

Все вышесказанное позволяет говорить об актуальности подхода к музыкальному исполнительству как междисциплинарному феномену. Вместе с тем именно выдающемуся дирижеру Л. Гинзбургу принадлежит очень точная характеристика сущности музыкального исполнительства. Он подчеркивает, что исполнение будет содержательным, если в восприятии слушателя получит так или иначе сконструированный эмоциональный резонанс. Оно будет наиболее глубоким, если этот резонанс совпадает или приблизится к совпадению с тем эмоциональным воздействием, которое задумал композитор или исполнитель, и, наконец, оно станет выдающимся, если в результате высокого накала воздействия вызовет у слушателей положительную личностную эмоциональную и этическую реакцию [3, с. 619].

Литература

1. Арановский М.Г. О психологических предпосылках пространственных слуховых представлений // Проблемы музыкального мышления. М. : Музыка, 1974. С. 252–271.
2. Бочкарев Л.Л. Психология музыкальной деятельности. М. : Изд. дом «Классика –XXI», 2008.
3. Гинзбург Л. Дирижерское исполнительство. М. : Музыка, 1974.
4. Готсдинер А.Л. Музыкальная психология. М. : МИП «НВ Магистр», 1993.
5. Мазель Л.А. Эстетика и анализ // Дирижерское исполнительство / Гинзбург Л. М. : Музыка, 1974. С. 531–536.
6. Раппопорт С.Х. О вариантной множественности исполнительства // Музыкальное исполнительство : сб. тр. / под ред. М.Г. Соколова. М. : Музыка, 1972. Вып. 7. С. 3–46.
7. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.–Л. : Изд-во АПН РСФСР, 1947.

Music performance as an interdisciplinary phenomenon

The issues of music performance are regarded from the positions of their study in various fields of scientific knowledge. There is substantiated the interdisciplinary essence of music performance, its connections with interpretation. There is shown the potential of the hermeneutic approach to the category of interpretation as a qualitative characteristic of music performance.

Key words: *interpretation, hermeneutic approach, music text, simultaneity.*

М.А. СТУПНИЦКАЯ
(Волгоград)

ВОСПОМИНАНИЕ В ЭСТЕТИКЕ И МУЗЫКЕ РОМАНТИЗМА

Интерес композиторов-романтиков к воплощению мира воспоминаний в музыкальном опусе рассматривается с позиции особенностей мировоззрения и эстетических взглядов эпохи. Воспоминание анализируется в контексте важнейших для романтической эстетики понятий и категорий. Освещается вопрос отличия в подходе композиторов к музыкально-художественному запечатлению воспоминания на разных этапах развития романтизма.

Ключевые слова: *воспоминание, романтизм, субъективный мир, исповедальность, идеал, ирреальное бытие, время, пространство.*

Если обратиться к богатейшему наследию музыкального романтизма, то можно заметить, что в значительном пласте произведений, созданных в эту эпоху, разнообразное воплощение нашел мир воспоминаний, о чем свидетельствуют программные заголовки опусов, ремарки и многочисленные комментарии композиторов. Проникнуть в сокровенные глубины памяти личности и воплотить их в образном содержании стремятся также литература, поэзия и даже живопись. Так, воспоминаниям предаются герои романов и поэтических произведений Л. Тика, Новалиса, У. Вордсворта, Дж. Байрона, В. Жуковского, К. Батюшкова, Ф. Тютчева, М. Лермонтова. Воспоминания запечатлены на картинах Т. де Томона, У. Дайса, К.-Ф. Фридриха, О. Домье.

Художники-романтики настолько погружаются в бездонный мир воспоминаний, в это «духовное свидание» (Л. Фейербах) с прошлым, что отождествляют с ним собственное существование. Прекрасной иллюстрацией этому являются слова В. Жуковского: «Я и воспоминание – одно и то же» (цит. по: [2, с. 353]). Примечательно, что размышления о сущности воспоминания достаточно обширны в эстетических трудах поэтов и философов этого периода (Ф. и А. Шлегелей, Новалиса, С. Кольриджа, Дж. Китса, П. Шелли, Дж. Леопарди, И. Гердера и др.). Тем самым воспоминание приобретает некий особый статус в жизни и творчестве художника-романтика. Но чем обусловлен столь устойчивый интерес роман-

тиков к воплощению воспоминания? Ответ на данный вопрос следует искать в особенностях мироощущения художника-романтика и эстетических установках эпохи.

