater/master-i-margarita/> (data obrashcheniya 2.05.2019)
14. *Saharova A.V.* Muzykal'nyj teatr Endryu Lloyda Uebbera: zhanrovo-stilevye modeli massovoj i akademicheskoy muzyki: dis. ... kand. iskusstvovedeniya, 17.00.02. M., 2008. 249 s.
15. *Jablokov E.A.* “Ya – chast' toj sily...”: Eticheskaja problematika romana M. Bulgakova «Master i Margarita» // Russkaja literatura. 1988. № 2. S. 3–31. // Jablokov Evgenij Aleksandrovich. URL: <http://ejablokov.ru/article15.html> (data obrashcheniya 2.05.2019)
16. *Eisler H.* Komposition für den Film. Berlin: Henschelverlag, 1949. 150 S.
17. *Sedov V.K.* Intonacionnaja dramaturgija Riharda Vagnera: na materiale «Kol'ca Nibelunga»: dis. ... kand. iskusstvovedeniya, 17.00.02. M., 2000. 220 s.
18. *Holopova V.N.* Filosofskaya «kamerata» Sergeya Slonimskogo // Sovetskaya muzyka. 1989. №10. S. 22–25.
19. *Kuznecova A.V., Kuznecov A.V.* Metamorfoznost' lejtmotivnoj sistemy v «Kol'ce Nibelunga» Riharda Vagnera // Nauka. Iskusstvo. Kul'tura. 2016, № 4 (12). S. 34–40.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Лелеко В. В. — канд. культурологии; verale@yandex.ru

Махрова Э. В. — канд. искусствоведения, д-р культурологии, проф.; emachrowa@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Leleko V. V. — Cand. Sci. (Arts); verale@yandex.ru

Machrowa E. V. — Dr. habil.; emachrowa@mail.ru