

РАБОТА ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ МЕХАНИЗМОВ В РОМАНЕ ГАСТОНА ЛЕРУ «ПРИЗРАК ОПЕРЫ»¹

К. А. Чекалов

Институт мировой литературы имени А. М. Горького

Поступила в редакцию 15 июня 2016 г.

Аннотация: в самом знаменитом из своих сочинений, романе «Призрак Оперы» (1909), известный представитель французской массовой литературы начала XX века Гастон Леру прибегает к различным вариантам интертекстуальности: доработка собственного текста (сокращения); цитирование оперных либретто и оперные аллюзии; литературные аллюзии (с указанием источника или без указания); литературные цитаты и микроцитаты; скрытые цитаты из документальных источников.

Ключевые слова: роман, опера, цитата, купюра, аллюзия, пересказ, интертекстуальность.

Abstract: Gaston Leroux, a famous representative of the French popular literature of the early twentieth century, resorts to various kinds of intertextuality in the novel «Le Fantôme de l'opéra» (1909), the most famous of his works. They are as follows: revising his own texts (their abridgement); quotations from Opera librettos and allusions to the famous operas; (with or without indicating the source); literary allusions, literary quotations and microquotations; unacknowledged quotations from documentary sources.

Key words: novel, opera, quotation, deletion, allusion, retelling, intertextuality

Гастон Леру (1868-1927) является крупнейшим представителем французской массовой литературы начала XX века. Ему удалось придать новое дыхание начавшему увядать жанру роману-фельетона; канонизировать важнейшую нарративную структуру детективного романа – преступление в запертой комнате; перебросить надежный мост между мистическим нарративом декаданса и тем типом остросюжетного повествования XX века, который получил название «хоррор».

Все подвизавшиеся в области популярного чтения современные Леру авторы в той или иной степени учитывали опыт своих знаменитых предшественников – Эжена Сю, Александра Дюма, Жюль Верна. Однако именно в творчестве Гастона Леру интертекстуальное начало выражено особенно сильно, причем круг использованных им гипотекстов отнюдь не сводится к одной только массовой литературе. Правда, в разных сочинениях французского писателя толщина интертекстуальных слоев различна; особая их плотность наблюдается в дилогии «Кровавая кукла» и «Машина-убийца» (1923) и в самой знаменитой книге Леру – «Призрак Оперы». Именно последней и будет посвящена настоящая статья.

Как замечает исследователь творчества Леру Альфю (он же Ален Фюзелье), первая версия «При-

зрака Оперы», скорее всего, была готова еще в 1908 году [1], но по неясным причинам первая публикация началась на страницах газеты «Le Gaulois» лишь 23 сентября 1909 года и завершилась в январе 1910. Месяц спустя «Призрак Оперы» вышел отдельной книгой в издательстве Пьера Лаффита, специализировавшегося на выпуске популярной литературы.

Есть основания говорить о присутствии в тексте романа нескольких вариантов интертекстуальности.

1) Широкое понимание термина «интертекстуальность» позволяет включить в объем этого понятия и доработку автором своих собственных текстов. Можно констатировать, что между газетным и книжным вариантами «Призрака Оперы» существуют небольшие расхождения (собственно, это вполне закономерное для публикационных стратегий массовой литературы явление); некоторые фрагменты текста подверглись сокращению или изъятию. Сказанное касается, в частности, эпизода с присутствием Перса в театральном зале (глава VIII первой редакции); в окончательном варианте этот персонаж появляется (мимоходом) лишь в главе XIV, портрет же его приводится только в главе XVI и оказывается сильно урезанным. Сменилась нумерация глав; опубликованная в номерах от 3-4 ноября глава «Волшебный конверт» (двенадцатая по счету в первоначальной версии) вообще выпала из романа, между тем там содержался довольно занятный комический эпизод с посещением директорами ложи Слепых (перевод главы см. [2]). Лишь частично соответствующий материал вошел в главу XVII окончательной редакции («Удивительные признания мамы Жири...»).

