

УДК 821.133.1-312.9Леру1/7.07

**В. Б. МУСИЙ**

г. Одесса

urd7@ukr.net

## МИФОПОЭТИКА КАК ПОЛЕ ПРОЯВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ РОМАНА ГАСТОНА ЛЕРУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»

*В статье изучены мифопоэтические образы и ситуации в романе Г. Леру «Призрак Оперы» (встреча ангела и демона, зеркало как переход в «иной» мир, переправа как переход в пространство смерти). В результате делается вывод о принадлежности произведения художественной литературе и наличии в нем художественности (индивидуализация персонажей, игра с жанровыми формами и архетипами, приобщение читателя к поиску истины и т. д.).*

*Ключевые слова: миф, игра, художественность, двойничество, роман, Г. Леру.*

Понятие «массовая литература» уже дано и активно обсуждается социологами, культурологами и филологами. Обозначились аксиологические подходы к оценке этого явления [6]; вырабатываются параметры атрибутирования текста как явления «массовой» литературы, «паралитературы» [1], «миддл-литературы» (беллетристики) [5, 81] и т. д. И в то же время исследователи соглашаются, что, как было подчеркнуто Ю. М. Лотманом в работе о содержании и структуре понятия «художественная литература», категория «массовости», скорее, социологическая. И в самом деле, зададимся вопросом: так ли уж плохо, если литературное произведение популярно? И на каком основании разделять читателей на «эстетов» и «массу»? Переходит ли читатель-эстет в противоположную категорию (становится «массой»), если ему нравится то, чем увлекается большинство его современников? Нам представляется, что гораздо важнее оценить произведение с точки зрения степени его художественности, наличие (отсутствие) которой в написанном позволяет судить о том, что перед нами – литература, или же нечто, претендующее называться ею.

Следует признать, что, хотя попытки определения содержания категории «художественность» предпринимались чуть ли не с начала XIX века, она по-прежнему относится к числу мало разработанных в литературоведении. Правда, как заметила О. Г. Вязовская, это вовсе не означает, что в науке о литературе отсутствует представление и понимание фе-

номена художественности. Скорее всего, следует говорить о том, что литературоведы, оперируя им, полагаются в большей степени на интуитивное, а не рациональное его постижение [10, 8]. По мнению Е. М. Черноиваненко, художественность связана с продуцированием автором преимущественно эстетических ценностей, когда другие функции литературы (прежде всего, воспитательная) отходят на второй план. По словам Н. К. Гея, художественность – это «самоценность художественного феномена в его единственно неповторимом и значимом в этой неповторимости виде», превращающая этот феномен в «мир», который «говорит нам или говорит с нами». Индикатором художественности является, по его мнению, эстетический идеал, без присутствия которого утрачивает смысл самое «светлое» и самое «гадкое» «копирование или травестирование жизненного содержания» [2, 123].

Попытаемся определить суть «Призрака Оперы» Леру в аспекте художественности. Обращение именно к этому произведению, печатавшемуся сначала частями в газете и выпущенному в 1910 г. отдельной книгой, вызвано его чрезвычайной популярностью (многочисленные экранизации, использование в качестве прецедентного текста другими авторами). Отсюда – возможность отнести его к категории «массовой» литературы.

Несмотря на отсутствие в литературоведении четкой формулировки категории «художественность», учеными выработаны

ориентиры для ее выявления в произведении. Что же касается работ, посвященных анализу «Призрака Оперы» на уровне микропоэтики, особенностей воплощения в нем авторского мира, его места в литературном процессе, то нам они не встречались. В то же время, сам по себе роман Г. Леру заслуживает, на наш взгляд, серьезного литературоведческого внимания.

В первую очередь, обращает на себя внимание ориентация Г. Леру на включение в текст романа элементов разнообразных популярных жанров. «Призрак Оперы» может быть прочитан как детектив. Это не случайно: сам Г. Леру прославился именно детективами о Рультабии. В «Призраке Оперы» есть преступник Эрик, замешанный «в нескольких громких политических убийствах» и готовивший с помощью бочек с порохом гибель множества людей в театре. Есть детектив Перс, в прошлом – начальник полиции в Тегеране, задача которого – нейтрализовать преступника. Причем, поскольку полиция считает детектива выдумщиком, ему приходится действовать в одиночку. «Призрак Оперы» можно прочесть как готический роман. Их сближает особый хронотоп: истоки стремления к преступлению – в прошлом героя, а пространство его пребывания (подземные лабиринты здания Гранд-Опера) соотносимо с подземной частью готического замка или монастыря, где томятся пленники. Есть жанровые признаки сенсационного романа: злодей скрыт под маской ангела, и его разоблачению посвящена вторая часть произведения; а одной из главных задач автора было воздействие на чувства читателя.

