

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В. П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В. П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы и методики ее преподавания

Дубинина Мария Анатольевна

Выпускная квалификационная работа

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАНСФОРМАЦИЯ РОМАНА ГАСТОНА ЛЕРУ
«ПРИЗРАК ОПЕРЫ» В ИСКУССТВЕ XX ВЕКА
(ЛИТЕРАТУРНЫЙ И МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)

Направление подготовки 44.03.05 Педагогическое образование
Направленность (профиль) образовательной программы
«Русский язык и литература»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

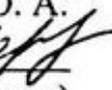
Зав. кафедрой мировой литературы и
методики ее преподавания

Полуэктова Т. А.

04.06.2021 
(дата, подпись)

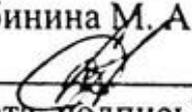
Руководитель: старший преподаватель
мировой литературы
и методики ее преподавания

Шереметьева О. А.

04.06.2021 
(дата, подпись)

Дата защиты _____

Обучающийся Дубинина М. А.

_____ 
(дата, подпись)

Оценка _____
(прописью)

Красноярск, 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	2
Глава 1. Роман Г. Леру «Призрак оперы» как художественная ценность искусства XX–XXI в.....	7
§ 1. Отражение исторической концепции Г. Леру в романе «Призрак Оперы».....	7
§ 2. Влияние романа «Призрак Оперы» на искусство XX–XXI в.....	12
Глава 2. Особенности трансформации романа «Призрак Оперы» в театральном и кинематографическом воплощении	20
§1. Роман «Призрак Оперы» глазами Э. Л. Уэббера	20
§2. Дуайт Х. Хиттл как новатор в интерпретации романа «Призрак Оперы».....	31
Глава 3. Методические рекомендации к элективному курсу по литературе для 9 класса.....	39
Заключение.....	47
Библиографический список.....	51
Приложения	
Список публикаций и выступлений по теме дипломной работы.....	56

ВВЕДЕНИЕ

Все виды искусства, в частности литература и театр, тесно переплетены между собой и в той или иной степени оказывают влияние друг на друга, что порождает новые произведения. Проблему их взаимодействия специализированно начали изучать в начале XX века, что обусловлено появлением сферы кинематографа. Несмотря на то, что синтез искусств – процесс многовековой и непрерывный, кино значительно усилило его интенсивность и разнообразило специфику интерпретаций. В настоящее время практически каждое второе произведение литературы имеет свое представление в кинематографическом искусстве, реже в театральном.

Гастон Леру́ (фр. Gaston Leroux), полное имя Гастон Луи Альфред Леру (фр. Gaston Louis Alfred Leroux) начал свою творческую жизнь с журналистских репортажей и в скором времени заявил о себе, как о писателе самых разных форм и жанров – от приключенческих и криминальных романов до театральных пьес и рассказов в духе «Гран-Гриньоля».

Знаменитый роман Гастона Леру «Призрак Оперы» интерпретировали более 100 раз в различных видах искусства, начиная с театральных постановок и заканчивая комиксами. Экранизировать произведения писателя начали еще при жизни с его непосредственным участием в качестве актера или сценариста. В 1913 году на экраны вышли фильмы по мотивам «Тайны Желтой комнаты» и «Балао». Однако, как уже было сказано выше, особую популярность в театральном и кинематографическом искусстве XX века приобрел роман «Призрак Оперы» (*Le Fantôme de l'Opéra*). Уже в 1925 году была снята его первая экранизация, которая представляла собой немой черно – белый фильм ужасов. В настоящее время последней экранизацией романа является работа Ника Морриса и Лоуренса Коннора «Призрак оперы в Королевском Алберт-холле» (2011 г.). В театральном искусстве «Призрак Оперы» появился через только через 76 лет с момента публикации литературного произведения. Первым и самым известным театральным

представлением по его мотивам стал мюзикл 1986 года Эндрю Ллойда Уэббера.

Конвенциональная интермедиальность романа «Призрак Оперы» порождает большое количество интерпретаций разных уровней произведения. Однако не всегда можно определить причины той или иной трансформации в романе, что затрудняет понимание как авторского текста, так и его воплощения в искусстве.

Актуальность выбранной темы обусловлена проблемой понимания различных интерпретаций романа «Призрак Оперы», а также возрастающей популярностью к готическому роману и мистицизму за последние годы в кинематографическом и литературном искусстве.

Объектом работы являются интермедиальные варианты романа Г. Леру «Призрак Оперы», **предметом** – уровни художественной трансформации романа в искусстве XX века, в частности в мюзикле Э. Л. Уэббера и экранизациях Дуайта Х. Литтла и Джона Эддисона.

Цель работы – выявить особенности художественной трансформации романа «Призрак Оперы» в театральном, кинематографическом и музыкальном искусстве XX века.

В соответствии с целью исследования определяются следующие **задачи** работы:

- 1) определить ключевые особенности романа Гастона Леру «Призрак Оперы», в частности его сюжетостроения и характера центральных образов;
- 2) выявить причины интерпретаций романа «Призрак Оперы» в мюзикле Э. Л. Уэббера и экранизациях конца XX века.
- 3) сопоставить роман «Призрак Оперы» с его интерпретациями в искусстве XX века.

Ведущими **методами** в работе являются: структурный, сравнительно-сопоставительный и аналитический.

Изучением творчества Гастона Леру занимались такие ученые, как А. Якомульская, М. Ю. Луговцова, О. Ю. Осьмухина, М. Г. Балонина, Н. А.

Федоровская, М. Г. Балонова и др. М. Г. Балонова в своих исследованиях рассматривает мотивы маски и маскарада как основы сюжета романа «Призрак Оперы». Важное значение в ее работах отводится образу главного героя как носителя макабрической маски смерти, а также анализу готического хронотопа произведения. В статье «Художественные принципы создания ложного мира в романе Г. Леру «Призрак Оперы»» М. Г. Балонова утверждает, что в основе создания и эстетизации ложного мира в художественном пространстве романа лежат такие литературные категории, как двойственность образа главного героя, мотивы маскарада и интертекстуальность сюжета.

Доктор искусствоведческих наук Н. А. Федоровская занимается исследованием мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» в сопоставлении с произведением Г. Леру. В своих работах она раскрывает социальную проблематику театрального представления (конфликт личности и общества и отторжение человека обществом из-за физического недостатка) и определяет последствия изменения внешнего облика Призрака по сравнению с литературным источником.

Особое место среди перечисленных исследователей романа занимает доктор филологических наук К. А. Чекалов. Основная часть исследований К. А. Чекалова посвящена французской и итальянской литературе эпохи Возрождения и барокко, а также истории массовой литературы во Франции в период «прекрасной эпохи» (конец XIX – начало XX века), к которому как раз и относится творчество Гастона Леру. К более подробному и глубокому исследованию произведений французского писателя К. А. Чекалов обратился недавно. Всего за несколько лет (начиная с 2016 года) он опубликовал значительный список научных работ, посвященных Г. Леру. К ним относятся: «Первая мировая война в творчестве Гастона Леру», «Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак оперы», «Гастон Леру и немецкий романтизм», «Образ предреволюционной России в романе Г. Леру «Темные женщины» и мн. др. А в 2018 г. он издал книгу

«Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период "прекрасной эпохи"», которая наиболее подробно характеризует все романное творчество писателя с учетом его обширного наследия как журналиста.

В указанных исследованиях выявляются роль и специфика изображения театра Гранд Опера в романе (О. Ю. Осьмухина), художественные приемы для создания ложной реальности (М. Г. Балонова), место мюзикла Э. Л. Уэббера и причины его популярности на фоне сценического творчества композитора (Н. А. Федоровская), а также рассматриваются несколько интерпретаций образа Призрака Оперы и варианты интертекстуальности, к которым прибегает Гастон Леру (К. А. Чекалов, А. Якомульская).

Однако в представленной научной литературе нет целостного анализа уровней трансформации романа в мюзикле Э. Л. Уэббера, точно обозначенных причин интерпретации и, кроме того, не найдено ни одной научной работы, в которой подробно освещается проблема взаимосвязи экранизации XX века с произведением «Призрак Оперы».

Научная новизна данной работы состоит в том, что, во-первых, обобщаются и приводятся в систему разрозненные материалы об интермедийных вариантах произведения, а во-вторых, проводится подробный сопоставительный анализ указанного романа с его экранизацией 1989 года.

Практическая значимость работы заключается в том, что результаты проведенного исследования могут быть использованы в рамках элективных курсов по зарубежной литературе, МХК, а также в качестве материалов при выполнении научно-исследовательских работ школьников и студентов.

Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, библиографического списка и приложения. Во введении определяется актуальность разрабатываемой темы, обозначается цель и определяются её задачи. В первой главе изучаются теоретические основы исследуемой темы,

история создания романа «Призрак Оперы» и его влияние на искусство последнего столетия. Во второй главе анализируется трансформация литературного произведения в мюзикле Э. Л. Уэббера и экранизации Д. Х. Хиттла. В третьей главе разработан элективный курс «Трансформация художественных произведений в кинематографическом искусстве». В заключении подводятся итоги исследования.

Апробация результатов исследования – участие в I Международной научно-практической конференции «Воропановские чтения», а также в XXII Международном научно-практическом форуме студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века». По материалам работы опубликованы две статьи: «Дуайт Х. Литтл как новатор в интерпретации романа «Призрак Оперы»» и «Трансформация героя романа «Призрак Оперы» (на материале экранизации Д. Х. Хиттла)».

ГЛАВА 1. РОМАН Г. ЛЕРУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЦЕННОСТЬ ИСКУССТВА XX–XXI В.

§ 1. Отражение исторической концепции Г. Леру в романе «Призрак Оперы».

Гастон Леру написал «Призрака Оперы» в начале 1900–х годов. Как и большинство романов того времени его публиковали по отдельным главам – во французской газете «Le Gaulois» с 23 сентября 1909 по 8 января 1910 года. Только в марте 1910 года произведение издали отдельной книгой, но с некоторыми изменениями, вычеркнув главу «Волшебный конверт» («L'Enveloppe magique») и добавив посвящение.

Существует предположение, что идея романа возникла у Гастона Леру во время посещения Гранд – Оперы. Заинтересовавшись историей известного здания, автор изучил сведения о нем в архивах, в которых упоминалась старинная легенда о Призраке, живущем в подвалах театра. Именно она считается одной из версий источника произведения.

Некоторые исследователи, такие как Рената де Вейль (бывшая сотрудница Гранд Оперы), полагают, что Призрак действительно существовал, и даже сам Гастон Леру перед смертью сделал об этом заявление, однако им никто не поверил, так как настоящих доказательств не обнаружилось. Их предположения подкреплены исключительно народной легендой и устными рассказами предков Ренаты де Вейль, которые работали в Опере в конце XIX века [Игнатъев, 8].

Взяв за основу легенду о Призраке, писатель дополнил ее вымышленными подробностями и деталями, а также вложил в нее собственную идею, из которой и складывается тема и проблематика романа. Главной темой «Призрака оперы» стала безответная, несчастная любовь Эрика к Кристине Даэ. А причина невзаимной любви героя отражает социальную проблематику произведения: непринятие обществом человека с ужасной внешностью. Жестокость группы людей порождает жестокость одного человека.

До сих пор ведутся споры по поводу степени включенности в роман исторического материала. Однако то, что автор использовал их при создании произведения не оставляет никаких сомнений. Верным доказательством данного утверждения является представление парижской Гранд Оперы в роли одного из главных персонажей повествования. Для того, чтобы с характерной точностью изобразить театр в романе, автор подробно исследовал здание. Он изучил сведения из четырехтомной книги «Новая Парижская опера» (1878–1881 г.), которую написал автор проекта Гранд – Оперы – архитектор Шарль Гарнье. В ней содержится не только описание внешних характеристик здания, его архитектуры, но и секреты подвалов в подземелье. Кроме того, по словам Филипа Райли, который был знаком с Гастоном Леру, «писатель лично посещал подвалы, потайные комнаты театра и даже подземное озеро, где пыточная камера являлась ничем иным, как зеркальным залом «Дворца миражей», представленным на Парижской выставке 1900 года» [Хуако, 4].

