

Елена Андрущенко

НОВАЯ ИПОСТАСЬ ШАЛЮМО

(ОБ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ПАРАЛЛЕЛЯХ К МЮЗИКЛУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА)

Еще полвека назад, размышляя о том, каким следует быть художественному тексту в новейшую эпоху, американский прозаик и эссеист Джон Барт писал: «Идеальный роман постмодернизма должен каким-то образом оказаться над схваткой реализма с ирреализмом, формализма с “содержанизмом”, чистого искусства с ангажированным, прозы элитарной — с массовой. <...> здесь уместно сравнение с хорошим джазом или классической музыкой. Слушая повторно, следя по партитуре, замечаешь то, что в первый раз проскочило мимо. Но этот первый раз должен быть таким потрясающим — и не только на взгляд специалистов, — чтобы захотелось повторить» (цит. по: [12, 638]). Сказанное в полной мере относится к мюзиклу «Призрак Оперы», единодушно признанному не только одним из крупнейших творческих достижений Эндрю Ллойда-Уэббера, но и впечатляющей кульминацией развития названного жанра в XX веке.

Сегодня, когда сценическая жизнь «Призрака Оперы» («The Phantom of the Opera») длится уже более двадцати пяти лет¹, он по-прежнему глубоко волнует слушателей и побуждает специалистов к размышлениям. Многозначность авторской художественной концепции, скрывающейся под «оболочкой» развлекательного «мегашоу», все чаще вызывает закономерные параллели с философией и эстетикой постмодернизма — ведущего направления современного искусства. «Развлекаться не значит отвлекаться от проблем» [12, 630]; «добраться до широкой публики и заполнить ее сны — в этом и состоит авангардизм по-сегодняшнему; <...> владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насыщать наваждение» [там же, 638–639]. Слова Умберто Эко — знаменитого писателя, культуролога и теоретика постмодернизма — явно и существенно корреспондируют с «музыкальными наваждениями» уэбберовского мюзикла, допускающего принципиально различные исследовательские подходы

Андрущенко Елена Юрьевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова

и толкования. Интригующая «неисчерпаемость» художественной концепции «Призрака Оперы» в значительной степени обуславливается его литературным первоисточником — одноименным романом Гастона Леру (1910), своеобразно преломляющим сюжетные мотивы, характерные для готического, детективного и историко-приключенческого романа, документальной и фантастической прозы, полицейской хроники, etc. Логика сопряжений и взаимодействий этих мотивов предопределяется индивидуальной склонностью писателя ко всевозможным стилистическим играм, мистификациям, жанровым инверсиям. По мнению современного исследователя, «место действия романа — театр, оперный театр — как бы направляет развитие событий, становясь если не действующим лицом, то во всяком случае лицом *со-действующим!* Используя эту уникальную декорацию, Леру реализует инверсию шекспировской формулы “мир — театр, люди — актеры”. В “Призраке Оперы” театр становится миром, а подданные этой театральной империи, от директоров Оперы до девчушек кордебалета, билетерш и “закрывающих дверей”, распределяют между собой роли в театре жизни» [11, 465]. Неразрывная связь героев с оперным жанром и атмосферой музыкального театра многообразно подчеркивается и на протяжении мюзикла. Так, важнейшими элементами уэбберовского замысла являются вставные сцены — отрывки из «придуманных» опер². Исполняемые действующими лицами при непосредственном участии главного героя, эти отрывки репрезентируют классицизм (опера buffa «Немой»), романтизм (grand opéra «Ганнибал»), полистилистику XX столетия (экспрессионистская драма «Торжествующий Дон Жуан»). Тем самым спектакль, по сути, воссоздает определенные вехи исторического развития оперного жанра в Европе. Стремление композитора представить аудитории своего рода «портретную галерею» данного жанра закономерно обусловило ключевую роль сюжетных и стилевых клише, принадлежащих той или иной эпохе. Подобные клише весьма изобретательно обыгрываются Ллойдом-Уэббером в перечисленных выше «мини-операх».

