

**Nataliia Korobkova**

*Odeski Narodowy Uniwersytet im. Ilii Miecznikowa*

## **ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ РОМАНУ «ПРИВИД ОПЕРИ» ҐАСТОНА ЛЕРУ**

Класик пригодницького, детективного, фантастичного та містичного роману Ґастон Леру набув величезної популярності завдяки циклу з восьми детективних романів, об'єднаних постаттю детектива-аматора, професійного репортера — Рультабія. Вважають, що прототипом був сам автор. Відомий журналіст, юрист за фахом, Ґастон Леру є автором великої кількості статей різних жанрів: судові репортажі, театральні рецензії, статті політичного та історичного змісту. Тиражі газет з судовими репортажами Леру розліталися миттєво, і не лише читачі оцінили його роботу. За журналістську діяльність 1902 року став кавалером Ордону Почесного легіону. Проте справжня слава закріпилася завдяки мюзиклу, створеному на основі його роману, який побачив світ у 1910 році. Англійський композитор барон Ендрю Ллойд Веббер у 1986 році створив найпопулярніший музичний спектакль останньої чверті ХХ століття – мюзикл «Привид Опері». Головні ролі в ньому зіграли Майкл Кроуфорд (Привид Опері) і Сара Брайтман (Кристіна Дає). У 2004 році Джоел Шумахер зняв за мотивами мюзиклу фільм. Названі факти культури і стали **об'єктом дослідження**. Слід сказати, що на сьогодні екранізовано близька тридцяти творів Леру. Деякі романи Леру було екранізовано кількаразово. Зокрема і «Привид опері», кіноверсій якого існує аж п'ять (1925, 1943, 1989, 1998, 2004). Вочевидь, секрет такої пильної уваги кіномитців криється у специфічному художньому світі твору, що провокує до міждискурсивного інтермедіального перекодування, відкритому для міжмистецького полілогу. **Предметом** цієї студії є виявлення інтермедіального зрізу названого вище роману.

Підкреслимо, що останнім часом в українському літературознавстві можна спостерігати поживлення наукового інтересу до проблем інтермедіальності, яке матеріалізувалося у появі монографій Л. Генералюк, Г. Клочека, В. Просалової та ін.; серії різноаспектних публікацій (згадаймо лише на сторінках журналу «Слово і час» статті О. Брайка, Н. Гаврилюк, Т. Денисової, О. Дубініної, І. Заярної, М. Луговика, М. Трофійчука, Е. Циховської та ін.). Отже, обраний ракурс дослідження є **актуальним**.

В. Просалова розглядає інтермедіальність у двох ракурсах: як явище мистецтва і як метод аналізу. Її монографія «Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури» (2014) містить багато цінного матеріалу з історії та теорії проблеми інтермедіальності. Зокрема, йдеться про те, що поняття „інтермедіальність” виникає за аналогією до інтертекстуальності в останнє десятиліття ХХ століття. Теорія інтермедіальності, що інтенсивно розвивається в німецькому (Юрген Мюллер, Іоаким Пех, Йенс Шрьотер), російському (Ірина Борисова, Наталя Миш'якова, Наталя Тішуніна, Олексій Тімашков та ін.) наукових дискурсах, являє собою модифікацію теорії інтертекстуальності, адаптованої до міжмистецьких кореляцій. На думку В. Просалової, інтермедіальність постає наслідком засвоєння властивостей інших видів мистецтва, своєрідної „розгерметизації”, контекстуальної креативності художньої літератури, що привласнює та асимілює притаманні іншим мистецтвам ознаки: візуальність живопису, пластичність скульптури, виражальність музики тощо. «Інтермедіальність означає відсилання через знакову систему одного виду мистецтва до іншого, демонструє стереофонічну організацію художнього тексту, для автора-реципієнта стає терапевтичним засобом, дозволяючи насолоджуватися явищами високої культури і, таким чином, популяризувати їх»<sup>1</sup> – зазначає дослідниця. Інтермедіальний аналіз спрямований на виявлення засобів суміжних мистецтв, що реалізуються в літературі. Прочитання живописних, кінематографічних чи музичних кодів у ній дозволяє виявити смислові глибини тексту, віднайти приховані в інтрахудожніх дискурсах відтінки значень.

