

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

певице Кристине Дае (Christine Daaé) [4]. Однако в процессе написания этого спектакля, изначально предполагающего сценическое воплощение и рассчитанного на психологическое воздействие на публику, сюжет и образы персонажей были значительно переработаны, что привело к созданию по сути оригинального произведения. Так, получил иную трактовку образ главного героя. Представляет интерес изучение влияния его внешнего облика, важнейшим элементом которого стали носимые героем маски, на формирование художественного образа Призрака Оперы.

Созданный Г. Леру персонаж обладал исключительно отталкивающей, вызывающей ужас и отвращение внешностью, был живым трупом с головой-черепом и полностью скрывал свое лицо под маской. В мюзикле его образ в значительной степени опозитивирован, деформации подверглась только половина лица, благодаря чему герой получил более привлекательный облик, что соответствовало романтической концепции произведения. В связи с этим основной маской Призрака становится разработанная дизайнером Марией Бьернсон вертикальная полумаска, воспринимаемая теперь символом героя и мюзикла в целом.

Воплощение на сцене персонажа в маске наполнило его образ театральной и общекультурной символикой и предоставило возможность для проведения общеэстетических и социокультурных параллелей. Поделив лицо по вертикали на две части, маска усилила внутреннюю двойственность героя: одновременную принадлежность к миру теней, театральных образов, которые ассоциируются с маской, и миру людей. Половинчатость лица также становится отражением концепции призрака как мистического явления – существа, оказавшегося по каким-либо причинам между мирами, носящего в себе одновременно черты живых и мертвых, рая и ада. Тип маски отражает двойственность характера героя: живущее в нем светлое начало, которое олицетворяет часть лица без маски, и скрытую полумаской, обезображенную страданиями сторону его души. Тем самым маска в мюзикле перестает быть условным сюжетным элементом, а приобретает символическое значение, через которое полнее раскрывается внутренний мир персонажа, его душевное состояние. Символическое наполнение внешности подчеркивается сценическим действием, словами поэтического текста и музыкальным сопровождением,

что способствует созданию целостного впечатления.

Маска становится активным элементом сценического действия, что свидетельствует о наличии авторской концепции ее введения в спектакль. Так, целенаправленно проводится идея того, что маска для Призрака – это не только его личный выбор, но и продиктованная необходимостью вынужденная мера. В финале герой в ответ на гневные обвинения Кристины в жестокости, убийствах и ее похищении пытается оправдаться тем, что его поступки стали следствием преследовавшей с рождения ненависти окружающих. В романе сказано, что первую маску на Призрака надела собственная мать, которой было невыносимо на него смотреть. В мюзикле многократно усилено психологическое воздействие этого замечания, и перед слушателями проходят отрывки мучительных воспоминаний: *This face, which earned / A mother's fear and loathing... / A mask, my first / Unfeeling scrap of clothing...* (Это лицо, которое заслужило / Страх матери и отвращения / Маска, моя первая / Бесчувственный клочок одеяния) [6, с. 273]. В этом фрагменте подчеркивается максимальная оторванность Призрака от внешнего мира, когда самые близкие люди его отвергли и предали, а также подспудно проводится идея того, что маску на него надело общество, которое не могло воспринимать его в том виде, в каком он появился на свет: *Hounded out by everyone! / Met with hatred everywhere! / No kind word from anyone! / No compassion anywhere!* (Преследуемый всеми! / Встречаемый с ненавистью всюду! / Никакого доброго слова ни от кого! / Никакого сострадания нигде!) (Там же, с. 267).

В спектакле также воплощается идея о том, что полумаска дает Призраку ощущение уверенности, он как бы примеряет на себя чужое лицо, пряча за ним не только свое уродство, но и страх быть непонятым, услышать насмешки и издевательства, которыми была полна его жизнь. Авторы, углубляя психологический портрет героя, отходят от первоисточника и представляют свой вариант жизни Призрака до Оперного театра, который излагает мадам Жири (Giry), по сюжету мюзикла занимающая должность балетмейстера. В начале 2-го действия она рассказывает влюбленному в Кристину виконту Раулю Шаньи (Visconte Roul de Chagny), что ей известно о главном герое: *Very well. It was years ago. There was a*