Авторство «Немого» приписано вымышленному композитору Альбриццио, чья «говорящая» фамилия (в переводе с итальянского brizzolato означает «пестрый», «крапчатый») де-факто является оценкой сюжетных перипетий названного фрагмента. «Порождающей моделью» для Ллойда-Уэббера, несомненно, служит моцартовский шедевр — опера buffa «Свадьба Фигаро». Из нее заимствуются имена и социальные характеристики большинства героев (Графиня, паж Серафимо — «бессловесный» вариант Керубино, парикмахер — «травестийная» версия «цирюльника» Фигаро, пожилая компаньонка — аналог Марцеллины), основные сценические положения и фабульные ходы (насыщенная событиями «альковная жизнь», переодевание влюбленного юноши в женское платье, неожиданные появления мужа-ревнивца, склонного к шпионажу и т. д.). При этом

¹ Премьера мюзикла в Лондоне состоялась 9 октября 1986 года, в Нью-Йорке на Бродвее (где «Призрак Оперы» не сходит со сцены до сих пор!) — в январе 1988 года.

² Заметим, что упомянутые сцены безусловно инспирированы мистификациями, разыгрываемыми на страницах романа. Здесь подразумеваются многочисленные происшествия (чаще всего вымышленные), которые будто бы устраивались Призраком в ходе *реальных* спектаклей «Гранд Опера» для демонстрации собственного могущества и «вразумления» оппонентов (строптивых импресарио, примадонн, работников сцены и др.). Центральное место в перечне таких спектаклей, естественно, отводится «Фаусту» Ш. Гуно [6, 52–53, 86–96, 168–170]. Следуя за первоисточником, Ллойд-Уэббер «поначалу даже не хотел сам писать музыку к будущему спектаклю. Он собирался подобрать подходящие фрагменты из классических опер и сочинить только переходы между ними» [4, 605], однако впоследствии принял другое решение.

сценарий «Немого» содержит некоторые дополнительные мотивы, отсылающие к «Севильскому цирюльнику» Дж. Россини и даже «Преступной матери» — заключительной части драматической трилогии П. Бомарше. Пародийной трактовке стереотипов комической оперы, чреватой нагромождением несообразностей и доводящей «буффонную» неразбериху до грани абсурда, сопутствует вполне адекватное музыкальное решение упомянутого фрагмента: квазимоцартовский тематизм, экспонируемый в «мини-увертюре», далее «назойливо» повторяется во всех номерах «Il muto» — от арии Графини до «балета лесных нимф»³.

Подобная же многоплановость присуща уэбберовской интерпретации французской *grand opéra* XIX столетия, чем обуславливается и выбор фамилии соотвествующего «псевдо-автора». В противовес Альбрицию, вымышленный композитор Шалюмо подчеркнуто «музыкален» — его «тезкой» является «деревянный духовой инструмент XVII–XVIII веков с одинарной тростью и, как правило, цилиндрическим стволом» [7, 994], предшественник барочного кларнета⁴. Уподобление человека вообще и конкретной персоны в частности некоему представителю семейства деревянных духовых весьма распространено в европейской художественной культуре (вспомним хотя бы «Гамлета» У. Шекспира, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Флейту-позвоночник» В. Маяковского, «Мастера и Маргариту» М. Булгакова, etc.). Однако говорить о популярности шалюмо в этом плане было бы заведомым преувеличением: данный инструмент вряд ли способен вызвать у современной аудитории (включая профессиональных музыкантов) те или иные самоочевидные ассоциации.