Подобная «гибридизация жанров» [4, 83] может быть аргументом в защиту как тезиса о том, что это произведение «массовой» литературы (использование всех жанровых средств для привлечения внимания читателей), так и признаком его художественности (цель этой полижанровости – художественная: она направлена, в первую очередь, на отражение противоречивости характера главного героя). В защиту тезиса о близости «Призрака Оперы» «массовой» литературе, скорее, говорит шаблонность большого числа образов в нем (это, скорее, маски, чем харак-

теры, наделенные определенными функциями-ролями). Это относится и к центральным персонажам: образ Кристины не выходит за рамки кроткой чувствительной героини, функция которой – быть верной и подвергаемой различного рода испытаниям, а образ Рауля де Шаньи – влюбленного, благородного защитника героини.

В то же время роман пережил свое время. К нему, как уже было отмечено, обращаются не только читатели, но и музыканты, кинематографисты, другие литераторы, включающие аллюзии на «Призрак Оперы» в свои сочинения. Подобное было бы невозможным, если бы писатель не ориентировал своего реципиента на работу мысли и фантазии, в результате чего его роман стал самостоятельным художественным миром. Любой исследователь не может не признать, что «Призрак Оперы» Г. Леру – не цепь нанизанных эпизодов, которые направлены лишь на развлечение читателя, но произведение, представляющее собой свободное выражение художественной идеи автора. Все они главным образом направлены на раскрытие образа героя, которому присуща противоречивость как внутренняя, так и в отношениях с миром. Та самая противоречивость, без которой не может осуществиться создание художественного образа романического героя.

Эта противоречивость настолько сильна и неразрешима, что героине, которую он любит, он является демоном, а поступки его направлены на исключаящие одна другую цели: обрекая Перса на мучительную смерть, он спасает его; ненавидя Рауля, он вручает ему руку Кристины. Он и фокусник, и палач одновременно. Описывая Кристине их будущую счастливую жизнь, он обещает, что она не будет скучать, поскольку у него «в запасе куча всяких фокусов, не считая карточных», и тут же демонстрирует свой дар «первого чревовещателя во всем мире» [7, 288; 7, 289]. Однако все фокусы, которые он применял до сих пор, завершались смертью тех, кто в них участвовал. По словам Перса, это был человек, «чья ловкость, опыт, воображение и проворство позволяли ему не только использовать все применяемые обычно средства, но и создавать зрительные и слуховые иллюзии, с

целью завлечь человека в ловушку и погубить!» [7, 270]. Игра, которую он предлагает, развлекает зрителей, получающих наслаждение при виде чужих физических страданий. Но для тех, кто находится «на сцене», чьи муки наблюдают зрители, это не игра, а жизнь, поскольку они не изображают подвергающихся пыткам, но испытывают их на самом деле и умирают на самом деле. То есть отсутствует граница между иллюзией и жизнью, игрой и действительностью. Не менее противоречиво отношение к нему персонажей. Примечательно, что своему главному противнику – Персу – Эрик исповедуется перед смертью, как старому другу. В описании их последней встречи, когда Эрик признается, что умирает от неразделенной любви, несколько раз повторяется фраза «бедный, несчастный Эрик» (сначала ее произносит плачущая Кристина, к ногам которой он склоняется, затем – сам герой [7, 323], и, наконец, ее повторяет повествователь [7, 325], тем самым давая и читателю возможность именно так отнестись к судьбе того, кто был призрак Оперы.

Наличие в герое «белого» и «черного» начал позволяет говорить о мотиве двойничества в «Призраке Оперы». Он и ангел и демон в одно и то же время. Причем, его демонизм является результатом абсолютного разлада с миром. В этом проявилось следование Г. Леру традициям романтизма. Из-за ошибки природы, наделившей его безобразной внешностью («его уродство внушало отвращение и ужас даже отцу и матери» [7, 332]), он вступает в противоречия со всем миром, оценивая людей, которых встречает, как толпу. Переживая непреодолимое неприятие действительности, Эрик превращается в мстителя, находящегося, как и герой романтического произведения, вне закона. «Поставив себя вне общества, – сообщает Перс о человеке, который «не ведал понятий добра и зла», – он не особенно церемонился с людьми...» [7, 332]. Последним актом мести всему человечеству должен был стать подрыв бочек с порохом, заложенных в основание Парижской Оперы. Мотив двойничества, в свою очередь, развивается на двух уровнях: сферы проявления способностей Эрика, с одной стороны, и его отношений с окружающими, с другой. Именно с его образом связа-

ны в романе и апофеоз красоты, и апофеоз ужаса.

