

Федоровская Наталья Александровна

**РОЛЬ ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВОК В МЮЗИКЛЕ Э. Л. УЭББЕРА "ПРИЗРАК ОПЕРЫ"**

Статья посвящена определению роли фрагментов оперных постановок в мюзикле. Установлено, что они не являются случайными вставными элементами, а несут на себе важную сюжетно-смысловую нагрузку, придавая спектаклю идейную целостность, показывают, что общество, несмотря на порицание нравственных пороков, их принимает и оправдывает, но в то же время не проявляет терпимости к имеющему отталкивающую внешность герою. Сюжеты оперных номеров проецируются на драматургию мюзикла, углубляя его смысловой подтекст.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2013/10-1/49.html](http://www.gramota.net/materials/3/2013/10-1/49.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 10 (36): в 2-х ч. Ч. I. С. 187-190. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2013/10-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2013/10-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

## Список литературы

1. Государственный архив Ростовской области (ГАРО). Ф. 226. Оп. 2.
2. ГАРО. Ф. 226. Оп. 3.
3. ГАРО. Ф. 358. Оп. 1.
4. **Медынский Е. Н.** Внешкольное образование, его значение, организация и техника. М., 1918. 322 с.
5. **Никитская Е. А.** Воскресная школа как феномен педагогической действительности // Вестник ПСТГУ. Серия IV. Педагогика. Психология. 2008. Вып. 2 (9). С. 121-132.
6. **Образование взрослых на рубеже веков: вопросы методологии, теории и практики:** в 4-х т. / науч. ред. В. И. Подобед. СПб.: ИОВ РАО, 2000. Т. I. Социально-экономические и правовые предпосылки развития образования взрослых. Книга 1. История развития образования взрослых в России. 114 с.
7. **Положение о начальных народных училищах 1874 г.** // Хрестоматия по истории педагогики: в 4-х т. / под общ. ред. С. А. Каменева; сост. Н. А. Желваков. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство, 1936. Т. IV. Ч. 2. 516 с.
8. **Серополко С. О.** Внешкольное образование: сборник статей. М., 1912. 128 с.

## SUNDAY READINGS AND SCHOOLS ORGANIZATION IN DON AND NOVOCHERKASSK EPARCHY (1860-1870)

**Fedorova Natal'ya Vladimirovna**  
Rostov State Transport University  
fnavl@mail.ru

The article is devoted to Sunday readings and Sunday schools organization in Don and Novochoerkassk Eparchy in the 60s and 70s of the XIX<sup>th</sup> century as one of the parish clergy activities in the field of public education. The author describes the way how such schools and readings appeared, how they operated, and whom they were controlled by. It is shown what goals the organizers set, and educational plans are considered, under which the schools operated.

*Key words and phrases:* Orthodox clergy; Don and Novochoerkassk Eparchy; Sunday schools; Sunday readings; public education; general education.

УДК 782.8

## Искусствоведение

*Статья посвящена определению роли фрагментов оперных постановок в мюзикле. Установлено, что они не являются случайными вставными элементами, а несут на себе важную сюжетно-смысловую нагрузку, придавая спектаклю идейную целостность, показывают, что общество, несмотря на порицание нравственных пороков, их принимает и оправдывает, но в то же время не проявляет терпимости к имеющему отталкивающую внешность герою. Сюжеты оперных номеров проецируются на драматургию мюзикла, углубляя его смысловой подтекст.*

*Ключевые слова и фразы:* «Призрак оперы»; мюзикл; Э. Л. Уэббер; оперные постановки.

