

убедился, что в мире существовало величие³³.

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 духов. 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 интермедиальности 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. Интермедиальность 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 созидающего инстинкта (1919 год), то в романе "Пироги 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),

³³ 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].

где величайшая актриса своего времени делает выводы, к которым Моэм шёл более 20 лет. Все три романа написаны Моэром в зрелом возрасте (45, 56 и 63 года соответственно). Стоит заметить, что к трилогии можно добавить несколько рассказов о творческих личностях и роман "Маг" (1908 год, 34 года), в котором впервые прозвучала тема созидания и человека, одержимого творческим инстинктом, которая в дальнейшем будет реализована на художественном материале романа "Луна и грош".

Возникновение заглавия романа вызывает немало вопросов. Некоторые исследователи утверждают, что его Моэм позаимствовал из газетной рецензии на свой роман "Бремя страстей человеческих" (Of Human Bondage", 1915 год), где главный герой был описан следующей фразой, говорящей о его непрактичности и увлечённости нематериальной стороной жизни: *Филип Кери настолько увлёкся тягой к луне, что никогда не замечал и шестипенсовика под ногами*³⁴.

В 1956 году в одном из своих писем Моэм написал, тем самым дав вторую версию, говорящую, наоборот, о последствиях существования в материальной реальности: *Если смотреть на землю в поисках шестипенсовика, то не смотришь вверх и упускаешь (не видишь) луну*³⁵.

Считаем необходимым оговорить и коннотации, связанные с образом луны в английском языке. Например, лексема "луна" входит в ряд устойчивых сочетаний и фразеологизмов, ассоциируясь при этом с чем-то невозможным, очень редким, нетипичным или связанным с определёнными крайностями (*once in a blue moon – очень редко, почти никогда; to aim/level at the moon – иметь слишком большие претензии, метить высоко; to ask/cry for the moon – требовать невозможного; to bay (at) the moon – лаять на луну, заниматься ерундой; to be over the moon – быть наверху блаженства, на седьмом небе; to believe that the moon is made of green/cream cheese – верить небылицам: to moon away – мечтать,*

³⁴ [Philip Carey] ... so busy yearning for the moon that he never saw the sixpence at his feet.

³⁵ If you look on the ground in search of a sixpence, you don't look up, and so miss the moon.

грезить, проводить время в задумчивости, в мечтательности). Кроме того – луна символизирует загадочность и тайну, сокровенное. Это утверждение отражается в разговорной английской фразе, позаимствованной из Библии (Экклезиаст, 1:9-14): *There is nothing new under the Sun, but under the Moon – Нет ничего нового под солнцем, лишь только под луной*. В то же время лексема "шестипенсовик" связана с двумя разными состояниями – безразличностью и постоянством (*it doesn't matter sixpence – неважно, не обращайте внимания; the same old sixpence – ничуть не измениться, быть как раньше*).

Так или иначе, но заглавие романа связано с двумя противоположными "стихиями" – луной и землёй, стремлением вверх и вниз, что позволяет нам сделать следующие выводы. Поскольку под шестипенсовой монетой подразумевается быт, материальность, то мы считаем более разумным привязать название романа к известной картине Поля Гогена, ставшего прототипом Стриклэнда, – "Луна и земля / Hina Te Fatou / The Moon and the Earth" (1893 год). Это позволяет утверждать нам, что заглавие романа является примером референциальной интермедиальности, отсылая тем самым читателя, уже наслышанного ко времени издания романа о примитивизме Гогена, к одной из наиболее загадочных его картин.

Объектом интереса Моэма в романе выступают искусство и проблемы творческого становления. Любопытен тот факт, что в романе присутствуют два неординарных художника, которые реализуют два мира [172] – мир художника и мир писателя, поскольку главный герой романа – молодой, преуспевающий писатель, пытающийся спрятаться за маской объективности, выдавая читателю всё, что ему случайно или в виду особого интереса удалось узнать о художнике, с творческим становлением которого и связан сюжет романа. Кроме того именно с позиции литературы читателю предлагается узнать живописную историю творческого поиска Стриклэнда, что во многом объясняет причины возникновения интермедиальности на страницах романа.

С точки зрения видов искусств, задействованных в синтезе с литературой, считаем нужным выделить, как и в случае с Форстером, две синтетические составляющие. Во-первых, это живописное наполнение, которое логично в виду затронутой автором темы, а во-вторых, это элементы драмы и театра на страницах романа, поскольку описываемые события действительно драматичны и судьбоносны по своей природе. Кроме того мы вновь основываем анализ романа на трёх типах интермедиальности.

Если говорить о референциальной интермедиальности в романе, то считаем необходимым выделять, следуя логике самого сюжета, два пласта – референциальная интермедиальность в рамках литературы и в рамках живописи, а также добавить третью категорию просто ссылок-референций.

Во-первых, как утверждают некоторые исследователи, развязка романа не может не напомнить о финале "Портрета Дориана Грея". Схожий финал, только в рамках "акта" (поскольку весь роман можно и даже стоит поделить на три акта – Лондон, Париж и Таити – когда имеют место действия, связанные многочисленным ремарками писателя-повествователя, его комментариями и размышлениями, которые напоминают пометки драматурга), касается и попытки Стрёва уничтожить картину с изображением его жены, выполненную Стриклэндом (ведь для Дирка Бланш была неотъемлемой частью его самого, как и портрет был душой Дориана, хотя ни один, ни другой этого не осознавали и для обоих картина была своеобразным проклятьем). Когда Ата при помощи доктора Кутраса уничтожает шедевр Чарльза, его видение мироздания, написанное вслепую – это тоже своеобразная попытка разорвать замкнутый круг гениальности – слава и талант художника остались с ним навсегда, а мятежная душа находит успокоение (так и Дориан, убивая себя в портрете, освобождает свою душу).

Полноценный, правдоподобный мир литературы, искусства слова создаётся в романе и путём задействования референциальных ссылок:

- 1) на известных писателей (*Shakespeare, Keats, Wordsworth, Coleridge, Shelley, George Crabbe, Roget, Honore de Balzac, Kant*);
- 2) на литературные произведения (*Evangel*);
- 3) на литературных героев (*Iago, Desdemona, Prometheus, Falstaff*);
- 4) на известные художественные издания (*Maurice Huret, Mercure de France, Punch*).

Так или иначе, это углубляет, расширяет ряд затронутых проблем, подключая новые информационные пласти и горизонты, но исключительно английские и французские. Другой литературный опыт автором не подключается.

Мир художника расширяется за счёт аллюзий и референций:

- 1) на известные картины (*Entombment of Titian*);
- 2) на представителей определённых течений, которые словно помогают читателю сформулировать правильное представление о том искусстве, которому так преданно начал служить дух Чарльза Стриклэнда (*Raphael, Michael Angelo, Velasquez, El Greco, Brueghel the Elder, Rubens, Rembrandt, Delacroix, Cretan, Ingres, Chardin, Manet, Monet, Sisley, Degas, Cezanne, Van Gogh,; Impressionist* и др.). Как и в случае с литературой, этот пласт референций рассчитан на подготовленного читателя.

