


МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра английского языка

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ
Заведующий кафедрой,
д-р филол. наук, проф.
 Н.Н. Белозёрова
13 июня 2018 г.

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)**

**СЕМИОТИКА ТЕКСТА (ИНТЕРФЕЙС: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ –
МУЗЫКАЛЬНАЯ ВЕРСИЯ)**

45.04.02 Лингвистика
Магистерская программа
«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила работу:
Студентка 2 курса
очной формы обучения

Научный руководитель:
Д-р филол. наук, проф.

Рецензент:
Канд. филол. наук, доцент

Бигвава
Элла
Джемалиевна

Андреева
Кира
Алексеевна

Погорелова
Светлана
Давидовна

г. Тюмень, 2018

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Семиотика искусства как творческое отражение лингвоэстетической информации.....	8
1.1. Семиотика искусства.....	8
1.2. Экфрасис как интерфейс соединения Арт-медийных форм.....	13
1.3. Виды экфрасиса.....	21
1.4. Технологии когнитивной поэтики: Голос и Точка зрения.....	26
Выводы по главе 1.....	33
Глава 2. Исследование вербализации главных образов романа Г.Леру «Призрак Оперы» в переводах на английском и русском языке.....	35
2.1. Общее описание исследовательского материала.....	35
2.2. Вербализация образа Кристины.....	37
2.2.1. Статистическое описание через точки зрения Героев.....	37
2.2.2. Динамическое описание через сюжет.....	39
2.2.3. Синестетический образ Кристины.....	40
2.3. Вербализация образа Призрака Оперы.....	41
2.3.1. Статистическое описание через точки зрения.....	41
2.3.2. Динамическое описание через сюжет.....	44
2.3.3. Синестетический образ Призрака Оперы.....	45
Выводы по главе 2.....	46
Глава 3. Общие характеристики главных героев мюзикла через экфрасис.....	47
3.1. Музыкальный код мюзикла Э.Л. Уэббер «Призрак Оперы».....	47
3.2. Музыкальный экфрасис в передаче образа Кристины.....	50
3.3. Музыкальный экфрасис в передаче образа Призрака Оперы.....	54
Выводы по главе 3.....	58
Заключение.....	59
Библиографический список.....	61
Приложения.....	70

Введение

Настоящее диссертационное исследование посвящено семиотике текста в интерфейсе литературного текста и музыкальной версии произведения Г. Леру «Призрак Оперы» (*Le Phantom de L'Opera*) и одноименного мюзикла Э. Л. Вебера на либретто Чарльза Харта и Ричарда Стилго «Призрак Оперы» (*The Phantom of the Opera*). В последние десятилетия возросло внимание к междисциплинарным исследованиям, что открыло новые возможности для интерпретации взаимодействия разных семиотических систем. Особый интерес в этой связи представляют литературные произведения как экфрасические, или экфрасис, которые обращены к другим видам творчества.

Проблема изучения семиотики продолжает оставаться в центре внимания ученых. Как «наука о знаках», данное понятие стало употребляться (в обобщенном значении «семиотика») американским философом и математиком Чарльзом Пирсом. Исследование семиотики отражено в трудах известных ученых: Ю. М. Лотман [1982], А. К. Жолковский [1987], Н. Б. Мечковская [2007], А. П. Лободанов [2013], В. В. Виноградова [2006], М. М. Бахтин [1994], А. Б. Соломоник [2010], Ю. С. Степанов [2000], Н. Д. Арутюнова [1985], Е. С. Кубрякова [2001], О. В. Александрова [1982] и др. Из всей многочисленной группы семиотических объектов наибольшее сходство обнаруживается между языком художественной литературой и музыкой. Сходство в анализе сюжетов, тем, образов этих двух видов имеют общий источник – это окружающая нас реальная жизнь, и поэтому мы видим так много общего между музыкой и литературой, хотя в каждом из этих искусств это общее выражается разными средствами, в разных формах и по-разному воздействует на нас, читателей и слушателей.

Актуальность данной темы обусловлена изучением семиотической природы текста произведения «Призрак Оперы» в сочетании с арт-медийными формами;

- Рассмотрением синергии когнитивной поэтики и искусства в тексте произведения «Призрак Оперы»;
- Выявлением особой формы экфрасиса в мюзикле Э. Л. Уэббера «призрак Оперы»;
- Выявлением особой формы экфрасиса в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы»;
- Семиотическая природа произведения «Призрак Оперы» в различных формах воспроизведения;
- Синергия когнитивной поэтики и искусства на материалах произведения «Призрак Оперы»;
- Выявление экфрасиса и сопоставления жанров произведения «Призрак Оперы».

В основу работы была положена следующая гипотеза. Семиотическая природа произведения «Призрак Оперы» может выступать в различных версиях. Сюжет романа Г. Леру «Призрак Оперы» вдохновил постановки различных арт-медийных экранизаций. В данном случае мюзикл Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» используется как наглядное представление (медийности) и является экфрасисом литературного текста.

Объектом исследования выступает текст Г. Леру «Призрак Оперы» (в английском и русском переводах с французского оригинала).

Материалом исследования послужили тексты образов Призрака Оперы и его возлюбленной оперной певицы Кристины Даэ.: роман/Гастон Леру; пер. с фр. Д. Мудролюбовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2017.- 352с. – (Азбука - классика) «Призрак Оперы» издательство г. Санкт-Петербург «Азбука», всего стр. 337. Перевод на английский язык The edition first published by Wordsworth editions Limited 8B Est Street, Ware, Hertfordshire SGI 2 9ET in the Wordsworth Classics series in 1995. Reissued in the tales of Mystery & the Supernatural series in 2008. Typeset in Great Britain by Antony Gray. Printed and bound by Clays Ltd, St Ives pic. Pages: 192. Мюзикл композитора Э. Л. Вебера на авторский текст Ч. Харта и Р. Стилго. в первые

поставленный в 1989 г. Экранизация мюзикла режиссера Дж. Шумахера совместно с Э. Л. Вебером, премьера 2004 г. продолжительность 2 ч 23 мин. Общий объем изученного материала составляет 192 стр. английского перевода и 337 стр. русского перевода с французского языка.

Целью настоящего исследования является анализ интерфейса художественного текста и музыкальной версии как варианта его преобразования.

Обозначенная цель и выдвинутая гипотеза конкретизируется в следующем наборе задач:

- определить базовые понятия семиотики искусства;
- рассмотреть понятие экфрасис и его различные формы, вербализующие образ Призрака и Кристины;
- рассмотреть категории Голос и Точка зрения;
- произвести выборку вербализованных форм, представляющие образы главных героев на материале текста Г. Леру «Призрак Оперы» и фрагментов мюзикла;
- дать описание главным героям романа Гастона Леру «Призрак Оперы»;
- изучить, сопоставить и обобщить образы главных героев романа и мюзикла «Призрак Оперы».

Методы исследования. Поставленные задачи определяют комплексное использование общенаучных методов анализа: описательный метод, сравнительный метод, эмпирический метод, метод обобщения и применение разноуровневого лингвистического анализа.

С помощью избранной методологии описать соответствующие способы вербализации образов. Разобрать фрагменты мюзикла с помощью категорий Голос, Точка зрения, а также особых музыкальных технологий, общие методы: синтез, сравнение и анализ. И специальные методы текстового анализа, приемы когнитивной поэтики, а так же использование разноуровневого лингвистического анализа.

Методологией и теоретической основой работы послужили исследования по когнитивной лингвистике, языкознанию и семиотике [Андреева 1989; 1996; 2004; Арутюнова 1985; Арановский 1998; Бахтин 1994; 2002; Брагинская 1987; Барт 1989; Болдырев 2001; Бочкарева 2014; Выготский 1986; Гальперин 1981; 1982; Геллер 1997; Гинцер 1999; Кубрякова 2001; Лотман 1982; Лободанов 2016; 1984; Махлина 2000; Степанов 1997; Успенский 1970; Фрейберг 1974; Яценко 2011]

Теоретическая значимость работы заключается в использовании понятий синергии наук: когнитивной лингвистики и музыкального искусства. Выявление семиотической природы содержания художественного произведения. Выявление форм и видов экфрасиса в художественном произведении. Также исследования инновационной техники когнитивной поэтики: голос и точка зрения.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования результатов диссертационного исследования в теоретических курсах когнитивной поэтики, сопоставительной лингвистики, стилистики, культурологии, современной истории музыки, эстетики, истории театра, чтении ряда спецкурсов, в практике преподавания практического курса иностранного языка. Представляются возможности так же разработки «элективного курса» медийный экфрасис литературных текстов.

Научная новизна заключается в выявлении различных форм реализации семиотики искусства: в соотношении вербального кода с различными формами экранизации произведений. Предполагается, что подробный анализ, выводы и результаты, полученные в данной работе, станут важными при разработке проблем эстетики и семиотики текста, посвященных изучению новых форм искусства, режиссерской практики, и главное к выявлению форм воздействия на реципиента. Нам не известны исследования сопоставительного анализа литературного текста и мюзикла как средств выражения экфрасиса.

Апробация исследования. Основные положения работы были представлены в форме докладов на 68-ой ежегодной студенческой научной конференции в Тюменском государственном университете 2017 г. и 69-ой ежегодной студенческой научной конференции в Тюменском государственном университете в секции «Синергия наук в зеркале языка» 2018 г.

Настоящая работа состоит из введения, трех глав, заключения и приложений.

Глава 1. Семиотика искусства как творческое отражение лингвоэстетической информации

1.1. Семиотика искусства

В настоящее время существует несколько терминологических значений слова «семиотика», которые распространены в разных областях знаний. Термин «семиотика» употребляется для обозначения отраслей философии, математики, медицины, логики, эстетики, теории музыки и многих других. В каждой из перечисленных наук семиотика имеет функцию обозначения и выражения какого-либо знака.

Чарльз Сандерс Пирс американский философ и математик стал употреблять термин «семиотика» как «науку о знаках» в обобщенном значении.

Впервые упоминание об использовании лингвистики в нелингвистической среде было введено швейцарским лингвистом Ф. де Соссюром в 1916 году. Этот термин вошел в лингвистическую терминологию как «семиология»; наука об общих свойствах знаковых систем. В ней раскрывается язык как наиболее важный аспект из всех знаковых систем, который считается наиболее мощной системой коммуникации имеющей семантическую универсальность. Соссюр называет это отношение значимостью знака, понимая знак как целое отношение между означаемым и означающим.

В семиотике базовую концептуальную диаду составляют категории знака и значения. Человек наделяет окружающее его и создаваемые им предметы и формы важными для него смыслами.

Чувственно воспринимаемые формы, вещи, предметы и явления, позволяющие людям обмениваться информацией и взаимодействовать являются для человека знаками.

Слова и язык имеют способность переводить отдельные вещи из объективного пространства в знаковую реальность, после чего происходит определенная унификация, нивелировка их особенных свойств.

Согласно лингвистическому энциклопедическому словарю термин «семиотика» (от греч. – знак, признак):

1) научная дисциплина, изучающая общее в строении и функционировании различных знаковых (семеотических) систем, хранящих и передающих информацию, будь то системы, действующие в человеческом обществе (главным образом язык, а так же некоторые явления культуры, обычаи, обряды, кино и т.д.), в природе (коммуникация в мире животных) или в самом человеке (например, зрительное и слуховое восприятие предметов, логическое рассуждение.);

2) система того или иного объекта семиотики в 1 -м значении (например, семиотика данного фильма; семиотика лирики А. Блока; семиотика обращений, принятых в русском языке и т.п.).

Семиотика или семиология – наука, исследующая свойства знаков и знаковых систем. Под семиотикой следует понимать науку о коммуникативных системах и знаках, используемых в процессе общения [Лотман 2010, 32].

Знаковые системы в семиотике изучаются в метанауке – универсальной науке, претендующей на обоснование и изучение различных наук на основе особого, общего для них метаязыка, рассматривающей социальные и информационные процессы, коммуникацию человека, функционирование и развитие культуры, и все виды искусства. Творческое отражение, воспроизведение действительности в художественных образах, художественное творчество, как и его результат – произведение искусства – все это системноорганизованные взаимопроникнутые семеотические действительности, требующие особого анализа, так раскрывается термин «искусство» в толковом словаре Ожегова.

Из всей многочисленной группы семиотических объектов наибольшее сходство обнаруживается между языком и художественной литературой, т.е. искусством, где язык используется в качестве средства выражения значения. Произведения художественной литературы могут исследоваться по двум разным линиям:

- как объект исторического, литературоведческого, историко-литературного анализа;
- как объект семиотического анализа, зачастую переходящего в сферу общей поэтики.

Язык художественной литературы может быть охарактеризован как система языковых средств и правил разных в каждую эпоху, но равно позволяющих создать воображаемый мир в художественной литературе.

Языки объединения произведений живописи, дизайна, скульптуры в одну категорию «иконического» знака дают немного для понимания внутренней структуры произведения. Для каждого произведения искусства лучше создавать свой «язык живописи», «язык дизайна» как особые семиотические системы, так эту проблему раскрывает А.Г. Анищенко в статье «Понятие знака в науке и искусстве» [Анищенко 2013, 97]. Кроме этого, в своей работе он отмечает, что «если усилиями логиков и лингвистов происходит сближение семиотики с естественными науками, то в области гуманитарных наук закономерно сотрудничество с целью создания семиотики искусства» [Анищенко 2013, 98].

Средство выражения может быть связано между художественной литературой и любым видом искусства, где существует необходимость выражения не с помощью языка, а, например, с помощью музыки. По мнению Лотмана Ю.М. «наука и искусство- это ... два глаза человеческой культуры» [Лотман 1992, 129], различие и равноправие, которых создает область знаний человека.

Семиотика искусства не исчерпывается специфической лингвосемиотической схемой: отправитель информации- текст-получатель

информации. Ученые отмечают, что если в лингвосомиотике основополагающее значение имеет понятие «знак», то в искусстве преобладает понятие «художественная выразительность». Художественная выразительность – форма, способная привлечь внимание слушателя, читателя, зрителя, произвести на него яркое впечатление посредством новизны, своеобразия, необычности, с отходом от привычного и повседневного.

Виды искусства: танец, музыка, изобразительное искусство согласно классификации А.П. Лободанова относятся к неприкладным, в которых преобладает чисто эстетическое начало (музыка, поэзия), каждый из перечисленных видов имеет свое выражение знака [Лободанов 2016, 154]. Так термин «музыкальный язык» появился в конце XVII века. В современной интерпретации понятие связывается в значительной степени с семантикой, системами и механизмами образования значений и смыслов. Клод Леви-Стросс считал, что музыкальные отрывки – это закодированные образцы, которые отобраны окружающей их культурой [Норкунс 1977, 65].

Музыкальный язык сегодня представляет собой один из центральных объектов теоретического музыкознания, изучение которого пришло на смену классической теории средств и техники композиции.

Музыкальный язык выполняет порождающую функцию по отношению к музыкальным текстам и располагает системой дискретных структурных единиц. Он является языком особого рода. Обозначение совокупности средств музыкальной выразительности, является понятием «музыкального языка».

Музыкальное искусство несет в себе информацию о том, как язык, которым композитор выражает свое отношение к окружающему во время взаимодействия всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени. Каждое музыкальное произведение имеет определенное построение, форму «крупные формы в какой-то мере напоминают главы

литературного произведение, более мелкие абзацы, фразы различной длины и даже слова», считает Способин И.В. [Способин 1994, 87].

Арановский М. определил проблему музыкального языка как порождающую систему основанную на стереотипах связей, музыкальный язык в этом отношении имеет сходство с вербальным, но весьма существенно отличается от него тем, что не имеет запаса знаков (слов) и денотатов [Арановский 1994, 87].

Все вышесказанное, позволяет выявить концептуальные составляющие целостной макрометафорической модели. Особенностью этой модели является иерархичная организация поэтапно раскладывающаяся на ряд отдельных концептуальных составляющих, каждая последующая из которых является более простой (или более элементарной) по отношению к предыдущей и представляет собой ее более частный случай [Зыкова 2001, 76.].

Рассмотрение разнообразных знаковых средств семиотической области музыки на базе которых формируется фразеологический образ вербальной коммуникации можно определить как *music play-performance*.

«Музыкальное произведение имеет некий смысл, воплощенный в звучащий (реально или в воображении) музыкальной ткан. Дуализм звучания и смысла отражен во многих формулировках, описывающих взаимосвязь формы/содержания в музыке, однако в большинстве этих определений отсутствует указание на уникальность, неповторимость не только в данном сочинении реализованного звучания/ смысла» [Арановский 1988, 70].

В научно-философском знании семиотическое изучение музыки, опираясь на исторически упрочившиеся понятия стремится постичь природу предмета путем выявления и описания видовых особенностей музыкального знака. Поэтому семиотические исследования феномена музыки оперируют такими категориями, как:

- музыкальный знак в единстве его условно-миметических свойств и акустических характеристик;

- фигуры музыкальных знаков как структурно-морфологические составляющие, части знака, комбинации, которых создают другие однофактурные знаки и обуславливают возможность создания интонационного контура;

- материал музыкальных знаков, в которых знаки создаются и воспринимаются как музыкально-художественные образы;

- фактура музыкальных знаков, совершенствование которой обуславливает динамику развития самовыразительных возможностей музыки.

