

Андрющенко Елена Юрьевна

cats-andru@yandex.ru

кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального менеджмента Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

344002, Ростов-на-Дону,
Буденновский пр., 23

ELENA Y. ANDRUSHCHENKO

cats-andru@yandex.ru

Ph. D., Associate Professor of Musical Management Department of Rostov State Rachmaninov Conservatory

23 Budennovskiy Ave
Rostov-on-Don
344002 Russia

АННОТАЦИЯ

Эндрю Ллойд-Уэббер в «диалогах» с Р. Вагнером и Дж. Верди (из творчества 1970–2000-х годов)

В статье характеризуется показательная особенность, которая присуща эволюции жанров мюзикла и киномюзикла на протяжении 1970–2000-х годов. Речь идет о процессе постепенного сближения названных массовых жанров с академическими (особенно с оперой). Этому способствуют многообразные «диалоги» (сопряжения и взаимодействия), которые достигают кульминации в творчестве анализируемого композитора Э. Ллойда-Уэббера (род. 1948). Автор статьи обращается к произведениям Ллойда-Уэббера, в которых существенное место принадлежит упомянутым «диалогам» с наследием Р. Вагнера и Дж. Верди: рок-опере «Эвита» (1978) и мюзиклу «Призрак оперы» (1986), а также к соответствующим киноэкранизациям (1996 и 2004, режиссеры А. Паркер и Дж. Шумахер). В частности, выявляются наиболее значимые переключки указанных сочинений с операми «Летучий голландец», «Закат богов» (на уровне концепционного замысла целого и важнейших сцен), «Лоэнгрин», «Травиата», «Трубадур», «Дон Карлос» (драматургические, жанровые, стилистические параллели, интонационно-тематическое родство).

Ключевые слова: Э. Ллойд-Уэббер, Р. Вагнер, Дж. Верди, мюзикл, киномюзикл, романтическая опера, А. Паркер, Дж. Шумахер

АБСТРАКТ

Andrew Lloyd Webber in the “Dialogues” with R. Wagner and G. Verdi (from the Works of the 1970–2000s)

The article characterizes the significant feature that is inherent to the evolution of genres of musical and musical film during 1970–2000s. It is a process of gradual rapprochement of the named popular genres with academic ones (especially with opera). Multiple “dialogues” (interfaces and interactions) which culminate in the creative works by the English composer Andrew Lloyd Webber (born 1948) facilitated this process. The author of the article refers to some of Lloyd Webber’s works in which an important place belongs to the above-mentioned “dialogues” with the creative legacy of R. Wagner and G. Verdi: the rock opera *Evita* (1978) and the musical *Phantom of the Opera* (1986), as well as their screen versions (1996 and 2004, directed by A. Parker and J. Schumacher). In particular, the most important “roll-calls” of these works with operas *Der fliegende Holländer*, *Götterdämmerung* (at the level of conception of the whole and the most important scenes), *Lohengrin*, *La Traviata*, *Il Trovatore*, *Don Carlos* (dramaturgical, genre and stylistic parallels, intonation and thematic relationship) are identified.

Keywords: A. Lloyd Webber, R. Wagner, G. Verdi, musical, musical film, romantic opera, A. Parker, J. Schumacher

Елена Андрущенко

ЭНДРЮ ЛЛОЙД-УЭББЕР В «ДИАЛОГАХ» С МУЗЫКАЛЬНЫМ ТЕАТРОМ РОМАНТИЧЕСКОЙ ЭПОХИ

(ИЗ ТВОРЧЕСТВА 1970–2000-х ГОДОВ)