Кристине долгое время Эрик является Ангелом Музыки, а тем самым – и творцом величайшей и совершеннейшей в мире гармонии. В культе музыки также проявляется усвоение Гастоном Леру романтической традиции: известно, что романтики придавали исключительное значение музыке, воспринимая ее как высшее проявление духовности, избранничества. Об Ангеле Музыки девушка впервые услышала от отца, талантливого скрипача. По его словам, он мог явиться только «избранным душам». В их ушах, рассказывал он, неожиданно «начинает звучать неземная музыка, слышится божественный голос, и они запоминают его на всю жизнь. Тех, кого посетил Ангел, будто коснулся огонь небесный. А люди не знают, что этих счастливых посетил Ангел Музыки, и называют их гениальными» [7, 70]. Умирая, отец обещал Кристине, что с небес он пошлет к ней Ангела Музыки. Поэтому, слыша голос Эрика, который стал ее наставником в искусстве пения, девушка была убеждена, что так и случилось. Он научил ее правильному дыханию, поставил голос, расширив его диапазон, открыл секрет, как разработать грудной регистр. И, наконец, сообщает Кристина Раулю, «он помог объять все это священным огнем вдохновения», разбудил в ней «какую-то высшую пылающую жизнь», вселился в нее, «излучая гармонию» [7, 153]. Когда Кристина рассказывает Раулю о своем пребывании в пространстве Призрака Оперы, она описывает свое впечатление от музыки, которую он сочинял и исполнял для нее. «Остался лишь «голос», – вспоминает она, – и я следовала за ними, опьяненная полетом гармонии, я стала частью Орфеева стада. «Голос» увлекал меня в страну боли и радости, муки, отчаяния и блаженства, в страну смерти и триумфа Гименея. Я внимала его пению... Он пел какие-то неизвестные мне вещи, какую-то новую музыку, которая вызывала во мне странное чувство неги, истоми и покоя... Она возносила мою душу, успокаивала ее, вознося в чертоги мечты» [7, 165]. Но наиболее полно суть этого художника открылась в главном его сочинении, над которым он трудился двадцать лет, – опере

«Торжествующий Дон Жуан». Кристина сообщает, что услышанное ею из оперы «не шло ни в какое сравнение» с тем, что она «обожала до сих пор». Ей вдруг представилось, что звучащая музыка была «написана кровью», и в ней соединились обожествление Скорби, триумф поднявшейся на крыльях Любви, осмелившейся «взглянуть в лицо Красоте». И одновременно, признается Кристина, ей казалось, что звучащая «триумфальная симфония... вот-вот охватит огнем весь мир» [7, 173–174]. Возможно, потому, что гениальный артист был не менее изощренным убийцей, и его гениальность одинаково проявлялась как в творении красоты, так и в создании ужасов.

Наиболее полно эта вторая, «черная» сторона его «я» раскрылась в создании тайных ходов и ловушек подземной части театра, устройстве там камер пыток и «смертельного иллюзиона», жертвы которых перед смертью могли утешиться только тем, что вместе с ними на ветвях железного дерева «судорожно дергаются тысячи повешенных» [7, 294], а еще ранее – в творении «сладостных ночей Мазендорана».

Обратив внимание на мотив двойничества в романе Г. Леру, мы обнаруживаем, что писатель принципиальным образом трансформировал традиционный фольклорный сюжет «красавица и чудовище». Как и в сказке, инициатором сближения героини с чудовищем является ее отец. В описании Эрика, как и сказочного чудовища, выделяется ряд семантических оппозиций: «тело – душа», «уродство – красота». Но если задача сказочной героини заключается в том, чтобы за внешним безобразием, которое является ей в начале их встречи, угадать в чудовище красивую душу и полюбить его, то в ситуации с Кристиной все складывается иначе. Во-первых, ей вначале открылась как раз душа Эрика и только позже она обнаружила его внешнее уродство. Но важнее другое. Душа героя романа имела двойственную природу: ей было присуще прекрасное – то, что связывало Эрика с искусством: его пение, сочинение им музыки, развитие музыкальной одаренности Кристины и т. д. И одновременно душа Эрика была не менее безобразной, чем его тело. Поэтому встреча с ним Кристины не

могла завершиться так же, как это происходит в сказке. Ведь ей необходимо было примириться не только с его внешним безобразием, но и с тем, что он, ненавидя все человечество, жаждал быть мстителем.