Виды художественной речи обладают некоторым числом общих для них свойств, охватывающих как условия их порождения и восприятия, так и их внутренние структурные черты. Поэтому считается, что музыкальная речь и художественная вербальная ближе друг к другу, чем две разновидности вербальной художественной и нехудожественной. Из всех характерных им общих свойств выделяется одно: целостность художественной речи, благодаря которой каждое законченное произведение искусства воспринимается как единый знак [Бонфельд 2000, 87].

1.2. Экфрасис как интерфейс соединения Арт-медийных форм

Ekphrasis or ecphrasis, from the Greek for the description of a work of art produced as a rhetorical exercise, often used in the adjectival form ekphrastic, is a graphic, often dramatic, verbal description of a visual work of art, either real or imagined. In ancient times, it referred to a description of anything, person, or experience. The word comes from the Greek ek and φράσις *phrásis*, 'out' and 'speak' respectively, and the verb κφράζειν *ekphrázein*, "to proclaim or call an inanimate object by name". (Экфрасис – это описание произведения искусства, сделанное как риторическое упражнение, часто используется в форме

прилагательного. Экфрастический, это графическое, часто драматическое, вербальное описание произведения визуального произведения искусства, либо настоящего, либо воображаемого. В древние времена экфрасис к описанию любой вещи, человеку или опыту. С древнегреческого языка, экфрасис обозначал

Определение, данное античными риториками, согласно которому экфрасис обозначал неодушевленный предмет по имени).

Определение, данное античными риториками, согласно которому экфрасис – это риторическое упражнение, «речь, которая ведет слушателя вокруг (periegetatikos), преподнося то, о чем говорится, ярко(enargos) перед глазами» [Webb 1999, 11].

Термин «экфрасис» впервые зафиксирован в сочинении Дионисия Галикарнасского «Искусство риторики» (I в. н. э.). Его подробное толкование впервые обнаруживается в трудах ритора Феона (I в. н. э.): «Речь, которая обводит вокруг, живо являя предмет перед глазами» [Webb 1999, 11]. Однако к концу V в. н. э. в связи с появлением картин («Eicones») Филострата и статуй («Eсphrases») Каллистрата, целиком состоящих из описаний артефактов, происходит сужение значения, в результате чего, экфрасис воспринимается, как словесное украшение произведений изобразительного искусства.

Термин имел в поздней античности ограниченную сферу употребления; использовался только в греческих элементарных руководствах по риторике, многие из которых (прогимназмы Феона, Гермогена, Афтония, Николая) применялись в гимназиях Европы до XVII-XVIII веков нашей эры.

В настоящее время заимствование приемов и способов искусства становится с целью применения их в дальнейшем в других сферах. Литература интегрирует музыку, театральное и живописное искусство. Этот весьма результативный, обогащающий литературу прием получил название «экфрасис». Интерес к нему, по словам Н.В. Брагинской, во многом связан с тем, что он позволяет проанализировать с точки зрения взаимосвязи

различных семиотических систем, отразить сущность искусства», а также помогает осмысливать действительность под разными углами [Брагинская 1977, 259].

Экфрасис – это «перевод» с языка изобразительного на язык словесный, тем не менее слово приобретает свойство изобразительности, а изображение наделяется свойствами повествовательности, и предстает как наглядная иллюстрация.

История экфрасиса восходит к античности, уходя корнями в риторику. Экфрасис выступает в древней риторике в качестве антифеномена; его объект не существует вне его самого подобно тому, как сновидение не существует вне рассказа о нем. В греческой культуре описания предметов искусства мыслились как словесная иллюзия, вербальный «призрак» реально существующего объекта [Фрейденберг 2002, 23].

Экфрасис становится стандартным риторическим упражнением как способ создать иллюзию действительности, ввести слушателя в заблуждение относительно реальности того или иного предмета. Данный способ строится на переплетении литературных аллюзий, т.е. стилистических фигур, содержащих указания, аналогии или намеки на некие литературные, исторические, мифологические или политические факты, закрепленные в разговорной речи и текстовой культуре.

Во времена софистики (I-II) авторы превратили экфрастическое описание в один из главных своих приемов описание, что способствовало выделению экфрасиса в отдельный жанр [Геллер 2013, 184], а оратор – как творец, создающий новые миры посредством слова.

Экфрасис зарождался в рамках похвальной речи (содержит в себе похвалу, комплимент), одной из характерных особенностей которой является существенная дистанция между похвалой и истиной, «совершенными образцами и реальными» объектами [Геллер 2013, 227].

Проблема экфрасиса тесно связана с вопросом о взаимодействии литературы и других видов искусства. Изучение вопросов взаимодействия

искусства как самостоятельной сферы сформировалась в 50-60 годы XX века в центре которой выдвинулась проблема обмена смыслами.

Каждая культурно-историческая эпоха являла примеры подобного взаимодействия в рамках своего кода. В связи с этим в последние годы понятие «экфрасис» или «экофраза» становится предметом оживленных споров.

Проблема экфрасиса выступает одной из составных частей проблемы взаимодействия слова и изображения. Вопрос техники вербальных и изобразительных искусств разных художественных направлений тесно связан с данной темой [Steiner 1982, 57].

В американской филологии экфрасис связан со спорами по проблемам вербального Визуального представления [Krieger 1967, 1992; Mitchell 1986, 1994; Neffernan 1993, 2004].

В России понятие «экфрасис» методологически восходит к трудам О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинской, С.С. Аверинцева, В.В. Бычкова, Л.М. Геллер по античной и византийской литературе.

Одним из приоритетных вопросов ученых являются вопросы о подходах к природе экфрасиса: риторическая или семиотическая. У разных исследователей они часто пересекаются или наоборот расходятся во множестве вариантов.

Опираясь на данное определение сторонники риторического подхода подчеркивают, что речь идет о человеке, месте, времени и событии, а также растениях, животных и праздниках (а не о статичных предметах или произведениях искусства); во-вторых само описание отличается яркостью, что составляет суть экфрасиса и позволяет в деталях передать полноту того, о чем говорится.

Полемизируя о семиотическом подходе к экфрасису, исследователи прослеживают «искажение термина» и «изобретение жанра» под влиянием романтической символистской, модернистской и постмодернистской поэтик.

«Картины» Филострата в девятнадцатом веке находятся в центре внимания, которые характеризуются как «экфрасисы произведений графического искусства», а также произведение Каллистрата «Экфрасисы или описание статуй».

В 1867 году Фридрих Мати публикует трактат, в котором объединяет описания произведений искусства у Филострата, Лукиана, Апулея, и в готическом романе. Эта тенденция продолжится в 1880-х годах учеными под влиянием Теофиля Готье и Ж.Ж. Гюнсмана, идеи «транспозиции искусства», но все это останется в пределах классической и византийской литературы.

Распространение экфрасиса приписывается в наше время в современной литературе Шпитцеру Л., определившему «жанр экфрасиса, известный от Гомера и Феокрита до парнасцев и Рильке», как поэтическое описание произведений живописи и скульптуры...» [Spitzer 1962, 72].

Митчелл определил экфрасии как соревнование жанров поэзии и живописи, онтологического «конфликта желаний», которые приобрели особую популярность (мужского и женского). Хефернан развивал идеи Митчелла и определили экфрасис как «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации», отделив его от иконичности и живописности.

Уэбб и Хефернан интерпретируют природу экфрасиса по-разному и рассматривают его как тип взаимодействия.

Расширяя границы термина, некоторые исследователи определяли экфрастическую природу средневековых «жанров *dream-vision* и *mystical vision*, которая обнаруживалась в американской культуре XIX в «модусы экфрастического дискурса» [Schneck 1999, 56].

Другие исследователи указывали на «старую традицию жанра экфрасиса» и утверждали, что, «как жанр, экфрасис имеет дело с формой поэтического произведения» [Scott 1999, 64].

Кроме этого рассматривались жанры экфрасиса и иллюстрации как «критические категории интерпретации» [Loizeaux 1999, 75].

На современном этапе в русском литературоведении экфрасисом называют различные явления от описательной речи до воспроизведения одного искусства средствами другого. Исследователи разделяют следующую точку зрения, согласно которой экфрасис «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» [Фрейденберг 1978, 195], и предполагает описание только «сюжетных изображений» [Брагинская 1977, 264].

Исследователи обращают внимание на детальное художественное описание предмета или явления и на материале византийской литературы анализируют архитектурный экфрасис [Фрейберг 1974, 51].

В следствии чего предполагается называть экфрасис словесным описанием не только статичных пространственных объектов, но и «временных»: кино, танцы, пение, музыку», а также «несловесные воспроизведения визуальности» [Геллер 2002, 13].

Общепринятого определения экфрасиса, которое было бы единственным верным и более точно отражало суть этого понятия, пока официально не существует.

Вышесказанное позволяет сделать следующие заключения: различные подходы к проблеме экфрасиса подтверждают выводы исторической поэтики о том, что изменениям подвергаются не только литературные категории, но и литературные явления.

В монографии «Образ и понятие» О. М. Фрейденберг указывает на то, что экфрасис выступает не только как тип текста, но и как архаическая разновидность художественного тропа (риторическая фигура, слово или выражение, используемое с целью усилить образность языка, художественную выразительность речи), напоминающего сравнение по визуальному признаку, когда иллюзорное приравнивается к реальному, неживое-к живому.

Экфрасис – это один из видов описания, объектом которого является художественная реальность, мир, преображенный сознанием и интуицией,

творческим воображением и интенция художника. Он представляет собой двоякое описание, изображение уже изображенного.

По мнению Н. В. Брагинской, экфрасис – это «перевод» с языка изобразительного на язык словесный: «При этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне «словесного смысла» [Брагинская 2003, 86].

Экфрасис является средством наглядной демонстрации эстетического идеала, посредством названия образцовых, с точки зрения автора или персонажа, изобразительных текстов, что позволяет вовлекать в круг читательских ассоциаций зрительные впечатления от произведений мировой живописи, графики, скульптуры, расширяя и обогащая за счет цитируемых текстов.

Отличительными признаками экфрасиса в его традиционном понимании являются: описательность, модальность зримого, экспрессивность, перекодирование с языка одного искусства на язык другого, присвоение символических, аллегорических смыслов не символическому, в сущности, и не аллегорическому описанию в контексте целого текста, относительная завершенность и автономность от остального текста.

Как отмечает Р. Ходель экфрасис, художественный прием, который может «незаметно открывать перспективу будущих событий» [Ходель 2003, 57].

Фарыно Ежи утверждает, что включение одного искусства в другое дает информацию об этом мире и о его представителях, они могут «интерпретировать для читателя данный мир или ситуацию героя».

Экфрасис является формой синергии искусств. Синергия искусств – это контактная связь разных искусств, органическое соединение их в одно художественное целое, которое не сводится к простой сумме слагаемых, а представляет собой качественно новое художественное явление и самостоятельную ценность считает Мазаев А. И. [Мазаев 2003, 89].

В связи со спецификой литературного описания, автор сначала мысленно представляет живописный объект и после начинает описание, отдельное от прочего мира границей мира, заключая, что описательное слово в литературе по природе экфрастично [Барт 2000, 151].

Уртминцева М. определяет жанр экфрасиса как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Уртминцева 2010, 975]. Таким образом, разные виды искусства обладают неповторимыми содержательными возможностями, вместе с этим каждый вид искусства стремится к расширению своих возможностей и границ, используя опыт смежных искусств. Это явление транспонирования искусств характерно как для искусства слова, так и для пластического искусства.

Экфрасис содержит элемент конкуренции с искусством, которое он описывает, стремясь продемонстрировать способность слов «написать картину» [Федоровская 2009, 42]. В соответствии с классификацией, разработанной Г. Лундом, экфрасис относится к такой разновидности синтеза искусств, как трансформация. В отличие от комбинации и интеграции, при трансформации происходит слияние различных видов творчества, взаимопроникновение, когда одно искусство имитируется другим.

В случае с экфрасисом приемы и средства изобразительных искусств трансформируются в форму вербализации и начинают работать в литературном произведении.

В литературных произведениях чаще всего экфрасис встречается, там, где одной из основных тем является тема искусства, поскольку именно в них артефакты не только представляют характерный фон действия, но могут также выступать в роли сюжетообразующего фактора [Мазаев 1992, 29].

Описание произведений искусств дается реципиенту через восприятие органов чувств.

Такое соприкосновение с прекрасным может стать одним из ключевых моментов жизни героя.

Техника экфрасиса может быть простой и метафорической, прием «исполняется» в самых разных стилях и жанрах. На практике экфрасис является не только упражнением в красноречии и композиции, но и результатом осмысления эстетического опыта. Употребление экфрасиса помогает углублять, дополнить и объяснить ключевые моменты повествования в художественном произведении. Также экфрасис заключает в себе информацию о мировоззрении автора и особенностях его эпохи.

Используя понятие «экфрасис», в нашем исследовании предполагалось рассмотреть разные формы литературно – художественной целостности произведения Г. Леру «Призрак Оперы», обусловленные взаимодействием жанров визуальных искусств.

В данной работе экфрасис выступает как интерфейс соединения Арт-медийных форм. С помощью одного сюжета литературного текста Г. Леру «Призрак Оперы» был поставлен мюзикл, спектакли, экранизировались фильмы.

1.3. Виды экфрасиса

Жанровое распределение экфрасиса включает современные классификации: экфразы в эпосе, в эпиграмме, в драме, романе, эпистолографии, риторике, историографии, периегезе и т. д.

Экфрасис распределяется по внутренней организации текста на диалогические и монологические, паратаксические и иерархические, стихотворные и прозаические. Н. В. Брагинская утверждает, что «самостоятельность» - недостаточный признак «жанровости»: «Экфраза, может совпадать по границам с эпиграммой, но она остается при этом типом текста, включенным в жанр эпиграммы» [Брагинская 1977, 264].

Экфрасисы могут распределяться по некоторым видам:

Объем	Полнота визуализации	Предмет дескриптивности	Происхождение
Развернутое представление визуализации	Различный формы арт- медийных форм	Описание приобретает статическую и динамическую форму	Вербальная репрезентация объекта, либо визуальных объектов

Наиболее подробную и систематизированную классификацию экфрасиса предлагает Е. В. Яценко. В рамках данной классификации Е. В. Яценко обобщает разные точки зрения, существующие в литературоведении. Экфрасисы подразделяются по объекту выражения в тексте на прямые содержащие непосредственно описание, либо простое обозначение изобразительного артефакта (картины, скульптуры, архитектуры и т. п.), и косвенные, в которых изобразительный образ служит созданию образа литературного произведения.

Прямой экфрасис – это непосредственное описание или обозначение объекта в тексте, автор при этом открыто указывает, что описывают картину, скульптуру, архитектурное сооружение фотографию и тому подобные визуальные объекты. Также выделяются формальные и содержательные принципы описания в экфрасисе. Формальные принципы в экфрасисе выделяются такими характеристиками как объем, референт, реальность референта в истории художественной культуры, атрибуция, количество авторов, описание одного или нескольких произведений, описание целостное или дискретное.

По критерию объема экфрасисы подразделяется на полные, свернутые и нулевые. Полный экфрасис представляет собой развернутое описание объекта. Свернутый экфрасис представляет объект в коротком описании. Нулевой экфрасис подобен аллюзии, в данном смысле такой тип экфрасиса только намечает связь между текстом и визуальным объектом.

Нулевой экфрасис как отмечает Яценко Е. В. «лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-образительным явлениям» [Яценко 2011, 71]. Данный вид экфрасиса может быть миметическим и немиметическим. Такие исследователи как О. Фрейденберг, Н. В. Брагинская отдают предпочтение последним. Ж. Хетени считает наиболее явным примером немиметического экфрасиса щит Ахиллеса, «по крайней мере, пока он не будет найден археологами» [Хетени 2002, 164]. Миметический экфрасис классифицируется на атрибутированный (эксплицитный) и неатрибутированный (имплицитный).

Атрибуция – это установление автора и названия произведения. Авторская атрибуция сужает возможности толкования и делает его мысль прозрачнее. Неатрибутированный миметический экфрасис не имеет эксплицитной референции на автора и названия произведения. Данный имплицитный экфрасис дает определенную рецептивное установление. Примером имплицитного экфрасиса является в литературоведении аллюзия.

Ученые предлагают кроме данных классификаций подразделять экфрасис как «носитель» изображения. Такие произведения могут быть: 1) образительным искусством: живопись, графика, скульптура, художественная фотография; 2) неизобразительное искусство: архитектура, декоративно-прикладное искусство; 3) синтетическое искусство (кино); 4) представление артефактов, не являющиеся произведением искусства: фото, графика в научно-популярных изданиях, печатная продукция.