**Федоровская Наталья Александровна**, д. искусствоведения, доцент  
Дальневосточный федеральный университет  
fedorovska@mail.ru

РОЛЬ ОПЕРНЫХ ПОСТАНОВОК В МЮЗИКЛЕ Э. Л. УЭББЕРА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»<sup>©</sup>

Мюзикл «Призрак оперы», созданный Э. Л. Уэббером на слова Ч. Харта и Р. Стилгоу вот уже более двадцати пяти лет ставится на сценах всего мира, являя собой пример одного из самых успешных музыкальных спектаклей второй половины XX – начала XXI века. Источником послужил одноименный роман, написанный в 1910 г. известным французским писателем и журналистом Г. Леру [3]. В нем повествуется о трагической неразделенной любви к оперной певице Кристине Даэ таинственного Эрика, живущего в подвале Гранд Опера и обладающего исключительными талантами в сочетании с несовместимой с нормальной жизнью внешностью [1; 5]. Различные аспекты мюзикла рассматривались в работах И. Хогла [6], Дж. С. Перри [8], Дж. Снелсона [9], Ф. И. Игнатьева [2], Е. Ю. Андрущенко [1], А. В. Сахаровой [4] и др. В то же время остается недостаточно изученной роль оперных постановок в этом произведении.

Включение в мюзикл фрагментов опер выглядит естественной необходимостью, вызванной условиями сюжета, так как действие происходит в стенах оперного театра. Либреттистами вводятся стилизованные под эпоху фрагменты из трех вымышленных опер: «Ганнибал», «Немой» и «Дон Жуан торжествующий». Из них только последняя фигурировала в романе Г. Леру, как сочинение Призрака-Эрика. Писатель не конкретизировал ее сюжет, концентрируя внимание на передаче ощущений Кристины, слышавшей фрагменты этой

оперы. Поэтому авторы ничем не были скованы в создании оперных сцен и могли включить в мюзикл любые фрагменты из широчайшего оперного репертуара. Однако ими выбираются весьма специфические темы и образы, заставляющие более внимательно рассмотреть эти, на первый взгляд, вставные номера на предмет их вклада в создание общей концепции произведения.

Первое действие начинается с репетиции «Ганнибала», когда на фоне ликующего хора и танцев рабов прима театра Карлотта, исполняющая партию царицы Карфагена Эллисы, восхваляет победителей римского войска, держа в руке окровавленную голову римлянина, преподнесенную ей Ганнибалом в качестве подарка: *This trophy from our saviours, / From our saviours, / From the enslaving force of Rome* [10, p. 9]! / Этот трофей от наших спасителей, / От наших спасителей, / Избавивших от порабощения Римом.

Появление столь экзотичной сцены в начале представления объясняется не только восстановлением атмосферы «большой французской оперы» и спецификой царивших в тот период исторических сюжетов, но и особенностью современного мюзикла, рассчитанного на максимальное воздействие на публику. Героиня с отрубленной головой в руках, несомненно, привлечет внимание зрителей и заставит их следить за происходящим на сцене. Становится очевидной и ирония авторов над условностью исторической оперы, когда герой преподносит своей возлюбленной столь странный подарок, которым она еще и потрясает в порыве патриотизма. После этого Эллиса и Ганнибал, партию которого исполняет ведущий тенор Пианджи, столь же естественно поют любовный дуэт, наполненный больше условными словами о любви, чем настоящими чувствами: *Once more to my welcoming arms / My love returns in splendour! / Once more to those sweetest of charms / My heart and soul surrender* [Ibidem, p. 19-20]! / Снова в мои радушные объятия / Моя любовь вернулась в блеске! / Снова тому сладчайшему очарованию / Мое сердце и душа покорились!

Следующее за этим исполнение арии Эллисы «Думай обо мне» (*Think of me*) сначала Карлоттой, а затем Кристиной воспринимается совершенно чуждым элементом по образности и музыкальной стилистике. И это не случайно. Ария предназначена для характеристики Кристины, вдовой учителем-Призраком, этот номер, по сути, их совместный проект превращения хористки в оперную диву. Главный герой официально не появляется на сцене, однако именно он был причиной того, что Кристина заменила Карлотту, и принял непосредственное участие в формировании ее чудесного голоса. Благодаря этому выступлению ее увидел виконт Рауль де Шани, вспомнил о своих нежных чувствах к подруге детства. Тем самым номер формально хоть и относится к «Ганнибалу», но напрямую связан любовным треугольником Кристина-Призрак-Рауль и драматургически встроено в общую композицию мюзикла.