Взаємопроникнення мистецтв, на думку В. Будного, М. Ільницького, можна спостерігати на різних рівнях структури літературного твору. На рівні графічного оформлення поезія часто використовує зображальні можливості графіки. На рівні поетичної фоніки й ритміки відома витончена музичність символістичної поезії. На рівні образотворення переконливим прикладом співпраці, взаємопроникнення і синтезу мистецтв є живописність просторових, зорових і кольорових, а також відчуттєвих і настроєвих деталей у літературному імпресіонізмі. На рівнях сюжету й тематики чимало літературних творів висвітлюють твори інших мистецтв, постаті митців тощо. На жанровому рівні взаємопроникнення елементів різних мистецтв особливо виразне. Міжмистецький синтез є умовою існування драматургії як жанрової системи, де форми літературного викладу пристосовані до сценічної вистави. Кіно спричинило появу в літературі жанрів кіносценарію, кіноповісті, кіноновели. З музики в літературу прийшли такі жанрові видозміни, як романс, ноктюрн, симфонія, а з малярства – етюд, акварель, шкіц. На стильовому рівні особливо промовистими є тенденції взаємодії і кореспонденції

<sup>1</sup> Просалова В. А. *Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури*, Донецьк 2014, с. 22.

(взаємовідповідності) мистецтв. Скажімо, стилі бароко чи модерну мали тотальний характер і охопили не лише різні мистецтва (музику, літературу, архітектуру, живопис), а й щоденний побут, світовідчуття і мислення сучасників. На рівні перформації (виконання) література також виявляє очевидну спорідненість із іншими мистецтвами. Інколи відмінність полягає лише у способі виконання й рецепції твору: читана п'єса належить до літератури, а виставлена на сцені стає твором театрального мистецтва; те саме з читаною і співаною поезією, кіносценарієм і фільмом<sup>2</sup>.

Розглядаючи світовий контекст інтермедіальної компаративістики, слід згадати про найбільш відомі класифікації інтермедіальних взаємозв'язків. Так, чотири типи інтермедіальності виділяє Й. Шрьотер (три з них можна спостерігати в аналізованому романі). До тлумачення інтермедіальності склалося два підходи: формальний, що виявляє формальні наслідки цього процесу, та структуральний, що розглядає структуру взаємодії медіа. Й. Шрьотер на основі синтезу структурального і формального підходів розмежовує синтетичну, формальну (трансмедійну), трансформаційну та онтологічну інтермедіальності. Синтетична інтермедіальність – процес синтезу кількох різних медіа і виникнення нового інтермедіума. Власне, роман «Привид опери» стає прецедентом до виникнення мюзиклу, де переплетено музику, хореографію, а в основі – літературний твір. Формальна (трансмедійна) – художня репрезентація або естетична реалізація в одному медіумі формальних концептів і структур іншого медіума. Наприклад, репрезентація в аналізованому романі / мюзиклі / кінофільмі різних «текстів у тексті» (Ю. Лотман) – шедеврів театрального мистецтва (опер, балетів), кодів музики, архітектури тощо. Трансформаційна – репрезентація одного медіума в іншому (Паризька Гранд Опера як місце дії і «діюча особа»). Онтологічна – виявлення властивостей одного медіума через співставлення з іншими, наявність спільних рис у різних медіа (наприклад, музикальність поезії, театральність драми).

Питання взаємодії і взаємозв'язку мистецтв, літератури у системі мистецтв та інших видів духовно-творчої діяльності у сучасній компаративістиці є надзвичайно актуальним, а відтак і дискусійним. В. Будний, М. Ільницький визначають інтермедіальність по-перше, як внутрішньотекстову взаємодію у літературному творі семіотичних кодів різних мистецтв; по-друге, як взаємодію семіотичних кодів різних мистецтв у мультимедійному просторі культури.