Кроме того, экфрасис содержит такие виды как поэтические и прозаические, динамические и статические. С. Н. Пузанова в труде об экфрасисе в творчестве М. В. Ломоносова выделяет следующие виды экфрасиса: а) портретный (скульптурный, гравюрный, надгробный, живописный); б) пейзажный (гравюрный и живописный); в) архитектурный; г) иллюминационный; д) музыкальный [Пузанова 2013, 6].

Помимо вышесказанного экфрасис классифицируется по авторской принадлежности: на монологический (повествование от лица одного

персонажа) и диалогический (в ходе диалога персонажей раскрывается изображение). Н. В. Брагинская дает следующее определение: «Диалогический экфрасис – беседа, связанная с изображением и содержащая его описание. Изображение описывается здесь не как произведение искусства, а с точки своего содержания» [Брагинская 1994, 277].

По способу подачи в тексте экфрасисы распределяются: а) цельные (описание — это непрерывная ограниченная часть текста); б) дискретные (описание является прерывным, чередуется с повествованием и рассеивается на некотором пространстве текста).

Также экфрасисы по широте транслируемой визуальной информации делятся на простые и сводные. Простые экфрасисы содержат дескрипцию какого-либо одного (атрибутированного по автору или названию) визуального произведения или изображения. Сводные экфрасисы содержат дескрипцию изобразительных тем нескольких произведений одного автора, направления, школы, стиля, которые создают в результате целое, т. е. определенную собирательную модель. Примером может послужить сборник стихов Б. Поплавского «Флаги», который синтезирует изобразительные приемы раннего творчества П. Пикассо.

Исключительно важным является авторство экфрасиса в тексте художественного произведения, экфрасис расшифровывает социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения и мировоззрение.

Классификация экфрасиса может рассматриваться по содержательному аспекту. Содержание может распределяться на толковательный и дескриптивный. Становлению данной классификации послужили традиции античных, библейских и византийских описаний. Данная классификация рассматривается в монографиях В. В. Бычкова «Малая история Византийской эстетики» и русская средневековая эстетика XI-XVII веков».

Существует психологический вид экфрасиса, который передает результат и процесс воздействия транслируемого на реципиента. Этот вид дескриптивного экфрасиса делает акцент на описание субъективного

впечатления, вместо описания произведения. Например, в трактате ритора из Газы Прокопия «Описание Картины» представляется античное изображение «Сон Тезея». Автор характеризует образ главной героини картины Федры, где внимание уделяется анализу психологического состояния главного персонажа. Возникающий образ в сознании автора при результате изучения изображения сопоставляется с имеющейся информацией, которая дополняется нарративом об изображенном событии. Аспект осуществления психологического экфрасиса совпадает с толковательным видом.

Толковательным видом экфрасиса является интерпретация, направленная на выявление образно-символического содержания произведения, но в нем также могут присутствовать элементы, передающие визуальные черты изображения. Для толковательного экфрасиса характерны и важны подробные разъяснения, что должно обозначать изображенное. По мнению исследователей, изучающих современную литературу, считается, что в тексте произведения, интерпретация основного символического смысла картины создает «иллюзию экфрасиса», в это время «рассматривается не сама картина, а тот, кто ее созерцает» [Тэйлор 1980, 129].

Следующая классификация предлагает разделить экфрасисы на первичные и вторичные, при появлении во временной последовательности в тексте. Первичный вид экфрасиса обозначался выше. Вторичный экфрасис расширяет, продолжает и повторяет экфрастический мотив, ранее упоминавшийся в тексте.

Существуют также еще несколько разновидностей экфрасиса, например в работах Н. Е. Меднис исследуется религиозный экфрасис [Меднис 2001, 80].

М. И. Никола выделяет литературный и музыкальный экфрасис, помимо живописного скульптурного и архитектурного.

А. Н. Таганова дает классификацию литературного, музыкального и театрального экфрасиса. Д. В. Токарев выявляет музыкальный, живописно-

музыкальный и кинематографический экфрасисы [Никола 2009, 25; Таганов 2009, 15].

Основным видом нашей работы является музыкальный экфрасис. Брюн З. в своих работах рассматривает музыкальный экфрасис, как подход композитора к художественным образам персонажей из литературных произведений или изобразительного искусства. «Музыкальный экфрасис передает сюжеты или изображает сцены, созданные писателем и художником, иными художественными средствами; отсылает не только к содержанию поэтического или живописного текста-источника, но обычно и какому-то аспекту первичной репрезентации, выраженному в стиле, форме, настроении, выразительных деталях и т. д.» [Брюн 2001, 90].

Музыкальный экфрасис рассматривается в пределах семиотики, поскольку музыкальный текст, как и напечатанный является определенной знаковой системой. Данный вид характеризуется как текст в тексте. Актуальностью данного вида становятся связи интертекстуальности и интермедиальности. Музыкальный экфрасис обладает относительной автономностью, потому что можно установить его границы в тексте.

1.4. Технологии когнитивной поэтики: Голос и Точка зрения

В литературоведении, языкознании, и филологии применение термина «поэтика» имеет определенную длительную традицию, о чем могут свидетельствовать материалы словарей, специальных работ и учебных пособий. Определение поэтики можно найти в ряду работ множества литературоведов и лингвистов, что придает характеру поэтики междисциплинарность.

Поэтика как наука представляет знания о литературоведении «специфике литературных родов и жанров, направлений, течений, методов и стилей», о «соотношении различных уровнях различного целого, законах

внутренней связи» и лингвистические знания, а именно, о «использовании художественных средств языка» [Шарандин 2011, 145].

Целью поэтики является лингвистическое исследование поэтических функций поэзии в частности и вербальных соотношений в целом. По мнению Якобсона Р. «Поэтика занимается рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучает доминантную функцию в поэзии, по определению является отправным пунктом в истолковании поэтических текстов» [Якобсон 2002, 202].

Термин «когнитивный» имеет междисциплинарный характер, что означает отношение к когниции, поскольку термин рассматривается в русле «когнитивной науки». По мнению Кубряковой Е. С. термин следует рассматривать как «зонтиковый» для объединения определенного числа научных дисциплин и создания междисциплинарной науки, которая вырабатывает приемы и методы для интеграции усилий ученых разных специальностей с целью адекватного и полного представления об одном из самых сложных феноменов природы - «человеческого сознания и разума».

Виноградова В. В. определяет поэтическую речь в виде средства художественного мышления, функция которого – осознание мира с помощью его творческого воссоздания.

Современная ситуация в области когнитивных исследований поэтического и художественного текста свидетельствует о том, что когнитивная поэтика еще формируется в качестве самостоятельной научной дисциплины, так как, например, не выяснен статус когнитивной поэтики в системе смежных дисциплин. В частности, ведутся споры о соотношении терминов «когнитивная поэтика» и «когнитивная стилистика».

Основными технологиями когнитивной поэтики являются Голос и Точка зрения.

«Голос» является одним из важнейших аспектов «литературной грамматики». Любое повествование всегда ведется от какого-либо лица. Истинным автором литературного произведения всегда является человек,

создавший его. Но автор нередко использует и здесь различные приемы игры, надевая самые разные «маски» или же передоверяя рассказ тому или иному герою. В этом случае в рассказе явственно звучат иные «голоса», которых может быть один или несколько. В ряду литературных рассказов автор как бы отсутствует, такое повествование именуется объективным, оно воспроизводит как бы реально происходящие события, написано кодифицированным литературным языком, и в нем нет указаний на личность автора, что выражается обычно формально в тексте местоимениями первого лица «я», «мы» [Андреева 2004, 190].

Читатель способен мысленно воссоздать тембр и звучание голоса, он сам определяет какой голос будет звучать в уме. Дж. Пирс определяет «голос» повествующего и процесс повествования вообще, и управляющих между повествованием и нарративным текстом, так же, как и повествованием и предметом повествования.

Речемыслительная деятельность этих людей ограничена условиями бытового общения, сориентированного на передачу и сохранение элементарной, не отягощенной образами, символами и информации. Такое положение вполне объяснимо физиологической работой нашего мозга, когда задействовано в переработке получаемой информации только левое полушарие, тогда как для создания эстетических, художественных ценностей требуется работа правого полушария мозга.

Мы должны признать, что если речь и речь: есть речь носителя языка, выступающего в роли творческой личности, и есть *речь* потребителя, у которого отсутствует способность у творческого речевого процесса, вследствие чего он либо использует речь первого как готовый материал, хотя, при этом, правда, творческим может быть применение результатов поэтической речи, либо пользуется штампами, образцами повседневной речи. Языком же в его коммуникативной функции мы пользуемся постоянно в целях общения.

В нашей работе категория Голоса занимает особое место, так как главные герои (Призрак Оперы и Кристина Дааэ) связаны с музыкальным искусством. С помощью мюзикла существует возможность определить какими тембрами, регистрами и видами голоса обладали главные герои, что способствует воссозданию образов главных героев. Так, например, Призрак Оперы обладает баритоном, Кристина Дааэ исполняет сольные номера в меццо-сопрано и сопрано. В художественном произведении Г. Леру «Призрак Оперы» ауториальный (от 1-ого лица) тип повествования, но автор часто перепоручает повествование главным героям, что мысленно помогает представить, какие голоса имели персонажи романа.

Основное место занимает проблема точки зрения. Она представляется центральной проблемой композиции произведения искусства — объединяющей самые различные виды искусства. Без преувеличения можно сказать, что проблема точки зрения имеет отношение ко всем видам искусства, непосредственно связанным с семантикой, т. е. репрезентацией того или иного фрагмента действительности, выступающей в качестве обозначаемого, например, таким, как художественная литература, изобразительное искусство, театр, кино, — разумеется, в различных видах искусства эта проблема может получать свое специфическое воплощение.

По мнению Уайта античность выработала некоторые атрибуты перспективы, но как таковые они не вызвали интереса. Техника перспективы, требовавшей фиксированную точку зрения, стала общепризнанной в эпоху Возрождения. Такой акцент является общим законом для печатной культуры на частной точке зрения, но несколько не характерен для рукописной. Динамика национального развития и индивидуализма задается лишь письмом. Поскольку читатель не находил отщепления визуального от аудиотактильного комплекса, который был еще в высокой степени тактильным.

Проблема точки зрения имеет непосредственное отношение к тем видам искусства, произведения которых, по определению, двуплановы, т.е.

имеют выражение и содержание (изображение и изображаемое); можно говорить в этом случае о репрезентативных видах искусства [Успенский 1998, 105].

Самый общий уровень, на котором появляется различие авторских позиций, точек зрения это уровень, означающий как идеологический (оценочный). Под «оценкой» подразумевается общая система идейного миропонимание. следует отметить, что идеологический уровень наименее доступен формализованному исследованию. При анализе его необходимости приходится в той или иной степени пользоваться интуицией.

Точки зрения различаются в художественном произведении, так как они рассматриваются не только в области идеологии, но и в фразеологии, в том случае, когда автор описывает разных героев различным языком или вообще при использовании элементов чужой или при замещении речи при описании в том или ином виде. Также автору дана способность описывать одного персонажа с точки зрения другого, при этом возможно использовать свою собственную точку зрения или употребить точку зрения третьего персонажа.

Следует обратить внимание, что план речевой характеристики может быть единичным планом в художественном произведении в определенных случаях. Также данный план позволяет отследить смену авторской точки зрения.

В художественном произведении Г. Леру «Призрак Оперы» автор перепоручает описание главных героев (Призрака Оперы и Кристины Дааз) разным персонажам. С точки зрения персонала, работающего в оперном театре Призрак Оперы является уродливым существом, внушавший страх и ужас. С точки зрения Кристины его можно представить как человека, полностью отданного работе. Автор рассматривает Призрака Оперы как гениального архитектора, иллюзиониста, музыканта (исполнителя и композитора). Кристина Дааз, с точки зрения автора изображается ангелом и талантливой певицей. В мире музыки она выступает в качестве конкурентки

примадонны оперного театра. При перепоручении повествования автор дает возможность увидеть, с какой точки зрения являлась для других: «Известный критик П. де Сент-В. запечатлел воспоминание об этом волшебном мгновении в рецензии, которую он удачно назвал «Новая Маргарита». Сам тоже будучи художником в душе, он писал, что певица – это прекрасное и нежное дитя – принесла в тот вечер на подмостки оперы нечто большее, чем свое искусство, - она принесла свое сердце».

Точка зрения нарратора может быть с большей или меньше определенностью фиксирована в пространстве и во времени в некоторых случаях, т.е. существует возможность догадываться о месте и времени, о котором ведется повествование.

При построении нарратива можно было бы говорить о пространственной или временной перспективе в несколько иных терминах, в данном случае соответствие с перспективным построением представляет собой нечто большее, чем простую метафору.

Согласно авторам монографии Gavins Joanna и Steen Gerard «Cognitive Poetics in Practice», когнитивная поэтика предполагает, что чтение может быть объяснено через обращение к общим человеческим принципам языковой и когнитивной обработки знания, которые объединяются в изучении литературы, лингвистик и когнитивной науки. Одним из значительных результатов когнитивной поэтики является растущее осознание особой природы литературы как формы когниции и коммуникации, особая позиция литературы коренится в самых основополагающих и общих структурах и процессах человеческого познания и обработки опыта, давая нам возможность взаимодействовать с помощью особых художественных способов коммуникации».

Следуя вышесказанному, можно выявить, что семиотическая природа произведения Г. Леру «Призрак Оперы» выражается в нескольких формах.

С. Четмен представляет семиотическую природу нарратива в виде схемы, где содержание и выражение имеют как форму, так и субстанцию.

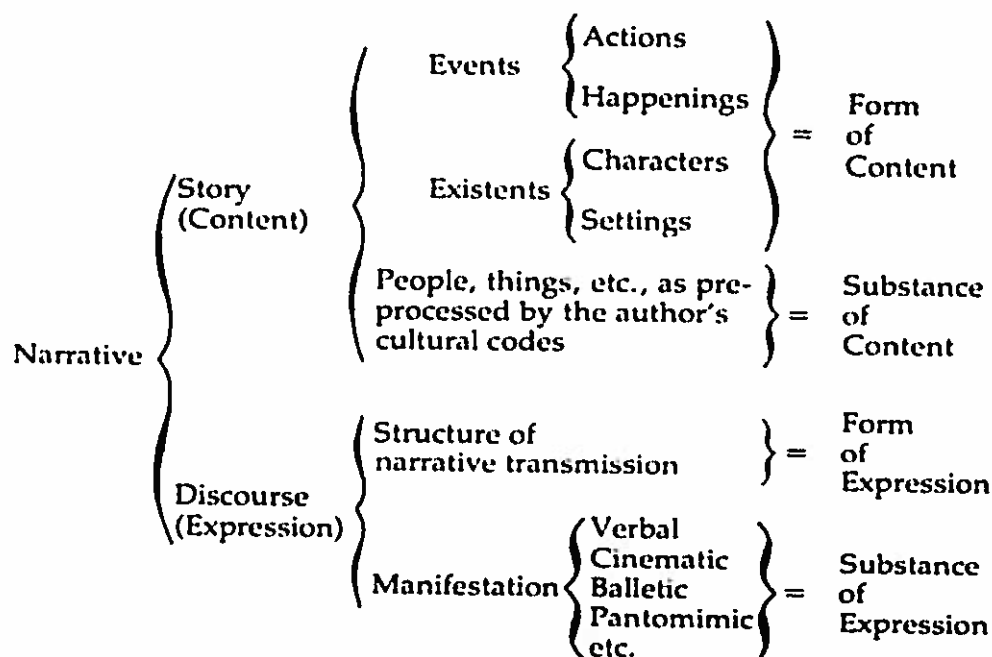


Схема 1. Содержание и форма нарратива С. Четмена

Следуя схеме С. Четмена можно проанализировать произведение «Призрак Оперы» следующим образом:

- роман Г. Леру «Призрак Оперы» имеет форму и содержание. Литературный текст «Призрак Оперы» выступает в виде содержания.

Содержание произведения изображает события, происходящие в оперном театре. Существуют главные герои, в лице Призрака Оперы и оперной певицы Кристины Дааз, благодаря системе этих персонажей, произведение имеет композиционную завершенность. Также, Г. Леру вводит остальных персонажей в романе, имеющих отношение к оперному театру и знаменательным событиям, происходящих в театре.

Форма произведения Г. Леру «Призрак Оперы» выступает в виде мюзикла. Мюзикл Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» имеет одноименный сюжет. Сюжет разворачивается в далеком 18881 году. Место действия – Парижская Опера. Именно в глубоких подземельях, находящихся под зданием, по слухам, обитает таинственный Призрак Оперы.

Мюзикл затрагивает такие органы чувств реципиента как зрение и слух. Таким образом, данная форма является передачей сюжета в визуальном представлении.

Особенностью этой модели является иерархичная организация, поэтапно раскладывающаяся на ряд отдельных концептуальных составляющих, каждая последующая из которых является более элементарной по отношению к предыдущей и представляет собой, ее более частный случай.