Этимология французского слова *chalumEAU* (от греч. κάλαμος — «трость») по сути нейтральна, явные «характерологические» отсылки здесь не обнаруживаются. Список выдающихся мастеров XVIII столетия, включавших обязательные партии шалюмо в свои произведения, довольно внушителен (А. Вивальди, Г. Ф. Гендель, Г. Ф. Телеман, К. В. Глюк, К. Д. Диттерсдорф, И. А. Хассе и др.), но подразумеваемого образно-смыслового единства трактовок здесь не обнаруживается. Инструментоведы указывают, что «в Вене <...> обозначения партии шалюмо можно найти в рукописных партитурах у придворного капельмейстера Иоганна Йозефа Фукса, а также у Оттавио Ариости, Антонио Кальдары, Бартоломео Франческо Конти, у братьев Боноччини, особенно в оперных сценах *пасторального характера*. <...> Георг Филипп Телеманн <...> использовал шалюмо в *драматических кульминационных эпизодах*, например, в страстной оратории «Блаженные раздумья» <...> в сочетании с фаготами, засурдиненными валторнами и струнными. <...> В оратории Вивальди «Торжествующая Юдифь» (1716) в партитуре одной из арий тембр шалюмо сопутствует упоминаемому в тексте *образу горюющей горлицы*» и т. п. ([9, 15–16]; курсив наш. — Е. А.). Чем же мотивируется появление столь «экзотической» фамилии в контексте «придуманной» *grand opéra*? Допустимо ли в этом случае говорить о семантике названия конкретного музыкального инструмента? Если да, насколько существенны предполагаемые параллели для постижения авторского замысла «Призрака Оперы»?

В поисках ответов на перечисленные вопросы обратимся к специальной литературе. Зарубежные исследователи — К. Лоусон, Х. Беккер, О. Кролль, Р. Т. Дарт

³ Развернутая характеристика «Немого» содержится в нашей монографии, посвященной творчеству Ллойда-Уэббера (см.: [2, 85–87, 132–133]).

⁴ Приведем и другое распространенное толкование: с конца XVIII столетия «об инструменте начали забывать <...> термином «шалюмо» стали (и поныне продолжают) обозначать низкий регистр кларнета» либо органа [10, 690]. Указанное толкование, впрочем, лишено *персональной* «семантической окраски» и далее не рассматривается.

и другие — полагают, что «шалюмо появляется в конце XVII века в ходе переделок блокфлейты с целью усиления звука: в нее встраивается трость, а вскоре добавляются и два клапана, с помощью которых заполняются пустоты диапазона <...> Автор опубликованного в 1730 году “Исторического очерка о нюрнбергских математиках и художниках” Я. Г. Дюппельмайр сообщает, что инструмент под названием *шалюмо* изобрел именно в Нюрнберге выдающийся мастер Иоганн Кристоф Деннер (1655–1707), который стал также изобретателем кларнета. К этим утверждениям долго относились скептически: во-первых, видимо, полагали их лишь результатом “местнического” (нюрнбергского) патриотизма, а во-вторых, само название *шалюмо* звучит скорее по-французски, что, возможно, смущало более всего. <...> Семейная приверженность Деннеров [Иоганна Кристофа и его сына Якоба (1681–1735), также работавшего в Нюрнберге. — Е. А.] к французской технике инструментостроения (отсюда сам выбор и орфография названия *шалюмо*) приводила к ошибочному выводу о французском происхождении инструмента вообще» [9, 14].

Привлекают внимание образные характеристики шалюмо, относящиеся к XVIII столетию — эпохе наибольшего распространения этого инструмента: «И. Вальтер уподобляет звук шалюмо пению сквозь зубы, а И. Маттезон в пособии “Об оркестре по-новому” упоминает “так называемый шалюмо” (*den so-genandten Chalumeaux*) и его “слегка завывающее звучание” (*etwas heulende Symphonie*). А вот во Франции в XVIII веке упоминания шалюмо редки, разве что в соответствующей статье у Дидро и Д’Аламбера в “Энциклопедии”, где звук инструмента назван неприятным и диковатым, хотя здесь же говорится о его более приемлемых качествах в руках у хорошего исполнителя. К. Ф. Д. Шубарт отметил “индивидуальный и нескончаемо приятный характер” звука у шалюмо и добавил: “Музыка во всем арсенале своих средств потерпит ощутимый урон, если этот инструмент выйдет из употребления”. <...> В Англии бесклапанный шалюмо было принято <...> называть также “трубой-пересмешником” — *Mock Trumpet*. Пьесы для него вошли в “Изборник новых мелодий, пьес, маршей и менуэтов для трубы” (*A Variety of New Trumpet Tunes Aires Marches and Minuets*), изданный в 1698 году и считающийся одним из первых изданий музыки для шалюмо» [9, 15].