¹ Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ (проект № 16-44-93517 «Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции «прекрасной эпохи»)

2) Текст «Призрака Оперы» включает в себя ряд фрагментов оперных постановок, что отличает книгу от других романов Гастона Леру. Один из этих фрагментов – ария Рашели из чрезвычайно популярной в XIX веке оперы Фроменталя Галеви на либретто Эжена Скриба «Жидовка» (1835) – запечатлен в романе в исполнении пожилой билетерши мадам Жири, которая не только поет, но и кратко пересказывает один из эпизодов второго акта оперы, где принц Леопольд, пытаясь обольстить дочь Элеазара Рашель, втирается в их семью и изображает из себя приверженца иудейской веры («а дальше Леопольд кричит: «Бежим!», а Элеазар их останавливает и спрашивает: «Куда спешите вы?»») [3, 60]. Подобная трактовка совершенно снижает романтический пафос оригинала, придавая сюжету комическую окраску (вполне соответствующую поэтике многих романов Гастона Леру). Но, конечно, главенствующая роль в романе отводится постановке «Фауста» Гуно на либретто Жюль Барбье и Мишеля Карре (1859), а более конкретно – двум ариям Маргариты (сцена в саду в третьем акте и финальная ария, по ходу которой героиня оперы воспаряет в небеса). Первый эпизод оборачивается страшным позором «давшей петуха» благодаря коварному вмешательству Эрика Карлотты (глава VIII); второй завершается также «срежиссированным» Призраком весьма зрелищным исчезновением Кристины Даэ со сцены (финал главы XIV). Высокая нарративная роль двух этих арий в контексте романного целого поддержана излюбленным Леру варьированием стилистических регистров (от сатирического в первом случае до патетического во втором). Наконец, слова оказавшейся в подземном царстве Эрика Кристины: «я хотела увидеть *лицо* «голоса»» [4, 170] с последующим срыванием с Ангела Музыки маски (глава XIII) выглядят как своеобразный парафраз обращенной к Маргарите арии Фауста: «О позволь, ангел мой, на тебя наглядеться» (всё та же сцена в саду из третьего акта оперы).

Другие оперные фрагменты только упомянуты – соответствующие тексты не приводятся, но это вовсе не умаляет значения соответствующих эпизодов в структуре книги. Таков, например, дуэт Отелло и Дездемоны из оперы Верди на либретто Арриго Бойто «Отелло» (1887), исполняемый Кристиной и Эриком в уже упомянутом эпизоде из главы XIII; по словам героини Леру, «над нашими головами уже витал дух шекспировской трагедии» [5, 169]. По ходу исполнения Эрик – а он представлен в романе как талантливый музыкант и актер – как бы перевоплощается в венецианского мавра; возникает явная параллель между сюжетом Шекспира и треугольником Эрик-Рауль-Кристина (он, конечно, рифмуется и с треугольником Мефистофель-Фауст-Маргарита), причем выдающееся мастерство исполнения в сочетании с романтической приподнятостью музыки магнетически притягивают Кристину к Призраку

и позволяют понять её роковую зависимость от Эрика.

3) Хотя имя Данте в тексте романа не упоминается ни разу, однако явственная печать дантовского ада лежит на описании подземелья Оперы:

«Там, возле огромных котлов, стояли демоны в черном и, орудуя лопатами, вилами, ворошили горящие уголья, поддерживая пламя. По мере приближения угрожающе раскрывалась багровая пасть печи» [6, 160].

Ассоциация с «Божественной Комедией» поддержана уподоблением Эрика, который везет Кристину в лодке по подземному озеру, Харону, перевозчику душ умерших через Стикс. Разумеется, и частое присутствие в тексте упоминаний о всё той же опере «Фауст» также подкрепляет соответствующую семантику.

Что касается главного героя «Призрака Оперы», то его образ строится на пересечении различных литературных источников. Особенно примечательно торжественное появление Эрика в эпизоде бала-маскарада (глава X), которое заставляет вспомнить упоминание Э.-Т.-А. Гофмана в «Крейслериане» о «блестящем романтическом пурпуре» [7, 30]. Здесь присутствует не просто аллюзия на «Маску Красной Смерти» Эдгара По – яркий образец романтической новеллы, но и своего рода выполненный по лекалу американского классика плакат, не лишенный мажорного комизма:

«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: «Не прикасайтесь ко мне! Я – Красная Смерть!» [8, 122].

Этот своеобразный, красочный оммаж Эдгару По – первопроходцу фантастического и детективного жанров (Леру ссылается на По в своих романах «Тайна желтой комнаты» и «Аромат дамы в черном», отчасти пародируя его) – подкреплен в романе другими «сатаническими» ассоциациями. Эрик во многом напоминает Дракулу (оба персонажа визуально напоминают «живые трупы», оба спят в гробу, источают запах тления и т. п.). Наряду с этим он обладает некоторым сходством с Гуинпленом, главным героем романа Гюго «Человек, который смеется», а отчасти и с Квазимодо.