Другим доказательством исторической основы произведения выступает тот факт, что Гастон Леру с небольшой поправкой включает в свой роман всемирно известное событие 1896 года – во время представления в Гранд Опере на голову консьержки упал 700 – килограммовый противовес. В произведении автор заменяет его на люстру, чей настоящий вес сильно преувеличен (до 200 тонн).

Стоит отметить, что важным материалом для создания произведения послужили не только события из истории Гранд–Оперы, но и соответствие персонажей с известными людьми. У большинства главных художественных образов есть прототипы. Для создания образа Призрака Оперы автор использовал газетные статьи конца XIX века о Джозефе Меррике (человеке – слоне). Провести аналогию между ними можно не только на уровне внешнего уродства по биологическим причинам, но и на уровне биографических фактов. В частности, история о том, как Меррик заплакал во время пожатия руки некой дамы, нашла отражение в эпизоде романа, в

котором Кристина Даэ целует Эрика в лоб. Для Эрика так же, как для Джозефа Мэррика, нежный ласковый жест становится значимым и ярким воспоминанием. Пожатие руки и поцелуй в лоб они воспринимают как показатель первого искреннего, теплого к ним отношения.

Прототипами образа Карлотты считаются знаменитые оперные певицы: Аделина Патти (известная итальянская певица XIX века) и Мари Миолан Карвальо (французская оперная певица XIX века, бывшая ведущей исполнительницей в опере Шарля Гуно «Фауст»). Интересным обстоятельством является тот факт, что обе девушки играли роль Маргариты (пьеса «Фауст»), на которую и претендовала Карлотта. По словам очевидцев, певицы отличались строптивым характером, капризностью и тщеславием. Они нередко вступали в конфликтные ситуации с режиссерами и другими артистами на сцене. О вздорности характера Аделины Патти создавались анекдоты. Молодая, избалованная восхищением артистка перестала появляться на репетициях, предоставляя возможность подавать реплики своему импресарио Стракошу. Большого труда стоило добиться согласия Патти хоть на одну репетицию. Таким образом, психологический портрет Карлотты полностью соответствует его прототипам.

Третьим персонажем, в котором прослеживаются черты реальных личностей, является Кристина Даэ. Её образ совмещает в себе природный талант и мягкий характер двух оперных певиц: Кристины Нильссон (шведская оперная певица, которая владела блестящей техникой бельканто и считалась соперницей самой знаменитой дивы Викторианской эпохи Аделины Патти) и Дженни Линд (шведская оперная певица, часто называемая «шведский соловей» – также одна из самых известных певиц XIX века, известная выступлениями в партиях сопрано по всей Европе). Известно, что с Кристиной Нильссон Гастон Леру лично познакомился еще в подростковом возрасте и был ею очарован. Кристину Даэ писатель наделил многими фактами из биографии Кристины Нильссон, одним из которых является брак обеих женщин с графом (Рауль после смерти брата наследует

его титул). У певицы Нильссон был не слишком сильный голос, но он обладал безукоризненной чистотой, был приятным и ровным во всем регистре, охватывавшем почти три октавы. В газетных критических статьях Франции утверждается, что между Кристиной Нильссон и Аделиной Патти была негласная конкуренция. Обе певицы имели равный успех у публики, однако критики неоднократно сравнивали их талант и манеру исполнения. Похожее столкновение оперных певиц происходит и в романе Гастона Леру. Из книги Тересы Фокон «Le Nouvel Opéra. Monument. Artistes», (1875) Леру заимствует фрагменты биографии К. Нильссон, в числе которых описание детства певицы («в маленькой деревушке в Швеции жил крестьянин с семьёй, который <...> по воскресеньям пел в церкви (при этом он считался лучшим певцом); <...> этот крестьянин сам обучил своих детей нотной грамоте. Дети Нильссон начали странствовать от ярмарки к ярмарке, брат наигрывал скандинавские мелодии, а сестра пела. На ярмарке в Люнбю (Ljunby, в романе превратится в Лимбю — Limby) их услышал почтенный судья Торнхельм, который взял талантливых детей под свою опеку и отправил Кристину учиться в Гётеборг к Аделаиде Валериус» [Е. ди Венериа. Призрак Оперы]).

В круг персонажей, образы которых созданы на основе прототипов, входит и семейство де Шаньи. Достоверным источником данного факта считается генеалогический справочник Франции, в котором представлено фамильное древо графа де Шаньи. Имена его детей соответствуют именам героев произведения (Рауль и Филипп). Однако в настоящее время по-прежнему неизвестны конкретные причины такого выбора Леру. По одной из версий, писатель использовал фамилию графского семейства исключительно для того, чтобы убедить читателей в реальности происходящих событий. Другими словами, для писателя был важен факт существования графского рода де Шаньи.

Остальные персонажи «Призрака Оперы», несмотря на то, что не имеют своих прототипов, также представлены в романе неслучайно. Среди

них есть художественные образы, которые фигурируют в нескольких произведениях Гастона Леру. К ним относится Комиссар Мифруа, расследующий дело о похищении Кристины Даэ. Он появляется не только в «Призраке Оперы», но и в трех других романах Леру, например, в "Двойной жизни Теофраста Лонге". Особое внимание привлекает тот факт, что имя для следователя Фора одолжил Faure, известный исполнитель роли Мефистофеля из оперы "Фауст". Следовательно, даже второстепенные персонажи романа выбраны писателем преднамеренно. Они прямо или косвенно связаны с драмой «Фауст», которая определяет один из мотивов произведения.

Таким образом, роман «Призрак Оперы» основан на исторических фактах о до сих пор существующем театре Парижская Гранд–Опера, биографиях реальных людей, ставших прототипами главных героев и журналистских статьях. Это было сделано Г. Леру затем, чтобы его произведение воспринималось не как художественный вымысел, а как настоящее журналистское расследование. Такой метод соответствует профессии писателя, который работал журналистом в газетах «Lutecse» и «L`Echo de Paris», и способствует привлечению читателей к своему произведению. Но несмотря на большое количество исторического материала в произведении, роман принято считать выдумкой Г. Леру, в основе которой лежит известная Парижская легенда о Призраке.

§ 2. Влияние романа «Призрак Оперы» на искусство XX-XXI в.

Все виды искусства, в частности литература и театр, тесно переплетены между собой и в той или иной степени оказывают влияние друг на друга, что порождает новые произведения. Проблему их взаимодействия специализированно начали изучать в начале XX века, что обусловлено появлением сферы кинематографа. Несмотря на то, что синтез искусств – процесс многовековой и непрерывный, кино значительно усилило его интенсивность и разнообразило специфику интерпретаций. В настоящее время практически каждое второе произведение литературы имеет свое представление в кинематографическом искусстве, реже в театральном.

Экранизировать роман «Призрак Оперы» начали еще при жизни Гастона Леру. Продюсер Карл Лэммле купил право на экранизацию лично у писателя после их знакомства в 1922 году. В 1925 году режиссер Лон Чейни выпустил черно-белый фильм. Критики относят его к немому фильму ужасов, так как он был далек по своему сюжету и представлению от литературного первоисточника. Одним из главных его отличий является предыстория Призрака. Эрик в фильме был неизвестным беглецом с Дьявольского Острова, преступным гением и безумцем, укрывшимся в подземельях Оперы. Роль Призрака Оперы в экранизации сыграл сам Лон Чейни – звезда немого кино. Представленная первая версия «Призрака Оперы» до сих пор считается лучшей. Она вошла в Золотой фонд классики кинематографа, но несмотря на это, ее не удалось сохранить до наших дней в неизменном виде. В 1929 году фильм полностью пересняли в тех же декорациях и с теми же актерами, но с озвучкой нескольких диалогов и некоторыми окрашенными сценами. Именно этот фильм стал первой экранной версией романа Гастона Леру.

С того времени роман стал основой для многих фильмов, театральных постановок и даже мультфильмов. Большинство кинематографических проектов относят к жанру ужасов, при этом они в большей или меньшей степени отходят от оригинала.

Так, режиссер Дуайт Х. Хиттл в своей работе 1989 года изменил причину уродства главного персонажа. По его версии лицо Призрака Оперы стало безобразным только после того, как тот заключил сделку с дьяволом. Кроме того, сама атмосфера фильма проникнута ужасом и отвращением, так как режиссер включил в него гораздо больше убийств, чем описал Гастон Леру.

В 1990 году был снят сериал по «Призраку Оперы», режиссером которого является Тони Ричардсон. Данная экранизация привлекла к себе особое внимание тем, что в ней Эрик представлен не ужасным монстром (в морально-этическом отношении), а в первую очередь человеком. На первое место здесь выходят перипетии личной жизни: подробно рассказывается о детстве Кристины и Филиппа (так в этой экранизации зовут Рауля), подробно – история взаимоотношений родителей Эрика, его появление на свет. Призрак в этой версии показан инфантильным, капризным героем, который родился и вырос в подвалах Гранд–Оперы, и поэтому считает ее личной собственностью. Эрик, выросший в изоляции и избалованный отцом (управляющий театром), мало различает границы между злом и добром. Убийство человека для него не более, чем простое решение возникшей проблемы. Помимо сильно измененной биографии, создатели фильма добавили еще один штрих к портрету Призрака: его мать, Белладова, обладала чудесным голосом и умерла, когда ребенку было три года. Эрик хотел сохранить воспоминания о ней, и поэтому устроил в подвале небольшой культ ее личности, последствием которого стала любовь к Кристине Даэ (девушка была очень похожа на мать Призрака). Финал произведения также отличается от оригинала: загнанный на крышу Оперы Эрик умоляет своего отца застрелить его. Карьер стреляет, и Кристина впервые целует героя на прощание.

Еще одной известной экранизацией романа стал фильм 2004 года, продюсером которого был Э. Л. Уэббер, чей мюзикл приобрел большую популярность в конце XX века. Премьеру фильма предполагали устроить еще

в 1991 году, однако по причине личных обстоятельств актеров и режиссера Джоела Шумахера съемки пришлось перенести на сентябрь 2003 года. Данный проект до сих пор считается одной из самых качественных, ярких и впечатляющих экранизаций романа. Если говорить о соответствии данного фильма с его литературным источником, то оригинальная идея и проблематика произведения были сохранены. Но при этом стоит отметить большое количество трансформации романа на уровне деталей и художественных образов. Например, Призрак появляется на маскараде не в костюме Красной Смерти, а в образе, который напоминает одежду Наполеона Бонапарта на портрете художника Жан-Огюст-Доминика Энгра (1804). Другие символические детали образа Эрика, в частности маска, также романтизируют персонажа, изображают его в меньшей степени жутким и устрашающим. По этой причине жанр экранизации определяется не как детектив или фильм ужасов, а как музыкальная драма.

Что касается театральных постановок, то самой известной из них является мюзикл 1986 года Эндрю Ллойда Уэббера. Всего сценических представлений по роману можно насчитать более 50, учитывая различие жанров (от балета и драмы до комедии и шоу) и стран.

Одна из последних работ – российский спектакль «Призрак Оперы. Дежа Вю» 2012 г. Николая Дуксина. Сюжет в нем достаточно модернизирован. Эрик выступает здесь уже в роли Мефистофеля, а не влюбленного, который подговаривает начинающих оперных певиц обменять свою способность любить на успех и славу. В такую ситуацию и попадает Кристина Даэ. Кроме того, в спектакле участвует новый герой – режиссер, о котором нет в романе ни слова. Он предлагает главной героине ведущую роль в обмен на любовные с ним отношения. И несмотря на насмешки Призрака, певица искренне верит, что ее заметили. Однако в конце главный герой признается, что обманул девушку. Что невозможно подлинное искусство без любви, ведь «опера — и есть любовь, написанная нотами». Исходя из этого можно сделать вывод, что данная интерпретация не только

вводит совершенно новые элементы в сюжет романа, но и меняет его тему и проблематику. Вместо истории несчастной любви и отчуждения Призрака обществом на сцене представлена идея выбора оперных певиц между искренней любовью и признанием на сцене.

