

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
Кафедра світової літератури і класичної філології

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

"Поетика інтермедіальності у англійському романі початку ХХ століття
(Е.М. Форстер, "Куди бояться ступити ангели";
С. Моем, "Місяць і гріш")"

студента 5-го курсу факультету іноземних мов

ІСАГУЛОВА МИКИТИ ВАЛЕРІЙОВИЧА

Спеціальність "Мова і література (англійська)" 8.030502

До захисту допустити:

Зав. кафедри д.філол.н., проф. М.Г. Сенів

Науковий керівник:

"....." 2011 р.

к.філол.н., доц.

Т.Г. Теличко

ДОНЕЦЬК

2011

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ,

МОЛОДЁЖИ И СПОРТА УКРАИНЫ

ДОНЕЦКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Кафедра мировой литературы и классической филологии

МАГИСТЕРСКАЯ РАБОТА

"Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века

(Э.М. Форстер, "Куда боятся ступить ангелы";

С. Моэм, "Луна и грош")"

студента 5-го курса факультета иностранных языков

ИСАГУЛОВА НИКИТЫ ВАЛЕРИЕВИЧА

Специальность "Язык и литература (английский)" 8.030502

К защите допустить:

Зав. кафедрой..... д.филол.н., проф. М.Г. Сенив Научный руководитель:

"....." 2011 г.

к.филол.н., доц. Т.Г. Теличко

ДОНЕЦК

2011

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1 ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ: ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ.....	10
1.1. Интермедиальность как предмет научных исследований	10
1.2. Особенности интермедиальных отношений и основные виды синтеза: от Античности к модерну.....	17
Выводы к Главе 1.....	32
ГЛАВА 2 ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ЯВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ РОМАНИСТИКИ НАЧАЛА ХХ ВЕКА.....	35
2.1. Интермедиальность как категория английского искусства рубежа веков.....	35
2.2. Интермедиальность в романе Э.М. Форстера "Куда боятся ступить ангелы".....	39
2.3. Интермедиальность в романе У.С. Моэма "Луна и грош".....	63
Выводы к Главе 2.....	88
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	93
ПРИЛОЖЕНИЯ	96
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	122

ВВЕДЕНИЕ

Данная работа представляет собой исследование, посвящённое изучению поэтики интермедиальности в английской литературе начала XX века на примере романов "Куда боятся ступить ангелы" Э.М. Форстера и "Луна и грош" У.С. Моэма. Исследование проведено в русле современных литературоведческих и культурологических концепций.

Изучением проблемы интермедиальности в искусстве начали заниматься лишь в конце XX века. Основой для новых исследований стала необходимость переосмыслить тысячелетние традиции синтеза искусств с позиций современных литературоведческих, культурологических и лингвистических концепций. Называя одни и те же явления по-разному (синтез искусств, синкетизм, интертекст и интермедиальность), не одно поколение учёных посвятило свои работы данной проблеме.

Важными для понимания проблемы данной работы стали следующие лингвокультурологические, культурологические и литературоведческие исследования, в которых авторами были предложены новые концепции, теории и подходы.

Во-первых, это работы исследователей, которые изучали морфологическую проблему синтеза искусств: Жерар Дессон, изучавший связь живописи и слова [13]; М.С. Каган, занимавшийся комплексным изучением морфологии искусств [16]; Г.Э. Лессинг, который одним из первых озвучил проблему синтеза искусств, подхваченную в дальнейшем немецкими романтиками [20]; Winfried Nöth, изучавшая семиотику различных медиумов [66].

Во-вторых, это труды учёных, которые занимались исследованием проблемы взаимоотношения конкретных искусств: О.М. Бабич, исследовавший синтетичный жанр киноповести [12]; Н.А. Дмитриева, изучавшая связь живописи

и литературы на примере творчества Ван Гога [14]; А.В. Карпов, изучивший эволюцию образов троянской мифологии в различных искусствах [17]; О.О. Легг, занимавшаяся исследованием театральности в различных искусствах [19]; А.Ф. Лосев, изучавший живописную образность в поэтических текстах [21]; Ю. Лотман, обративший внимание на кино как синтетическую форму [22]; А.Е. Махов, изучавший взаимопроникновение музыки и литературы [23]; А.М. Речка, исследовавшая синтетическую форму – драму для чтения [29]; М.А. Сапаров, изучавший взаимосвязь словесных форм и кино- и фотоискусства [30]; М.А. Тахо-Годи, обратившая внимание на синтез литературы и живописи в романах Р. Роллана [32]; Александр Флакер, исследовавший рубежные синтетические формы русской литературы и живописи [36]; Sandra Poppe, исследующая особенности визуализации в кинематографе и литературе [62].

В-третьих, это собственно исследования интермедиальности как ключа к пониманию синтеза искусств: Н.С. Олизько, чей интерес привлекли интердискурсивные аспекты интермедиальности [27]; А.Ю. Тимашков, пытающийся создать теоретическую основу для изучения явления в русскоговорящих культурах [33-35]; Е.П. Шиньев, исследующий интермедиальность как средство взаимодействия культур [251]; И. Борисова, занятая поиском интермедиальных ключей к различным произведениям [239-240]; Bettina Arzt, посвятившая работу образу Дон Жуана в различных медиумах [41]; Ulrich Ernst, изучающий визуализацию лирики [44-45]; А.А. Hansen-Löve, который ввёл понятие интермедиальности в литературоведческий обиход современности [47-48]; Dick Higgins, воскресивший термин для искусства [49-50]; Peter Wagner [51]; Wee-Kong Koh [57]; Ulrich Weisstein [58]; Stefan Möller [60]; Thorsten Philipp [61]; Irina Rajewsky [63].

Таким образом, **актуальность** темы работы обусловлена её принадлежностью к современным культурологическим и литературоведческим исследованиям в целом и исследованиям художественного текста в частности.

Применение литературоведческого и культурологического подходов позволяет нам дать целостную характеристику интермедиальным отношениям в различные исторические эпохи. Немаловажным остаётся тот факт, что исследования интермедиальности в целом являются очень актуальными в Европе начала XXI века, а на постсоветском пространстве за исключением нескольких единичных работ подобные исследования пока отсутствуют.

Материалом для исследования послужили оригинальные тексты романов "Куда боятся ступить ангелы" Э.М. Форстера (*Where Angels Fear to Tread*, 1905) и "Луна и грош" У.С. Моэма (*The Moon and Sixpence*, 1919). Исследование предпринято на материале английского романа начала прошлого века, поскольку именно это время становится переломным и ключевым для многих процессов современности. Будучи частью литературы "рубежа веков", романы являются отражением болезненного перехода от века королевы Виктории к веку мировых войн и постоянного ускорения.

Объектами данного исследования являются романы Э.М. Форстера "Куда боятся ступить ангелы" и У.С. Моэма "Луна и грош", а также особенности интермедиальных отношений, в которые вступают литература и другие искусства. **Предметом** исследования являются особенности художественной реализации интермедиальности и трёх её типов в романах "Куда боятся ступить ангелы" Э.М. Форстера и "Луна и грош" У.С. Моэма.

Цель исследования – установить и описать индивидуально-авторские особенности функционирования интермедиальности в романах "Куда боятся ступить ангелы" Э.М. Форстера и "Луна и грош" У.С. Моэма, а также выявить некоторые общие черты, характерные для английской литературы начала XX века в целом.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1) определить наиболее объективную в рамках данной работы концепцию исследования интермедиальности с позиций постструктуралистской,

деконструктивистской и постмодернистской эстетик;

2) проследить особенности развития интермедиальности, её эволюции в искусстве от античного синкетизма до эпохи модерна, взяв за основу контакты различных видов искусства с литературой;

3) обобщить все полученные результаты, выделив наиболее яркие источники интермедиальности в истории художественной культуры;

4) исследовать системы художественных приёмов вовлечения иных языков искусства в тексты романов; выделить основные интермедиальные составляющие в романах; проанализировать особенности синтеза живописи, музыки и драмы в романах;

5) выявить основные тенденции в интермедиальных процессах в Англии "рубежа веков".

В отечественном литературоведении отсутствуют монографические работы, посвящённые изучению проблем интермедиальности и её составляющих, а научных статей, к сожалению, единицы. По этой причине **теоретико-методологическую основу** исследования составили труды иностранных учёных, посвящённые отдельным аспектам интермедиальности, а также проблеме определения понятий: это работы по теории явления, а также его отдельных составляющих процессов, принадлежащие перу Bettina Arzt [41], Ulrich Ernst [44-45], Wolfgang G. Müller [46], A.A. Hansen-Löve [47-48], Dick Higgins [49-50], Peter Wagner [51], Annette Simonis [53], Wee-Kong Koh [57], Ulrich Weisstein [58], Stefan Möller [60], Thorsten Philipp [61], Sandra Poppe [62], Irina O. Rajewsky [63], Kerstin Schmidt [104], Walter Bernhart [65; 71], Winfried Nöth [66], Gail Finney [69], Werner Wolf [70-71]. Теоретическую базу исследования также составляют работы отечественных исследователей, отражающие различные аспекты данной темы: в частности, это труды М.М. Бахтина [72-73; 110-112; 158-162], А.С. Вартанова [74], Н.А. Дмитриевой [14], М.С. Кагана [16], А.Ф. Лосева [21], Ю. Лотмана [22], А.Е. Махова [23], А.В. Михайлова [25; 136], Г.В. Аникина [106], И.О. Шайтанова

[146-147], В.В. Виноградова [166], П.А. Флоренского [188] и других исследователей.

В романе предложена **комплексная методика** исследования интермедиальности как явления художественной культуры. Методика заключается в использовании сравнительно-исторического и герменевтического методов с элементами культурно-исторического, компаративного, психологического и рецептивного методов. *Сравнительно-исторический метод* с элементами культурно-исторического позволяет проанализировать эволюцию интермедиальности и выявить особенности интермедиальных отношений, характерных для определённых периодов в развитии литературы и искусства. *Герменевтический метод* способствует комплексному анализу и толкованию интермедиальных отношений, возникающих на страницах романов. С учётом историко-литературной специфики понятия "интермедиальность", которое появляется во 2-ой половине XX века, приняты во внимание некоторые постструктурalistские и деконструктивистские подходы, а также техника "детального чтения" (*close reading*), которая позволяет выявить завуалированные и бессознательные референции между текстами романов и другими произведениями искусства.

Научная новизна работы обусловлена отсутствием комплексных изучений поэтики интермедиальности на материале английской романистики начала XX века, как на постсоветском пространстве, так и в Европе. Научно-теоретическая значимость работы состоит в том, что она позволяет углубить литературоведческие представления о ранее неисследованных аспектах романного творчества У.С. Моэма и Э.М. Форстера.

Практическая значимость работы заключается в применении комплексной методики исследования интермедиальности в литературных произведениях, а также художественных средств создания интермедиальных связей. Результаты работы могут быть использованы в общих лекционных курсах

по истории зарубежной литературы (как английской литературы начала XX века, так и европейской литературы от Античности до постмодернизма в целом), а также при разработке спецкурсов по современной англоязычной прозе, в частности, посвящённой творчеству У.С. Моэма и Э.М. Форстера. Кроме того теоретические результаты, полученные в Главе 1, а также Приложения А и Б могут быть использованы в качестве иллюстративного материала в курсах лекций "Актуальные проблемы литературоведения" и "Языки художественной коммуникации".

Данная работы была **апробирована** в форме докладов на Всеукраинской студенческой научной конференции "Сопоставительное изучение германских и романских языков и литератур" (Донецк, 2009; Донецк, 2010; Донецк, 2011). Результаты отдельных частей исследования изложены в двух публикациях (тезисы и материалы конференций).

Глава 1 нашей работы посвящена рассмотрению особенностей эволюции интермедиальных отношений в различные исторические эпохи, а также особенностей восприятия проблемы интермедиальности и синтеза искусств в различных художественных пространствах.

В **Главе 2** изложены особенности интермедиальных процессов в английской романистике начала XX века на материале романов Э.М. Форстера "Куда боятся ступить ангелы" и У.С. Моэма "Луна и грош".

ГЛАВА 1

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫХ ОТНОШЕНИЙ: ПРОБЛЕМА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В ИСКУССТВЕ

1.1. Интермедиальность как предмет научных исследований

Проблемы синтеза и диалога искусств вызывали особый интерес ещё авторов античных эстетик. Как и представители последующих эпох, они интересовались возникновением и функционированием различных синтетических форм и жанров на основе литературы (литература-музыка, литература-живопись, литература-архитектура и др.). Позже вопросы различных синтезов стали ключевыми в эстетике романтизма. В XX веке на основе многовекового интереса к синтезу искусств возникли исследования смежной категории – интермедиальности.

