

EDN: ZXDOUD
УДК 782.1+782.8

The Creative Adaptation of 19th Century Biblical Musical Drama in Andrew Lloyd Webber's Rock Opera «Jesus Christ Superstar»

Olesya S. Mikhaylova* and Larisa I. Nekhvyadovich

*Altai State University
Barnaul, Russian Federation*

Received 14.05.2023, received in revised form 20.05.2023, accepted 21.06.2023

Abstract. In the current situation of the development of creative industries, which are represented by a wide and diverse range of issues, the question of the transformation of classical works into modern art is of particular importance. The subject of research in this article is the phenomenon of creative reception of a romantic musical drama on the subjects of the Holy Scriptures in the rock opera by E. L. Webber, “Jesus Christ Superstar”. This work of art is being explored from a new perspective for the first time. It is established that the creative interpretation of the story of Jesus Christ is based on key principles of biblical musical drama from the 19th century. Fundamental among these is the religious and philosophical concept, in which events are interpreted in line with biblical historicism. This concept not only conveys the core message of the Bible, but also shapes the complex drama of the work. Similarly to 19th century operas on the subjects of the Holy Scriptures, two main dramatic lines are developed in “Superstar”: the first is connected with the development of an external conflict reflecting the concept of God’s interaction with the earthly world; the second is connected with the development of an internal, psychological conflict revealing the dynamics of contradictory states of the heroes of the musical drama. The receptive dialogue between romantic opera and rock opera can also be traced at the intonation-thematic level.

Keywords: creative adaptation, creative industries, Biblical musical drama, opera, rock opera, Jesus Christ Superstar, E. L. Webber, 19th century operas, biblical historicism.

The research was funded by Russian Science Foundation. Project number 22–28–00551 «Biblical Historicism in Western European and Russian Opera of the 19th Century».

Research area: musical art.

Citation: Mikhaylova O. S., Nekhvyadovich L. I. The creative adaptation of 19th century biblical musical drama in Andrew Lloyd Webber’s rock opera «Jesus Christ Superstar». In: *J. Sib. Fed. Univ. Humanit. soc. sci.*, 2023, 16(8), 1355–1364. EDN: ZXDOUD



Креативная рецепция библейской музыкальной драмы XIX века в рок-опере Э.Л. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда»

О.С. Михайлова, Л.И. Нехвядович

Алтайский государственный университет
Российская Федерация, Барнаул

Аннотация. В современной ситуации развития креативных индустрий, представленных широким и многообразным проблемным полем, особое значение приобретает вопрос о трансформации образов классического произведения в современном искусстве. Предметом исследования в настоящей статье является феномен креативной рецепции романтической музыкальной драмы на сюжеты Священного Писания в рок-опере Э. Л. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда». В данном ракурсе это произведение искусства исследуется впервые. Установлено, что креативная интерпретация истории Иисуса Христа в своей основе опирается на ключевые принципы библейской музыкальной драмы XIX века. Основополагающей среди таковых является религиозно-философская концепция, в которой события интерпретированы в русле библейского историзма. Последний не только раскрывает фундаментальную смысловую идею Библии, но и определяет многоплановые драматургические процессы в произведении. Таким образом, как и в операх XIX века на сюжеты Священного Писания, в «Суперзвезде» получают развитие две главные драматургические линии: первая связана с развитием внешнего конфликта, отражающего концепцию взаимодействия Бога с земным миром, вторая – с развитием внутреннего, психологического конфликта, раскрывающего динамику противоречивых состояний героев музыкальной драмы. Рецептивный диалог между романтической оперой и рок-оперой прослеживается и на интонационно-тематическом уровне.

Ключевые слова: креативная рецепция, креативные индустрии, библейская музыкальная драма, опера, рок-опера, Иисус Христос – суперзвезда, Э. Л. Уэббер, оперы XIX века, библейский историзм.

Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда в рамках научного проекта № 22–28–00551 «Библейский историзм в западноевропейской и русской опере XIX века».

Научная специальность: 5.10.3 – виды искусства (музыкальное искусство).