travelling fair in the city. Tumblers, conjurers, human oddities... And there was... I shall never forget him: a man... locked in a cage... A prodigy, monsieur! Scholar, architect, musician... And an inventor, too, monsieur. They boasted he had once built for the Shah of Persia, a maze of mirrors... A freak of nature... more monster than man... And then... he went missing. He escaped. They never found him – It was said he had died... The world forgot him, But I never can... For in this darkness I have seen him again... (Хорошо. Это было несколько лет назад, когда в город приезжал балаган. Акробаты, фокусники, театр человеческих дикувинок. И там был... я никогда не забуду его: человек... запертый в клетке... Гений, месье! Ученый, архитектор, музыкант... и изобретатель тоже, месье. Они хвастали, что он однажды построил зеркальный лабиринт для персидского Шаха... Причуда природы... больше монстр, чем человек... И затем... он пропал без вести. Он убежал. Они не нашли его – было сказано, что он умер... Мир забыл о нем... Но я не смогла... В этой темноте я увидела его снова...) [6, с. 186–189].

Обращает на себя внимание двойственность оценки мадам Жири: восхищение талантом и разносторонностью героя (гений, архитектор, музыкант) и в то же время страх и отвращение перед его внешностью. Она тем самым невольно озвучивает негласные законы существующего общества, отталкивающего и отвергающего человека из-за физических недостатков, какие бы заслуги он не имел. Приведенное описание проясняет для зрителей многие черты Призрака и его отношение к миру людей, травившему его как зверя. Познавший на себе человеческую жестокость, герой с помощью полумаски пытается отстраниться от перенесенного унижения и в свою очередь хочет отомстить, заставив окружающих бояться и подчиняться.

В маске Призрак внутренне преображается и становится уверенным в себе, всемогущим хозяином театра. В этой связи показательна 5-я сцена 1-го действия, когда Кристина снимает с его лица маску и тем самым разоблачает героя. В романе события, происходящие в Логове Призрака, переданы со слов Кристины и преломляются через ее восприятие. В мюзикле действие разворачивается непосредственно на сцене, что позволяет более тонко показать психологическое состояние героя.

В ремарках указывается, что в этот момент обезображенное лицо Призрака видит

только Кристина, тогда как зрителям показывается нормальная часть его лица в профиль [6, с. 71]. Первой его естественной реакцией становится вспышка ярости: *Damn you! You little prying Pandora! / You little demon – / Is this what you wanted to see? / Curse you! You little lying Delilah! / You little viper – Now you cannot ever be free!* (Чтоб тебя! Ты маленькая любопытная Пандора! / Ты маленький демон – / Это ты хотела увидеть? / Проклятье! Ты маленькая лживая Далила! / Ты маленькая змея – / Теперь тебе никогда не быть свободной!) (Там же, с. 71–72). Отметим, что в этих словах больше построенного на театральном эффекте яростного упрека, чем злости, что подчеркивается постоянным смягчением грубых слов эпитетом *маленькая*, в котором сквозит нежное отношение к Кристине. За грозными словами звучит отчаяние, страх Призрака, что его безобразность испугает и оттолкнет девушку.

Авторы мюзикла ограничились этим проявлением гнева и не использовали действительно страшную сцену романа, в которой герой после своего разоблачения в иступлении начинает с помощью рук Кристины срывать кожу со своего лица. Вместо этого звучит наполненный болью и горькой самоиронией монолог, в котором Призрак дает собственную оценку своей внешности и одновременно просит Кристину увидеть за ней его сущность: *Stranger than you dreamt it / Can you even dare to look / Or bear to think of me: / This loathsome gargoyle, who / Burns in hell, but secretly / Yearns for heaven, / Secretly... / Secretly... / Fear can turn to love – / You'll learn to see, to find the man / Behind the monster: this... / Repulsive carcass, who / Seems a beast, but secretly / Dreams of beauty / Secretly... / Secretly...* (Незнакомец это, о котором ты мечтала / Сможешь ли ты отважиться взглянуть / Или снести мысль обо мне: / Этой отвратительной горгулье, которая / Горит в аду, но тайно / Тоскует по небесам / Тайно / Тайно... / Страх может обернуться симпатией / Ты научишься видеть, находить человека / Внутри монстра: этот / Отталкивающий каркас, который / Кажется тварью, но тайно / Мечтает о красоте / Тайно / Тайно) [6, с. 73–74]. Показательно использование на этих словах ритмоинтонационных формул старинного французского танца гавот, который отличался особой галантностью и манерностью исполнения. Этот танец как нельзя лучше отражает горько-ироничное отношение Призрака к миру людей, живущему

в строгих формальных рамках, где каждый прячется за своей внешностью и не желает смотреть в суть вещей.