Сюжет о супружеской неверности, представленный в опере «Немой» (сцена 7, д. 1), очень характерен для комедийных оперных постановок. Здесь вводятся традиционные персонажи – молодая жена, завязывающая романтические отношения со слугой, ревнующий старый муж, сплетничающее окружение, переодевания героев и т.п. В мюзикле делается специфический акцент и намеренно утрируется легкомысленное отношение героев к моральным ценностям и чувствам. Так, открыто изменяющая мужу Графиня, откровенно над ним смеется: *The old fool's leaving! / Serafimo, you cannot speak, but kiss me in my husband's absence! / Poor fool, he makes me laugh! / Haha, time I tried to get a better better half* [Ibidem, p. 125-126]! Старый дурак уезжает! / Серафимо, ты не можешь говорить, так поцелуй меня в отсутствие мужа! / Бедный дурак, он заставляет меня смеяться! / Время пришло мне найти «половинку» получше.

Обманутый супруг и сам не против повеселиться на стороне с молоденькой девицей: *My love, I am called to England on affairs of state, and must leave you with your new maid. (aside) Though I'd happily take the maid with me* [Ibidem, p. 124-125]. / Моя любовь, меня вызывают в Англию по делам государства, и я должен оставить Вас с Вашей новой горничной, (в сторону) хотя я охотно взял бы служанку с собой.

Уязвленный возможной изменой жены, он пытается уличить ее в неверности, чтобы не быть всеобщим посмешищем и сохранить лицо в обществе: *I suspect my young bride is untrue to me. I shall not leave, but shall hide over there to observe her* [Ibidem, p. 125]! / Я подозреваю, что моя юная новобрачная неверна мне. Я не уеду, но скроюсь, чтобы наблюдать за ней!

Любовная связь графини порицается ее окружением, но то, с каким удовольствием ее обсуждают и смеются над мужем-рогоносцем, подчеркивает лицемерную двойственность общественного мнения: *They say that this youth / Has set my Lady's heart aflame! His Lordship, sure, would die of shock! / His Lordship is a laughing-stock! / Should he suspect her, God protect her! Shame! Shame! Shame* [Ibidem, p. 123]! / Они говорят, что этот юнец / Зажег моей госпоже в сердце огонь! / Его Светлость, уверена, умер бы от шока! / Его Светлость стал посмешищем! / Если он заподозрит ее, Боже защити ее! / Стыд! Стыд! Стыд!

Происходящее на оперной сцене полностью соответствует сюжету мюзикла. Так, у Кристины, которая по замыслу Призрака должна была играть роль Графини, действительно, два поклонника, причем Раулю она отвечает взаимностью, тогда как Призрак ее ревнует и тайно наблюдает за влюбленными на крыше оперного театра так же, как и спрятавшийся на сцене муж Графини.

Последняя постановка «Дон Жуан торжествующий» – это опера Призрака, которую он принес менеджерам на бал-маскарад и угрозами заставил поставить в театре (сцена 1, д. 2). Она является ключевой для понимания значения всех оперных сцен в этом мюзикле, но вместе с тем вызывает много вопросов. При первом рассмотрении «Дон Жуана» возникает ощущение отрывочного набора музыкальных тем и вокальных номеров, которые, учитывая их нахождение в зоне кульминации и развязки всего произведения, должны нести некую важную смысловую нагрузку. Однако она ускользает при беглом прочтении, и для ее постижения требуется детальное изучение музыкально-поэтического текста.

