

3. Ручьевская Е. А. «Хованицина» Мусоргского как художественный феномен: к проблеме поэтики жанра / Е. А. Ручьевская. — СПб. : Композитор – Санкт-Петербург, 2005. — 388 с.

УДК 782.1 : 78.01 "19"

Алла Баева

ВВЕДЕНИЕ В ПОЭТИКУ ОПЕРЫ XX ВЕКА

В статье рассматриваются вопросы, касающиеся взаимодействия музыки-слова-сцены, трактовки форм, принципов организации художественного пространства в опере XX столетия. В центре внимания – произведения выдающихся композиторов-драматургов И. Стравинского и С. Прокофьева. В их творчестве определяются важнейшие направления развития жанра, обнаруживается связь между прошлым и настоящим оперного искусства.

Ключевые слова: опера, XX век, И. Стравинский, С. Прокофьев.

Алла Баева

ЗАПРОВАДЖЕННЯ ДО ПОЕТИКИ ОПЕРИ XX СТОЛІТТЯ. У статті розглядаються питання щодо взаємодії музики-слова-сцени, трактовки форми, принципів організації художнього простору в опері XX століття. В центрі уваги – твори видатних композиторів-драматургів І. Стравінського і С. Прокоф'єва. В їхній творчості визначаються найважливіші напрямки розвитку жанру, виявляється зв'язок між оперним мистецтвом минулого і сьогодення.

Ключові слова: опера, XX століття, І. Стравінський, С. Прокоф'єв.

Алла Баева

AN INTRODUCTION TO THE POETICS OF THE XXth CENTURY OPERA. The article examines the interaction of music-word-stage; analyzes the treatment of forms; reviews the principles of organization of the artistic space in the XXth century opera. Musical compositions by the outstanding Russian composers – stage directors I. Stravinsky and S. Prokofiev are highlighted in the text. It's through their musical

creation that the major trends in the development of the opera genre are formed; the connection between the past and the present of the opera art is revealed.

Key words: *opera, XXth century, I. Stravinsky, S. Prokofiev.*

Панорама оперы прошлого столетия весьма впечатляюща. Опера-оратория и опера-пьеса, определяя, согласно М. С. Друскину, магистральные направления эволюции музыкально-драматического искусства, по сути, намечают границы оперного универсума, внутри которого возникают различные внутрижанровые и межжанровые образования. Музыка, слово, действие вступают при этом каждый раз в новые отношения. В рамках небольшой статьи коснемся отдельных сторон творчества ведущих мастеров XX века – Стравинского и Прокофьева, в исканиях которых по-своему отразились характерные тенденции времени.

Стремление трактовать оперу как спектакль синтетического типа (по твердому убеждению Прокофьева, чтобы добиться «сценической гибкости»¹, и с целью, по словам Стравинского, «избежать оперной вампуки»), приводит в их сочинениях к внутренней подвижности и изменчивости структурных границ определенного оперного жанра, расширению их путем внедрения различных жанровых элементов, как собственно оперных, так и внеоперных. Таковы, к примеру, «Любовь к трем апельсинам», в которой «действие разворачивается наподобие театрального спектакля», развивая эстетические принципы условного театра Вс. Мейерхольда, театра масок, и «Мавра». Претворяемая в ней форма русского оперно-водевильного спектакля начала XIX столетия, вместе с тем, соприкасается с искусством начала XX века – театра кабаре, пародии, мелодрамы. Созданные на рубеже 1910-1920-х годов, оба произведения отразили поиски новых приемов оперно-театральной драматургии, которые нередко приводили к нетрадиционным жанровым решениям².

¹ «В своем новом произведении, – писал композитор еще в период создания «Игрока», – я обратил особое внимание на сценическую гибкость оперы» [цит. по: 3, с. 20].

² Напомним, что сочинение «Мавры» и «Апельсинов» определялось также и общим интересом различных композиторов к старинной опере-buffa, комедии масок, ренессансом драматургии Гоцци и Гольдони, захватившими в первой четверти XX века сферу музыкально-сценического искусства («Испанский час» Равеля, «Балаганчик мастера Педро» де Фальи, «Ариадна на Наксосе» Р. Штрауса, «Три комедии Гольдони» Малипьеро и др.).