Одной из весьма показательных тенденций, характеризующих развитие мюзикла и киномюзикла в 1970–2000-е годы, является осязаемое тяготение к многообразно трактуемым «диалогам» с академическими музыкальными жанрами, прежде всего — оперой. Упомянутая тенденция, безусловно, должна рассматриваться в контексте аналогичных процессов, характерных для джазовой, рок- и поп-музыки. Не вызывает сомнения, впрочем, и присутствие неких специфических мотивов, свойственных названному музыкально-театральному жанру, чье сближение с «высоким» искусством отличается особой интенсивностью. «Диалогические» сопряжения, наметившиеся еще в «Порги и Бесс» Дж. Гершвина (и родственных ей мюзиклах — «народных операх» конца тридцатых и сороковых годов), послевоенном творчестве («бродвейских операх») К. Вайля и новаторских проектах Л. Бернстайна, с максимальной полнотой реализовались в рок-операх и мюзиклах Э. Ллойда-Уэббера («Иисус Христос — суперзвезда», «Эвита», «Кошки», «Призрак Оперы»). Этому, разумеется, способствовали индивидуальные пристрастия английского композитора, искренне влюбленного в оперу и неоднократно называвшего своими «образцами для подражания» Сергея Прокофьева и Дмитрия Шостаковича — ведь новаторство упомянутых великих мастеров в музыкально-театральной сфере было неотделимым от органичного преломления классических традиций.

Весьма существенное место в уэбберовских «диалогах» с указанными традициями занимает оперное наследие Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди. Подобные взаимодействия представляются вполне закономерными, коль скоро Вагнеру и Верди суждено было с наибольшей полнотой, масштабностью и величайшей художественной силой воплотить творческие искания музыкального театра эпохи романтизма. Для современного же мюзикла именно оппозиция «Вагнер — Верди» — некая «мифологема»,

запечатлевшая полярно противоположные ракурсы эволюции оперного искусства XIX–XX веков, — является важнейшим «ориентиром» перспективного развития. «Ориентиром» сюжетно-смысловым, драматургическим, жанрово-стилистическим, явственно ощущаемым вопреки известной переменчивости вкусов и пристрастий массовой музыкальной культуры. Кроме того, художественные устремления Вагнера и Верди порой удивительным образом резонируют определенным концепциям уэбберовских сочинений семидесятых-восьмидесятых годов, что предопределяет возможность обращения композитора к соответствующим образно-смысловым «переключкам» и жанрово-стилевым моделям.

Рассмотрим, к примеру, начальный эпизод рок-оперы «Эвита» — в широко известной киноверсии (1996), создававшейся Ллойдом-Уэббером в содружестве с режиссером Аланом Паркером. Следует заметить, что в данной версии первоначальная концепция «Эвиты» как «политической сатиры в стиле рок» (см.: [9, 299–300]) была развита и существенно углублена: избранный сюжет из современной истории побуждал авторов к широкомасштабным обобщениям относительно механизмов «политического мифотворчества». Здесь, несомненно, возникали само собой разумеющиеся параллели с вагнеровским оперным театром, который воспринимается западной аудиторией на протяжении последних четырех десятилетий сквозь призму «актуальных» режиссерских интерпретаций. В связи с этим заслуживает внимания композиционное строение упомянутого эпизода, именуемого «Реквиемом для Эвиты» («Requiem for Evita»).

Главная тема, сопровождающая грандиозную картину оплакивания и погребения «аргентинской святой» Эвы Перон и поначалу исполняемая в рок-инструментовке, затем излагается группой солистов (духовые и ударные), которые воссоздают характерное звучание похоронной команды в латиноамериканской провинции. При этом на экране разворачивается «эпизод-воспоминание»: маленькая Эва Дуарте безутешно рыдает у гроба скончавшегося отца, нарушая чинный распорядок заупокойной службы. Так смыкаются начало и конец жизненного пути главной героини: классическая формула «от колыбели до могилы» уступает место другой, куда более мрачной, — «от похорон до похорон». Впечатляющий драматический эффект достигается подчеркнуто простыми выразительными средствами благодаря взаимодействию визуального ряда и «музыки без слов».

Последующая картина траурного шествия не только запечатлевает официозно-«всеобщую» скорбь у тела «Первой леди республики». Аргентинская беднота, следуя за гробом, оплакивает крушение собственных надежд на лучшее будущее — надежд, средоточием которых являлась Эвита (не случайно герой-повествователь, «едва ли объективный комментатор» церемонии Че говорит о происходящем: «Это хоронят и нас» — см.: [16, 68]). Подлинный смысл трагических событий осознается благодаря «столкновению» двух контрастирующих вариантов темы. Арт-роковая версия, насыщенная инструментальными «ламентациями» (для нее характерны