В исследуемом романе, как и романе Форстера, нет явных нормативных интермедиий. Но приняв во внимание факт того, что жизнь Стриклэнда на Таити, предположительно, воссоздаётся и зарисовывается по картинам Поля Гогена, то можно сказать, что некая доля повествования является попыткой изложить в прозе то, что изначально появилось в живописном искусстве, что можно рассматривать как прецедент нормативной интермедиальности.

Если говорить о конвенциональных интермедиях в романе, то систематизировать их довольно сложно, поскольку иногда искусство для Мэяма – это лишь живопись, иногда – лишь слово, а чаще всего именно синтез, т.е.

комплексная попытка передать нечто дикое, сатирическое, дионисийское, реализовать себя в глубинном и примитивном творческом инстинкте.

Сам автор неоднократно подымет проблему медиумов в искусстве. Например, когда даётся описание Стриклэнда, для которого поэтический медиум не имеет смысла в отличие от живописного:

Казалось, ему трудно было выразить свои мысли, словно слова не были медиумом³⁶ его сознания. И приходилось лишь догадываться о намерениях его души по банальным фразам, сленгу и смутным оборванным жестам. И хотя он не делал никаких умозаключений, было в его личности нечто, что не позволяло ему прослыть глупцом³⁷.

В этом отрывке Стриклэнд предстаёт как истинный творец, мысли которого требуют того единственного медиума, средства выражения, над которыми не властно слово. Поэтому и сам художник предстаёт как молчаливый, угрюмый и неразговорчивый "демон", обуреваемый собственными страстями – по крайней мере, таким его видит писатель-рассказчик, избравший для собственного созидающего инстинкта силу слова. Ввиду принадлежности творчества Стриклэнда к живописному медиуму кажется понятным почему рассказчику и героям-свидетелем его созидающего процесса очень трудно передать содержание его картин, его мыслей и замыслов через искусство слова, через абсолютно иной художественный язык. Возможно именно поэтому в тексте романа писатель-рассказчик воспринимает Стриклэнда как художника, которому

³⁶ Используемая Мэйном неоднократно лексема *medium* многозначна в английском языке: 1) способ, средство; поддержка, посредничество; 2) середина, промежуточная ступень, промежуточная стадия; 3) среда (вещество, в котором существует что-л.); 4) окружение, окружающая реальность; 5) обстановка, условия (жизни); 6) растворитель (краски); лак, используемый при ретушировании; 7) техника живописи (темпер, масло, акварель и пр.); 8) специальный экран, придающий какую-л. окраску попадающим на него от источника световым лучам; 9) агент, посредник; примиритель; 10) медиум (в спиритизме); 11) представитель среднего класса, средних слоёв населения. Чтобы избежать лишней субъективности мы предпочли не придавать ей какого-либо конкретного значения при переводе, поскольку все они важны для понимания романа.

³⁷ He seemed to express himself with difficulty, as though words were not the medium with which his mind worked; and you had to guess the intentions of his soul by hackneyed phrases, slang, and vague, unfinished gestures. But though he said nothing of any consequence, there was something in his personality which prevented him from being dull [10, c. 64].

стоило бы быть писателем. По крайней мере именно такие ассоциации возникают у него спустя годы после смерти таитянского гения:

Мне казалось, что Брейгель-старший стремился выразить посредством одного медиума чувства, более подходящие другому, и возможно именно это неясное сознание вызвало симпатии Стриклэнда. Видимо, оба пытались запечатлеть в красках идеи, более подходящие литературе³⁸.

Здесь Моэм озвучивает очень важный вопрос о целевом использовании искусства, когда некоторые идеи и темы можно раскрыть лишь при помощи определённых медиумов и языков искусства, поскольку, видимо, между ними должно быть определённое соответствие, некая внутренняя связь, которая позволяет лишь малую степень интеграции с другими медиа. Этот малый синтез фактически и осуществляет автор, дублируя творческий поиск Стриклэнда в прозе, изображая живопись лишь в некоторых, наиболее уместных случаях.

Кроме того Моэм через образ рассказчика даже выводит жизнь в качестве отдельного медиума, противопоставляя её живописи: *Я осознал в себе то же желание, что оживило и его. Но тогда как его медиумом была живопись, моим стала жизнь*³⁹. Подобные мысли об искусстве и жизни будут высказаны и в последующих романах писателя, например "Бремя страстей человеческих" и "Театр".

Важен также правильный выбор или даже подбор медиума для тех или иных художественных целей, о которых рассказчик задумывается, увидев картины Стриклэнда впервые:

Они казались мне уродливыми, но в них была какая-то великая и нераскрытая тайна, что-то странно дразнящее и волнующее. Чувства, которые они во мне

³⁸ Brueghel gave me the impression of a man striving to express in one medium feelings more appropriate to expression in another, and it may be that it was the obscure consciousness of this that excited Strickland's sympathy. Perhaps both were trying to put down in paint ideas which were more suitable to literature [10, c. 165].

³⁹ I realised in myself the same desire as animated him. But whereas his medium was paint, mine has been life [10, c. 201].

возбуждали, я не умел проанализировать: слова тут были бессильны. Мне начинало казаться, что Стриклэнд в материальных вещах смутно провидел какую-то духовную сущность, сущность до того необычную, что он мог лишь в неясных символах намекать о ней. Точно среди хаоса вселенной он отыскал новую форму и в безмерной душевной тоске неумело пытался ее воссоздать. Я видел мученический дух, алчущий выразить себя и таким образом найти освобождение. Я обернулся к Стриклэнду.

- Мне кажется, вы избрали неправильный способ выражения.

- Что за околесицу вы несете?

- Вы, видимо, стараетесь что-то сказать - что именно, я не знаю, но сомневаюсь, можно ли это высказать средствами живописи⁴⁰ (Пер. Н.Ман).

И вновь перед читателем возникает проблема соответствия медиума задачам, которые ставит сама жизнь и перед которыми человек, порой, бессилен. В этом эпизоде картины становятся чем-то символичным и настолько могущественным, что сила слова бессильна – поэтический медиум явно не подходит целям и задачам, поднятым Стриклэндом в его творчестве.