К числу особенностей романа Г. Леру, позволяющих выделить в нем мифопоэтическое, относится не только соотнесение героя с ангелом или же демоном, не только то, что в качестве архетипической в нем может быть выделена ситуация «красавица и чудовище», но и целый ряд сюжетных мотивов, которые можно отнести к разряду «таинственных» (и мотив «зазеркалья» как перехода в «иное» пространство, и встречи с Крысоловом, и странствия вначале на коне, а потом – и в лодке как переправы в пространство смерти). Правда, все они находят логическую рациональную мотивировку. Так, к примеру, Крысолов, приближавшийся на одном из подземных этажей к Персу и Раулю в виде огромной светящейся головы без тела («...казалось, это порождение ада, вырвавшийся из преисподней демон» [7, 248]), оказывается рабочим, нанятым дирекцией театра для борьбы с крысами, а зеркало, как и многочисленные люки-ловушки, – техническим приспособлением, созданным «гениальным архитектором смерти», ставшим Призраком Оперы. Главным образом таинственное необходимо в романе для раскрытия образа Эрика во всем его многообразии. То есть выполняет художественную задачу.

Кроме образа, в качестве не менее важного критерия художественности в произведении ученые называют «прием» (наличие в нем игры) [8, 385]. И здесь хотелось бы остановиться на той функции, которую выполняют в произведении образы и ситуации, отсылающие читателя к известным ему мифологемам (это и переправа через озеро как странствие в ладье Харона в пространство смерти, и соотнесение «низа» с преисподней, и ситуация встречи кроткого ангела (Кристина) с неистовым разрушителем демоном (Эрик) и пр.). Известно, что мифу принадлежит регулятивная функция. Он содержит пример следования предписанию (или же его нарушения). Н. А. Хренов связывает с мифом наличие функциональной эстетики. В качестве

альтернативы ей он называет «элитарную», то есть опирающуюся на игру, которой дает такое определение: «Это сфера, способная противостоять логике, интересу и пользе – и, в общем, любому проявлению функционализма» [9, 102]. Художественность имеет непосредственное отношение к игре как искусству приема, включающему читателя в процесс погружения не в реальный, а художественный мир, каким и является для него произведение литературы. Это значит, что по тому, какое значение придается в произведении мифу (это образец, или прием), можно судить о степени его художественности. На наш взгляд, включение Г. Леру в роман «Призрак Оперы» мифопоэтического обусловлено задачами создания художественного мира произведения.

В качестве структурообразующей в романе можно выделить ситуацию похищения героини и последующего ее высвобождения из плена. Она непосредственно отсылает нас к календарному мифу об умирающем и воскресающем божестве. Его композиционную схему П. А. Гринцер представляет следующим образом: «бог исчезает в подземном мире или же убит силами этого мира; на его поиски отправляется богиня (обычно возлюбленная, жена или сестра убитого); она отыскивает (иногда при посредстве помощников) на земле или под землей тело убитого и в борьбе с богами преисподней воскрешает его» [3, 170]. Возможны смешанная и чисто женская версии этого мифа. В качестве примера женской версии П. А. Гринцер приводит греческий миф: Орфей спускается в ад, чтобы вывести оттуда Эвридику. Ученый пишет о том, что в дальнейшем, уже в эпических произведениях, эта схема «с большими или меньшими изменениями определяет их построение» [3, 171], как, к примеру, в «Рамаяне». То же мы наблюдаем и в романе Г. Леру, где Эрик похищает Кристину, Рауль отправляется на поиски возлюбленной, в странствиях по подземной части театра он опирается на помощь Перса. Роман завершается их встречей и браком. Но, безусловно, не календарная символика мифа была важна автору. Обращение его к мифопоэтической ситуации возвращения божества из хтонического пространства было вызвано,

в первую очередь, характерологическими задачами. Обращает на себя внимание то, что само «хтоническое», соотносимое с дьяволом, существо (Эрик) является здесь и похитителем, и спасителем. В конечном итоге ему оказывается достаточно того переживания сопричастности его страданиям, которое проявляет Кристина. Подобная трансформация традиционной композиционной схемы календарного мифа, как и фольклорной схемы «красавица и чудовище», позволяет автору полнее передать противоречивость и сложность образа главного героя. То есть является проявлением игры с традиционной схемой, когда мифопоэтическое становится основой художественного приема.