Еще одной современной интерпретацией романа Гастона Леру на сцене театрального искусства является опера–балет в двух действиях 2019 года под названием «Тайна Призрака Оперы / Он хотел жить, «как все другие»». Впервые постановка, авторство которой принадлежит народному артисту Украины Вадиму Писареву, была представлена на сцене Донецкого государственного академического театра оперы и балета им. А. Б. Соловьяненко. Особенностью этого произведения стало соединение двух видов искусства – оперы и балета. В представлении акцентируется больше внимания на теме любовного треугольника между героями, чем на социальной проблематике, которая поднимается в его литературном оригинале. Центральный персонаж – Призрак Оперы – выглядит более мягким и добросердечным, мечтающим о взаимной любви и понимании. В театральной постановке акцентируется внимание на трогательных и искренних чувствах, в которых практически нет места детективным расследованиям и жестокости, свойственные роману Гастона Леру.

Помимо интерпретаций «Призрака оперы» в кинематографии и театральном искусстве, существует большое количество мультфильмов, в которых используются аллюзии на произведение «Призрак Оперы». Данный прием позволяет расширить и углубить идею мультипликационных фильмов, что повышает к ним интерес не только среди детей, но и среди старшего поколения. Примером мультфильма с аллюзиями на роман Г. Леру является работа Геннди Тартаковски «Монстры на каникулах–2» 2015 г. («Hotel Transylvania 2»). Персонаж Призрак Оперы работает пианистом в отеле Дракулы. Интерес вызывает то, что создатели мультфильма не стали брать ни образ из мюзикла Уэббера, ни оригинальный книжный, сделав вместо этого некий микс, усреднённый образ «стандартного» Призрака: элегантный фрак

и чёрный плащ, белая маска, однако из-под маски заметны шрамы, то есть лицо также изуродовано.

Другим примером может служить проект Бибо Бержерона «Монстр в Париже» 2011 г. («Un monstre à Paris»). В нем представлен искусственно-созданный монстр с горящими глазами, который попадает в дом звезды кабаре Люсиль. Певица испытывает сострадание к страшному существу и вместе с Раулем (изобретатель, который его создал) пытается защитить его от префекта Майно. Основным сходством с романом здесь выступает проблематика произведения – общество не принимает Франкура (имя монстра) из-за его внешности, однако искреннее сострадание и тепло помогают ему выжить.

Существует несколько мульт-адаптаций сюжета романа Гастона Леру, в их числе бразильский короткометражный анимационный фильм «O Fantasma da Ópera» (режиссер Эль МакАддо), который длится 6 минут. В нем описывается не история любви Эрика к Кристине, а попытка Призрака убить оперную певицу. Сначала он обливает ее кислотой, а потом пытается взорвать. Однако его усилия оборачиваются против него. И когда по стечению обстоятельств на Кристину падает люстра, Призрак ликует и на специальной дощечке отмечает мелом новую жертву. Другими словами, мультфильм полностью переворачивает сюжет литературного оригинала, представляя противоположную его версию.

Существует также ирландский мультфильм 1988 года (режиссеры Эл Гест и Жан Метьесон), наиболее приближенный к литературному оригиналу. Некоторые фразы героев (особенно Эрика) напрямую взяты из текста Гастона Леру. А сюжетные подробности и бытовые зарисовки мультфильма явно заимствованы из фильма 1925 года с Лоном Чейни (например, объяснение Рауля и Кристины на крыше и эпизод с маскарадом). Детали антуража Оперы, в частности, фасад, срисованы с гравюр и фотографий настоящей Оперы. Однако, по причине того, что произведение в основном адресовано детям, Призрак никого в нем не убивает, кроме кошки. В

мультфильме описывается даже зеркальная комната пыток (которой нет почти ни в одной кинематографической или театральной работе). В ней Кристина вынуждена сделать жестокий выбор – кузнечик или скорпион. Также, как в романе, Призрак отпускает ее и ищет утешение в музыке. Но финал мультфильма несколько переработан его создателями: когда Эрик начинает играть, потолок его подземного дома обрушивается на него.

Следует отметить, что роман имел многочисленные интерпретации не только в кинематографическом и театральном искусстве, но и в последующей художественной литературе. Многие авторы делали попытки переосмыслить оригинал, написать к нему продолжение или предысторию. К таким произведениям относятся в том числе и фанфики, которые размещают в сети Интернет поклонники Гастона Леру.

По словам М. Ю. Луговцовой, в данном жанре можно выделить следующие тенденции интерпретации романа: «описание детства главного героя, всего жизненного цикла персонажей, перенесение их в другие страны и времена, дневники героев, реконструкция событий, противоречащих оригинальному сюжету Г. Леру» [Луговцова, 183].

Готический роман, который считался ужасающим в XIX–XX веках, стал развлекательным в наше время. Одним из популярных произведений на сегодняшний день является книга Сьюзан Кей «Призрак» («Phantom», 1990), в которой писательница подробно описывает всю жизнь Эрика от рождения до смерти, при этом повествование ведется от лица разных героев. К большому числу переработок сюжета, в которых особое внимание акцентируется на любовной линии произведения, относится роман Мишель Родригез «Герой под маской злодея» («The Hero Beneath the Villain's Mask», 2017). В нем основной трансформацией в сюжете стало сравнение Эрика с триединым Богом. Призрак Оперы — монстр и убийца, терроризирующий всех, кто попадает к нему в подвалы. Однажды решив для себя никогда больше не быть жертвой, Эрик стал играть роль Бога. Но встреча с Кристиной Даэ меняет его убеждения. Герой под маской злодея стремится

искупить свою вину и доказать, что он достоин любви. Ему приходится пройти трудный путь, чтобы вновь обрести гармонию с самим собой. Трансформация психологического портрета произошла не только у Призрака Оперы, но и у Кристины Даэ. До встречи с Ангелом музыки, она никогда не испытывала настоящей любви. И именно Эрику предназначено раскрыть чувства девушки.

Кроме того, существуют различные адаптации романа для детей, комиксы и манги. В числе последних можно назвать комикс в 2 томах французского художника – иллюстратора Кристофа Готье «Призрак Оперы» («Le Fantôme de l'Opéra», 2011/ 2013). В комиксе приводятся цитаты непосредственно из романа Гастона Леру, несмотря на то, что многие его элементы подверглись трансформации или были полностью исключены. Некоторые изменения потребовались для того, чтобы вписать произведение в рамки задуманного жанра. Так, например, Карлотта как персонаж осталась, но теперь ее зовут Сорелли. Сама Сорелли – балерина – в комиксе отсутствует, а директор – всего один вместо привычных двух. Имена большинства других героев также изменены (Кристина – Ингрид, Рауль – Пьер).

Таким образом, роман «Призрак Оперы» стал источником для множества произведений в разных областях искусства XX–XXI века. Его сюжет позволяет не ограничивать диапазон вариантов интерпретаций, в числе которых переосмысление прошлого Эрика, трансформация взаимоотношений героев, их помыслов и психологических характеристик. В романе Г. Леру присутствуют элементы различных литературных жанров, таких как детектив (расследование похищения Кристины), готический роман (мистические убийства персонажей), романтическая драма (безответная любовь Эрика к певице) и социальный роман (угнетение обществом человека с внешними изъянами). Такое многообразие позволяет не ограничивать жанровую систему интерпретаций произведения «Призрак Оперы». Именно

поэтому по его мотивам созданы хорроры, мелодрамы, комиксы, мультфильмы и др.

Интерпретация романа Г. Леру, по нашему мнению, напрямую зависит от настроения общества на определенном временном этапе его развития. Авторы произведений, в первую очередь, ориентировались на запросы зрителей и читателей, поэтому выражали идею романа в соответствии с их интересами. В конце XX века человека окружала тяжелая политическая атмосфера, что отразилось в повышенном внимании к жанру ужасов. В XXI веке, в связи с развитием информационных технологий, большую популярность обрела развлекательная сторона всех видов искусства, что послужило причиной появления фанфиков и мультфильмов на основе романа или с его элементами.

Еще одной причиной оригинальных интерпретаций произведения стал постмодернизм как ведущее течение в искусстве второй половины XX и начала XXI веков. Постмодернисты обращались к культурному наследию прошлого с целью его ситуационного переосмысления (включение в контекст современности) и представления в самобытной форме. В соответствии с этим некоторые интерпретации романа включают элементы иронии и абсурда (в спектакле Н. Дуксина певицы обменивают свою способность любить на признание и славу), а также расширяют идейное содержание литературного оригинала (в романе М. Родригез Призрак считает себя Богом, который имеет право менять судьбы людей).

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ ТРАНСФОРМАЦИИ РОМАНА «ПРИЗРАК ОПЕРЫ» В ТЕАТРАЛЬНОМ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКОМ ВОПЛОЩЕНИИ.

§1. Роман «Призрак Оперы» глазами Э. Л. Уэббера.

В отличие от Г. Леру, который представляет читателям художественную обработку собственной идеи, перед режиссером встает задача более сложная – ему необходимо не только донести концепцию писателя до зрителей, но и внести в нее собственное видение произведения. Фильмы, мюзиклы, спектакли занимают лишь второе место по значимости относительно книги–источника. Однако это нисколько не умаляет их ценности в области искусства. Различные интерпретации продлевают жизнь произведения и способствуют его популяризации.

Мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера (1986г.) вошел в историю искусства как самая знаменитая, качественная и значительная в масштабном плане театральная постановка романа Гастона Леру «Призрак Оперы». Он явился не только воплощением интермедиального потенциала литературного текста, но и источником новых творений в искусстве XX–XXI века.

После постановки британская газета «The Guardian» написала хвалебный отзыв о мюзикле, в котором говорилось, что в нем соединились элементы хоррора и романтической истории в равных пропорциях. Вскоре после этого представления мюзикл переехал в США на Бродвей, где идет вот уже 23 года. В 2004 года вышла экранизация режиссера Джоэля Шумахера.

В сознании многих исследователей мюзикл воспринимается массовым популярным музыкальным жанром, который направлен на развлечение публики. В таком произведении качество и глубина содержания отходят на второй план, так как по предубеждениям принято, что зритель и слушатель ожидает в первую очередь веселую историю, на которой можно отдохнуть и отвлечься. Однако Э. Л. Уэббер осознанно создал более серьезное произведение. Все постановочные эффекты направлены на то, чтобы вызвать

у зрителей сильное эмоциональное сопереживание и акцентировать внимание на социальной проблематике спектакля. В нем отсутствует пародийность, юмор или ирония, которые являлись едва ли не определяющими чертами классических образцов жанра. Основой мюзикла «Призрак Оперы» стали мелодраматические сюжеты, происходящие в «реальной жизни».

Жанр произведения выбран режиссером неслучайно. В литературном оригинале можно доказательно определить несколько аспектов театральности и музыкальности романа. Театр, а точнее Гранд–Опера, неоднократно так или иначе упоминалась автором. И самым очевидным доказательством является то, что именно в нем происходят основные действия, в частности в его подвале: «Подземелье чудовищных размеров было разделено на пять уровней, повторявших все изгибы и закоулки сцены... Из подземелий являлся Сатана и туда же низвергался в последствии. Здесь взрывались адские огни и завывали хоры демонов» [Леру, 2016, с. 267]. Кроме того, в романе наблюдается немалое количество музыкальных аллюзий и реминисценций, к которым относится: история театра («Ромео и Джульетта» – опера Ш. Гуно по трагедии У. Шекспира, была с триумфом представлена на сцене Гранд-Опера в 1888 г.), различные известные композиторы прошлых столетий («Чимароза Доминико (1749–1801) – крупнейший оперный композитор Италии XVIII в., чья комическая опера «Тайный брак» (1792) обошла сцены едва ли не всех европейских оперных театров»), театральные термины («Корифейка – танцовщица кордебалета, выступающая в первой линии и исполняющая отдельные небольшие танцы») и др.