Более того, в романе Моэм даёт собственную трактовку проблеме искусства (*art for art's sake*) и его целей, дав собственную версию ответа. Во-первых, это необходимость присутствия реципиента и невозможность существования автора и произведения без третьей стороны – читателя: *Сомневаюсь, смог ли бы я работать на безлюдном острове в уверенности, что никто кроме меня не увидит написанного*⁴¹. Для автора-рассказчика возникает острая необходимость

⁴⁰ They seemed to me ugly, but they suggested without disclosing a secret of momentous significance. They were strangely tantalising. They gave me an emotion that I could not analyse. They said something that words were powerless to utter. I fancy that Strickland saw vaguely some spiritual meaning in material things that was so strange that he could only suggest it with halting symbols. It was as though he found in the chaos of the universe a new pattern, and were attempting clumsily, with anguish of soul, to set it down. I saw a tormented spirit striving for the release of expression. I turned to him. "I wonder if you haven't mistaken your medium," I said. "What the hell do you mean?" "I think you're trying to say something, I don't quite know what it is, but I'm not sure that the best way of saying it is by means of painting." [10, c. 157].

⁴¹ "I wonder if I could write on a desert island, with the certainty that no eyes but mine would ever see what I had written." [10, c. 91].

выразить себя в том, что сможет оценить и попытаться понять публика, в то время как для Стриклэнда абсолютно не важен результат творчества, его материальная сторона – он лишь пытается избавиться от того творческого бремени, снизошедшего на него. Это можно объяснить тем фактом, что писатель-рассказчик в романе не гений, а талант, востребованный обществом своего времени, а в случае со Стриклэндом очевидна его гениальность как творца.

Во-вторых, смысл творческого процесса видится автору (благодаря одержимости Стриклэнда) как процесс взаимодействия любви и искусства: Нет у меня времени для такой чепухи. *Жизнь не так уж и длинна чтобы посвятить её и любви, и искусству*⁴². Здесь возникает смежное восприятие двух образов, их слияние. Искусство выводится на один уровень с человеческим чувством, сферой глубокой эмоциональной чувствительности. Кроме того, искусство и любовь – вечные процессы, как и само человечество, и талант Стриклэнда так же неожиданно снисходит на него как и это глубокое чувство. Частично трансформированный образ любви и искусства возникает и в образе любви-поклонения Дирка, которая во многом напоминает историю о Пигмалионе и Галатее, поскольку он сумел по-своему "создать" её, вытащив Бланш из ужасов нищеты, в которой она оказалась. Любовь его к ней описывается как скульптора к идеалу, вытесанному из мрамора, но с некой долей сарказма:

Должно быть это забавляло её, что он воздвиг ей пьедестал и столь искренне поклонялся ей, что, даже смеясь, она всё же была тронута и польщена. Для однолюба Дирка, даже постаревшая и утратившая округлость линий и миловидность, она всегда будет оставаться такой же. Для него - она навеки самая прекрасная женщина в мире. В их жизни царила приятная упорядоченность⁴³.

⁴² "I haven't got time for that sort of nonsense. Life isn't long enough for love and art." [10, c. 92].

⁴³ ... it must amuse her that he should place her on a pedestal and worship her with such an honest idolatry, but even while she laughed she must have been pleased and touched. He was the constant lover, and though she grew old, losing her rounded lines and her fair comeliness, to him she would certainly never alter. To him she would always be the loveliest woman in the world. There was a pleasing grace in the orderliness of their lives [10, c. 98].

Кроме того автора интересует проблема творческой рефлексии:

Для того чтобы почувствовать романтику, надо, вероятно, быть немного актером и уметь, отрешившись от самого себя, наблюдать за своими действиями с глубокой заинтересованностью, но в то же время как бы и со стороны⁴⁴ (Пер. Н.Ман).

Эмоциональная сфера как стимул творческого вдохновения важны для писателя так же как и самопознание и самопонимание, при этом достичь подобной рефлексии может, видимо, лишь актёр, который как бы со стороны видит всё человечество, наблюдает за ним и играет это на сцене, осознавая поступки и характеры в этом мире, выходя на своеобразный пьедестал, подымаясь по лестнице и этим немного приближаясь к богу (см. роман Моэма "Театр"). В то же время писатель и художник тоже способны выйти на подобный уровень, только в их творчестве это не является обязательным, они более гибки в процессе созидания.

В этом плане божественной гениальности особое место занимает последний шедевр Стриклэнда – картина, к которой он стремился всю жизнь – панорама, изображение сути всего мироздания, всего мира, всей жизни, созидая которую он уподобился древним богам, яркий пример конвенциональной интермедиальности:

Все было так странно и фантастично. Точно он видел начало света, райские кущи, Адама и Еву - как вам объяснить?- это был гимн красоте человеческого тела, мужского и женского, славословие природе, величавой, равнодушной, прельстительной и жестокой. Дух захватывало от ощущения бесконечности пространства и нескончаемости времени. Стриклэнд написал деревья, которые я видел каждый день, кокосовые пальмы, баньяны, тамаринды, авокадо, - и с тех пор вижу совсем иными, словно есть в них живой дух и тайна, которую я всякую

⁴⁴ It may be that in order to realise the romance of life you must have something of the actor in you; and, capable of standing outside yourself, you must be able to watch your actions with an interest at once detached and absorbed [10, c. 161].

минуту готов постичь и которая все-таки от меня ускользает. Краски тоже были хорошо знакомы мне, и в то же время другие. В них было собственное, им одним присущее значение. А эти нагие люди, мужчины и женщины! Земные и, однако, чуждые земному. В них словно бы чувствовалась глина, из которой они были сотворены, но была в них и искра божества. Перед вами был человек во всей наготе своих первобытных инстинктов, и мороз продирал вас по коже, потому что это были вы сами⁴⁵ (Пер. Н.Ман).

Это тот случай, когда гениальность Стриклэнда не позволяет автору-рассказчику (врачу по сюжету романа) описать его картину, ему удаётся лишь воссоздать, изложить в языке прозы то впечатление, которое она произвела на своих зрителей. Это позволяет нам сделать вывод, что у каждого гения свой, присущий лишь ему художественный язык, который невозможно воспроизвести посредством иных медиумов. С другой стороны, описание картины – образца живописного искусства – тоже является своеобразной литературной формой, требующей своих средств и собственного стиля. Так или иначе, но для создания особого живописного колорита в романе о гениальном художнике Моэм не мог не обойтись без своеобразных собственных способов изображения картин.

Особым аспектом специфической эмоциональной формы синтеза живописи и поэзии в романе становится античный элемент, основанный на дионисийском начале и связанный с живописным примитивизмом Гогена, прототипа Стриклэнда. Во-первых, сам герой воспринимается окружающими его творческими людьми (но не художниками-обывателями и литераторами-писаками) как творец-созидатель, символ созидающего инстинкта, творческой

⁴⁵ It was strange and fantastic. It was a vision of the beginnings of the world, the Garden of Eden, with Adam and Eve - it was a hymn to the beauty of the human form, male and female, and the praise of Nature, sublime, indifferent, lovely, and cruel. It gave you an awful sense of the infinity of space and of the endlessness of time. Because he painted the trees I see about me every day, the cocoa-nuts, the banyans, the flamboyants, the alligator-pears, I have seen them ever since differently, as though there were in them a spirit and a mystery which I am ever on the point of seizing and which forever escapes me. The colours were the colours familiar to me, and yet they were different. They had a significance which was all their own. And those nude men and women. They were of the earth, and yet apart from it. They seemed to possess something of the clay of which they were created, and at the same time something divine. You saw man in the nakedness of his primeval instincts, and you were afraid, for you saw yourself." [10, c. 214].