Выводы по главе 1

1. Между художественной литературой и музыкальным искусством существует сходство, объединяющее образы и темы одного сюжета. Семиотика искусства выступает в качестве творческого отражения лингвоэстетической информации. Так же семиотическая природа одного сюжета выступает в различных формах искусства.
2. Литературный текст преобразуется в музыкальное произведение, выступающее в качестве самостоятельного вида искусства. В данном случае музыкальная версия является отдельной семиотической системой.
3. Семиотическая природа произведения «Призрак Оперы» выступает в различных семиотических системах.
4. Каждое произведение используемое в преобразованной форме, и имеющее различные формы выражения является экфрасисом.
5. В данной работе мы рассматриваем экфрасис как интерфейс соединения Арт-медийных форм, в которых происходит трансформация различных видов творчества, их взаимное проникновение, когда одно искусство как бы имитирует другое.
6. Одноименный мюзикл композитора Э. Л. Уеббера написанный на авторский текст Дж. Стилго «Призрак Оперы» как и художественное произведение Г. Леру «Призрак Оперы» имеет такие категории когнитивной

поэтики как Голос и Точка зрения, доказательством чего выступают голоса персонажей и их точки зрения в самом мюзикле.

Глава 2. Исследование вербализации главных образов романа Г.Леру «Призрак Оперы» в переводах на английском и русском языках

2.1. Общее описание исследовательского материала

«Призрак Оперы» (фр. *Le Fantome de l'Opera*) – готический роман Гастона Леру, который печатался по частям в газете «Ле-Голуа» с 23 сентября 1909 года по 8 января 1910 года и позже был издан отдельным романом.

Гастон Леру написал одну из самых необыкновенных театральных историй. На написание этого романа его вдохновило посещение Оперы, особенно осмотр нижних ярусов, с их запутанным, в тонущем в ночном мраке лабиринтов подвалов и коридором с подземным озером.

В Париже существует достаточное количество легенд, одна из которых относилась к Подземелью Оперы. Подземелья размещалось на несколько уровнях, имеет множество коридоров, но половина уже обрушилась от времени. Возможности реставрации не существует, поскольку современные строители уверяют, что при попытке реставрации здание может обрушиться. Настоящее подземное озеро находится под центром оперы. В XIX веке для обслуживания декораций использовалась вода из этого озера в гидравлических машинах.

В Подземельях оперы были найдены останки человека с искаженным черепом и наличием женского кольца. Данный факт заинтересовал писателя.

В 1897 году молодой обозреватель-криминалист Г. Леру встретился со знаменитым архитектором Ш. Гарнье, с чего начался создаваться сюжет романа. «О чем они говорили не знает никто, но скорее всего, разговор шел об уникальной истории создания «Гранд -Оперы» [Великие мюзиклы мира 2002, 596].

Краткий сюжет романа следующий. Сверхъестественные явления происходят в парижском оперном театре. Служащие театра распространяют

слухи о призраке, который был замечен некоторыми работниками. По словам рабочих Призрак обитает в самом театре. Параллельно с этими явлениями проходит постановка оперы «Фауст». Кристина Дааз (молодая дублерша-хористка) заменяет примадонну Оперы Карлотту, отсутствующей по причине болезни. Влюбленный в Кристину виконт Рауль де Шаньи посещает каждую репетицию. Рауль, проследив за девушкой, обнаруживает ее странную связь с человеком в маске.

Голос очаровывает Кристину, и увлекает ее сквозь стены гримерной. Девушка оказывается в самом центре оперного театра, откуда невозможно убежать. Человек в маске и есть обладатель чарующего голоса. Неизвестно, кто скрывается под маской. Но «Призрак» был страшен, его кожа желта и бугриста, глаза светились в темноте, а носа не было совсем.

Роман предал серию устойчивых сюжетных ходов и схем. Места действия (старые замки, запутанные туннели, потайные комнаты и подземелья) превосходно подходили для совершения преступлений.

Характеры действующих лиц выражали эмоции, часто выступающие весьма декламационно. В целом в романе присутствуют умильный пафос, затрагивающий читателя.

Набор действующих лиц (персонажей) заключается во влюбленной паре, коварном инфернальном злодее, резонере-повествователе и несколько комических персонажей.

Искусство проникает во все материи в произведении Г. Леру, даже в любовь и треугольник между Кристиной, Раулем и Призраком Оперы. Таким образом образуется романтическая сторона повествования.

Материалом эмпирической части работы послужили образы главных героев романа, и параллельно, мюзикла «Призрак Оперы». С помощью анализа описательных фрагментов романа можно дать первоначальную характеристику главным героям. Для анализа были взяты образы главной героини Кристины Дааз и Призрака Оперы. С помощью использования разноуровневое лингвистического анализа возможно создать

первоначальный образ главной героини и Призрака Оперы. Фрагмент анализа проводился на описательных выборках (абзацах, которые были приняты за сверхфразовое единство) из художественного произведения на английском языке Энтони Грея. (The edition first published by Wordsworth Editions 8B East Street, Ware, Hertfordshire SG 12 9 ET in the Wordsworth Classics series in 1995. Reissued in the Tales of Mystery & the Supernatural series in 2008).

2.2. Вербализация образа Кристины

2.2.1. Статическое описание через точки зрения героев

Одной из главных героинь романа Г. Леру «Призрак Оперы» является Кристина Дааз. Нашей задачей заключается в раскрытии образа главной героини с помощью лингвистического анализа.

Одним из примеров представления образа представляется фрагмент, в котором автор знакомит читателя с Кристиной.

«But the real triumph *was reserved* for Christine Daae, who *had begun* by singing a few passages from Romeo and Juliet. It was the first time that the young artist *sang* in this work of Gounod, which *had not been transferred* to the Opera and which *was revived* at the Opera Comique after it *had been produced* at the old Theatre Lyrique by Mme. Carvalho.

Those who *heard* her say that her voice, in these passages, was seraphic; but this was nothing to the superhuman notes that she *gave* forth in the prison scene and the final trio in FAUST, which she *sang* in the place of La Carlotta, who was ill. No one *had ever heard* or *seen* anything like it». Chapter 2, p. 9. См. Прил. 1.

Приведенный абзац условно был принят за сверхфразовое единство текста. Тип изложения с элементами описания первой части абзаца является аукториальным, так как в данной части присутствует прямое авторское литературно-художественное повествование (от третьего лица). Вторая часть абзаца «Those who heard her say that her voice, in these passages was seraphic,,»

является перепорученным повествованием, так как это был голос персонажей, которые могли судить о голосе главной героини. Следующая часть данного предложения снова становится аукториальным типом повествования, так как автор возвращается к своему рассказу: *but this was nothing to the superhuman notes...».*

В абзаце присутствует нарративный ряд, представленный в тексте глаголами в Past Indefinite и Past Simple, Past Simple в данном случае используется для описания действий, происходивших в прошлом.

Лексический уровень текста. В данном абзаце используются профессионализмы, связанные с музыкальной лексикой (*a few passages from Romeo and Juliet, the young artist sang in the work of Gound, which had not been transerred to the Opera and which was revived at the Opera Comique which had not been produced at the old Theatre Lyrique by Mme. Carvalho*).

В абзаце приведены примеры употребляемых стилистических средств для выражения экспрессивности и описания главной героини, которые деталей отражают авторское видение. Эпитеты (*real triumph, that her voice was seraphic*) передают эстетическую функцию и выражаются качественными прилагательными. Так же лексика данного абзаца относится к специальной, в качестве, существительных употребляется лексика характерная для музыкальной сферы (*passages, artist, work, Opera, Theatre, voice, notes*). Глаголы акцентируют внимание на действии поэтому, текст с большим количество глаголов является динамичным, а следовательно, экспрессивным. Местоимения так же играют значительную роль, например, отрицательное местоимение *no one* служит для экспрессивности и обобщения.

Daae revealed a new Margarita that night, a Margarita of a splendor, a radiance hitherto unsuspected. A few subscribers, however, protested. Why had so great a treasure been kept from them all that time? Till then, Christine Daae had played a good Siebel to Carlotta's rather too splendidly material Margarita. And it had needed Carlotta's incomprehensible and inexcusable absence from this gala

night for the little Daae, at a moment's warning, to show all that she could do in a part of the program reserved for the Spanish diva! Chapter 2, p. 9. См. Прил. 1.

На примере данных фрагментов можно установить статистическое описание главной героини через точки зрения героев. Сложившееся мнение об образе Кристины обозначается словами в обобщенном значении в первом эпизоде *Those who heard her say that...her voice, in these passages, was seraphic* и рецензентов во втором эпизоде, дававших отзывы о первом выступлении юной певицы: *A few subscribers, however, protested. Why had so great a treasure been kept from them all that time?*

Важная роль в статистическом описании принадлежит именам существительным и прилагательным. Именно от их характера зависит эмоциональная функция этих фрагментов. Данные примеры имеют достаточно объемное количество самостоятельных частей речи как имя существительное (*artist, voice, treasure, diva*) и имя прилагательное (*young, seraphic etc*).

2.2.2. Динамическое описание через сюжет

Образ главной героини произведения принимает динамическое описание. Примером может послужить фрагмент описательной выборки.

“She made rapid progress and charmed everybody with her prettiness, her grace of manner and her genuine eagerness to please». Chapter 5, p. 33. См. Прил.1.

Данное предложение описывает Кристину как прекрасное создание, которое очаровывала окружающих. Для этого можно рассмотреть глаголы *made* и *charmed* образующие сложносочиненное предложение. Глаголы прошедшего времени несовершенного вида определяют последовательность действий в прошлом.

На протяжении всего романа Кристина описывается сквозь разные события романа «Призрак Оперы». В некоторых случаях автор перепоручает

повествование главной героини, где Кристина повествует о событиях, произошедших с ней, во время пребывания в логове Призрака Оперы.

Динамика описания через сюжет так же заключается в передвижениях Кристины в мире оперного театра.

«I was very angry, slammed the door in his face and went to the bathroom.... When I came out again, feeling greatly refreshed, Erik said that he loved me, but that he would never tell me so except when I allowed him and that the rest of the time would be devoted to music. I asked him what his nationality was and if that name of Erik did not point to his Scandinavian origin. He said that he had no name and no country and that he had taken the name of Erik by accident». Chapter 12, p. 88. См. Прил. 1.

Данный эпизод описывает состояние главной героини. Автор перепоручает повествование главной героине. Повествование ведется от 1-ого лица. Описывается внутренне состояние главной героини "I was very angry, глаголы slammed, went, allowed в прошедшем времени описывают последовательность событий, что передает динамику данного фрагмента. Кристина описывает свои действия в момент пребывания у Призрака Оперы, и говорит о своих чувствах.

2.2.3. Синестетический образ Кристины

Понятие синестезии предполагает явление восприятия, в том случае, когда при раздражении одного из органов чувств одновременно со специфическими для него ощущениями, возникают ощущения, соответствующие другому органу чувств. Также под синестезией предполагается взаимодействие всех органов чувств реципиента, с помощью чего появляется возможность представить целостность образа объекта.

В нашей работе также рассматривается понятие музыкальная синестезия, возникающая на основе пространственных и цветовых образов, вызываемых музыкой. Ассоциации возникают на основе сходства по

структуре, форме, гештальту зрительного и слухового образов. На данном уровне строится синестетическая аналогия «мелодия - рисунок». Сходство также заключается по содержанию и эмоциональному воздействию. Например, «тональность - колорит», «тембр - цвет». Последний вариант синестезии является присущим искусству.

«While the old man told this story, Raoul looked at *Christine's blue eyes and golden hair*; and Christine thought that Lotte was very lucky to hear the Angel of Music when she went to sleep. The Angel of Music played a part in all Daddy Daae's tales; and he maintained that every great musician, every great artist received a visit from the Angel at least once in his life». Chapter 5, 34. См. Прил. 1.

В литературной синестезии это, прежде всего, поэтические стилистические фигуры, связанные с межчувственными переносами: метонимия и метафора. Основой метонимии в поэзии являются «ассоциация по смежности», а наиболее значимые для искусства – ассоциации по сходству (основа метафоры). Синестетический образ Кристины передается с помощью стилистических фигур таких как метафора (a Margarita of a splendor, a radiance hitherto unsuspected) и метонимия (Christine Daae had played a good Siebel). Иногда в литературном тексте встречаются эпитеты (*Christine's blue eyes, golden hair*).

2.3 Вербализация образа Призрака Оперы

2.3.1. Статическое описание через точки зрения

Главный герой романа Г. Леру «Призрак Оперы» Эрик является Ангелом Музыки, «духом Оперы», к тому же гениальным музыкантом: исполнителем и композитором, обладающий безграничной творческой фантазией, артистизмом и ангельски завораживающим голосом. Вместе с тем, Эрик – гениальный архитектор, фокусник, иллюзионист.

Первоначальное описание Призрака Оперы (Эрика) возможно воссоздать с помощью разноуровневого лингвистического анализа на описательных фрагментах (абзацах), которые принимаются за сверхфразовое единство художественного произведения. Одним из примеров может послужить фрагмент, в котором автор изображает Призрака оперы.

«The truth is that the idea of the skeleton came from the description of the ghost given by Joseph Buquet, the chief scene-shifter, who had really seen the ghost. He had run up against the ghost on the little staircase, by the footlights, which leads to "the cellars." He had seen him for a second for the ghost had fled-- and to anyone who cared to listen to him he said:

"He is extraordinarily thin, and his dress-coat hangs on a skeleton frame. His eyes are so deep that you can hardly see the fixed pupils.

You just see two big black holes, as in a dead man's skull. His skin, which is stretched across his bones like a drumhead, is not white, but a nasty yellow. His nose is so little worth talking about that you can't see it side-face; and THE ABSENCE of that nose is a horrible thing TO LOOK AT. All the hair he has is three or four long dark locks on his forehead and behind his ears». Chapter 2, p. 9. См. Прил. 1.

Тип изложения первой части абзаца является аукториальным (от 1-ого лица). Автор сообщает о работнике сцены, который видел Призрака Оперы. Вторая часть абзаца является перепорученным повествованием, так как автор «доверяет» рассказ одному из персонажей романа Джозефу Бюке. Типом текста (фрагмента) является описание, так как идея данного фрагмента заключается в словесном изображении Призрака Оперы путем перечисления его основных характеристик и признаков. В данном фрагменте возможно определить образ Призрака с помощью последовательности описания и использованием эпитетов и других изобразительных средств.

Исходя из лингвистического анализа стоит рассмотреть лексический уровень данного фрагмента. Для описания Призрака используется достаточно обширное количество эпитетов. В данном случае эпитеты

выражают характерные признаки, изображающие внешний вид главного героя через описание. Употребление метафор имеет функцию сопоставления субъекта (Призрака оперы) и смысла для того, чтобы создать яркий образ персонажа и добавить речи образно-экспрессивную окраску. Так же в фрагменте текста употребляются метонимия, гипербола.

Морфологический уровень текста заключается в употреблении имен прилагательных (*thin, big, black, nasty, yellow*) так как они помогают сосредоточить внимание читателя на признаках главного героя. Данный ряд прилагательных помогает установить образ, в котором автор описывает уродство человека сопоставляя его с призраком.

Образ Призрака Оперы служит основой всего художественного произведения. Каждый задействованный персонаж романа не может не сказать о присутствии Призрака Оперы. Точки зрения героев произведения в основном сходятся. Только точка зрения оперной певицы Кристины Дааз противопоставлена остальным. С точки зрения Кристины, Призрак Оперы, это человек, который предан своему делу. Человек, обладающий особенным талантом певца и композитора.

Статичность образу придают глаголы *be* и *have* в данном случае в прошедшей форме. Данное описание дается работником сцены Джозефа Бюке. Следующий эпизод дается малышкой Жамм. «*The Opera ghost!*» *Jammes yelled these words in a tone of unspeakable terror; and her finger pointed, among the crowd of dandies, to a face so pallid, so lugubrious and so ugly, with two such deep black cavities under the straddling eyebrows, that the death's head in question immediately scored a huge success. «The Opera ghost! The Opera ghost!» Chapter 2, p. 35. См. Прил. 1.*

Статическое описание в случае Призрака Оперы имеет обширное количество имен существительных и имен прилагательных, присутствуют описательные структуры с глаголами бытия, состояния. С употреблением данных частей речи изображается эмоционально-экспрессивный образ главного героя, внушающего ужас всем обитателям оперного театра.

2.3.2. Динамическое описание через сюжет

И невидимый, неслышимый, но тем не менее вездесущий и всемогущий, за образом гигантского театра стоит главный герой романа – Призрак Оперы.

Он скрывается в подвалах, но ему подвластен весь театр. Пусть управляющие думают, что они командуют в Опере – Призрак только смеется над ними. Пусть ведущая певица Карлотта считает, что ничто не может угрожать ее положению примадонны – Призрак докажет обратное. Пусть первая танцовщица Сорелли считает себя великой балериной – мимолетное замечание в письме Призрака показывает ее истинную цену. А если кто-то рискнет ему перечит... Последствия будут ужасны.