Таким образом, Гастон Леру смог представить читателям обстановку театральной сцены, погрузить их в историю оперного жанра, используя историческую и терминологическую основу. Неразрывная связь героев с оперным жанром и атмосферой музыкального театра многообразно подчеркивается на протяжении мюзикла Э. Л. Уэббера. Так, важными

показателями жанровой принадлежности произведения являются вставные сцены — отрывки из «придуманных» опер. Исполняемые действующими лицами при непосредственном участии главного героя, эти отрывки репрезентируют классицизм (опера buffa «Немой»), романтизм (grand opéra «Ганнибал»), полистилистику XX столетия (экспрессионистская драма «Торжествующий Дон Жуан»). Другими словами, спектакль представляет определенные вехи исторического развития оперного жанра в Европе. Таким образом, Э. Л. Уэббер смог передать музыкальность произведения, однако использовал он для этого не фрагменты из классических опер, а придуманные Чарльзом Хартом и Ричардом Стиглоу музыкальные композиции.

Однако музыкальная составляющая «Призрака Оперы» далеко не единственный образец, который демонстрирует художественную трансформацию произведения. Своеобразие интерпретации литературного текста в театральной постановке выражается одновременно на нескольких его уровнях. Так, художественную трансформацию на сюжетно-композиционном уровне можно отразить в следующих пунктах:

1. Роман начинается с предисловия, в котором автор рассказывает читателю о том, каким образом он убедился в существовании призрака Оперы: «Вначале я был настроен скептически. Однако все мои сомнения рассеялись, когда Перс рассказал мне все, что знал о привидении, представив даже доказательства его существования, а также странные письма Кристины Даэ, которые пролили ослепительно яркий свет на все происшедшее». [Призрак Оперы, 7]. В мюзикле действие начинается с пролога, в котором представлена продажа имущества оперного театра на аукционе: «Аукционер. Теперь лот 666: разбитая люстра. Некоторые из вас могут вспомнить странное дело Призрака Оперы: тайну, которую не объяснили» [Пролог] (здесь и далее фрагменты текста мюзикла даны в авторском переводе Ирины Емельяновой). Но при этом и роман, и мюзикл придерживается

ретроспективной композиции: начинается повествование в современности зрителей и читателей, а основное его действие происходит в прошлом.

2. Изменение текста оригинала в форме дополнительной информации: в романе Жозеф Бюке погибает уже в самом начале. О его смерти сообщается только то, что его нашли повешенным при мистических обстоятельствах, предположительно за его любопытство: «Но Жозеф Бюке напрасно сует свой нос не в свое дело. Это принесет ему несчастье» [Призрак Оперы, 14]. В мюзикле есть только намек на смерть рабочего, который представлен уже после сцены встречи Кристины Даэ с Призраком Оперы в подземелье. «Появляется Бюке с таинственным видом, кусок ткани у него изображает плащ, а кусок веревки он держит, словно пенджаковский аркан. <...> Демонстрируя свой метод защиты от пенджаковского аркана, он просовывает руку между шеей и петлей, а затем затягивает веревку» [Акт 1, сцена 7].

3. В связи с тем, что мюзикл значительно короче по сравнению с книгой, то многие элементы сюжета оригинала сокращены или вовсе в нем не представлены. К примеру, в мюзикле нет эпизода, в котором Дебьенн и Полиньи по секрету раскрывают Арману Мушармену и Фирмену Ришару, новым директорам, действительную причину их ухода из оперы. «Обрадованные, что вскоре отделаются от привидения, они колебались до последнего момента, говорить ли нам об этой странной ситуации, к которой наш скептический разум определенно не был подготовлен» [Призрак Оперы, 52]. В мюзикле ни Мушармен, ни Ришар долго не думали о том, оставлять ложу свободной или же нет. Они практически сразу решили продать все билеты.

4. В театральном представлении трансформируется финал произведения. Если в романе Гастона Леру Рауль с Персом, прежде чем освободить Кристину Даэ, попадают в камеру пыток («Я пытался обращаться к разуму и не ждать воды, потому что знал: если жертва камеры пыток ждала воду, в которой отражалось железное дерево, и если после этого она подходила к зеркалу, ей оставалось только одно – повеситься на железной

ветке» [Призрак Оперы, 317]), то в мюзикле Рауль самостоятельно находит Кристину и Призрак Оперы представляет последней решающий выбор: жизнь с ним или смерть Раулю («Согласись жить со мной – этим ты его спасешь! Откажешься – ему подпишешь приговор! Выбор таков – больше назад возврата нет!» [Акт 2, сцена 9]).

5. В эпилоге литературного текста автор возвращается к предисловию, то есть переносит читателей обратно в будущее. В нем говорится о том, что стало с героями после произошедшей истории, а также объяснение некоторых мистических трюков и поступков Призрака Оперы («Колонна украшена сложной резьбой. Надеюсь, когда-нибудь в ней обнаружат некое устройство, которое можно поднимать и опускать, что позволяло Эрику вести таинственную переписку с мадам Жири и передавать ей щедрые подарки» [Призрак Оперы, 367]). В мюзикле Э. Л. Уэббер решил изменить финал произведения. Зрители так и не возвращаются в то время, с которого спектакль начался. Театральное представление завершается сценой, в которой Призрак после появления толпы исчезает, а Мег подходит к трону и поднимает его маску.

Следующим уровнем произведения, на котором оно трансформируется, являются образы главных и второстепенных героев. Следует отметить, что в мюзикле представлены далеко не все персонажи, причем среди них есть и те, которые играют значительную роль в действиях романа – например, перс.

Он предстает для читателей личностью – загадкой. В произведении говорится об его прошлом, об его отношениях с Призраком Оперы, однако невозможно с точностью сказать, кем является данный персонаж, чье имя ни разу не упоминается («Рауль вспомнил, что однажды во время представления в Опере Филипп показал ему этого загадочного человека, о котором ничего не было известно, кроме того, что он перс и живет в маленькой старой квартире на улице Риволи» [Призрак Оперы, 327]). Эрик называет его «дарога», что с персидского языка обозначает начальника полиции. Следовательно, такое обращение является отражением его бывшей

занимаемой должности. В мюзикле, как было сказано выше, такого персонажа не существует. Сцены с ним либо вовсе исключены из представления, либо роль в сцене выполнял другой персонаж. Именно по этой причине финал произведения значительно изменился. Из него вырезали ту часть, в которой происходили разговор Рауля и перса о прошлом Призрака Оперы, а проводником по подземелью к Кристине стала мадам Жири.

Второй герой, который отсутствует в мюзикле Э. Л. Уэббера, – Филипп, брат виконта Рауля де Шаньи. В некоторых эпизодах его роль играли другие персонажи. Сравним действие, когда Рауль впервые идет встретиться с Кристиной, узнав ее спустя много лет разлуки. В романе она представлена следующим образом: «Отложив на несколько минут визит к Ла Сорелли, Филипп спешил за Раулем по коридору, который вел к комнате Кристины <...> Граф Филипп де Шаньи, также изгнанный из комнаты, громко смеясь, воскликнул: Ох плут! Плут!» [Призрак Оперы, 43]. В мюзикле вместо Филиппа Рауля сопровождают новые директора Оперы Фирмен Ришар и Арман Мушармен: «Фирмен (Раулю, указывая гримерную Кристины). Мы пришли, мсье виконт. Рауль. Господа, если вы не возражаете, этот визит я бы предпочел бы нанести без сопровождения» [Акт 1, сцена 3].

Таким образом, действие романа сохраняется, но с заменой одного героя на других. Следует заметить, что в связи с тем, что Филипп исключается из сценария, Ла Сорелли (балерина, в которую он был влюблен) так же не принимает участия в представлении. Ее роль теряет свое значение.

Еще одним героем романа, которого нет на сцене постановки Э. Л. Уэббера, является комиссар Мифруа. В произведении этот персонаж занимает второстепенную роль. Он расследует повешение (убийство) рабочего сцены Бюке, а также другие мистические события, происходящие в театре, в том числе в ложе №5 и исчезновение Кристины Даэ («Откройте, именем закона! – приказал наконец Мифруа громко, с тревогой в голосе»). В мюзикле фигурируют полицейские, однако их роли остаются немymi. Они в

той или иной степени являются частью толпы (Ремарка: «К этому моменту толпа и полиция поняли, что синьор Пьянджи мертв» [Акт 2, сцена 4]).

Трансформация романа на уровне персонажей происходит не только за счет исключения тех или иных героев, но и за счет изменения их имен и/или характеристик. Так, мадам Жири занимает должность уже не просто билетерши, как в произведении Гастона Леру, а становится хореографом и руководит постановкой танцев, что значительно увеличивает ее статус среди работников Гранд–Оперы. Благодаря этому значительно возросло влияние героини на других артистов театра (в частности на Карлотту, ее настроение), и Рауль поверил ей на слово, последовав за ней в подземелье.

Особенно интересным для анализа трансформации героев является образ Призрака Оперы. Естественно, что внешность Эрика в книге и в мюзикле сильно отличается друг от друга. В романе Эрик был ужасен с виду от рождения. Г. Леру описывает его живым трупом с жёлтыми глазами, которые в темноте светятся, как у кошки. Из прошлого Призрака Оперы, о котором рассказывает перс, читатели узнают, что он выступал одно время в шоу уродов.

Когда Уэббер работал над мюзиклом, выяснилось, что полная маска мешает актёру петь, по этой причине зрители плохо его слышали. Именно поэтому форму маски решили изменить, ополовинив ее. Таким образом, в мюзикле образ главного героя в значительной степени романтизирован, благодаря «половинчатой» маске он получил более привлекательный облик.

На протяжении всего романа Призрак Оперы носит (причем не только в переносном, но и в буквальном смысле) разные маски. Для рядовых участников театра Эрик представляется как «Призрак с черепом вместо головы», при этом автор еще в предисловии ясно говорит читателям, что «он существовал как человек из плоти и крови, хотя и принявшего вид настоящего призрака, то есть тени» [Леру, 2016, с. 7]. Для Кристины Даз вплоть до середины сюжета Эрик существует в роли Голоса или Ангела музыки, о котором ей рассказывал еще в детстве отец. Восхитительная

красота пения Эрика позволила ему присвоить в прямом смысле небесное происхождение, однако внешнее уродство разрушило эти чары. В мюзикле Эрик меняет маску лишь единожды – во время маскарада, когда предстает перед зрителями в костюме смерти (Весь в красном, с черепом в отверстии капюшона плаща [Акт 2, сцена 1]). В эпизоде, когда Кристина снимает маску с Призрака Оперы впервые, в ремарках указывается, что зрителям видна только нормальная часть его лица в профиль.

В мюзикле первый и единственный раз, когда Эрик выступает перед зрителями без маски, происходит в последней сцене в то время, как Кристина и Рауль уплывают от него на лодке. В романе главный герой даже в финале произведения предстает перед читателями в маске («И в этом опрятном, уютном, старомодном окружении фигура человека в маске казалась еще более страшной» [Призрак Оперы, 371]). Настоящее лицо можно увидеть только глазами Кристины Даэ (когда она сорвала с него маску), так как в романе события, происходящие в Логове Призрака, переданы со слов Кристины и преломляются через ее восприятие («Представьте, если можете, маску смерти, неожиданно оживающую, с ее четырьмя темными дырами – для глаз, носа и рта, – выражающую гнев, доведенный до последней степени, высшую ярость демона, и никаких глаз в глазницах, потому что, как я узнала позже, его горящие глаза можно видеть только в темноте» [Призрак Оперы, 220]). В мюзикле действие разворачивается непосредственно на сцене, что позволяет более тонко показать психологическое состояние героя.