На думку Ю. Лотмана, у системі інтермедіальних відносин перекодування знаків однієї семіотичної системи в іншу супроводжується взаємодією смислів: „Складні діалогічні та ігрові відносини між різноманітними підструктурами тексту, що утворюють його внутрішній

<sup>2</sup> Будний В. Ільницький М., *Порівняльне літературознавство*, К. 2008, с. 297.

поліглотизм, є механізмом смислотворення”<sup>3</sup>. Принагідно згадаємо думку Ю. Лотмана про те, що «...культура в принципі поліглотична, і тексти її завжди реалізуються у просторі як мінімум двох семіотичних систем»<sup>4</sup> а тому цілком природною є взаємодія літературно-художнього твору з семіотично відмінними дискурсами.

Так, назва роману фокусує увагу на головному герої і місці дії. Як зазначала Г. Соловйова, Оперний театр стає головною діючою особою (або ж співучасником). Використовуючи таку унікальну декорацію, Леру блискуче реалізує інверсію Шекспірівської формули «світ – театр, люди – актори». У романі світом стає театр, а актори грають ролі у театрі життя. Прикметним є й те, що Леру виводить на метафізичний рівень, універсалізує цілком реальну архітектурну споруду – Гранд-Опера у Парижі, яку будували п’ятнадцять років під керівництвом Шарля Гарньє. Його ще називають «палацом Гарньє» у стилі необароко. Споруду перевантажено скульптурним декором, пишно убраним мармуром, оніксом, золотом. Будівля має аж п’ять підземних поверхів. Надзвичайно цікавою є історія саме низу театру. Йдеться про наймістичніший підвал Парижа, у якому таки мешкав справжній привид (з огляду на історію Парижа, не один). Париж відомий своїми катакомбами. Розробка підземних ресурсів була одним із найважливіших напрямів економіки ХІІ століття. А з ХV видобуток проводили на двох рівнях. Загальна довжина підземних галерей 500 км. З 1763 року Парламент Парижа постановив перенести усі кладовища у катакомби. Зокрема, у катакомбах знаходяться мощі міністрів Людовіка ХІV Кольбера і Фуке, діячів революції: Дантона, Лавуазьє, Робеспєра і Марата, літераторів: Рабле, Шарля Перро, Жака Расіна та багатьох інших відомих людей Франції.

Таким чином, архітектурний шедевр Парижа містифіковано не тільки у художньому світі роману Гастона Леру. Як мінімум два прикметних факти з історії паризької опери, на думку дослідників, надзвичайно зацікавили Леру.

По-перше, 1896 року сталося падіння 700-кілограмової протизваги на голову консьєржки під час вистави. Пізніше крізь призму авторської свідомості, цю не надто романтичну подію буде трансформовано у більш феєричне падіння люстри (вагу якої було гіперболізовано до 200 000 кг), яке має неабияке значення у розгортанні сюжету твору. Щодо кіноверсії Шумахера, то саме момент падіння люстри на аукціоні стає актуалізацією ретроспективного плану зображення. Люстра стає знаком, який позначає увесь трагізм історії Привіда. Важливим виявляється й те, що падіння люстри у романі і кіноверсії є цілком вмотивованим. Це була помста скривдженого Привіда.

<sup>3</sup> Лотман Ю. *Структура художественного текста*, М. 1970, с. 107.

<sup>4</sup> Там само.

По-друге, у 1907 році відбулося поховання записів видатних оперних виконавців у підвалі Гранд-Опера. У романі цей факт стає відправною точкою детективного складника. Саме тоді знаходять рештки Привида Опера, що стає доказом його існування навіть більшим, ніж численні записи з архіву Національної Академії музики, епістолярних свідчень тощо. Статика, відтворена архітектором, набуває у літературі (а тим більше, у мюзиклі і кіно) динамічного висвітлення, підміняється розгортанням сюжету.

Отже, уже на початку твору закладено важливу топографічну характеристику Опери. Вона має піднесено-неймовірний верх і низ – таємний, зловісний, сповнений справжніх готичних таємниць і жахів.

