

искусства, равно как и элементов других искусств. Значительным является пласт в романах, связанный с традиционным искусством Британии, с театром. Элементы театральности, драматичность присутствуют в творчестве и Моэма, и Форстера. В их романах немало элементов живописности, что можно связать как с прерафаэлитскими традициями, так и с традициями импрессионизма и экспрессионизма, которые покорили мир в начале творческой карьеры обоих писателей.

## **2.2. Интермедиальность в романе Э.М. Форстера "Куда боятся ступить ангелы"**

Роман "Куда боятся ступить ангелы" (*Where Angels Fear to Tread*, 1905 год) стал первым в литературном творчестве Эдварда Моргана Форстера. Изначальное название – "Монтериано". В 1991 году он был впервые экранизирован, став, тем самым, источником нормативной интермедиальности.

Заглавие романа было взято Э.М. Форстером из поэмы "Опыт о критике" (*An Essay on Criticism*, 1709/1711) Александра Поупа. Строка, звучащая по-английски как *fools rush in where angels fear to tread* вошла в разговорный английский язык в виде фразеологизма, который переводят на русский язык следующим образом: *куда боятся ступить ангелы, туда дураки прут* (дураки спешат туда, куда ангелы и ступить боятся; дуракам закон не писан; безрассудно пускаться в рискованное предприятие), либо в стихотворном переводе А. Субботина: *Всегда туда кидается дурак, / Где ангел не решится сделать шаг* [5, с. 88].

Суть всей поэмы сводится к извечной проблеме искусства и его восприятия. А. Поуп утверждает, что любое искусство должно следовать природе, [5, с. 69], затрагивает проблему синтеза искусств на примере музыки и поэзии [5, с. 72], подчёркивает, что основа любого искусства – это гармония [5, с. 75], критикует начитанных, но не вникших в суть искусства людей, которые, словно необразованные глупцы, кидаются с нападками на всех творцов [5, с. 88]. Схожая

глубина присутствует и в романе Форстера, где об искусстве не говорят напрямую, но его значение огромное.

Для Э.М. Форстера как представителя английского эстетизма проблема искусства остаётся очень злободневной. В своём первом романе он не задаёт актуальный на то время вопрос о смысле искусства и его значении в жизни человека. Главные герои, изображённые как типичные англичане, привыкшие жить в традициях и привычках викторианства, волей автора сталкиваются с реальностью мира, попав в Италию. Если Англия выступает как страна, которая в виду своего изолированного положения пошла по собственному пути развития и с точки зрения Форстера окончательно потеряла связь с предыдущими культурными эпохами, то Италия в романе выступает как непосредственная наследница культурных достижений европейской цивилизации. Кроме того итальянское для англичан становится неким подобием фейерверка, который их пробуждает и будоражит [200, с. 3], ведь, как утверждает знаток европейских этносов Сальватор Мадариага, "искусство – наименее практичное из всех человеческих занятий – никогда не было в Англии существенной частью национальной жизни", политика, а также спортивно-азартный "инстинкт спонтанной кооперации" играют куда большую роль [132, с. 156].

В контексте подобной практичности обратим внимание на тот факт, что герои 9 раз (!) обращаются к популярному путеводителю Бедекера, равно как и формируют собственное представление об Италии и её северной части лишь благодаря его кратким, сухим и практичным пометкам и указаниям.

Если говорить о синтезе искусств, к которому прибегает в романе Э.М. Форстер, то здесь нам кажется возможным выделение трёх типов синтеза: живопись и поэзия (под поэзией понимая литературу), музыка и поэзия, которые в истории интермедиальных отношений являются традиционными, а также театр и поэзия, следуя концепции М. Кагана, который утверждал, что после Античности в любом произведении присутствуют чётко обозначенные элементы

театра, который сам по себе является синкретичным (конвенциональным) искусством. Немаловажна для анализа романа и классификация интермедийности по типам: как и в первой главе, мы будем придерживаться концепции трёх типов, говоря о конвенциональной, нормативной и референциальной интермедийности.

Примеров референциальной интермедийности в романе Форстера много. Здесь можно говорить о "случайном" цитировании, когда автор "беспорядочно" упоминает какие-либо произведения искусства, а также о пяти задействованных собственно литературных пластах: библейский, дантевский, шекспировский, поуповский и скоттовский.

Если говорить о пласте казалось бы "беспорядочных" референциальных интермедий, то они создают своеобразный итальянский колорит, их использование продиктовано самим текстом – это упоминания:

1) об архитектурных сооружениях (колокольня Аэроло; собор Милана; окна в готическом стиле; архитектура Монтериано – в действительности Сан-Джиминьяно; церковь Святой Деодаты – в действительности церковь Святой Фины);

2) о скульптурных композициях и их авторах (Пракситель; могила Джульетты в Вероне);

3) о предметах живописи и их авторах (фреска "Битва при Сальферино"; Бёрн-Джонс; Джотто; роспись потолка Сикстинской капеллы);

4) о литературных произведениях и их авторах ("Паломничество Чайльд-Гарольда" Байрона; "Простaki за границей" Марка Твена; путеводитель "Центральная Италия" Бедекера; Данте; Вергилий; Гораций; "Ламмермурская невеста" В. Скотта; "Мадам Бовари" Флобера; Эндимион);

5) о музыкальных произведениях и их авторах (названо только опера "Лючия ди Ламмермур" Доницетти).

Если говорить о дополнительных информационных пластах романа, то

контекст творчества Александра Поупа не ограничивается лишь цитатой из его поэмы, вынесенной в заглавие и несущей основную смысловую нагрузку романа. В первом же абзаце романа появляется престарелая Миссис Теобальд, мать Лилии. Казалось бы, второстепенная героиня, не произнёсшая за весь роман и слова. Но методичные упоминания о ней и её сумасшествии с нашей точки зрения позволяют говорить об авторской реминисценции, неосознанном включении новой информации, которая несёт дополнительную смысловую нагрузку, заключённую в этот фоновый образ<sup>9</sup>.

Если говорить о неотъемлемом для любого англичанина шекспировском подтексте в романе, то возникает он в связи с образом отчаявшейся и погибшей в браке Лилии, а также её мужа Джино. Во-первых, в своих страданиях Форстер иронично сравнивает её с шекспировскими героинями:

Лилия достигла драматической высоты вопреки себе, ибо есть ситуации, когда вульгарность больше не имеет значения. Ни Корделия, ни Имогена не заслуживают больше слёз читателя, нежели Лилия<sup>10</sup> (здесь и далее, если не указано иначе, перевод – наш).