Теоретическим подспорьем для появления нового термина стали труды М.М. Бахтина, а также работы Юлии Кристевой, Жака Дерриды и Ролана Барта о метатексте и интертекстуальности как сущности искусства и культуры эпохи постмодерна, ведь постмодернизм осуществил переоценку предыдущих эпох, увидев мир как текст и единую знаковую систему.

Именно постмодерн, назвав всё мироустройство текстом, стал различать однородные (гомогенные) и интермедиальные (гетерогенные) тексты. Однородными считаются тексты, принадлежащие к одному виду искусства – это произведения литературы, живописи, музыки и т.д. Следовательно, любые музыкальные, хореографические, живописные и др. произведение также являются текстами в постмодернистском видении мира, правда, написаны они разными художественными языками.

Согласно текстовому видению мира постмодернистов, сознание всего человечества в целом погружено в слово, т.е. в тексты, концепции, сюжеты и

мотивы. Каждый художник развивается в одной "культурной ткани", осознанно и неосознанно цитируя своих предшественников. Постмодернисты объявили современное мышление цитатным, а искусство эпохи после модернизма – цитатным искусством [221, с. 106-107].

В данном контексте важно, что в эпоху постмодернизма различают словесные, музыкальные, живописные и др. цитаты. С позиции постмодерна любая иллюстрация к художественному тексту, как и комментарий к живописному, является подкрепляющей его цитатой из другого текстуального ряда. Некоторые писатели помещают в словесном тексте нотные станы, некоторые словесно изображают музыку известных композиторов, некоторые используют "фиктивные цитаты", которые по своей сути являются ссылками и отсылами к другим искусствам.

Необходимо отметить, что постмодерн, как и предыдущие эпохи, не мог обойти стороной проблему синтеза искусств, которая будоражила умы многих поколений философов, авторов эстетик и учёных. Постмодернисты попытались поставить своеобразную точку в многовековых исканиях. Прежде всего они обосновали историко-культурологическую необходимость некоторых синтезов – таких как, например, *проза-поэзия-музыка, живопись-декор-архитектоника, театр-пантомима-танец* и др. [16, с. 292, 303, 313]. Но именно необходимость понимания механизмов синтеза, попытка вскрыть учёными сам код явления, а также осознание параллельности связей в горизонтальных пластиках между искусствами одного времени (в добавок к вертикальному интертекстуальному полотну) требовали новой концепции и терминологии [223].

Появлению в Западной Европе (в основном в различных исследованиях литературы, живописи и музыки) трудов об интермедиальности предшествовали исследования так называемой проблемы "mutual illumination of the arts / взаимопроникновение искусств", которую ещё в начале 1970-х знали как "французскую проблему" ввиду особого внимания именно французских учёных

[51, с. 2].

Практически в то же время в отечественном литературоведении исследованием взаимодействия различных искусств и литературы занимался, прежде всего, Д.С. Лихачёв, который исследовал древнерусскую литературу "в её отношениях к изобразительным искусствам", где он подчёркивал, что взаимопроникновение искусств является фактом их внутренней структуры [176, с. 77]. А.В. Михайлов, например, писал о музыкальности в литературе, понимая под ней объединение материала "по закону более высокому, чем закон самого материала", т.е. преобразовать материал, поднимая его на более высокий уровень [176, с. 77; 25]. В преображенном виде живописность и музыкальность входят в структуру литературных произведений, а литературность, в свою очередь, проникает в живописные и музыкальные тексты. Подобный *диалог искусств* выявляет их специфику, схожесть и родство [176, с. 77].

Поскольку интермедиальность является более комплексным явлением в культуре чем синкретизм, она словно ключ позволяет вскрыть код авторского послания в тех случаях, если имеет место синтез или диалог искусств. В виду этого в рамках нашего исследования важно своеобразное переосмысление наследия предыдущих эпох в контексте интермедиальности, ведь данное понятие подразумевает новые подходы к пониманию проблемы взаимодействия искусств, а также ставит во главу проблемы именно литературу как наиболее уникальный вид искусства, целостно фиксирующий любую реальность в виде текстового полотна.

Так что же такое интермедиальность?

В литературоведение понятие "интермедиальности" было введено ещё в 1812 году Сэмюелем Кольриджем, английским поэтом-романтиком, который под термином *intermedium* подразумевал нарративные функции аллегории.

В 1965 году известный британо-американский поэт, композитор, художник и издатель Дик Хиггинс, представитель течения "Флюксус" в своей

культурологической монографии "воскресил" его. Под термином *intermedia* он подразумевал концепциональное слияние нескольких медиа (т.е. различных видов искусства), медиа-гибридность [68, с. 78; 50].

Начиная с 70-х годов XX века понятие "интермедиальность" стало появляться в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения, встав, как утверждает Е.П. Шиньев, в один ряд с понятиями "интертекстуальность / интертекст" и "взаимодействие искусств" [251].

В 1983 году Ааге (Оге) А. Ханзен-Лёве, немецко-австрийский учёный, один из ведущих представителей Венской школы славистики, отталкиваясь от культурологической проблемы "mutual illumination of the arts", отделил термин "интермедиальность" от интертекстуального пласта в статье "Проблема корреляции словесного и изобразительного искусств на примере русского модерна" [48]. Примечательно, что новая трактовка термина появилась на основе трудов Бахтина применительно к русскому модернизму.

В статье Ханзен-Лёве понятия "интертекстуальность" и "интермедиальность" всё же были использованы параллельно, но под первым подразумевались лишь межлитературные связи, а под вторым – особая организация текста посредством взаимодействия различных видов искусств.

В течении двух десятков лет учёный не занимался дальнейшей разработкой понятия, но высказанные им идеи с энтузиазмом восприняла целая плеяда начинающих, в основном немецких, исследователей, как и Ханзен-Лёве, славистов. Интермедиальность исследовали, например, Уолтер Бернхарт [65; 71], Вернер Вольф [71], Винфрид Нёт [66], Катриона Келли [64], Стивен Ловелл [64], Ирина Раевски [63], Торстен Филипп [61], Штефан Мёллер [60], Ульрих Вайсштайн [58], Роджер Людеке [56], Эрика Гребер [56], Хиль Каттенбелт [55], Петер Вагнер [51], Тери Кваль Гамбл [52], Ульрих Эрнст [44-45], Беттина Арцт [41] и другие учёные.

В 2006 году учёный вернулся к затронутой им проблеме в монографии

"Интермедиальность в модернизме", закрепив определение термина. Согласно А.А. Ханцен-Лёве, *Intermedialität* – это перевод (с одного языка искусства на другой) в рамках одной культуры, либо объединение между различными элементами искусства в мономедийном (литература, живопись и др.) или мультимедийном (театр, кино и др.) тексте; такие модели, как правило, имеют мультимедийные презентации в системе какой-либо художественной формы, равно как и мономедийные модели, в которых установлены лимиты интеграции в виду особых условий синтеза в рамках медиа-зон, где существуют гетерогенные медиумы, как пространственные, так и временные [48, с. 292]. Но до сих пор понятие "интермедиальность" остаётся окончательно не уточнённым, зонтичным, ведь под определение А.А. Ханцен-Лёве подходит целый ряд смежных подкатегорий: *мульти-медиальность*, *поли-медиальность*, *плюри-медиальность*, *транс-медиальность*, *медиа-обмен*, *медиа-трансфер*, *медиальная трансформация*, а также *mixed media*, *экфрасис*, *transposition d'art*, *ut pictura poesis*, *киноадаптация*, *нarrативность музыки*, *цифровое кодирование графической информации*, *тоническое искусство*, *сверхфантастика*, *мультимедийные компьютерные тексты*, а также *двойной талант художника* – все они лишь дополняют друг друга под "зонтиком" интермедиальности [62, с. 21].

Для понимания интермедиальности в литературе важно то, что каждому виду искусства свойственен один интегральный медиум (грубо говоря, звук, слово, цвет и т.п.), который может выражаться посредством различных ("гетерогенных") художественных форм в рамках этого медиума. Интегральный медиум может иметь единую мультимедийную презентацию, которая происходит при нетипичных интертекстуальных условиях и выявляет новые корреляции, отличающиеся от тех, которые имеются в случае мономедийной коммуникации (немое кино, текст информативного содержания, мелодия и пр.) [33; 251].

Объединив концепции нескольких учёных (А.А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, А.Ю. Тимашков, Е.П. Шиньев), мы посчитали целесообразным выделение трёх типов интермедиальности:

1) *Конвенциональная интермедиальность* – имеет место медиальное многообразие форм ("медиальная гетероморфность") художественного произведения (например, театральность литературы, музыкальность живописи, пластичность музыки и др.). Часто это случаи нетрадиционных форм, которые не соответствуют идеи единого интегрального медиума, традиционному представлению о нём, или же особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов различных видов искусств. М.М.Бахтин называл похожие процессы *перекодированием* [158, с. 358], а Ирина Раевски, один из ведущих исследователей проблемы, – *медиа-обменом* [33; 251; 68, с. 80].

2) *Нормативная интермедиальность* – один и тот же сюжет разрабатывается различными медиа, вырабатывается нормативность изначального медиума (если происходит осознанное или неосознанное сравнение первоисточника и повторных обработок). Это интермедиальность в широком смысле – создание целостного *полихудожественного* пространства в системе культуры (или же создание художественного "метаязыка культуры") [251]. В работе Ирины Раевски этот вид интермедиальности назван *медиа-комбинацией* [68, с. 80]. Исходя из рассуждений А.С. Вартанова о синтезе литературы и живописи, можно сделать вывод, что нормативная интермедиальность возникает ввиду того, что каждая новая эпоха по-новому оценивает искусство давно минувших лет, – там, где на материале художественных образов прошлого рождаются новые мысли и чувства, требующие новых методов (и медиумов) их художественной реализации [74, с. 25].

3) *Референциальная интермедиальность* – в тексте одного медиума цитируется текст иного медиума, один из медиумов выступает (но не

обязательно) как референт [33]. В западноевропейском литературоведении этот вид интермедиальности имеет традиционное название, взятое из древнегреческой литературной формы – *экфрасис*, под которым понимают попытки одного медиума в искусстве описать форму и содержание другого медиума (но стоит учесть, что ввиду попытки изобразить живописное посредством поэтического текста случаи экфрасиса довольно часто являются и примерами конвенциональной интермедиальности). В качестве классического примера экфрасиса приводят описание Гомером щита Ахилла в 18-й песне "Илиады", "Портрет Дориана Грея" Оскара Уайльда [51]. Но референциальная интермедиальность не ограничивается лишь случаями экфрасиса. В связи с этим следует также говорить о *медиа-цитатности*, т.е. тех случаях, когда в тексте одного медиума цитируется другой. Некоторые случаи ссылок и реминисценций также могут быть примерами медиа-цитатности. Согласно концепции Е.П. Шиньева под подобной интермедиальностью подразумевают специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями, по словам исследователей, являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер [251].

Референциальная интермедиальность, при широком подходе к проблеме её определения, также может включать другие типы синтеза, которые скорее входят в категорию интертекстуальных и не имеют связей между медиумами (например, авторское цитирование собственных работ; новая трактовка старого сюжета; перекличка сюжетов; переработка художественных произведений; синтез национальных культур) [63]. Кроме того, практически всякая нормативная интермедиальность является референциальной, также как и многие случаи конвенциональной интермедиальности подтверждаются референциями.

Окончательное же определение характерных черт интермедиальности и

поэтики явления возможно лишь при рассмотрении его в ключе исторического развития искусств и выявлении их взаимодействия в хронологическом порядке, т.к. так называемое "наслоение" искусственного материала и форм и даёт в конечном результате интермедию.

Хронологическое рассмотрение развития явления интермедиальности было осуществлено нами с учётом особенностей классификаций и делений на периоды и течения в архитектуре, живописи, музыке и литературе, поскольку зачастую эти четыре медиума были первыми, в которых происходили изменения, и чаще всего именно они вступали в интермедиальные связи, являясь базовыми [93; 100; 102; 238].

1.2. Особенности интермедиальных отношений и основные виды синтеза: от Античности к модерну

Исходя из многовековых эстетических концепций, связанных с проблемой синтеза / диалога искусств, мы считаем необходимым обозначить определённые особенности возникновения и развития интермедиальных отношений в истории искусств, более детально остановившись на литературе, как главном искусстве эпохи постмодерна ввиду восприятия в этот период мира как текстовой системы (Обобщённые результаты см. в Приложении А).