Подібний принцип контрастного зображення застосовано і до моделювання Привида. Зовнішність Привида різко контрастує з його геніальними здібностями. Він є таким же амбівалентним, як і опера, якій він служить.

Гастон Леру, як і більшість митців ХХ століття, наближається до художнього осмислення проблеми відчуженості людини, так чи інакше пов'язаної із проблемою зла.

Завдяки інтермедіальному посиленню / експліцитній алюзії на оперу «Фауст» актуалізовано зв'язок Еріка з активною структурою, яка функціонує протягом всіх культурно-історичних епох, органічно пристосовуючись до вимог сприймаючого іонаціонального контексту (Нямцу). Як відомо, за середньовічною легендою, здібності і знання доктора Фауста народна фантазія пояснювала зв'язком з дияволом.

Імпліцитною є алюзія на інший, не менш відомий образ Робінзона. Як зазначає Тарно Кунас, спостерігаємо «прозаїзацію» робінзонади, «у результаті якої ізоляція людей від соціуму відбувається на підкреслено повсякденно-побутовому рівні і необхідна для дослідження деструктивних процесів людської психіки»<sup>5</sup>. Ці «Робінзони» приречені на спілкування із собою, і саме в цьому полягає трагедія їх існування. У таких випадках робінзонада досить часто стає добровільною, що пояснюється індивідуалістичним імморалізмом героїв, ескапістськими міркуваннями та ін.

Асоціальність Еріка є досить явною і набуває загрозливих обрисів. У книжці «Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві» знаний фінський філософ і письменник Тарно Куннас аналізує прояви зла в художніх і мистецьких творах і наводить переконливі й яскраві докази того, що зло ніяк не може бути однозначним полем для розгляду й аналізу моральних проблем. Зло є найвищою цінністю, необхідною умовою того, щоб людина відбулася. Т. Куннас йде слідом за Ніцше, який стверджував, що не існує поняття зла (і поняття добра), а натомість – сукупність різних понять. Виокремлює кілька різновидів зла: абсурдне (влада долі над

<sup>5</sup> Куннас Тармо, *Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві* / пер. з фінської І. Малевич та Ю. Стояновської, Львів 2015, с. 64.

людиною, прояв трагічного нещасного випадку, антична література, Сартр, Камю), моторошне (править у народних казках, триллерах, пригодницьких романах), зло як порочність (відповідає християнському гріху), хворе зло (зло, що не усвідомлює себе). Зло є центральним поняттям принаймні європейської літератури. Частотність його проявів у мистецтві частково пояснюються християнським впливом: потужне почуття гріха старих європейців, а також почуття провини і каяття зробили зло квінтесенцією літератури. Дослідник акцентує увагу і на суміжних поняттях імморальності – відсутності моралі, аморальності – безневинності і неусвідомлення сутності та наявності моралі, імморалізму (усвідомлене зло й служіння злу).

Зло, пов'язане із Еріком, безумовно, є абсурдним: він неначе безневинний страдник і безневинна жертва, на місці якого міг би опинитися кожен, він-свідчення того, що невдача та зло можуть спіткати будь-кого без розумного на те пояснення. Але він перетворює абсурдне зло на мистецтво. Злу потрібна влада, аби сповіщати про себе, йому властива схильність до садизму, що, власне, і виявляється у поведінковій стратегії Еріка.

Водночас, Привид є уособленням харизматичного зла, того, що не дає людині робити добро та любити, у нього ніби забрали янгольські крила. Власне, Ерік викликає жах, жаль і, як не дивно, симпатію. Він понад усе прагнув, щоб його любили, саме любові йому не вистачало, аби стати добрим. Примірявши на себе маску зла, Привид був його служителем, а насправді шукав правди і добра. Фаустівський мотив рефреном прочитується і в образі Крістіни. Вона вступає в союз із дияволом, а точніше його втіленням – Еріком, щоб перемогти власну кризу творчості та відкрити нові творчі джерела.