Мы уже упоминали выпавшую из окончательной версии романа главу «Волшебный конверт»; в ней Эрик читает роман-фельетон под названием «Дочь Вампира». В действительности романа с таким названием во Франции не существовало, хотя вампирическая тема часто присутствовала в романе-фельетоне конца XIX – начала XX века; разумеется, указанный штрих подкрепляет ассоциацию Призрака Оперы с персонажем Брэма Стокера. В то же время явный демонизм, столь резко явленный в ужасной внеш-

ности персонажа (да и материализованный в совершаемых им убийствах!), сочетается с настойчивым подчеркиванием глубины его переживаний и невероятной музыкальной одаренности. Соединение Ангела и Демона в одном лице восходит, как представляется, к Шарлю Бодлеру (чья поэзия играет существенную роль в дилогии «Кровавая кукла»). Достаточно вспомнить его «Гимн Красоте» («Ты Бог или Сатана? Ты Ангел или Сирена? Не всё ль равно...», пер. Эллиса). Итак, образ Эрика возникает на стыке относящихся к разным культурным эпохам и к различным «ярусам» литературы традиций.

4) В примечании к опубликованному в номере газеты «Le Gaulois» от 23 сентября предисловию к «Призраку Оперы» (оно без изменений вошло в окончательный текст) Леру выражает благодарность всем, кто снабдил его необходимыми для работы источниками. Автор книги обстоятельно перечисляет имена как фиктивных, так и вполне реальных лиц, вроде директора Оперы Гарнье в 1908–1914 годах, композитора Андре Мессажэ (185–1929) и своего приятеля Жана-Луи Кроза, малоизвестного критика и драматурга (?–1955). Как представляется, выражение благодарности в данном случае не сводится к риторическому приему: Леру действительно пользовался весьма разнообразным материалом документального характера. Сказанное подтверждается недавними исследованиями, и в том числе статьей Раджа Шаха [9, 20], где вскрывается ряд сюжетных источников романа. В их числе – рассказанная композитором Гектором Берлиозом в своей книге «Вечера в оркестре» (первое издание вышло в 1852 г.) история с появлением во время представления в Оперу мумифицированного трупа (по ходу постановки второго акта «Волшебного стрелка» Вебера) [10, 59]. При этом Берлиоз цитирует знаменитую реплику Гамлета «Увы, бедный Йорик!» (Alas poor Yorick!), которую Леру затем использовал во второй части всё той же дилогии «Кровавая кукла» по отношению к андроиду Гавриилу (Alas poor Gabriel!). Мумифицированный труп с приставленным к нему чужим черепом, о котором весьма подробно и с хладнокровием естествоиспытателя повествует Берлиоз, внешне сильно напоминает Эрика. Это лишь один из примеров характерного для многих сочинений Леру монтажа документальных интертекстуальных слоев с литературными (упоминавшийся выше Эдгар По).

Гастон Леру широко черпает информацию из разнообразных источников по истории Оперы. В частности, уже в первой главе рассказывается о повешенном рабочем сцены, чье тело было найдено «на третьем этаже подzemелья, прямо под сценой, между задником и декорацией к «Королю Лахорскому». При этом обнаруживший его директор театра побежал за лестницей, но, когда вернулся, веревка бесследно исчезла. Позднее выясняется, что убийство рабочего – дело рук Эрика. Эту историю писа-

тель позаимствовал – должным образом аранжировав – из книги Шарля де Буаня «Непритязательные воспоминания об Опере», опубликованной в 1857 году. Вот как соответствующий эпизод выглядит в интерпретации мемуариста:

«Как-то раз исчез машинист; его искали в кабаке, да так и не нашли <...> Внезапно стали слышаться жалобы на отвратительный запах, который шел с третьего подземного этажа; решили было, что там издохла кошка; все с азартом принялись за поиски, и вот вместо дохлой кошки обнаружили повешенного машиниста» [11, 244]. Шарль де Буань добавляет, что веревку повешенного тут же разодрали на куски – существовало поверье, что этот мрачный предмет приносит удачу. Традиционное использование веревки как «средства от сглаза» – одна из версий ее исчезновения в «Призраке Оперы», но это ложная версия (подобного рода элементы детективного нарратива присутствуют в подавляющем большинстве сочинений Леру).