Да, страдания Лилии действительно могут показаться ужасными и читатель мог бы её пожалеть, но её образ не вызывает сочувствие ввиду своей "плоскости" (хотя несколько раз она всё же удивляет нас своими поступками), чего

---

<sup>9</sup> Дело в том, что Льюис Теобальд (1688-1744 гг.) известен англичанам как первый редактор творчества Шекспира, который составил т.н. *шекспировский канон* и отредактировал тексты в нём, отбросив некоторые пьесы, безосновательно причисляемые его перу, а также удалив исправления ранних редакторов драматурга. Кроме того прослыл Теобальд и громким конфликтом с Александром Поупом, а последний даже сделал его главным олицетворением Тупости в своей эпической сатирической поэме "The Dunciad / Дунсиада / О Тупости" (1728) после того как первый осуществил новое издание Шекспира (1726), в котором открыто обвинил Поупа в многочисленных неточностях и подтасовке информации. Конфликт не был исчерпан до смерти обоих авторов, параллельно осуществивших новые издания Шекспира. Поуп также переписывал дважды свою "Глупость" – 1741 и 1744. Оба известны как переводчики античных авторов, хотя успеха здесь добился лишь А. Поуп. Своим конфликтом они лишь утвердили славу как талантливого поэта (Поуп) и редактора (Теобальд). Также Льюис Теобальд попытался восстановить утраченную пьесу Шекспира "Двойное вероломство / История Карденио" в 1727 – попытку воспринял в штыки именно Поуп, хотя позже была доказана правота Теобальда. Таким образом, это, посмеем утверждать, бессознательное обращение к литературному конфликту, вовлекающему творчество двух гениев английского поэтического слова, расширяет информационное поле романа с первых страниц.

<sup>10</sup> Lilia had achieved pathos despite herself, for there are some situations in which vulgarity counts no longer. Not Cordelia nor Imogen more deserves our tears [9, c. 44].

однозначно не могло быть в таких сильных, мощно прописанных женских образах у Шекспира как Корделия и Имогена. Корделии, легендарной королеве бриттов, младшей дочери короля Лейра пришлось испытать немало бедствий в пьесе "Король Лир" Шекспира, где она является центральным персонажем. Имогена (скорее всего Инногена из-за описок переписчиков) в пьесе Шекспира "Цимбелин" была дочерью короля Цимбелина, которой из-за завистливого обмана Постхумуса приходится убежать от мужа и скитаться по лесам, спасая свою жизнь у чужих людей. Подобным образом сбегает и Лилия, только, правда её муж давно умер и причины, равно как и обстоятельства, у неё несколько иные, более тривиальные – она просто хочет свободы от навязчивых родственников мужа, хотя сама система, которая требует от неё подобной зависимости, несколько её не смущает. Кроме данного романа, где этот литературный образ символизирует трагизм судьбы, схожие яркие аллюзии, связанные с образом Имогены, появляются в "Портрете Дориана Грея" О. Уайльда и "Улиссе" Дж. Джойса.

Вторая референциальная ссылка на Шекспира приводится автором при описании поездки Генриетты и Филипа в Италию с целью "спасти" ребёнка умершей Лилии:

На второй день их поразила жара, словно рука, закрывающая рот, как раз когда они прогуливались чтобы увидеть могилу Джульетты. С того момента всё пошло не так. Они спасались бегством из Вероны. У Генриетты украли альбом для эскизов, а бутылочка аммиака в чемодане пролилась на её молитвенник, так что вся её одежда была в пурпурных потёках<sup>11</sup>.

Ссылка на известнейшую героиню творчества Шекспира придаёт особую окраску всем событиям. На родине героини и самой, пожалуй, известной

---

<sup>11</sup> And on the second day the heat struck them, like a hand laid over the mouth, just as they were walking to see the tomb of Juliet. From that moment everything went wrong. They fled from Verona. Harriet's sketch-book was stolen, and the bottle of ammonia in her trunk burst over her prayer-book, so that purple patches appeared on all her clothes [9, c. 67].

любовной истории в мире, воспетой великим англичанином и, следовательно, столь важной для англичан, всё начинает идти вопреки плану. Автор вынуждает героев переступить через собственную английскость. Они перестают играть на сцене социума, их заставляют жить. Жара, которая Англии не знакома. Кража книжечки для зарисовок, т.е. художественная дистанция и контакт между художником-зарисовщиком и объектами его интереса исчезают бесследно. Порча молитвенника – символ ухода от религии в традиционно католической стране, что может объяснить многие события в Италии, поскольку Генриетта ведёт себя вопреки закону божьему. Да и сама несчастная история любви Джульетты и Ромео находит свои параллели с надуманной влюблённостью и несчастливym браком Лилии.

Третья референция на творчество Шекспира связана с образом Джино – "источник зла", каким он предстаёт консервативному сознанию Соустона:

Он повернулся спиной и закурил сигару. Он не заговорил с мисс Эббот. Он не мог даже предвидеть её прихода. Вид в конце лестничной площадки и две приоткрытые двери делали его одновременно удалённым и значительным, словно актёра на сцене - близким и недостижимым. Она не могла бы окликнуть его, словно он был сам Гамлет<sup>12</sup>.

Кроме того, что этот пассаж представляет собой своеобразное изображение (в сознании читателя вырисовывается классический картинный реквизит – дверной проём, арка, в которую заключён мирный итальянский пейзаж, служащий фоном для изображаемого, чаще всего вельможи в его "бытовых" проблемах или святого), а не литературное описание, здесь изображается драматический герой, которого может сыграть лишь хороший актёр. Примечательно, что автор, отходя от темы Италии, сравнивает Джино именно с

---

<sup>12</sup> His back was turned, and he was lighting a cigar. He was not speaking to Miss Abbott. He could not even be expecting her. The vista of the landing and the two open doors made him both remote and significant, like an actor on the stage, intimate and unapproachable at the same time. She could no more call out to him than if he was Hamlet [9, c. 89].

самым известным персонажем английской драматургии, что вновь создаёт своеобразный английский фон, вводимый автором бессознательно, как нам кажется.

Псевдо-трагический образ Лилии расширяется ещё больше путём референциальных переключек с творчеством Данте. Дантевский фон возникает в романе, как и шекспировский, в трёх эпизодах.