Можно предположить, что в связи с особенностями исторического развития¹ западноевропейской цивилизации в различные исторические периоды развития

¹ В связи с историческим подходом к проблеме синтеза искусств нельзя обойти стороной исследование Освальда Шпенглера (1880-1936 гг.) о стиле культуры и символике искусства в его "Закате Европы". Он утверждает, что у каждой культуры, эпохи есть свой стиль, который представляет собой единый язык, связывающий все культурные сферы и проявления и выражаящий особенности её души. Так, согласно Шпенглеру, египетская душа выражает себя языком камня, который выступает для неё как молчаливый символ вечного покоя, тяжёлый и неподвижный хранитель гробниц и времени, поэтому базисом египетского искусства является архитектура. Аполлоническая душа греков использует для этих целей мрамор. Аполлонические искусства, неудивительно, включают в себя ордерную архитектуру, вазовую роспись, фреску, рельеф, танец, античную драму, где средоточием является скульптура обнажённого тела, пластика. Фаустовская душа Западной Европы стремится в готических сооружениях избавить камень от тяжести и придать ему порыв вверх. В фаустовских искусствах, основанных на хронотопической бесконечности, центральная роль отведена инструментальной музыке, от неё "выводятся" тонкие нити, вплетающиеся в языки других видов искусства [132, с. 393-394].

искусства появлялись и устанавливались различные типы интермедиальности, существовали те или иные медиумы-доминанты, хотя, очевидно, что наиболее частыми случаями в истории искусства будут референциальные интермеди, нормативные займут срединное положение, в то время как конвенциональная интермедиальность достаточно редка и, являясь тем исконным синтезом, который был утерян, будет объектом стремления во все эпохи, следующие за Античностью.

Невозможно точно установить, когда возникла интермедиальность как осознанное желание вернуть утраченный синтез искусств, но остаётся неоспоримым тот факт, что с появлением первой художественной ссылки в "Илиаде" Гомера (например, многочисленные живописные описания-вставки и само напевание литературного произведения – ранний синтез литературы с живописью и музыкой) явление уже имело место.

Искусство, выйдя из лона мифологии², как, собственно говоря, религия, эстетика и философия, не сумело сохранить изначальную целостность³, за определённый промежуток времени распавшись на несколько художественных течений и направлений: словесное (эпос, лирика и драма, ораторское искусство), декоративно-прикладное искусство (мозаика, фрески, резьба по камню, роспись ваз и др.), театр, музыка, скульптура и зодчество. Изначальный разъединительный процесс в искусстве подтверждается фактом того, что в древнегреческой мифологии изначально была одна муз, затем три, а в её классической форме – девять. Но, нельзя не отметить, что вместе с тенденцией к разъединению искусств существует, борется с ней противоположная, объединительная тенденция – такова диалектика развития искусства.

² Миф - это религиозное представление, выступающее в форме искусства; утратив в дальнейшем своё религиозное содержание, миф оказывается для общества чистой художественной ценностью - так же, как языческие идолы, тотемные столбы или иконы [16, с. 179].

³ "Древние, - пишет А.Ф.Лосев, точку зрения которого разделяет М.Каган, - вообще очень слабо расчленяли искусство и ремесло, а также искусство и умственную деятельность, науку" [16, с. 12].

В эпоху Античности роль объединителя на себя могла бы взять литература, поскольку три её рода (эпос, лирика и драма), а также искусство танца (орхестрика) составляли золотой quartet "музыкальных" искусств – собственно искусств, в оппозиции к которым пребывали "технические" искусства (живопись, скульптура, зодчество и др.), которые искусствами у современников не считались [16].

Но взаимоотношения литературы с другими искусствами в эпоху Античности вызывали немало вопросов у современников, особенно это касалось синтетических связей с живописью и музыкой. Во-первых, общепризнанно, что литература и музыка – яркий пример объединительно-разъединительных процессов в истории синтеза искусств и, пожалуй, самый первый подобный процесс. Как утверждает А.Е. Махов, обретя свои "автономные миры", музыка и слово оказались по разные стороны баррикад, что, однако, не мешало музыке в те или иные моменты своей истории стремиться стать словом, а слову – желать обрести себя в музыке [23, с. 11]. Освободившись от единства с поэзией, музыка создала себя по аналогии с ней – устройство музыкального произведения во многом сходно с устройством литературного, а в более поздние эпохи некоторые литературные тексты были выстроены по законам музыки, образовав литературные симфонии и т.п. [23, с. 37]. Если говорить о синтезе поэзии и живописи, то объединительно-разъединительный конфликт между этими искусствами возник ещё в V в. до н.э. у Симонида, развивающийся в дальнейшем многими античными философами. Как они, так и представители более поздних эпох пользовались в своих определениях одного из искусств понятиями другого: живопись – немая поэзия, поэзия – слепая/говорящая живопись. Очень часто при характеристике образной речи привлекалась аналогия такого плана: писатель сравнивается с живописцем, а его речевые средства с красками, хотя общеизвестно, что писатель не рисует картины, а лишь даёт почву для собственных картин сознания читателя. Но, несмотря на эстетические дискуссии,

возникшие уже в эпоху Античности, художники и литераторы проявляли единство в понимании образной природы живописи и поэзии, именно поэтому категория литературного образа и ныне остаётся одной из самых неподвижных [74, с. 6].

Именно ввиду вышеназванных противоречий между литературой и другими искусствами доминантой, которая пыталась объединить все медиумы, в искусстве Древней Греции стала скульптура – в ней передавались все эстетические воззрения эпохи. В период греческой классики и возникновения демократии немаловажную роль сыграл театр, сам по себе синтетичный вид искусства⁴, он же, объединив в себе различные литературные формы, стал фактическим медиумом-доминантой эпохи, который объединял другие искусства и служил идеологическим целям государства. В Древнем же Риме наряду с театром особо важным стало зодчество.

Ввиду того, что интермедиальные процессы находились на этапе становления, в эпохе Античности легко выявить все три типа интермедиальности. Поскольку искусство во многом ещё синкретично, либо же пытается вернуться к теряемому синтезу, в литературе Древнего Мира множество интермедин, особенно в форме экфрасиса, что даёт нам основание говорить о распространении конвенционального и референциального типов интермедиальности. Так как основные сюжеты были мифологическими и особенно ценились современниками, многие из них были отражены не только в литературных формах, но продублированы в живописи, фресках, росписях ваз, скульптуре, став, таким образом, объектом нормативной интермедиальности. Кроме того эллинизм опосредованно, через крито-микенскую цивилизацию

⁴ Что бы ни создавали античные драматурги и комедиографы, всегда (а) это записывалось в виде литературного текста, (б) это ставилось на сцене, игралось в специально сооружённых архитектурных ансамблях, (в) сопровождалось музыкой и вступительными хоровыми партиями, (г) снабжалось различными декорациями. Эти причины позволяют утверждать, что театр действительно синкретичное искусство, при этом сумевшее с единой эстетической целью объединить архитектуру, литературу, музыку и живопись, создав сочетание, сумевшее пройти сквозь все эпохи.

займствовал некую долю сюжетов из искусства первых мировых цивилизаций. За счёт культурных явлений Древнего Египта, Шумера и Аккада, Вавилона, Ассирии, Нового Вавилона, Индии появились новые тенденции и влияния в европейской культуре [225, с. 170-171, с. 291-293; 227, с. 249-257; 233, с. 160-165; 127; 139]. Многие сюжеты, перешедшие в пласт интермедиальности Античности, были переработками легенд и мифов этих культур. Многие герои продолжали носить вавилонские или египетские имена, да и место действий оставалось тем же, переписывались лишь обстоятельства, детали, факторы и менялось восприятие изображаемых событий [139]. Всё это позволяет говорить нам о референциальной интермедиальности в данную эпоху.

Достижением эпохи Античности стало то, что возникли и были зафиксированы в литературных формах практически все базовые сюжеты искусства, которые стали основой для различных типов интермедиальности во все эпохи развития мирового искусства: под их влиянием развивалось искусство в империи франков, а с началом археологических раскопок в XIV веке и искусство Итальянского Ренессанса, а затем и европейского классицизма.

Нормативное в противовес синкетичному античному искусство Средневековья с позиции интермедиальности характеризуется двумя периодами: синтез искусств (*унисон искусств* – романское искусство) и их разъединение (*многоголосье искусств* – готическое искусство).

Интермедиальный синтез Средневековья оказался возможным благодаря (а) появлению и распространению христианства как официальной религии многих государств, (б) написанным в XIII в. до н.э. – I в. н.э. Старому и Новому Заветам, которые стали для мирового искусства вторым после Античности кладезем материала (см. эти и другие источники интермедиальности в Приложении Б).

Отличительной чертой средневековой культуры стало то, что роль медиум-доминанты взяло на себя зодчество, но не просто архитектура, а возведение сакральных для христиан строений – церквей, соборов, храмов, базилик, хотя

стоит отметить, что в наибольшей степени средневековые схоласти ценили музыку, как стремление к вечной гармонии, поставив её на пьедестал вместе с литературой-поэзией⁵.

Романская архитектура средних веков была "Библией в камне", литература также была пронизана религией и христианской верой. В её рамках были объединены все классические искусства: зодчество (создание романских и готических храмов и капелл), живопись (витражи, иконы и религиозные росписи алтаря и стен), скульптура (изображение святых, священнослужителей и меценатов церкви), музыка (гимны и псалмы, органная музыка) и другие. Все они были направлены на достижение одной цели – возвеличение церкви, усиление её моши и сосредоточение всей жизни католиков в храме, где абсолютно всё восхваляло библейского бога в той или иной артистической форме [114, с. 10].

Конвенциональный синтез на основе архитектуры, пожалуй, сильнее всего проявился именно в период Средневековья, когда архитектура как ведущее искусство пыталось воссоздать в камне единственную на то время книгу – Библию. Подобное наблюдение подтверждает в своём романе "Собор Парижской Богоматери" (1831) писатель-романтик Виктор Гюго, не раз обращавшийся к теме синтеза искусств в своём творчестве:

В те времена каждый родившийся поэтом становился зодчим. Рассеянные в массах дарования, придавленные со всех сторон феодализмом... не видя другого исхода, кроме зодчества, открывали себе дорогу с помощью этого искусства, и их илиады выливались в форму соборов. Все прочие искусства повиновались зодчеству и подчинялись его требованиям. Они были рабочими, созидавшими великое творение. Архитектор - поэт - мастер в себе одном объединял скульптуру, покрывающую резьбой созданные им фасады, и живопись, расцвечивающую его витражи, и музыку, приводящую в движения колокола и гудящую в органных

⁵ Средневековые богословы-теоретики разделяли искусства на "свободные" (словесно-музыкальные - музыка, литература) и "механические" [16, с. 13].

трубах. Даже бедная поэзия, подлинная поэзия, столь упорно прозябавшая в рукописях, вынуждена была под формой гимна или хорала заключить себя в оправу здания... Итак, вплоть до Гуттенберга зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов... До XV столетия зодчество было главной летописью человечества" [1].

Кроме того некоторые исследователи, да и сами писатели не могли обойти стороной проблему структурированности литературного произведения. Текст, как и любое здание, имеет свою раму, основу, которую застраивают определённые "кирпичики" слов, фраз и художественных образов, что вызывало дискуссии о синтезе литературы и архитектуры.

В Средние века развились и античная идея о "музыке человека". Музыка стала аллегорией внутреннего мира человека, а в эпоху романтизма внутренний мир человека стал пониматься как музыкальный процесс – музыка стала главной категорией субъективности, а слово (и вместе с ним вся литература) в попытках выразить "душу" уходило на второй план [23, с. 26-27]. В Средневековье также зародилась идея о музыке как всеобщем принципе искусства в целом. В системе семи свободных искусств музыка занимала высшее положение [23, с. 27-28].

Если в монолитной глыбе средневекового храма живопись и скульптура, музыка были полностью подчинены зодчеству, которое в свою очередь зиждется на Библии – литературной обработке христианских легенд и преданий, то итальянское Возрождение уравняло архитектуру и литературу с другими искусствами⁶. Но синкретической доминантой Ренессанса всё же стала живопись, которая сумела подчинить собственным законам архитектуру, скульптуру и текст. Кроме того специфической чертой эстетической мысли Возрождения стала фрагментарность, схожая с аналогичной проблемой романтизма. Через часть

⁶ Стоит отметить, что именно в эту эпоху музыку и музыку слова стали понимать как некую архитектонику. В эпоху романтизма её вытеснят новые идеи, но новую жизнь они обретут в новой поэтической концепции символистов: Малларме будет понимать музыку как свободный от звуковой чувствительности ритм, особый тип структурности - архитектура, которая словно готические шпили пронизывает любой текст и может по-настоящему реализоваться лишь в поэзии [23, с. 48].

пытались передать целое, будь-то литературное, музыкальное или живописное произведение.