Завершая предпринятый нами исторический экскурс, отметим некоторые существенные моменты:

- вопреки французским названию и технике изготовления, шалюмо ведет свою родословную из Германии («парадокс происхождения»);
- рецепция данного инструмента современниками крайне противоречива — от «нескончаемо приятного характера» до «завывания» и «дикости» («парадокс восприятия»);
- английскими музыкантами изначально (еще на рубеже XVII–XVIII столетий) эксплуатировались «пародийные» задатки шалюмо, в отличие от его исконных свойств («парадокс идентичности»).

Каковы же наиболее примечательные коннекции указанных парадоксов с уэбберовской «мини-оперой»? Дискуссионное происхождение шалюмо вызывает очевидные параллели с авторством «Ганнибала»: имя несуществующего *француза*, упомянутое в клавире мюзикла, служит «маской» для современного *английского* композитора. Помимо этого, возникает и другая переключка, инспирируемая конкретной стилиевой ориентацией указанного фрагмента, — речь идет о «больших операх» Дж. Мейербера (см. [4, 605]). Создатель *grand opéra*, как известно, удостоился лавров «самого крупного и деятельного» *французского* оперного композитора XIX века [7, 548], будучи уроженцем *Германии*. Далее,

Мейерберу — прославленному виртуозу оркестрового письма — принадлежит целый ряд впечатляющих новаций в области инструментовки. Особого внимания заслуживает, в частности, весьма успешный «театральный дебют» бас-кларнета — современного *преемника* шалюмо (1836, «Гранд-Опера»)⁵. Д. Рогаль-Левицкий пишет о Мейербере как первооткрывателе, «угадавшем его [бас-кларнета — Е. А.] изумительные достоинства и чрезвычайно уместно воспользовавшемся им в “Гугенотах”», — подразумевается «величественный диалог» солирующего инструмента с главными героями оперы Валентиной, Раулем и Марселем в кульминационном «эпизоде благословения» из V акта [8, 395].

Полтора века спустя уже сам Шалюмо — в «композиторском» облике — триумфально «дебютировал» на сцене «Гранд-Опера»: ария «Think of Me» («Думай обо мне»), сочиненная Ллойдом-Уэббером для царицы Элиссы, главной героини вымышленной оперы, снискала бурные аплодисменты парижан (об этом свидетельствуют соответствующие ремарки в клавише мюзикла) и лондонцев (рукописавших «Ганнибалу», согласно отчетам рецензентов, осенью 1986 года). Следует подчеркнуть, что интертекстуальные параллели между упомянутыми эпизодами «Гугенотов» и «Призрака Оперы» являются неотъемлемой составляющей уэбберовского художественного замысла⁶. Иными словами, вышеуказанный «парадокс происхождения» обретает здесь подлинно концепционную значимость.

Характеризуя же «парадокс восприятия», специалист может с полным основанием констатировать: в рецептивном аспекте Мейербер и создатель «композитора Шалюмо» чрезвычайно близки друг другу. Немногим из крупнейших мастеров легкожанрового или академического музыкального театра XIX–XX столетий адресовались (и адресуются ныне) столь разноречивые оценки. Широта упомянутого диапазона суждений обуславливается ярко выраженной «всеохватностью» двух художников, тяготеющих к *эkleктизму*. Устойчиво негативная «окраска» данного термина, присущая романтической эпохе и XX веку, благоприятствует тиражированию весьма поверхностных «резюме» по поводу оперного наследия Мейербера: «Современники композитора не без оснований говорили об *эkleктизме* его искусства, о сочетании в его музыке итальянской мелодии, немецкой гармонии, французской ритмики <...>. Однако *эkleктизм* творчества Мейербера — сложное, исторически закономерное явление: чуткий к веяниям времени художник, Мейербер творчески ассимилировал многие прогрессивные тенденции музыкального искусства и объединил в своем стиле различные национальные черты» [3, 495]. Столь же сомнительными «комплиментами» принято

⁵ Вопреки распространенному мнению, барочный кларнет «не вытеснил шалюмо, так как качество звучания его [кларнета. — Е. А.] низких тонов было настолько неудовлетворительным, что в этом регистре предпочитали использовать шалюмо. Оба инструмента долгое время *существовали параллельно и независимо друг от друга*. Басовый шалюмо уверенно удерживал монополию в той регистровой зоне, в которой ныне используется бас-кларнет» [9, 14].