В конце сцены Кристина возвращает герою маску, надев которую он снова обретает уверенность в себе и спокойно произносит: *Come we must return – / Those two fools / Who run my theatre / Will be missing you* (Идем, мы должны вернуться, / Те два болвана, / Что управляют моим театром, / Обыщутся тебя) [6, с. 75]. Тем самым маска становится активным элементом действия, позволяет заглянуть во внутренний мир Призрака и проследить значительное изменение его образа. Экцентричный, одержимый, чувствительный, стоящий на грани безумия герой романа сменяется более спокойным, горько разочарованным в окружающем мире, насмешливо-язвительным по отношению к себе и другим персонажам мюзикла.

В контексте спектакля становится очевидным, что полумаска создает своеобразную иллюзию защиты для Призрака от внешнего мира, с ее помощью он инстинктивно пытается подстроить свою внешность под требования окружающих. Несмотря на всю браваду и стремление абстрагироваться от общества, он чувствует в нем настоятельную потребность. Герой очень болезненно переносит то, как к нему относятся, ведь внешность воспринимается его истинной сущностью, и никто не хочет увидеть за монстром человека, страдающую живую душу. Использование маски становится поиском путей социализации в обществе и продиктовано желанием скрыть свою безобразность, чтобы кто-то смог увидеть его достоинства. Общение с Кристиной в этой связи воспринимается своего рода попыткой найти связь с внешним миром, выйти из собственного заточения, получить признание и положительную оценку среди людей.

В то же время под полумаской Призрак прячется от самого себя, т.к. не может смириться со своим обликом. Обезображенное лицо становится для него маской, которой наделила его судьба, личной трагедией, связанной не только с отторжением общества, но и собственным неприятием своей внешности. В словах героя о том, что горящая в аду горгулья тайно мечтает о небе и красоте, звучит боль человека, живущего в иллюзорном и идеальном мире искусства с заведомо известными канонами прекрасного, где собственная безобразность воспринимается

особенно остро. В представлении Призрака его творчество не передает истинной гармонии и нуждается в посреднике, который лишен физических недостатков и в состоянии выразить ощущаемую героем совершенную красоту. Кристина Дае, в которую он вкладывает мастерство пения и восприятия музыки, становится для него идеальным посредником-исполнителем, о чем герой поет в номере «Музыка ночи» (сцена 5, д. 1): *You alone can make my song take flight / Help me make the music of the night* (Ты одна можешь дать моей музыке полет / Помоги мне создать музыку ночи) [6, с. 68].

В сценическом образе героя фигурируют еще две дополнительные маски. В романе Призрак, облаченный в костюм Красной смерти, появляется как гость на бал-маскараде, не скрывая своего настоящего лица, воспринимаемого окружающими искусно сделанной маской в виде черепа. В мюзикле меняются сюжетная составляющая сцены и смысл самого маскарада: Призрак неожиданно для всех после долгого отсутствия появляется на балу в маске смерти, которая в новом контексте отражает его душевное состояние, желание запугать, заставить слушаться, вернуть утраченную власть над Кристиной: *Dressed all in crimson with a death's head visible inside the hood of his robe, the Phantom has come to the party. With dreadful wooden steps he descends the stairs and takes the centre of the stage* / (Облаченный во все малиновое с черепом, видимым внутри капюшона его мантии, Призрак пришел на бал. Внушающими ужас деревянными шагами он спускается по лестнице и занимает центр сцены) (Там же, с. 183).