Для начала необходимо остановиться на социально-исторических реалиях, поскольку именно они во многом обуславливают формирование мировоззренческой позиции и эстетических взглядов художника. Так, в эпоху романтизма сложились объективные социально-исторические условия, при которых веками создававшийся характер связи между человеком и обществом оказался разрушен и низвергнут в пучину зарождающихся капиталистических отношений. Новая формация, ориентированная главным образом на материальные ценности, приводит к крушению былых духовных установок и выстраиванию иных отношений между индивидом и социумом. Как рефлексия на происходящее складывается романтический тип сознания. Его особенность заключается в понимании роли личности как единственной силы, способной освободить мир от поглощающей человека чуждой реальности и утвердить такой образ жизни, в котором приоритетом выступали бы духовные ценности.

Соответственно во всех сферах жизни общества возрастает роль *субъективного фактора*. Личностно-психологический аспект помещается во главу угла философских и научных изысканий*. Так, в идеалистической философии И. Фихте и Ф. Шеллинга субъективное Я провозглашается единственной реальностью и возводится в ранг всемогущей творческой силы.

Существенно, что философские концепции послужили теоретической платформой для становления эстетических воззрений художников-романтиков. В искусстве на пьедестал почета выдвигается самоценная человеческая личность во всей ее многогранности, противоречивости и безмерности бытия. Интересы поэтов, писателей, композиторов, живописцев всецело устремляются в сферу субъективного мира человека, к запечатлению многочисленных граней его чувств.

Необходимо заострить внимание на важном моменте. В романтизме, в отличие от предшествующих ему направлений, ощущается прямая психологическая связь автора с его произведением. Все, о чем в тиши уединения художник-романтик размышляет и мечтает, он поверяет искусству. Показательны в этом отношении многочисленные программные заго-

ловки музыкальных произведений: «Размышление», «Мечты», «Грезы», «Сны». Значимое место данной образной тематики в творчестве композиторов-романтиков говорит об их желании поведать миру о самом сокровенном. Это в полной мере отражает специфическую черту романтического искусства – его исповедально-личностный характер**.

Однако как возможна духовная исповедь без обращения к «памяти сердца»? Будучи исключительно индивидуальным актом, вмещающим в себя интимные страницы пережитого, воспоминание являет собой сосредоточие бесценного духовного опыта личности и обнажает глубинные пласты психологического бытия. Так, раскрывая субъективные стороны психологической жизни, воспоминание проливает свет на *биографию художника*. В этом отношении высказанная И. Соллертинским мысль о том, что музыка у романтиков – это «звучащая автобиография, своего рода симфонический, вокально-песенный или фортепианный дневник» [4, с. 42], представляется в наибольшей степени справедливой по отношению к запечатленному в музыкальном произведении воспоминанию. Ярким примером тому служит творчество Ф. Шопена. Многие страницы его музыкального наследия овеяны поэтичнеешими воспоминаниями о далекой родине, о проведенных там годах детства и юности. И слова Ф. Листа о великом современнике как нельзя более убедительно раскрывают эту грань творческой личности польского романтика: «Его взор, казалось, был прикован к видениям прошлых дней, не зримым ни для кого: он запечатлел эти видения в течение короткого своего реального существования с такой силой, что отпечаток их остался неизгладимым навсегда» [3, с. 295].

Вместе с тем воплощенное в музыке воспоминание пролагает путь к раскрытию внутреннего мира художника не только с позиции его интимных чувств, но и для демонстрации творческих устремлений, эстетической позиции романтика-творца. В данном случае речь идет о тех музыкальных произведениях, в которых авторы запечатлели свои воспоминания о событиях художественного порядка: многочисленные «Воспоминания об операх...» Ф. Листа, «Воспоминание об опере Глинки

* Именно в эпоху романтизма интенсивное развитие получает психология («наука о душе»), интересы которой простираются в область сложнейших явлений психической жизни человека.

** Исповедальные мотивы, как и сам жанр исповеди (в литературе), в эпоху романтизма становятся необычайно популярными (романы А. Мюссе, Ф.-Р. Шатобриана, поэмы У. Вордсворта, Ф. Гёльдерлина). Среди музыкальных произведений следует отметить «Фантастическую симфонию» Г. Берлиоза, опусы Р. Шумана, Ф. Шопена.