экспрессивные *glissandi*, *portamenti*, внезапные паузы-«обрывы»), воспринимается как живой отклик человеческой души на горестное событие — смерть заглавной героини. Исполненная мрачной патетики оркестровая «вариация» с оглушительными *tutti* медных духовых и вздымающимися хроматическими контрапунктами, несомненно, тяготеет к эмоционально-образному строю «марша-резюме», увенчавшего трагедию «Заката богов»¹. Как и у Вагнера, «симфоническое обобщение в концентрированной форме», с одной стороны, замыкает «линию судьбы» определенного персонажа, с другой — оказывается «трагическим итогом всей грандиозной эпопеи» [7, 393]². Отмеченная параллель приобретает особую рельефность благодаря ощутимому интонационному родству темы «Requiem for Evita» с «лейтмотивом запрета» из оперы «Лоэнгрин» (см. примеры 1, 2).

Более того, последующий эпизод «Oh what a circus» — язвительный комментарий Че к упомянутой сцене похорон и звучащий в ответ (у женских голосов) просветленно-возвышенный хорал «Salve Regina» — фактически обыгрывает сюжетные мотивы «Лоэнгрин», связанные с таинственным происхождением заглавного героя оперы. Как отмечает современный исследователь, «в центре вагнеровского “Лоэнгрин” — библейский мотив ожидания Спасителя, Мессии, появление которого разрушит старый порядок вещей, устранил неправду и зло». Стремясь укрепить единство Брандта, король и народ встречают «чудесное явление божьего посланца» с большим энтузиазмом: «В их глазах явившийся мессия действительно отвечает роли “спасителя края” и воспринимается подобно Царю Иудейскому, появление которого было обещано древнему Израилю его пророками. Вот почему у основных представителей социума не возникает сомнений в его подлинности, и они не задаются вопросами о его имени и родословной». Наряду с этим, «в ожидании появления своего защитника [брандтская принцесса. — Е. А.] Эльза заранее пообещала ему “власть над родной страной, корону и народ”. <...> В данном общественном устройстве прошлое и будущее тесно связаны между собой. <...> Важную роль играет знатность рода и происхождения, которые обеспечивают устойчивость <...> социального статуса. Укорененность в прошлом делает надежным и предсказуемым будущее. В противоположность этому неизвестное прошлое явившегося посланца рождает у Эльзы страх за его и ее собственное будущее» [12, 8–9].

По сути аналогичные рецептивные аспекты обозначены в рассматриваемом эпизоде «Oh what a circus». Саркастические вопрошания Че: «But who is this Santa Evita?» <...> / What kind of goddess has lived among us?» («Но кто

¹ Следует напомнить также, что вагнеровский лейтмотив, первоначально экспонируемый в *as-moll*, затем неоднократно проводится в *a-moll* — тональности траурного шествия за гробом Эвиты (см.: [7, 150]).

² Указанная параллель оттеняется и событийной логикой: если процессия с телом Зигфрида в «Закате богов» возвещает *начало мировой катастрофы*, то «Requiem for Evita» и своеобразные «комментарии» к нему («Salve Regina», «Oh What A Circus», «Don't Cry For Me Argentina») — итог повествования, уподобляемый *финалу исторического процесса вообще*.

1

Э. Ллойд-Уэббер. Эвита. I акт

[Very Slow]

The score consists of two systems. The first system has a vocal line in treble clef with a 4/4 time signature and a piano accompaniment in grand staff. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part ending on a sustained chord.

2

Р. Вагнер. Лоэнгрин. I акт

[Langsam]

Lohengrin

The score consists of two systems. The first system has a vocal line in treble clef with a common time signature and a piano accompaniment in grand staff. The piano part starts with a forte (*f*) dynamic. The vocal line includes the lyrics: "Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wissens Sor - ge tra - gen, wo -". The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with the piano part ending on a sustained chord. The piano part in the second system is marked *piu p*.

Nie sollst du mich be - fra - gen, noch Wissens Sor - ge tra - gen, wo -

her ich kam der Fahrt, noch wie mein Nam' und Art.

piu p

такая эта Святая Эвита? <...> / Что за богиня обитала среди нас?») — преследуют конкретную цель. Оппонент Эвиты пытается «ниспровергнуть лже-мессию», хитроумную интриганку и карьеристку. Напротив, хоровые «молитвословия» утверждают «подлинно канонический» облик Эвиты-«Богоматери», явившей миру «нового Христа» — Перона (см. об этом: [13, 67, 69]). Вышеуказанные параллели придают эпизоду «Oh what a circus» особую многозначность (см.: [17, 87–108]).