Говоря о сочинениях Стравинского и Прокофьева конца 1910-1920-х годов (наряду с «Маврой» и «Апельсинами» необходимо назвать «Царя Эдипа», «Игрока», «Огненного ангела»), следует подчеркнуть, что в них запечатлелся важный, исторически значимый момент в движении оперы XX века. В это время, когда опера стала полем активных экспериментов, Стравинский предложил две модели – камерную, буффонную и оперно-ораториальную, Прокофьев же, в свою очередь, акцентировал внимание на связи оперы, с одной стороны, с драматическим театром, а с другой, – с экспрессионистской оперой-драмой¹. Так, обозначив выдвижение на авансцену музыкального театра определенных жанровых лидеров, композиторы предвидели важнейшие пути развития современного оперного искусства. В их устремлениях, в целом, теперь, по прошествии времени, все более отчетливо проступает связь настоящего и прошлого, обнажается разветвленная корневая система жанра. Здесь, например, обращение к балладной опере («Дуэнья»), к пассионам («Царь Эдип») и синтез различных разновидностей собственно оперного жанра: сочетание черт русской эпической оперы и лирико-психологической оперы-драмы в «Войне и мире», жанровый сплав оперы-*buffa*, *seria*, романтической оперы и классицистской оперы в духе Глюка в «Похождениях повесы». В этом же опусе возникает явление жанровой модуляции из сферы комической в трагическую. Подобная метаморфоза по-своему осуществляется и в «Семене Котко» (имеется в виду впечатляющий драматургический перелом в 3 акте, когда лирико-бытовая опера приобретает трагическое наклонение).

В решении вопросов оперной драматургии и Стравинский, и Прокофьев нередко касаются проблем вагнеровского наследия. Нельзя не согласиться с утверждением М. Е. Тараканова, что отношение к Вагнеру служит «решающим критерием» в определении характера их собственных оперных исканий [11, с. 199], и, прежде всего, их схождения-расхождения в трактовке оперы как музыкально-театрального спектакля. Еще в начале композиторской деятельности Стравинский говорил: «Мечта Вагнера о совершенном произведении искусства, где сочетались бы все

¹ Ее черты по-своему претворились уже в «Магдалене», напоминающей об опытах австро-немецких композиторов эпохи Югендстиля, в том числе Р. Штрауса, Ф. Шрекера, А. Цемлинского, Э. Корнгольда.

виды искусства, несбыточна. Там, где есть музыка, она должна быть неограниченной владычицей». А на исходе творческого пути, вновь, возвращаясь к этой мысли, решительно подчеркивал: «Идея *Gesamtkunstwerk* уводит нас прочь от музыки в собственном смысле слова» [1, с. 23, 298].

Прокофьев же, поддерживая идею *Gesamtkunstwerk*, высказывал следующие соображения: «Оперу надо писать так, чтобы был и сценический интерес, и чисто музыкальный, точнее – чтобы получилась форма чисто музыкальная (объяснимая с музыкальной точки зрения) и в то же время, чтобы это была безукоризненная сценическая вещь». Однако затем, подводя итог своим размышлениям, писал: «Сочетание это было бы идеалом, но оно очень трудно» [4, с. 404]. Приведем еще одно важное суждение композитора, по сути, выражающее его кредо: «Я считаю, что величие Вагнера губительно отозвалось на оперном развитии, вследствие чего даже самые передовые музыканты стали считать оперную форму отмирающей. А между тем, при понимании сцены, при гибкости, свободе и выразительности декламации, опера должна быть *самым ярким сценическим искусством*» (курс. – А. Б.) [5, с. 206].

Природная театральность мышления, присущая в том или ином аспекте и Прокофьеву, и Стравинскому, обуславливает трактовку оперы, прежде всего, как динамичного спектакля, в котором в единстве должны быть музыкальная и зрелищная стороны. «Я очень люблю сцену, как таковую, и считаю, что человек, пришедший в оперный театр, имеет право требовать впечатления не только для слуха, но и для зрения», – постоянно подчеркивал Прокофьев [3, с. 220]¹. «Боязнь неподвижности» побуждала композитора использовать приемы активизации сценического действия, в том числе, путем наплывов, внезапных вторжений, совмещения различных планов действия, происходящего в разных местах. Можно привести различные примеры, в том числе, разделение сцены «сватовства» во 2 акте оперы «Семен Котко» на два параллельно развивающихся действия; постоянные игровые перебивки в опере «Любовь к трем апельсинам», возникающие в результате введения в действие группы комментирующих персонажей; стремительный темпоритм действия в 11

¹ «На сцене все время должно что-то происходить <...> важно, чтобы сценическое действие было подвижно», – об этом композитор размышляет, например, в связи с работой над «Семеном Котко» (3, с.176, 183).