На примере фрагмента «This was the state of mind in which Erik *found* me. After giving three taps on the wall, he **walked** in quietly through a door which I had not noticed and which he left open. He **had** his arms full of boxes and parcels and **arranged** them on the bed, in a leisurely fashion, while I overwhelmed him with abuse and **called** upon him to take off his mask, if it covered the face of an honest man. He **replied** serenely, 'You shall never see Erik's face.' And he **reproached** me with not having finished dressing at that time of day: he was good enough to tell me that it was two o'clock in the afternoon. He **said** he would give me half an hour and, while he **spoke**, wound up my watch and set it for me. After which, he **asked** me to come to the dining-room, where a nice lunch was waiting for us». Chapter 5, p. 87. См. Прил. 1.

Динамическое описание образа Призрака обусловлено рядом глаголов. Фрагмент, приведенный выше, повествуется от 1-ого лица. Автор перепоручает описание Призрака Оперы Кристине. Певица описывает события, в момент своего наблюдения за главным героем. Эпизод описывает процесс действия Призрака. Ряд глаголов в прошедшем времени обозначают последовательность действий и поведения Призрака Оперы. С помощью динамического описание возможно установить облик главного героя,

определить характер и поведение. Следуя из описания, данного Кристиной, Призрак Оперы изображается достаточно заботливым и внимательным по отношению к девушке. Несмотря на свое уродство, которое он пытается закрыть маской Призрак Оперы не боится появиться перед Кристиной.

2.3.3 Синестетический образ Призрака Оперы

Г. Леру удалось передать впечатление от голоса, но сам голос Эрика (Призрак Оперы) каждый представляет себе по-своему. Призрак Оперы – истинный хозяин театра, а парадоксальное сочетание прекрасного голоса и некрасивого лица – очевидное отражение того самого парадокса с подвалами и архитектурной роскошью Оперы. Его голос превосходит и одновременно вбирает в себя все человеческие голоса, какие только могут звучать в этом храме искусства, а свой талант архитектора Призрак вложил в постройку оперы. Кроме того, маска, которая скрывает лицо Эрика, – одновременно и отражение «галереи масок» на фронтоне Оперы, и четкий парафраз древнейшего театрального символа. [Великие мюзиклы мира 2002].

Призрак Оперы является гениальным человеком, имеющим страшную тайну, которая заставила его скрываться в подвалах и ненавидеть человечество. Лицо Эрика безнадежно уродливо. Эрик – олицетворение Парижское Оперы, ее дух, ее душа.

«a skeleton hand shot out of a crimson sleeve and violently seized the rash one's wrist; and he, feeling the clutch of the knucklebones, the furious grasp of Death, uttered a cry of pain and terror. When Red Death released him at last, he ran away like a very madman, pursued by the jeers of the bystanders.» Chapter 9

С помощью таких фигур речи как метафора и метонимия возможно определить внешний вид и внутреннее состояние Призрака Оперы. На примере метафор *Red Death, like a very madman* говорится об ужасе, который внушал призрак оперы. Данный фрагмент был взят из эпизода балла-

маскарада, где автор дает Призраку костюм красной смерти. Красный цвет с противоположной стороны обозначает во французской культуре вражду, месть, войну; красный цвет ассоциируется одновременно с кровью и огнем, жизнью и смертью: *chapeau rouge* – обезглавленный. В переносном смысле во французском языке красный цвет используется для выражения наказания, кары, нелегальности, незаконности. Таким образом, автор изображает данного персонажа как восставшего против всех.

Выводы по главе 2

1. В данной главе был описан общий материал научного исследования: художественный текст Г. Леру «Призрак Оперы», на основе которого были предложены фрагменты описания главных героев для проведения лингвистического анализа.
2. С помощью лингвистического анализа стало возможным рассмотреть, описать и дать первоначальные характеристики образам главных героев.
3. Дать статическое и динамическое описание главных героев, рассмотрев грамматические конструкции и части речи, употребляющиеся в описательных фрагментах.
4. Определить синестетические образы главных героев (Призрака Оперы и оперной певицы Кристины Дааз), рассмотреть внутренне состояние и внешний вид для конкретизации образов.
5. Рассмотреть вербализацию образов Главных героев (Кристины и Призрака), определить с помощью каких средств автор описывает внешний облик героев.
6. С помощью синестетических образов определить какие органы чувств реципиента взаимодействуют при восприятии образов в литературном тексте.

Глава 3. Общие характеристики главных героев мюзикла через экфрасис

3.1. Музыкальный код мюзикла Э.Л. Уэббер «Призрак Оперы»

Мюзикл как жанр в последнее время стал одним из востребованных и популярных музыкальных направлений.

Мюзикл как музыкальный жанр относится к массовой культуре. Таким образом, для распространения данного жанра употребляются стилевые разновидности, сочетания джаза и блюза и употреблением танцевального искусства. Авторы, занимающиеся изучением данного жанра, выявляет наиболее характерные черты, относящиеся к мюзиклу.

Основными аспектами мюзикла являются:

- синтетичность, взаимодействия различных стилей музыки, театрального искусства, танцевального искусство, целью данного сочетания является создание повышенного эмоционального воздействия;
- стилевое разнообразие музыкальных жанров;
- соответствие запросам публики, внимание акцентируется на коммерческий успех;

Мюзикл как разновидность музыкального произведения двухактное строение, в котором присутствуют песенные номера: арии, ансамбли разного количества, хоры и разговорные вставки: речитатив.

Мюзикл «Призрак Оперы» (The Phantom of the Opera), представляющий собой сценический вариант оригинала, был написан композитором Эндрю Ллойдом Уэббером (Andrew Lloyd Webber) на авторский текст Чарльза Харта (Charles Hart) и Ричарда Стилго (Richard Stilgoe) в 1986 г. и снискал в XX веке мировую славу музыкальных спектаклей. Мюзикл «Призрак Оперы» считается одним из самых популярных мюзиклов мира, Э. Д. Уэббер создал самый удивительный, мистический и красочный мюзикл последнего десятилетия. «Призрак Оперы» сочетает в себе таинственность сюжета,

чарующую музыку, шарм и красоту действий. Также в данном музыкальном произведении сочетаются такие грани искусства как театр и кино.

Одноименный музыкальный фильм «Призрак Оперы» имеет бесподобную, таинственную музыку. Фильм дает возможность зрителям познакомиться с произведением и оценить мастерство композитора и режиссера.

Данный преобразования из художественного произведения в музыкальное является визуализацией, где зритель способен увидеть образы главных героев, описанных в литературном тексте.

Мюзикл «Призрак Оперы» обладает заимствованием из области академической музыки, что характерно для любого мюзикла Э. Л. Уэббера. Композитор использует большое число ярких академических музыкальных моделей, которые свойственны оперному жанру.

Музыкальная ткань произведения обладает многочисленными ассоциативными связями, за счет чего расширяются выразительные возможности произведения.

Композитор вводит элементы музыкальной стилистики мюзикла, что расширяет языковую палитру. Новые технические возможности, включенные композитором, создают потрясающие сонорные эффекты в мюзикле «Призрак Оперы». Э. Л. Уэббер обращается к типизированным музыкальным – выразительным приемам как устойчивые обороты, не отходившие от конкретных особенностей стилей академической музыки. Элементарный мотив способен спровоцировать разнообразные ассоциативные связи, а также обращаться к исторической памяти и человеческому сознанию. С одной стороны воздействия на слушателя (реципиента) на подсознательном уровне происходит за счет интонации, тембра и гармонии. С другой стороны, «музыкальный символ» закрепляется в человеческой памяти как определенный круг сюжетов связанный с конкретным выразительным приемам.

В мюзикле «Призрак Оперы» активно обращается к приемам крупной музыкальной формы. Произведение имеет сквозное музыкальное развитие, несмотря на характерный для жанра мюзикла опоре композиции на замкнутые номера. Разговорные вставки, характерные для такого произведения как мюзикл были заменены на арии, речитативы, ансамблевые номера и диалогические сцены-дуэты.

Наиболее важным приемом драматургической составляющей произведения является распространенный архитектурный прием как обращение к системе лейтмотива. Лейтмотив – это основная тема, содержащая в себе выразительные интонационный обороты арий персонажей, которые проходят через все музыкальное произведение. Тематический комплекс «Призрака Оперы» включает в себя нисходящую последовательность минорных секстаккордов.

Основная структурная схема имеет строение трех драматургических принципов: 1) использование реминисценций; 2) арочные конструкции; 3) система лейтмотивов. Данная структура предлагает различные архитектурные варианты.

Либретто мюзикла выглядит намного интересней и трогательней чем содержание романа. Особенно выглядят моменты появления на маскараде главного героя Призрака, дуэт призрака с розой на крыше и т. д.

Мюзикл Э. Л. Уэббера, написанный по одноименному роману Г. Леру «Призрак Оперы» на протяжении многих лет привлекает исследователей, режиссеров выраженной социальной и психологической проблематикой, помимо музыкальных, поэтических и драматургических достоинств. Фильм наделен экспрессией, живостью, блестящей игрой, исполнением, а также очаровывает атмосферой, в которую зритель погружается при просмотре.

Перформанс спектакля является одной из сложнейших и масштабных задач такого рода - 29 сцен переносят зрителей в разные точки Парижа. Музыкальное оформление мюзикла «Призрак Оперы» дополняет его графическое оформление. Стиль фильма изображает эпоху барокко

наделенной элементами готики. Великолепные интерьеры, мрачно-богатая гамма оттенков декораций, некая таинственность театра создаёт ощущение полного погружения в атмосферу.

3.2. Музыкальный экфрасис в передаче образа Кристины

Кристина Даэ одна из главных героинь мюзикла, она ученица и муза Призрака, благодаря его усилиям получила возможность занять место примы в оперном театре.

Кристина в плане музыкальных номеров присутствует гораздо больше, чем кто-либо другой в произведении Уэббера. Музыка главной героини отражает уникальную роль, в некоторой степени стержня, на который нанизаны все различные миры этой истории: мира Оперы - её закулисья и собственно оперных представлений, мира Призрака и его логова, и высшего общества, представляемого Раулем.

Эрик является Кристине долгое время в образе Ангела Музыки, он выступает в роли гениального творца, величайшего и совершенного в мире гармонии. Романтики придавали особенное значение музыке, воспринимая ее как высшее проявление духовных качеств и избранничества.

Девушка впервые услышала об Ангеле Музыки от отца, талантливого скрипача. По его словам, он являлся только «избранным душам». Он рассказывал в их ушах, неожиданно начинает звучать неземная музыка, слышится божественный голос, и он запоминается на всю жизнь. Тех, кого посетил Ангел, будто коснулся огонь небесный. Люди не знают, что их посетил Ангел Музыки, и называются гениальными.

Голос Кристины проходит через все произведение, так на материалах описательных фрагментов (выборки), возможно, представить голос главной героини и сопоставить данный эпизод с эпизодом исполнения арии Кристины "Think of me" мюзикла Э.Л. Вебера на слова Ч. Харта и р. Стилго.

Третья ария в мюзикле «Think of me». Эта ария Кристины включает в себя множество техник, которые поддерживают функции «красивой» пьесы. Структура и текстура этой пьесы уникальны и детализированы, создают нежное, романтическое и счастливое чувство, что проникает во все элементы музыки. См. Прил. 2.

Произведение начинается с гомофонного склада в два голоса (голос в сопровождении оркестра), которые гармонично звучат вместе. Такт 3 по шестой объединяются в одну фразу, такты с 11 по 18 в другую фразу. Раздел под А начинается с 1 фразы, исполняющийся в умеренном темпе, в громкой динамике, дальше повторяющемся в разных куплетах.

Вторая фраза исполняется менее романтично и мрачнее, меняется настроение. Ария начинается в тональности ре мажор, но, дальше модулирует в тональность ми минор. Модуляция делает арию эффективной по звучанию. “Think of me” очень романтическая ария, с использованием множества музыкальных элементов. Голос Кристины охватывает несколько регистров, поет главная героиня в начале арии в первой октаве, к каденции голос развивается до третьей октавы. Таким образом, голос Кристины можно определить как лирическое сопрано, что придает огромную нежность ее образу.

Кристина постоянно использует темы других главных персонажей, пропуская их через себя.

Героиня предстает в белом платье. Рис. 1. См. Прил. 3.

В ряде французских фразеологизмов белый цвет сравнивается со снегом: *sortir blanc comme neige* – сохранить незапятнанную репутацию. Таким образом, данный эпизод сопоставляется с фрагментом произведения. Легенда об Ангеле музыки является основной, на которой строятся отношения Кристины и Призрака. Этот образ Эрик создает для того, чтобы Кристина полюбила его.

Отношения Главной Героини к Призраку формируются постепенно. Онт меняются на протяжении всего произведения. Данной результат исходит

из музыкально-поэтического текста мюзикла. В мюзикле главной положительной характеристикой Призрака являются интонации номера «Ангел Музыки». Кристина не знает на данный момент, какая внешность скрывается за таинственным голосом, поэтому ее отношения к нему складываются исходя из личного общения с Эриком, и о своем представлении об Ангеле Музыки, о котором ей рассказывал отец.

Одним из важнейших эпизодов является сцена разоблачения Призрака. Кристина находится в подземельях, в котором обитает Призрак, снимая маску с Эрика, она видит изуродованное лицо. Музыкальный текст данной сцены отражается в дальнейших эпизодах мюзикла, множественным музыкальным эхом.

Эпизод исповеди Кристины Раулю на крыше оперного театра, как и в литературном тексте, где главная героине повествует о своем пребывании в логове Призрака. При этом она меняет свою оценку, переходя в положительную черту образа Эрика. А именно она описывает его восхитительный голос. Эмоционально – семантический пласт подчеркивает психологический контекст этого эпизода, углубляя художественный образ главной героини, что обуславливает музыкальное наполнение в сцене на крыше. В начале эпизода звучат интонации одного из дуэта (Призрак и Кристина), воссоздающие характеристику зловещего героя Призрака Оперы. Также в номер вводится тема «The Music of the Night», в котором героини представляется мир Эрика. Эти интонации вместе с текстом звучат, отражая мировосприятие главной героини мира Призрака, искаженное страхом и ужасом.

Интонации «The Music of the Night» появляются в этом эпизоде как доказательство того, что Кристина не отвергает Призрака Оперы несмотря на доводы разума, а хранить душевный порыв главного героя, который он хотел донести. В финале эпизода звучит музыкальный фрагмент, в котором главная героиня возвращает маску Призраку. В начале этот фрагмент исполнялся

инструментально, в сцене на крыше был добавлен поэтический текст, который наполнял этот мотив состраданием, болью и жалостью.

С одной стороны Кристина находится в страхе, когда дает негативную характеристику Призраку. С другой стороны, она имеет чувство жалости и восхищения к нему. В речи Кристины многократно повторяется словоформа «Kill», при описании Призрака. После разоблачения присутствуют пугающая жестокость и гиперболизация о совершенном преступлении, о котором в начале говорилось с экзальтированным восторгом.

Первая часть номера «Рауль я была там» основывается на описании логова убийцы, которое устоялось в обществе как определенный стереотип. Во второй же части Кристина акцентирует на прекрасный голос Призрака, который служит отражением души. Внутренний мир Эрика символизируется необыкновенной одаренностью и талантом, который воплощается в мюзикле, с помощью которого реципиент способен воссоздать образ их художественного произведения.

Кристина находится в ужасе от внешности Призрака, но при этом чувствует духовную связь, спрятанную в уродливой оболочке главного героя.

Этот фрагмент изображает внутреннюю борьбу главной героини, которая колеблется между необъяснимой симпатией и ужасом, который внушает чудовище. Кульминационным моментом становится сцена, в которой директора и Рауль требуют от Кристины помочь поймать и уничтожить Призрака, при постановке оперы Дон Жуан. Но девушка просит оставить ее, что говорит о ее положительном отношении к Эрику.

Сцена поцелуя и финальные слова Кристины в коде мюзикла становятся переломными, что приводит музыкальное произведение к развязке. Как и в художественном произведении Призрак отпускает возлюбленных (Кристину и Рауля) без каких-либо условий. Для Рауля это решение становится неожиданным, так как на протяжении всего произведения о Призраке складывается стереотип чудовища и убийцы, но

при этом ожидаемого Кристиной, которая знала и верила, что светлая сторона пересилит внутренни мир главного героя.

Таким образом, Кристина проходит сложный путь формирования своего отношения к главному герою на протяжении всего мюзикла. Экзальтированный восторг, переходящий через страх, сомнения и сочувствие. От ненависти, ярости и отчаяния и, наконец, к эмпатии. Сложность этого пути диктуется внешностью героя, которая воспринимается властью навязываемого обществом стереотипа чудовища-убийцы.

3.3. Музыкальный экфрасис в передаче образа Призрака Оперы

Г. Леру создал образ Призрака в начале XX века, но он остается актуальным и по сей день. Образ главного героя романа становится настоящим героем «нашего времени» на фоне социальных проблем в рубеж XX и XXI веков. Популярность этого персонажа затронула различные арт-медийные формы, экранизировались фильмы, был поставлен мюзикл, возникал интерес к рисованию различные иллюстраций и публикаций комиксов. Пример главного героя имеет актуальную ситуацию, когда положительные черты в качестве исключительного таланта, нравственных принципов, благородства и достоинства теряют свою ценность на фоне современного общества.