И в романе, и в театральной постановке Призрак Оперы злится на Кристину за ее любопытство. Однако стоит отметить, что в мюзикле в этих словах больше построенного на театральных эффектах яростного упрека, чем злости, что подчеркивается постоянным смягчением грубых слов эпитетом «маленькая», в котором сквозит нежное отношение к Кристине (Чтоб тебя! Ты маленькая любопытная Пандора! / Ты маленький демон – / Это ты хотела увидеть? [Акт 1, сцена 6]). За злостью звучит отчаяние и страх Призрака, что его внешность испугает и оттолкнет девушку. Уэббер ограничился этим

проявлением гнева и исключил действительно страшную сцену романа, в которой герой с помощью рук Кристины начинает срывать кожу со своего лица («Я пыталась отстраниться от него, но он схватил мои руки и погрузил их в свое ужасное лицо. Моими ногтями он разрывал свое тело, свое бледное, мертвое тело!» [Призрак Оперы, 220]). Вместо нее звучит наполненный болью и горькой самоиронией монолог, в котором Призрак дает собственную оценку своей внешности и одновременно просит Кристину увидеть за ней его сущность: «Ты ждала другого, / верно? Можешь ли без страха / думать обо мне <...> Может страх любовью / стать – лишь разгляди мою / живую душу в этом / мерзком теле» [Акт 1, сцена 6]. Символичным элементом в данной сцене является исполнение французского танца гавот, который как нельзя лучше отражает горько-ироничное отношение Призрака к миру людей, что живет в предрассудках и не желает увидеть сущность за внешними проявлениями.

В конце сцены Кристина возвращает Призраку маску. Надев ее, герой снова обретает уверенность в себе и вместе с ней спокойствие («Нам пора идти – те дураки – директора тебя искать начнут» [Акт 1, сцена 6]). Из этого следует, что маска символизирует трагедию и боль его души, она является неотъемлемой частью его образа. Одержимый, стоящий на грани безумия, но в то же время чувствительный герой романа сменяется более спокойным, горько-разочарованным в мире людей и иронично-язвительным по отношению к себе и другим персонажам мюзикла. В театральной постановке полумаска являет собой иллюзию защиты Призрака Оперы от внешнего мира. С помощью ее он стремится стать его частью, подстроиться под негласные требования общества.

В заключении следует отметить, что художественная трансформация «Призрака Оперы» в той или иной степени осуществляется одновременно на нескольких уровнях литературного текста, а именно на уровне жанра (воплощение музыкальности романа, его романтизации и проявлении элементов хоррора), сюжетной линии (исключение некоторых составляющих

сюжета и/или их замещение на другие, придуманные Э. Л. Уэббером), внешних характеристик персонажей (изменение должности, имен и внешности героев), а также некоторых черт характера Призрака Оперы. Причиной такого изменения служит, в первую очередь, ограниченность представления во времени и пространстве. Например, эпизод с зеркальной пыточной камерой вызывает трудности исполнения на сцене в первую очередь из-за неудобства смены декораций (в романе описано частое изменение местности – сначала лес, потом пустыня; в театре для таких перемен необходимо немало времени). Мелкие детали и подробности, а также некоторые персонажи исключаются из мюзикла из-за того, что спектакль не может длиться слишком долго (среднее время 2 часа), в то время, как целостное повествование оригинала требует гораздо большее количество времени. Музыкальность произведения и его романтизация объясняется тем, что оно исполняется в жанре мюзикла.

Э. Л. Уэббер особое внимание уделяет символическим деталям в образах главных персонажей. Важным элементом в образе Призрака Оперы является полумаска, благодаря которой раскрывается психологизм героя. В полумаске Эрик чувствует спокойствие и уверенность при контакте с социумом. Она становится символом душевной боли и страданий, которые ранее были нанесены ему обществом. Благодаря полумаске, а также изящным сценическим костюмам и чувственному взаимодействию героев друг с другом, мюзикл в значительной степени романтизируется, что помогает многогранно и глубоко раскрыть любовную линию романа Гастона Леру.

Идейный уровень интерпретации в меньшей степени подвергся художественной трансформации. И в романе, и в мюзикле раскрываются дисгармоничные отношения главного героя с обществом, а также их влияние на внутренние качества и психологизм персонажей. Например, в обоих произведениях Кристина восхищается Ангелом Музыки и полностью ему доверяет, однако после раскрытия истинного лица героя, девушка начинает

испытывать страх и отвращение к нему. Другими словами, стандарты и стереотипы общества способны изменить отношение человека к тем, кто им не соответствует. По причине бесчувственного и грубого отношения общества, главный герой сам становится беспощадным монстром, но при этом вызывает сострадание читателей или зрителей.

Кроме столкновения общества и героя значимой идеей произведения становится музыка как смысл существования Призрака Оперы и отражение его судьбы. Музыка – это возможность увидеть истинную сущность героя. Она делает Эрика уязвимым, но в то же время является для него единственным источником счастья (до встречи с Кристиной Даэ). Именно поэтому разоблачение Ангела музыки происходит во время его игры на фортепиано, когда девушка снимает с него маску.

§2. Дуайт Х. Хиттл как новатор в интерпретации романа «Призрак Оперы».

Среди многочисленных экранизаций романа Гастона Леру «Призрак Оперы» выделяется работа режиссера Дуайт Х. Хиттла 1989 года. Она представляет собой вольную интерпретацию произведения, которая исполнена в жанре ужасов. Еще нет нарисованных на компьютере спецэффектов и мультяшных монстров, но это не мешает художникам-постановщикам под руководством режиссера создать в фильме жуткую и угнетающую атмосферу. История начинается в наше время, но основное действие все же происходит в прошлом. Место действия из Парижа перенесено в Лондон.

Фильм начинается со слов Святого Иоана Витиуса (St Jean Vitius of Rouen), сказанные им в день своей казни (07.03.1544): «Молитесь за тех, кто душу свою бессмертную отдал Сатане... Ибо каждый из них осужден на то, чтобы переживать свою проклятую жизнь вечно, на все времена». Благодаря представленному эпиграфу зрителям становится известна задумка режиссера – заключение договора с дьяволом, по причине которого человека обрекают на вечное мучение. Идея режиссера раскрывается в эпизоде самой кинокартины, когда Призрак Оперы переносит действие фильма в свои воспоминания. Когда-то к безызвестному композитору Эрику Дэстлеру является сам Сатана с привлекательным предложением: «– Что ты готов отдать, чтобы твоя музыка жила вечно? – Я бы отдал все, что угодно. – Ты отдашь свою душу дьяволу? – Да! – Мир полюбит тебя за твою музыку. Только за это он тебя и полюбит». После подписания договора Сатана уродует внешность героя. Таким образом, виновником ужасного облика Призрака Оперы является сам Эрик Дэстлер. Его жажда славы и известности погубила не только его жизнь, но и бессмертную душу, что превратило в ад существование композитора.

Если обратиться к оригиналу произведения, то становится очевидным, что трансформация некоторых элементов биографии Призрака Оперы – не

более, чем режиссерская интерпретация романа. В книге, во-первых, Эрик не имеет фамилии. У него есть только имя, которым он сам себя называет. Остальные персонажи говорят о нем исключительно как о Призраке. Во-вторых, Гастон Леру представляет свой роман как журналистское расследование, основанное на реальных событиях, что естественным образом исключает фантастические явления, которые не имеют логического объяснения. Следовательно, в произведении исключена возможность заключить договор с дьяволом. Причиной уродства героя стала врожденная патология. Подтверждением этому служат слова самого Эрика, адресованные Персу: «Моя мать, моя бедная, несчастная мать никогда не позволяла мне целовать ее. Она сбрасывала мою маску и убегала» [Призрак Оперы, 374] Другими словами, прошлое Призрака Оперы в оригинале не имеет ничего общего с мистическим явлением к нему дьявола, а Эрик – это обычный человек, который стал жертвой врожденной патологии. Только иногда в произведении автор метафорически называет его дьяволом: «Эту жабу не было видно, но благодаря дьяволу ее можно было услышать» [Призрак оперы, 211].

Таким образом, фантастическое начало в экранизации позволило режиссеру представить Дэстлера антигероем, не вызывающим у зрителя жалости или сочувствия. Гастон Леру наделяет героя негативной характеристикой, а также демонстрирует его умения изобретать жестокие механизмы. Хотя несмотря на многочисленные убийства, Призрак Оперы не является единственным их виновником, причиной его жестокости было общество, которое отказалось его принять.

Обращаясь к трансформации образа Призрака Оперы, нельзя не заметить еще несколько значимых отличий, кроме перечисленных фамилии и биографии героя. В начале экранизации внимание зрителей акцентируется на маске персонажа. Это связано с тем, что режиссер представил героя без маски. Вместо нее показана сцена более отвратительная и страшная – пришивание или, наоборот, отрезание кожи на лице. До окончания эпизода с

маскарадом Эрик Дэстлер предстает перед другими персонажами как обычный человек, гримируя свои незаживающие шрамы. Можно предположить, что причиной грима из человеческой кожи является желание героя быть похожим на окружающее общество, ничем от него не отличаться. При этом он понимал, что маска будет выглядеть неестественно и привлекать к себе много внимания. Внешне Призрак ничем не отличался от здорового человека, именно поэтому Кристина Даэ не боялась «ангела музыки» до своего похищения, после которого Эрик перестал маскировать чужой кожей свое лицо. Однако зритель его истинную внешность видит гораздо раньше, еще до начала завязки истории. Если провести сравнение с оригиналом, то на протяжении всего романа герой носит различные маски, за исключением нескольких эпизодов, в которых Кристина сама снимает ее с Эрика. Его цель не слиться с толпой, а скрыться от нее, остаться неизвестным, и поэтому, часто прячась в тайных местах театра, он выдавал свое присутствие только голосом. Герой не стремился быть похожим на окружающих людей, следовательно, у него не было причин гримировать лицо человеческой кожей. Он использует различные маски, чтобы точно никто не увидел его настоящий облик.

Кроме того, Эрик Леру не был настолько жестоким, чтобы ради «пластики» своего лица убивать людей. В фильме, в свою очередь, режиссер сделал Эрика серийным убийцей для того, чтобы показать, к каким деформациям психики может привести непринятие обществом человека с внешними изъянами. И какое наказание за такое отношение может последовать.

Черты характера Призрака Оперы в фильме также были подвержены некоторым изменениям. В литературном тексте герой вызывает к себе двойные чувства. С одной стороны, это злое существо, готовое на все ради достижения своей цели, а с другой несчастный человек, который подобно Квазимодо из «Собора Парижской богородицы» заслуживает сочувствия и сострадания. В нем живет две противоборствующие силы – ненависть к

обществу, которое не принимает его, и желание стать его частью. Следствием последнего и стала искренняя, нежная любовь к Кристине Даэ («Я очень любил ее, и я все еще люблю ее, дарога, поскольку умираю от этого» [Призрак оперы, 373]).

В свою очередь, в экранизации романа Эрик Дэстлер предстает перед зрителями лишь в одной ипостаси. В нем нет доброго, благородного чувства. Его сущность эгоистична, тщеславна, не знающая ничего, кроме удовлетворения собственных желаний любыми возможными способами (Инспектор Хоккинс. «Это был не призрак. Это работа художника, который работает по живому материалу»). Он готов продать собственную душу ради известности. Он убивает каждого, кто помешает ему. И выбирает для этого самые бесчеловечные способы (отрезание головы, снятие всего кожного покрова). Для него Кристина Даэ – это не любимая женщина, за которую он готов отдать свою жизнь. Это символ его музыки, за которую он отдал свою душу дьяволу. Это очередная прихоть эгоистичного существа. Однако несмотря на безумное желание стать обладателем голоса Кристины Даэ, для Эрика собственная жизнь по – прежнему на первом месте. Он делал грубые попытки, чтобы завладеть телом девушки и избивал ее, когда она пыталась спасти возлюбленного.