Оперными воздействиями инспирируется и авторская трактовка церковного песнопения — секвенции «Salve Regina» — в рамках протяженной «сцены-диалога». Прежде всего, Ллойд-Уэббер склонен к подчеркиванию остродраматических антитез, рассматриваемых в качестве «движущего импульса» указанной сцены. Здесь обнаруживается явная близость вердиевскому принципу *forza brutale* (см.: [11, 295]), с необычайной силой воплощаемому в кульминационных эпизодах «Трубадура» («сцена с Miserere», IV д.) и «Дона Карлоса» (сцена аутодафе, IV д.). Наряду с этим, Ллойд-Уэббер «дистанцируется» от свойственного Верди образного толкования церковных песнопений как суровых и зловещих «предвестников трагедии». Двукратно возглашаемое хором «Salve Regina» перекликается в указанном аспекте с лучезарно-ясными финалами вагнеровских «Тангейзера» и «Парсифаля». Однако и здесь присутствует некий «иллюзорный» подтекст: может ли трогательная и чистосердечная молитва «святой Эвите» — заступнице бедняков — изменить их жизнь?! Наглядным тому подтверждением выступает хоровой эпизод «Santa Evita» (из II акта), музыкальный тематизм которого является производным от «Salve Regina». Дети из простонародья, окружившие «Первую леди республики» на ступенях храма, возносят ей хвалы и просят о помощи: «Please, gentle Eva, will you bless a little child? <...> / Please, holy Eva, will you feed a hungry child?» («Пожалуйста, милая Эва, благослови малое дитя <...> / Пожалуйста, святая Эва, накорми голодное дитя...»). Подаяний для детворы у Эвиты и сопровождающих явно не хватает, к тому же героиня, обнаружившая у себя первые симптомы смертельного заболевания, выглядит утомленной и торопится покинуть своих юных адептов. В лондонской редакции рок-оперы описываемый эпизод завершается иронической репликой Че: «Why try to govern a country when you can become a saint?» («Зачем пытаться управлять страной, когда ты можешь стать святой?»). Сказанное, по нашему мнению, убедительно свидетельствует о вполне самобытной интерпретации Ллойдом-Уэббером «академического» наследия.

Вполне закономерными и даже в какой-то степени предсказуемыми являются вагнеровские аллюзии, присутствующие в мюзикле Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы». В частности, развитие сюжетной линии Призрака вызывает явно спланированные «переключки» с фабулой оперы «Летучий Голландец» Рихарда Вагнера — подразумеваются «любовные треугольники», инспирируемые соперничеством земного персонажа и полудемонического

существа³, мотивы искупления смертных грехов чистой жертвенной любовью непорочной юной героини, возмездия за нарушенную клятву, родительских упований на покровительство и защиту любимой дочери со стороны магических сил и т. д. Отмеченное сходство усиливается благодаря «призрачности» главных героев⁴ и подразумеваемой смысловой аналогии: безутешный жених вагнеровской Сенты, охотник Эрик оказывается и тезкой, и «собратом по несчастью» Призрака Оперы; столь же очевидно родственны святость и христианство, «сокрытые» в именах, а следовательно, и в глубинных свойствах натуры Сенты и Кристин⁵. Помимо этого, заслуживают внимания специфически-«профессиональные» параллели уэбберовского мюзикла с операми «Тангейзер» и «Нюрнбергские мейстерзингеры». Речь идет о труднодостижимой двойственности музыкального искусства, обусловленной многообразными переходами от «божественных парений» к «безднам греха», от художественных «инсайтов» подлинного артистизма к рутине «бестрепетного» ремесленничества.