Главным показателем для лицемерного общества становится внешность, которая как оболочка может скрывать или маска способна скрыть все что угодно. Для социума ценность имеют только внешние качества несмотря на то, что духовные качества обесцениваются.

Неумолимая притягательность столь печальной и красивой истории таинственного Призрака Оперы заключается в музыке, повествующей о жизни и любви. Мюзикл изображает образ страдающего и ненавидящего весь мир человека, скрывающий свое изуродованное лицо под маской, а свою душу, скрывающей под маской зла, ожесточённости и страха. История

главного героя повествует о трудной отверженной жизни. В музыкальной версии и художественном тексте говорится, что Призрак был рожден с изуродованной внешностью, что отдалило его от людей. Эрик становится бесплотным призраком, люди видят лишь фигуру, внушающую ужас и преступления, совершенные главным героем, обрушиваются на оперный театр. Но положительным моментом становится любовь к иной певице Кристине Дааз, лишь только она смогла увидеть израненную и измученную душу. Кристина помогает Призраку увидеть мир с другой стороны, в то время как внутренний мир Эрика был наделен затворничеством, что очерстило его чувство к людям.

Действия главных и второстепенных героев влияют на становление характера Призрака Оперы, так как мюзикл изображает примеры человеческих отношений, обнажающих проблемы взаимоотношений человека и общества. С помощью маски главный герой пытается наладить отношения с внешним миром на протяжении мюзикла. Маска помогает соответствовать принятым стандартам общества. В качестве Кристины Дааз Призрак хочет найти родственную душу, которая поможет ему побороть одиночество и изоляцию от внешнего мира, из-за уродливой внешности и понять его.

Человек, рожденный с неординарными способностями и нетипичной внешностью чаще всего отвергается обществом. На протяжении всего произведения главный герой противостоит этому жестокому социальному закону, в последствии чего сталкивается с непониманием со стороны окружающих.

Образ Эрика является символизирует человека, которого общество вычеркнуло из своего круга. Но главный герой имел поддержку со стороны музыки и искусства. Не оставлявшие его никогда.

Гастон Леру четко описывает образ Эрика, каждый эпизод появления Призрака имеет подробное описание любой детали внешнего вида героя, чем заинтересовывает читателя с первых страниц. Человек в плаще и маске,

скрывающий свое уродство поражает воображения читателей. События, связанные с ним, происходят в Подвалах Оперы, в основном Призрак проводит свое время в лабиринтах Оперы. Его появление в опере связывается только с уроками вокала, которые он давал главной героине, а также выход в свет, связанный с отставкой директоров и маскарада. Рис. 2. См. Прил. 3.

Важную роль в описании главного героя играет ряд семантических оппозиций: «уродство - красота» и «тело-душа». Например, для Кристины, сначала открывается душа Эрика, лишь после обнаруживается его внешнее уродство, которое имело отталкивающее впечатление.

При рассмотрении души главного героя, можно сказать, что она имела двойственный характер. Душе была свойственна любовь к искусству: мастерство композиторства, уроки вокала и пение. Но другая сторона хотела мстить всему человечеству за свое уродство, которое так влияло на отношение к главному герою.

Судьба главного героя имеет ведущую роль. В мюзикле поднимаются такие социальные проблемы как одиночество, нравственный выбор, взаимоотношение личности и общества и т. д.

Мюзикл представляет собой музыкальный экфрасис на литературный текст. С помощью музыкальных техник и способов вырисовывается образ главного героя. Так голос является очень важным элементом в образе Эрика. С помощью этого инструмента (голоса) Призрак способен завоевать внимание и вызвать интерес, а также обладать гипнотическими способностями.

Голос, которым обладал Эрик, был действительно красив, при желании он мог бы стать великим певцом. Своим голосом Призрак Оперы очаровывал Кристину, и даже поверить Рауля в существование Ангела Музыки.

У Призрака за весь мюзикл четырнадцать реплик, а всё остальное, это сильный вокал актёра. Ария Призрака «The Music of the Night» исполняется главным героем в первом акте мюзикла «Призрак Оперы». В первый такте арии применяется скачкообразное движение интервалами большой сексты,

что придает данному такту мелодическую выразительность, второй такт имеет поступенное движение мелодии, образующее плавность и певучесть. Начало исполняется в динамике пианиссимо. Эти черты придают арии характер колыбельной песни.

Следующая фраза (два такта) звучит аналогично первой. Ария написана в тональности до диэз мажор, но в арии присутствуют модуляции в параллельную тональность первой степени родства ля диэз мажор. Переход мажорной тональности в минорную тональность придает разнохарактерность произведению, отражает оттенки радости, плавно переходящие в печаль и грусть, но снова возвращающиеся в первоначальный характер.

Следующий раздел арии, начинающийся с двадцать восьмого такта, развивается в плане динамики и темпа.

Кульминационный раздел находится в сорок третьем такте всей арии, приходящий на пятую ступень основной тональности. Музыкальная форма арии – куплетная, так как она основывается на повторении одной мелодии, применяя разный текст.

Ария является музыкальным экфрасисом голоса призрака в литературном тексте. См. Прил. 2.

Основные черты характера Призрака Оперы, композитор Э. Л. Уэббер раскрыл в композиции «Nightwish», которая исполняется в дуэте Призрака с Кристиной. Данная композиция является лейтмотивом, проходящим через все музыкальное произведение, эпизод имеет куплетную форму, вступление написано в тональности ре минор, имеет гомофонно-гармонический склад (мелодия и аккомпанемент). Во вступлении преобладают уменьшенные и увеличенные аккорды. Мелодические и ритмические фигуры повторяются несколько раз, таким образом усиливая эмоциональное напряжение, которое передается образом Призрака Оперы.

Книга Гастона Леру очень хорошо передаёт любовные страдания фантома, и композитор Ллойд-Уэббер ярко и очень отчётливо сумел показать их с помощью музыки.

Выводы по главе 3

1. В данной главе рассматривались компоненты стилевого разнообразия мюзикла Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы».

2. Была выявлена синтетичность мюзикла «Призрак Оперы», в котором преобладает взаимообогащение сочетания музыки и произносимого текста.

3. Были рассмотрены образы главных героев мюзикла «Призрак Оперы» с позиции музыкального анализа арий главных героев мюзикла Кристины и Эрика.

4. Проведенный музыкальный анализ двух арий позволил определить, что с помощью музыкальных техник, используемых композитором Э. Л. Уэббером, наиболее ярко передаются образы главных героев мюзикла.

Заключение

В настоящей диссертации был предпринят опыт сопоставительного анализа мюзикла Уэббера «Призрак Оперы» и художественного произведения Г. Леру. Мировая популярность этого сочинения, выдержавшего проверку временем и вошедшего в «золотой фонд» современного «легкожанрового» музыкального театра, более чем убедительно свидетельствует об их несомненных художественных достоинствах.

Важнейшей отличительной чертой этого мюзикла является теснейшая связь с более чем столетней традицией указанного жанра, их несомненная преемственность с достижениями выдающихся мастеров данной сферы музыкального театра. Именно поэтому заявленная триада: «полисюжетность - полижанровость - полистилистика», обусловленная генетической предрасположенностью мюзикла к синтезирующим процессам, может рассматриваться в качестве перспективной «аналитической технологии» применительно к уэбберовскому творчеству.

Между художественной литературой и музыкальным искусством существует сходство, объединяющее образы и темы одного сюжета. Семиотика искусства выступает в качестве творческого отражения лингвоэстетической информации. Так же семиотическая природа одного сюжета выступает в различных формах искусства. В связи с чем, цель данного исследования: анализ свойств, особенностей, способов выражения музыкального экфрасиса в литературном произведении Г. Леру «Призрак Оперы» достигнута.

С помощью лингвистического анализа стало возможным рассмотреть, описать и дать первоначальные характеристики образам главных героев.

Было дано статическое и динамическое описание главных героев, рассмотрев грамматические конструкции и части речи, употребляющиеся в описательных фрагментах.

Опираясь на уже существующие теоретические исследования, в данном исследовании была дана обобщенная характеристика музыкального экфрасиса, рассматривалась его интеграция в искусстве, в частности в литературе. На примере романа Г.Леру «Призрак Оперы» показаны способы использования этого средства художественной выразительности при описании чувств героев произведения, рассматривалась значимость данного приема при раскрытии темы романа.

В данном исследовании были попытки проанализировать, как с помощью музыкального экфрасиса писатель передает значение музыки в жизни человека.

Значительное внимание было уделено описанию образов главных героев, анализу их становления и развития их личностей.

Библиографический список

- Адабашьян В. Мюзикл // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / Под ред. Д. Володихина. М.: Аванта+, 2002. - С. 80-81.
- Адамчук М. Мюзикл: Сказка за 15 миллионов долларов // 7 дней. 2003. - № 21 (19 мая). - С. 26-29.
- Андреева К.А. Литературный нарратив: когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики: Монография. – Тюмень: «Вектор Бук», 2004.- 244 с.
- Андреева К.А. Введение в когнитивную поэтику: Учеб. пособие.- Тюмень, «Вектор Бук», 2009.- 160 с.
- Андреева К.А. Когнитивные аспекты литературного нарратива: Учеб. пособие. - Тюмень, Изд-во ТюмГУ, 2004.- 196 с.
- Андреева К.А. Функционально-семантические типы текста: Учеб. пособие.- Тюмень, 1989.- 98 с.
- Андрущенко Е. Интонационно-тематическая драматургия в мюзикле «Эвита» Э. Ллойд Уэббера как отражение образно-смысловых процессов // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Мат. Всероссийской науч.-практ. конф.- Астрахань, 2002;
- Андрущенко Е. О жанровом своеобразии рок-оперы «Иисус Христос - суперзвезда» Э. Ллойд Уэббера (к итогам тридцатилетней дискуссии) // От фольклора до джаза: Сборник научных статей. - Ростов-на-Дону, 2002;
- Андрущенко Е. Мюзиклы Эндрю Ллойд Уэббера и традиции любительского музицирования // Любительство в художественной культуре: истории и современность: Ученые записки ИУБиП. № 1. — Ростов-на-Дону, 2005 и др.
- Андрущенко Е. Мюзиклы Э.Ллойда-Уэббера конца 1960-1980-х годов: Сюжеты. Жанр. Стилистика: Днев. канд. искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2007.
- Анищенко И. Г. Понятие знака в науке и искусстве// <http://kurs.znate.ru>

Арановский М. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007.

Баева А. Опера // История современной отечественной музыки: Учеб. пособие. Вып. 3 (1960-1990) / Под ред. Е. Долинской. М.: Музыка, 2001.-С. 186-256.

Баталина-Корнева Е. Массовая музыкальная культура: аксиологический акцент // Музыка в эпоху постмодернизма: Сб. мат. междунар. науч.-практ. конференции (8 - 10 дек. 2005 г., Пермь, ПМУ. - Пермь, 2005.

Бел М., Брайсен Н. Семиотика и искусствоведение // Вопросы искусствоведения. – 1996. – № 2 (IX). – С. 521–559.

Берар 2002 - Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 142-155.

Богатырев В. Ю. Взаимодействие драмы и музыки: вокальная эстетика оперного спектакля: Автореф. . дис. канд.«искусствоведения. СПб., 2004.

Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление Опыт системного исследования музыкального искусства. М.: Владос, 1991.

Бонфельд, М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства / М. Ш. Бонфельд. – СПб. : Композитор, 2006.

Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007.

Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М. : Наука, 1977.

- Брагинская Н.В. «Картины» Филострата Старшего: Генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. Картина мира в народном и ученом сознании. М., 1994.
- Брудный Д. Водевиль, оперетта, мюзикл/ рец. на книгу Т. Кудиновой // Музыкальная жизнь. 1983. - № 18. - С. 24.
- Бушуева С. В. Мюзикл// Искусство и массы в современном буржуазном обществе. - М., 1977.
- Валькова В. Б. Музыкознание в поисках вечного: о понятии «музыкальные архетипы» // Музыкаведение к началу XXI в.: прошлое и настоящее/ Междунар. науч. конференция 24 - 26 сент. 2002. — М., 2002.
- Варунц В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. — М.: Музыка, 1988.
- Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. - 704 с.
- Введение в социологию искусства / Е. Дуков, В. Жидков, Ю. Осокин, К. Соколов, Н. Хренов. СПб.: Алетейя, 2001.
- Великие мюзиклы мира. М.: Олма-Пресс, 2002.
- Взаимодействие и синтез искусств: [Сборник]. – Л.: Наука, 1978. – 269 с.
- Владимирская А. Взаимообогащение жанров <о современном «легкожанровом» музыкальном театре в СССР> // Нева. 1979. - № 1. -С. 201-208.
- Волынцев А., Михайлов Дж. Мюзикл // Музыкальная энциклопедия: В 6 т. Т. 3. М.: Сов. энциклопедия, 1976. - Ст. 854-855.
- Гармель О. В. Феномен «чужого текста» в современной музыке. Аспект неомифологических интенций художественного мышления: Автореф. дис. . канд. искусствоведения. - Киев, 2005.
- Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума / Под ред . Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.

- Гир А. Музыка в литературе: влияния и аналогии / Перев. с нем. И. Борисовой // Вестник молодых ученых. Гуманитарные науки. – СПб, 1999. – № 1. – С. 86–99.
- Гринберг М., Тараканов М. Современный мюзикл // Современный музыкальный театр. Проблемы жанров. -М., 1982.-С.237.
- Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм в художественной культуре второй половины XX века: Автореф. дис. . канд. искусствоведения. Минск, 2005.
- Дронова М. «Вестсайдская история» <Л. Бернстайна> // Великие мюзиклы мира: Популярная энциклопедия. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. - С. 73-260.
- Журбин А. Эндрю Ллойд Уэббер - композитор для театра // Музыкальная жизнь. 1988. - № 18. - С. 6 - 8.
- Зыкова И.В.. Семиотика музыки в построении фразеологического значения: (лингвокультурологический подход) // Вопросы когнитивной лингвистики.- 2012-№4(33).- С.108-117.
- Езерская Е., Тхарева Т. Фабрика мюзиклов. // Музыкальная жизнь. - 2005.-№1.
- Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки: Подходы, проблемы, перспективы. -М.: Смысл, 2001.
- Игнатъев Ф. Э. Ллойд Уэббер как феномен современной художественной культуры: Дис.канд искусствovedения. — СПб., 2004.
- Каган М. С., Холостова Т. В. Культура философия - искусство. — М.: Знание, 1988.
- Кампус Э. Ю. О мюзикле. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1983.
- Казанцева Л. П. Полистилистика в музыке: Лекция по курсу «Анализ музыкальных произведений». — Казань: Изд-во КГУ, 1991.
- Кирнарская Д. К. Музыкальное восприятие. - М., 1997.
- Кравченко А. И. Культурология: Учебное пособие для вузов. 3-е изд.- М.: Академ. Проект, 2001.

- Кривцун О. А. Эстетика. 2-е изд., доп. — М.: Аспект Пресс, 2001.
- Кудинова Т. Н. От водевиля до мюзикла. - М., 1982. - С. 128.
- Леру Г. Призрак Оперы / Пер. с фр. — СПб.: Алетейя, 2000.
- Лободанов А.Л. Семиотика искусства: история и антология.- М.: Дрофа, 2016.- 680 с.
- Лотман Ю. Н. Текст и структура аудитории // Лотман Ю. Н. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн: Александра, 1992. - Т. 1.
- Лотман 2010 - Лотман Ю.М. Непредсказуемые механизмы культуры. Таллинн: TLU Press, 2010.
- Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. 3-е изд. - М: Музыка, 1986.
- Махлина С.Т. Симеотика искусства в XXI веке//Вестник СПбГУКИ.- 2013.-№3(16).
- Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Вып. 5. — М.: Сов. композитор, 1984.
- Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М.: Музыка, 1976.
- Мелетинский Е. М. О литературных архетипах / Рос. Гос. гуманит. ун-т, Ин-т высш. гуманит. исслед. М., 1994.
- Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. — М.: Наука, 1976. ЮЗ.Мельвиль А. Религиозно-мистические направления в молодежном движении США // США: Экономика. Политика, Идеология. 1976. — № 11.
- Михайлов М. К. Стиль в музыке: Исследование. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1981.
- Мусий В.Б. Мифопоэтика как поле проявления художественности романа Гастона Леру «Призрак Оперы» // Жовтень.- 2015.- № 2 (16).-С.174-178.
- Музыка: Энциклопедия / Под ред. Г. В. Келдыша. — М.: Большая Российская энциклопедия, 2003.

Музыкальный язык как культурный коммуникативный код

Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1978.

Орлов, Г. А. Семантика музыки / Г. А. Орлов // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 2. – М. : Сов. композитор, 1973. – С. 434–479.

Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа : учеб. для вузов / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 80 с.

Сахарова А. В На Олимпе современного мюзикла: Об Эндрю Ллойд Уэббере // Библиография. - 2007. - № 6 (353). - 0,2 п. л

Сахарова А В. Эндрю Ллойд Уэббер: британский «король» мюзикла // Музыкальная академия. - 2008. - № 2. - 0,8 п. л.