Представляется, что роман «Призрак Оперы» не утрачивает к себе интереса не только потому, что Г. Леру коснулся тайны, которую не могут разгадать уже многие десятилетия (был ли и в самом деле некто, кого можно считать Призраком Парижского Гранд-Опера?), но, в первую очередь, из-за сложности и неоднозначности образа главного героя. Это и позволяет судить о художественности романа, которому присущи ориентация на создание характеров, постановка в качестве решающих непосредственно эстетических задач, способность автора по-своему трансформировать традиционные образы и ситуации, которые будет ожидать читатель от произведения о «таинственном».

#### Список использованных источников

1. Гаврилюк Н. Література чи ні? / Надія Гаврилюк // Філологічні семінари. Література і паралітература: де межі? — К. : Вид-во Київ. нац. ун-ту імені Тараса Шевченка, 2011. — Вип. 14. — С. 68—75.
2. Гей Н. К. Категории художественности и метахудожественности в литературе. Тезисы / Н. К. Гей // Литературоведение как проблема. Труды Научного совета «Наука о литературе в контексте наук о культуре». Памяти А. В. Михайлова посвящается. — М. : Наследие, 2001. — С. 280—301.
3. Гринцер П. А. Эпос древнего мира / П. А. Гринцер // Типология и взаимосвязи литератур древнего мира. — М. : Наука, 1971. — С. 134—205.
4. Гусев В. А. Массовая литература в переходные эпохи и ее читатели / В. А. Гусев // Література в контексті культури : зб. наук. пр. — К. : Вид. дім Д. Бураго, 2009. — Вип. 19. — С. 79—86.

5. Гусев В. А. Особенности соотношения беллетристики с экспериментальной и массовой литературой / В. А. Гусев // Литература в контексті культури : зб. наук. пр. — К. : Вид. дім Д. Бурого, 2015. — Вып. 26. — С. 69—83.
6. Купина Н. А. Массовая литература сегодня: учеб. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николаина. — М. : Флинта ; Наука, 2010. — 424 с.
7. Леру Г. Призрак оперы / Гастон Леру ; пер. с фр. Д. Мудролюбовой. — СПб. : Азбука. Азбука-Аттикус, 2014. — 352 с.
8. Мізінкіна О. Така незбагнена художність : (Круглий стіл — 2014) / Олена Мізінкіна // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. — Одеса : Астропринт, 2015. — Вип. 20. — С. 365—389.
9. Хренов Н. А. Оппозиция игры и мифа в контексте смены эстетических парадигм : (XVIII–XX в.) / Н. А. Хренов // Мир психологии. — 2003. — № 3 (35). — С. 100—112.
10. Шупта-В'язовська О. Феномен художнього та проблема його повноти / Оксана Шупта-В'язовська // Проблеми сучасного літературознавства : зб. наук. пр. — Одеса : Астропринт, 2015. — Вип. 20. — С. 7—14.

**V. MUSIY**

Odesa

**MYTHOPOETICS AS A SPHERA OF CLARIFYING THE ARTISTIC VALUE OF GASTON LEROUX'S NOVEL «THE PHANTOM OF THE OPERA»**

*The article deals with mythopoetical images and situations in G. Leroux's «The Phantom of the Opera» (meeting of the angel and demon, mirror as the border between «these» and the «other» worlds, crossing the river or the lake as the transition into the space of death etc.). As a result author of the article makes a conclusion about presence of artistry in G. Leroux's novel «The Phantom of the Opera» (individualization of the characters, the game with genre forms and archetypes, writer's aspiration to provoke the reader to search for the truth, and so on).*

*Key words: myth, game, artistic, novel, duality, G. Leru.*

**В. Б. МУСИЙ**

м. Одеса

**МІФОПОЕТИКА ЯК ПЛОЩИНА ПРОЯВЛЕННЯ ХУДОЖНОСТІ РОМАНУ ГАСТОНА ЛЕРУ «ПРИВИД ОПЕРИ»**

*Авторкою статті вивчені міфопоетичні образи й ситуації в романі Гастона Леру «Привид Опері» (зустріч ангела і демона; дзеркало як перехід в «інший» світ, переправа як перехід у простір смерті). У результаті робиться висновок про належність роману до художньої літератури і наявність у ньому художності (індивідуалізація образів персонажів, гра з жанровими формами й архетипами, активізація в читача намагання долучитися до пошуку істини).*

*Ключові слова: міф, гра, художність, роман, двійництво, Г. Леру.*

Статті надійшла до редколегії 21.09.2015