5) В той же первой главе романа присутствует и еще один примечательный образец работы интертекстуальной машины. При этом Леру прибегает уже не к пересказу, как в случаях с книгами Берлиоза и де Буаня, а к прямому цитированию весьма пространного фрагмента. Представляя читателю приму-балерину Сорелли, Леру ссылается на «одного известного хроникера»:

«Сорелли – высокая, красивая танцовщица с серьезным чувственным лицом, гибкая, как ива, в театре все говорят о ней, что она «прелестное создание». Золотистые белокурые волосы обрамляют высокий лоб, ее лицо освещено изумрудными глазами. Голова плавно покачивается на длинной точеной и горделивой шее. Во время танца она делает некое неуловимое движение бедрами, которое наполняет ее тело невыразимой негой. Когда эта восхитительная женщина поднимает руки и, слегка наклонившись, выставляет ногу вперед, перед тем как сделать пируэт, подчеркивая таким образом линии корсажа, кажется, что это зрелище может любого свести с ума» [12, 19].

Перед нами прямая, практически не подвергнувшаяся изменениям цитата из мемуаров Ноэля Рокплана «Кулисы Оперы», опубликованных на страницах журнала «La Revue de Paris» в 1836 году и выпущенных отдельным изданием в 1855 году. Интересно, что эту цитату (сославшись при этом на Рокплана) задолго до Леру использовал в своей посвященной дамам легкого поведения книге 1843 года «Девичьи, лоретки и куртизанки» Александр Дюма [13, 238–239], так что речь в данном случае идет об интертекстуальности, так сказать, второго уровня. Вполне возможно, что Леру позаимствовал цитату именно из книги Дюма. Ведь автора «Графа Монте-Кристо» следует считать одним из важнейших литературных предшественников Леру – последний в предисловии к своей книге «Король Тай-

на» (1909) именуется старшего Дюма «нашим общим предтечей» (кстати сказать, действие «Короля Тайны» частично разворачивается в парижских какакомбах, несколько напоминающих подземный мир «Призрака Оперы»).

Разумеется, у Рокплана речь идет не о Сорелли, а о совершенно другой танцовщице – куртизанке, известной под именем Кло; как указывает Дюма, Кло отличалась великодушием и добротой, но и фантастической расточительностью. Что касается большого знатока парижских нравов Нестора Рокплана (1805–1870), то он являлся не только маститым журналистом (в молодости он редактировал газету «Фигаро»), но и директором Оперы (в 1847–1854 годах) – его-то Леру и окрестил «известным хроникером». Именно Рокплану приписывается изобретение слова «лоретка».

Пожалуй, наиболее пространный из всех внедренных в текст романа (как и в предыдущем случае, без каких бы то ни было ссылок) цитат содержится в главе XXI. В поисках Кристины Рауль и Перс отправляются в опаснейшее путешествие по подземелью Оперы; вот как оно описано у Леру (для сокращения объема статьи мы приводим это описание с некоторыми купюрами):

«Подземелье чудовищных размеров было разделено на пять уровней, повторявших все изгибы и закоулки сцены. Многочисленные лесенки и люки, опоры и штыри на каменных цоколях, похожих на цветочные горшки или перевернутые шляпы, – внутри этих причудливых нагромождений свободно могла проехать триумфальная колесница – и прочие хитроумные приспособления. <...> Благодаря этим подвальному этажом подземелья, **которым господа X, Y и Z посвятили целое исследование**, осуществлялись волшебные превращения уродов в прекрасных рыцарей, безобразных старых ведьм в сияющих юностью фей. Из этих подземелий являлся Сатана и туда же низвергался впоследствии. Здесь взрывались адские огни и завывали хоры демонов» [14, 244].