потребности:

Было в нём нечто первобытное. Казалось, он был частью той необъяснимой силы, которую греки персонифицировали в виде полузверя-получеловека, сатира и фавна. Я вспомнил Марсия, с которого бог живьём содрал кожу, когда тот осмелился состязаться с ним в умении играть. Казалось, Стриклэнд носил в сердце странные гармонии и рискованные эскизы, и я предвидел его мучительный конец. И снова я думал о нём как одержимом дьяволом, но нельзя было назвать этого демона злым, ибо это была первобытная сила, существующая вне пределов добра и зла⁴⁶.

В этой мысли автор-рассказчик даёт ту характеристику Стриклэнда, которая объясняет, пожалуй, всё синтетическое наполнение романа. Это и первобытный примитивизм, когда искусства не были выделены из бытового круга и мифологии. Это и аллюзия, связанная с "дуэлью" Аполлона с Марсием, когда последний поднял брошенную Афиной флейту, которую та изобрела в подражание звукам Медузы, и вызвал на состязание самого Феба. Естественно, фавн проиграл, а рассвирепевший бог наказал смельчака. Здесь можно провести несколько смыслорассекающих параллелей. Во-первых, Марсий как фавн принадлежал к двум мирам – человеческому и миру природы, откуда первобытные люди, собственно и вышли. Так и Стриклэнда воспринимали как застрявшего между мирами, хотя его путь был от цивилизации и прогресса к первоистокам. Во-вторых, причину "дуэли" изготавлила Афина – богиня знаний, искусств и ремёсел, несущая в себе воинственное женское начало и созидающую сущность. Флейту эту она, по истолкованию Аристотеля бросила лишь потому, что игра на ней не была связана с умственной деятельностью, т.е. новый инструмент просто не подошёл ей по статусу-имиджу. Так и Стриклэнд

⁴⁶ There was in him something primitive. He seemed to partake of those obscure forces of nature which the Greeks personified in shapes part human and part beast, the satyr and the faun. I thought of Marsyas, whom the god flayed because he had dared to rival him in song. Strickland seemed to bear in his heart strange harmonies and unadventured patterns, and I foresaw for him an end of torture and despair. I had again the feeling that he was possessed of a devil; but you could not say that it was a devil of evil, for it was a primitive force that existed before good and ill [10, c. 109].

признаётся некоторыми достаточно ограниченным умственно, но его озарение и агрессивная тяга к искусству, схожая со случаем Марсия, ведёт к его трагической гибели. В-третьих, с фавна снимают кожу живьём, а Стриклэнд умирает от проказы, кожной болезни, мучавшей его несколько лет и приведшей к потере зрения. Кожа в этом случае может символизировать связь человека со средой, с обществом, ведь это и крайняя оболочка человеческого тела, и то, что мы непосредственно видим в друг друге. Стриклэнд, таким образом, ещё раз лишается автором возможности быть понятым тем обществом, в котором он живёт. Точно так же и античный сатир бросает вызов Аполлону – покровителю искусства, мусагету – предводителю девяти муз, мастеру игры на кифаре, богу солнца, ослеплённый сизошедшим на него божественным даром Афины. А Стриклэнд бросает творческий вызов всему обществу и человеческому страху.

Кроме того сравнение с сатиром вызывает и ассоциацию с Дионисом, которого они постоянно сопровождают, ведь согласно концепции Ницше, существуют два взаимодействующих начала – аполлоническое и дионисийское. Первое связано с индивидуальным созидающим стремлением, с иллюзией, сновидением, оно отделено от всего общего и массового, и в чистой форме оно лишает искусство жизни. Дионисийское начало представляет собой массовость, опьянение, оргиастическое самоуничтожение, гибель, вызванную слитостью с природой. Так или иначе, но в чистой форме оба начала ведут к уничтожению творца-созиателя, лишь их сочетание ведёт к гениальному искусству.

В романе же Стриклэнд, как художник, отдавший свою судьбу инстинкту, изобретающий новую технику, стал служителем именно дионисийского. Второй жертвой дионисийского начала становится Бланш Стрёв, которую уничтожает внутренняя, неподдающаяся объяснению сила, заточённая в душе художника:

Жестокий голод снедал Бланш Стрёв. Может быть, она еще ненавидела Стриклэнда, но только он один мог утолить этот голод, и все, что было до этих дней, больше не имело для нее значения. Она уже не была женщиной со сложным

характером, доброй и вспыльчивой, деликатной и бездумной. Она была менадой. Она была вся - желание⁴⁷ (Пер. Н.Ман).

Это подтверждается и тем, что Бланш сравнивается с менадами – вечными спутницами Диониса, его женской свитой, буйной и неистовствующей.

Если отойти от проблемы референциальной интермедиальности и вертикального контекста романа, то можно предположить, что поскольку роман представляет собой роман о художнике, то неудивительно, что в живописном пласте интермедиальности романа можно найти три основных живописных жанра – пейзажи, натюрморты и портреты.

Поскольку жизнь главного героя можно поделить на 3 части-акта (Лондон, Париж, Таити), естественно, что пейзажи, которые Моэм, как и Форстер, изображает, а не описывает, будут, в свою очередь, двух типов – урбанистические и собственно изображения природы. Если говорить об изображениях города, то одним из первых было описание места, где обитал Стриклэнд, также насыщенное моэловскими ассоциациями и впечатлениями, а не деталями:

Это была улица маленьких магазинчиков, зависящих от потребностей бедняков, и почти посередине её стоял Отель де Бельж. Отель, в котором остановился я, был достаточно скромен, но в сравнении с этим он был великолепен. Этот представлял собой высокое, потрёпанное строение, которое не красили годами, и его так замарали, что соседние дома казались аккуратными и опрятными. Грязные окна его были закрыты...⁴⁸

Но, пожалуй, наиболее завершённым, целостным стало описание кафе в Марселе, которое очень напоминает некоторые картины как Гогена, с которого

⁴⁷ Blanche Stroeve was in the cruel grip of appetite. Perhaps she hated Strickland still, but she hungered for him, and everything that had made up her life till then became of no account. She ceased to be a woman, complex, kind and petulant, considerate and thoughtless; she was a Maenad. She was desire [10, c. 121-122].