Цитирование: Михайлова О. С., Нехвядович Л. И. Креативная рецепция библейской музыкальной драмы XIX века в рок-опере Э. Л. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда». *Журн. Сиб. федер. ун-та. Гуманитарные науки*, 2023, 16(8), 1355–1364. EDN: ZXDODU

Введение

Креативные индустрии – это широчайшая категория современного гуманитарного знания, охватывающая не только проблемы общетеоретического построения, но и эм-

пирический анализ развития художественных процессов, связанных с экономикой и социальной политикой. Рок-опера как музыкально-драматическое произведение представляет собой символично-смысловой

продукт, который является одним из самых востребованных в секторе креативных индустрий. Здесь, по-видимому, не лишним будет авторитетное замечание К. Б. Соколова и Н. А. Хренова, которые считают, что идейная направленность рок-оперы, связанная со стихийным бунтом молодежи против ценностей современного общества, служит причиной популярности осовременивания библейских сюжетов (Sokolov, Khrenov, 2022: 435). В этом сказывается тенденция креативной рецепции сюжетов Священного Писания.

Рецептивная стратегия достигла расцвета в креативных индустриях второй половины XX века, когда вечные темы, вступив в диалог с современной культурой, облачились в новаторскую форму. Речь идет о появлении произведения, ознаменовавшего рождение нового жанра, – рок-оперы «Иисус Христос – суперзвезда», созданной композитором Э. Ллойд-Уэббером и либреттистом Т. Райсом в 1970 году. Поставленная спустя год с большим успехом на сцене Бродвейского театра, она обозначила рубеж в его развитии, что позволило музыковеду Д. Стернфельду назвать период до 1971 года «Бродвеем до нашей эры», поскольку, по ее замечанию, «Суперзвезда» ознаменовала «конец довольно слабого и старомодного десятилетия мюзиклов... и начало новой эры» (Bial, 2015: 145). Постановка рок-оперы вызвала невиданный ажиотаж, разделив мир на два лагеря. Среди многочисленных деятелей музыкального искусства, давших положительный отзыв о творении Э. Ллойд-Уэббера, можно вспомнить Д. Шостаковича, назвавшего «Суперзвезду» «талантливой оперой», с «очень хорошей музыкой» (цит. по Andrushchenko, 2014: 41). Позицию иной стороны в полной мере характеризует высказывание С. Слонимского, называющего рок-оперу «курьезом»: «я лично ощущаю в ней несоответствие характера духовного содержания самой музыки и этоса Евангелия. Серьезная литература, серьезная живопись, серьезная поэзия адекватны серьезной музыке» (Schnittke, Slonimsky, 2001: 35–36). В этом же русле мыслит и Н. Каретников: не умаляя достоинств «Суперзвезды», он констатирует факт вульгаризации и пре-

ступления с точки зрения искусства, когда «самый высокий сюжет человеческой истории» повернут «в собственных коммерческих интересах» (цит. по Andrushchenko, 2014: 41).

Однако настоящий шквал критики на рок-оперу обрушился со стороны представителей христианской церкви, резко осуждающих креативную интерпретацию библейского сюжета. Как известно, во второй половине XX века у консервативных религиозных мыслителей сложилось устойчивое представление о рок-музыке, как об искусстве социально-неблагополучной аудитории. Такое мнение накладывало отпечаток и на рок-произведения, написанные для музыкального театра, поскольку для христианского мира они все равно «оставались маргинальными, а их статус проблематичным» (Wollman, 2006: 2). Одними из первых волну критики в сторону рок-музыки спровоцировали христианские лидеры Д. Нобель и Б. Ларсон, убежденные, что с каждым годом она будет «все более важным инструментом в руках сатаны для разрушения морали этого поколения» (Howard, 1999: 32).

Однако креативная трансформация истории Иисуса Христа в жанр рок-оперы возникла не на пустом месте: она была подготовлена процессами, охватившими западную культуру 1960-х годов. Важнейшим шагом на пути сближения рока и христианства стали религиозные реформы, принятые на XXI Вселенском Соборе Католической церкви (Второй Ватиканский собор, 1962–1965). Среди них наиболее значимой была реформа литургического действия, которая заключалась в его адаптации к традициям различных народов. Это способствовало большей свободе церковного ритуала: отныне во время службы могла звучать популярная или народная музыка в сопровождении любых музыкальных инструментов. Помимо акустических, допускались электроинструменты. В этот же период в США возник уникальный духовный феномен, который впоследствии распространился по европейским странам – так называемое «Движение Иисуса». Его участники, имено-