Сюжет этой оперы показан лишь отдельными фрагментами, не позволяющими точно определить первоисточник. Можно предположить, что сценаристы, основываясь на легенде о Дон Жуане, создали свой вариант, соответствующий концепции произведения. Опера реализуется в мюзикле в двух сценах – репетиции и премьеры, – где благодаря репликам героев и хором создается общее представление о сюжете, позволяющее проникнуть в ее замысел.

Так, на репетиции хор, которому обычно поручается комментирование и обобщение происходящего на сцене, выражает общественное мнение по поводу жизни Дон Жуана и его неизбежного наказания: *Hide your sword now, wounded knight! / Your vainglorious gasconade brought you to your final fight. / For your pride, high price you've paid* [Ibidem, p. 215]! / Теперь вложи в ножны свой меч, оскорбленный рыцарь (поклонник)! / Твое тщеславное бахвальство привело тебя к последней схватке. / Ради своей гордости, высокую цену ты заплатил!

Отметим, что во фрагментах оперы нигде не фигурирует противостоящий Дон Жуану мужской персонаж, что позволяет предположить, что здесь речь идет о знаменитом соблазнителе. В то же время ключевые фразы «оскорбленный рыцарь» и «ради гордости» указывают на то, что причиной рокового шага послужило нанесенное кем-то оскорбление. Подтверждает присутствие некоего противостоящего лица и слова самого Дон Жуана: *Those who tangle with Don Juan* [Ibidem, p. 216]. / Те, кто спорит (конфликтует) с Дон Жуаном.

Единственным персонажем, в какой-то степени противостоящим герою, является осуждающая его распутство девушка Аминта: *Silken couch and hay-filled barn / Both have been his battlefield* [Ibidem]. / Роскошная кушетка и сеновал / Оба были полем его битвы.

Сцена репетиции заканчивается зловещим предсказанием хора по поводу участи Аминты: *Poor young maiden, for the thrill / On your tongue of stolen sweets. / You will have to pay the bill / Tangled in the winding sheets* [Ibidem, p. 219-221]! Бедная юная дева, ради острых ощущений / И запретных сладостей / Ты оплатишь счет / Связью в путях простыней! К этому хору на ключевых фразах: «Poor young maiden» и «You will have to pay the bill» присоединяются Пианджи (Дон Жуан) и Карлотта, играющая роль его сообщницы. Столь же угрожающе звучит и другая хоровая сцена, исполняемая на премьере оперы, когда горящиеся своим развратным хозяином слуги Дон Жуана в полной грубых намеков циничной форме обсуждают происходящее: *Here the sire may serve the dam, / Here the master takes his meat! / Here the sacrificial lamb / Uters one despairing bleat* [Ibidem, p. 239-244]! / Здесь хозяин готовит деву, / Здесь хозяин берет свою добычу! / Здесь жертвенный ягненок / Произносит последнее отчаянное блеяние!

В сцену премьеры помещается также диалог Дон Жуана со слугой Пассарино, со смехом раскрывающих публике подробности плана соблазнения. Затем Дон Жуан скрывается за портьерой, где происходит подмена – и вместо Пианджи, играющего эту роль, на сцену выходит Призрак, поющий с Кристиной любовный дуэт «Назад дороги нет» (*The point of no return*). В заключение сцены главный герой признается ей в любви, девушка в ответ открывает его лицо публике, после чего Призрак на глазах у всех похищает Кристину со сцены, увлекая ее в свое Логово, где разворачивается финал мюзикла.

Сцены «Дон Жуана» нельзя рассматривать без понимания того, что это опера Призрака, входящая в план его мести Кристине, Раулю и всему миру людей, где каждый элемент наполнен двойным смыслом. В ней автор не только максимально утрирует цинизм и безответственность общества, но и проецирует сюжет оперы на происходящие в реальности события – свои взаимоотношения с Кристиной и Раулем.