Ерік у романі має моторошний вигляд, його зовнішність викликає виключно відразу і жах. Власне, це був живий мрець із головою-черепом. Тому і приховував обличчя під маскою. У мюзиклі і у фільмі його образ значно опоетизований, бо деформовано лише половину обличчя, завдяки чому герой стає більш цікавим для глядача і навіть привабливим. Основною маскою стає розроблена дизайнером Марією Б'єрнсон вертикальна напівмаска, яка стає символом героя мюзикла в цілому, а також загальнокультурним знаком. Завдяки масці, яка поділила обличчя навпіл, посилено його внутрішню роздвоєність. У такий спосіб відображено концепцію привида як містичної істоти, яка за певних обставин опинилася між світами, має ознаки і пекла, і раю, водночас належить світу тіней, театральних образів і людей. Тип маски символізує світле начало, яке, безумовно, є в ньому, а також понівечений стражданнями бік його душі. Таким чином, маска у мюзиклі – не умовний сюжетний елемент. Вона набуває символічного значення, тому повніше розкривається внутрішній світ персонажа, його душевний стан. Цілісному

враженню сприяє також музичний супровід і сценічна дія. Підкреслено ідею про те, що маска – це не власний вибір Еріка, а вимушений крок.

Наприкінці роману Ерік намагається виправдати свої надто жорстокі, аморальні і протизаконні вчинки психотравмами, глибоко закоріненими у дитинстві. Першу маску наділа на нього мати, бо невзможі була дивитися на власну дитину. У мюзиклі посилено цей нюанс уривками болісних спогадів: «This face, which earned / A mother's fear and loathing... / A mask, my first / Unfeeling scrap of clothing... (Це обличчя, яке заслуговує на / Острах матері і відразу батька/ Маска, моя перша / Шматок тканини, що нездатна відчувати)<sup>6</sup>. У цьому фрагменті підкреслено максимальне дистанціювання Привида від зовнішнього світу, адже його відщуралися і зрадили рідні. Паралельно відчутно ідею про те, що маску на нього надягло і суспільство, не здатне сприймати його таким, як він є. Hounded out by everyone! / Met with hatred everywhere! / No kind word from anyone! / No compassion anywhere! (Усі мене переслідують! / Зустрічають з ненавистю усюди! / Жодного доброго слова ні від кого! / Жодного співчуття нізвідки!)<sup>7</sup>.

Як у тексті роману, так і у спектаклі / екранізації втілено ідею про те, що маска / напівмаска дає Привиду відчуття впевненості. Надягаючи чуже / інше обличчя, він не лише приховує за ним власну потворність, але й позбувається страху бути незрозумілим, несприйнятним, і найголовніше – це рятує від нескінченних насмішок, якими сповнене його життя. Автори поетичного тексту мюзиклу Ч. Харт (Ch. Hart) та Р. Стілго (R. Stilgoe), поглибили психологічний портрет героя. У мюзиклі запропоновано дещо відмінний від тексту роману варіант життя Привида до Оперного театру. Його оповідає закоханому у Крістіну віконту де Шаньї мадам Жирі (у мюзиклі балетмейстер) на початку 2 дії. Йдеться про Еріка, якого демонстрували у клітці у театрі / балагані людей - потвор за великі гроші.

Слід звернути увагу на подвійну оцінку мадам Жирі (у романі вона виступає у якості помічниці, у кіно її функція наближається до янгола-охоронця): захопленість талантом і водночас жах і відраза від зовнішності. Вона виголошує негласні закони суспільства: «зустрічають по одягу, проводжають по розуму». Це прояснює ставлення Привида до людей: відчувши людську жорстокість, герой за допомогою маски відсторонюється і, водночас, прагне помсти, змушуючи боятися і підкорюватися. Ерік – упевнений у собі і всемогутній господар театру. У цьому плані показовою є сцена 5 дії 1, коли Крістіна зриває маску. У романі і фільмі це викриття відбувається у підвалі опери і переломлюються сприйняттям Крістіни, передаються її словами. У мюзиклі дія розгортається безпосередньо на сцені, що дозволяє тонше передати відчуття героя. У ремарках указано, що

<sup>6</sup> Webber A.L., Hart Ch., Stilgoe R. *The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I-II*. N.Y.: RNH, 2010, p. 273.

