

ШАЛЮМО И ЕГО «ДВОЙНИК»: ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ
«ПРИЗРАКА ОПЕРЫ» Э. ЛЛОЙДА-УЭББЕРА

Е. Andruschenko

CHALUMEAU AND HIS «DOUBLE»: MARGINALIA
TO «THE PHANTOM OF THE OPERA» BY A. LLOYD-WEBBER

Статья посвящена знаменитому мюзиклу «Призрак Оперы», в котором репрезентируется своеобразная панорама оперных стилей XVIII–XX веков. Автор уделяет особое внимание фамилии вымышленного композитора Шалюмо – мнимого создателя grand opera «Ганнибал». Выявляются некоторые параллели между художественным обликом Шалюмо и исторической биографией его «двойника» – деревянного духового инструмента XVII–XVIII столетий.

Ключевые слова: шалюмо, мюзикл, Э. Ллойд-Уэббер, «Призрак Оперы», grand opera, Дж. Мейербер.

The article is devoted to the famous musical «The Phantom of the Opera» in which some panorama of operatic styles from the XVIIIth to the XXth centuries is represented. The author pays special attention to surname of invented composer Chalumeau who is the fictitious creator of grand opera «Hannibal». Some parallels between Chalumeau's artistic cast of mind and historical «biography» of his «double» – the woodwind musical instrument of the XVII–XVIIIth centuries – are revealed.

Key words: chalumeau, musical, A. Lloyd-Webber, «The Phantom of the Opera», grand opera, G. Meyerbeer.

Мюзикл, о котором пойдет речь, единодушно признан не только одним из крупнейших творческих достижений Эндрю Ллойда-Уэббера, но и впечатляющей кульминацией развития указанного жанра в XX веке. Сегодня, когда сценическая жизнь «Призрака Оперы» длится уже более 25 лет¹, он по-прежнему глубоко волнует массовую аудиторию и побуждает специалистов к продуктивным размышлениям. Многозначность авторской художественной концепции, скрывающейся под «оболочкой» развлекательного «мегашоу», все чаще вызывает закономерные параллели с философией и эстетикой постмодернизма – приоритетного направления современного искусства. «Развлекаться не значит отвлекаться от проблем. ... Постмодернизм... просто хочет снести стену, отделяющую искусство от развлечения. Он интуитивно чувствует, что добраться до широкой публики и заполнить ее сны – в этом и состоит авангардизм по-сегодняшнему; а нам он предоставляет полную возможность самим дойти до мысли, что владеть снами вовсе не значит убаюкивать людей. Может быть, наоборот: насыпать наваждение» [12, 630, 638–639]. Цитируемое высказывание Умберто Эко – зна-

менитого писателя, культуролога и теоретика постмодернизма – явственно корреспондирует с «музыкальными наваждениями» уэбберовского мюзикла, допускающего принципиально различные исследовательские подходы и толкования.

Интригующая «неисчерпаемость» упомянутой художественной концепции в значительной степени обуславливается литературным первоисточником «Призрака Оперы» – одноименным романом Гастона Леру (1910). Указанный текст своеобразно преломляет сюжетные мотивы, характерные для готического, детективного и историко-приключенческого романа, документальной и фантастической прозы, полицейской хроники и т. д. Логика сопряжений и взаимодействий этих мотивов предопределяется индивидуальной склонностью писателя к всевозможным стилистическим «играм», мистификациям, жанровым «инверсиям». Отнюдь не случайно, 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

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.

этой театральной империи, от директоров Оперы до девиц 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 освещаемого 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 opera «Ганнибал»), полистилистику XX столетия (экспрессионистская драма «Торжествующий Дон Жуан»). Тем самым обозначенный спектакль, по сути, воссоздает определенные вехи исторического развития оперного жанра в Европе. Стремление композитора представить массовой аудитории своего рода «портретную галерею» данного жанра закономерно обусловило ключевую роль сюжетных и стилевых «клише», принадлежащих той или иной эпохе. Указанные «клише» весьма изобретательно обыгрываются Ллойдом-Уэббером в перечисленных выше «мини-операх», о чем свидетельствует хотя бы оригинальный «парафраз» классицистской buffa – «Немой» («Il muto»).