«Жизнь за царя» М. Балакирева, «Воспоминание о Бельтове и Любе по роману Герцена «Кто виноват» М. Мусоргского*, «Воспоминание о Паганини» Ф. Шопена и т.п. Как следует из упомянутых заголовков, предпосылкой для появления этих музыкальных воспоминаний послужили впечатления от событий в области художественной жизни, оставивших след в памяти автора: знакомство с постановками оперных шедевров, литературными произведениями, имеющими широкий общественный резонанс, личностью художника, ставшей знаковой в музыкальной культуре романтизма. Очевидно, что упомянутые воспоминания вмещают в себя события, общезначимые для культурной жизни эпохи в целом. Примечательно, что отразившиеся в них культурные явления высвечиваются сквозь призму их субъективного восприятия и оценки личностью композитора.

Итак, приоткрывая сокровенные страницы пережитого, воспоминание позволяет обозреть различные грани личности художника. Тем самым «взгляд в прошлое» оказывается весьма созвучен исповедальному контексту романтического искусства.

Рассматривая воспоминание с позиции эстетических установок романтического искусства, нельзя не затронуть важный аспект проблемы, касающийся значимой для романтизма *категории идеального*. Прежде всего, нужно сказать о том, что романтическое сознание постоянно тяготеет к обретению гармоничного, совершенного бытия, которое было бы созвучно самоценному духовному миру художника. Возможность освобождения от бремени действительности романтик видит в прорыве человеческого духа к «иному миру», в котором сокрыт идеал. Закономерно рождаются вопросы: в каких границах для романтика простирается идеальное бытие и каковы пути его достижения?

В этой связи обратимся к позиции И. Соллертинского. Рассматривая общую и музыкальную эстетику эпохи, исследователь очерчивает три направления, приближающие художника-романтика и его героя к желаемому: бегство в историческое прошлое (Средневековье), бегство территориальное (в экзотические страны) и бегство в сферу чистого

вымысла (фантастика) [4, с. 26]. Эти же пути достижения идеала анализируются в целом ряде работ как отечественных, так и зарубежных авторов, изучающих проблемы романтизма (В. Ванслово, Н. Берковского, М. Кагана, О. Кривцуна, Ф. Блюма, Д. Шнайдер и др.).

Разумеется, позиция исследователей абсолютно обоснована. Однако такая картина представляется все же не совсем полной. Как отмечалось выше, для романтика огромную ценность имеет бесконечный мир его субъективного Я. Именно он, а не внешний мир объективности может предоставить ту неограниченную свободу, которая столь необходима на пути достижения идеала. Следовательно, определяя границы идеального бытия, нельзя игнорировать тот факт, что оно черпается романтиком и в *ирреальном измерении* его собственного сознания – области воображения** и памяти. Подтверждением тому являются многочисленные обращения композиторов-романтиков к запечатлению в музыкальных опусах образов мечтаний, видений и воспоминаний.

Думается, что пристальное внимание композиторов к данной тематике обусловлено, в частности, тем, что хрупкий мир смутно мерцающих образов способен выступить в роли некоего противовеса приземленному материальному миру окружающей действительности. И в этом смысле ирреальное бытие для художника-романтика, по сути, является убежищем, уводящим в бесконечность таинственных глубин сознания и подсознания и открывающим возможность приблизиться к тому, что человек потерял или не обрел в мире реальном. В то же время сфера призрачных видений служит своеобразным зеркалом, отражающим сущность самого идеала – его недостижимость. Так, размытость всплывающих в памяти образов прошлого, их непостоянство и изменчивость оказываются весьма созвучны романтическому ощущению эфемерности идеального мира и оттого так прельщают художника. Ярким примером такого воплощения мира памяти могут служить «Забытые вальсы» Ф. Листа. Мелькающие в них образы порой настолько зыбки и неясны, что их невозможно «опознать».

Кроме того, романтическому сознанию свойственно видеть в прошедшем самое до-

* Фортепианная пьеса была написана молодым М. Мусоргским в начале его композиторского пути, когда романтические тенденции оказывали непосредственное влияние на его творчество (прежде всего, произведения Р. Шумана и Ф. Мендельсона). В этой связи представляется возможным рассматривать данную пьесу в рамках романтического искусства.