вавшие себя «фриками» и «людьми Иисуса», были «евангельскими протестантами, перенявшими стиль одежды, графическое выражение и язык хиппи» (Miller, 2015: 93). Как подчеркивает Т. Миллер, эти люди являлись «молодыми убежденными христианами, которых привлекал романтический мир контркультуры» (Miller, 2015: 93). Названному молодежному движению были созвучны христианские идеи, где проповедовалась любовь к духовным ценностям и отрицание материального блага; в этих идеях виделись идеалы братской любви и бескорыстия, способные стать источником для духовного совершенствования погрязшего в грехах человечества. Таким образом, к концу 1960-х годов, по замечанию Г. Биала, «стена, отделяющая рок от религии, стала размываться» (Bial, 2015: 151), часть христианского общества прониклась новой музыкой, а «десятки, если не сотни пасторов, играющих на гитаре, дали свое неявное благословение «Божьему року»» (Bial, 2015: 151).

Постановка проблемы

По свидетельствам биографов Э. Ллойд-Уэббера, идею о написании театрального произведения о жизни Иисуса Христа ему подсказал англиканский священник во время учебы в Королевском музыкальном колледже, при этом отметив, что композиция должна быть не стандартной, а такой, «с которой современная молодежь могла бы себя идентифицировать» (Nassour, Broderick, 1973: 20). Композитор сразу отказался от этой идеи, посчитав ее «ужасной» (Nassour, Broderick, 1973: 20). Однако спустя несколько лет Э. Ллойд-Уэббер совместно с Т. Райсом все же стали воплощать ее в жизнь. Представленная сначала в виде концепционного альбома (октябрь 1970), а затем и рок-оперы (октябрь 1971), главная новозаветная история действительно оказалась близка молодой общественности, и не только потому, что была «рассказана» современным языком: обращала на себя внимание необычная трактовка образа главного героя, показанного, с одной стороны, как простого человека с его палитрой

чувств и эмоций, а с другой – как яркого молодежного лидера. По мнению авторитетного отечественного музыковеда, в рок-опере Христос – это ««первый хиппи», лидер движения, испытывавший на себе его противоречия, его взлет и крушение, переживший крах собственных идей и ставший их трагической жертвой» (Tsuker, 1993: 171). Как подчеркивали авторы, в своем сочинении они сознательно отказались от Божественной природы Иисуса, выведя на первый план его человеческие качества. Т. Райс отмечал: «Я нахожу Иисуса, изображенного в Евангелиях как Бога, очень нереалистичной «фигурой». То же самое верно... для Иуды, который изображен просто как своего рода вырезанная из картона «фигура зла»» (Wollman, 2006: 96). Именно поэтому авторы новаторски подошли и к воплощению образа Иуды, который представлен в рок-опере как «глубоко конфликтная, но в конечном счете сочувствующая фигура» (Wollman, 2006: 96). Таким образом, руководствуясь собственными убеждениями (в какой-то мере эпатажными и бунтарскими), а также интересами современного общества, Ллойд-Уэббер и Райс представили миру «обновленную», креативную версию истории Христа, в которой особое место занимает психологическая характеристика главных героев. Именно поэтому, по замечанию Э. Вольман, «Суперстар» представляет собой не просто рассказ о последних днях жизни Иисуса – это настоящее исследование, «почему Иуда предал того, кого он явно любил» (Wollman, 2006: 96).

Стремление Э. Ллойд-Уэббера и Т. Райса показать в «Суперстаре» широкий диапазон человеческих переживаний с психологической достоверностью, несомненно, роднит это произведение с оперой XIX века, для которой свойственно доминирование лирико-субъективного начала, выведение в центр трагедии Личности, усложненной проблематикой религиозно-философского характера. При этом следует учитывать, что в недрах романтизма не только сформировалась отдельная оперная ветвь, связанная с воплощением священных сюжетов, но и окончательно

утвердилась своеобразная модель «библейской» оперы с определенным типом драматургии, образно-смысловой символики и интонационно-тематическими особенностями. В контексте сказанного представляется любопытным проследить рецептивный диалог рок-оперы Э. Ллойда-Уэббера и Т. Райса с некоторыми указанными параметрами романтической музыкальной драмы на сюжеты Священного Писания.