Дон Жуан выдает себя за слугу, чтобы соблазнить Аминту, судя по поэтическому тексту, осуждающую его образ жизни, но вместе с тем добровольно приходящую в его дом. Это заставляет более внимательно взглянуть на образ героини, характеризующийся как: *A pretty, adventurous girl, or she would not be here* [Ibidem, p. 250]. / Симпатичная, предприимчивая девочка, иначе она не была бы здесь. Таким образом, перед зрителем предстает авантюристка, настолько увлеченная тем, кого она считала слугой, что, забыв об осторожности и ради острых ощущений, сознательно рискует, придя в место с дурной репутацией. Призрак намеренно создает приниженный образ Аминты, рисуя ее не наивной, чистой девушкой, а «ворующей сласти» практичной особой. В этом облике теперь он видит Кристину, утратившую для него статус идеальной музы и решившую уйти с Раулем в мир людей, которая, несмотря на весь свой страх и сомнения, решается сыграть в его последнюю игру.

В контексте мести Призрака текст хоровых номеров приобретает символическое значение. Так, слова первого хора относятся к самому главному герою, чья уязвленная гордость из-за отказа Кристины быть с ним привела его к последней схватке. Одновременно с этим их можно отнести и к Раулю, так как в мюзикле он выступает в роли «wounded knight» / «оскорбленного рыцаря», чье «vainglorious gasconade» / «тщеславное бахвальство» проявляется в идее уничтожить противника и приведет к «final fight» / «финальной схватке». Призрак предсказывает сопернику поражение и уязвленную гордость – цену, которую тому придется заплатить в финальной сцене в Логове. Напомним, что формально главный герой побеждает, захватив виконта в плен и сделав его предметом шантажа Кристины. Второй хор наполнен угрозой того, что ничто не сможет помешать планам Призрака по реализации своей ловушки для влюбленных.

Обратим также внимание на то, что в сценах репетиции и премьеры повторяется хоровой фрагмент, общающий, что дева расплатится любовной связью за украденные сласти. Предупреждение напрямую адресуется Кристине, в нем Призрак недвусмысленно намекает, что именно потребует за оказанную ранее помощь и благосклонность. После этого становится понятным заданный ею ранее риторический вопрос: *Oh God, if I agree / What horrors wait for me in this, the Phantom's opera* [Ibidem, p. 212]? / О боже, если я соглашусь, / Какие ужасы ждут меня в этой опере Призрака? Героиня чувствовала угрожающие намеки относительно себя и первоначально отказалась участвовать в постановке, но была вынуждена согласиться

из-за настоятельных просьб Рауля. Затем, попав пленницей в Логово Призрака, девушка напрямую спрашивает о том, что теперь она должна будет расплатиться с похитителем тем же, что и оперная героиня?

Главный герой выражает свое крайне негативное отношение к окружающим не только через слова поэтического текста, помещая в них максимально утрированный цинизм и грубость, но и музыкой, заставляя исполнителей петь, а публику слушать исключительно неблагоприятный, искривленный диссонансами музыкальный материал, стилистически не соответствующий романтической эпохе. Музыка отражает лицемерие человеческого существования, его внутреннюю уродливость, скрывающуюся под внешней маской благопристойности. Особая форма мести обрушивается на солистов, которых он вынуждает петь целотоновые гаммы вверх и вниз, что уже само по себе унижительно для оперного певца. Отсутствие в мелодических построениях полутонов, придающих эмоциональную выразительность и теплоту, подчеркивает холодность и бездушность как персонажей, так и самих исполнителей. Тем самым опера Призрака – это не авангардное сочинение, как представляется на первый взгляд, а изощренное оружие музыкальной мести, которую солисты прочувствовали на себе еще на репетиции – Пианджи не зря говорит, что в этой опере нет красоты и музыки.