картине оперы «Война и мир», достигаемый путем нанизывания кратких, контрастирующих между собой эпизодов. Напомним и об «Игроке», в котором горизонтальный и вертикальный монтаж фрагментов-кадров определяет построение целого¹. К аналогичным драматургическим средствам нередко прибегает и Стравинский, начиная с «Соловья», в котором появление японских послов резко «ломает» предшествующий ход событий, и вплоть до «Похождений повесы». (Драматургия этой оперы полностью основана на эффекте постоянных монтажных переключений из одной образно-смысловой сферы в другую.)

Подобно Прокофьеву, Стравинский также стремился, чтобы опера давала «пищу не только для слуха, но и для глаз», справедливо утверждая, что «оперная публика всегда требовала двойного удовольствия – для уха и для глаз» [1, с. 42]. Еще в 1911 году в письме к А. Н. Римскому-Корсакову Стравинский высказал во многом программное заявление, восставая против «оперной вампуки» и стремясь к «красоте гармонии» оперного спектакля: «<...> опера есть зрелище (и притом зрелище, долженствующее быть художественным)» [7, с. 292]².

Зрелищность, вместе с тем, никогда не воспринималась Стравинским как синоним действенности. Подтверждение тому и опера-оратория «Царь Эдип» с ее изначальной установкой на статуарность, и опера-балет «Соловей», зрелищность которого определяется созданием сквозного визуально-пластического ряда спектакля и использованием приема нонперсонификации. В противовес сценической гибкости,

¹ Монтажная стыковка эпизодов-кадров – «аттракционов» (*attractio* с лат. – «привлечение»), обладающих, по мысли Эйзенштейна, «аффективной выразительностью», интерпретируются, на наш взгляд, в операх Прокофьева как «единицы воздействующего построения на эмоцию зрителя» [цит. по: 12, с. 277].

² Приведем еще одно из высказываний композитора, обнаруживающих его позицию по отношению к оперному жанру. В «Музыкальной поэтике» Стравинский отмечает: «Под влиянием Вагнера законы, защищающие жизнь пения, оказались попранными, и музыка потеряла свою мелодическую улыбку» [10, с. 201]. При этом нельзя забывать, что музыка в операх Стравинского всегда оставляет пространство для игры, воспринимаемой композитором не только в своем прямом значении (как сценическое движение), но, что особенно важно, как выбор той или иной сценической формы, имеющей свои правила, условия. Отсюда – претворение черт античной трагедии в «Эдипе», водевиля в «Мавре», традиций мистерии и моралите в «Похождениях повесы».

подвижности, обуславливающей в большинстве сочинений Прокофьева взрывчатый характер действия, особенно в кульминационных моментах, финальных разделах, Стравинский постоянно заботится о динамическом равновесии музыкально-сценической формы. (Точно величественный портал обрамляет хор композицию «Царя Эдипа», в «Соловье» же акты триптиха прослаивает песня-рефрен Рыбака, придавая рондообразную уравновешенность всему произведению). Акцентируя значимость совершенной музыкальной формы, композитор отмечает: «Арии, ансамбли и их взаимоотношения в структуре оперы придают всему произведению связность, которая является только лишь внешним и видимым проявлением внутреннего и глубокого порядка» [10, с. 200]¹.

Этим, в известном смысле, обусловлены многие особенности его оперных концепций и, прежде всего, тяготение к исторически устойчивым оперным формам, к опере, так называемого, номерного типа, к музыкально-драматургическому разделению функций между речитативом и вокальным номером. Так композитор стремился «перекинуть старые оперные традиции, но нужно дать им новую жизнь» [1, с. 87]².