⁴⁸ It was a street of small shops subservient to the needs of poor people, and about the middle of it ... was the Hotel des Belges. My own hotel was modest enough, but it was magnificent in comparison with this. It was a tall, shabby building, that cannot have been painted for years, and it had so bedraggled an air that the houses on each side of it looked neat and clean. The dirty windows were all shut... [10, c. 54].

списан Стриклэнд, так и урбанистические полотна Ван Гога:

В баре, в котором сидели Стриклэнд и Николс, механическое пианино громко скрежетало танцевальные ритмы. По кругу комнаты за столиками сидели люди: шесть в доску пьяных матросов, группка солдат, а посередине, столпившись, танцевали пары. Бородатые моряки с почерневшими от солнца лицами и грубыми руками плотно сжимали своих партнёрш. На женщинах не было ничего кроме сорочек. То и дело два матроса подымались и танцевали вместе. Шум стоял оглушительный. Посетители пели, кричали, смеялись, а когда мужчина одаривал девушку, сидящую у него на коленях, длинным поцелуем, свист английских моряков усиливал грохот. Воздух был плотным от пыли, поднятой ударами тяжелых мужских ботинок, и серым от дыма. Было очень жарко. За баром сидела женщина и кормила грудного ребёнка. Официант, низкорослый парень с плоским, покрытым пятнами лицом, бегал туда-сюда с подносом, нагруженным кружками с пивом⁴⁹.

Нельзя с уверенностью утверждать, что это изображение, переведённое на язык слова с картины Ван Гога "Ночное кафе" или иной постимпрессионистской работы (например, Гоген "Ночное кафе в Арлесе", 1888), но можно быть уверенным, что тот смысл, те ассоциации, которые Ван Гог вкладывал в своё кафе (а оно изображено пустым) и изложил в своём дневнике, практически полностью соответствуют изображению, сделанному Моэмом. Сам Гоген утверждал в письмах брату, что он целенаправленно изображал своё "Кафе" днём и пустым, что он хотел в пустоте помещения прописать всё то, что происходит в нём ночью – драки, танцы, дым, суета, одинокие моряки и девушки лёгкого поведения –

⁴⁹ In the bar in which Strickland and Nichols sat a mechanical piano was loudly grinding out dance music. Round the room people were sitting at table, here half a dozen sailors uproariously drunk, there a group of soldiers; and in the middle, crowded together, couples were dancing. Bearded sailors with brown faces and large horny hands clasped their partners in a tight embrace. The women wore nothing but a shift. Now and then two sailors would get up and dance together. The noise was deafening. People were singing, shouting, laughing; and when a man gave a long kiss to the girl sitting on his knees, cat-calls from the English sailors increased the din. The air was heavy with the dust beaten up by the heavy boots of the men, and gray with smoke. It was very hot. Behind the bar was seated a woman nursing her baby. The waiter, an undersized youth with a flat, spotty face, hurried to and fro carrying a tray laden with glasses of beer [10, c. 178].

бурная ночная активность и происшествия, с которыми в романе столкнулся и Стриклэнд.

Изображения же природы связаны, в основном, с Таити и окружающими островами, которые увидел писатель-рассказчик в романе. Так или иначе, но они, так же как и детали бытовых сцен, явно списаны с картин Гогена. Вся 45-ая глава является, по сути, тремя разными изображениями острова:

... когда я вышел на террасу отеля, никто не суетился. Я побродил вокруг кухни, но она была замкнута, а на скамейке возле неё спал местный мальчуган. Некоторое время на завтрак можно было и не рассчитывать, поэтому я прогулялся к береговой линии. Торговцы фарфором уже суетились в своих магазинах. Небо всё ещё покрывала бледность рассвета, а в лагуне стояла леденящая душу тишина. В десяти милях оstrom Murea, словно высокая твердыня Святого Грааля, охранял её тайну⁵⁰.

Простое и схематичное изображение острова вполне соответствует духу картин Гогена, которые не распылял своё внимание на деталях, а передавал собственное восприятие фрагментов, которые должны были воссоздавать целостный колорит изображаемого. Так и в романе остров изображён несколькими "мазками" – таинственная тишина, спящий мальчуган и суетливые азиаты на фоне бледнеющего рассвета.

Не менее примечательно и первое впечатление рассказчика при виде острова, выраженное в технике столь близкой к живописной технике постимпрессионистов:

Серые облака преследовали друг друга на небе. Затем ветер стих, и небо стало спокойным и голубым. Из всех океанов Тихий наиболее одинокий; его

⁵⁰ ... when I came on to the terrace of the hotel no one was stirring. I wandered round to the kitchen, but it was locked, and on a bench outside it a native boy was sleeping. There seemed no chance of breakfast for some time, so I sauntered down to the water-front. The Chinamen were already busy in their shops. The sky had still the pallor of dawn, and there was a ghostly silence on the lagoon. Ten miles away the island of Murea, like some high fastness of the Holy Grail, guarded its mystery [10, c. 166].

пространства выглядят более безбрежными, и даже самое обыденное путешествие по его водам кажется приключением. Воздух, которым здесь дышат - эликсир, подготавливающий вас к непредвиденному. Тем более недостоин человек из плоти и крови знать что-либо более предвещающее приближение золотого королевства иллюзий, нежели приближение к Таити. Муреа, сестринский остров, привлекает внимание блеском скал, загадочно поднимаясь из пустынного моря, будто бестелесная материя волшебной палочки. Со своими неровными берегами она словно Монсерат Тихого океана, и легко представить, что там рыцари-полинезийцы охраняют тайны, порочные для знаний человека, совершая неизвестные ритуалы. Красота острова приоткрывается, когда всё уменьшающееся расстояние позволяет рассмотреть чёткость привлекательных вершин, но он бережно хранит свою тайну и, стоит вам поравняться с ним, весь как бы съеживается, замыкается в скалистую, неприступную суровость. И вас нисколько не удивило бы его исчезновение и появившееся голубое одиночество океана за время пока вы искали проход в рифе⁵¹.

Смутные и размытые, но яркие очертания острова, граничащие с возможностью различать чёткие цвета, в отдельные мгновения соответствуют технике постимпрессионизма (при этом следует учесть, что голубой и золотые цвета превалируют на пейзажах Сезанна и Ван Гога, подчёркивая и подавляя остальную цветовую гамму одновременно). Мелкие мазки порождают некую неопределенность, таинственность, загадочность (особенно при приближении к картине), но на определённом расстоянии они кажутся чем-то единым,

⁵¹ Gray clouds chased one another across the sky. Then the wind dropped, and the sea was calm and blue. The Pacific is more desolate than other seas; its spaces seem more vast, and the most ordinary journey upon it has somehow the feeling of an adventure. The air you breathe is an elixir which prepares you for the unexpected. Nor is it vouchsafed to man in the flesh to know aught that more nearly suggests the approach to the golden realms of fancy than the approach to Tahiti. Murea, the sister isle, comes into view in rocky splendour, rising from the desert sea mysteriously, like the unsubstantial fabric of a magic wand. With its jagged outline it is like a Monseratt of the Pacific, and you may imagine that there Polynesian knights guard with strange rites mysteries unholy for men to know. The beauty of the island is unveiled as diminishing distance shows you in distincter shape its lovely peaks, but it keeps its secret as you sail by, and, darkly inviolable, seems to fold itself together in a stony, inaccessible grimness. It would not surprise you if, as you came near seeking for an opening in the reef, it vanished suddenly from your view, and nothing met your gaze but the blue loneliness of the Pacific [10, c. 167].