⁶ Ария Элиссы — единственный фрагмент из «несуществующей» оперы, который исполняется от начала до конца в присутствии зрителей (дирекция театра, согласно сценарию, организует «гала-концерт», представляя избранной публике новые спектакли будущего сезона). В композиционном плане сольный эпизод «Think of Me» наделен чертами ансамблевой сцены: за выступлением начинающей певицы Кристин неотрывно следят Призрак (ее учитель вокала) и Рауль (друг детства); экзальтированный юноша подхватывает мелодию арии, фактически трансформируемой в дуэт. Драматургическая функция «Think of Me» — апофеоз «вечной любви» в канун неминуемой разлуки — также родственна «эпизоду благословения» из «Гугенотов». На сюжетном уровне целого с мейерберовским «треугольником» Валентина — Рауль — Марсель (слуга и духовный отец Рауля) корреспондирует аналогичный «треугольник» Кристин — Рауль — Призрак и т. д.

«награждать» и Ллойда-Уэббера: «Его мюзиклы <...> написаны в высшей степени эклектичным языком» [7, 498]; «умелый и разносторонний стилизатор <...>, он сумел избежать откровенной вульгарности и к тому же обнаружил хорошее владение техникой оперного письма и искусство поддерживать высокий драматический тонус чисто музыкальными средствами», etc. [1, 308]. Однако встречаются и пронизательные замечания о доминирующем в уэбберовских мюзиклах «*принципиальном эклектизме* или том, что позже назвали полистилистикой» [5, 7]. Концепционная роль полистилистических сопряжений наглядно репрезентируется в отрывках из «Ганнибала», экспонирующих заведомо противоположные «лики» оперного искусства — пародийную интерпретацию профессиональных штампов и «орфическую» трактовку *bel canto*, наделяемого огромным потенциалом художественного воздействия.

Направленность упомянутого эпизода, пародирующего характерные черты французской *grand opéra* XIX века, «анонсируется» уже в начальном разделе — виртуозной каденции из первой арии Элиссы⁷. Поверхностный блеск колоратурных пассажей, скачков, арпеджио, «бесконечно» тянущихся «верхних» нот вызывает у слушателя непосредственные ассоциации с рутинностью пресловутых «концертов в костюмах». Очередные разделы, в которых принимают участие Ганнибал (тенор Пианджи), хор, кордебалет и оркестр, лишь усиливают впечатление самодовлеющей бравуры. Тем более разительный контраст возникает в завершающем эпизоде репетиции: уступая просьбе вновь назначенных директоров театра, Карлотта поет прощальную арию Элиссы «Think of Me». Образный строй данного отрывка, лишенного малейших черт родства с ходульными «аффектами» *grand opéra*, явно коррелирует с тихой восторженностью лирических кульминаций в уэбберовских мюзиклах. Выразительные средства, используемые здесь Ллойдом-Уэббером, — душевная песенная мелодика эстрадного плана, «камерный» тип сопровождения⁸, доверительное простосердечие поэтического текста (вольно интерпретирующего сюжетный мотив «покинутой Дидоны»⁹) и др. — свидетельствуют о ключевой роли «принципиального эклектизма».

Его драматургическая функция, по нашему мнению, обуславливается взаимодействием нескольких факторов. Во-первых, характерной особенностью «Think of Me» является индивидуализированная динамика эмоциональных градаций, отсутствующая в других фрагментах «Ганнибала». Отметим и драматический подтекст, связанный с расставанием любящих сердец, — он придает арии Элиссы некий оттенок просветленной резиньяции. Во-вторых, у каждого из героев спектакля, объединяемых роковым сплетением судеб, «Think of Me» вызывает глубоко личные переживания. Отсюда вытекает специфика «персонализованного» исполнительского прочтения (Кристин, Рауль) либо слушательского восприятия (Призрак) данной арии.