В начале романа, когда родственники провожают Лилию и Каролину в путешествие по Италии, словно предрекая её участь Филип произносит: *Here beginneth the New Life* [9, с. 7, 51]. Эта же строка появляется и в середине повествования, когда узнают о смерти Лилии и рождении ребёнка, вновь словно пророча, но теперь об изменениях его жизни и жизни Каролины, а также Джино. Референциальная важность этой цитаты заключается в том, что взята она Форстером из "Новой жизни" Данте (1295 год) в переводе 1861 года лидером движения прерафаэлитов Данте Габриэлем Россетти:

In that part of the book of my memory,  
Before which is little that can be read,  
There is a rubric, saying, "Incipit Vita Nova".  
(Here beginneth the New Life)<sup>13</sup>

В свою эпоху "Новая жизнь" стала первым значительным произведением, написанном не на латыни, а на народном итальянском (тосканский диалект, на котором говорят в Монтериано). Повествует оно о любви Данте к Беатриче с первого взгляда, о развитии любовных чувств и смерти объекта любви. Но ещё более важным и интересным является тот факт, что Форстер как представитель английского эстетизма опирается именно на перевод прерафаэлиты Россетти, своего "единомышленника", а не на более распространённый и более поздний перевод Чарльза Элиота Нортон (1896 год) или распространённый в Лондоне

---

<sup>13</sup> В этом разделе книги моей памяти, / до которого лишь немного заслуживает быть прочитанным, / находится рубрика, гласящая: / "Incipit vita nova" (Новая Жизнь начинается) - пер. И.Н.Голенищева-Кутузова [241].

перевод современника Россети – Теодора Мартина (1862 год). Также Форстер "проигнорировал" академический перевод кембриджского профессора Чарльза Лайелла (1842 год), который в свою очередь опирался на первые попытки перевести "Новую жизнь" на английский, осуществлённые Габриэлем Россетти, профессором итальянского языка в Кембридже, отцом Д.Г. Россетти, в 1835 году.

Третья ссылка на Данте с иронией вкладывается автором в уста Джино (при первом знакомстве с Филипом), который хочет казаться образованным молодым человеком, истинным потомком итальянского раннего Возрождения, хотя, по сути, он не менее тривиален, чем остальные герои романа:

Италия тоже великая страна. Она породила много выдающихся личностей, например, Гарибальди и Данте. Последний написал "Ад", "Чистилище", "Рай". "Ад" наиболее привлекателен. И с самодовольным тоном человека, получившего серьёзное образование, он процитировал начальные строки -

Земную жизнь пройдя до половины,  
Я очутился в сумрачном лесу,  
Утратив правый путь во тьме долины (пер. М.Лозинского) -  
цитата более уместная, нежели он предполагал<sup>14</sup>.

Во-первых, Джино в этой сцене первого знакомства задаёт тон всем последующим событиям: он сам, итальянец по рождению и воспитанию, говорит о своей родине языком стереотипов. Данте и Гарибальди известны практически каждому и, олицетворяя лишь малую толику итальянского, очень часто становятся первыми именами, которые хочется назвать, говоря об Италии. "Ад", "Чистилище" и "Рай" – хрестоматийная итальянская классика, которую изучает каждый европеец. Едва ли кто-то столь обеспеченный как Филип или Лилия – представители крупной буржуазии – не знал бы первых строк дантевской

---

<sup>14</sup> "Italy too, is a great country. She has produced many famous men—for example Garibaldi and Dante. The latter wrote the 'Inferno,' the 'Purgatorio,' the 'Paradiso.' The 'Inferno' is the most beautiful." And with the complacent tone of one who has received a solid education, he quoted the opening lines - Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Che la diritta via era smarrita - a quotation which was more apt than he supposed [9, c. 24].



"Божественной комедии". Этим Форстер даёт читателю определённое представление о душах двух присутствующих, которые заблудились в лесу чопорности и английского театра масок, которых Италия ещё успеет обезоружить и спасти – Каролине и Филипе. Особенно иллюстративен пример Филипа, который "утратил свой путь, а может никогда его и не находил, оказавшись на распутье между любовью к Италии и нежеланием иметь родственника итальянца", а в душе его начинается драматичное сражение между Англией-Соустоном и Италией-Монтериано – Италией, которую он так до конца и не познал [200, с. 7].

Говоря о референциальной интермедиальности нельзя не упомянуть о библейских аллюзиях и цитатах, заимствованных Форстером в роман. Во-первых, это просто упоминания о "Пятикнижии Моисея", Давиде и Иоанне, десяти заповедях и катехизисе, Юдифи, Деборе и Иаиль, которые создают колорит английского устоя, традиционности британского быта. Во-вторых, это непосредственно три цитаты из Библии. Первая: *A house divided against itself cannot stand*<sup>15</sup> [9, с. 12]. Эта цитата, взятая Форстером из Евангелия от Матфея (12:25), приобрела особую актуальность после выступления Авраама Линкольна в 1858 году о необходимости отмены рабства в США и вновь завертелась на языках. В романе ей суждено охарактеризовать политику Миссис Херритон относительно единства английской семьи, которая, что бы не случилось, должна быть достойной единой ячейкой английского социума, не вызывающей никаких злословий со стороны соседей. Кроме того Миссис Херритон, глава дома, говорит и о грязном белье, которое нельзя стирать на публике, подтверждая свою мысль следующей библейской цитатой (Лука 9:59-62, Матфей 8:22), которая подчёркивает попытку замолчать события в Италии и скрыть всю "опасную" правду от Ирмы: *Let the dead bury their dead*<sup>16</sup> [9, с. 51, 52]. Кроме того Форстер

<sup>15</sup> Раздор между своими, междоусобица.

<sup>16</sup> Пусть мёртвые хоронят своих мертвецов / Кто старое помянет, тому глаз вон / Предать прошлое забвению.

вкладывает в уста Генриетты цитату из псалмов Давида (144:1), благодаря которой она обретает уверенность и решимость, а затем похищает ребёнка, чтобы спасти репутацию их семейства, что в результате лишь приводит к его трагической гибели: *Blessed be the Lord my God who teacheth my hands to war and my fingers to fight*<sup>17</sup> [9, с. 109].

В романе отсутствуют примеры нормативной интермедийности, но то, как на нескольких страницах изображается опера, как музыкально-драматический материал находит себя в прозе, можно с уверенностью назвать ярким элементом нормативной интермедийности. Да и сама опера Доницетти "Лючия ди Ламмермур", поставленная по роману Скотта, является примером нормативной интермедийности.

Примеров конвенциональных интермедий в романе не менее двух десятков. Во-первых, это возникновение театра на страницах романа – как настоящего ("Лючия ди Ламмермур" Доницетти), так и собственно авторского. Во-вторых, это многочисленные живописные изображения, имеющие непосредственное сходство с известными картинами.

Если говорить о театральности в романе, то иногда всё происходящее в Италии представляется героям как очередное представление (ввиду особой динамичности, вербальности текста), когда они сами становятся и актёрами и зрителями, например первая ссора Лилии с Джино:

Она замолкла; и он онемел, ибо она сказала правду. Затем, увы! абсурдность его собственного положения возросла над ним, и он засмеялся - так, как засмеялся бы в такой же ситуации на сцене<sup>18</sup>.