Таким образом, основой психологического портрета Призрака Оперы в кинофильме становится жестокость и бесчеловечность его натуры. Герой никогда не испытывал таких чувств, как любовь, гуманность или милосердие. Даже любовь к музыке озарена кровавыми помыслами и эгоизмом. Целью режиссера было вызвать не жалость и сострадание, а ненависть и отвращение к герою. Можно предположить, что такая трансформация образа продиктована, с одной стороны, жанром фильма – драма – ужас, с другой стороны, желанием режиссера показать, как жажда славы и известности губит не только жизнь, лицо Эрика Дэстлера, но и душу.

Наряду с трансформацией Эрика Дэстлера в произведении стоит такое же значительное изменение и его главной героини. В романе Кристина Даэ

предстает благородной, наивной и великодушной девушкой. Она верит Ангелу музыки и в то же время уважает его, как уважала и любила своего отца. Для Кристины он ожившее воспоминание из детства, которое является бесценным подарком близкого и дорогого человека, именно поэтому она до последнего защищает Призрака и не замечает странных событий, окружающих ее («Почему вы осуждаете человека, которого никогда не видели, человека, которого никто не знает, о котором вы ничего не знаете» [Призрак оперы, 173]). Кристина Гастона Леру готова искренне пожертвовать своей жизнью и свободой ради любимого человека, вследствие этого она соглашается выйти замуж за Эрика и спокойно, с покорностью позволяет ему поцеловать себя («Если бы вы знали, какой красивой она была, когда позволила мне поцеловать ее живой <...> Да, я поцеловал ее в лоб, и она не отодвинулась от меня» [Призрак оперы, 373]).

В работе Дуайта Х. Хиттла образ Кристины также, как и Призрак Оперы, представляется с отрицательной стороны. Несмотря на то, что внешне в ней прослеживаются черты хрупкой, нежной девушки, внутренние качества, такие как сострадание и готовность на самопожертвование, практически отсутствуют. Кристина даже ради возлюбленного Ричарда отказывается Эрику в предложении выйти замуж. Она не готова расстаться со своей прежней жизнью и принять любовь страшного человека. И более того, она нисколько не сочувствует главному герою, поэтому не дарит ему поцелуй в лоб и не позволяет поцеловать себя. Ужас, который внушает ей Призрак Оперы своей внешностью и поступками, провоцирует Кристину на убийство, в то время как Кристина Гастона Леру пробовала только те способы спасти себя и друзей, которые не были направлены против жизни Эрика, например, хитрость («Послушайте меня, Эрик, – слышали мы печальный голос Кристины. – Поскольку мы собираемся жить вместе, что из того, если я возьму этот мешок? Ведь все ваше теперь принадлежит мне» [Призрак оперы, 345]). Такое изменение характера главной героини закономерно и напрямую связано с ожесточением образа Призрака Оперы.

Трансформация психологического портрета Кристины Даэ происходит не только на уровне морально – нравственных убеждений героини, но и на уровне ее целевых и ценностных ориентиров. Дуайт Х. Хиттл раскрывает героиню как певицу, для которой главное в жизни не музыка, а слава и признание зрителей. Ее не вдохновлял сам процесс пения или желание донести красоту музыки до зрителей, она преследовала корыстные цели – стремление стать той артисткой, о которой говорил бы весь город. Именно поэтому Кристина тяжело переживает критическую оценку журналиста в газете («Мне не стать теперь настоящей оперной певицей! <...> Зал аплодировал мне из вежливости!»).

От сравнительной характеристики главных героев романа следует перейти к рассмотрению второстепенных персонажей в произведении. Как и в мюзикле Эндрю Ллойда Уэббера, в экранизации отсутствуют перс и брат виконта Филипп, которых заменяют другие персонажи. Так, вместо перса Ричарда, возлюбленного Кристины, в подземелье проводит инспектор Хоккинс (он же комиссар Мифруа в литературном тексте). Кроме того, в фильме отсутствуют старые директора Гранд-Оперы, а эпизод с передачей поста новым управляющим совершенно исключен.

В связи с тем, что имена Рауля де Шаньи и комиссара Мифруа изменены на Ричарда и Хоккинса соответственно, а действие произведения перенесено из Парижа в Лондон, работу режиссера можно назвать американизированной (переработанной под стиль США). Причиной такого преобразования является стремление автора актуализировать историю Призрака для потенциальных телезрителей.

Однако существует и более очевидная трансформация романа Гастона Леру в исследуемой экранизации по сравнению с изменением в той или иной степени образов персонажей, их имен и других характеристик. Сюжетная линия произведения сохранена лишь в общем виде, так как многие важные эпизоды и детали сюжета либо переработаны, либо полностью исключены из кинофильма. Например, падение люстры, которое стало в литературном

произведении кульминационным моментом и после которого похищается Кристина Даэ («Они оба посмотрели наверх и издали ужасный крик. Люстра, громадная люстра падала вниз, отвечая на призыв этого сатанинского голоса» [Призрак оперы, 189]), в кинокартине заменяется на убийство Эриком Карлотты. Это и вызвало панику среди публики, что позволило Призраку без труда похитить Кристину.

Кроме того, кардинально изменяется начало и финал произведения. Режиссер представляет два разных временных промежутка, в которых происходят те или иные элементы композиции. Так, например, история начинается с эпизода, в котором представлена современность телезрителей. Молодая Кристина Даэ приходит в библиотеку с целью найти особенную музыкальную композицию для прослушивания в оперный театр. Так оживает известная ария Эрика Дэстлера «Триумф Дон Жуана», а вместе с ней и канувшая во времени легенда. В финале произведения зритель снова возвращается в современность, в которой Кристина убивает Призрака Оперы, разорвав его музыкальное творение. Эпизод с пыточной камерой в подземелье режиссер решил исключить из своей работы. Вследствие этого сохраняется только поиск Кристины в подземелье Ричардом и инспектором Хоккинсом.

Таким образом, работа Дуайта Х. Хиттла представляет собой всестороннюю художественную трансформацию романа Гастона Леру «Призрак оперы». Режиссер, акцентируя внимание на отрицательных качествах героев, превращает музыкальную романтическую историю в жанр ужасов с многочисленными убийствами (убийство Джозефа, Карлотты, журналиста и др.) и отвратительными мерзкими подробностями (пришивание кожи к лицу Призрака Оперы). На место любви и искреннего сострадания приходят жажда славы и эгоистичные желания. А трогательные, наполненные грустью моменты заменяют ужасные сцены кровопролития и сгорания человека заживо.

Существует несколько причин представленной художественной трансформации романа Г. Леру. Основной из них является ориентация Д. Х. Хиттла на Голливудское кино. В связи с тем, что режиссер долгое время проживал в Америке, он был знаком с запросами американского зрителя, которого особенно интересовали мистика и пугающая атмосфера. Именно поэтому в фильме любовная история и светлые чувства не просто отходят в экранизации на второй план, а вовсе в ней отсутствуют. К формальным причинам кинематографической интерпретацией романа можно отнести ограничение во времени (фильм не превышает двух с половиной часов) и выбор определенной жанровой специфики (в хорроре нет акцента на любовной линии героев).

Интерпретация Д. Х. Хиттла выводит на новый уровень трагичность судьбы Призрака Оперы. Благодаря введению в экранизацию новых элементов сюжета (а именно заключение главным героем договора с дьяволом) расширяется глубина и проблематика оригинального текста. В стремлении выйти за границы своих возможностей при помощи нереальных сил, герой теряет лучшие человеческие качества. Происходит его морально-нравственная деградация личности. Данная идея режиссера позволяет нам включить трансформацию романа в круг произведений общемировой литературы, в которых человек пытается выйти за грань своих возможностей. К ним относятся трагедия Гете «Фауст» и роман Т. Манна «Доктор Фаустус».

ГЛАВА 3.

Методические рекомендации к элективному курсу по литературе для 9 класса

Пояснительная записка

Программа элективного курса «Трансформация художественных произведений в кинематографическом искусстве» рассчитана на учащихся 9 – х классов общеобразовательных школ.

Цель курса: проследить, как и на каких уровнях текста трансформируются художественные произведения в театральном и кинематографическом искусстве разных эпох.

Задачи курса:

- Развитие навыков сравнительно–сопоставительного анализа произведений искусства.
- Развитие эмоционального восприятия художественных, кинематографических и театральных произведений, творческого воображения, понимания авторской и режиссерской позиций.
- Расширение кругозора личности в сфере искусства и культуры разных эпох.
- Формирование духовно богатой и творческой личности через приобщение учащихся к художественной литературе, а также к театральным и кинематографическим произведениям.

Элективный курс предпрофильной подготовки учащихся 9–х классов посвящён одной из ключевых задач литературного образования в школе – обучению анализу художественного текста, в том числе обучение сравнительно–сопоставительному анализу в контексте произведений искусства от эпохи Возрождения до нашего времени. Этот курс также носит «внепредметный» или «надпредметный» характер.

Курс ориентирован на то, чтобы учащиеся получили практику, необходимую им для того, чтобы лучше овладеть общеучебными умениями и

навыками, которые позволят школьникам успешно осваивать программу старшей профильной школы и на более высоком уровне подготовиться к сдаче экзаменов.

В основной школе интермедиальность является дополнительным элементом урока, который направлен в первую очередь на зрительное восприятие литературного текста, и достаточно редко рассматривается в контексте сравнительно-сопоставительного и литературоведческого анализа произведения. Однако работа учащихся с режиссерской интерпретацией литературных текстов не только помогает посмотреть на произведение под другим углом, но и развивает творческое мышление, учит школьников полному, всестороннему анализу литературы, поддерживая при этом их интерес к такому виду деятельности. Эти важные знания, умения и навыки необходимы учащимся при подготовке к выпускным экзаменам.

Курс ориентирован на получение и освоение базовых знаний по литературе и даёт учащимся возможность изучить различные способы и приёмы анализа художественного текста, рассмотреть его в контексте других видов искусства, в частности кинематографического и театрального. Практическая деятельность, осуществляющаяся на данном курсе, позволяет учащимся развить и усовершенствовать литературоведческие умения и навыки, предусмотренные школьной программой, что способствует осознанному выбору профиля дальнейшего обучения. В содержании программы присутствует частичное дублирование тем, изучаемых в девятом классе, поэтому данный курс может быть предложен во втором полугодии девятого класса.

На изучение курса отводится 1 час в неделю на протяжении второго полугодия (18 часов). Курс занимает центральное место в интеграции гуманитарных предметов с точки зрения развития общего уровня обучающегося, его нравственности, культуры. Кроме этого, курс углубляет понимание проблемы отношений человека и общества, позволяет изучить

Требования к уровню освоения содержания курса

Все произведения элективного курса «Трансформация художественных произведений в кинематографическом искусстве» объединены общей тематикой: противостояние человека и общества. Основными критериями отбора художественных произведений для включения в программу являются: гуманистическая направленность, позитивное влияние на личность ученика, соответствие задачам развития учащегося и его возрастным особенностям. На занятиях курса предпочтительны формы работы, расширяющие классно-урочную систему: творческие мастерские, лабораторные занятия, практикумы, уроки-размышления, семинары, диалог с текстом, урок-диспут и др. Практика показывает, что с большей пользой проходят уроки общения, на которых учащиеся высказывают свои точки зрения, спорят, доказывают. На таких уроках каждый ученик может побыть в роли учителя и ученика и оценить свой ответ и ответ одноклассника. В технологии проведения занятий присутствует этап самопроверки, который предоставляет учащимся возможность самим проверить, как ими усвоен изученный материал. В свою очередь, учитель может провести обучающие самостоятельные работы, которые позволят оценить уровень усвоения изученного материала. Формой итогового контроля может стать обучающая самостоятельная работа, собеседование или защита проекта учащегося по теме курса.