<sup>7</sup> Там само, с. 267.

в цей момент спотворене обличчя бачить лише Крістіна, тоді як глядач – нормальне обличчя у профіль. Ерік лютує: «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!» (Хай тобі! Ти, маленька допитлива Пандоро! / Ти маленький демон – / Що ти хотіла побачити? / Прокляття! Ти маленька брехлива Даліла! / Ти маленька змія – / Тепер тобі ніколи не бути вільною!)<sup>8</sup>.

У цих словах більше ефектно театрального докору, ніж злості (це підкреслено постійним пом'якшенням грубих слів епітетом «маленька», що показує справжнє ставлення до Крістіни. Ерік переймається тим, що Крістіна відсахнеться від його потворності. Автори мюзикла і кіно зігнорували дійсно моторошною сценою, зображеною у романі, коли Ерік у стані афекту починає зривати із себе за допомогою рук Крістіни рештки шкіри з обличчя. Натомість звучить сповнений болем і самоіронією монолог, де Привид оцінює власну зовнішність і просить Крістіну побачити за нею його справжню суть:

«Stranger then 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... (Незнайомець це, про якого ти мріяла / Чи зможеш ти відважитися поглянути / Або змиритися з думкою про мене: /Цю огидну горгулію, яка / Горить у пеклі, однак потайки / Тужить за небесами / Потайки... / Потайки... / Страх може обернутися симпатією / Ти навчишся роздивлятися людину / усередині монстра: цей / Відразливий каркас, який / Нагадує тварину, але потайки / Мріє про красу / Потайки... / Потайки...»<sup>9</sup>.

Показовим є використання під час монологу Еріка ритмоінтонаційних формул давнього французького танцю гавот, який вирізнявся галантністю і манерністю. Цей танець підкреслює гірко-іронічне ставлення Еріка до оточуючих – людей, які живуть у строгих рамках, де кожен ховається за зовнішністю і не вдивляється у суть речей. Наприкінці сцени Крістіна повертає герою маску і він знову упевнений і спокійний.

Маска дозволяє простежити суттєві зміни образу Еріка: ексцентричний, чуттєвий, одержимий, на межі безумства – такий він у романі; спокійний, гірко розчарований в оточуючому світі – у мюзиклі.

Маска – ілюзія захисту від світу і, водночас, прагнення підлаштувати свою зовнішність до вимог оточуючих. Незважаючи на намагання абстрагуватися від суспільства Ерік прагне до нього. Він переймається тим, що ніхто не хоче побачити його душу страдника. Використання маски стає одним із шляхів соціалізації і продиктовано бажанням

<sup>8</sup> Там само, с. 71-72.

<sup>9</sup> Там само, с. 73-74.



приховати потворність, аби хтось помітив його чесноти. Спілкування з Крістіною – спосіб налагодити зв'язок із зовнішнім світом, наблизитися до визнання. Водночас Привид не може змиритися із своїм обличчям, яке сприймає як таке, що і само по собі є маскою, дарованою лихою долею. У словах героя про те, що і горгулія, яка горить у пеклі, потаємно мріє про небо і красу, звучить біль людини, яка живе в ілюзорному ідеальному світі мистецтва з особливими законами краси, і тому власне каліцтво відчувається особливо гостро.

В уявленні Привида його творчість потребує посередника задля досягнення абсолютної гармонії. Це має бути людина, позбавлена фізичних вад, що сприятиме передачі довершеної краси, яку відчуває Ерік. Крістіна Дає стає таким ідеальним посередником, про що він співає у «Музиці ночі» (сцена 5, д. 1): «You alone can make my song take flight / Help me make the music of the night» («Лише ти можеш дати літ моїй музиці / Допоможи мені створити музику ночі») <sup>10</sup>.