Попытка обрести утраченную синкретичность в эпоху Ренессанса основывалась на *осознанном* поиске вдохновения в предшествующих исторических эпохах⁷, стремлении к подражанию, при этом, как утверждает И.О. Шайтанов, был проявлен небывалый до тех пор интерес к искусству Античности, которое до того считалось тривиальным⁸ [146]. Как утверждает Лев Любимов, "эти люди чтили христианских святых и восхищались красотой античных богов". Неоднократно заявлялось, что священное писание, Библия, – не что иное, как *поэзия*. Иными словами, "христианское вероучение подчас воспринималось ими как *новая мифология*". И они одинаково прославляли своим искусством как Аполлона, так и Христа [134, с. 124].

Художественный XVII век, эволюционировавший из Эпохи Возрождения, отмечен соперничеством, а иногда и параллельным развитием четырёх художественных направлений и эстетических систем – маньериизма, барокко, рококо и классицизма, каждое из которых опиралось на собственную эстетическую систему: если первые три направления воспринимали искусство кризисно и избрали доминантами живопись, зодчество и ландшафтную архитектуру, то классицизм стал эпохой нормативного искусства, отдав пальму первенства театру и предприняв серьёзную попытку воссоздать синкретическое искусство Античности [225, с. 173-174]. Это же направление в искусстве представило культуре новое явление, первую синтетичную литературную форму современности – "*драму для чтения*" (Lesedrama) [16, с. 219].

Маньерилизм как переходное течение от Возрождения к барокко в контексте интермедиальности важен своей попыткой воскресить литературно-

⁷ Завадская Е.В.: "Каждая эпоха выбирает себе в прошлом, иногда осознанно, иногда стихийно, близкие ей по духу традиции, служащие коррелятом её опыта" [114, с. 58].

⁸ От *trivium* – школьная скамья.

художественные традиции эротизма и пасторальных жанров Античности. Барокко примечательно как родоначальник природно-антропогенного синтеза (сочетание природного и человеческого), а также таких синтетических словесно-музыкальных жанров как опера и оратория, музыкальная драма, которые сумели объединить музыкальный академизм, театр и литературу. Рокайльный эротизм и подражание античной скульптуре и живописи можно назвать наиболее яркими примерами референций эпохи, хотя нельзя не отметить конвенциональные, пользовавшиеся популярностью маленькие звукоизобразительные пьесы (например, "Курица" Жана Филиппа Рамо или "Маленькие ветряные мельницы" Франсуа Куперена) эпохи рококо.

В качестве теоретической попытки осмыслить синтез искусств в эпоху позднего классицизма стоит, пожалуй, привести работу Готхольда Эфраима Лессинга "Лаокоон, или О границах живописи и поэзии" (1766 г.), которая опередила свою эпоху, став почти революционной. Он размышлял о том, что во многих случаях живопись и поэзия говорят на схожих языках и имеют много общего. В качестве примера он приводит сочинения Аристотеля и Цицерона, в которых к искусству красноречия они применяют законы и опыт живописи. Отсюда и попытки переосмыслить, насытить поэзию описаниями, а живопись – аллегориями [20, с. 297]. Используя античные драмы в качестве примеров, Лессинг утверждает, что драма, являясь живописанием жизни, должна придерживаться законов живописи, а не поэзии [20, с. 302]. Кроме того он заявляет, что предметом живописи являются тела с их видимыми свойствами, в то время как поэзия – это действия этих тел [20, с. 312]. Но, опосредованно, при помощи тел, живопись может изображать действия, а поэзия, при помощи действий, – тела [20, с. 313].

Как утверждает А.В. Михайлов, разграничить живопись и поэзию, т.е. самые коренные принципы изобразительного искусства и словесности, означало разорвать цельность риторической системы, её триединую сущность, что стало

одним из величайших актов революции в европейской культуре [25, с. 234]. Однако, по утверждению всё того же А.В.Михайлова, до конца разграничить литературность и живописность Лессинг не сумел, поскольку взаимосвязь и сплетённость ведущих творческих принципов этих искусств оказались гораздо более тесными и глубинными [25, с. 234-235]. Новая трактовка статуи Лаокоона расчистила путь к "новому классицизму", к эстетике "самодовлеющего и органического произведения искусства" [25, с. 235].

В эпоху романтизма синкетические идеи восприятия искусства в наибольшей степени распространились в Германии, где превалировал кризисный, критический поиск художественного синтеза. С точки зрения романтиков, которые стремились к универсализму, объединяющую роль среди всех видов искусства на себя могла взять только музыка, хотя, фактически, все достижения в синтезе искусств имели место лишь в литературе и жанре музыкальной драмы (в частности Р. Вагнер).

Вместо классического "подражания природе" романтики возвели в основу жизни и искусства творческую активность, которая призвана преобразовать и творить мир. Концепция двоемирия и неприятия мира реального привела к бегству в "тёмные века" прошлого и фантастические страны. Это позволило, например, Гегелю и Шеллингу сформулировать и обосновать новый интермедиальный ряд: *архитектура / скульптура – живопись – музыка – поэзия*. В определённой мере он отражал интермедиальный поиск в истории искусства: Античности и Средневековью соответствовали архитектура и скульптура, поскольку именно в эти эпохи эти два искусства стали медиумами-доминантами, живопись соответствовала эпохе Возрождения, музыка – романтизму, поэзия – постромантизму / реализму / модернизму / постмодернизму) [16, с. 66].

Романтики акцентировали внимание на комплексном восприятии любого поэтического образа, поскольку его составляющими являются "зрение, живописное наблюдение, пластический образ, внутренний человек" [25, с. 238].

Подобным же образом любое живописное произведение мыслилось как литературная драма, как, например это виделось современникам в творчестве Фюссли (1741-1825 гг.), которого уподобляли Микеланджело: "*Картина Фюссли – это сцена, и зритель должен вживаться в действие происходящей на сцене драмы*" [25, с. 242].

Позиции английского романтизма особенно важны в контексте нашего исследования, поскольку в полной мере было пересмотрено понимание природы в литературе и живописи. Она перестала быть статическим узором, всё в пейзаже стало единым и целостным, пейзаж влился в соседствующие искусства, став, по выражению Рёскина, представителя английского эстетизма, "патетической иллюзией" [106, с. 91]. Для английских романтиков пейзаж в живописи и литературе – это система, структура целостного и многообразного [106, с. 123]. Кроме того Рёскин, опираясь на романтическую эстетику, утверждал, что любые искусства могут вступать в синтез на основе их внутреннего ритма. В поэзии это ритм стиха и звука, ритм лирико-драматических параллелей и контрастов, в живописи – ритм красок и линий [106, с. 124].

С позиций конвенциональной интермедиальности (которая стала главной целью романтизма, хотя референциальный и нормативный тип тоже были распространены), интерес представляет факт выделения романтиками кроме традиционных неизобразительных / технических и изобразительных / мусических искусств третьей категории – смешанные или *сложные искусства*: 1) синтез архитектуры и изобразительных искусств; 2) музыкально-хореографическое и музыкально-драматическое искусство; 3) театральное искусство; 4) музыкально-поэтический синтез; 5) художественно-поэтический синтез и др. [16, с. 94].

Реализм, как межкризисная эпоха нормативного искусства, примечателен тем, что окончательно роль медиума-доминанты закрепилась за литературой, которая в XIX веке стала общедоступной. Суть интермедиальности в эстетике

реализма сформирована в творческой концепции Ромена Роллана, яркого представителя "поздней" реалистической традиции начала XX века, которую он заимствует не из творчества Вагнера, столь восхваляемого романтиками, а из философии досократиков и античного театра: *"Границы отдельных искусств отнюдь не столь абсолютны, как это полагают теоретики, искусства ежеминутно переходят одно в другое, один род искусства находит своё продолжение и завершение в другом"* [цит. по 32, с. 252].

Рубеж XIX и XX веков характеризуется обострённо-кризисным восприятием синтеза искусств как и другие предшествующие ему переходные эпохи – маньеризм и барокко, романтизм. На первый план выходят два искусства: мусикальное – литература, техническое – живопись, которые и становятся главным конвенциональным типом синтеза эпохи.

Особое значение приобрели новые искусства – фотография (1839 г.) и кинематограф (1878 г.), которые короновали синтетически важный принцип натурализма в искусстве. Получив широкое распространение, присущая фотографии особая образность оказала "глубочайшее воздействие" на всю систему художественного творчества, привела к рождению новых жанров и стилей искусства, способствовала современному развитию документализма в искусстве [30, с. 68]. Имитация фотографией приёмов других искусств позволила лишь обнаружить уникальную природу фотоизображения [30, с. 71]. В свою очередь киноискусство можно рассматривать как конвенциональный синтез литературы и фотографии, который позаимствовал у литературы её сюжеты, фабулы, названия, перенял многие принципы искусства слова, став, по сути, также и искусством, где изначально присутствует нормативный и референциальный типы интермедиальности.

Прежде чем говорить о конкретных художественных направлениях "рубежа веков", отметим, что предвосхитили идеи "рубежности" ещё в 1849 году прерафаэлиты. Они отличались новаторским подходом к живописно-

поэтическому синтезу. Некоторыми творческими идеями их течения был вдохновлён литературный символизм, например, стремление чтобы картины вызывали у зрителя поэтическое настроение как при чтении стихов, а стихотворения оказывали такое же сильное впечатление единым прекрасным образом, как картины [106, с. 271-272]. В свою очередь поэты-символисты стремились передать всё многообразие окружающей их реальности, насыщая свою лирику ощущением цвета, запаха, звуков. Благодаря творчеству символистов в искусствоведении прочно закрепились такие понятия как суггестия и синестезия, которые можно считать яркими примерами интермедиальности. Литературный натурализм, воспользовавшись методами хирургии и фотоискусства, изобрёл новые формы художественно-поэтического синтеза. Поэты-импрессионисты, также как музыканты и художники этого направления возвеличили принцип суггестивности произведений искусства. В литературе импрессионизм оставил след в виде натуралистических зарисовок, яркой и последовательной импрессионистической колористики.

Искусство модернизма, подобно предшествующей эпохе, будучи кризисным периодом поиска нового синтеза, избрало своими синкретическими доминантами живопись и литературу. В эту эпоху распространение получили все типы интермедиальности. Для конвенционального типа важным является возникновение т.н. "звуковых" стихотворений, которые появились в результате экспериментов дадаистов и футуристов с поэтическим словом. С позиций референциальной интермедиальности важна коллажная техника, используемая футуристами, когда автор передаёт эмоции и посыл путём хаотичного соединения разнородных материалов различной художественной ценности – это отрывки газет, фотографии, предметы искусства, ноты и др. В литературе это проявилось в осознанном введении автором узнаваемых цитат из других произведений с различными целями. Особенных успехов в области подобного интермедиального коллажа достигли русские модернисты (в основном

футуристы) [36]. В модернизме XX века нашёл свою реализацию древний жанр каллиграфии, который стал синтетичным (например, сборник "Каллиграфии" Г. Аполлинера следует воспринимать как конвенциональный тип синтеза поэтического слова и причудливо-живописного начертания строк). Конвенциональный и нормативный типы интермедиальности можно проанализировать и в синтезе театра и кино, а также мультипликации. В сборнике трудов "Проблемы синтеза в художественной культуре" [28] существует даже утверждение, что модернистские драмы, например пьеса Метерлинка "Синяя птица", писались под влиянием кинематографического искусства, так же как и многие другие произведения первой трети XX века (ср. киноповести А. Довженко) [28, с. 105]. В XX веке стала распространённой практика создания мультипликационных и художественных фильмов на основе известных театральных пьес и постановок.

Кроме того в эпоху модернизма не только заговорили о тысячелетней традиции синтеза искусства слова и живописи, но и выделили три типа связи между этими медиумами, оттолкнувшись от художников:

- 1) художники, в творчестве которых преобладает работа над иллюстрациями (Э. Делакруа, Г. Доре, О. Домье, О. Бёрдсли и др.);
- 2) художники, которые являются и писателями (У. Блейк, У.М. Теккерей, Д.Г. Россетти, Э. Барлах и др.);
- 3) "литературность" художника, т.е. построение его произведений фабульно, по принципу рассказа или развёрнутого повествования в серии картин (У. Хогарт) [14, с. 268].

Кроме того модернисты утверждали, что шедевры многих художников (например, Ван Гога) не имели бы места если бы не их умение видеть живопись "литературно", а литературу – "живописно", что вызывает особый интерес с позиции конвенциональной интермедиальности, ведь очень часто именно литературные ассоциации позволяют картинам художников кристаллизоваться

[14]. Более того некоторые писатели-модернисты сопровождали свои произведения собственноручно выполнеными "иллюстрациями", которые становились органичными частями произведения (например, "Маленький принц" Экзюпери), либо призваны заместить алфавитный текст идеографическими композициями, визуально имитирующими пространство текста или проникающими в него (например, в книгах Анри Мишо) [39, с. 443].