Автор, словно драматург, пытается передать действия героев, их характеристики. Сам отрывок словно напоминает театральную ремарку,

<sup>17</sup> Благословен господь мой, твердыня моя, научающий руки мои битве и персты мои - брани.

<sup>18</sup> She finished; and he was dumb, for she had spoken truly. Then, alas! the absurdity of his own position grew upon him, and he laughed - as he would have laughed at the same situation on the stage [9, с. 46].

подсказку для актёров.

В другом эпизоде Филип упрекает Генриетту, когда последняя пытается в наигранной истерике заставить его отправиться к Джино чтобы выкупить ребёнка: *"Генриетта, не притворяйся. Или играй лучше"*<sup>19</sup>. В этом случае Форстер говорит о закономерной связи *"актёрская игра – притворство"*, которая становится очевидной самим героям. Отметим, что в романе сама жизнь главных героев, особенно англичан, приравнивается к театру, воспринимается и презентуется автором как притворство-подражание-театр, т.е. сама жизнь главных героев – это своеобразная версия театральных подмостков.

Иногда театральность подаётся автором как итальянская национальная черта посредством восприятия Филипа, истинного ценителя итальянской культуры:

Итальянцы чрезвычайно театральны; они видят в смерти и любви спектакли. Уверен, что он [Джино] убедил себя, что к тому времени он вёл себя превосходно, как муж и вдовец<sup>20</sup>.

В этом случае Форстер на материале конфликта культур выводит традиционный ассоциативный ряд *жизнь / смерть – игра*, который основан на известнейшем шекспировском афоризме *"Весь мир – театр, в нём женщины, мужчины – все актёры"*. В свою очередь мир-театр предстаёт в данном эпизоде как умелая попытка Джино (истинного итальянца и, по иронии Форстера, следовательно, прирождённого актёра либо опытного зрителя) сыграть для самого себя – при этом так, чтобы убедить и продолжать жизнь в иллюзии (в подобной иллюзии живут и главные герои-англичане).

Пожалуй, наиболее ярким примером интремедиальности в романе является музыкально-литературно-драматический синтез, под которым мы имеем в виду

---

<sup>19</sup> "Harriet, don't act. Or act better." [9, c. 71].

<sup>20</sup> The Italians are essentially dramatic; they look on death and love as spectacles. I don't doubt that he persuaded himself, for the moment, that he had behaved admirably, both as husband and widower." [9, c. 77].

оперу Доницетти "Лючия ди Ламмермур" (1835 год) по мотивам исторического романа "Ламмермурская невеста" Вальтера Скотта (1819 год). В тексте романа герои не только неоднократно слышат музыку из этой оперы на главных улицах Монтериано, но им довелось посетить местную постановку. Во время представления, которое можно посчитать своеобразным нисходящим климаксом романа (поскольку каждый герой принимает решение, которое разочаровывает своей примитивностью), англичане – наследники искусства Скотта, и итальянцы – носители итальянской музыкальности, ставятся в равные условия театра. В детально описанной Форстером сцене читатель не просто видит и слышит оперную постановку, он становится свидетелем того, как представители обеих наций относятся к искусству, как в театре происходит абсолютное снятие масок. В театре все равны и становится различимым пропасть не между двумя культурами, а оппозиция "притворство / ложь / лицемерие –искренность", которая не значит ничего в мире искусства.

Музыкальная постановка гения Англии позволяет "обличить" первобытность, полноценность искусства и его преемственности в Италии, также как и "границность", несовершенство английского социума, которому чуждо истинное искусство, общества, которое пошло за иллюзиями, выдуманными им же самим, ведь, по утверждению С. Мадариаги, англичане очень зависимы от мнения своего сообщества и добровольно подчиняются его нормам [132, с. 156]. Опера Доницетти, "прозвучавшая" в романе, отправляет читателя в очередной раз к проблеме взаимоотношения искусств. Ведь в первой главе "Ламмермурской невесты" В. Скотт поместил историю его беседы о живописи, драме и литературе с вымышленным художником Диком Тинто. Дик переубеждает писателя раздувать диалоги с театральной помпезностью, а просит применить живописные методы в романе, т.е. изложить всё кратко – так чтобы по предложенным фрагментам читатель мог самостоятельно догадаться о несказанном:

- Для сочинителя романов, - заявил он, - описание - все равно что рисунок и

колорит для живописца. Слова - те же краски, и если писатель употребляет их со знанием дела, то нет такой сцены, которой он не мог бы вызвать перед мысленным взором читателя с той же яркостью, с какой живописец представляет её глазам зрителя на гравировальной доске или холсте. И тут и там одни и те же законы; чрезмерное же увлечение диалогом, этой многословной и утомительной формой, привело к смешению художественного повествования с драмой - совершенно иным видом литературного сочинения, в котором диалог действительно является основой, ибо, за исключением реплик, решительно все - костюмы, лица, движения актеров - обращено здесь к зрению. Нет ничего скучнее, чем длинный роман, написанный в форме драмы, - продолжал Дик, - и всякий раз, когда ты прерываешь повествование длинными разговорами, приближая его к этому жанру, оно становится холодным и неестественным; ты же утрачиваешь способность привлекать внимание читателя и возбуждать его воображение, что во всех иных случаях, мне кажется, тебе вполне удаётся (Пер. В.Тимирязева) [6, с. 12].

Эта глава-введение важна в контексте исследуемого романа тем, что Форстер следует принципам, изложенным Вальтером Скоттом, столь любимом англичанами. Автор не перегружает текст романа излишней драматичностью, хотя сам роман является сплошной театральной постановкой. Роман читается легко, интерферируя с колоссальным наследием обеих культур – английской и итальянской. Методы, предложенные Скоттом, позволяют Форстеру не просто подтянуть дополнительные художественные пласты, но и создать из содержания романа некое подобие символа – многогранной и бездонной системы, в которую вложено множество смыслов, рождённых на стыке литературы, архитектуры, живописи и музыки с театром.

В этом аспекте особо важным предстаёт нам начало оперы, где проявляется главная особенность восприятия искусства итальянцами – *соучастие*, контрастирующая с типичной английскостью Генриетты, для которой музыка не имеет никакого значения, ведь она *умеет* её слушать, а остальное ведь не важно, поскольку от леди требуется не любовь, а понимание:

Публика аккомпанировала постукиванием и грохотом, раскачиваясь в такт мелодии, словно стебли кукурузы на ветру. Хотя Генриетта была безразлична к музыке, она имела представление о том, как её слушать. Она издала язвительное "Ш-ш-ш-ш!"<sup>21</sup>.