У сценічному образі Привида фігурують ще дві додаткові маски. У романі він з'являється як гість на балі-маскарадї, не приховуючи власної зовнішності (оточуючі сприймають обличчя як маску, зроблену у вигляді черепа). У мюзиклі змінено смисл власне маскараду: Привид неочікувано постає у масці смерті, яка відображає його душевний стан, прагнення злякати, змусити слухатися, повернути повну владу над Крістіною: «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 / («Привид прийшов на бал, одягнений в усе малинове, з черепом, що його видно було з-під капюшона мантії. Навіюючи жах, він упевнено крокує униз сходами і стає посеред сцени) <sup>11</sup>. Востаннє герой приховує обличчя під час прем'єри власної опери «Дон Жуан, який торжествує», яку він змушує поставити на сцені театру. Цієї сцени у романі немає. У мюзиклі вона є важливою, бо дозволяє висвітлити індивідуально-авторські акценти Веббера в інтерпретації образу. Функцію маски виконує 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» («Привид, одягнений як Дон Жуан, що імітує Пассаріно, з'являється. Він тепер у мантії Пассаріно і капюшонї, який приховує його обличчя») <sup>12</sup>. Наприкінці сцени Крістіна у ролі Амінти, жертви Дон Жуана, відкриває його оличчя публіці. Привид без звичної напівмаски. Ця незначна деталь відіграє важливу роль в еволюції персонажа. Поступово, ближче до фіналу, герой відмовляється від маски і стає собою. Коли Крістіна жертвує свободою заради коханого Рауля, роздвоєність Привида долається, темне начало його душі руйнується. Він усвідомлює

<sup>10</sup> Там само, с. 68.

<sup>11</sup> Там само, с. 183.

<sup>12</sup> Там само, с. 250.

недостойність і безглуздість своєї поведінки, рушіями якої були ревності, відчай, жадова помсти людям.

У фіналі мюзиклу немає душевного зламу і трагедії, якою закінчується роман Леру, де привид помирає на самоті від нерозділеного кохання. У мюзиклі звучить піднесена тема: «Музика ночі» – своєрідний гімн мистецтву і творчості. Кохана залишила його, але лишилася музика ночі – внутрішній світ, творчість, де він може лишатися собою. Маскарад втрачає сенс: ховаючись від людей, не сховаєшся від себе. Фінал символізує просвітлення, перемогу над злом. Еріх пробачає світ за біль, усвідомлює і приймає себе таким, яким він є.

Отже, порівняно із першотвором, у мюзиклі основний смисловий акцент зміщується на маски, які є активними елементами дії, набувають символічного значення. Вони є візуальним відображенням внутрішнього світу героя. У такий спосіб поглиблюється його психологічний портрет, який дозволяє спостерігати еволюцію образу героя. Наприкінці Ерік перемагає себе і відмовляється від маски як захисту від зовнішнього світу і себе.

Підсумовуючи, зазначимо, що художньо-естетична концепція роману «Привид опери» Гастона Леру набуває виняткової виразності через посередництво інтермедіальних акцентів. Головна ідея твору прочитується крізь архітектурні, театральні, музичні контексти, декодування яких сприяє наближенню до потаємного феноменального таланту Леру-майстра слова.

## Бібліографія

- Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойд-Уэббера конца 1960 – 1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика : автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону 2007, 26 с.
- Будний В. Ільницький М., *Порівняльне літературознавство*, К. 2008, 430 с.
- Куннас Тармо, *Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві* / пер. з фінської І. Малевич та Ю. Стояновської. – Львів; Київ 2015. – 288 с.
- Леру Г. *Призрак оперы*, СПб. 2016, 352 с.
- Лотман Ю. *Структура художественного текста*, М. 1970, 384 с.
- Просалова В. А. *Интермедіальні аспекти новітньої української літератури*, Донецьк 2014, 154 с.
- Webber A. L., Hart Ch., Stilgoe R. *The Phantom of the Opera (piano-vocal score). Parts I–II*. N.Y.: RNH, 2010.