** Затрагивая сферу воображения в построении идеального мира, исследователи романтизма, как правило, говорят лишь о фантазмагорическом ее проявлении (в произведениях Э.Т.А. Гофмана, например). Между тем воображаемый мир может вырастать из жизненных впечатлений и опыта.

рогое и прекрасное. В таком контексте былое выступает как оппозиция настоящему, наполненному печалью и страданиями, оказывается равным романтическому идеалу. И музыкальное искусство, наиболее тяготеющее к выражению возвышенного начала, в наибольшей степени способно передать средствами своего языка эту сторону воспоминания. Оттого столь поэтичны музыкальные воспоминания композиторов-романтиков.

Между тем, растворяя двери в желанное бытие, воспоминание погружает человека в прошлое, а значит, мысленно свершается «путешествие» в иное *время*. В этом просматривается еще одна причина столь пристального внимания романтиков к миру воспоминаний, поскольку категория времени занимает важнейшее место в романтической мироконцепции и, соответственно, активно участвует в построении художественного мира. В чем же специфика трактовки времени романтиками?

В каждый культурно-исторический период складывается своя эстетическая концепция времени. Так, в эпоху античности время воспринималось как вращающееся по кругу (цикличное). В понимании древних настоящее и будущее сосуществовали в нем как нераздельный монолит. При этом прошлое сосредоточивалось в глубинах мифологического сознания. В Средневековье под влиянием философско-теологических учений произошла идеализация вечного, и время стало трактоваться как величина абстрактная, внеличностная. Впрочем, и эпоха Возрождения с ее антропоцентризмом, по существу, осталась в тех же концепционных рамках. Взгляд на время заметно изменился в эпоху Просвещения. Оно стало пониматься как непрерывный, направленный процесс. Вместе с тем в классицистском времени-процессе основополагающим является не ощущение смены прошлого настоящим, настоящего будущим, а моделирование настоящего момента (настоящего времени). И все же время мыслится как категория, обладающая некой универсальной целостностью, в малой степени привязанная к протеканию жизни отдельной личности.

Эпоха романтизма породила новый взгляд на время, а если быть точнее, новое его ощущение. В трактовку категории времени проник столь свойственный романтическому мировоззрению субъективизм*. Впервые в истории культуры категория времени оказалась нерас-

торжимо связана с психологической жизнью, а «носителем» времени было объявлено индивидуальное сознание. В этом смысле интересна конкретизация Ф. Шлегелем времени в виде трех модусов сознания – воспоминания, созерцания и предчувствия, каждому из которых предписывается эмоциональная окраска: настоящее наполнено страхом, будущее проникнуто надеждой, а прошлое окрашено грустью. Вместе с тем Шлегель подчеркивает единство всех этих модусов в сознании, т.к. настоящее, по его мнению, одновременно содержит в себе и прошлое и будущее [5].

Совершенно очевидно, что музыкальное искусство, будучи неотъемлемой частью культурного пространства своей эпохи, не остается в стороне от подобного восприятия времени. Во-первых, поскольку музыка – это отражение «самой сути человеческого самоощущения» (М. Смирнов) и предметом музыкального искусства является сфера эмоционально-психологическая, то, соответственно, и время в ней способно выступать в «форме чувственного созерцания» (И. Кант). Следовательно, и воспоминание, воплощенное в музыкальном опусе, как «проводник» в прошлое, наделяется определенным эмоционально-смысловым контекстом. При анализе музыкального материала выявляются следующие грани эмоционально-психологического состояния: спокойствие, умиротворение, умиление, сожаление, ностальгия, светлая грусть, тихая печаль, щемящая тоска. Как видно, спектр перечисленных состояний оказывается созвучным шлегелевской трактовке прошлого, и вместе с тем в нем явно прослеживается преобладание положительного эмоционального модуса. Существенно, что данное эмоциональное поле становится своеобразным опознавательным знаком субъективного прошлого, запечатленного композитором-романтиком в музыкальном воспоминании. Во-вторых, музыка как искусство, разворачивающееся во времени, способна моделировать всевозможные временные сдвиги. И именно это специфическое свойство музыки оказывается созвучно романтической идее субъективности времяпроявления. Так, в романтическом музыкальном опусе авторская воля зачастую свободно манипулирует временными модусами, меняя местами настоящее, прошлое и будущее. Ярким примером служат произведения Ф. Шопена, заключающие в себе богатство лирического осмысления временного многообразия жизни: стремительный поток событий настоящего, порой охваченный драматическим напряжением, может

* Положения эстетической концепции времени у романтиков возникли под влиянием идей И. Канта, а также философско-эстетических воззрений И. Фихте и Ф. Шеллинга.