Кроме того театральность в тексте выводится нетипично, очень своеобразно – как взаимозависимый процесс со-переживания и со-получения удовольствия, например, итальянский зритель получает наслаждение от пения, а исполнители черпают вдохновение у аудитории:

Лючия начала петь... её голос всё ещё был прекрасен, и пока она пела, театр гудел как улей довольных пчёл. На протяжении всей колоратуры ей вторили вздохи, а её верхние ноты потонули в возгласах всеобщего восторга. Певцы черпали вдохновение у зрителей...<sup>22</sup>

И это очень важно, поскольку в данном случае подключение интермедиального пласта театральности позволяет автору показать, возможно и иронично-гипретрофированно, но всё же синтез, своеобразный симбиоз итальянского общества, где всё перемешано, всё имеет право на существование, в то время как в Англии существует не просто сильная национальная традиция, а закреплённая традицией чёткая иерархия в обществе, где у каждого своё место. Иерархия эта никогда не позволила бы зрителю помогать актёрам, а певице работать напрямую с публикой. В начале XX века в Англии это ещё было немыслимо, а в романе эта традиционная дистанция между зрительным залом и сценой исчезает.

В другой сцене прекрасно раскрыто отсутствие подобной дистанции между реальностью и сценой, но, тем не менее, она приносит наслаждение и зрителю и

---

<sup>21</sup> The audience accompanied with tappings and drummings, swaying in the melody like corn in the wind. Harriet, though she did not care for music, knew how to listen to it. She uttered an acid "Shish!" [9, c. 83].

<sup>22</sup> Lucia began to sing ... her voice was still beautiful, and as she sang the theatre murmured like a hive of happy bees. All through the coloratura she was accompanied by sighs, and its top note was drowned in a shout of universal joy. The singers drew inspiration from the audience ... [9, c. 84].

исполнительнице главной роли:

Волны неистового возбуждения, зарождаясь буквально из ничего, захлёстывали зал. Кульминации оно достигло в сцене сумасшествия. Лючия внезапно подобрала свои струящиеся волосы и поклонилась публике. В ту же минуту из-за кулис - она притворилась, будто не видит - появилось нечто вроде бамбуковой рамы для сушки белья, сплошь утыканной букетами. Выглядело это преуродливо, цветы по большей части были искусственными. Лючия прекрасно это знала, публика тоже; все знали, что рама - театральный реквизит и эта штука проделывается из года в год, чтобы раззадорить публику. Тем не менее явление рамы вызвало бурю. С криком радости и изумления певица обняла раму, вытащила два цветка поприличнее, прижала к губам и кинула в ряды поклонников. Те с громкими криками кинули их обратно. Маленький мальчик в одной из лож, расположенных на сцене, выхватил у сестры гвоздики и протянул певице. С криком "Какой милый!" та бросилась к мальчугану и поцеловала его. Шум поднялся невообразимый<sup>23</sup>. (Пер. Н.Рахмановой)

Вчитываясь в эти строки, не стоит особого труда представить то, что происходило во время оперы, увидеть жесты, действия актёров и публики, которые тоже становятся актёрами, будучи вовлечёнными в представление. Можно даже услышать этот гул и звуки, которыми разразилась аудитория, настолько тонко изобразил Форстер театральное действие, снабдив каждый глагол-действие своей уникальной характеристикой. Эти действия позволяют автору показать ту энергетику и эмоциональность, живость, которые

---

<sup>23</sup> Violent waves of excitement, all arising from very little, went sweeping round the theatre. The climax was reached in the mad scene. Lucia suddenly gathered up her streaming hair and bowed her acknowledgment to the audience. Then from the back of the stage—she feigned not to see it—there advanced a kind of bamboo clothes-horse, stuck all over with bouquets. It was very ugly, and most of the flowers in it were false. Lucia knew this, and so did the audience; and they all knew that the clothes-horse was a piece of stage property, brought in to make the performance go year after year. None the less did it unloose the great deeps. With a scream of amazement and joy she embraced the animal, pulled out one or two practicable blossoms, pressed them to her lips, and flung them into her admirers. They flung them back, with loud melodious cries, and a little boy in one of the stageboxes snatched up his sister's carnations and offered them. "Che carino!" exclaimed the singer. She darted at the little boy and kissed him. Now the noise became tremendous [9, c. 84].

свойственны итальянцам и о которой многие не раз слышали. Об особом мире итальянскости, подчёркнутом конвенциональной интермедиаальностью говорит и немислимый для консервативного сознания факт того, что певица берёт паузы, которые её нисколько не смущают, и преспокойно общается с аудиторией, которая становится частью постановки: *"Зал умолк, и Лючия ди Ламмермур продолжила свою песню безумства и смерти"*<sup>24</sup>.

Но не только музыкальная драматичность в романе является примером конвенциональной интермедиаальности – автор приводит живописные описания природы и людей. Хотя, судя по тому как это осуществляет Форстер, и, сравнив их с описаниями путеводителя Бедекера, уместнее было бы говорить об изображениях, а не описаниях в романе "Куда бояться ступить ангелы". Итак, в целях создания местного колорита автор прибегает к изображениям двух типов. Во-первых, это литературные портреты главных героев. Во-вторых это многочисленные изображения итальянской природы, которые неоднократно повторяются сквозь восприятие главных героев. Например:

Зелёная дымка оливковых рощ доходила до стен города, и он будто покачивался на волнах между зеленью деревьев и голубизной небес, словно сказочный корабль из сновидений. Коричневые цвета города не позволяли различать ничего кроме узкого кольца стен и семнадцати уцелевших башен из пятидесяти четырёх, переполнявших город в годы его расцвета. Некоторые представляли собой лишь обрубки, другие чопорно клонились к земле, вознамериваясь упасть, третьи пронизывали синеву неба подобно мачтам. Невозможно было прославлять город как прекрасный, но нельзя было и порицать как странный<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> The house was hushed, and Lucia di Lammermoor resumed her song of madness and death [9, c. 86].

<sup>25</sup> The hazy green of the olives rose up to its walls, and it seemed to float in isolation between trees and sky, like some fantastic ship city of a dream. Its colour was brown, and it revealed not a single house—nothing but the narrow circle of the walls, and behind them seventeen towers—all that was left of the fifty-two that had filled the city in her prime. Some were only stumps, some were inclining stiffly to their fall, some were still erect, piercing like masts into the blue. It was impossible to praise it as beautiful, but it was also impossible to damn it as quaint [9, c. 21-22].