Далее следует упомянуть и свойственное «Призраку Оперы» пародийное преломление жанрово-стилевых моделей, почерпнутых Ллойдом-Уэббером из оперного театра Джузеппе Верди. К примеру, финал 8 сцены I акта⁶ — септет «Примадонна» — нередко вызывает у исследователей-му-

³ О «дьявольской режиссуре» событий, происходивших в стенах Парижской Оперы, свидетельствует примечательная деталь из либретто вступительной сцены мюзикла. Знаменитая люстра, когда-то украшавшая зрительный зал театра и в кульминационный момент противоборства с Призраком «низвергнутая» им на сцену, полвека спустя объявляется к аукционным торгам как «лот 666» (апокалиптическое «число Антихриста»).

⁴ Голландец в опере Вагнера — проклятый небесами капитан призрачного корабля со столь же ирреальным экипажем. Мюзикл Ллойда-Уэббера, вопреки недвусмысленным «готическим интенциям» романа в духе В. Гюго (Призрак — «собрат по несчастью» Гуинплена, «Человека, который смеется», — безмолвно угасает в своем подземном убежище, снедаемый тоской по навсегда утраченной любви, напоминая тем самым Квазимодо из «Собора Парижской Богоматери»), завершается показательной «дематериализацией» героя: он «закутывается в свой плащ и исчезает» («...wraps his cloak around himself and disappears»). Эта развязка не может быть однозначно истолкована ни в соответствии с «реалистической», ни в соответствии со «сказочно-фантастической» системой координат повествования.

⁵ Christin в переводе с немецкого означает «христианка» (английский вариант — christian); имя Senta генетически связано с латинским sancta — «святая» (ит. santa, фр. и англ. — saint).

⁶ На протяжении упомянутой сцены примадонна Карлотта Джудичелли, взбешенная оскорбительным письмом Призрака (где предрекается неминуемый закат ее певческой карьеры и содержится ультимативное требование отказаться от главной партии в близящейся премьерной постановке), пытается «разоблачить» мнимый разговор с участием директоров Парижской оперы, невольной конкурентки Кристин Даэ и влюбленного в нее вельможи и мецената Рауля де Шаньи. Охваченная мелодраматическим приступом ярости, Карлотта, будучи уже не в силах владеть собой, выкрикивает по-итальянски: «O mentitori! O traditori!» («О, лжецы! О, предатели!»), «Abbandonata! Disgraziata!» («Покинутая! Несчастливая!»), «O padre mio! Dio!» («Отец мой! Боже!») и, наконец, — «Lasciatemi morire!» («Дайте мне умереть!»). Лицедейство примадонны,

зыковедов прямые ассоциации с классической опереттой. Действительно, упомянутый ансамблевый эпизод пронизан искрящимся юмором, напоминающим отображение театрального закулисья в опереттах «Мадемуазель Нитуш» Флоримона Эрве и «Летучая мышь» Иоганна Штрауса. Директора Парижской оперы обрушивают на Карлотту потоки лести, сверх всякой меры превознося ее вокальное искусство. Певица и ее супруг тенор Пьянджи принимают похвалы за чистую монету, разочарованный Рауль вставляет язвительные реплики, на которые никто не обращает внимания, театральный балетмейстер мадам Жири и ее дочь Мэг вынуждены поддакивать начальству, и т. д. Не вполне соответствуют опереточным нормам разве что протяженные масштабы септета, его фактурная насыщенность — партии солистов сплетаются в довольно изощренных контрапунктических сочетаниях — и скрытое драматическое напряжение, внезапно прорывающееся в заключительных тактах, когда на фоне угрожающих хроматических напластований оркестра звучит реплика Призрака о неминуемой «войне» с директорами и примадонной.

Отмеченные «несообразности» побуждают нас более внимательно приглядеться к возможным оперным истокам уэбберовского септета. При этом обнаруживаются несомненные параллели с заключительным эпизодом финала II действия оперы «Травиата» Джузеппе Верди. Согласно сюжету, публичное оскорбление, нанесенное Виолетте ее возлюбленным Альфредом на балу (по завершении эпизода карточной игры), встречает единодушный отпор со стороны всех присутствующих: проникновенный монолог героини, уверяющей Альфреда в искренности своих чувств к нему, сменяется октетом и хором, в которых парижский свет выражает моральную поддержку Виолетте. Здесь же присутствуют некие контрастные мотивы, характерные для зрелого Верди: Альфред осознает весь ужас собственного поступка и преисполняется раскаянием, отец Альфреда упрекает его в недостойном поведении по отношению к женщине, барон Дуфоль грозит вызвать Альфреда на «поединок чести» и т. д.