неожиданно сменяться состояниями умиротворения, погруженности в себя, неспешного созерцания своего прошлого или всматривания в будущее.

Однако перемещения во времени отражают еще одну специфическую сторону романтического мышления – *историзм*, т.е. восприятие времени в нерасторжимости прошлого, настоящего и будущего. Так, М. Каган отмечает: «Романтизм впервые обрел историческую точку зрения на жизнь человечества» [1, с. 195]. Однако к этому следует добавить, что историзм как тип мышления проявляется не только во взгляде на культурно-историческое развитие человечества в целом. Будучи подпитан субъективизмом, он обнаруживает себя и в интересе к истории жизни отдельно взятой личности. Не случайно так часто в романсовой лирике, а также в инструментальных сочинениях композиторов-романтиков (Ф. Шуберта, Р. Шумана, Э. Грига, П. Чайковского, С. Рахманинова и др.) звучит тема воспоминаний о детстве и юности. Последние выступают в качестве своеобразного эквивалента прекрасного бытия и становятся ценностными ориентирами в жизни и творчестве художников.

Погружение в ирреальный мир собственного сознания открывает возможность обретения желаемого мира не только в другом временном измерении, но и в ином *пространстве*. В нем романтик желает, прежде всего, увидеть то, что кардинально отлично от привычной среды, чего так недостает в пределах повседневной жизни – другой тип природы, культуры, общественного уклада и т.п. Рождается романтическая антиномия пространств: далекого, но прекрасного и оттого духовно созвучного, и территориально близкого, но абсолютно чуждого, а порой и враждебного внутренней жизни художника или его героя. В этой связи естественно, что художники-романтики и их герои свершают многочисленные путешествия. Важно, что такие паломничества осуществляются не только в пространстве реальных территорий. Перенестись в «киное пространство», а точнее, свершить воображаемое путешествие позволяет память, хранящая яркие и незабываемые впечатления.

Привлекательные образы далеких стран, манящие своей первозданной красотой и неповторимым колоритом, идеализированные сознанием художника, всплывают в памяти, наполняя сердце радостью и гармонией. При этом романтизм географически определенно очерчивает границы идеального пространства – это, прежде всего, прекрасная Италия

и восхитительный Восток. Так, Ж. Массне пишет пьесу для фортепиано «Воспоминание об окрестностях Рима», звуковой колорит которой тонко и поэтично воссоздает атмосферу Вечного города, с его застывшими скульптурными изваяниями, архитектурными памятниками и колокольным звоном старинных соборов. К. Сен-Санс в развернутой фортепианной пьесе «Воспоминание об Италии» запечатлевает музыкальные пристрастия этой страны, наполнив произведение проникновенными лирическими темами в духе итальянских арий и песен. Настроения просветленной лиричности господствуют в секстете «Воспоминание о Флоренции» П. Чайковского.

Перемещение в пространстве обнажает и другую грань романтического мироощущения. Усталый одинокий путник, «пилигрим вечности» (Дж. Байрон), гонимый жестокой судьбой, – типичный герой романтических произведений. Для изгнанника, лишенного приюта, средоточием желаний становится возвращение на родину. Путь к Дому пролегает через воспоминания о нем. В этом смысле обращение героя к собственной памяти предстает как своеобразное духовное путешествие к самому себе. Так, для героя песни Ф. Шуберта «Воспоминание» из вокального цикла «Зимний путь» воспоминания о родном городе становятся тем идеалом, к которому неустанно обращается внутренний взор.

И последнее. Романтизм эволюционировал. Вместе с тем менялся и подход к воплощению воспоминания в музыкальном искусстве. Если в произведениях романтиков первой трети XIX в. ощущается стремление к воплощению в музыке мира поэтичных дум о прошлом с позиции идеализированного его восприятия и запечатлению эмоционально-психологического состояния, окрашенного в тона лирической созерцательности, то к концу века в позднем романтизме налицо стремление с наибольшей «достоверностью» передать средствами музыкального языка сложнейшие нюансы процесса (примером могут служить произведения Ф. Листа, Н. Метнера).