Методология

Выбор методологии исследования обусловлен обращением к креативной рецепции как к самостоятельному предмету искусствоведческой рефлексии в произведениях оперного искусства. Такой подход предусматривает возможность синтеза различных методологических подходов в единый конструкт. Первая группа базовых элементов включает метод сравнительно-исторической реконструкции. При этом происходит обращение к элементам феноменологической и герменевтической методологии в интерпретации музыкальной драматургии рок-оперы Э. Ллойд-Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда». Вторая составляющая методологии относится к методам искусствоведческого анализа музыкального языка произведения оперного искусства. Осуществление синтеза элементов методологии в изучении креативной рецепции библейской музыкальной драмы XIX века в рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда» стало возможным благодаря использованию системно-структурного подхода.

Обсуждение

Музыкальное искусство изобилует произведениями, посвященными рождению и жизни Иисуса Христа, при этом главным жанром для воплощения этих событий на протяжении столетий неизменно остается оратория¹. Для оперного жанра компо-

зиторы предпочитали избирать ветхозаветные сюжеты, насыщенные масштабными драматическими событиями, эффектными ситуациями и яркими образами, столь необходимыми для театральной сцены. Первой оперой о Спасителе, по мнению Р. Тарускина, является духовная опера «Христос» А.Г. Рубинштейна, написанная в 1893 году (Taruskin, 1990). Впоследствии появились оперы «Иисус из Назарета» (1901) Э. Морера и «Назарянин» (1911) А. Джаннеттини.

Рассуждения о креативной рецепции в рок-опере «Иисус Христос – суперзвезда» начнем с выделения основополагающих принципов библейской музыкальной драмы XIX века². Опираясь на проведенные исследования названного жанра (Mikhaylova, 2020; Mikhaylova, 2022; Mikhaylova, Nekhvyadovich 2023), отметим, что фундаментальной основой в таковом выступает религиозно-философская концепция, в которой события интерпретированы в русле библейского историзма. В основу последнего положена идея провиденциального видения судьбы человечества и отдельной Личности, чей земной путь предстает результатом соблюдения (или нарушения) установленных Богом Законов, закрепленных через Завет. Таким образом, событийная логика таковых произведений выстраивается как история Преступления и Наказания, раскрываемая через религиозно-мировоззренческое самоопределение человека. Именно поэтому важнейшую роль в операх на библейскую тематику занимает показ личностных психологических драм героев на пути их выбора между Добром и злом, Праведностью и грехом. Это вечное противостояние полярных начал становится определяющим в формировании многоплановых драматургических процессов в опере.

¹ Среди многочисленных примеров назовем произведения Г. Генделя «Мессия» (1742), Ф. Мендельсона «Христос» (1847, неок.), Г. Берлиоза «Детство Христа» (1854), Ф. Листа «Христос» (1866), А. Салливана «Свет мира» (1873).

² Как известно, этот период отмечился появлением оперных концепций на сюжеты Священного Писания в трех композиторских школах – итальянской, французской и русской. К наиболее известным произведениям XIX века относятся оперы «Кир в Вавилоне» (1812), «Моисей в Египте» (1819, 1827) Дж. Россини, «Набукко» (1841) Дж. Верди, «Погоп» (1830) Г. Доницетти, «Самсон и Далила» (1876) К. Сен-Санса, «Иродиада» (1881) Ж. Массне, «Суламиф» (1883) А. Рубинштейна и др.

Креативная трактовка истории Христа в рок-опере обуславливает двуслойность ее содержания, которая соединяет в себе «вневременное и предельно актуализированное, общефилософское и остросоциальное, балансирующее между модернизированным вечным и символически-условным сегодняшним» (Tsuker, 1993: 171). Говоря о вневременной составляющей, следует отметить, что при всем новаторстве в интерпретации новозаветных событий (в основе либретто – вольная трактовка евангельских повествований от Матфея, Иоанна, Луки, дополненная сюжетными мотивами из апокрифических источников) авторами сохраняется главная идея библейской истории. Так, в рок-опере не только воспроизводятся самые трагические страницы Нового Завета – последние семь дней жизни Спасителя, – но и раскрывается суть новозаветной религиозной концепции, связанной с воплощением Божьего Плана о пришествии Христа на землю и искуплении им грехов человечества. Идея предначертанности судьбы свыше неоднократно озвучивается в рок-опере (например, звучит в словах Христа, адресованных Понтию Пилату, пытающемуся уберечь его от распятия: «Все предопределено, ты не можешь изменить это»).