Упомянутым сюжетно-драматургическим параллелям⁷, композиционным и фактурным переключкам сопутствует несомненное жанровое

уподобляющей себя «покинутым», «брошенным», «обманутым» героиням оперного театра минувших эпох, переключается в памяти современного слушателя со знаменитыми «Плачем Ариадны» и монологом Октавии из оперы «Коронация Поппеи» К. Монтеверди — вершинными образцами *lamento* XVII столетия, равно как и с аналогичными «оплакиваниями» более позднего времени. Разительный контраст между соответствующими сценическими ситуациями и положением Карлотты усугубляется музыкально-стилевым несоответствием — «пуччиниевскими» взлетами ариозно-декламационной мелодики на фоне бушующего оркестра. Кроме того, опытная интриганка, получив гарантии сохранения за ней ведущих партий в спектаклях Парижской оперы, сразу же меняет гнев на милость: «O fortunate! Non ancor abbandonata!» («О, счастливая! Еще не покинутая!»). Благодаря использованию перечисленных клише в этой сцене возникает неподражаемый комический эффект «бури в стакане воды».

⁷ В их числе фигурирует и неявная коннотация, возникающая при соотнесении «Травиаты» с литературным первоисточником «Призрака Оперы» — одноименным ро-

родство двух ансамблевых сцен. И октет из «Травиаты», и септет из «Призрака Оперы» пронизаны вальсовостью, причем вальсовостью опоэтизированной, возвышенно-лирической (последнее, естественно, преподносится Ллойдом-Уэббером в несколько пародийном ключе). Наряду с этим, благодаря приоритетному значению восходящих гаммообразных мотивов и многократно «распеваемых» сильных долей, между упомянутыми ансамблями возникают явственные интонационные параллели.

Даже тональный план септета «Примадонна» как бы тяготеет к сближению с вердиевским «прототипом»: здесь наблюдается явная устремленность в «бемольную сферу» (1-я строфа — C-dur, 2-я — F-dur, 3-я — B-dur), доминирующую на протяжении октета из «Травиаты» (Es-dur).

Не вызывает сомнения, что описываемые параллели в достаточной мере осознавались и кинорежиссером Джоэлем Шумахером, выпустившим киноверсию «Призрака Оперы» в содружестве с Ллойдом-Уэббером (2004). При этом, разумеется, специфические особенности киномюзикла в эпоху постмодерна (см.: [15]) предопределяли необходимость «визуального комментирования» отмеченных ассоциаций. По-видимому, отнюдь не случайно и общая трактовка ансамблевой сцены в духе своеобразного «видеоклипа» с последовательно разворачивающимся автономным сюжетом, и выбранные интерьеры, и наиболее существенные операторские решения вызывают в памяти признанный шедевр современного музыкального кинематографа — фильм-оперу «Травиата» Франко Дзеффирелли.

В самом деле, финальная сцена II действия в этом фильме производит неизгладимое впечатление даже на выдавших виды ценителей оперного искусства [10, 7–8]. Режиссеру удалось кинематографическими средствами отобразить и скрытые философские глубины «заигранного шлягера», и его неочевидные связи с традициями духовных опер и ораторий предшествующих эпох. Помимо этого, дальнейшему сближению двух ансамблевых сцен способствовало фактическое превращение септета «Примадонна» в октет (путем присоединения главной героини Кристин к вышеперечисленным действующим лицам), а также купирование заключительных угрожающих реплик Призрака (они, условно говоря, «вынесены в подтекст», о чем свидетельствует сохранение мрачных хроматических ходов в оркестровой партии).