Последний раз герой скрывает свое лицо, изображая на сцене Дон Жуана во время премьеры собственной оперы «Дон Жуан торжествующий», которую он заставил поставить в театре (сцена 6, д. 2). Эта сцена также отсутствует в романе и позволяет внести новые черты в психологический портрет персонажа. Функцию маски здесь выполняет скрывающий его лицо капюшон: *The Phantom, disguised as Don Juan pretending to be Passarino, emerges. He now wears Passarino's robe, the cowl of which hides his face* (Призрак, одетый как Дон Жуан, изображающий Пассарино, появляется. Он теперь носит мантию Пассарино и капюшон, которой скрывает его лицо) (Там же, с. 250). В конце сцены Кристина, игравшая роль девушки Аминты –

жертвы Дон Жуана, открывает его лицо публике, и зрители впервые за весь спектакль видят обезображенное лицо героя [6, с. 262]. Обращает на себя внимание то, что здесь Призрак фигурирует без привычной полумаски, которую он вполне мог надеть под капюшон. Эта незначительная сюжетная деталь играет важную роль в эволюции образа персонажа: постепенно к финалу герой отказывается от маски и становится самим собой.

В ходе последней сцены спектакля – пленения Рауля и шантажа Кристины, которая жертвует своей свободой ради спасения любимого, обещая Призраку разделить с ним жизнь, – происходит окончательный переворот в душе героя, преодоление двойственности и разрушение в его душе темного начала. Он осознает недостойность и бессмысленность своих поступков, на которые его толкнули ревность, отчаяние, желание отомстить отвергавшим его людям, герой отпускает влюбленных и исчезает сам, оставив полумаску в подземелье.

В финале мюзикла нет душевного слова и трагедии, которой заканчивается роман Г. Леру, где Призрак умирает в одиночестве от неразделенной любви. Здесь звучит возвышенная тема из «Музыки ночи» – своеобразный гимн искусству и творчеству. Хотя любимая покинула героя, в его жизни осталась музыка ночи – внутренний мир, творчество, в котором он может быть самим собой. Призрак, осознавая бессмысленность маскарада, оставляет полумаску: прячась от людей, нельзя уйти от самого себя. Финал символизирует просветление, победу в его душе над злом, возникшим из-за перенесенных страданий, вызванных отторжением и ненавистью окружающих. Герой принимает себя таким, как он есть, со всеми недостатками внешнего облика и одновременно с этим прощает мир людей за причиненную боль. Музыка своим позитивным, жизнеутверждающим звучанием дает уверенность в том, что данное судьбой безобразное лицо не является истинным отражением его души и не может уничтожить его светлое творческое начало.

Таким образом, изменение внешнего облика главного героя по сравнению с первоисточником приводит к трансформации и его художественного образа в целом, благодаря чему Призрак обретает большую привлекательность, что соответствует романтической кон-

цепции мюзикла. Основной смысловой акцент во внешности героя падает на маски, которые становятся не просто частью одеяния, но активным элементом действия, приобретающим символическое значение. Они служат визуальным отражением его внутреннего мира, углубляют психологический портрет, позволяют наблюдать эволюцию образа героя, который к концу мюзикла одерживает духовную победу над самим собой и отказывается от маски как средства защиты от внешнего мира и самого себя.

Литература

1. Андрущенко Е.Ю. Барочные и классицистские клише в мюзикле Э. Ллойда-Уэббера «Призрак Оперы» // Старинная музыка сегодня : материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д. : РГК им. С.В. Рахманинова, 2004. С. 293–302.
2. Андрущенко Е.Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960–1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д., 2007.
3. Игнатъев Ф.И. Эндрю Ллойд-Уэббер как феномен современной художественной культуры : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.
4. Леру Г. Призрак Оперы. М. : Азбука, 2011.
5. Сахарова А.В. Музыкальный театр Эндрю Ллойд-Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.
6. Webber A.L., Hart Ch., Stilgoe R. The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I–II. N.Y. : RNH, 2010.

Influence of appearance on formation of the artistic image of the main character of the musical by A.L. Webber "The Phantom of the Opera"

There are revealed the peculiarities of incarnation of the artistic image of the main character in the musical by A.L. Webber "The Phantom of the Opera" by the means of his appearance, where the main role is given to masks. The analysis of the elements of the poetic text, music and dramaturgy shows that they are the visual reflection of his inner world, intensify his psychological portrait, allow watching the evolution of the character's image.

Key words: *The Phantom of the Opera, A.L. Webber, masks, Phantom's artistic image.*