Ю. Смонарь отмечает, что в рок-опере выделяются две главные драматургические линии: «одна из них – линия внешнего, зримого конфликта – отражает динамику отношений Иисуса с толпой и фарисеями. Другая вскрывает внутренний, психологический конфликт, показывает душевную смятенность Иуды, Христа, Пилата, Марии (Smonar', 1992: 241). Обращаясь к первому, так называемому внешнему конфликту, следует отметить, что он видится более глубоким, с вселенским масштабом: через взаимоотношения Христа и его окружения раскрывается концепция взаимодействия Бога с земным миром, вступившим на путь зла. Последнее символизируется в рок-опере предательством Иуды, отречением Петра, несправедливым судом и казнью распятием.

Примечательно, что данный конфликт получает развитие в массовых сценах, где

за внешним противопоставлением Христа его окружению скрываются нравственные категории Праведности и греха, Веры и безверия. Следует отметить, что массовые сцены в рок-опере являются преобладающими (хор участвует в 15 номерах из 25), что видится вполне традиционным для раскрытия тематики космогонического порядка. Данный принцип, как известно, является основополагающим для «библейских» опер XIX века, в которых ораториальные сцены не только доминируют, но и располагаются на ключевых драматургических этапах³. Продолжение указанных традиций отчетливо просматривается и в многофункциональной роли хора в «Суперзвезде». Прежде всего, он предстает активным действующим лицом музыкальной драмы, трансформирующимся в зависимости от происходящих событий. Наиболее ярко это прослеживается через образ многоликой толпы: она представляет собой и команду единомышленников-апостолов («What's The Buzz»), и ликующих фанатов-последователей, прославляющих Христа («Hosanna»), и нищих калек, требующих исцеления (заключительная часть «Temple»), и глумящихся обвинителей, настаивающих на жестокой казни («Trial before Pilate»). Среди иных функций хора можно выделить фоновую, оттеняющую основное действие: примером в данном случае являются коллективные реплики апостолов в сцене с Марией Магдалиной («Everything's Alright»). В рок-опере хору отводится и роль повествователя: в сцене Тайной вечери («The Last Supper») хор показан как рассказчик-комментатор происходящих событий. Важнейшей видится и иллюстративно-изобразительная функция: средствами хоровой драматургии композитор воссоздает атмосферу рыночного разгуля («Temple») и вакханалию ужаса, окутывающего сцену распятия Христа («Crucifixion»). При этом хоровые сцены отличаются разнообразием: наряду с развернутыми, гармонически насыщенными хоровыми эпизодами, объединяющими всех

³ Это позволило исследователям классифицировать некоторые музыкальные драмы на библейский сюжет (например, «Набукко» Дж. Верди и «Моисей и фараон» Дж. Россини) как «оперы-оратории».

участников ансамбля, в рок-опере присутствует и строгий хоровой унисон, и динамические сцены-диалоги, в которых сопоставляются мужские и женские хоровые группы («Everything's Alright»). Все это, несомненно, резонирует хоровым сценам в западноевропейских операх XIX века, представленных в творчестве Дж. Россини, Г. Доницетти, Дж. Верди, Э. Мегюля, Ж. Массне. Наиболее показательной в этом плане является опера «Набукко» Дж. Верди. В ней, во-первых, дифференциация хоровой партитуры аналогична рок-оперной и включает не только хоры противоборствующих сторон, но и отдельно выведенные мужские и женские хоровые группы (левиты и девы-еврейки). Во-вторых, это произведение является своего рода энциклопедией хоровой музыки, объединившей множество ее жанровых вариантов с разным функциональным значением: это и мрачные хоры грешников-евреев, комментирующие причины их трагической судьбы («Праздничные убранства отриньте» из I д.), и проникновенные лирические песнопения женского хора, взывающие о помощи к Всевышнему («Великий Боже» из I д.), и аскетичные унисонные хоралы левитов, предупреждающие о Божьей Каре (хор «Проклятый Господом» из II д.), и языческие помпезные ансамбли в честь каменных идолов («Ассирия – царица, равная земным могуществом Ваалу» из III д.), и торжественные гимны, прославляющие могущего Бога («Всемогущий Яхве» из IV д.).