Подчеркнутая оперность характеризуемого эпизода в целом является логически оправданной: речь идет о контрастном переходе к следующей сцене — начальному эпизоду спектакля по вымышленной опере-буффа

маном Г. Леру. Последний красочно живописует похождения будущей «оперной дивы» Карлотты, сумевшей пробиться в «Гранд-опера» и утвердиться на первых ролях ценой многочисленных интриг и закулисных махинаций. Горько сетуя на «бездушность» певицы — «всего лишь великолепного инструмента», Леру патетически вопрошает: «Где была твоя душа, о Карлотта, когда ты танцевала в притонах Барселоны? Где была она, когда позже, в жалких парижских балаганах, ты пела циничные куплеты вакханки мюзик-холла?» и т. д. [8, 85]. Столь примечательный «путь в искусстве» явственно перекликается с «опытом любви» многих знаменитых куртизанок XIX столетия, что придает особую рельефность пародийным сближениям Карлотты и Виолетты.

«Немой» («Il muto»), поставленного труппой «Парижской Оперы». Впрочем, заслуживает внимания и другое. Создатели рассматриваемой киноверсии явно не избежали соблазна «упрощенчества» в трактовке первоначальной художественной концепции мюзикла, балансирующего на грани романтической мелодрамы и волшебной сказки, «готического» триллера и постмодернистского «театра в театре» (см.: [14]). Обновленный «Призрак Оперы» утратил обаяние загадочности и недосказанности, дающих простор зрительской-слушательской фантазии и многочисленным интерпретациям знаменитого спектакля⁸. Стремление Ллойда-Уэббера и Шумахера к безусловной «понятности» сюжетных перипетий для сегодняшней аудитории, заботливо снабжаемой соответствующими «объяснениями» (см.: [6]), предопределило закономерную «внутрижанровую модуляцию» и, по сути, безраздельное господство мелодраматической сферы на протяжении фильма. Исходя из этого, акцентирование многообразных связей с родственными явлениями музыкального театра эпохи романтизма представлялось в данном случае совершенно естественным и закономерным.

«Диалоги» уэбберовских мюзиклов семидесятых-восьмидесятых годов с оперным наследием романтической эпохи, безусловно, не исчерпываются именами Рихарда Вагнера и Джузеппе Верди⁹. Можно полагать, что дальнейшее изучение указанной темы таит в себе еще немало интереснейших наблюдений и новых открытий. Прежде всего, подобные изыскания будут способствовать более глубокому осмыслению жанровой природы мюзикла как *синтезирующего феномена*, и это позволит в дальнейшем заметно сблизить альтернативные подходы к его современной дефиниции (см.: [2, 12–14]). Не менее важно другое: в указанный период специалистами обнаруживаются весьма существенные «воздействия прославленных мюзиклов на художественные концепции вновь создаваемых “полноценных” опер». Так, уэбберовский «Призрак Оперы» с достаточным основанием рассматривается специалистами в качестве «порождающей модели» [5, 336–339] для «Призраков Версаля» Дж. Корильяно (1991) и «Оперного дома» А. Рыбникова (2000). Замысел «Преступления и наказания» Э. Артемьева (1979–2002) фактически инспирируется авторскими впечатлениями от «Иисуса Христа — суперзвезды» etc. (см.: [1, 46]). На рубеже XX–XXI столетий упомянутые «диалоги» обретают значительный размах, побуждая музыковедов к выявлению и анализу соответствующих коннотаций.

⁸ В одном из интервью Ллойда-Уэббера, сопутствовавших театральной премьере мюзикла, содержалось красноречивое признание: «Я всегда мечтал воплотить на сцене *большую романтическую историю*. “Призрак Оперы” оказался именно тем, что мне давно хотелось найти!» (цит. по: [4, 604]; курсив мой. — Е. А.). Применительно к данному сюжету основополагающие законы «большой романтической истории» предполагают, с одной стороны, концентрацию действия вокруг «любовного треугольника» (и мелодраматической линии в целом), с другой — максимальное купирование подробностей обрисовывающих прошлое главных героев, их жизнь «за стенами театра», etc.

⁹ В частности, интертекстуальные параллели между «Призраком Оперы» и «Гугенотами» Дж. Мейербера уже освещались нами ранее (см.: [3, 95–98]).