В этом первом описании Монтериано изначально появляется контраст между английскостью и итальянскостью. В первой части, когда внимание акцентируется на природе, возникает впечатление, что это изображение-описание, позаимствованное из картин итальянских художников эпохи Возрождения. Чаще всего подобные размытые зелёно-дымчатые холмы, напоминающие волны, характеризуют именно Италию в живописи, возникая в арках, между колонн залов, в окнах и лестничных пролётах. Подобные пейзажи часто сопровождают картины, написанные на религиозные темы (см. Джотто "Оплакивание Христа", 1305; Перуджино "Явление Девы Марии Святому Бернарду", 1490-94; Леонардо да Винчи "Тайная вечеря", 1495-98, "Мона Лиза", 1502; Корреджо "Святая ночь", 1530 и мн. др.). Этот же пейзаж неоднократно сопровождает героев, находящихся уже в черте города – это либо вид из окон отеля, панорама из дома Джино, вид из окон церкви или же пейзаж на церковных фресках со Святой Финой. Этот ренессансный стандарт буквально преследует главных героев, формируя образ Италии как страны с огромной культурной традицией, где жизнь не стоит на месте, она – словно море, рождаемой самой итальянской природой, особым итальянским колоритом.

Вторая часть, описывающая уже город-корабль, окружённый зеленью, наводит на мысль об английской стороне реальности, поскольку город неоднократно предстаёт как крепость, укрепление, бывшая мощь, сооружения, то естественно, что он видится и является единством коричневого цвета (хотя 72 башни Сан-Джиминьяно построены из бело-серого известняка и камня, коричневый цвет в городе практически отсутствует). Для итальянской живописи этот цвет нетипичен в бытовом плане – изобилие красок итальянской природы редко вызывало необходимость обращаться к коричневым цветам в пейзажной живописи, художники и архитекторы эпохи Возрождения предпочитали золотые и жёлто-красные цвета (см. Симоне Мартини "Благовещение", 1333; Уилтонский диптих, 1395; Ян ван Эйк "Гентский алтарь", 1432; Антонио Поллайола

"Мученичество Святого Себастьяна", 1475 и мн. др.). Однако, это стало нововведением в Англии XIX века и стало отличительной чертой английской академической живописи (Тернер, Констебль, Рейнольдс), где художники смело прибегали ко всем оттенкам коричневого, изображая природу Англии. Это позволяет нам утверждать о возможном бессознательном обращении Форстера к цветовой гамме, столь привычной уже для его сознания и английской ментальности, что он сводит в итальянском пейзаже две абсолютно разные живописные школы, разделённые веками. В этом же эпизоде появляется образ корабля – неизменный символ Британской империи и могущества. Недаром всё, что связано с морем, столь близко англичанам-островитянам и столь сильно отражается в их языке и менталитете, ведь даже Италия предстаёт Форстеру в образе волнующегося моря и городов-кораблей.

Следующее изображение является скорее урбанистическим и связано с домом Джино, который вписывается в окружающий его пейзаж:

Дом больше, нежели кажется, поскольку два его этажа спускаются по холму вниз, а постоянно замкнутая деревянная дверь на самом деле ведёт на чердак. Знающий человек предпочтёт подняться по крутой тропе, проложенной мулами вдоль глиняной стены и захватить строение сзади. Затем, будучи на уровне подвалов, он поднимет голову и крикнет. Если его голос сулит нечто лёгкое - письмо, овощи или букет цветов - из окна первого этажа спустят корзину на верёвке, в которую он погрузит свою ношу и после чего удалится. Но если же он сулит нечто тяжёлое - как дрова, кусок мяса или визит гостя - его допросят, а затем предложат подняться, либо прогонят прочь. Нижний и верхний этажи этого ветхого дома заброшены, а жильцы придерживаются его центральной части, как жизнь в умирающем теле теплится в сердце. На пролёте первого этажа есть лестница, и если посетителя примут, его не обязательно ждёт холодный приём. Там несколько комнат, некоторые из них мрачные и душные - гостиная украшена стульями из конского волоса, вышитыми шерстью табуретами, и печь, которую никогда не растапливают - скверный немецкий вкус без немецкой склонности к

уюту навис над этой комнатой; также жилая комната, которая незаметно переходит в спальню, где заканчивается облагораживающее влияние гостеприимства; и настоящие спальни; и последней, но не менее значимой идёт лоджия, где если заблагорассудится можно дневать и ночевать, распивая вермут и куря сигареты, окружённый лишь километрами холмов с оливковыми деревьями и виноградниками<sup>26</sup>.

Сам дом изображается как некое подобие живого существа, жизнь в котором едва теплится. Намёк на возможность захвата этого сооружения, допросы, спускаемая корзина создают иллюзию крепости-замка, сросшегося с холмом, окружённым уже известным нам пейзажем. Но образ замка в контексте англо-итальянского конфликта романа ассоциативно наталкивает на мысли о поговорке, характеризующей англичан в глазах иных культур стереотипно — *"Дом англичанина — его крепость"*<sup>27</sup>. И здесь невозможно определить намеревался ли Форстер изобразить итальянца (которого он с определённой долей иронии пытается презентовать как типичного) подобно стереотипному образу англичанина, либо же здесь в очередной раз имеет место бессознательный перенос собственной национальной действительности на материал другой культуры, для которой подобный образ жизни не типичен. Здесь тоже, в какой-то степени дом для итальянца выступает как определённая *terra immunitas*, куда, неизвестно почему, Джино не стремится приводить гостей и не позволяет

---

<sup>26</sup> This house is bigger than it looks, for it slides for two storeys down the hill behind, and the wooden door, which is always locked, really leads into the attic. The knowing person prefers to follow the precipitous mule-track round the turn of the mud wall till he can take the edifice in the rear. Then—being now on a level with the cellars—he lifts up his head and shouts. If his voice sounds like something light—a letter, for example, or some vegetables, or a bunch of flowers—a basket is let out of the first-floor windows by a string, into which he puts his burdens and departs. But if he sounds like something heavy, such as a log of wood, or a piece of meat, or a visitor, he is interrogated, and then bidden or forbidden to ascend. The ground floor and the upper floor of that battered house are alike deserted, and the inmates keep the central portion, just as in a dying body all life retires to the heart. There is a door at the top of the first flight of stairs, and if the visitor is admitted he will find a welcome which is not necessarily cold. There are several rooms, some dark and mostly stuffy—a reception-room adorned with horsehair chairs, wool-work stools, and a stove that is never lit—German bad taste without German domesticity broods over that room; also a living-room, which insensibly glides into a bedroom when the refining influence of hospitality is absent, and real bedrooms; and last, but not least, the loggia, where you can live day and night if you feel inclined, drinking vermouth and smoking cigarettes, with leagues of olive-trees and vineyards and blue-green hills to watch you [9, c. 30].

<sup>27</sup> An Englishman's home/house is his castle.

переселиться родственникам, тем самым, согласно тексту романа, нарушая многовековую традицию жить всем вместе.