Рецептивный диалог между произведениями разных эпох продолжается и на интонационно-тематическом уровне. Так, в романтической модели библейской музыкальной драмы и рок-опере XX века обнаруживается общность подхода в музыкальной трактовке образных сфер. Наиболее ярко это прослеживается в характеристике негативных образов, которые в операх XIX столетия зачастую воспроизводятся через танцевальные жанры. Последние в своей основе содержат остигательную моторику ритмо-интонационной формулы либо лишенную мелодического начала, либо утрирующую наиболее «избитые» обороты лирической форму-

лы. Например, именно в таком ключе выстроена характеристика царя Вальтара и его подданных в опере «Кир в Вавилоне», египетского фараона и его свиты в опере «Моисей в Египте» Дж. Россини, царя Навуходоносора в опере «Набукко» Дж. Верди. Танцевально-помпезная характеристика в названных операх, связанная с идеей торжества греха, в рок-опере «модулирует» в пародийно-гротесковую сферу, передающую авторскую иронию по отношению к этим персонажам. Так, вся негативная группа персонажей (Каиафа, Синедрион, Ирод и его свита) представлена в рок-опере через танцевальные жанры с утрированием остигательно-рефлекторного начала – композитор обращается к танцевальному джазу и рок-н-роллу. Музыкальная характеристика Ирода дается через ритмы фокстрота.

Вторая драматургическая линия в «Суперзвезде» связана с развитием психологических конфликтов героев рок-оперы. Тенденция централизации духовных проблем личности, берущая свое начало в романтической эпохе, здесь получила новое воплощение. Это проявилось в воссоздании сложной динамики психологических состояний всех ключевых героев музыкальной драмы – Христа, Иуды, Пилата и Марии Магдалины, усложненной, с одной стороны, религиозно-философской проблематикой, с другой – сугубо личностной, лирической, связанной с введением дополнительных сюжетных линий и мотивов.

Креативная трактовка образа Спасителя в рок-опере во многом опирается на традиции, заложенные А.Г. Рубинштейном в его священной драме «Христос». Именно в этом произведении впервые в оперном жанре был сделан акцент на человеческую природу Иисуса Христа. Интерпретация главного новозаветного образа в опере Рубинштейна, по замечанию Ю.А. Кичевой, «носит откровенно светский, а не религиозный характер. Его Христос – не Бог, а избранник Божий, учитель морали и нравственности, милосердия и честности» (Кичева, 2013: 95). Ллойд-Уэббер и Райс еще более углубляют образ Христа, показывая его как

человека, полного сомнений и трагических предчувствий. Именно таковым Спаситель предстает в одном из наиболее ярких эпизодов оперы – монологе «Gethsamane», созданном в духе лирического рока. В его основу положена скорбная и одновременно возвышенно-просветленная тема, воплощающая образ подлинно романтического героя, полного отчаяния и предчувствующего фатальность своего земного пути. В этой связи заметим, что основной формой драматургического развития в рок-опере является монолог-исповедь, раскрывающий, как в романтической опере, определенную напряженную динамику противоречивых состояний. Характерной особенностью таких монологичных высказываний является ариозно-декламационный принцип, позволяющий через свободное переключение кантиленно-ариозного начала в мелодекламационное высказывание подчеркнуть смысл текстового содержания.

Любопытно, но в близком ключе решены и финалы сочинений Рубинштейна и Ллойда-Уэббера. Общей особенностью в них является отсутствие сцены Воскресения – ключевого эпизода христианской истории. Данным композиционным решением авторы не только смещают смысловой акцент в своих сочинениях, ставя его на крестную смерть Иисуса, но и приближают жанр оперы к пассионам. Однако если Рубинштейн углубляет в своей опере религиозную идею и вводит в действие прямое конфликтное противостояние Бога и дьявола (в номерах «Иисус спорит с сатаной в пустыне» и «Распятие: битва демонов и ангелов»), то Ллойд-Уэббер поворачивает в сторону лирико-психологической музыкальной драмы, ставя в центр личностные драмы.

Значительное развитие в рок-опере получает и образ Иуды, что спровоцировало в свое время бурную полемику среди критиков и исследователей музыкального театра. Причиной дискуссии послужило чрезмерное, по мнению многих, акцентирование в рок-опере драмы самого знаменитого предателя в истории человечества, по эмоциональности затмевающей трагедию Христа. Так, Н. Боровская