Зловещие планы и тайные намеки продолжают исполняться до того момента, когда на сцене в образе Дон Жуана не появляется Призрак, строящий дуэт с Кристиной уже практически от своего собственного имени. Дуэт «Назад дороги нет» контрастирует по образности и музыкальной стилистике с предыдущими сценами оперы и создает естественную параллель с арией Кристины-Эллисы «Думай обо мне» в «Ганнибале». Эти два номера символически очерчивают время совместного музыкального творчества главных героев. В арии «Думай обо мне» Призрак, устроив несчастный случай с Карлоттой, вывел на сцену Кристину в ее великолепии, тогда как в дуэте, заняв место Пианджи, в последний раз наслаждался ее исполнением и завершил карьеру созданной им Галатеи. Дисгармония и уродство мира людей отходят для Призрака на второй план, возвращая его в дуэте в собственный музыкальный мир, наполненный красотой и гармонией.

Таким образом, сценические постановки опер не являются случайными вставными элементами и играют в мюзикле важную роль. Они демонстрируют популярнейшие театральные темы, в которых на первый план выходят человеческие пороки, проявляющиеся в «Ганнибале» в чрезмерной жестокости, в «Немом» – в супружеской неверности, а в «Дон Жуане» – в циничном разврате. Тем самым подчеркивается, что общество, воплощаемое здесь оперной публикой, несмотря на порицание пороков, их принимает и оправдывает, но в то же время не проявляет терпимости к имеющему отталкивающую внешность герою. Происходящие в операх ситуации проецируются на драматургию всего мюзикла, углубляя его смысловую подтекст. Так, ария Эллисы связана с предчувствием любви и созданием любовного треугольника, у Кристины, как и героини в «Немом», два поклонника. Наконец, «Дон Жуан» становится частью мести Призрака и насыщен предзнаменованием того, что будет происходить в сцене в Логове, начиная с ловушки для Кристины и Рауля, заканчивая шантажом. Тем самым оперные постановки органично вписаны в контекст мюзикла и придают ему идейную целостность.

#### *Список литературы*

1. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х гг. Сюжеты. Жанр. Стилистика: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов н/Д, 2007. 26 с.
2. Игнатьев Ф. И. Эндру Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. СПб., 2004. 25 с.
3. Леру Г. Призрак оперы. М.: Азбука, 2011. 352 с.
4. Сахарова А. В. Музыкальный театр Эндру Ллойда Уэббера: жанрово-стилевые модели массовой и академической музыки: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2008. 25 с.
5. Федоровская Н. А. Концепция «Музыки Ночи» в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак оперы» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (31). Ч. 1. С. 183-187.
6. Hogle J. E. The Undergrounds of the Phantom of the Opera: Sublimation and the Gothic in Leroux's Novel and its Progeny. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2002. 368 p.
7. Mantle J. Fanfare. The Unauthorised Biography of Andrew Lloyd Webber. L.: Sphere Books, Ltd., 1990. 248 p.
8. Perry G. The Complete Phantom of the Opera. N. Y.: Henry Holt and Co, 1987. 167 p.
9. Snelson J. Andrew Lloyd Webber. Yale: Yale University Press, 2009. 267 p.
10. Webber A. L., Hart Ch., Stilgoe R. The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I-II. N. Y.: RNH, 2010. 303 p.

#### **OPERA SHOWS ROLE IN A. L. WEBBER'S MUSICAL "THE PHANTOM OF THE OPERA"**

**Fedorovskaya Natal'ya Aleksandrovna**, Doctor in Art Criticism, Associate Professor  
Far Eastern Federal University  
fedorovska@mail.ru

The article deals with the role of opera shows fragments in the musical. It is established that they are not random insertion elements, and perform the major meaningful and plot-defining function while giving ideological integrity to the performance. It is shown that our society, despite the disapproval of moral vices, accepts them and justifies, but at the same time shows no tolerance for the hero possessing hideous looks. The plots of opera shows are projected on musical drama, making its semantic implications deep enough.

*Key words and phrases:* "The Phantom of the Opera"; musical; Andrew Lloyd Webber; opera shows.