В-третьих, благодаря наглядному соотношению контрастирующих интерпретаций «Think of Me» (Карлотта — Кристин) рассматриваемый эпизод становится

⁷ Эту партию на репетиции «Ганнибала» исполняет оперная примадонна Карлотта. Ее вступлению предшествует ироничная композиторская ремарка: «в кульминационной точке экстравагантной каденции» («at the climax of an extravagant cade»).

⁸ Коль скоро неловкая просьба одного из директоров (с трудом припоминающего музыку исполняемой оперы) спеть «довольно-таки славную арию» («a rather fine aria») нарушает установленный порядок репетиции, дирижер-постановщик спектакля ограничивается аккомпанементом Карлотте на фортепиано.

⁹ Элисса — родовое имя Дидоны, упоминаемое в некоторых античных обработках соответствующего мифа.

исходной точкой противоборства между пародийной и «возвышающей» оперностью. Профессионально выверенная, отшлифованная трактовка арии, демонстрируемая Карлоттой, оказывается несостоятельной в художественном плане, коль скоро «универсальные» академические приемы вокального искусства (насыщенное *vibrato*, обильные *portamenti*, филировка окончаний фраз и т. п.) вступают в явное противоречие с авторским замыслом. Между тем, интерпретация Кристин, вопреки отсутствию внешней виртуозности и технического блеска, обнаруживает безупречное чувство стиля, тонкий лиризм, впечатляющий диапазон эмоциональных оттенков. Рассматриваемый контраст внутрижанровых «ипостасей» оперности, усугубляемый индивидуальными «штрихами к портретам» Кристин и Карлотты (застенчивость и самоуглубленность первой — шаржированная амбициозность и напыщенность второй), предвосхищает масштабные, драматургически значимые коллизии последующего «стилевого конфликта».

Наглядному воплощению рассматриваемой оппозиции, безусловно, способствуют характерные особенности *инструментовки* «Ганнибала». Так, в упоминавшейся выше массовой сцене с участием Карлотты и Пианджи (Элиссы и Ганнибала)¹⁰ значительная роль принадлежит медным духовым — валторнам и трубам, вступающим поочередно. Авторская трактовка названных инструментов предопределяется различием функций соответствующих партий: мерный «пульс» аккордового сопровождения, исполняемого трио валторн, в кульминационных зонах сменяется фанфарными «кличами» дуэта труб. Благодаря этому возникают живописно-иронические параллели к строкам хоровых tutti: «Вновь звучат трубы Карфагена!», «Трубному гласу слонов [карфагенской армии. — Е. А.] / внимайте, римляне, и трепещите!» — что коррелирует с общей атмосферой «несерьезности» разыгрываемого действия¹¹. Сходные переключки наблюдаются в контрастном среднем разделе — балетной интермедии условно-ориентального характера, где лаконичным соло трубы «ассистируют» фаготы с виолончелями и кларнеты. А поскольку описываемые «диалоги» медных духовых сохранены в репризе, партия трубы фактически становится лейттембром всей начальной сцены, олицетворяющей ложный пафос и трафаретную героиню «большой оперы a la Мейербер». Напротив, удельный вес духовых в арии «Think of Me», по сути, незначителен — здесь явно доминируют струнные (арфа, первые и вторые скрипки). Однако вступлению Рауля (дуэтный раздел) сопутствует выразительный контрапункт, исполняемый парой кларнетов, а близость финальной каденции Кристин («рудимента» шаблонно-оперной бравуры) «удостоверяется» трубами и валторнами. Как видим, оппозиция «шалюмо — труба», свойственная английской музыке раннебарочной эпохи, преломляется Ллойдом-Уэббером исходя из оркестровых норм первой половины XIX века (кларнет — труба), индивидуальная же «манера высказывания» загадочного композитора Шалюмо обнаруживает явную склонность к «пересмешничеству».