Закономерно предположить, что на такой подход к воплощению воспоминания оказала влияние общая культурная атмосфера периода, значимую роль в которой начинает играть сфера науки. В частности, бурно развивавшаяся экспериментальная психология и исследования ученых в области памяти привлекали внимание передовых слоев общества, в том числе и художников. Так, Н. Метнер, будучи прекрасно знакомым с учениями З. Фрейда и

К. Юнга, затрагивающими проблемы работы памяти, в своих опусах воплощал многочисленные грани сложного процесса воспоминания. Ему удалось органично соединить «научный подход» с вдохновенностью поэтического высказывания. Ярким примером таких творческих находок служит «Соната-Воспоминание» opus 38.

Кроме того, поздний романтизм испытывал влияние реалистических тенденций, развивавшихся в искусстве, поэтому и художественный взгляд на воспоминание не мог не меняться: композиторы наиболее «реалистично», в мельчайших подробностях, стараются воспроизвести средствами музыкального языка специфические свойства работы памяти, создать своеобразный музыкально-художественный «эквивалент» процесса воспоминания.

Немаловажно, что находки композиторов-романтиков послужили благодатной почвой для композиторов XX – XXI вв. Более того, такой подход к воплощению воспоминания во многом опережал те тенденции, которые существовали в других видах искусства. Что особенно парадоксально, музыка первая проложила путь к возможности моделирования художественными средствами разнообразных нюансов процесса воспоминания, тогда как литература с ее многовековой главенствующей ролью в воплощении мира воспоминаний начала освоение художественного запечатления механизмов работы памяти лишь в XX в. (литература «потока сознания» во главе с У. Фолкнером и М. Прустом).

И все же особой заслугой романтизма можно считать то, что он, широко распахнув двери воспоминанию в музыкальное искусство, наделил его необычайной поэтичностью. Воссоздавая в музыкальных опусах ускользающий мир субъективного прошлого, художник-романтик неизбежно подает его сквозь призму идеализации. В этом заключается то специфическое качество, которое отличает музыкальное воспоминание романтиков.

Литература

1. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры : в 2 кн. СПб. : Петрополис, 2003. Кн. 2.
2. Либан Н.И. Лекции по истории русской литературы. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2005.
3. Лист Ф. Шопен. М. : Музгиз, 1956.
4. Соллертинский И.И. Романтизм и его общая и музыкальная эстетика. М. : Музгиз, 1962.
5. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. М. : Искусство, 1983. Т. 2.

Memory in the aesthetics and music of romanticism

The interest of romanticist composers to incarnation of memory world in the music opus is regarded from the position of peculiarities of world view and aesthetic views of the epoch. Memory is analyzed in the context of the most important notions and categories for romantic aesthetics. There is covered the issue of difference in composers' approaches to musical and artistic rendering of memory at different stages of romanticism development.

Key words: *memory, romanticism, subjective world, confession, ideal, unreal existence, time, space.*

Н.А. ФЕДОРОВСКАЯ
(Владивосток)

ВЛИЯНИЕ ВНЕШНЕГО ОБЛИКА НА ФОРМИРОВАНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА ГЛАВНОГО ГЕРОЯ МЮЗИКЛА Э.Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

Раскрываются особенности воплощения художественного образа главного героя в мюзикле Э.Л. Уэббера «Призрак Оперы» с помощью его внешнего облика, в котором главную роль играют маски. Анализ элементов поэтического текста, музыки и драматургического действия показывает, что они служат визуальным отражением его внутреннего мира, углубляют психологический портрет, позволяют наблюдать эволюцию образа героя.

Ключевые слова: *Призрак Оперы, мюзикл, Э.Л. Уэббер, маски, художественный образ Призрака.*

Мюзикл «Призрак Оперы» (The Phantom of the Opera) Э.Л. Уэббера (A.L. Webber) с поэтическим текстом Ч. Харта (Ch. Hart) и Р. Стилго (R. Stilgoe), написанный в 1986 г., относится к самым популярным музыкальным спектаклям последней четверти XX в. [1–3; 5]. Основой для него послужил одноименный роман-детектив французского писателя Г. Леру (G. Legoux), в котором повествуется о неразделенной любви живущего в подвалах оперного театра изуродованного, отверженно-обществом музыкального гения к молодой