Если же говорить о синтезе живописного и литературного медиумов, то иногда Форстер вводит в повествование изображения известных живописных сцен и пейзажей. В первой сцене, когда Генриетта и Филип приехали в Италию впервые, внимание читателя обращается на традиционный объект пейзажной живописи – цветы, а именно фиалки:

Тем временем экипаж въехал в маленький лес, простиравшийся тёмным коричневым пятном вдоль распаханного холма. Деревья в лесу были маленькими и обнажёнными и приметными благодаря этому - их стволы стояли среди фиалок, словно скалы в летнем море. В Англии есть такие фиалки, но не много. Не более их и в искусстве, ибо ни один художник не отваживался их запечатлеть. Колея от колёс была туннелем, полрой лагуной; даже сухие белые обочины были забрызганы, будто мостовая, затопленная приближающимся весенним приливом<sup>28</sup>.

Перед читателем вновь возникает образ моря (только теперь уже из фиалок) и лес, но теперь уже непривычно коричневый для Италии. Зелень отсутствует напрочь, коричневые деревья становятся скалами. Сами же фиалки в живописи всё же запечатлены на многих картинах импрессионистов и постимпрессионистов, которые могли быть известны Форстеру на момент написания романа, например: Эдуард Мане "Букет фиалок", Дж.С. Парк "Фиалки", 1904, Салли Хаммертон "Фиалки в корзине", Эдвард Левитт "Фиалки", 1885 и др. Но здесь с утверждением автора следует согласиться ведь фиалки вошли в живопись либо как атрибут женщин-моделей – их немало в творчестве прерафаэлитов (Россетти и Милле), а также как составляющая натюрмортов и

---

<sup>28</sup> At that moment the carriage entered a little wood, which lay brown and sombre across the cultivated hill. The trees of the wood were small and leafless, but noticeable for this—that their stems stood in violets as rocks stand in the summer sea. There are such violets in England, but not so many. Nor are there so many in Art, for no painter has the courage. The cart-ruts were channels, the hollow lagoons; even the dry white margin of the road was splashed, like a causeway soon to be submerged under the advancing tide of spring [9, c. 19-20].

других композиций, в то время как в пейзажной живописи этот цветок действительно отсутствует.

С точки зрения референциальной интермедиальности (и скорее даже экфрасиса как её составляющей) в рамках нашего исследования важно описание Джино и ребёнка, которое переходит в появление в повествовании известных картин итальянского Возрождения:

Джино прижался к сыну губами. Зрелище это было слишком непохоже на умилительную сцену в детской. Этот человек был величествен, он являл собою часть самой Природы. Ни в какой любовной сцене не поднялся бы он на такую высоту. ... Джино страстно сжимая сына...<sup>29</sup> (Пер. Н.Рахмановой)

Она [Каролина] пожертвовала свой чистый платок. Он [Джино] поставил ей стул на лоджии, которая выходила на запад и где было ещё приятно и прохладно. Там она и села, а двадцать миль пейзажа простирались позади неё, и он положил ей на колени ещё не обсохшего младенца. Тот теперь сиял здоровьем и красотой: он отражал лучи света словно медный сосуд. Такого, но томного младенца располагает Беллини на коленях у матери, а Синьорелли бросает корчиться на мраморный пол, а Лоренцо ди Креди, более почтительный, но менее посвящённый, осторожно укладывает среди цветов головой на пучок золотистой соломы. Какое-то время Джино созерцал их стоя. Потом, чтобы видеть лучше, он стал на колени возле стула, сложив руки на груди. В таком положении они и пребывали, когда вошёл Филип и увидел, в сущности, Мадонну с Младенцем и волхвом<sup>30</sup>.

<sup>29</sup> Gino lifted his son to his lips. This was something too remote from the prettiness of the nursery. The man was majestic; he was a part of Nature; in no ordinary love scene could he ever be so great. For a wonderful physical tie binds the parents to the children; and—by some sad, strange irony—it does not bind us children to our parents. For if it did, if we could answer their love not with gratitude but with equal love, life would lose much of its pathos and much of its squalor, and we might be wonderfully happy. Gino passionately embracing his son... [9, c. 97].

<sup>30</sup> She sacrificed her own clean handkerchief. He put a chair for her on the loggia, which faced westward, and was still pleasant and cool. There she sat, with twenty miles of view behind her, and he placed the dripping baby on her knee. It shone now with health and beauty: it seemed to reflect light, like a copper vessel. Just such a baby Bellini sets languid on his mother's lap, or Signorelli flings wriggling on pavements of marble, or Lorenzo di Credi, more reverent but less divine, lays carefully among flowers, with his head upon a wisp of golden straw. For a time Gino contemplated them standing. Then, to get a better view, he knelt by the side of the chair, with his hands clasped before him. So they were when Philip entered, and saw, to all intents and purposes, the Virgin and Child, with Donor [9, c. 98].

Именно в этом описании легко узнаётся синтез нескольких картин, изображающих мадонну с младенцем и волхвом, да и сам автор отсылает несведущего читателя к конкретным итальянским художникам эпохи Возрождения. Это не менее двенадцати картин Джованни Беллини (1430-1516 гг.) "Мадонна с ребёнком", картина "Мадонна с ребёнком и святыми", четыре картины Луки Синьорелли (1445-1523 гг.) "Мадонна с ребёнком и святыми", картины Лоренцо ди Креди (1459-1537 гг.) "Мадонна с ребёнком и святыми", "Поклонение", "Мадонна Дрейфус". Все эти картины, выполненные в эпоху флорентийского кватроченто, во многом однотипны и уникальны, поскольку ещё не оказались под влиянием творчества Леонардо, Рафаэля или Микеланджело, во многом эти образцы живописи остались верными традициям, которые спустя столетия оценят прерафаэлиты.

Кроме того в романе приводится изображение существующей и ныне Соборной церкви (Коллегиата, освящена в 1148 году) в Сан-Джиминьяно, выведенной в вымышленном Монтериано:

Два дня назад прошёл праздник, и в церкви всё ещё стоял запах чеснока и ладана. Малолетний сын ризничего подметал пол придела больше для собственного развлечения, чем из соображений чистоты, и поднимаемые им клубы пыли оседали на фресках и на прихожанах. Прихожан было немного. Сам ризничий, приставив лестницу к центру "Всемирного потопа", украшавшего одну из пазух свода снимал с колонны окутывавшее её роскошное одеяние из алого коленкора. Кипы алого коленкора уже лежали на полу - церковь, если захочет, не уступит по великолепию любому театру, - и дочка ризничего пыталась сложить материю. На голове у неё красовалась мишурная корона в блёстках. Вообще-то корона принадлежала святому Августину, но была ему велика и проваливалась на шею, обхватывая её воротником. Зрелище получалось смехотворное. Один из каноников снял корону со святого перед началом праздника и отдал дочке

ризничего<sup>31</sup>.