Свой подход к соотношению музыки и драмы обнаруживает Прокофьев. Размышляя об оперном стиле, композитор замечал: «Писать надо так, чтобы музыка все время усиливала впечатление по сравнению с тем, если б это была простая драма без музыки» [4, с. 235]. Если для Стравинского «музыка важнее действия»³, то для Прокофьева действие «не менее важный элемент, чем музыка» [3, с. 187]. И не случайно, что

¹ Не случайно композитор принципиально разводит такие понятия, как «опера в прозе» и «опера в стихах», не в пример Прокофьеву, который лишь изредка обращается к поэтическим фрагментам (например, в «Дуэнье», «Войне и мире», «Повести о настоящем человеке»), утверждая приоритетное положение прозы (по мнению композитора, «более удобной, для пения»). Однако это не исключает в опусах Прокофьева ритмической организации прозаического текста.

² С этим связано, как и у Прокофьева, обращение к приемам кинодраматургии, к монтажным принципам организации материала, индивидуальная интерпретация оперных структур в зависимости от общей музыкально-содержательной направленности того или иного сочинения.

³ «Моя музыка для сцены никогда не пытается “объяснить” действие, она, скорее, живет бок о бок со зрительным воспроизведением», – подчеркивает композитор [1, с. 149].

в желании уравновесить музыкальное и драматически-действенное начала композитор отдает приоритет диалогическим приемам развития (диалогической опере, насыщенной сквозным развитием), декламации, воспринимаемой им как «сильный язык в выражении эмоций».

Сочиняя «Игрока», Прокофьев подчеркивал, что певцы должны «более сосредоточиться на драматической стороне оперы» [3, с. 21]. А в 1919 году, создавая «Любовь к трем апельсинам», безапелляционно заявлял, что «сегодня прошло время старомодных арий, прерывающих действие». Стравинский же в период сочинения «Мавры» словно в пику Прокофьеву говорил: «Опера будет с ариями, дуэтами и трио и вся “очень мелодична”» [8, с. 499]. Так, в своеобразной композиторской полемике вновь обнажается извечная для оперы дилемма между музыкой и словом. Хотя и разными путями, оба композитора приходят в результате, как ни парадоксально, к общему выводу. В одном из разговоров с Р. Крафтом Стравинский скажет: «”Музыкальная драма” и “опера”, конечно, давным-давно слились воедино, но тогда (имеется в виду период работы над «Эдипом») в моем представлении это были устойчивые категории» [6, с. 178]¹.

Прокофьев, в свою очередь, не изменяя собственной позиции, испытывая неизменное тяготение к речитативно-декламационной манере письма, на рубеже 1940-1950-х годов утверждал и возможное использование арий типа сцены письма Татьяны, то есть насыщенной эмоционально-драматическим действием арии-сцены. Именно так решает Прокофьев, например, сцену письма Алексея в «Повести о настоящем человеке»².

¹ При этом Стравинский имеет в виду не современную ему музыкальную драму, испытывающую «тиранию вагнеровской системы» (о чем он, в частности, рассуждает в «Музыкальной поэтике»), а различные аспекты претворения музыкально-драматических элементов в истории оперного искусства. В известном смысле, в «Эдипе» намечается оппозиция Стравинского к современному экспрессионистскому наклонению оперы-драмы. Весьма симптоматичные факты: время начала работы над оперой совпадает с премьерой «Воццека» Берга (1925 год), а завершение – с созданием Прокофьевым «Огненного ангела» (1927 год). При этом Стравинский говорит об обеих операх (наряду с операми Бизони «Доктор Фаустус», Шенберга «Моисей и Аарон», Бриттена «Поворот винта») как о достижениях музыкально-сценического искусства XX века.

² Подобным же образом, по наблюдению Н. Лобачевой, композитор выстраивает и всю партию главного героя [2, с. 144]. Так же, на наш взгляд, Прокофьев интерпретирует и партию Андрея Болконского в опере «Война и мир».

К гибкому соотношению декламационности и ариозности, к созданию сцен «с певучей партией» (именно так композитор воспринимал современную арию) Прокофьев приходит и в предшествующих операх 30-40-х годов. Творчески претворив метод Мусорского – характер есть пение, каждому соответственно присущее, в своих поисках динамичной оперной формы, стремлении к живости действия, к созданию образов-характеров, образов реальных людей композитор нередко вносит элементы музыкальной характеристики непосредственно в речитатив героев (таков, к примеру, выразительный оборот Софьи «И с тем до свиданьчика» в ее первой встрече с Семеном в опере «Семен Котко»). В этой опере «в более выразительных моментах я стремился делать речитатив певучим, получая так называемый мелодический речитатив. В более “деловых” же местах я переходил на ритмованный говор, <...> нечто вроде неинтонированного речитатива». В каждом отдельном случае я обращал тщательное внимание на то, чтобы *переходы от пения на говор и обратно были естественны*», – говорил композитор (курс. – А. Б.) [3, с. 183]¹.