и Н. Майсурян отмечают, что в сочинении Ллойда-Уэббера именно Иуда «оказался центральным героем оперы, а основной сюжетной линией стала история предательства» (Borovskaya, Mysuryan, 2002: 87). Однако обратившись к истории оперного жанра, можно констатировать, что образ «страдающего злодея», избранного Богом для осуществления Его плана, весьма характерен для музыкальной культуры романтизма, и в частности для оперы на библейский сюжет. И снова возникает аналогия с оперой «Набукко» Верди. В центре этой драмы – история царя Навуходоносора, воплощающего Небесный план по наказанию вероотступников – захват Иерусалима, пленение евреев и разрушение Храма Соломона. Однако наказанный Богом за чрезмерную гордыню, в кульминации оперы он предстает подлинным страдающим героем, утратившим все смыслы своей жизни. В рок-опере злодеяния Иуды тоже predeterminedены свыше – герой понимает, что «должен исполнить некую особую миссию – превратить Иисуса в мученика и тем самым способствовать прославлению Его» (Borovskaya, Mysuryan, 2002: 87). Однако при этом он остается типично романтическим героем, страдающим от раздираемых его душу противоречий и собственного бессилия: «он не в состоянии понять своего Учителя – как божественная природа сочетается в Нем с безграничным смирением, жертвенностью, любовью к грешникам» (Borovskaya, Mysuryan, 2002: 87).

Еще одним ярким лирическим образом в рок-опере является Мария Магдалина, которая показана как любящая Христа женщина. Подобный женский образ также характерен для «библейских» опер XIX века: любовно-лирические коллизии присутствовали в каждой опере на сюжет Священного Писания, что было обусловлено драматургическими императивами романтического оперного жанра. Для него типичным было введение так называемого любовного треугольника, в котором обязательно присутствовали две героини, олицетворяющие две грани любовного чувства – губительной

греховной страсти и искренней праведной преданности⁴. В рок-опере указанные грани объединились в образе Марии Магдалины.

Говоря о рецептивной стратегии в воплощении библейских сюжетов, нельзя не отметить еще одну любопытную параллель. Каждая опера XIX века, созданная на основе священных сюжетов, порождала так называемый хит – один из номеров музыкальной драмы становился эмблемой этого произведения, исполнялся не только в оперном театре, но и на других концертных площадках, объединяя тысячи людей в едином творческом порыве. Примечательно, что таковыми становились именно молитвенные номера опер – достаточно вспомнить хор пленных иудеев из «Набукко» Дж. Верди или молитву Моисея из одноименной драмы Дж. Россини. Среди номеров рок-оперы Ллойда-Уэббера несомненным лидером по узнаваемости и исполняемости является уже упомянутая молитва Христа, которая и сегодня занимает позиции в музыкальных чартах.

Выводы

Креативную рецепцию можно определить как такую область искусствоведческого дискурса, которая занимается изучени-

⁴ Ярким примером сказанному служит лирическая драма в опере «Набукко» Верди, возникшая между Феней, Измаилом и Абигаиль.

ем трансформирования первичного образа классического произведения и стремится к обнаружению фабульной канвы, образной системы, характеров персонажей в создании нового авторского произведения искусства. Выделение в едином процессе форм проявления креативной рецепции, с одной стороны, является условным, а с другой – имеет смысл, поскольку позволяет провести углубленное изучение художественных явлений в сфере креативных индустрий и современного искусства.

Креативная рецепция библейской музыкальной драмы XIX века в рок-опере Э. Л. Уэббера «Иисус Христос – суперзвезда» наглядно отражает общие закономерности диалоговой концепции искусства, которая находит отражение в музыкальной драматургии с ее глубинным осмыслением фатальности и предопределенности человеческой судьбы. Данные принципы получают воплощение на различных архитектурных уровнях, фундаментальной же основой выступает глобальная религиозно-философская концепция, являющая суть библейского повествования. Мифологизация евангельских образов, вызывающая волну негодования со времени создания произведения и вплоть до сегодняшнего дня, обусловлена сложившимися традициями в музыкальном театре XIX столетия.