№	Название тем курса	Количество часов	Форма занятий
1.	Столкновение гуманистического мировоззрения Гамлета и прагматических убеждений Клавдия и его общества.	2	Лекция + беседа

	<p>На примере пьесы У. Шекспир «Гамлет» и фильма Г. М. Козинцева «Гамлет» (1964).</p>		
2.	<p>Столкновение личного счастья с общественными предрассудками.</p> <p>На примере пьесы Ф. Шиллера «Коварство и любовь» и спектакля Льва Додина «Коварство и любовь» по её мотивам (запись постановки МДТ, 2020).</p>	2	Семинар практикум —
3.	<p>Противостояние идеологии Печорина нравственным законам общества.</p> <p>На примере романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и фильма А. Котта «Герой нашего времени» (2006).</p>	2	Комбинированный урок
4.	<p>Борьба женщины за равноправие и независимость в традиционном обществе XIX века.</p> <p>На материале романа Ш. Бронте «Джейн Эйр» и</p>	3	Лабораторное занятие

	экранизации Кэри Фукунага «Джейн Эйр» (2011).		
5.	<p>Влияние общественных суеверий на судьбу «непохожего» человека.</p> <p>На материале повести А. И. Куприна «Олеся» и кинофильма Б. Ивченко «Олеся» (1971).</p>	2	Урок «Круглый стол»
6.	<p>Трагические последствия неприятия обществом человека с изуродованной внешностью.</p> <p>На материале романа Г. Леру «Призрак Оперы» и мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» (1986).</p>	2	Комбинированный урок
7.	<p>Противостояние человека и общества с его расовыми предрассудками и неравенством.</p> <p>На материале романа Харпер Ли «Убить пересмешника» и фильм Роберта Маллигана «Убить пересмешника» (1962).</p>	3	Творческая мастерская
8.	Обобщающее занятие	2	
	Итого	18	

Тематический план курса (18 часов)

- 1. Столкновение гуманистического мировоззрения Гамлета и прагматических убеждений Клавдия и его общества (на примере пьесы У. Шекспир «Гамлет» и фильма Г. М. Козинцева «Гамлет» (1964)).** Лекционно рассматривается время создания пьесы У. Шекспира, его особенности и явления. Раскрываются понятия «гуманизм» и «прагматизм». Определяется проблематика литературного произведения и ее выражение в фильме Г. М. Козинцева. Столкновение мировоззрений Гамлета и Клавдия анализируется через проблемный вопрос: возможно ли примирение героя – гуманиста с враждебным миром несправедливости? Рассматриваем вопрос в контексте сравнительно – сопоставительного анализа двух произведений.
- 2. Столкновение личного счастья с общественными предрассудками (на примере пьесы Ф. Шиллера «Коварство и любовь» и спектакля Льва Додина «Коварство и любовь» по её мотивам).** Вспоминаются и проговариваются традиции эпохи Просвещения. Формируется представление об общественных взглядах и предрассудках того времени. Актуализируется понимание гуманизма как системы построения человеческого общества. Практически рассматривается образ Луизы с позиции различной интерпретации её характера. Анализируются приемы выражения представленной темы в спектакле Л. Додина.
- 3. Противостояние идеологии Печорина нравственным законам общества (на примере романа М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени» и фильма А. Котта «Герой нашего времени» (2006)).** В лекционной форме рассматриваются особенности 30-х годов XIX века. Формируется представление о типе лишнего человека и выявляются причины сложности и противоречивости характера Печорина. Акцентируется внимание на противопоставлении героя «водяному обществу» и его отражение в интерпретации А. Котта. В содержании

программы эта тема дублируется с обязательной темой, изучаемой в 9 классе, поэтому данный курс можно предложить во втором полугодии девятого класса.

4. Борьба женщины за равноправие и независимость в традиционном обществе XIX века (на материале романа Ш. Бронте «Джейн Эйр» и экранизации Кэри Фукунага «Джейн Эйр» (2011)). С помощью мини-докладов рассматривается направленность литературы Викторианского периода Англии, в частности проблема социального положения женщины. Сопоставляется характеристика женского образа в режиссерской интерпретации с женским образом литературного оригинала. Ставится проблемный вопрос гендерного равенства в обществе. Разыскиваются приемы создания внутренних переживаний героев в экранизации.

5. Влияние общественных суеверий на судьбу «непохожего» человека (на материале повести А. И. Куприна «Олеся» и кинофильма Б. Ивченко «Олеся» (1971)).

Проговариваются особенности крестьянского мышления, их коллективные установки. Составляется психологический портрет Олеси в фильме Б. Ивченко и его соответствие с литературным источником. Обсуждаются приемы передачи внутренних переживаний героев в художественном тексте и работе кинорежиссера. Рассматривается благородное поведение главной героини в ответ на враждебное отношение общества.

6. Трагические последствия неприятия обществом человека с изуродованной внешностью (на материале романа Г. Леру «Призрак Оперы» и мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» (1986)). Формулируются основные критерии создания мюзикла. Определяются причины выбора Э. Л. Уэббером интерпретации романа в жанре мюзикла. Образ главного героя раскрывается через проблемный вопрос: «Призрак Оперы – жестокий монстр или несчастный человек?». Подчеркивается отрицательное влияния «изгойства» на психологическое состояние

человека. С помощью сравнительно – сопоставительного анализа рассматриваются личные и социальные последствия отверженности главного героя, степень их выраженности в мюзикле Э. Л. Уэббера.

7. Противостояние человека и общества с его расовыми предрассудками и неравенством (на материале романа Харпер Ли «Убить пересмешника» и фильм Роберта Маллигана «Убить пересмешника» (1962)).

Проговариваются причины обращения писателя к проблеме расизма и общественного неравенства. Обсуждается трагедия жизненного уклада Юга Америки с помощью проблемного вопроса «Чья жизнь имеет большую ценность: жизнь птицы или жизнь негра?». Исследуется отражение детского и взрослого мировоззрений в романе Харпер Ли и работе Р. Маллигана.

8. Обобщающее занятие (2 ч.). Итогом курса становится устная или письменная защита (в любой творческой форме) выбранного учеником мини – проекта (текста, набора текстов) в контексте его трансформации в кинематографическом или театральном искусстве. Учениками используется преимущественно сравнительно-сопоставительный вид анализа, включающий в себя другие виды анализа, использованные на курсе (анализ проблематики произведения; приемы и особенности раскрытия художественных образов; тема и идейная направленность произведений; причины трансформации произведения на том или ином его уровне; роль и влияние окружающей режиссера действительности на его интерпретацию произведения). Прикладывается список художественных текстов и их экранизаций, интересных для учеников с позиций конфликтных отношений человека и общества, однако, ученик может представить свой текст или текст обязательной программы литературы в школе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования применялись следующие методы: структурный, сравнительно-сопоставительный и аналитический. Нами был проработан известный роман Гастона Леру «Призрак оперы» с точки зрения его художественной трансформации в искусстве XX века. Для сравнительно-сопоставительного анализа использовался мюзикл Эндрю Ллойда Уэббера 1986 года, а также кинофильм 1989 года режиссера Дуайта Х. Хиттла. Каждое из произведений было рассмотрено на разных уровнях художественного текста: жанровом, композиционном, сюжетном, образном и идейном.

Мюзикл Э. Л. Уэббера является новой интерпретацией романа Г. Леру, так как, во-первых, относится к другому жанру искусства, в котором сценические особенности требуют определенной трансформации текста, а во-вторых, меняется время создания произведения и интересы зрителей. На композиционном уровне подверглись изменениям следующие ключевые элементы: пролог (мюзикл начинается с аукциона в то время, как в литературном тексте автор рассказывает читателю о том, каким образом он убедился в существовании призрака Оперы) и эпилог (мюзикл завершается сценой, в которой Призрак исчезает, а Мег поднимает его маску; в романе автор возвращает читателей в современность и рассказывает о том, что стало с героями после произошедшей истории, объясняя некоторые мистические трюки Эрика).

Сюжетный уровень адаптируется под временные рамки театрального представления, в связи с чем компоненты сюжета либо значительно сжаты (поиск Кристины Раулем в подземелье), либо исключены полностью (разговор мадам Жири с новыми директорами по поводу ложи №5).

Образы персонажей также подвержены трансформации. Герои, которые в мюзикле отсутствуют (Филипп, перс, комиссар Мифруа) или заменены другими персонажами, или эпизоды с их участием убраны из сценария. У второстепенных героев изменены характеристики (в романе мадам Жири –

билетерша, в мюзикле – хореограф; имя хормейстера Габриэля в мюзикле меняется на имя Рейер). В театральной постановке художественные образы в значительной степени романтизированы, что проявляется в чувственном взаимодействии героев на сцене, в символике полумаски Эрика (как выражение его душевных страданий) и изысканности костюмов. Романтизация персонажей помогает расширить чувственную природу романа Гастона Леру, глубже раскрыть взаимоотношения его главных героев, а также позволяет акцентировать внимание зрителей на мотиве самопожертвования и искреннего сострадания к человеку.

На идейном уровне произведения театральной постановка наиболее приближена к литературному оригиналу. И в романе, и в мюзикле раскрываются дисгармоничные отношения главного героя с обществом, а также их влияние на внутренние качества и психологизм персонажей. Например, в обоих произведениях Кристина восхищается Призраком Оперы и полностью ему доверяет, но после того, как она узнала его настоящий характер, начинает испытывать страх и отвращение к нему. Другими словами, стандарты и стереотипы общества способны изменить отношение человека к тем, кто им не соответствует. Из-за бесчеловечного отношения общества, главный герой сам становится беспощадным монстром, но при этом вызывает сострадание читателей или зрителей. Кроме столкновения общества и героя значимой идеей произведения становится музыка как смысл существования Призрака Оперы и отражение его судьбы. Музыка – это возможность увидеть истинную сущность героя. Она делает Эрика уязвимым, но в то же время является для него единственным источником счастья (до встречи с Кристиной Даэ). Именно поэтому разоблачение Ангела музыки происходит во время его игры на фортепиано, когда девушка снимает с него маску.

Кинофильм по сравнению с мюзиклом значительно расходится с оригинальным текстом. Жанровый уровень: фильм Хиттла «Призрак оперы» можно отнести к жанру хоррор в то время, как произведение Г. Леру

считается готическим романом с элементами мистики и романтической драмы. В фильме действие из Парижа переносится в Лондон, а имена Рауля де Шаньи и комиссара Мифруа заменены на Ричарда и Хоккинса соответственно. Значительно увеличивается количество убийств (в романе их всего 2 – Жозеф Бюке и еще один рабочий сцены; в мюзикле их 10 – Бюке, Карлотта, 4 вора, журналист, Ричард, инспектор Хоккинс, крысолов).

Сюжетно–композиционный уровень произведения также существенно трансформирован. Начало и финал кинокартины происходят в современности, а основное действие перенесено почти на полтора века назад (XIX в.). Ретроспективная композиция представлена и в романе Г. Леру, однако в нем разница между прологом / эпилогом и основным повествованием не более нескольких десятилетий (точная дата не указана). В фильме Д. Х. Хиттла из сюжета исключены такие эпизоды, как падение люстры (вместо него Эрик убивает Карлотту), разговор Ричарда и Кристины на крыше и многие другие.