Изображение это вполне соответствует духу церкви в Сан-Джиминьяно, которая славится своими фресками, покрывающими практически всю площадь стен. Выполнены фрески известными живописцами Беноццо Годзоли, Таддео ди Бартоло, Бартоло ди Фреди, Барна да Сиена и Липпо Мемми. Церковь имеет две часовни – Капелла ди Сан-Джиминьяно и Капелла ди Санта Фина, возведенные и украшенные скульптурно братьями Бенедетто и Джулиано да Майано.

В романе Форстер изображает не только саму церковь, но и помещает важное действие в капелле Святой Фины (1238-1253 гг.), местной святой в Сан-Джиминьяно, выведенной под именем Святой Деодаты в романе. Две фрески в этой капелле (явление Святого Григория, сообщающего о дате смерти девушки, и похороны святой) принадлежат кисти Доменико Гирландайо (1449-1494 гг.):

Святая Деодата умирала в полной безгрешности, лёжа на спине. Позади неё было открытое окно, вид из которого был таким же, как и увиденный им утром, а на комоде её матери-вдовы стоял такой же медный горшок. Взгляд святой не был обращён ни в окно, ни на горшок, а тем более не на её овдовевшую мать. Ибо вот! у неё было видение: голова и плечи Св.Августина скользили словно чудесная лазурь вдоль оштукатуренных стен. Какой нужно быть кроткой святой чтобы удовлетвориться лишь половиной другого святого, наблюдающего твою смерть. В смерти, как и жизни, Св.Деодата не достигла многого<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> There had been a fiesta two days before, and the church still smelt of incense and of garlic. The little son of the sacristan was sweeping the nave, more for amusement than for cleanliness, sending great clouds of dust over the frescoes and the scattered worshippers. The sacristan himself had propped a ladder in the centre of the Deluge—which fills one of the nave spandrels—and was freeing a column from its wealth of scarlet calico. Much scarlet calico also lay upon the floor—for the church can look as fine as any theatre—and the sacristan's little daughter was trying to fold it up. She was wearing a tinsel crown. The crown really belonged to St. Augustine. But it had been cut too big: it fell down over his cheeks like a collar: you never saw anything so absurd. One of the canons had unhooked it just before the fiesta began, and had given it to the sacristan's daughter [9, c. 102].

<sup>32</sup> Santa Deodata, who was dying in full sanctity, upon her back. There was a window open behind her, revealing just such a view as he had seen that morning, and on her widowed mother's dresser there stood just such another copper pot. The saint looked neither at the view nor at the pot, and at her widowed mother still less. For lo! she had a vision: the head and shoulders of St. Augustine were sliding like some miraculous enamel along the rough-cast wall. It is a gentle saint who is content with half another saint to see her die. In her death, as in her life, Santa Deodata did not accomplish much [9, c. 103-104].

Обращаясь к известной фреске, Форстер, вновь меняет имена (псевдо-Джотто – Гирландайо, Деодата – Фина / Серафина, Августин – Григорий), но описание полностью совпадает с изображённым на фреске Гирландайо. Хотя стоит отметить, что Форстер не упоминает вторую фреску и не рассказывает историю её жизни до конца. После того как в назначенный ей Святым Григорием день она умерла, все её гниющие части тела зажили, а доска, на которой она пролежала последние пять лет своей жизни из гнилой превратилась в покрытую цветущую фиалками. Более того вторая фреска в капелле Святой Фины изображает похоронную процессию в Сан-Джиминьяно – все башни города, высокие каменные структуры, покрыты цветущими фиалками. В определённой мере это напоминает то фиалковое море и те скалы-деревья, возникающие при поездке в Италию Генриетты и Филипа. Так или иначе, но с образом Святой Фины (в романе – Деодаты) в роман вводится образ фиалок, трансформирующийся в образ моря – как английского и итальянского феноменов.

А само описание Каролины, в которую Филип окончательно влюбляется именно возле фрески со святой, напоминает образ Святой Фины кисти Беноццо Годзоли (1421-1497 гг.), хотя и подаётся оно в самом конце романа, когда англичане окончательно покидают Италию:

Глаза её были раскрыты, полны безграничного сострадания и величия, словно они различали глубины скорби и видели невообразимые дали за ними. Такие глаза он видел на великих картинах, но никогда среди смертных. Руки её обнимали страдальца, слегка поглаживали его, ибо даже богиня не в силах сделать большего. И вполне уместным казалось то, что она склонила голову и коснулась его лба губами.

Филип отвёл взгляд, как он отводил его от великих картин, когда зрительная форма неспособна была передать заложенные в ней вещи. Он был счастлив; он



убедился, что в мире существовало величие<sup>33</sup>.

Эта финальная сцена романа видится читателю также как и окончательная версия "Мадонны с младенцем", правда, теперь Филип сам становится младенцем в руках Каролины – единственной из всей соустонской компании, сумевшей не просто понять Италию, но и стать частью её, проникнуться её истинным духом. В этом случае она действительно похожа на Святую Деодату – молодую и красивую девушку, вынужденную ждать и верить в чудо, а после смерти младенца помогать другим, исцелять их раны (в отличие от Деодаты – Каролина стремится исцелять не физические, а душевные раны).

В целом, три типа интермедальности используются Э.М. Форстером для придания казалось бы простому сюжету романа глубинных и философских смыслов путём подключения информационных пластов из других искусств (живопись, музыка, литература и театр предыдущих эпох).

### 2.3. Интермедальность в романе У.С. Моэма "Луна и грош"

Роман "Луна и грош" (*The Moon and Sixpence*, 1919 год) стал одиннадцатым романом Уильяма Сомерсета Моэма и его первым романом о художнике. Традиционно считается, что этот роман открывает своеобразную трилогию писателя о мире искусства. Если в "Луне и грош" речь идёт о брокере, бросившем бизнес и семью ради творческого созидательного инстинкта (1919 год), то в романе "Пирог и пиво, или Скелет в шкафу" (1930 год) говорится уже о жизни писателя и его противостоянии английскому обществу. Завершает же цикл размышлений об искусстве и его значении для человека роман "Театр" (1937 год),

---

<sup>33</sup> Her eyes were open, full of infinite pity and full of majesty, as if they discerned the boundaries of sorrow, and saw unimaginable tracts beyond. Such eyes he had seen in great pictures but never in a mortal. Her hands were folded round the sufferer, stroking him lightly, for even a goddess can do no more than that. And it seemed fitting, too, that she should bend her head and touch his forehead with her lips.

Philip looked away, as he sometimes looked away from the great pictures where visible forms suddenly become inadequate for the things they have shown to us. He was happy; he was assured that there was greatness in the world [9, c.120].