Строка, которую мы выделили жирным шрифтом, принадлежит Гастону Леру; весь остальной текст написан не таинственными «господами», а одним-единственным господином, малоизвестным драматургом и театральным чиновником Раулем де Сент-Арроманом (1849–1915). Речь идет о его записках под названием «Работы в здании Новой Оперы», опубликованных в 1874 году на страницах журнала «La Revue musicale» [15, 117]. Торжественное открытие Оперы Гарнье состоялось в 1875 году, так что публикация в журнале чрезвычайно дотошного, насыщенного техническими подробностями текста имела во многом рекламный смысл. Что же касается Гастона Леру, то его, вполне естественно, привлекло здесь упоминание о Сатане и его низвержении в театральные «ад»; выше уже говорилось о «дантовской» составляющей соответствующих эпизодов романа. С другой

стороны, приверженность Леру-репортера (он оставил журналистскую карьеру в 1907 году) подробным описаниям фактов и местности, на которых они происходят, побудила автора «Призрака Оперы» не осуществлять в цитируемом тексте никаких купюр; каким-то волшебным образом документальная вставка плавно внедрилась в напряженное остросюжетное повествование, придав ему толику достоверности – на что, разумеется, и рассчитывал писатель.

6) Если два процитированных выше фрагмента оказались внедрены в текст без ссылок на оригинал, то в следующем эпизоде читателю все-таки дается «подсказка», благодаря которой он может установить источник цитаты. Это окрашенный в ностальгические тона эпизод из главы VI, где изложена предыстория взаимоотношений Рауля и Кристины. Детство обоих проходило в Бретани, хотя Кристина – шведка по рождению; Леру приводит одну из рассказанных ей отцом «легенд северной страны», причем невзначай писатель произносит имя финского шведоязычного поэта Йохана Рунеберга:

«Маленькая Лотта думала обо всем и не думала ни о чем. Летней птичкой она порхала в золотых солнечных лучах с весенней короной на белокурых волосах. Душа ее была такой же чистой и голубой, как ее глаза. Она любила свою мать, была верна своей кукле, заботилась о своем платье, красных туфельках и скрипке, но пуще всего она любила, **засыпая, слышать Ангела Музыки**» [16, 69].

В приведенном отрывке только выделенные нами жирным шрифтом слова принадлежат Гастону Леру. Всё остальное – точная цитата из сборника сочинений Рунеберга «Король Фьялар», опубликованного во французском переводе в 1879 году. Однако автором цитаты является не Рунеберг, а еще более известный норвежский поэт-романтик Андреас Мунк. Его стихотворение «Первая печаль» (1836) в прозаическом переводе было опубликовано в качестве приложения к упомянутому изданию. При этом вместо выделенных нами слов в оригинале стояло: «пуще всего она любила маленькую пичугу, которую ее отец подобрал на снегу под Рождество» [17]. Таким образом, Гастон Леру, устраняя сентиментальную концовку цитаты, одновременно внедряет в текст логическую склейку, позволяющую связать детские впечатления своей героини с ее дальнейшей судьбой (с детства влюбленная в музыку, Кристина фактически становится пленницей Эрика – Ангела Музыки). Интертекстуальная машина работает здесь вполне уверенно, неумолимо перерабатывая словесную руду в совершенную нарративную деталь.

7) Работа интертекстуальной машины в «Призраке Оперы» прослеживается и на «микроуровне». Так, в своей посвященной творчеству Леру диссертации Изабель Каста выявляет образец пародийного использования в тексте романа микроцитаты из по-

эзии Гюго [18, 307]. В главе VII (она именуется «Посещение ложи № 5») вновь назначенные директора Оперы отправляются «на разведку» в пресловутую ложу, когда театр совершенно пуст; «как раз наступил тот час, когда рабочие сцены уходят выпить» [19, 86]. Эта невинная фраза (в оригинале «c'était l'heure tranquille où les machinistes vont boire») представляет собой шуточный парафраз одной из строк очень известного стихотворения Виктора Гюго «Спящий Вооз» (1859) из цикла «Легенда веков». Приведем соответствующую строфу в переводе Н. Рыковой:

Он спал. Она ждала и грезила. По склонам
Порою звякали бубенчики скота;
С небес великая сходила доброта;

В такое время львы спускаются к затонам [выделено нами. – К. Ч.]

Металитературный характер романа удачно сформулирован в статье французского критика Т. Сантюрена:

«Опера представляет собой обширную библиотеку, неведомые закоулки которой – это книги, населенные забытыми героями, оказавшимися за пределами времени и Истории, а следовательно, обреченными на чисто литературное существование; рядом с ними двое молодых героев наслаждаются чистым повествованием, нервом которого становится оторванное от реального мира – находящегося за пределами здания Оперы – воображение» [20].