связанным, перетекающим в нечто целое, неразделимое. Поэтому, неудивительно, что Таити и Муреа предстают как два непонятных пятна на голубой поверхности океана – пятна, завораживающие и околдовывающие, неестественные и примитивно очаровывающие в своей простоте. Но при этом и Ван Гог, и Сезанн, и Гоген предпочитают чёткие контуры природных объектов, будь-то скалы, горы или бухты.

Кроме того сразу после изображения автор приводит своеобразное впечатление от этой картины:

Таити - высокий зеленый остров, с полосами более темной зелени, в которых вы угадываете молчаливые долины; в их темной таинственной глубине журчат и плещутся студёные потоки, и чувствуешь, что жизнь в этих тенистых долах с незапамятных времен шла по одним и тем же незапамятным путям. В таком чувстве есть печаль и страх. Но это мимолетное впечатление лишь обостряет радость минуты. Так на миг промелькнет печаль в глазах шутника, когда веселые сотрапезники до упаду смеются над его остротами, - рот его улыбается, шутки становятся веселее, но одиночество его еще нестерпимее. Таити улыбается, приветствуя вас; этот остров - как обворожительная женщина, что расточает свою прелест и красоту, и нет на свете ничего милее гавани Папеэте. Шхуны, стоящие на якоре у причала, сияют чистотой, городок, что тянется вдоль бухты, бел и наряден, а тамаринды, полыхающие под синью неба, яростны, словно крик страсти. Дух захватывает от того, как они чувственны в своем бесстыдном неистовстве. Встречать пароход на пристань высыпает веселая, жизнерадостная толпа; она шумит, радуется, жестикулирует. Это море коричневых лиц. Точно все цвета радуги волнуются и колышутся здесь под лазурным, блистающим небом. Суматоха все время отчаянная - при разгрузке багажа, при таможенном досмотре, и кажется, что все улыбаются вам. Солнце печет нестерпимо. Пестрота ослепляет⁵²

⁵² Tahiti is a lofty green island, with deep folds of a darker green, in which you divine silent valleys; there is mystery in their sombre depths, down which murmur and splash cool streams, and you feel that in those umbrageous places life from immemorial times has been led according to immemorial ways. Even here is something sad and terrible. But the impression is fleeting, and serves only to give a greater acuteness to the enjoyment of the moment. It is like the sadness which you may see in the jester's eyes when a merry company is laughing at his sallies; his lips smile and his jokes are

(Пер. Н.Ман).

В данном отрывке сравнение острова с человеком, который улыбается, обрамляется постимпрессионистской колористикой. Во-первых, это различные оттенки зелёного цвета, которые также хранят молчание и собственные тайны. При приближении этот диапазон зелёных цветов разбивается и, словно при внимательном рассмотрении картины Сезанна или Ван Гога, становится "хаосом из пятен" других цветов. Это мазки белого (город), красного (деревья), синего и лазурного (небо), коричневого (туземцы) и др. – всё это создаёт впечатление броского, яркого, пестрого разнообразия цветов, своеобразной радуги, опустившейся на картину постимпрессиониста.

С лёгкостью могут всплыть в сознании многочисленные картины Поля Гогена на бытовые сцены в духе примитивизма при прочтении отрывков с изображением дома, где Стиклэнд прожил с Атой последние годы своей жизни:

Домик Аты стоял в восьми километрах от большой дороги, опоясывавшей остров, и добираться к нему надо было по извилистой тропинке, осененной кронами пышных тропических деревьев. В этом бунгало из некрашеного дерева было всего две комнатки, рядом под навесом была устроена кухня. Все убранство дома состояло из нескольких циновок, служивших постелями, да качалки на веранде. Банановые пальмы с огромными, растрепанными листьями, что похожи на изодранную одежду императрицы в изгнании, толпились вокруг. Было там еще и грушевое дерево, и множество кокосовых пальм: кокосовые орехи – главный доход этих краев. Отец Аты насадил вокруг своего участка крутонаевые кусты, и они росли теперь в буйном изобилии, словно ограда из веселых праздничных

gayer because in the communion of laughter he finds himself more intolerably alone. For Tahiti is smiling and friendly; it is like a lovely woman graciously prodigal of her charm and beauty; and nothing can be more conciliatory than the entrance into the harbour at Papeete. The schooners moored to the quay are trim and neat, the little town along the bay is white and urbane, and the flamboyants, scarlet against the blue sky, flaunt their colour like a cry of passion. They are sensual with an unashamed violence that leaves you breathless. And the crowd that throngs the wharf as the steamer draws alongside is gay and debonair; it is a noisy, cheerful, gesticulating crowd. It is a sea of brown faces. You have an impression of coloured movement against the flaming blue of the sky. Everything is done with a great deal of bustle, the unloading of the baggage, the examination of the customs; and everyone seems to smile at you. It is very hot. The colour dazzles you [10, c. 167-168].

огней. Перед домом высились манговое дерево, а по краям росчисти багряные цветы двух сросшихся тамариндов спорили с золотом кокосовых орехов⁵³ (Пер. Н.Ман).

Кроме того, что в изображении вновь появляются золотисто-огненные цвета, выбивающие из спокойного пейзажа острова, начинается описание с двух указаний на кривизну линий дорог, что дополняется и контрастностью в описании деревьев – каждый куст "спорит" с другим и стремится выбиться из общей стихии, что создаёт иллюзию кривизны форм и определённой дикости, что так неустанно пытался воссоздать в своём примитивизме Поль Гоген, предпочитавший сочетание простоты форм и естественности кривых линий, свойственных примитивному искусству первобытного человека. Стоит лишь посмотреть на резьбу по дереву ножом, выполненную Гогеном на Таити, чтобы понять этот ассоциативный ряд – настолько сочетание простоты и кривизны/ломанности свойственно именно творчеству Гогена, открывшему подобный примитивизм искусству XX века.