Эпоха модерна кроме прочего позволила окончательно закрепиться в искусстве таким синтетическим формам как:

- 1) фотография – как новое проявление живописного начала, способное, тем не менее делать предметом своего интереса любое существующее искусство;
- 2) кинематограф – как синтез живописи и театра (либо фотографии и театра), а также литературы, поскольку в кинематографе обязательно присутствует текст сценария, а также абсолютное большинство фильмов являются киноадаптациями на основе уже зафиксированных литературных сюжетов;
- 3) мультипликация, анимация и комиксы – как синтез живописи (либо пластических искусств) и театра, а также литературы (текст в комиксах и сценарии к мультипликационным и анимационным фильмам);
- 4) мюзикл и музыкальные фильмы – как новая театрально-музыкально-литературная форма, включающая обязательные элементы театральной постановки, музыки (песенные партии исполнителей) и литературы (текстовые партии исполнителей – диалоги и монологи).

В эпоху же постмодернизма была предпринята попытка переосмыслить многовековые процессы взаимодействия искусств в целом. Кроме того появился "универсальный" синтез – мультимедийное программное обеспечение – как единство музыки (звуки, озвучивание), текста (инструкции, руководства, комментарии и др.) и изображения в различной форме (живопись, графика, анимация и т.п.).

Выводы к Главе 1

Интермедиальность как явление в искусстве является неотъемлемой составляющей культурного процесса и метаязыка культуры. Понимание интермедиальных процессов и связей важно и необходимо для глубокого проникновения в суть мирового творческого процесса.

Истоки интермедиальности, так же как и основные интермедиальные сюжеты берут своё начало в истории культур древнейших цивилизаций мира – Междуречье, Египет, Палестина.

Преемницей интермедиальных связей и основным источником интермедий для европейского культурного пространства стало искусство античного мира – Древние Греция и Рим, к искусству которых обращались скульпторы, художники и писатели эпохи Возрождения, классицизма и постмодернизма. Преемником античных интермедий стало Средневековье, которое было уникальным в плане подчинения всех форм и видов искусства одной цели – прославление бога посредством архитектуры храмов, в которых звучала музыка, стояли скульптуры, были расписаны стены и потолки.

Эпоха Ренессанса объединила все до того известные сюжеты и виды искусства, взяв лучшее из Греции, Рима и Средних веков. Многие сюжеты и народные легенды эпохи Возрождения были переработаны дальнейшими поколениями писателей и художников. Последующие направления искусства обращались ко всем предыдущим эпохам, отрицая одно и возобновляя иное, кроме модернизма, который попытался построить абсолютно новую систему в искусстве.

Из интермедиальных связей изначально сформировалась устойчивая связь и взаимодействие между литературой и музыкой, мифологией и скульптурой, мифологией и живописью. В дальнейшем в искусстве сформировались или закрепились новые интермедии: театр-живопись-музыка, живопись-поэзия, музыка-поэзия, танец-музыка, архитектура-музыка.

Каждая из эпох, после того как искусство отделилось от мифологии в период до Античности, стремилась вновь объединить все виды искусства. В результате этого синкретической доминантой в Античности стала скульптура, а затем театр. В средневековой Европе интермедиальным флагманом было зодчество, в Ренессансе – живопись. В эпоху Просвещения ключевую роль сыграл театр, романтизм стремился к синтезу всех искусств на основе музыки. Для искусства реализма существенную объединяющую роль сыграла литература, модернизм начинался с живописи и наибольшей интермедиальности достиг в поэзии, а постмодернизм, видя весь мир как единый культурный текст, короновал литературу.

На начальных этапах своего развития доминантами становились т.н. "механические / технические" искусства (живопись, скульптура и зодчество), в то время как с XVII века синкретическими доминантами становятся т.н. "музыкальные" искусства (литература, музыка, театр).

Постмодерн ввёл такие понятия как цитатное искусство и интертекстуальность, в рамках которой была выделено три типа интермедиальности: конвенциональная ("перекодирование"), нормативная (различные тексты на один сюжет), референциальная (осознанная перекличка с другими текстами, обдуманное цитирование).

Если проследить развитие интермедиальных отношений в искусстве по эпохам, то в Античности, где доминировала Греция, все три вида прочно закрепились, с триумфом же Рима референциальные интермедии стали доминировать. Во французском Средневековье наибольшее распространение получила конвенциональная интермедиальность на основе зодчества. Итальянский Ренессанс, как, собственно и Античность, воспользовался всеми видами интермединий, отдав предпочтение референциальной интермедиальности. Просвещение избрало путь референциальных и нормативных интермединий. Эпоха романтизма, искавшего синтез искусства, насыщена всеми видами интермединий.

Реализм культивировал элементы конвенциональной интермедиальности, как и все предмодернистские течения в искусстве Англии и континента. Модернизм, хоть и пытался создать новый подход в искусстве и не использовать наработки предыдущих эпох, вслед за периодами Античности, Возрождения и романтизма обратился ко всем видам интермедий. Постмодернизм, в свою очередь, разрабатывал теорию интермедиальности и пополнял её примерами референциальных и нормативных интермедий.

Кроме того в истории искусств имели место определённые виды синтезов, которые в своём развитии трансформировались, обогащая искусство интермедиальными связями. Это синтезы типа музыка-литература, живопись-литература, архитектура-литература, архитектура-музыка, архитектура-живопись, живопись-музыка. В истории искусств зародился и базовый синтез – театр, а на современном этапе развития искусств появились новые синтезы – фотография, кинематограф, мультипликация, анимация, мюзикл, программные мультимедиа и др.

ГЛАВА 2

ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ КАК ЯВЛЕНИЕ АНГЛИЙСКОЙ РОМАНИСТИКИ НАЧАЛА XX ВЕКА

2.1. Интермедиальность как категория английского искусства рубежа веков

Рубеж XIX и XX веков, 1870-1914 года – особый период не только в английском искусстве, но и в искусствах континентальной Европы, а также Америки. Стоит лишь вспомнить всё разнообразие художественных явлений и направлений, которые предстали перед публикой в период между доминированием романтической и реалистической традиций и модернизмом, а иногда и просто развивались параллельно этим художественным течениям.

Говоря о литературе и других искусствах Англии рубежа веков, необходимо отметить, что с позиций интермедиальности этот рубежный, кризисный период начался уже в 1849 году, когда прерафаэлиты взорвали английское искусство, в частности живопись и литературу, своим творчеством. Кроме того английское восприятие рубежности непременно связано с периодом викторианства (королева Виктория правила с 1837 по 1901 год) – временем бурного экономического развития и расцвета империи, значительного усиления политической роли острова. Неоспоримо, что интенсивное экономическое и политическое развитие способствовало укоренению викторианской системы и традиций, формированию особой национальной "привычки" и ментальности – английской. С ней связывают типично английские символы, поведение, характер, мораль, а также сформировавшиеся стереотипы об Англии 2-ой половины XIX века.

Против подобного укореняющегося стандарта выступило несколько поколений писателей и художников. Мощной реалистической традиции противопоставили свое искусство несколько течений, первыми из которых, пожалуй, стали уже упомянутые прерафаэлиты: У.Х. Хант, Д.Г. Россетти, Дж.Э. Милле, Э. Бёрн-Джонс и многие другие бросили вызов не только традициям академической живописи, но и английскому искусству в целом. Они обратили внимание на творчество художников раннего итальянского

Возрождения, воскресили имена Перуджино, Фра Анжелико и Джованни Беллини. Упомянём лишь огромное количество иллюстраций, выполненных к средневековому циклу легенд о короле Артуре и его рыцарях Круглого Стола, попытку переосмыслить традиционные библейские сюжеты, также как и повторному оценить наследие английского гения – Шекспира. Нормативно-референциальный пласт в творчестве братства прерафаэлитов огромен. Кроме бунтующих художников в Англии рубежа веков существовала и значительная анти-нормативная традиция натурализма, символизма, импрессионизма, эстетизма, неоромантизма и экспрессионизма, которая всколыхнула общество периода кризиса викторианства.

В целом, "переход" Англии через "рубеж веков" оказался очень болезненным. Кроме поиска новых форм существовала потребность обретения нового в синтезе и диалоге на всех уровнях (включая и уровень искусства, что актуализирует процессы рубежности, которые в свою очередь связаны с интермедиальностью) – как границы между культурами (Англия –Италия / Франция / Америка и т.п.), цивилизациями (Англия – Индия), искусствами (например, литературно-живописный синтез в картинах прерафаэлитов), так и границы внутри английского социума, разрываемого противоречиями.

Искусство вновь становится глашатаем коренных изменений в традиционном английском обществе: в полемике был поднят знаменитый вопрос "*art for art's sake*" – искусство ради искусства, – который вызвал ожесточённую полемику среди современников, свидетельством чему является более семисот лестных и не очень высказываний об искусстве и творческом процессе созидания среди деятелей искусства эпохи рубежа веков, модернизма и постмодернизма (в основном литераторов, например О. Уайльд, Т.С. Элиот, Дж. Джойс, Дж.Б. Шоу, Дж.Р.Р. Толкиен).

На этой волне кризисности-рубежности в искусстве Англия и весь мир зачитывались пьесами короля и принца парадоксов – творчество Бернарда Шоу

взбудоражило, а Оскара Уайльда вызвало протест консервативной верхушки. Британия рубежа веков увидела и триумфальное шествие детективного жанра – Шерлок Холмс, созданный А. Конан-Дойлом, стал самым успешным детективом в мире, а также излюбленным объектом многочисленных экранизаций, тем самым войдя в "золотой фонд" нормативной интермедиальности.

Немалый интерес в контексте английского и западноевропейского искусства рубежа веков представляет творчество Уильяма Сомерсета Моэма (1874-1965 гг.) и Эдварда Моргана Форстера (1879-1970 гг.). Оба писателя достигли определённых вершин в мире литературы, были современниками и видели одни и те же события, но оставались носителями различных эстетических систем. Будучи англичанами, они критично относились к английскости и неустанно критиковали английскую ментальность, на что есть особые причины.

У.С. Моэм первые десять лет своей жизни провёл в достатке в Париже, в дипломатической миссии, где работал его отец, и практически не говорил по-английски – его родным языком был французский. После трагической смерти родителей он переехал к дяде, приходскому священнику в Англии. Литературный успех к нему пришёл довольно рано, вначале как драматургу, вторяющему творчеству О. Уайльда – мастера пьес, затем как к наиболее высокооплачиваемому автору рассказов и романов своего времени. Но всё же основные гонорары Моэм заработал как писатель-романист.

Удивительно, но, несмотря на свой успех, автор так и не заслужил признания среди англичан. Его произведения и поныне считают "лёгким чтивом", многие о нём ни разу не слыхали, а литературоведы предпочитают обходить его стороной. И это при общем литературном наследии в 20 романов, 3 книги путешествий, 10 сборников различного содержания, 7 сборников памфлетов, 187 заметок, 13 сборников рассказов и 23 пьесы. Его произведения издавались миллионными тиражами, и многократно экранизировались. Возможно, единственным логически правильным объяснением "изоляции" автора является тот факт, что

свои шедевры он строил на традициях лучших романистов предыдущего века (Мопассан, Достоевский и др.), а писал во время бурного прорыва в литературу и искусство модернистских явлений. В свете новаторских и оригинальных литературных форм Вирджинии Вульф, Джеймса Джойса, Уильяма Фолкнера и других писателей-модернистов Моэм действительно меркнет, оставаясь чуть ли не единственным представителем переходной эпохи.

В отличие от Моэма Э.М. Форстер родился в Англии, но не был образчиком английской культуры. Литературная слава настигла его как романиста и эссеиста на десяток лет позже, чем Моэма. Но Форстер был более многогранным автором. Хотя его романы касались проблем социального и культурного непонимания в английском обществе, определённых ментальных барьеров, он был продолжателем традиций прерафаэлитов (т.н. "третья волна" прерафаэлитов), начинателем модернистских тенденций (как член "группы Блумсбери") и ярким носителем рубежных явлений. Три из его семи романов вошли в сотню лучших английских романов XX столетия, его критические эссе и литературоведческие очерки прославили его как критика, а современные литературоведы Британии уделяют изучению его творчества особое внимание, поставив его как автора в один ряд с ведущими английскими модернистами. Хотя за пределами Англии Форстер известен мало и редко читается в начале XXI века. Кроме того в его произведениях находят слабо завуалированные следы произведений его современников (заметна перекличка первого романа Э.М. Форстера "Куда боятся ступить ангелы", 1905, с третьим романом У.С. Моэма "Миссис Крэдок", 1902, и романом "Послы" Г. Джеймса, 1903) [237].