Авторство «Немого» приписано вымышленному композитору Альбриццио, чья «говорящая» фамилия (в переводе с итальянского brizzolato означает «пестрый», «красочный») де-факто является оценкой сюжетных перипетий названного фрагмента. «Порождающей моделью» для Ллойда-Уэббера, несомненно, служит моцартовский шедевр – опера buffa «Свадьба Фигаро». Отсюда заимствуются имена и социальные характеристики большинства героев (Графиня, паж Серафимо – «бессловесный» вариант Керубино, парикмахер – «травестийная» версия «цирюльника» Фигаро, пожилая компаньонка – аналог Марцелины), основные

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 (строгитивых импресарио, примадонн, работников сцены и др.). Центральное место в перечне таких спектаклей, естественно, отводится «Фаусту» Ш. Гуно [6, 52–53, 86–96, 168–170]. Отношение Ллойда-Уэббера к первоисточнику изменялось: «... 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.

сценические положения и фабульные ходы (насыщенные событиями «альковная жизнь», переодевание влюбленного юноши в женское платье, неожиданные появления мужа-ревнивца, склонного к шпионажу, и т. д.). При этом 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: quasi-моцартовский 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 opera XIX столетия, чем обуславливается и выбор фамилии соответствующего «псевдо-автора». В противовес Альбриццио, вымышленный композитор Шалюмо подчеркнуто «музыкален» – его «тезкой» является «деревянный духовой инструмент XVII–XVIII веков с одинарной тростью и, как правило, цилиндрическим стволом», близкий родственник барочного кларнета [7, 994]⁴. Уподобление человека вообще и конкретной персоны в частности некоему представителю семейства деревянных духовых весьма распространено в европейской художественной культуре (напомним хотя бы о «Гамлете» У. Шекспира, «Горе от ума» А. Грибоедова, «Флейте-позвоночнике» В. Маяковского, «Мастере и Маргарите» М. Булгакова и т. д.). Однако утверждать о популярности шалюмо в этом плане было бы заведомым преувеличением: данный инструмент вряд ли способен вызвать у современной аудитории (включая профессиональных музыкантов) какие-то самоочевидные ассоциации.

Этимология французского слова chalumeau (от греч. kalamos – «трость») по сути нейтральна; список выдающихся мастеров XVIII столетия, включавших облигатные партии шалюмо в свои произведения, довольно внушителен (А. Ви-

³ Развернутая характеристика «Немого» содержится в нашей монографии, посвященной творчеству Ллойда-Уэббера [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.

вальди, 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. Исследователи указывают: «... 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 Бонончини, 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* (курсив мой. – Е. А.)» [9, 15–16]. Чем же мотивируется появление столь «экзотической» фамилии в контексте «придуманной» *grand opera*? 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 инструментоведы – К. Лоусон, Х. Беккер, О. Кроль, Р. Т. Дарт и другие – полагают: «...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. Доппельмайр 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 указанного 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 коннекции⁵ указанных «парадоксов» суэбберовской «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. Мейербергера [4, 605]. Создатель *grand opera*, как известно, удостоился лавров «самого крупного и деятельного» *французского* оперного композитора

⁵ В данном контексте понятие употребляется в значении связи, сопряжения.

XIX века [7, 548], будучи уроженцем *Германии*. Далее, Мейерберу – прославленному виртуозу оркестра – принадлежит целый ряд впечатляющих новаций в области инструментовки. Особо внимания заслуживает, в частности, весьма успешный «театральный дебют» бас-кларнета – современного *преемника* шалюмо (1836, «Гранд-Опера»)⁶. 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 (рукоплескавших «Ганнибалу», согласно отчетам рецензентов, осенью 1986-го). Следует подчеркнуть, что интертекстуальные параллели между упомянутыми эпизодами «Гугенотов» и «Призрака Оперы» являются неотъемлемой составляющей уэбберовского художественного замысла⁷. Иными словами, вышеуказанный «парадокс происхождения» обретает здесь подлинно концепционную значимость.

⁶ Вопреки распространенному мнению, приведем следующее положение: 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].

⁷ 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.