Кроме того Моэм, следуя традициям Гогена, Ван Гога и Сезанна, изображает несколько натюрмортов Стриклэнда в романе: *Я помню натюрморт из апельсинов на блюде, и меня он обеспокоил, так как блюдо не было круглой формы, а апельсины были кривобокими*⁵⁴. Но сама картина выполнена полностью в духе постимпрессионизма – в их творчестве просто нет правильных, естественных форм, их натюрмортам действительно свойственно искажение

⁵³ Ata's house stood about eight kilometres from the road that runs round the island, and you went to it along a winding pathway shaded by the luxuriant trees of the tropics. It was a bungalow of unpainted wood, consisting of two small rooms, and outside was a small shed that served as a kitchen. There was no furniture except the mats they used as beds, and a rocking-chair, which stood on the verandah. Bananas with their great ragged leaves, like the tattered habiliments of an empress in adversity, grew close up to the house. There was a tree just behind which bore alligator pears, and all about were the cocoa-nuts which gave the land its revenue. Ata's father had planted crotonts round his property, and they grew in coloured profusion, gay and brilliant; they fenced the land with flame. A mango grew in front of the house, and at the edge of the clearing were two flamboyants, twin trees, that challenged the gold of the cocoa-nuts with their scarlet flowers [10, c. 194-195].

⁵⁴ I remember a still-life of oranges on a plate, and I was bothered because the plate was not round and the oranges were lop-sided [10, c. 156].

натуральных форм, что впоследствии будет взято за основу сюрреалистами и кубистами. Также автор-рассказчик предлагает и изображение одного из последних натюрмортов Стриклэнда, которое как и его последний шедевр, полно примитивного мистицизма, отсылающего реципиента к первобытному существованию:

Это была груда бананов, манго, апельсинов и еще каких-то плодов; на первый взгляд вполне невинный натюрморт. На выставке постимпрессионистов беззаботный посетитель принял бы его за типичный, хотя и не из лучших, образец работы этой школы; но позднее эта картина всплыла бы в его памяти, он с удивлением думал бы: почему, собственно? Но запомнил бы ее уже навек.

Краски были так необычны, что словами не передашь тревожного чувства, которое они вызывали. Темно-синие, непрозрачные тона, как на изящном резном кубке из ляпис-лазури, но в дрожащем их блеске ощущался таинственный трепет жизни. Тона багряные, страшные, как сырое разложившееся мясо, они пылали чувственной страстью, воскрешавшей в памяти смутные видения Римской империи Гелиогабала; тона красные, яркие, точно ягоды остролиста, так что воображению рисовалось рождество в Англии, снег, доброе веселье и радостные возгласы детей, - но они смягчались в какой-то волшебной гамме и становились нежнее, чем пух на груди голубки. С ними соседствовали густо-желтые; в противоестественной страсти сливались они с зеленью, благоуханной, как весна, и прозрачной, как искристая вода горного источника. Какая болезненная фантазия создала эти плоды? Они выросли в полинезийском саду Гесперид. Было в них что-то странно живое, казалось, что они возникли в ту темную пору истории Земли, когда вещи еще не затвердели в неизменности форм. Они были избыточно роскошны. Тяжелы от напитавшего их аромата тропиков. Они дышили мрачной страстью. Это были заколдованные плоды, отведать их - значило бы прикоснуться бог весть к каким тайнам человеческой души, проникнуть в неприступные воздушные замки. Они набухли нежданными опасностями и того, кто надкусил бы их, могли обратить в зверя или в бога. Все здоровое и естественное, все

приверженное добру и простым радостям простых людей должно было в страхе отшатнуться от этих плодов, - и все же была в них неизбежно притягательная сила: подобно плоду от древа познания добра и зла, они были чреваты всеми возможностями Неведомого⁵⁵ (Пер. Н.Ман).

Эта картина – типичный натюрморт постимпрессионистской школы – не отличается от техники Сезанна, Ван Гога, Гогена ни красками, ни их сочетанием и формами плодов (см. Гоген "Натюрморт с манго", 1897). Но эта картина суггестивна по своей сути, синкретична, поскольку она заставляет искушённого и неискушённого зрителя вспомнить то, что никакой логикой связать с содержанием картины невозможно. Картина эта вступает в контакт не с визуальным восприятием реципиента, а с его воображением и чувствами – в стандартных, казалось бы, тонах и гамме он видит события из истории человечества, связанные с давно забытым прошлым и мифологическим восприятием реальности. Римская империя, Рождество, яблоки Гесперид, дерево познания добра и зла – всё это базовые мифологемы, сюжеты, которые вышли из мифов и влились в наш быт, но остались в бессознательном в виде необъяснимого сакрального трепета, покорности и страха, что позволяет нам говорить о синтезе

⁵⁵ It was a pile of mangoes, bananas, oranges, and I know not what. and at first sight it was an innocent picture enough. It would have been passed in an exhibition of the Post-Impressionists by a careless person as an excellent but not very remarkable example of the school; but perhaps afterwards it would come back to his recollection, and he would wonder why. I do not think then he could ever entirely forget it.

The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. They were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life; there were purples, horrible like raw and putrid flesh, and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus; there were reds, shrill like the berries of holly -- one thought of Christmas in England, and the snow, the good cheer, and the pleasure of children -- and yet by some magic softened till they had the swooning tenderness of a dove's breast; there were deep yellows that died with an unnatural passion into a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook. Who can tell what anguished fancy made these fruits? They belonged to a Polynesian garden of the Hesperides. There was something strangely alive in them, as though they were created in a stage of the earth's dark history when things were not irrevocably fixed to their forms. They were extravagantly luxurious. They were heavy with tropical odours. They seemed to possess a sombre passion of their own. It was enchanted fruit, to taste which might open the gateway to God knows what secrets of the soul and to mysterious palaces of the imagination. They were sullen with unawaited dangers, and to eat them might turn a man to beast or god. All that was healthy and natural, all that clung to happy relationships and the simple joys of simple men, shrunk from them in dismay; and yet a fearful attraction was in them, and, like the fruit on the Tree of the Knowledge of Good and Evil they were terrible with the possibilities of the Unknown [10, c. 216-217].

живописного и поэтического как средство формирования образа страха и непонимания в романе.

Но, пожалуй, отличительной чертой романа, как и всего творчества Моэма, является наличие портретов. Автор описывает всех, часто неоднократно, вкладывая описания одних и тех же персонажей в уста различных героев. Но они схематичны, Моэм подмечает нечто особенное, яркое, или общую картину. Это и роднит портреты в романе с портретами Гогена, поскольку они пребывают в рамках примитивизма по своей жанровой направленности.

Самым первым на страницах романа возникает отсыл читателя к портретам Рубенса, когда даётся описание Стрёва:

Он выглядел так же нелепо, каким мне и запомнился. Это был тучный маленький человечек, с короткими ножками, но всё ещё в расцвете сил - ему не могло быть более тридцати - хотя волос на его голове не осталось. Лицо его было абсолютно круглым, отличалось яркими красками - белая кожа, румяные щёки и алые губы. Глаза его, голубые, были такими же круглыми. Он носил громадные очки в золотой оправе, и его светлые брови невозможно было различить. Он напоминал жизнерадостных, тучных торговцев, запечатлённых на картинах Рубенса⁵⁶.