В произведениях писателей немало описаний известных произведений 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. Стока, 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 предпрятие*), 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 впрямую, 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 практическое 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 практическим 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 интермедиальности по типам: как и в первой главе, мы будем придерживаться концепции трёх типов, говоря о конвенциональной, нормативной и

референциальной интермедиальности.

Примеров референциальной интермедиальности 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 пластиах: библейский, дантовский, шекспировский, поуповский и скоттовский.

Если говорить о пласте казалось бы "беспорядочных" референциальных интермедиий, 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 Фини);
- 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 Чайлд-Гарольда" Байрона; "Простаки заграницей" 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 пластиах 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 образ⁹.

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 героями:

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 Лилия¹⁰ (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 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.

⁹ 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 осуществлявших 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.

¹⁰ 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, с. 44].

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, нисколько 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 Джулетты. 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 потёках¹¹.

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

¹¹ 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].

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 несчастливым 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 недосягаемым. Она не могла бы окликнуть его, словно он был сам Гамлет¹².

Кроме того, что этот пассаж представляет собой своеобразное изображение (в сознании читателя вырисовывается классический картины 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 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

¹² 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].

референциальных перекличек с творчеством Данте. Дантеевский 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*)¹³

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 прерафаэлита Россетти, своего "единомышленника", а не на более распространённый и более поздний перевод Чарльза Элиота НORTона (1896 год) или распространённый в Лондоне перевод современника Россетти – 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,

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

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 предполагал¹⁴.

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 дантовской "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. Особенno иллюстративен пример Филипа,

¹⁴ "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].

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*¹⁵ [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*¹⁶ [9, с. 51, 52]. Кроме того Форстер 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*

¹⁵ Раздор между своими, междуусобица.

¹⁶ Пусть мёртвые хоронят своих мертвцев / Кто старое помянет, тому глаз вон / Предать прошлое забвению.

*my fingers to fight*¹⁷ [9, с. 109].

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

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 динаминости, вербальности текста), когда они сами становятся и актёрами и зрителями, например перваяссора 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 сцене¹⁸.

Автор, словно драматург, пытается передать действия героев, их характеристики. Сам отрывок словно напоминает театральную ремарку, 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*"¹⁹. В этом случае

¹⁷ Благословен господь мой, твердыня моя, научающий руки мои битве и персты мои - браны.

¹⁸ 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].

¹⁹ "Harriet, don't act. Or act better." [9, с. 71].

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 вдовец²⁰.

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 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

²⁰ 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].

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 пласти, но и создать из содержания романа некое подобие символа – многогранной и бездонной системы, в которую вложено множество смыслов, рожденных 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 английской 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!"²¹.

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...²²

И это очень важно, поскольку в данном случае подключение интермедиального пласта театральности позволяет автору показать, возможно и иронично-гипертрофированно, 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 исполнительнице главной роли:

Волны неистового возбуждения, зарождаясь буквально из ничего, захлестывали зал. Кульминации оно достигло в сцене сумасшествия. Лючия

²¹ 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].

²² 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].

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 невообразимый²³. (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 свойственны итальянцам и о которой многие не раз слышали. Об особом мире итальянской, подчёркнутом конвенциональной интермедиальностью говорит и немыслимый для консервативного сознания факт того, что певица берёт паузы, которые её нисколько не смущают, и преспокойно общается с аудиторией,

²³ 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].

которая становится частью постановки: "Зал умолк, и Лючия ди Ламмермур продолжила свою песню безумства и смерти"²⁴.

Но не только музыкальная драматичность в романе является примером конвенциональной интермедиальности – автор приводит живописные описания природы и людей. Хотя, судя по тому как это осуществляется Форстер, и, сравнив их с описаниями путеводителя Бедекера, уместнее было бы говорить об изображениях, а не описаниях в романе "Куда боятся 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, третья пронизывали синеву неба подобно мачтам. Невозможно было прославлять город как прекрасный, но нельзя было и порицать как странный²⁵.

В этом первом описании Монтериано изначально появляется контраст между английской и итальянской природой. В первой части, когда внимание акцентируется на природе, возникает впечатление, что это изображение-описание, позаимствованное из картин итальянских художников эпохи

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

²⁵ 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].

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, былая 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 виноградниками²⁶.

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"²⁷. 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 immunis*, куда, неизвестно почему, Джино не стремится приводить гостей и не позволяет переселиться родственникам, тем самым, согласно тексту романа, нарушая многовековую традицию жить всем вместе.

Если же говорить о синтезе живописного и литературного медиумов, то

²⁶ 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].

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

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, полой лагуной; даже сухие белые обочины были забрызганы, будто мостовая, затопленная приближающимся весенним приливом²⁸.

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

С точки зрения референциальной интермедиальности (и скорее даже

²⁸ 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].

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 умильскую 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...²⁹ (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 волхвом³⁰.

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

²⁹ 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].

³⁰ 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].

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 ризничего³¹.

³¹ 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

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 многого³².

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

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].

³² 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].

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 покидает 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 величие³³.

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].

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 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), где величайшая актриса своего времени делает выводы, к которым Моэм шёл более 20 лет. Все три романа написаны Моэмом 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 мягкой 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 смотришь 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, 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 – Ничего нового под солнцем, лишь только под луной*. В то же время лексема "шестипенсовик" связана с двумя разными состояниями – безразличностью и

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.

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 ввиду 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 finale "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 Мээма – 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 подымает 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 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

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].

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 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.

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].

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 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.

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].

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.

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.

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].

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].

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 Мэя "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 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 пронзил 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 дionисийском 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 потребности:

Было в нём нечто первобытое. 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

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].

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 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

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].

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-созидателя, 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).

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].

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 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,

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].

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 Моэром. 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, суeta, одинокие моряки и девушки лёгкого поведения – 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,

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].

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 от острова Муреа, 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 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

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].

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 супровость. 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 неопределённость, таинственность, загадочность (особенно при приближении к картине), но на определённом расстоянии они кажутся чем-то единым, 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,

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].

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 прелесть 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 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].

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

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

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 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:

about were the cocoa-nuts which gave the land its revenue. Ata's father had planted crotons 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].

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 необоримо притягательная сила: подобно плоду от древа познания добра и зла, они были чреваты всеми возможностями Неведомого⁵⁵ (Пер. Н.Ман).

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

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, синкетична, 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 живописного и поэтического как средстве 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

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].

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 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*

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].

протянула. Поза была классической⁵⁷.

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 парео, 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 выступает уже пожилая женщина.

Кроме живописного в романе появляются и элементы театральной драматизации – как минимум, на двух уровнях. Это либо уровень драматичных

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].

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-аборигенкой 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 дионасийского 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 в центре внимания романа Италия – страна, в представлении Форстера, насквозь пронизанная искусством, в частности музыкой и живописью, то Англия становится чем-то фоновым, базовым.

Попытка создать целостный образ Италии как страны живописи и музыки заставляет автора прибегнуть к элементам конвенциональной интермедиальности: при описании природы Италии, некоторых бытовых сцен, памятников искусства, как-то фрески Санта Фини или замки Сан-Джиминьяно, он не может не переходить на язык живописи. Изображаемые в тексте романа сцены, пейзажи, сюжеты не могут не напомнить определённые воспоминания читателю об аналогичных картинах Тёрнера, Джотто, Джанниески, Гирландайо и прерафаэлитов. При этом появление произведений английских художников, как нам кажется, бессознательно для автора, а использование итальянского материала осуществляется осознанно.

Второй элемент конвенциональной интермедиальности важен для понимания авторской иронии – опера "Лючия ди Ламмермур" Доницетти, которую смотрят как итальянцы, так и их гости-англичане. Будучи также и примером нормативной интермедиальности, оперная постановка романа В. Скотта расставляет акценты в романе и проводит границу между культурами и менталитетами, став неким нисходящим климаксом повествования.

Описания произведений искусства по типу экфрасиса, например, перепечатанные из путеводителя Бедекера, являются примерами референциальной интермедиальности в романе. Кроме того важен огромный аллюзийный слой, заложенный Форстером как представителем английского эстетизма – в тексте образованный читатель может найти ссылки как на Святое писание и Данте, так и Шекспира и конфликт между двумя его систематизаторами и издателями Александром Поупом и Теобальдом – всё это, являясь референциальными интермедиями в романе "подтягивает" дополнительные информационные пласти, так или иначе дополняя и поясняя суть основного конфликта.

Если проследовать за цепочкой замаскированных ссылок, то можно понять, что в простом, казалось бы, сюжете раскрывается не только конфликт

менталитетов, наций, их восприятия жизни и реальности, а безграничное множество конфликтов – это и конфликт искусства и жизни, гениев и филистеров, а также и другие жизненные противоречия, о чём говорится как в поэме "Опыты" А. Поупа, из которой взято заглавие романа, так и в предисловии к "Ламмермурской невесте" В. Скотта. В этом плане материал романа бездонный.

Роман "Луна и грош" Сомерсета Моэма – роман о художнике, где автор не рискует дать однозначную оценку происходящему столкновению реальности и творчества, мрачного гения и английского менталитета с его стабильностью и традиционным укладом жизни.

Поскольку повествование идёт о становлении художника-гения, то многие сцены из его жизни предстают как параллели с известными картинами Шардена, Поля Гогена, Рубенса, являясь примерами референциальной интермедиальности. Кроме того, автор, чтобы подчеркнуть реальность описываемых событий в контексте культуры, передать особый колорит мира искусств, упоминает на страницах романа огромное количество картин и художников, что является примером референциальных интермедиий.

Моэм не ограничивается сравнениями с известными шедеврами, он в некоторых местах отступает, как и Форстер, от традиционного описания деталей, а подаёт их в живописной манере, например описание островов или улиц Парижа, которые имеют явную перекличку с картинами Ван Гога, Гогена и их дневниковыми записями о впечатлениях при написании этих картин, что, в свою очередь, является примером конвенциональной интермедиальности. Кроме того на страницах романа в некоторых частях появляется образ или иллюзия театра: сравнения, костюмы, речи, диалоги героев, типичные для салонных пьес Уайльда и Моэма.

В целом, конвенциональная интермедиальность вводится в роман путём сопоставления и сравнения двух художественных миров и языков – литературного и живописного, которые реализуются в романе двумя артистами

– гением Стриклэндом и талантливым автором-рассказчиком. В текстах романов подымается проблема соответствия медиума художественным целям, следовательно, становится актуальным вопрос прикладных аспектов интермедиальности.

Сопоставление художественных систем осуществляется и на уровне сравнения Стриклэнда с хаотическим дионасийским началом, овладевшим им как гением, в то время как таланту автора-рассказчика "покровительствует" созидающее гармоничное начало Аполлона. Подобное введение элементов мифологии и примитивизма Гогена позволяет Моэму использовать разнообразные элементы конвенциональной интермедиальности.

В целом, интермедиальность в романах становится механизмом авторского раскрытия конфликта между национальностями и культурами (Форстер), талантом и обывательской ограниченностью (Моэм), а также конфликта между миром искусства и миром филистерства (Форстер и Моэм).

В романах интермедиальность позволяет авторам обосновать страх перед искусством и всем новым, непонимание чужого, агрессию против новшеств и изменений. Использование в романах языков других искусств позволяет авторам провести актуальную для "рубежа веков" оппозицию "жизнь – искусство", при этом у Форстера эти понятия неравнозначны, а у Моэма можно с лёгкостью поставить знак равенства между жизнью и искусством.

Объединяет оба романа и тот факт, что весь мир, следуя концепции Шекспира, воспринимается Форстером и Моэром как театр.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Три типа интермедиальности (конвенциональная – "перекодирование", нормативная – различные тексты на один сюжет, референциальная – осознанная перекличка с другими текстами, обдуманное цитирование) как неотъемлемые составляющие мирового культурного процесса берут своё начало в творчестве древнейших цивилизаций мира – Междуречье, Египет, Палестина, чьё искусство стало интермедиальной основой для античного европейского культурного пространства, к искусству которого в свою очередь прямо или опосредованно обращались скульпторы, художники и писатели дальнейших эпох.

После того как искусство отделилось от мифологии в период до Античности, каждая эпоха стремилась вновь объединить все виды искусства. В результате этого синкретической доминантой в Античности стала скульптура, а затем театр, в средневековой Европе – зодчество, в Ренессансе – живопись, в эпоху Просвещения – театр, в романтизме – музыка, в эпоху реализма – литература, в модернизме – живопись и поэзия, а постмодернизм короновал литературу. На начальных этапах своего развития доминантами становились т.н.