Сахарова А. В. Путешествия «Иосифа». Художественные модели в мюзикле Эндрю Ллойд Уэббера // Музыковедение. - 2008. - № 3. - 0,3 п. л.

Сахарова А. В. Тайны «Призрака Оперы» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования Вып 5. - Нижний Новгород: Изд-во Нижегородской государственной консерватории, 2003.-0,3 п. л.

Сахарова А. В. К проблеме архетипического в мюзиклах Э. Ллойд Уэббера // Наука о музыке. Слово молодых ученых. - Казань: Казанская государственная консерватория, 2004. - 1 п. л.

Сахарова А. В Приемы музыкальной драматургии в мюзиклах Э. Ллойд Уэббера // Вопросы гуманитарных наук. – 2007- № 3 (30). – С.16-35.

Севастьянова С. Проблема синтеза искусств в экранном театре: Автореф. дис. . канд. иск-я. Астрахань, 2004.

Селинская А. И. Семантический анализ языка музыки. Сравнительный анализ// Вестник Томского университета.-2014.- №381.

Соколов О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. - Н. Новгород, 1994. - С.4.

Способин И.В. Музыкальная форма: Учеб.- М., 1984 .

Сохор, А. Н. Музыкальная жизнь и общественно-музыкальная коммуникация [Электронный ресурс] / А. Н. Сохор. – URL : http://music.prssiterun.com/muskultura/5_2.html (03.06.10).

Титова Н.П. Образ музыканта и музыкальный экфрасис в романе П. Киньяра «Все утра мира» // <http://vestnik.rsu.edu.ru>.

Уртминцева М. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестн. Нижегородского университета. -2010. -№4.

Успенский Б.А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995.

Фарыно, Е. Введение в литературоведение [Текст] : учеб. пособие. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.

Фрейденберг, О.М. Образ и понятие. II. Метафора [Текст] // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М. : Наука, 1978. – С. 180–205.

Федоровская Н. А. Концепция «Музыки Ночи» в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (31). Ч. 1. С. 183-187.

Федоровская Н. А. Мюзикл Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» в конструкциях и концепциях. Владивосток: Изд-во ДВФУ, 2014. 312 с.

Федоровская Н. А. Роль музыкально-риторической фигуры *circulatio* в воплощении образа пенджабского лассо в мюзикле Э. Л. Уэббера «Призрак Оперы» // Музыковедение. 2014. № 5. С. 20-24.

Хетени 2002 - Хетени Ж. Экфрасис о двух концах - теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.

Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. 2-е изд. - М.: Музыка, 1987.

Черкашина М. Размышления о феномене оперы // Музыкальная академия. - 1995. - №1. - С.54.

Шальнев А. Эндрю Уэббер, суперзвезда // Известия. — 1988. — 12 марта.

Шубина И. В. Драматургия и режиссура зрелища: игра, сопровождающая жизнь: Учебно-метод. пособие. — Ростов н/Д.: Феникс, 2006.

Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева, Е.О. Пономаренко, А.Г. Рогова, И.А. Табункина, Д.С. Туляков, И.И. Тулякова; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. – Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2014. – 204 с.

Эттингер М. Мюзиклы: Взгляд в прошлое // Америка. - 1976. № 231.

Юнг К. Г. Психология бессознательного / Пер. с нем. М.: Канон, 1994.

Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мироворенческая модель// Вопросы философии.-2011.-№ 12.

Coveney M. Cats on a chandelier: The Andrew Lloyd Webber story. - Hutehinson. London, 1999; McKnight G. Andrew Lloyd Webber. - St. Martin's Press. New York, 1984; Mantle J. Fanfare: The unauthorised biography of A. L. Webber. - Sphere Books Ltd edition, 1990.

Gavins J., Steen G. «Cognitive Poetics in Practice»// www.twirpx.com.

Walsh M. Andrew Lloyd Webber. His life and works. - New-York: Wiking, 1989.

Hopkins, Pandora. The Homology of Music and Myth: Views of Levi-Strauss on Musical Structure, 1977.

Федоровская Н. А. Восприятие Кристиной Даэ главного героя в мюзикле Э. Л. Уэббера Призрак Оперы// www.gramota.net/materials.

Эндрю Ллойда Уэббера в массы! Электронный -ресурс.: новости, биография, творчество. - Электрон, дан. - [200-?]. // <http://alwebber.narod.ru>

Andrew Lloyd Webber Home Page Электронный ресурс. = Официальный сайт Эндрю Ллойд Уэббера// <http://www.andrewlloydwebber.com>.

Andrew Lloyd Webber's musicals: The shows, the films and the music
Электронный ресурс. = Официальный сайт продюсерской компании The
Really Useful Group. // <http://www.reallyuseful.com>.

Описательные выборки

Chapter 1 p. 2

And it was true. For several months, there had been nothing discussed at the Opera but this ghost in dress-clothes who stalked about the building, from top to bottom, like a shadow, who spoke to nobody, to whom nobody dared speak and who vanished as soon as he was seen, no one knowing how or where. As became a real ghost, he made no noise in walking. People began by laughing and making fun of this specter dressed like a man of fashion or an undertaker; but the ghost legend soon swelled to enormous proportions among the corps de ballet. All the girls pretended to have met this supernatural being more or less often. And those who laughed the loudest were not the most at ease. When he did not show himself, he betrayed his presence or his passing by accident, comic or serious, for which the general superstition held him responsible. Had any one met with a fall, or suffered a practical joke at the hands of one of the other girls, or lost a powderpuff, it was at once the fault of the ghost, of the Opera ghost.

Глава 1, стр. 14-15.

Действительно, вот уже несколько месяцев в Опере только и судачили что о призраке в черном фраке, который как тень фланировал по всем этажам огромного здания; он ни к кому не обращался и с ним никто не смел заговорить; завидев человека, он мгновенно исчезал неизвестно куда и каким образом. Передвигался он неслышно, как и подобает настоящему призраку. Сначала все только смеялись над этим привидение, одетым, как светский человек или служащий похоронного бюро, но вскоре легенда о призраке разрослась в кордебалете до невероятных размеров. Каждая из девушек утверждала, будто видела это сверхъестественное существо и даже стала жертвой его казней, а те, что более всех смялись, боялись его не меньше.

Когда его не было видно, он напоминал о своем существовании забавными или зловещими происшествиям, виновником которых его провозглашало почти всеобщее суеверие. Случалось, ли что серьезное, или просто затевался розыгрыш, терялась ли пуховка для рисовой пудры – во всем был виноват призрак – Призрак Оперы!

Chapter 1 p. 2

The truth is that the idea of the skeleton came from the description of the ghost given by Joseph Buquet, the chief scene-shifter, who had really seen the ghost. He had run up against the ghost on the little staircase, by the footlights,

which leads to "the cellars." He had seen him for a second for the ghost had fled--and to any one who cared to listen to him he said:

"He is extraordinarily thin and his dress-coat hangs on a skeleton frame. His eyes are so deep that you can hardly see the fixed pupils.

You just see two big black holes, as in a dead man's skull. His skin, which is stretched across his bones like a drumhead, is not white, but a nasty yellow. His nose is so little worth talking about that you can't see it side-face; and THE ABSENCE of that nose is a horrible thing TO LOOK AT. All the hair he has is three or four long dark locks on his forehead and behind his ears."

Глава 2, стр. 26.

Вот какими словами описывал Жозеф Бюкэ Призрака всем, кто хотел о нем услышать:

- Это удивительно худой человек, и его фрак болтается на костях как на вешалке. Глаза посажены так глубоко, что зрачки с трудом различимы. В сущности, видны только две большие черные глазницы, как у мертвецов. Кожа, которая натянута на костяк как на барабан, вовсе не белая, а какая то отвратно желтая, вместо носа – еле заметный бугорок, так что в профиль его вообще не видно, и само это отсутствие носа является собой ужасное зрелище. Шевелюру заменяют несколько длинных темных прядей, свисающих на лоб и за уши.

Chapter 2, 14.

But the real triumph was reserved for Christine Daae, who had begun by singing a few passages from Romeo and Juliet. It was

the first time that the young artist sang in this work of Gounod, which had not been transferred to the Opera and which was revived at the Opera Comique after it had been produced at the old Theatre Lyrique by Mme. Carvalho. Those who heard her say that her voice, in these passages, was seraphic; but this was nothing to the superhuman notes that she gave forth in the prison scene and the final trio in FAUST, which she sang in the place of La Carlotta, who was ill. No one had ever heard or seen anything like it.

Глава 2, стр 26.

Но главный успех выпал на долю Кристины Даз, которая в начале спела несколько арий из «Ромео и Джульетты». Впервые в своей жизни молодая певица исполнила это произведение Гуно, которое, кстати, еще и не звучало в этом театре, ибо только незадолго до этого было поставлено в Комической опере, а до этого много раньше в бывшем Лирическом театре с мадам Карвальо в главной партии. Ах! Стоит посочувствовать тем, кому не довелось услышать Кристину Даз в партии Джульетты, увидеть ее непосредственность и грацию, замереть при звуках ее ангельского голоса, почувствовать, как душа устремляется.

Chapter 2, p. 9.

Daae revealed a new Margarita that night, a Margarita of a splendor, a radiance hitherto unsuspected.

A few subscribers, however, protested. Why had so great a treasure been kept from them all that time? Till then, Christine Daae had played a good Siebel to Carlotta's rather too splendidly material Margarita. And it had needed Carlotta's incomprehensible and inexcusable absence from this gala night for the little Daae, at a moment's warning, to show all that she could do in a part of the program reserved for the Spanish diva!

Глава 2, стр 27.

Перед публикой предстала новая Маргарита, Маргарита ослепительная, сияющая, о существовании которой раньше и не подозревали.

Известный критик П. де Сент-В. Запечатлел воспоминание об этом волшебном мгновении в рецензии, которую он удачно назвал «Новая Маргарита». Сам тоже будучи художником в душе, он писал, что певица – это прекрасное и нежное дитя – принесла в тот вечер на подмостки оперы нечто большее, чем свое искусство, - она принесла свое сердце.

Chapter 3, p. 16.

«The Opera ghost!»

Jammes yelled these words in a tone of unspeakable terror; and her finger pointed, among the crowd of dandies, to a face so pallid,

so lugubrious and so ugly, with two such deep black cavities under the straddling eyebrows, that the death's head in question immediately scored a huge success.

«The Opera ghost! The Opera ghost!».

Глава 3, стр 39.

-Призрак Оперы!

Жамм бросила эту фразу с неопишмым ужасом, указывая пальчиком в толпе черных фраков на лицо, такое бледное, мрачное и уродливое, с такими глубокими глазницами под безбровыми дугами, что вышеуказанный череп тут же возымел оглушительный успех.

-Призрак Оперы! Призрак Оперы!

Chapter 3, p. 17.

The retiring managers had already handed over to their successors the two tiny master-keys which opened all the doors--thousands of doors of the Opera house. And those little keys, the object of general curiosity, were being passed from hand to hand, when the attention of some of the guests was diverted by their discovery, at the end of the table of that strange, wan and fantastic face, with the hollow eyes, which had already appeared in the foyer of the ballet and been greeted by little Jammes' exclamation:

"The Opera ghost!"

Глава 3, стр. 40-41.

Экс-директора уже вручили Моншармену и Ришару два крохотных ключика, которые, как волшебная палочка, открывала все двери в Национальной академии музыки – а их тысячи. Эти ключики – предмет всеобщего любопытства – переходили из рук в руки, когда в конце стола возникло то самое фантастическое бледное лицо с провалами глазниц, которое уже появлялось этим вечером в фойе балета и было встречено криком Жамм «Призрак оперы!».

Chapter 3, p.17.

According to the story, the ghost had no nose and the person in question had. But M. Moncharmin declares, in his Memoirs, that the guest's nose was transparent: «long, thin and transparent" are his exact words. I, for my part, will add that this might very well apply to a false nose. M. Moncharmin may have taken for transparency what was only shininess. Everybody knows that orthopaedic science provides beautiful false noses for those who have lost their noses naturally or as the result of an operation.

Глава 3, стр. 41.

Некоторые из присутствующих слышали легенду о Призраке и рассказ старшего рабочего сцены о смерти которого они еще не знали, и нашли, что человек, который сидел в конце стола, вполне мог сойти за живое воплощение легендарного образа, созданного неистребимым суеверием служащих Оперы. Однако согласно легенде у Призрака носа не было, а молчаливый гость его имел, хотя в своих «Воспоминаниях» Моншармен утверждает, что нос странного сотрапезника был прозрачен. «У него был нос, - пишет он, - длинный, тонкий и прозрачный», а я бы добавил, что нос этот мог быть и фальшивым. Господин Моншармен мог счесть прозрачным всего лишь то, что не блестело. Наука – и это всем известно – способна делать великолепные накладные носы для тех, кто их лишен от природы или утратил по какой-то причине.

Chapter 5, p. 31.

Christine Daae, owing to intrigues to which I will return later, did not immediately continue her triumph at the Opera. After the famous gala night, she sang once at the Duchess de Zurich's; but this was the last occasion on which she was heard in private.

She refused, without plausible excuse, to appear at a charity concert to which she had promised her assistance. She acted throughout as though she were no longer the mistress of her own destiny and as though she feared a fresh triumph.

Глава 6, стр. 64.

«Когда мы слышим ее в «Гамлете», мы спрашиваем себя: неужто сам Шекспир прибыл из Элизеума репетировать с ней партию Офелии. А когда ее голос венчает звездная диадема Царицы Ночи, с небес должен сойти Моцарт, чтобы услышать ее пение. Впрочем, не стоит тревожить композитора – высокий звонкий голос чудесной исполнительницы его «Волшебной флейты» сам достигает Неба, взмывая туда с той же легкостью, с какой она перелетела из сельской хижины Скотелофа во дворец из золота и мрамора, выстроенный господином Гарнье».

Chapter 5, p.33.

He maintained that the father was the first violinist in the world and that the daughter had the making of a great artist. Her education and instruction were provided for. She made rapid progress and charmed everybody with her prettiness, her grace of manner and her genuine eagerness to please.

Глава 6, стр. 67.

Девочка восхищала всех окружающих своей красотой, грацией и жаждой совершенства. Она быстро училась, и когда профессору Валериусу и его жене потребовалось уехать жить во Францию, они взяли с собой Даэ и Кристину, с которой матушка Валериус обращалась как с дочерью.

Chapter 9, p. 64.

As Raoul once more passed through the great crush-room, this time in the wake of his guide, he could not help noticing a group crowding round a person whose disguise, eccentric air and gruesome appearance were causing a sensation. It was a man dressed all in scarlet, with a huge hat and feathers on the top of a wonderful death's head. From his shoulders hung an immense red-velvet cloak, which trailed along the floor like a king's train; and on this cloak was embroidered, in gold letters, which every one read and repeated aloud, "Don't touch me! I am Red Death stalking abroad!"

Then one, greatly daring, did try to touch him...but a skeleton hand shot out of a crimson sleeve and violently seized the rash one's wrist; and he, feeling the clutch of the knucklebones, the furious grasp of Death, uttered a cry of pain and terror. When Red Death released him at last, he ran away like a very madman, pursued by the jeers of the bystanders.

Глава 10, стр. 122.

Следуя за своим проводником через большое фойе, пробиваясь сквозь толпу, упражнявшуюся в самых экстравагантных безумствах, Рауль не мог не заметить группы людей, теснившихся вокруг человека, чей костюм, оригинальные манеры и мрачный вид были просто сенсацией...

Он был одет во все ярко-красное, а его огромная шляпа с перьями была нахлобучена на череп. Ах, какая это была превосходная имитация черепа! Окружавшие его подмастерья художников осыпали его комплиментами, поздравляли и спрашивали, у какого мастера, в какой мастерской, - вероятно, посещаемой самим Плутоном, - ему изготовили, нарисовали и раскрасили такой прекрасный череп.

Человек с черепом вместо головы, в шляпе с перьями и в алых одеждах волочил за собой мантию из красного бархата огромных размеров, подобно королевской мантии пламеневшее на паркете, и на этом мантию золотыми буквами была вышита фраза, которую все громко повторяли.

Chapter 2, p. 14.

«Your soul is a beautiful thing, child," replied the grave man's voice, "and I thank you. No emperor ever received so fair a gift. THE ANGELS WEPT TONIGHT.»

Глава 2, стр. 36.

«Твоя душа прекрасна, дитя мое, - произнес мужчина низким голосом, - и я благодарю тебя. Ни один король не получил такого подарка! Этим вечером ангелы плакали...».

Chapter 3, p. 17.

A few of those present who knew the story of the ghost and the description of him given by the chief scene-shifter--they did not know of Joseph Buquet's death--thought, in their own minds, that the man at the end of the table might easily have passed for him; and yet, according to the story, the ghost had no nose and the person in question had. But M. Moncharmin declares, in his Memoirs, that the guest's nose was transparent: "long, thin and transparent" are his exact words. I, for my part, will add that this might very well apply to a false nose. M. Moncharmin may have taken for transparency what was only shininess. Everybody knows that orthopaedic science provides beautiful false noses for those who have lost their noses naturally or as the result of an operation.