При этом Моэм непосредственно упоминает Рубенса, чтобы читатель мог представить героя. На страницах романа действительно прописан типичный фламандский буржуа, которых так много в творчестве Рубенса – голубоглазый, низкорослый, пухлый и пышущий здоровьем.

Портрет ню Бланш, в свою очередь, предстаёт как типичное изображение позирующей обнажённой женщины, присутствующей у многих портретистов – действительно классическая поза для обнажённой женщины-модели, что

⁵⁶ He had the same absurd appearance that I remembered. He was a fat little man, with short legs, young still - he could not have been more than thirty - but prematurely bald. His face was perfectly round, and he had a very high colour, a white skin, red cheeks, and red lips. His eyes were blue and round too, he wore large gold-rimmed spectacles, and his eyebrows were so fair that you could not see them. He reminded you of those jolly, fat merchants that Rubens painted [10, c. 80].

позволяет сформировать образ традиционного искусства в романе: *Это была картина лежащей на диване женщины: одна рука её покоялась за головой, другая располагалась вдоль тела, колено её было приподнято, вторую ногу она протянула. Поза была классической*⁵⁷.

Кроме того в романе упоминаются портреты Аты, которая поразительно напоминает спутницу жизни Гогена-островитянина, ставшую его основной моделью (см., например, "Te aa no areois", 1892, "Таитянка", 1894, "Варваские стихи", 1896 и мн. др.): *Да вы должны были видеть её на картинах. Он рисовал её снова и снова, иногда одетую лишь в pareo, а иногда и совсем без ничего. Да, она была довольно красива*⁵⁸.

Моэм не забывает и упомянуть о классическом сюжете в живописи – святое семейство, хотя Стриклэнд, подобно Гогену, имеет собственную версию этого сюжета:

Их взгляд остановился на обнажённой женщине, кормящей грудью ребёнка. Девочка склонилась рядом и протягивала цветок безразличному ребёнку. На них смотрела морщинистая тощая карга. Это была версия Святого Семейства Стриклэнда. Я подозревал, что на картине он изобразил хижину в Таравао, а мать и дитя были Ата и её старший сын⁵⁹.

Это изображение поразительно похоже на картину Гогена 1902 года "Предложение. Дары", где по грудь обнажённая женщина кормит младенца, которому женщина помоложе протягивает маленький букетик цветов. Все трое стоят возле окна какой-то хижины. Кроме того на картине Гогена "Ребёнок-рождество", 1896, изображена аналогичная сцена, только в качестве волхва

⁵⁷ It was the picture of a woman lying on a sofa, with one arm beneath her head and the other along her body; one knee was raised, and the other leg was stretched out. The pose was classic [10, c. 142].

⁵⁸ But you must have seen pictures of her. He painted her over and over again, sometimes with a pareo on and sometimes with nothing at all. Yes, she was pretty enough [10, c. 192].

⁵⁹ Their eyes rested on a nude woman suckling a baby, while a girl was kneeling by their side holding out a flower to the indifferent child. Looking over them was a wrinkled, scraggy hag. It was Strickland's version of the Holy Family. I suspected that for the figures had sat his household above Taravao, and the woman and the baby were Ata and his first son [10, c. 220].

выступает уже пожилая женщина.

Кроме живописного в романе появляются и элементы театральной драматизации – как минимум, на двух уровнях. Это либо уровень драматичных диалогов, которые близки салонным пьесам Оскара Уайльда и Моэма, либо уровень речи героев, которая отчётливо напоминает шекспировские драмы. Главы, которые связаны с болезнью Стриклэнда (24 и 25), когда Стрёв словно мечется по сцене в отчаянии спасти талант, очень напоминают пьесы английских эстетов рубежа веков. То же самое касается и бесед в гостиной миссис Стриклэнд, когда она пытается уговорить рассказчика съездить в Париж. Нельзя утверждать, что Моэм пишет драму в прозе, но создаётся определённое впечатление, что читателю предстаёт салонная пьеса в стиле Уайльда, которую любопытнейшим образом пытаются переписать, расставив новые акценты.

В последних главах романа кроме того возникают "бытовые" диалоги между Стриклэндом и его женой-абorigенкой Атой. Общаются они не на разговорном английском или пиджине рубежа веков (хотя Таити и является франкоговорящим островом), а на английском времён Шекспира. Формы *art, thou, thee, thy, leavest, shouldst, canst, goest* и др., закреплённые в литературном английском именно Шекспиром, а затем сохранившиеся лишь как архаизмы в поэтическом письме, позволяют нам говорить как о референциальном употреблении их Моэмом (параллель Шекспир-Стриклэнд – оба гении своего времени, не до конца оценённые современниками), так и об особой посвящённости, избранности этих двух героев. Стриклэнд познал суть вещей, которую искал так неистово, а Ате, как его спутнице, было позволено со-участвовать в процессе, быть его звеном и медиумом между миром искусства (образ Луны) и миром обывательским, прагматичным, филистерским (образ Земли и денег).

В целом, использование трёх типов интермедиальности позволяет Моэму создать особый колорит двух художественных систем, вступивших в спор в романе – литературная и живописная. При этом "конфликт", основанный на

непонимании между гением-художником и талантливым писателем фиксируется в романе и путём аллюзий, связанных с древнегреческим конфликтом дионаисийского и аполлонического начал, что расширяет информационное пространство романа в целом и основного конфликта в частности.

Выводы к Главе 2

Английские романы рубежа веков представляют собой особое явление английской романистики, поскольку именно в это время на опыте предыдущих литературных течений возникают новые, несущие более прогрессивные идеи и концепции, в соответствии с которыми пересматривается наследие предыдущих литературных эпох.

Творчество У.С. Моэма и Э.М. Форстера представляют собой яркие примеры рубежных тенденций. Будучи представителями двух различных художественных школ (поздняя реалистическая традиция и модернизм), писатели в равной степени связаны с интермедиальностью в искусстве, хотя и используют явление в различной степени и с различными целями.

Рассматриваемые романы об искусстве обоих авторов несут уже в собственных заглавиях немалый интермедиальный потенциал, отсылая читателя к определённым художественным эпохам. В случае Э.М. Форстера – это творчество Александра Поупа, XVIII век, а у У.С. Моэма – творчество Поля Гогена, к. XIX – н. XX веков.

В обоих романах возникают особые нелитературные пласти: живописный, музыкальный и театральный, которые в свою очередь становятся основой для трёх видов синтеза – поэзия-живопись, поэзия-музыка и театр.

При рассмотрении романа Э.М. Форстера с позиции интермедиальности внимание акцентируется на предпринятой автором попытке исследовать английский характер, что привело к сравнению Англии и Италии, Севера и Юга, двух цивилизаций-преемниц искусств, которые пошли различными путями. Если