Образы персонажей трансформируются не только внешне: вместо маски у Призрака пришита настоящая кожа. Но и внутренне: Призрак Оперы Хиттла наделен большим эгоизмом и жестокостью в отличие от Призрака Оперы Гастона Леру, в Кристине Даэ преобладает тщеславие вместо сострадания к Эрику Дэстлеру. Режиссер акцентирует внимание в первую очередь на отрицательных качествах героев, превращая музыкальную романтическую историю в жанр ужасов с многочисленными убийствами и неприятными подробностями. На место любви и искреннего сострадания приходят жажда славы и эгоистичные желания. Интерпретация режиссера направлена на то, чтобы вызвать у зрителей страх и отвращение к главному герою, именно поэтому любовная история и светлые чувства не просто отходят в экранизации на второй план, а вовсе в ней отсутствуют.

Интермедиаальный вариант режиссера Д. Х. Хиттла выводит на новый уровень трагичность судьбы Призрака Оперы. Благодаря введению в экранизацию новых элементов сюжета (а именно заключение главным

героем договора с дьяволом) расширяется глубина и проблематика оригинального текста. В стремлении выйти за границы своих возможностей при помощи нереальных сил, герой теряет лучшие человеческие качества. Происходит его морально–нравственная деградация личности. Данная идея режиссера позволяет нам включить трансформацию романа в круг произведений общемировой литературы, в которых человек пытается выйти за грань своих возможностей. К ним относятся трагедия Гете «Фауст» и роман Т. Манна «Доктор Фаустус».

Существует несколько основных причин многоуровневой художественной трансформации романа Гастона Леру «Призрак оперы». К формальным причинам относятся: большая ограниченность во времени театральных и кинематографических произведений по сравнению с книгой; предопределенность основных элементов, продиктованных выбранным жанром работы; а также невозможность создать некоторые эпизоды на сцене (пыточная камера Призрака).

Но особое внимание следует уделить идейным причинам трансформации произведения. Одна из них – изменение сознания зрителей, так как между созданием романа и его интерпретацией прошло более 70 лет. Режиссеры стремились заинтересовать зрителей конца XX века, раскрывая его идейное содержание с новой стороны. Другой причиной является субъективная режиссерская интерпретация тех или иных действий и образов. Так, например, Д. Х. Хиттл в связи с тем, что долгое время проживал в Америке, ориентируется на типаж американского зрителя, которому интересна мистика в сочетании с жуткой и пугающей атмосферой.

В заключение следует отметить, что любая трансформация художественного произведения имеет объективные причины. Она вносит дополнительные оттенки в понимание текста, обогащает его теми идеями и проблематикой, которые могут быть близки современному обществу.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алюнина Ю. М. Интертекстуальная категория киноповествования: на примере анализа романа и экранизации «The Da Vinci Code» // Литература и лингвистика: вчера, сегодня, завтра / II Всероссийская научно-практическая Интернет–конференция. – Казань, 2014. С. 4–8.
2. Анализ художественного текста: учебно – методическое пособие / Л.Н. Кретьова; Новосибирский государственный педагогический университет; Школа – лаборатория № 43. – Новосибирск, 2007.
3. Андрущенко Е. Ю. Новая ипостась Шалюмо (об интертекстуальных параллелях к мюзиклу «Призрак Оперы» Э. Ллойда-Уэббера) // Научный вестник Московской консерватории., 2012. № 1. С. 92–99.
4. Андрущенко Е. Ю. Мюзиклы Э. Ллойда – Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Исследование. – Ростов – на – Дону: Книга, 2007. – 244 с.
5. Балонина М.Г. Мотив маскарада в романе Г. Леру «Призрак Оперы» / В сб.: Наука и образование в XXI веке // Сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции: в 2 частях. – ООО «АР – Консалт», 2018. С. 144–149.
6. Балонина М. Г. Художественные принципы создания ложного мира в романе Г. Леру «Призрак Оперы» // Электронный научный журнал «Вестник Нижегородского института управления РАНХиГС». – Нижний Новгород: «Вестник НИУ», 2016. – вып. 2. С. 25–28.
7. Волков В. В. Интермедиальность как атрибут художественности // Вестник РУДН. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. – М.: изд. РУДН, 2014. – № 2. С. 135–142.
8. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стилль. – М.: изд. «Наука», 1975. – 470 с.
9. Дорохова А.В., Ражева Е.С. Трудности перевода мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» // В сб.: LinguaAcademica: Актуальные проблемы

- лингвистики и лингводидактики. – Ульяновский государственный университет, 2016. С. 23–30.
- 10.Е. ди Венериа. Призрак Оперы. Всё о легенде. [Электронный ресурс] / URL: http://operaghost.ru/leroux_bio4.php (Дата посещения: 05. 11. 20).
- 11.Есин, А.Б. Принципы и приёмы анализа литературного произведения // А.Б. Есин. М.: «Флинта», «Наука», 1999. – 248 с.
- 12.Игнатъев Ф. И. Эндрю Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры: автореф. дисс. канд. искусствоведения. – СПб., 2004. – 25 с.
- 13.Карайченцева С.А. Книговедение: Литературно-художественная и детская книга. Издания по филологии и искусству: Учебник для вузов. – М: МГУП, 2004. – 372 с.
- 14.Киноуроки в школах России: смысл, творчество, созидание. Методическое пособие / под ред. Е. В. Дубровской, Е. А. Бондаренко, О. А. Баранова. – СПб.: «ИНТЕЛПРОСТ», 2020. – 115 с.
- 15.Коровина В. Я. Рабочие программы 5 – 9 классы. Литература // Рабочие программы 5–9 классы. – М., «Просвещение», 2011. – 354 с.
- 16.Корст Н.О. Восприятие литературного произведения и его анализ // Вопросы анализа художественных произведений. – М., 1969. С. 10–24.
- 17.Леру Г. Призрак Оперы: роман / Гастон Леру; пер. с фр. Д. Миролюбовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. – 384 с.
- 18.Литература на экране / под редакцией А.А. Мелик-Пашаева, Н.Л. Карповой, Н.А. Борисенко, С.Ф. Дмитренко. – М.: Ассоциация школьных библиотекарей русского мира (РШБА), 2018. – 198 с.
- 19.Луговцова М. Ю. Влияние романа Гастона Леру «Призрак Оперы» на искусство в XX – XXI веках / М. Ю. Луговцова // Научный диалог. – 2017. – №8. С. 179–190.
- 20.Маранцман В.Г. Анализ литературного произведения и читательское восприятие школьников: метод. пособие. – Л.: «Просвещение», 1974. – 176 с.

21. Маранцман В.Г. Труд читателя. От восприятия литературного произведения к анализу. – М.: «Просвещение», 1986. – 127 с.
22. Мусий В.Б. Мифопоэтика как поле проявления художественности романа Гастона Леру «Призрак Оперы» // Науковий вісник Миколаївського національного університету імені В. О. Сухомлинського. 2015. № 2 (16). С. 174–179.
23. Несмачнова Е. В. Литературный текст и кинотекст: логика трансформации (на примере романа Корнелии Функе «Чернильное сердце и его экранизации»). – Вестник ВолГУ. Серия 9. Вып. 13. – Волгоград, 2015. С. 156–160.
24. Осьмухина О. Ю. Специфика преломления готической традиции в романе г. Леру «Призрак Оперы». – Вестник Волжского университета имени В. Н. Татищева №1, том 1. – Тольятти, 2019. С. 76–83.
25. Прессман Л.П. Кинофильм – экранизация на уроках литературы // Литература в школе. – М., 1964. С. 15–19.
26. Решетникова В.В. Телеэкранизация: ключевые аспекты интерпретации литературных произведений. – М.: ИПК, 2005.
27. Седых Э. В. К проблеме интермедиальности // Вестник Санкт-Петербургского университета. – Сер. 9. Вып. 3. Ч. II. – СПб., 2008. С. 210–214.
28. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XX века. К 80-летию профессора М. С. Кагана. Серия «Symposium». – СПб., 2001. № 12. С. 149–154.
29. Узбекова, М. П. Кино на уроках литературы [Электронный ресурс] / М. П. Узбекова // III Всероссийская научно-практическая Интернет-конференция «Инновационные направления в педагогическом образовании» с международным участием. – Режим доступа: <http://econf.rae.ru/article/4825> (дата обращения: 05.05.2021).

30. Федоровская Н.А. «Призрак Оперы» Э. Л. Уэббера как феномен академической и массовой музыки в свете исследований. В сб.: Музыка в пространстве медиакультуры // сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции. – Владивосток, 2014. С. 152–159.
31. Федоровская Н.А. Социальная проблематика в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» как одна из причин его популярности // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. – Владивосток, 2016. – № 3 – 4. С. 677–679.
32. Федоровская Н. А. Концепция «музыки ночи» в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак оперы». – Тамбов: Грамота, 2013. № 5 (31): в 2-х ч. Ч. I. С. 183–186.
33. Федоровская Н. А. Влияние внешнего облика на формирование художественного образа главного героя мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак оперы». – Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. I. С. 197–200.
34. Федотов О. И. Основы теории литературы: Учеб. Пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – Ч. 1: Литературное творчество и литературное произведение. С. 18–20.
35. Хализев В. Е. теория литературы: Учебник / В. Е. Хализев. – 3 – е изд., испр. и доп. – М.: Высш. Шк., 2002. С. 122–127.
36. Хаминаева А. А. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки / А. А. Хаминаева, Н. Н. Зильбмеран. – Вестник Томского государственного университета, 2014. №389. С. 38–45.
37. Харченкова, Л. И., Девальер М. Н. Диалог культур в литературно-кинематографическом пространстве // Научное обозрение. Реферативный журнал. – СПб.: НОУ ВПО Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2015. № 2. С. 103.
38. Хуако А. Х., Баландина Е.В., Будко И.А. «Гастон Леру и его книга «Призрак Оперы» [Электронный ресурс]. – Краснодар, ГБОУ СПО

- Краснодарский краевой базовый медицинский колледж. – URL: <https://files.scienceforum.ru/pdf/2015/14703.pdf> (Дата посещения: 05. 11. 19).
39. Черняк М. А. Массовая литература XX века: учеб. Пособие / М. А. Черняк. – 4 – е изд., стер. – М.: ФЛИНТА, 2013. С. 335–369.
40. Чекалов К. А. Работа интертекстуальных механизмов в романе Гастона Леру «Призрак оперы». – Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2016. №3. С. 94–98.
41. Энциклопедический словарь юного литературоведа: Для сред. и ст. шк. возраста / Сост. Новиков В. И., Шкловский Е. А. – 2 – е изд., доп. и перераб. – М.: Педагогика-пресс, 1998. – 416 с.
42. Ямпольский М. Б. Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. – М.: РИК «Культура», 1993. – 464 с.

Приложения

Приложение 1.

Список публикаций и выступлений по теме дипломной работы

1. Дубинина М. А. Категория театральности в романе Г. Леру «Призрак Оперы» / Всероссийские с международным участием научные Далевские чтения молодых исследователей: материалы XVI чтений, посвященных памяти В. И. Даля. Канск, 21 – 22 ноября 2019. / С. В. Науменко (отв. ред.); ред. кол.; Краснояр. гос. пед. ун – т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2019. – Т. 2. С. 207–208.
2. Дубинина М. А. Дуайт Х. Хиттл как новатор в интерпретации романа «Призрак Оперы» / Воропановские чтения: материалы I Международной научно – практической конференции. Красноярск, 13 – 14 ноября 2020 г. / отв. ред. С. Г. Липнягова, Т. А. Полуэктова, Е. М. Краснова – электрон. дан. / Краснояр. гос. пед. ун – т им. В. П. Астафьева. – Красноярск, 2020. С. 16–19.
3. Статья «Трансформация героя романа «Призрак Оперы» в экранизации Д. Х. Хиттла» была представлена на XXII Международном научно – практическом форуме студентов, аспирантов и молодых ученых «Молодежь и наука XXI века».