"механические / технические" искусства (живопись, скульптура и зодчество), в то время как с XVII века – "музыкальные" искусства (литература, музыка и театр).

История искусств стала свидетелем определённых видов синтезов, которые в своём развитии трансформировались и обогащали культурное полотно интермедиальными связями. Это синтезы типа музыка-литература, живопись-литература, архитектура-литература, архитектура-музыка, архитектура-живопись, живопись-музыка. В истории искусств зародился и базовый синтез – театр, а на современном этапе развития искусств появились новые синтезы – фотография, кинематограф, мультипликация, анимация, мюзикл, программные мультимедиа и др.

Романы У.С. Моэма и Э.М. Форстера представляют собой яркие примеры рубежных тенденций и в равной степени связаны с интермедиальностью в искусстве. Уже в собственных заглавиях они несут немалый интермедиальный потенциал, отсылая читателя к определённым художественным эпохам (творчество Александра Поупа, XVIII век, и Поля Гогена, к. XIX – н. XX веков). Оба содержат особые нелитературные пласти: живописный, музыкальный и театральный, которые в свою очередь становятся основой для трёх видов синтеза – поэзия-живопись, поэзия-музыка и театр.

В романе "Куда боятся ступить ангелы" попытка создать целостный образ Италии как страны живописи и музыки заставляет Форстера прибегнуть к элементам конвенциальной интермедиальности: при описании природы Италии, некоторых бытовых сцен, памятников искусства он переходит на язык живописи. Изображаемые в тексте романа сцены, пейзажи, сюжеты не могут не напомнить определённые воспоминания читателю об аналогичных картинах известных художников (при этом появление произведений английских художников чаще всего бессознательно для автора, а использование итальянского материала осознанно).

Опера "Лючия ди Ламмермур" Доницетти – конвенционально-нормативный

элемент, важный для понимания авторской иронии, расставляет акценты в романе и проводит границу между культурами и менталитетами, став неким исходящим климаксом повествования.

Огромный аллюзийный слой, заложенный Форстером в тексте романа позволяет образованному читателю найти ссылки на Святое писание и Данте, Шекспира и А. Поупа – всё это, являясь референциальными интермедиями в романе "подтягивает" дополнительные информационные пласти, дополняя и поясняя суть основного конфликта.

В романе "Луна и грош" Сомерсета Моэма повествование идёт о становлении художника-гения, многие сцены из его жизни предстают как параллели с известными картинами Шардена, Поля Гогена, Рубенса, являясь примерами референциальной интермедиальности. Кроме того, автор, подчеркивая реальность описываемых событий, передавая особый колорит мира искусств, ссылается на страницах романа на огромное количество картин и художников.

В романе Моэм отдаёт предпочтение живописным описаниям, имеющим перекличку с известными картинами постимпрессионистов, которые являются примерами конвенциональной интермедиальности, так же как и уровни драматизации (действия и диалоги). При этом на страницах романа возникают два художественных мира и языка – литературный и живописный, в которых по-разному решается вопрос цели искусства и соответствия медиумов определённым художественным задачам.

Использование конвенциональной интермедиальности Моэмом объясняется на страницах романа путём соотнесения творческих инстинктов Стриклэнда и конфликта аполлонического и дионисийского начал.

В целом, в романах использование элементов интермедиальности позволяет раскрыть конфликты между национальностями, культурами, талантом, искусством и филистерством и провести актуальную для "рубежа веков"

оппозицию "жизнь-искусство" и "жизнь-театр".

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Интермедиальность в истории искусств

Эпоха	Тип эпохи (восприятие иск-ва)	Медиум-доминанта ⁶⁰	Вид медиума- доминанты	Характер синтеза	Самый распростр. интермед. тип
Античность	Синкетическая	1.Скульптура 2. <i>Teatr</i>	1.Техническое 2.Синтетическое	Театр Лит.-муз. Лит.-жив.	К-Н-Р
Средневековье	Нормативная	Зодчество (стремились к музыке)	Техническое	Храмовая архитектура	К
Возрождение	Синкетическая	Живопись	Техническое	Муз.-жив. Арх.-жив.	К-Н-Р
Маньеризм	Синкетическая	Живопись	Техническое	Лит.-жив.	Н-Р
Барокко и рококо	Синкетическая	Ландшафтная архитектура и зодчество	Техническое	Опера Оратория Звукоизобр. пьесы	Н-Р
(Нео)классицизм	Нормативная	<i>Teatr</i>	Синтетическое	Балет Драма для чтения	К
Романтизм	Синкетическая	<i>Литература</i> (стремились к музыке)	Мусикальное	Музыкальная драма	К-Н-Р
Реализм	Нормативная	<i>Литература</i>	Мусикальное	Лит.-жив.	К-Р
Рубеж веков	Синкетическая	1.Живопись 2. <i>Литература</i>	1.Техническое 2.Мусикальное	Фото Кино	К
Модернизм	Синкетическая	1.Живопись 2. <i>Литература</i>	1.Техническое 2.Мусикальное	Мультиплик. Мюзикл	К-Н-Р
Постмодернизм	Нормативная	1. <i>Литература</i> 2. <i>Кинематограф</i>	1.Мусикальное 2.Синтетическое	Анимация ПО-мультим.	Р-Н

⁶⁰ Жирным выделены медиумы-доминанты, основой которых является литература

ПРИЛОЖЕНИЕ Б

Источники интермедиальности в искусстве

Условные сокращения:

К - пример конвенциональной интермедиальности

Н - пример нормативной интермедиальности

Р - пример референциальной интермедиальности

Н-Р, К-Р, К-Н, К-Н-Р - случаи, когда очевидны несколько видов интермедиальности в одном произведении или последующей обработке

Источник интермедиальности	Интермедиальные обработки
1. Древний мир и Античность - эпоха синкетического искусства	
Великие пирамиды в Гизе, III тыс. до н.э.	Росписи внутри пирамид (К). Древнеегипетские "Тексты пирамид" (Р). Описания пирамид Геродотом (Р). Роман "Фараон", 1895-1896, Болеслава Пруса (Р). Различные адаптации романов о Египте (Р).
Большой Сфинкс, III тыс. до н.э.	Образ Сфинкса в мифах об Эдипе (Р), в трагедии Еврипида "Финикиянки", 410 г. до н.э. (Р). Драма Эсхила "Сфинкс" (Р). Комедия Эпихарма "Сфинкс" (Р). Труды Павсания, Гигина и Гесиода (Р). Роман Дж.Роулинг "Гарри Поттер и Кубок Огня" (Р). "Карты Судьбы" Роджера Желязны (Р).
Эпос о Гильгамеше, XXII в. до н.э.	Параллели с эпосом, некоторые заимствования находят в ветхозаветных историях об Адаме и Еве, райском саду, змеевом искусителе, Ное и всемирном потопе, XIII-I вв. до н.э. (Р). Древнегреческий учёный Иоанн Кокридский утверждает, что параллели с эпосом явны и в гомеровской "Одиссее" (Р). По мотивам эпоса написано более 15 романов (Р). Оратория "Гильгамеш", 1954-1955, Богуслава Мартину (Н-Р). Балет "Иштар", 1924 (Р).
Ветхий Завет, XIII-I вв. до н.э.	Картины "Архангел Михаил, поражающий дракона", 1505 и 1518, Рафаэля (Н-Р). Скульптуры Давида, 1501-1504, Моисея, 1515-1516, роспись потолка Сикстинской капеллы в Ватикане, 1508-1512, Микеланджело (Н-Р). "Поклонение золотому тельцу", 1633-1637, "Всемирный потоп", 1665, Н.Пуссена (Н-Р). Оратория "Сотворение мира" Й.Гайдна, 1798 (Н-Р). Поэма "Каин" Байрона, 1821 (Н-Р). Поэмы "Моисей", 1822, "Гнев Самсона", 1839, Альфреда де Винни (Н-Р). Оратория "Илия" Мендельсона, 1846 (Н-Р). Одноактная драма "Саломея", 1891, О.Уайльда (Н-Р). Роман-тетралогия "Иосиф и его братья" Т.Манна, 1933-1943 (Р). Роман "Сойди, Моисей" Уильяма Фолкнера, 1942 (Р). Псалмы "Let My People Go / Go Down Moses" Луи Армстронга, 1958 (Н-Р) и "Hallelujah" Леонарда Коэна, 1984 (Н-Р). "Паршивая овца", 1951, "Где ты был, Адам?", 1951, Г.Бёлля (Р). Кантата "Пророчество Исаии" Б.Мартину, 1959 (Н-Р).

Миф об аргонавтах	<p>Упоминание о Ясоне в "Илиаде" и "Одиссее" (Р). Трагедии "Медея" и "Эгей" Еврипида, "Колхиданки" и "Зельекопы" Софокла и "Медея" Сенеки (Н-Р). "Аргонавтика" Аполлония Родосского и Валерия Флакка, "Метаморфозы" Овидия (Р). Письмо Медеи Ясону Овидия в "Героидах" (Р). "Легенды порядочных женщин" Чосера, 1386 (Р). Картина "Ясон и Медея" Дж.Мачетти, 1573 (Н-Р). Трагедия Корнеля "Медея", 1635 (Н-Р). Опера "Ясон" Франческо Кавалли, 1649 (Н-Р). Трагедия Корнеля "Золотое руно", 1660 (Р). Трагедия в музыке "Медея" Шарпантье, 1693 (К-Н-Р). "Медея" Л.Тика (Р). Пьеса "Золотое руно" Фр.Грильпарцера, 1822 (Н-Р). Поэма "Жизнь Ясона" У.Морриса, 1867 (Р). Трагедия "Медея" К.Мендеса, где сыграла С.Бернар (Н-Р). Скульптурная композиция П.Хрисанова в Сочи "Золотое руно", 2005-2008 (Н-Р). 5 опер, 2 балета, 1 панк-опера, 1 мюзикл, 6 художественных фильмов (Н-Р).</p>
Миф о Персее	<p>Упоминание о Персее в "Илиаде" и "Теогонии" Гесиода (Р). Трагедия Пратина "Персей", Софокла "Андромеда", "Ларисейцы", Акция "Персеиды", Эсхила "Прометей прикованный" (Н-Р). "Метаморфозы" Овидия (Р). Медуза Ронданини, I в. н.э. - эмблема Версаче (Н-Р). "Божественная комедия" Данте (Р). Фреска "Персей освобождает Андромеду" Пьеро ди Козимо, 1515 (Н-Р). Статуя "Персей" Бенвенуто Челлини (Н-Р). "Персей и Андромеда" Дж.Вазари, 1570 (Н-Р). "Медуза" Караваджо, 1599 (Н-Р). "Голова Медузы" Рубенса, 1618 (Н-Р). Трагедия Корнеля "Андромеда", 1650 (Р). Опера "Персей" Люлли, 1682 (Н-Р). "Персей с головой горгоны медузы" Антонио Кановы, 1801 (Н-Р). "Фауст" Гёте (Р). "Персей освобождает Андромеду" Э.Бёрн-Джонса (Н-Р). "Моби Дик" Г.Мелвилла (Р).</p>
Миф о Тесее, Эгее, Минотавре, Ариадне и Федре	<p>Упоминание в "Илиаде" и "Одиссее" (Р). Трагедия Эсхила "Элевсиняне", трагедия Софокла "Эдип в Колоне", "Тесей", трагедия Еврипида "Ипполит", "Геракл", "Умоляющие", "Эгей" и "Тесей", Ахея Эретрийского "Тесей", Гераклида "Тесей", Акция "Тесей", Сенеки "Федра" и "Геркулес в безумье" (Н-Р). Дилогия Мэри Рено "Тезе" (Р). Сюжет об Ипполите использовался Шиллером, Суинберном, Д'Аннунцио, Липинером, Жаном Кокто, Бодлером, Цветаевой, Мандельштамом и др. (Р). "Федра" Расина, 1677 (Р). "Битва Тезея с кентавром" А.Кановы (Н-Р). Ариадна становится действующим лицом в трагедии Софокла "Тесей" (Р). Картина "Бахус и Ариадна" С.Риччи, 1714 (Н-Р). Письмо Федры Ипполиту Овидия в "Героидах" (Р). Картина "Федра" А.Кабанеля, 1880 (Н-Р). Опера "Ариадна" Б.Мартину, 1958 (Н-Р). "Дом Астерия" Х.Л.Борхеса (Р). Оперы о Федре Б.Бриттена, 1976, и Х.В.Хенце, 2007 (Н-Р).</p>
Миф о Дедале и Икаре	<p>"Илиада" Гомера (Р). Драма Софокла "Дедал", комедия Аристофана "Дедал" (Н-Р). "Метаморфозы" Овидия (Р). "Пейзаж с падением Икара", Питера Брейгеля-ст., 1558 (Н-Р). "Дедал и Икар" Фредерика Лейтона, 1869 (Н-Р). "Портрет художника", 1904, "Портрет художника в юности", 1907-1914, Дж.Джойса, где главный герой Стивен Дедал (Р).</p>