Интерпретаторские проблемы, о которых говорилось выше, в равной степени ассоциируются с «парадоксом идентичности» упомянутого персонажа. Так, духовой инструмент XVII–XVIII столетий «в руках у хорошего исполнителя»

¹⁰ Согласно комментариям, приводимым в клавире, данная сцена изображает величественное шествие Элиссы, Ганнибала и его воинов по карфагенским улицам накануне важнейшей битвы с римлянами.

¹¹ В оригинале: «The trumpets of Carthage resound!», «The trumpeting elephants sound / hear, Romans, now and tremble!». Один из «карфагенских слонов» — неуклюже передвигающаяся механическая «игрушка» внушительного размера — вместе с массовой дефилирует по сцене, усугубляя общий пародийно-комический эффект.

(М. Сапонов) тяготеет к воплощению определенных градаций лирического (со-зержательности, меланхолии, безутешной скорби), не чуждаясь, впрочем, остроумного «передразнивания» своих «собратьев». Аналогичным образом «многоликость» (в прямом и переносном смысле) оперной музыки «несуществующего» композитора Шалюмо демонстрируется исполнителями-антиподами. Соответствующее противопоставление фигурирует уже в романе Г. Леру: Кристин — «это прекрасное и нежное дитя — принесла <...> на подмостки Оперы нечто большее, чем свое искусство, — она принесла свое сердце»; напротив, «у Карлотты не было ни души, ни сердца. Она была лишь <...> великолепным инструментом <...> очень мощным и восхитительно точным. Но никто не сказал бы Карлотте <...> вслед за Россини: “Вы поете душой, девочка, и ваша душа прекрасна”» [6, 24–25, 85]. Ллойд-Уэббер, развивая эту мысль, практически уподобляет музыкальному инструменту... самого *композитора!* Его творения требуют не только (порой даже не столько) «великолепного» исполнительского мастерства, но и подлинной одухотворенности, привносимой интерпретатором. Лишившись этой одухотворенности, «несуществующий» композитор Шалюмо оказывается лишь искусным «пересмешником», тогда как его младший коллега — Призрак — попросту «дематериализуется»¹². Иными словами, постмодернистская «мистификация», осуществленная создателем прославленного мюзикла, оборачивается глубокими размышлениями о фундаментальных проблемах музыкального искусства.

Список литературы

1. *Акопян Л.* Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. *Андрущенко Е.* Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960 — 1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 2007. 244 с.
3. *Галкина А.* Джакомо Мейербер // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. III. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Ст. 493–497.
4. *Емельянова И.* «Призрак Оперы» // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 595–620.
5. *Журбин А.* Эндрю Ллойд Уэббер — композитор для театра // Музыкальная жизнь. 1988. № 18. С. 6–8.
6. *Леру Г.* Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. — СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
7. Музыкальный словарь Гроува / Под ред. и с доп. Л. Акопяна. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Практика, 2007. 1103 с.
8. *Рогаль-Левицкий Д.* Современный оркестр: в 4 т. Т. I. М.: Музгиз, 1953. 484 с.
9. *Сапонов М.* У англичан — «пересмешник трубы», у Телемана — партнер кларнета (к истории шалюмо) // Старинная музыка. 2002. № 1. С. 14–16.
10. *Сапонов М.* Шалюмо // Музыкальные инструменты: Энциклопедия / Под ред. М. Есиповой. М.: Дека-ВС, 2008. С. 689–690.
11. *Соловьева Г.* Комментарии // Г. Леру. Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. СПб.: Азбука-классика, 2004. С. 464–475.
12. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. Имя розы: Роман; Заметки на полях «Имени розы»: Эссе. СПб.: Симпозиум, 2001. С. 596–644.

¹² Финальная сцена мюзикла — расставание Призрака и Кристин — завершается лаконичной авторской ремаркой: «Призрак закутывается в свой плащ и *исчезает*» («the Phantom wraps his cloak around himself and *disappears*»).