Глава 3, стр. 41.

Некоторые из присутствующих слышали легенду о Призраке и рассказ старшего рабочего сцены, о смерти которого они еще не знали, и нашли, что человек, который сидел в конце стола, вполне мог сойти за живое воплощение легендарного образа, созданного неистребимым суеверием служащих Оперы. Однако согласно легенде у Призрака носа не было, а молчаливый гость его имел, хотя в своих «Воспоминаниях» Моншармен утверждает, что нос странного сотрапезника был прозрачен. «У него был нос, - пишет он, - длинный, тонкий и прозрачный», а я бы добавил, то нос этот мог быть и фальшивым. Господин Моншармен мог счесть прозрачным всего лишь то, что не блестело. Наука – и это всем известно-способна делать великолепные носы для тех, кто их лишен от природы или утратил по какой-то причине.

Chapter 4, p. 22.

And I am not speaking of Christine Daae either, though her genius is certain, whereas your jealousy prevents her from creating any important part.

Глава 4, стр. 49.

Я имею в виду Кристину Дааз, чей дар бесспорен и которую, кстати, вы ревниво отводите от любой важной роли.

Chapter 3, p. 17.

There sat the ghost, as natural as could be, except that he neither ate nor drank. Those who began by looking at him with a smile ended by turning away their heads, for the sight of him at once provoked the most funereal thoughts. No one repeated the joke of the foyer, no one exclaimed:

"There's the Opera ghost!"

He himself did not speak a word and his very neighbors could not have stated at what precise moment he had sat down between them; but every one felt that if the dead did ever come and sit at the table of the living, they could not cut a more ghastly figure.

Глава 3, стр. 41.

Последний сидел как ни в чем не бывало, как и прочие приглашенные, только ничего не пил и не ел. Те, кто сначала поглядывали на него с улыбкой, потом стали отводить глаза – это зрелище навевало слишком мрачные мысли. Никто не пытался шутить, никто не выкрикивал «Вот «Призрак Оперы!»»

Он не произнес ни слова, и его соседи по столу не могли бы сказать в точности, когда подсел к ним этот странный субъект, но каждый подумал, что если бы мертвые садились иногда за стол живых, то они не выглядели бы более мрачно.

Chapter 4, p. 22.

All the same, I should like to take advantage of the fact that you have not yet turned Christine Daae out of doors by hearing her this evening in the part of Siebel, as that of Margarita has been forbidden her since her triumph of the other evening

Глава 5, стр. 49.

И все таки я хотел бы воспользоваться тем, что Кристине Дааз еще не указали на дверь, и послушать ее нынче вечером в партии Зибеля, поскольку партия Маргариты после ее недавнего триумфа ей заказана; и в связи с этим прошу вас не занимать мою ложу ни сегодня, ни в последующие дни.

Chapter 5, p. 33

Only, there was also a high wind, which blew Christine's scarf out to sea. Christine gave a cry and put out her arms, but the scarf was already far on the waves. Then she heard a voice say: «It's all right, I'll go and fetch your scarf out of the sea.»

Глава 6, стр. 69.

Еще там дул сильный ветер, который сорвал шарф Кристины и унес его в море. Кристина вскрикнула, протянула руки, но легкий лоскут уже колыхался на волнах далеко от берега. И тут Кристина услышала голос, который сказал ей: - не волнуйтесь, мадемуазель, я достану ваш шарф из моря.

Chapter 5, p. 34.

While the old man told this story, Raoul looked at Christine's blue eyes and golden hair; and Christine thought that Lotte was very lucky to hear the Angel of Music when she went to sleep.

Глава 6, стр. 69.

Пока папаша Даэ рассказывал, Рауль разглядывал голубые глаза и золотистые волосы Кристины. А Кристина думала о том как была счастлива маленькая Лотта, когда засыпала и слышала Ангела Музыки.

Chapter 5, p. 35.

He first saw the old man; and then Christine entered, carrying the tea-tray. She flushed at the sight of Raoul, who went up to her and kissed her. She asked him a few questions, performed her duties as hostess prettily, took up the tray again and left the room. Then she ran into the garden and took refuge on a bench, a prey to feelings that stirred her young heart for the first time.

Raoul followed her and they talked till the evening, very shyly. They were quite changed, cautious as two diplomatists, and told each other things that had nothing to do with their budding sentiments. When they took leave of each other by the roadside, Raoul, pressing a kiss on Christine's trembling hand.

Глава 6, стр. 71.

Старик еще продолжал говорить, когда открылась дверь и в комнату поспешно вошла очаровательная девушка, держа в руках поднос, на котором стояли чашки с дымящимся чаем. Кристина узнала Рауля, поставила поднос, и ее прелестное лицо залилось краской смущения. Она нерешительно помолчала, а отец смотрел на них. Потом Рауль приблизился и поцеловал ее в щеку.

Chapter 5, p, 35.

As for Christine, she tried not to think of him and devoted herself wholly to her art. She made wonderful progress and those who heard her prophesied that she would be the greatest singer in the world. Meanwhile, the father died; and, suddenly, she seemed to have lost,

with him, her voice, her soul and her genius. She retained just, but only just, enough of this to enter the CONSERVATOIRE, where she did not distinguish herself at all, attending the classes without enthusiasm and taking a prize only to please old Mamma Valerius with whom she continued to live.

Глава 6, стр. 71-72.

С того дня она старалась не думать о нем, но это было не легко; она с головой погрузилась в свое искусство, которое отнимало у нее все время. Ее успехи были просто поразительны: те, кто слышал ее, предсказывали, что она станет лучшей певицей в мире. Тем временем ее отец умер, и как-то вдруг вместе с отцом она потеряла голос, душу и дар. У нее осталось достаточно того, чтобы поступить в Консерваторию, но не более. Она ничем не выделялась, училась без воодушевления и получила приз на конкурсе, чтобы сделать приятное своей старой матушке Валериус, с которой она по – по-прежнему жила.

Chapter 5, p. 35-36.

The first time that Raoul saw Christine at the Opera, he was charmed by the girl's beauty and by the sweet images of the past which it evoked, but was rather surprised at the negative side of her art.

Глава 6, стр. 72.

Когда Рауль впервые увидел Кристину в Опере, он был очарован красотой девушки, и сладкие воспоминания нахлынули на него, однако пение ее чем-то его оттолкнуло, чему он весьма удивился.

Chapter 5, p. 36.

She seemed, for that matter, to see nobody. She was all indifference. Raoul suffered, for she was very beautiful, and he was shy and dared not confess his love, even to himself. And then came the lightning-flash of the gala performance: the heavens torn asunder and an angel's voice heard upon earth for the delight of mankind and the utter capture of his heart.

Глава 6, стр. 72.

Казалось, она была равнодушна ко всему. Он снова приходил слушать ее, следовал за ней за кулисами, поджидал за колосником. Он пытался привлечь ее внимание. Не один раз сопровождал ее до самого порога гримёрной, но она не замечала его. Она, казалось, вообще никого не замечала. Рауль страдал от такого безразличия, потому что она была красива, а он робок, и даже самому себе не смел признаться, что влюблен. Затем как гром среди ясного неба в тот торжественный вечер: разверзлись небеса и ангельский голос сошел на землю, покори́л всех и полностью завладел его сердцем.

Chapter 5, p. 38.

At an utter loss to understand, Raoul answered: "I heard him reply, when you said you had given him your soul, 'Your soul is a beautiful thing, child, and I thank you. No emperor ever received so fair a gift. The angels wept tonight.'"

Глава 6, стр. 76.

«Твоя душа прекрасна, дитя мое, и я благодарю тебя. Ни один король не получал такого подарка. Этим вечером Ангелы плакали».

Chapter 5, p. 38.

Christine carried her hand to her heart, a prey to indescribable emotion. Her eyes stared before her like a madwoman's. Raoul was terror-stricken. But suddenly Christine's eyes moistened and two great tears trickled, like two pearls, down her ivory cheeks.

.

Глава 6, стр. 76.

Кристина прижимает руку к сердцу и пристально смотрит на Рауля в неописуемом волнении. Ее взгляд столь пронзителен, столь неподвижен, что кажется бессмысленным. Рауль пришел в ужас. Но вот глаза ее увлажняются, и по матовым щекам соскальзывают две жемчужины, две тяжелые слезы...

Chapter 7, p. 52.

Students, citizens, soldiers, girls and matrons whirled light-heartedly before the inn with the figure of Bacchus for a sign. Siebel made her entrance. Christine Daae looked charming in her boy's clothes; and Carlotta's partisans expected to hear her greeted with an ovation which would have enlightened them as to the intentions of her friends. But nothing happened.

Глава 8, стр. 99.

Кристина Дааз была прелестна в одежде «травести». Ее свежесть и меланхоличная грация очаровывали с первого взгляда. Сторонники Карлотты приготовились к тому, что вот-вот раздастся восторженная овация, которая сообщит им о намерениях друзей. Впрочем, эта овация была бы совершенно не к месту.

Chapter 7, p. 53.

Christine, raising her head, saw the Vicomte de Chagny in his box; and, from that moment, her voice seemed less sure, less crystal-clear than usual. Something seemed to deaden and dull her singing. ..

Глава 8, стр. 100.

Кристина спела эти строчки, держа в руках букет из роз и сирени; подняв голову, она увидела виконта де Шаньи в одной из лож; тут же все заметила, что ее голос зазвучал неуверенно, не так звонко и чисто, как обычно.

Chapter 7, p.53.

«What a queer girl she is!" said one of Carlotta's friends in the stalls, almost aloud. "The other day she was divine; and to-night she's simply bleating. She has no experience, no training.»

Глава 8, стр. 100.

- Странная девушка, - довольно громко заметил один из друзей Карлотты, сидевший в креслах оркестра, - в прошлый раз она пела божественно, а сегодня спотыкается, опыта нет, вокальной школы нет!

Chapter 8, p. 57

The girl's highly strung imagination, her affectionate and credulous mind, the primitive education which had surrounded her childhood with a circle of legends, the constant brooding over her dead father and, above all, the state of sublime ecstasy into which music threw her from the moment that this art was made manifest to her in certain exceptional conditions, as in the churchyard at Perros; all this seemed to him to constitute a moral ground only too favorable for the malevolent designs of some mysterious and unscrupulous person. Of whom was Christine Daae the victim?

Глава 9, стр. 110.

Экзальтированное воображение девушки, ее нежная доверчивая душа, примитивное воспитание (ее детство и юность прошли в окружении легенд), постоянные мысли об умершем отце и, самое главное, то состояние возвышенного экстаза, в которое музыка повергал ее, воздействуя при самых необычных обстоятельствах – стоит только вспомнить сцену на кладбище, - все это казалось Раулю благодатной почвой для дурных поступков какого-то таинственного бессовестного человека.

Chapter 8, p. 58.

Five minutes later, Raoul was ushered into an ill-lit room where he at once recognized the good, kind face of Christine's benefactress in the semi-darkness of an alcove.

Глава 9, стр. 111.

Пять минут спустя Рауля ввели в практически темную комнату, где от тотчас же различил в полутьме доброе лицо благотельницы Кристины.

Chapter 8, p. 59.

«good genius," on the Angel of Music of whom Christine had spoken to him so strangely, on the death's head which he had seen in a sort of nightmare on the high altar at Perros and also on the Opera ghost, whose fame had come to his ears one evening when he was standing behind the scenes, within hearing of a group of scene-shifters who were repeating the ghastly description which the hanged man, Joseph Buquet, had given of the ghost before his mysterious death.

Глава 9, стр. 112.

- Очень меня любит- вздохнул молодой человек, который как раз пытался как-то связать свои о гении матушки Валериус, об Ангеле, о котором так странно рассказывала Кристина, о черепе, который привиделся ему в кошмаре на ступеньках алтаря в Перросе, и о Призраке Оперы, слухи о котором дошли о до него.

Chapter 9, p. 62.

The somber picture which he had for a moment imagined of a Christine forgetting her duty to herself made way for his original conception of an unfortunate, innocent child, the victim of imprudence and exaggerated sensibility. To what extent, at this time, was she really a victim? Whose prisoner was she? Into what whirlpool had she been dragged?

Глава 10, стр. 118.

Этого хватило, чтобы в нем возродилась надежда. Тот темный портрет Кристины, забывшей о своем долге, который он на мгновение себе представил, уступил место первоначальному образу бедного невинного ребенка, жертвы собственной неосторожности и чрезмерной чувствительности. Но в какой мере она было жертвой? Чья она пленница? В какую бездну ее увлекли?

Chapter 9, 63.

After her father's death, she acquired a distaste of everything in life, including her art. She went through the CONSERVATOIRE like a poor soulless singing-machine.

Глава 10, стр. 119.

Он помнил, какое отчаяние ее охватило после смерти отца и как после этого она потеряла вкус ко всему земному, даже к своему искусству. В консерватории она училась как бедная поющая машина, лишенная души.

Chapter 9, p. 60.

The Angel of Music!...For three months the Angel of Music had been giving Christine lessons....Ah, he was a punctual singing-master!... And now he was taking her for drives in the Bois!...

Глава 10, стр. 120.

А Ангел Музыки вот уже три месяца дает Кристине уроки... Ах, это был пунктуальный профессор! А теперь он прогуливается с ней в Булонском лесу!

Chapter 9, p. 65.

A RED FOOT, followed by another...and slowly, majestically, the whole scarlet dress of Red Death met his eyes. And he once more saw the death's head of Perros-Guirec.

Глава 10, стр. 122.

Именно в этот момент Рауль подошёл в плотную к этому мрачному персонажу, который как раз повернулся в его сторону. Рауль чуть не вскричал: «Тот самый череп из Перрос – Гирека!»

Chapter 9, p. 65.

«Why, he, the man who hides behind that hideous mask of death!...The evil genius of the churchyard at Perros!...Red Death!...In a word, madam, your friend... your Angel of Music!...But I shall snatch off his mask, as I shall snatch off my own; and, this time, we shall look each

other in the face, he and I, with no veil and no lies between us;

Глава 10, стр. 123-124.

Да тот, кто прячется под этой отвратительной маской мертвеца!... Злой гений с кладбища В Перросе! Красная смерть!... Наконец, ваш друг, мадам... Ваш Ангел Музыка! Я сорву с него маску, как снял свою, мы посмотрим друг на друга, на этот раз лицом к лицу, без тайн и обманов.

Chapter 9, p. 66.

She spoke in such a despairing voice that the lad began to feel remorse for his cruelty.

Глава 10, стр. 125.

Эти слова «все кончено» она сказала с таким отчаянием, что молодой человек вздрогнул, почувствовав угрызения совести из-за своей жестокости.

Chapter 9, стр. 67.

Christine entered, took off her mask with a weary movement and flung it on the table. She sighed and let her pretty head fall into her two hands.

Глава 10, стр. 126.

Кристина усталым жестом сняла с себя маску и сказала:
-Это трагедия, друг мой...

CUE : REYER
From the beginning of the aria then, mam'selle!

M 1-46

CHRISTINE

Think of me think of me fond - ly

PIANO SOLO

when we've said good - bye re - mem - ber me ev - ery so of - ten,

FIRMIN : Andre. This is doing nothing for my nerves.
ANDRE : Don't fret Firmin.

pro - mise me you'll try. On that day, that not so dis - tant day, when you are

far a - way and free. If you e - ver find a mom - ent,

one a lone. Since the mo-ment I first heard you sing I have

vcl. *mp*

Detailed description: This system contains the first two lines of music. The top line is a vocal melody starting with a fermata over the word 'one'. The piano accompaniment is in the lower two staves, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamics include *vcl.* and *mp*.

nee - ded you with me to serve me, to sing for my mu - sic — my

dim. *rit.*

Detailed description: This system contains the third and fourth lines of music. The vocal line continues with the lyrics 'nee - ded you with me to serve me, to sing for my mu - sic — my'. The piano accompaniment features sustained chords and a *rit.* (ritardando) marking.

mu - sic. Night time, shar - pens, heigh - tens each sen - sa - tion.

pp *VCL. VCLAS.* *HARP* *pp* *HARP*

Detailed description: This system contains the fifth and sixth lines of music. The vocal line has a fermata over 'mu - sic.' and then continues with 'Night time, shar - pens, heigh - tens each sen - sa - tion.'. The piano accompaniment includes markings for *pp*, *VCL. VCLAS.*, and *HARP*.

Dark - ness stirs and wakes i - ma - gi - na - tion. Si - leat - ly the sen - ses, a -

HARP *ADD IN. 1* *ADD W.W.*

Detailed description: This system contains the seventh and eighth lines of music. The vocal line continues with 'Dark - ness stirs and wakes i - ma - gi - na - tion. Si - leat - ly the sen - ses, a -'. The piano accompaniment includes markings for *HARP*, *ADD IN. 1*, and *ADD W.W.*



Рис. 1. Образ Кристины Дааз эпизод из музыкального фильма «Призрак Оперы» реж. Дж. Шумахер 2004 г.



Рис. 1. Образ Кристины Дааз эпизод из музыкального фильма «Призрак Оперы» реж. Дж. Шумахер 2004 г.