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 *эклктизму*. 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 эклектизме его искусства, о сочетании в его музыке итальянской мелодии, немецкой гармонии, французской ритмики... Однако эклектизм 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 «наградить» и Ллойда-Уэббера: «Его мюзиклы... написаны в высшей степени эклектичным языком»; «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» и другие [7, 498; 1, 308]. Однако встречаются и проницательные 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 большой оперы XIX века, «анонсируется» уже в начальном разделе – виртуозной каденции из первой арии Элиссы⁸. Поверхностный блеск

⁸ Указанную 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»).

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 бравурности. 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 opera, явно коррелирует «тихой» восторженности лирических кульминаций в уэбберовских мюзиклах. Выразительные средства, используемые здесь Ллойдом-Уэббером: задушевная песенная мелодика эстрадного плана, «камерный» тип сопровождения⁹, доверительное простосердечие поэтического текста (вольно интерпретирующего сюжетный мотив «покинутой Дидоны»¹⁰) и другие – свидетельствуют о ключевой роли «принципиального эклектизма».

Его драматургическая функция, по нашему мнению, обуславливается взаимодействием нескольких факторов. Во-первых, особенностью «Think of Me» является индивидуализированная динамика эмоциональных градаций, отсутствующая в «Ганнибале» (насколько об этом можно судить по «калейдоскопу фрагментов»). 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 «персонализированного» исполнительского прочтения (Кристин, Рауль) либо слушательского восприятия (Призрак) данной арии.

В-третьих, благодаря «наглядному» сопоставлению контрастирующих интерпретаций «Think of Me» (Карлотта – Кристин) рассматриваемый эпизод уподобляется отправной точке «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, филируемые окончания 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), в дальнейшем становится отправной точкой для развернутых, драматургически значимых «коллизий» полномасштабного «стилевого конфликта».

Наглядному воплощению рассматриваемой оппозиции, безусловно, способствуют особенности инструментовки «Ганнибала». Так, в упоминаемой выше массовой сцене с участием Карлотты и Пианджи (Элиссы и Ганнибала)¹¹ значительная роль принадлежит медным духовым – валторнам и трубам, вступающим поочередно. Авторская трактовка названных инструментов предопределяется различными функциями 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 корреспондирует с общей атмосферой «несерьезности» разыгрываемого действия¹². Сходные переключки наблюдаются в контрастном среднем разделе – балетной интермедии условно-«ориентального» характера, где лаконичным соло трубы «ассистируют» фаготы с виолончелями и кларнеты. Поскольку же описываемые «диалоги» медных духовых сохранены в репризе, партия трубы фактически становится лейттеатром всей начальной сцены, олицетворяющей ложный па-

⁹ Коль скоро неловкая просьба директоров спеть «довольно-таки славную арию» («a rather fine aria») нарушает установленный порядок репетиции, дирижер-постановщик спектакля ограничивается аккомпанементом Карлотте на фортепиано.

¹⁰ Элисса – родовое имя Дидоны, упоминаемое в некоторых античных обработках соответствующего мифа.

¹¹ Согласно комментариям, приводимым в клавире, данная сцена изображает величественное шествие Элиссы, Ганнибала и его воинов по карфагенским улицам накануне важнейшей битвы с римлянами.

¹² 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.

фос и трафаретную героину «большой оперы а 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» (М. Сапонов) тяготеет к воплощению определенных градаций лирического (созерцательности, 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 указанную 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»¹³. Иными словами, постмодернистская «мистификация», осуществленная создателем прославленного мюзикла, оборачивается глубокими размышлениями о фундаментальных проблемах музыкального искусства.

¹³ 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»).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010.
2. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. – Ростов н/Д: Книга, 2007.
3. Галкина А. Джакомо Мейербер // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. – М.: Сов. энциклопедия, 1976. – Т. 3. – Ст. 493–497.
4. Емельянова И. «Призрак Оперы» <Э. Ллойда-Уэббера> // 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.
7. Музыкальный словарь Гроува / Под ред. и с доп. Л. Акопяна. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Практика, 2007.
8. Рогаль-Левицкий Д. Современный оркестр: В 4 т. – М.: Музгиз, 1953. – Т. 1.
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 // Леру Г. Призрак Оперы; Заколдованное кресло: Романы. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 464–475.
12. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы: Роман; Заметки на полях «Имени розы»: Эссе. – СПб.: Симпозиум, 2001. – С. 596–644.