**Nataliia Korobkova**

*Odesa I. I. Mechnikov National University, Ukraine*

## INTERMEDIALISM OF GASTON LEROUX'S NOVEL "THE PHANTOM OF THE OPERA"

### Summary

The classic of the adventurous, detective, fantastic, and mysterious novel, Gaston Leroux got the enormous popularity through the cycle of eight detective novels united by the figure of a detective-amateur, professional reporter – Rultaby. It is believed that the author was his prototype. A well-known journalist, a lawyer, Gaston Leroux is the author of a large number various articles. But the real fame solidified through the musical based on his novel which was published in 1910. In 1986 English composer Baron Andrew Lloyd Webber created the most popular musical performance of the last quarter of the twentieth century - the musical "The Phantom of the Opera". In 2004 Joel Schumacher made the film based on the musical. These facts of culture became the object of the research. Today there are about thirty films based on Leroux works. The secret of such attention of cinema makers is in a specific artistic world of the product that provokes interdisciplinary intermedial transcoding, which is open to inter-artistic polylogue. The subject of this research is the intermedial cut of the novel. Intermedialism is viewed from two perspectives: as a phenomenon of art and as a method of analysis. Intermedial analysis is aimed at identifying the means of adjoining arts that are realized in the literature. Reading of painting, cinematographic or musical codes allows to reveal the semantic depths of the text, to find hidden values in the intricate discourses.

The title of the novel focuses on the main character and place of action. The opera house is the main character. Leroux brings it to the metaphysical level, universalizing a very real architectural structure – Paris Grand Opera. The artist is interested in the antithesis of the top and bottom of the opera as two worlds: inspiration / creativity and hatred / fear, and consequently - good and evil. The similar principle is also used in the modeling of Phantom. His appearance sharply contrasts with his ingenious abilities. He is as ambivalent as the opera he serves.

Compared with the novel, in the musical and the film, the main semantic focus is shifted to masks, which are active elements of action and get a symbolic meaning. They are a visual reflection of his inner world. In this way, his psychological portrait deepens, which allows to observe the evolution of the character. In the end, Eric refuses to wear a mask as a defense from the outside world and himself.

Artistic and aesthetic concept of Gaston Leroux 's novel "The Phantom of the Opera" acquires exclusive expression through intermedial accents. The main idea of the work is read through the architectural, theatrical, and musical contexts, which decoding contributes to the approach to the secret phenomenal talent of Leroux.

**Key words:** intermedialism, architectural and theatrical codes for literary and artistic text.

**КОРОБКОВА НАТАЛІЯ КОСТЯНТИНІВНА** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії літератури та компаративістики Одеського національного університету імені І. І. Мечникова.

**Основний напрямок наукової діяльності:** компаративістика, міфопоетика, українська література ХХ століття,

**кандидатська дисертація** «Міфологізм творчого мислення Ю. Яновського-романіста»,

**учбова діяльність** (списки дисциплін, лекційні курси): компаративістика, історія української критики, інтерсеміотика вербальної творчості, основи наукових досліджень, переклад у літературознавчому аспекті,

**наукові праці:** автор понад тридцяти наукових праць, у тому числі навчально-методичних посібників і методичних рекомендацій з названих вище дисциплін, зокрема.

Коробкова Н. К. «Кіт у чоботях» Миколи Хвильового: особливості алюзійного поля // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки : зб. наук. праць / гол. ред. Моклиця М. В., серія : Філологічні науки, 2012, №12 (237), с. 57-62.

Коробкова Н. К. Питання інтермедіальності у науковій спадщині А.Жаборюка // Актуальні питання мовознавства та літературознавства: зб. наукових праць / Відп. ред. Дружинець М.Л.-Тирасполь : Поліграфіст, 2014, с. 176-182.

Коробкова Н. К. Художність літератури: проблема інтермедіальності // Художність літератури: аспекти теорії та історії: зб. наук. праць кафедри теорії літератури та компаративістики ОНУ імені І. І. Мечникова / за ред. Є. М. Черноіваненка, Одеса: Астропринт, 2016, с. 144-168.