Как видим, Гастон Леру в «Призраке Оперы» прибегает к различным вариантам интертекстуальности: доработка собственного текста (сокращения); цитирование оперных либретто и оперные аллюзии; литературные аллюзии (с указанием источника или без указания); литературные цитаты и микроцитаты; скрытые цитаты из документальных источников. Надо сказать, это еще не вся интертекстуальная «палитра» Леру; в других романах он прибегает также к самоцитированию (цикл о Рультабийле), к активному использованию литературных цитат в качестве эпиграфов к отдельным главам (диалогия «Кровавая кукла» и «Машина-убийца»), наконец, к обширным наукообразным сноскам [они сильно тормозят повествование в романе «Двойная жизнь Теофраста Лонгэ» (1903) и особенно в романе «Супруге Солнца» (1912)].

ЛИТЕРАТУРА

1. Alfu. Gaston Leroux. Parcours d'une oeuvre. P., Encrage, 1996. – Режим доступа:

*Институт мировой литературы имени А. М. Горького РАН
Чекалов К. А., доктор филологических наук, заведующий
Отделом классических литератур Западной и сравнительного
литературоведения ИМЛИ РАН
E-mail: ktchekalov@mail.ru*

2. https://books.google.fr/books?id=WRr_CgAAQBAJ&pg=PT1&dq=alfu+gaston+leroux&hl=fr&sa=X&ved=0ahUKEw j 8 - o 3 F i - j K A h X I 6 C w K H S 8 - AeoQ6AEIMDAA#v=onepage&q=alfu%20gaston%20leroux&f=false

3. «Волшебный конверт». Глава 11 из первой редакции романа «Призрак Оперы» Гастона Леру. – Режим доступа: <http://www.operaghost.ru/magicenvelope.htm>

4. Леру Г. Призрак Оперы / Г. Леру, пер. Д. Мудролюбовой. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2015. – 352 с. – С. 60.

5. Леру Г. Цит. соч., с. 170.

6. Леру Г. Цит. соч., с. 169.

7. Леру Г. Цит. соч., с. 160.

8. Гофман Э.-Т.-А. Полное собрание сочинений / Э.-Т.-А. Гофман: В 2-х т. – Т. 1. – М.: Альфа-Книга, 2011. – 1263 с.

9. Леру Г. Цит. соч., с. 122.

10. Shah Raj. No Ordinary Skeleton: Unmasking the Secret Source of Gaston Leroux's "Le Fantôme de l'Opéra" // Raj Shah/ Forum for Modern Language Studies, 2014, vol. 50, № 1. – P. 16–29.

11. Berlioz Hector. Les soirées de l'orchestre // Hector Berlioz. 3 éd. P., Levy, 1871. – 428 p. – P. 59.

12. Boigne Charles De. Petits mémoires de l'Opéra // Charles de Boigne. – P.: Librairie nouvelle, 1857. – 368 p. – P. 244.

13. Леру Г. Цит. соч., с. 19.

14. Dumas Alexandre. Filles, lorettes et courtisanes / Alexandre Dumas. – P.: Dolin, 1843. – 338 p.

15. Леру Г. Цит. соч., с. 244.

16. Saint-Arroman Raoul de. Les Travaux du nouvel Opéra // Raoul de Saint-Arroman/La Chronique musicale. Revue bi-mensuelle. Année 2, t. VI, 15 décembre 1874. – P.113–119. – P. 117.

17. Леру Г. Цит. соч., с. 69.

18. Munch Andreas. Le premier chagrin de l'enfant. – Режим доступа: <http://www.biblisem.net/narratio/muncpre.htm>

19. Casta Isabelle. Le corps comme territoire de fiction dans quelques romans de Gaston Leroux: "Le Mystère de la chambre jaune", "Le Parfum de la dame en noir", "Le Fantôme de l'Opéra", "La Poupée sanglante" // Isabelle Casta. Thèse de doctorat Université de Picardie. Lille, Presses Universitaires de Septentrion, 1992. – 573 p. – P. 307.

20. Леру Г. Цит. соч., с. 86.

21. Santurenne Thierry. Monstruosité et réflexion métalittéraire dans «Le Fantôme de l'Opéra» de Gaston Leroux // Thierry Santurenne/ Belphegor, Vol. III, no. 2, 2004/ – Режим доступа: <http://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47681>

*Institute of World Literature named after A. M. Gorky
Chekalov K. A., Doctor of Philology, Director of the Classical
Literature of the West and Comparative Literature Department
E-mail: ktchekalov@mail.ru*