Заметим: мелкий штрих, дробность, детализация вокального письма сочетаются в операх Прокофьева зачастую со своеобразным проращением предыдущих интонаций в последующие, что придает высказываниям персонажей особую рельефность. (Например, тема «весеннего обновления» в партии Болконского в первой картине оперы, сообщая его речи приподнятую эмоциональную окраску, постепенно в процессе развития вырастает до символа любви). В целом же, тенденция к текучести музыкальной ткани, чутко реагирующей на слово-эмоцию героя, сосуществует у Прокофьева одновременно с другой – определяемой символизацией содержания. Метафорически емкие музыкальные образы концентрируют внимание на главной теме той или иной оперы, затрагивающей коренные проблемы бытия и олицетворяющей, как правило, созидательное, светоносное начало. Среди подобных тем назовем: диатоническую тему Огненного ангела, служащую основой рассказа Ренаты и получающую широкое симфоническое развитие в

¹ Подобные поиски начались еще в 1920-е годы, когда Прокофьев «обдумывал форму “музыкальной драмы”, которая, – по его мнению, – могла бы родиться из мелодекламации» [4, с. 243].

рамках всего произведения; ноктюрн из 3 акта оперы «Семен Котко», связанный со светлым миром оперы, марш в «Апельсинах», выражающий идею жизненной активности (1 к. 2 д.)¹.

В заключение выскажем еще несколько соображений относительно оперного стиля обоих композиторов. И Стравинский, у которого «музыка делается драмой», и Прокофьев, заботящийся о естественном взаимодействии музыки и драмы, по сути, исходили из усиления театрально-драматургической функции всех элементов, составляющих оперное целое. В зависимости от ситуации, драматургической задачи, направленной на раскрытие смысла происходящего, оба композитора обращались к различным структурам: простым песенным композициям, небольшим ариям *da capo* и развернутым сценам, монологам, насыщенным интенсивным развитием сквозных идей-мыслей, к дуэтам с традиционным терцово-секстовым строением и многоголосным ансамблям с применением разнообразной полифонической техники. Наряду с действенными, подвижными формами (таковы, например, знаменитая сцена рулетки в «Игроке», сцена аукциона в «Похождениях повесы») оба композитора не избегают в своих музыкально-драматических концепциях и выстраивания крупных статических планов (будь то ария Кутузова в «Войне и мире» или ария Иокасты в «Царе Эдипе»).

Как подлинно театральные драматурги выступают композиторы и в трактовке вокальной интонации, которая в зависимости от ситуации словно моделирует различные формы общения. Она может быть ариозной, речевой со всевозможными градациями произнесения пения-речи, инструментальной. При этом вокальный стиль и Прокофьева, и Стравинского, воспользуемся в данном случае высказыванием последнего, «не имеет ничего общего с так называемым *Sprechgesang*, речью-песней и вагнеровской бесконечной мелодией» [9, с. 58]. У Стравинского вокальная интонация, в известной мере, формируется под воздействием «культуры пения, идущей из Италии», стилистики Баха и Моцарта, Глинки

¹ Быть может, в еще большей мере метафорическое укрупнение музыкальной образности присуще Стравинскому. Различные семантически значимые драматургические единицы буквально пронизывают его партитуры, подчеркивая многомерность концепций композитора (прежде всего, это касается «Царя Эдипа» и «Похождений повесы»).

и Чайковского, а также других мастеров прошлого. У Прокофьева она развивается, прежде всего, в русле традиций Мусоргского-Чайковского¹. И хотя сам композитор замечает, что в его творчестве, в отличие от Стравинского, не так сильна интернациональная нота («на меня заметную окраску наложило мое русское происхождение») [3, с. 95], тем не менее, творчество обоих художников отличает универсальный характер исканий, определяющий как нео-позицию Стравинского, так и «новую простоту» Прокофьева.