Список литературы / References

- Andrushchenko, E. E. E. Lloid-Uebber i “Muzyka iz byvshego SSSR”: u istokov “Tret’ego napravleniia” [Lloyd-Webber and “music from the former USSR”: at the origins of the “third direction”]. In *Iuzhno-Rossiiskii Muzykal’nyi Al’manakh* [South-Russian Musical Anthology]. 2014, 4(17), 40–50.
- Bial, H. *Playing God: The Bible on the Broadway Stage*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, 247.
- Borovskaya, N. V., Mysuryan, N. A. Rok-opera [Rock Opera], in *Muzyka nashih dnei: Sovremennaia enciklopediia* [Music of our days: A modern encyclopedia]. Moscow, Avanta+, 2002, 79–89.
- Howard, J. R., John M. S. *Apostles of Rock: The Splintered World of Contemporary Christian Music*. Lexington, Kentucky, University Press of Kentucky, 1999, 299.
- Kicheva, Yu. A. Hudozhestvennoe osvoenie evangel’skogo syuzheta v opere A. G. Rubinshteina “Hristos” [Artistic development of the gospel plot in A. G. Rubinstein’s opera “Christ”]. In *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 19. Lingvistika i mezhkul’turnaia kommunikaciia* [Bulletin of the Moscow University. Series 19. Linguistics and Intercultural Communication]. 2013, 4, 94–100.
- Mikhaylova, O. S. Principy biblejskogo istorizma v operah Dzh. Rossini, G. Donicetti i Dzh. Verdi [The Principles of Biblical Historicism in the operas of G. Rossini, G. Donizetti and G. Verdi]. In *Chetvert’*

veka v muzykal'noj nauke: k yubileyu dissertacionnogo soveta Rostovskoi konservatorii [A quarter of a century in music science: to the anniversary of the Dissertation Council of the Rostov Conservatory]. Rostov-na-Donu, Rostovskaya gosudarstvennaia konservatoriia im. S. V. Rahmaninova, 2020, 109–119.

Mikhaylova, O. S. Konceptiia biblejskogo istorizma v opere “Vsemirnyj potop” G. Donicetti [The concept of Biblical historicism in the opera “The Deluge” by G. Donizetti]. In *Iuzhno-Rossiiskii Muzykal'nyi Al'manakh* [South-Russian Musical Anthology], 2022, 2(47), 14–21.

Mikhaylova, O. S. Konceptual'no-dramaturgicheskie principy v opere XIX veka na biblejskii syuzhet [Conceptual and dramatic principles in the opera of the 19th century on the biblical plot]. In *Problemy muzykal'noj nauki* [Problems of musical science], 2022, 3(48), 17–25.

Mikhaylova, O.S., Nekhvyadovich L. I. Osobennosti voploshcheniia vethozavetnogo syuzheta v libretto opere “Kir v Vavilone” Dzh. Rossini [Features of the embodiment of the old testament plot in the libretto of the opera “Ciro in Babilonia” by G. Rossini]. In *Zhurnal Sibirskogo federal'nogo universiteta. Seriya: Gumanitarnye nauki* [Journal of the Siberian Federal University. Series: Humanities], 2023, 16(1), 61–71.

Miller, T. *The 60s Communes: Hippies and Beyond*. Syracuse, New York, Syracuse University Press, 2015, 329.

Nassour, E., Broderick. R. *Rock opera: the creation of Jesus Christ Superstar, from record album to Broadway show and motion picture*. New York, Hawthorn Books, 1973, 248.

Schnittke A., Slonimsky S. Vzgl'yad iz predydushchego desyatiletii (beseda s M. Nest'evoi) [A look from the previous decade (conversation with M. Nestieva)]. In *Al'fredu Shnitke posvyashchaetsia: Iz sobraniya «Shnitke-centra»* [Dedicated to Alfred Schnittke: From the collection of the Schnittke Center]. 2001, 2, 25–38.

Smonar', Y. L. Rok-opera “Iisus Hristos – Superzvezda”: K voprosu o traktovke “vechnogo” syuzheta v netradicionnom zhanre [Rock opera “Jesus Christ Superstar”: On the interpretation of the “eternal” plot in an unconventional genre]. *Kul'tura – religiya – cerkov': materialy Vsesoyuznoj nauchnoj konferencii* [Culture – Religion – Church: Materials of the All-Union Scientific Conference]. Novosibirsk, 1992, 236–244.

Sokolov, K.B., Khrenov, N. B. *Sotsiologiya i sotsial'naiia psihologiya iskusstva. Slovar'* [Sociology and social psychology of art. Dictionary]. Moscow, St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives, 2022, 720.

Taruskin, R. Christian Themes in Russian Opera: A Millennial Essay. In *Cambridge Opera Journal*, 1990, 2. 83–91.

Tsuker A. M. *I rok, i simfoniya* [And rock, and symphony]. Moscow, OOO Izdatel'stvo “Kompozitor”, 1993, 304.

Wollman, E. *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, 272.