[Allegretto]

Carlotta

ff (The) stress that falls up - on a fa - mous Pri - ma Don - na! Ter - rible dis - eases

ff Piangi

mp Andre+Firmin

Pri - - - ma Don - na, the world is at your

Meg

op - era. Then I

Giry

mf

Carlotta

coughs and colds and sneezes! Still the dryest throat will reach the high - est note in

Piangi

Andre+Firmin

feet! A nation waits and how it hates to be

Raoul

Chris - tine plays the page - boy, Car -

Meg

fear the out - come when you

Giry

mf

7

Carlotta *f* poco a poco rall.

search of per - fect op - era. Light up the stage with that

Piangi *f*

Andre+Firmin *f*

cheat - ed. Light up the stage with that

Raoul *f*

Meg lot - ta plays the Count - ess. *f*

Giry once a - - - gain. Light up the stage with that *f*

poco a poco rall.

11

Carlotta

age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Piangi

Andre+Firmin

age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Raoul

Meg

age - old rap - port, Sing, Pri - ma Don - na once

Giry

[Largo]

Violetta
-ro... dai ri - mor - si Dio ti sal - vi al-

Flora
- dò, ra - sciu- - ga il

Alfred
- vrò. Vo - le a fug - gir - la, non ho po - tu - to, dal - l'ira spin - to son qui ve-

Gaston
- dò, ra - sciu- - ga il

Germont
- vrò, io so che l'a - ma che gli é fe - del, é fe-

Barone
- prò, a que - sta don - na l'a - tro - ce in - sul - to qui tut - ti of - fe - se, ma non i -

Dottore
- dò, ahi quan - to pe - ni! ma pur fa co - re; qui sof - fre o - gnuno del tu - o do -

Marchese
- dò, ahi quan - to pe - ni! ma pur co - re; qui sof - fre o - gnuno del tu - o do -

Coro
dò, ah! si, fra ca - ri a - mi - ci

Использованная литература

1. Андрущенко Е. Ю. Эндрю Ллойд-Уэббер и «музыка из бывшего СССР»: у истоков «третьего направления» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2014. № 4. С. 40–50.
2. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: исследование. Ростов-на-Дону: Книга, 2007. 243 с.
3. Андрущенко Е. Ю. Новая ипостась шаломо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории. 2012. № 1. С. 92–99.
4. Емельянова И. А. «Призрак Оперы» [Э. Ллойда-Уэббера] // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия / под ред. И. Н. Воробьевой. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. С. 595–620.
5. Жабинский К. А. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // Оперный театр: вчера, сегодня, завтра: сб. ст. / ред.-сост. А. М. Цукер. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2010. С. 323–339.
6. Кузнецова М. А. «Призрак Оперы» (о фильме Дж. Шумахера) [Электронный ресурс] // URL: <http://www.vostokinform.ru/antik/films/3458.html> (дата обращения: 12.05.2013).
7. Левик Б. В. Рихард Вагнер. М.: Музыка, 1978. 448 с.
8. Леру Г. Призрак Оперы; Заколдованное кресло: романы. СПб.: Азбука-классика, 2004. 480 с.
9. Макларен Л. Мадонна: [биографический очерк.] Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. 320 с.
10. Парин А. В. Мастер пения Пласидо Доминго // Доминго П. Мои первые сорок лет. М.: Радуга, 1989. С. 5–13.
11. Соловцова Л. А. Джузеппе Верди: [монография.] Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1966. 676 с.
12. Черкашина-Губаренко М. Р. Какого Спасителя мы ожидаем? (Три новых сценических прочтения «Лоэнгрин» Р. Вагнера) // Музыкальный театр: искусство, социум, бизнес: К 200-летию со дня рождения Дж. Верди и Р. Вагнера: сб. науч. ст. / ред.-сост. А. В. Крылова. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 7–25.
13. Шокина И. Е. Эва Дуарте Перон // Вопросы истории. 1998. № 4. С. 58–71.
14. Beaufort J. An Opera-Style Musical from Lloyd Webber // Christian Science Monitor. 1990. 30 April. P. 2–3.
15. Hudson E. *Moulin Rouge!* and the Boundaries of Opera // The Opera Quarterly. 2011. Vol. 27. No. 2–3. P. 256–282.
16. Lloyd Webber A., Rice T. Synopsis // Lloyd Webber A., Rice T. *Evita: Musical excerpts. Complete libretto from the opera based on the life story of Eva Peron (1919–1952)*. L.: Music Sales Ltd., 1977. P. 68.
17. Walsh M. *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works: A Critical Biography*. L.: Viking, 1997. 240 p.