Таковы некоторые наблюдения над исканиями Стравинского и Прокофьева. Оперу в их творчестве можно сравнить с призмой (воспользуемся выражением известного польского режиссера Л. Ротбаума), которая, поворачиваясь разными гранями, придает каждому из опусов классиков XX века, с одной стороны, *индивидуальный* музыкально-сценический облик, а с другой, – обнаруживает схождения *разного* в пространстве оперной культуры. Инициативы выдающихся творцов современной оперы напоминают об изначальной идее жанра (*dramma per musica*), которая определяет его поэтику и, постоянно будируя композиторскую мысль, подобно путеводной звезде, освещает исторический путь развития оперного искусства.

Список использованной литературы

1. *И. Стравинский — публицист и собеседник : [сборник / сост., текстолог. ред., коммент., вступ. ст. и указ. Виктора Варунца]. — М. : Сов. композитор, 1988. — 504 с.*
2. *Лобачева Н. А. «Повесть о настоящем человеке» С. С. Прокофьева: 60 лет спустя / Н. А. Лобачева. — М. : Композитор, 2008. — 247 с.*
3. *Прокофьев о Прокофьеве : статьи и интервью / [сост., текстолог. ред. и коммент. В. П. Варунца]. — М. : Сов. композитор, 1991. — 287 с.*
4. *Прокофьев С. С. Дневник. Т. 2. 1918—1933 / Сергей Прокофьев. — Paris : sprkfv, 2002. — 891 с.*

¹ От Мусоргского, а также, в определенной степени, от Даргомыжского, исходит его повышенный интерес к прозе, «более удобной для пения, чем стихи», к сценическому действию, которое должно быть «подвижно», проистекает «ритмованный говор», «мелодический речитатив». Напомним и об обращении композитора к эпической традиции русского искусства при претворении героико-эпических образов в «Войне и мире» и эпико-лирических в «Повести о настоящем человеке».

5. Прокофьев С. С. *Материалы, документы, воспоминания* / [сост., ред., примеч. и вступ. ст. С. И. Шлифштейна]. — Изд. 2-е, доп. — М. : Гос. муз. изд-во, 1961. — 708 с.
6. Стравинский И. Ф. *Диалоги : воспоминания, размышления, комментарии* / Игорь Стравинский ; [пер. с англ. В. А. Линник]. — Л. : Музыка, 1971. — XVI, 415 с.
7. Стравинский И. Ф. *Переписка с русским корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 1. 1882—1912* / И. Ф. Стравинский ; вступ. ст. и коммент. В. П. Варунца. — М. : Композитор, 1997. — 552 с.
8. Стравинский И. Ф. *Переписка с русским корреспондентами. Материалы к биографии. Т. 2. 1913—1922* / И. Ф. Стравинский ; вступ. ст. и коммент. В. П. Варунца. — М. : Композитор, 2000. — 800 с.
9. Стравинский И. Ф. *Статьи и материалы* / И. Ф. Стравинский ; сост. Л. С. Дьячкова; под общ. ред. Б. М. Ярустовского. — М. : Сов. композитор, 1973. — 528 с.
10. Стравинский И. Ф. *Хроника. Поэтика* / Игорь Стравинский ; [сост., ред. пер., коммент., указ. и закл. ст. С. И. Савенко ; пер. с фр. Л. В. Яковлевой-Шапориной, Э. А. Ашписа и Е. Д. Кривицкой]. — М. : РОССПЭН, 2004. — 368 с. — (Российские Пропилеи).
11. Тараканов М. Е. *Ранние оперы Прокофьева* / М. Е. Тараканов. — М. : Гос. ин-т искусствознания ; Магнитогорск : Магнитогор. муз.-пед. ин-т, 1996. — 199 с.
12. Эйзенштейн С. М. *Избранные произведения. В 6 т. Т. 2* / С. Эйзенштейн ; [сост.: П. М. Аташева и др.]. — М. : Искусство, 1964. — 567 с.

УДК 785.161.083 : 782

Анатолий Цукер

О ЖАНРОВОЙ ПРИРОДЕ РОК-ОПЕРЫ

В статье автор рассматривает «родословную» рок-оперы, ее происхождение от рок-альбома, драматического театра, мюзикла, оперы академического типа. Определяя рок-оперу как явление принципиально полижанровое, он обозначает типологические признаки жанра, такие как полисюжетность, полистилистичность, полидраматургичность, политембральность. Акцентируется концертная природа рок-оперы, ее связь с принципами кинодраматургии.

Ключевые слова: рок-опера, полижанровость, полисюжетность, полистилистичность, концертность, кинодраматургия.