Миф об Андромахе	"Илиада" (Р). Трагедии Еврипида "Троянки" и "Андромаха", трагедии Антифрана, Невия, Энния ("Андромаха-пленница") и Акция "Андромаха", трагедия Сенеки "Троянки" (Н-Р). "Андромаха" Расина, 1667 (Н-Р). "Андромаха у тела Гектора" Ж.Л. Давида, 1783 (Н-Р).
Миф об Ифигении	"Илиада" (Р). Трагедия Эсхила "Ифигения в Авлиде", трагедия Софокла "Ифигения в Авлиде", трагедии Еврипида "Ифигения в Авлиде" и "Ифигения в Тавриде", трагедии Энния и Невия "Ифигения", комедии Ринфона "Ифигения в Авлиде" и "Ифигения в Тавриде" (Н-Р). "Ифигения", 1674, Расина (Р). Оперы Глюка "Ифигения в Авлиде" и "Ифигения в Тавриде" (Н-Р). Картина "Ифигения в Тавриде" Ангелики Кауфман, 1803 (Н-Р). "Ифигения в Тавриде" Гёте (Р). Драма Г.Гауптмана "Ифигения в Авлиде" (Н-Р).
Миф о Промете	"Теогония" Гесиода (Р). Трагедии Эсхила "Прометей прикованный", "Прометей освобождаемый" и "Прометей-огненосец", комедия Аристофана "Птицы", трагедия Акция "Прометей", комедия Антифана "Сотворение человека (Антропогония)", трагедия Софокла "Колхида-пленница" (Н-Р). "Орёл терзает печень Прометея" Яакоба Йорданса, 1640 (Н-Р). Балет "Творение Прометея" Бетховена, 1801 (Н-Р). Поэма "Прометей" Гёте (Р). Поэма "Прометей" Байрона, 1816 (Н-Р). "Прометей несёт людям огонь" Г.Фр.Фюгера, 1817 (Н-Р). "Франкенштейн" М.Шелли, 1818 (Р). "Прометей" Ф.Кафки, 1918 (Р).
Гомер, VIII в. до н.э.	<u>"Илиада"</u> : Обращение к зрительному восприятию при описании щита Ахилла в "Илиаде" (К; Р как эпфрасис). Исполнение под аккомпанемент музыкального инструмента и чтение-распев речитативом (К). Рисунки на вазах на темы гомеровских эпосов (Н-Р). Скульптуры Агесандра, Афинодора, Полидора "Лаокоон и его сыновья", 40-20 гг. до н.э. (Н-Р). "Освобождённый Иерусалим", 1575, и "Завоёванный Иерусалим", 1593, Т.Тассо (Р). "Лаокоон" Эль Греко, 1604-1614 (Н-Р). "Битва греков с амазонками", 1618, "Суд Париса", 1639, Рубенса (Н-Р). "Любовь Париса и Елены", 1788, "Гнев Ахилла", 1825, Жак-Луи Давида (Н-Р). Отрывок эпоса Гёте "Ахиллеида", 1799 (Р). Картины "Падение Трои" Иоанна Георга Траутманна (Н-Р), "Похищение Елены" Джованни Франческо Романелли (Н-Р), "Введение Троянского коня в Трою" Джованни Доминико Типеоло, 1773 (Н-Р). <u>"Одиссея"</u> : Одиссей стал действующим лицом в трагедиях Эсхила "Суд об оружии", "Вызыватели душ (Психагоги)", "Пенелопа", "Собиратели костей" и в сатирической драме "Кирка"; в трагедиях Софокла "Одиссей безумствующий", "Ифигения", "Эант", "Филоктет", "Лаконянки", "Навсикая", "Феаки", "Омовение", "Одиссей, пораженный шипом", в его сатирической драме "Сотрапезники"; в драме Еврипида "Киклоп", в его трагедиях "Гекаба" и "Пелейд" (Н-Р). Одиссей, как и Гомер, упоминается в "Аду" Данте (Р). Пьеса Шекспира "Троил и Крессида", ок. 1602 (Н-Р). Пьеса Корнеля "Цирцея" (Н-Р). Поэма "Улисс" А.Теннисона (Р). "Улисс и Полифем" У.Тёрнера (Н-Р). Роман "Улисс" Джеймса Джойса, 1914-1921 (Р). 6 опер, 2 балета и

	1 симфония Монтеверди, Бентсона Ребеля, Хованесса и др. (Н-Р). Более шести художественных фильмов об Одиссее (Н-Р). <u>Подражание "Илиаде" и "Одиссее"</u> : "Батрахомиомахия", "Аргонавтика" Аполлония Родосского, "Последомеровские события" Квинта Смирнского и "Приключения Диониса" Нонна Панополитанского, "Энеида" Вергилия (Р).
Гесиод, VIII-VII вв. до н.э.	Его поэма "Щит Геракла" (К; Р- как экфрасис). Картина "Гесиод и муз" Гюстава Моро, 1891 (Р). Поэма <u>"Теогония"</u> : Многочисленные картины о древнегреческих богах и их происхождении, например "Оскопление Урана Кроном" Дж. Вазари, "Падение титанов" Рубенса (Н).
Миф о Пигмалионе	"Метаморфозы" Овидия (Н-Р). Новелла Сервантеса "Галатея", 1585 (Н-Р). Опера-балет "Пигмалион" Ж.-Ф. Рамо, 1748 (Н-Р). "Пигмалион" Руссо, 1762 (Н-Р). Статуя "Пигмалион у ног ожившей статуи, созданной им же" Фальконе, 1763 (Н-Р). Картина "Пигмалион" Франца фон Штука (Н-Р). Пьеса "Пигмалион" Б. Шоу (Н-Р).
Миф о Нарциссе	"Метаморфозы" Овидия (Р). "Нарцисс" Караваджо (Н-Р). "Превращение Нарцисса" С. Дали, 1936-1937 (Н-Р). Образ Нарцисса появляется в дальнейшем в музыке, изобразительном искусстве и литературе как особенный тип героя (Р).
Анакреонт, VI в. до н.э.	Анакреонтическая поэзия - подражания поэту (Р). Псевдоанакреонтическая поэзия (Р). "Могила Анакреонта" Гёте (Р). Две оперы "Анакреонт" Ж.-Ф. Рамо, 1754 и 1757 (Р).
Эзоп, VI в. до н.э.	Комедия "Эзоп" Алексида, "Осы" Аристофана (Р). "Эзоп" Веласкеса, 1640 (Р). Подражание и использование некоторых сюжетов Фёдром, Лафонтеном, И. Крыловым, У. С. Моэром (Р).
Аристофан, V в. до н.э.	Комедия "Птицы" Гёте (Р). "Осы" с музыкой В. Уильямса, 1909, и радиопьеса, 2005 (Н-Р). "Лисистрата" Р. Брустейна и Г. Макдермота, 2002 (Н-Р). Мюзикл "Лягушки" Н. Лейна и С. Зондхайма, 2004, "Лягушки" Д. Гринспана и Т. Кабаниса, 2008 (Н-Р).
Филоксен, V-IV вв. до н.э.	<u>Дирифрамб "Киклоп"</u> : "Метаморфозы" Овидия (Р). Фреска "Галатея" Рафаэля (Н-Р). "Акид и Галатея" Н. Пуссена, 1630 (Н-Р). Опера "Ацис и Галатея" Й. Гайдна, 1762 (Н-Р). Фонтанная скульптура Августа Оттина "Полифем застает Ациса и Галатею", 1866 (Н-Р).
Миф об Орфее	Трагедия Эсхила "Бассариды", комедия Антифана "Орфей" (Н-Р). "Гибель Орфея" Дюрера, 1494 (Н-Р). Оперы "Эвридики" Якопо Пери, 1600, "Орфей" К. Монтеверди, 1607, "Смерть Орфея" С. Ланди, 1619, "Орфей и Эвридики" Глюка, 1762, "Орфей и Эвридики, или Душа философа", 1791, Й. Гайдна (Н-Р). Оперетта "Орфей в аду" Оффенбаха, 1858 (Н-Р). "Орфей и Эвридики" Фр. Сервелли (Н-Р). "Орфей выводит Эвридику из ада" Камиля Коро, 1861 (Н-Р). Картина "Орфей и Эвридики" Фр. Лейтона, 1864 (Н-Р). "Смерть Орфея" Гюстава Моро, 1865 (Н-Р). "Смерть Орфея" Эмиля Бена, 1874 (Н-Р). Пьеса "Орфей спускается в ад" Теннесси Уильямса (Н-Р). Пьеса "Орфей" Жана Кокто, 1928 и её экранизация (Н-Р).
Миф о Сизифе	Сатиры драмы Эсхила "Феоры, или Истмийские состязания", "Сизиф-беглец" и "Сизиф-камнекат", пьесы Софокла "Сизиф",

	сатирическая драма Еврипида "Сизиф", пьеса Крития "Сисиф" (Н-Р). Эссе "Миф о Сизифе" А.Камю, 1942 (Р).
Миф об Эдипе	Трагедия Эсхила "Эдип", его сатирическая драма "Сфинкс", трагедии Софокла "Царь Эдип" и "Эдип в Колоне", трагедии Еврипида "Эдип" и "Финикиянки", трагедия Мелета Младшего "Эдиподия", трагедии Диогена "Эдип", две трагедии Ликофорона "Эдип", комедия Евбула "Эдип", трагедия Цезаря "Эдип" и Сенеки "Эдип" (Н-Р). Трагедия Корнеля "Эдип", 1659 (Р). Картина "Эдип и Сфинкс" Гюстава Моро, 1864 (Н-Р). Пьеса "Мухи" Сартра, 1943 (Р).
Миф об Адонисе	Лирика Сапфо, Феокрита, Биона, Овидия - любовь Венеры и Адониса в "Метаморфозах" (Р). Трагедия Дионисия Сиракузского "Адонис" (Н-Р). "Венера и Адонис" П.Веронезе, 1580 (Н-Р). "Адонис и Афродита" Хосе де Рибера, 1637 (Н-Р). Скульптура "Гибель Адониса" Джузеппе Маццуола, 1709 (Н-Р). Поэма "Адонис" Шелли (Р).
Книга Юдифи, II в. до н.э.	Проповедь "Юдифь" аббата Эльфрика, ок. 1000 г. (Р). Ренессансный роман Марко Марулича "Юдита" (Р). Картины "Юдифь" Джорджоне, Артемизии Джентилески (Н-Р). Картины "Юдифь с головой Олоферна" Кранаха и Кристофano Аллори (Н-Р). Картина "Возвращение Юдифи в Ветилую" Сандро Ботичелли (Н-Р). Оратория "La Giuditta" Алессандро Скарлатти, 1693 (Н-Р), "Juditha triumphans" А.Вивальди, 1716 (Н-Р), "La Betulia Liberata" Моцарта, 1771 (Н-Р). Драма "Юдифь" Ф.Геббеля, 1840 (Н-Р). Стихотворение Льва Мая "Юдифь", 1855 (Р). Опера "Юдифь" А. Серова, 1863 (Н-Р). Картина "Юдифь" Климта (Н-Р). Художественный фильм "Юдифь из Бетулии" Дэвида Гриффита, 1913 (Н-Р).
Агесандр с Родоса, II-I вв. до н. э.	<i>Венера Милосская</i> : скульптура "Венера Милосская с ящиками" С.Дали, 1936 (Н-Р).
Тит Ливий, 59 до н.э.-17 н.э.	"Рассуждение о первой декаде Тита Ливия" Н.Макиавелли (Р).
Овидий, 43 до н.э.-18 н.э.	<i>"Наука о любви"</i> , 2-1 гг. до н.э.: лирика вагантов (Р). <i>Поэма "Метаморфозы"</i> , 2-8 гг.: История о трагической любви, которую под именами Ромуса и Джульетты вывел Луиджи да Порто в новелле 1530-го года, которую заимствовал Матео Банделло в 1554 году и которая стала пьесой у Шекспира (Н-Р). Скульптура "Аполлон и Дафна" Бернини, 1625 (Н-Р). 12 симфоний к поэме К.Диттерсдорфа, 1783 (Н-Р). "Стихотворения к Овидию" А.С.Пушкина, 1821 (Р).
Новый Завет, I в. н.э.	Фреска Джотто "Поцелуй Иуды", 1305 (Н-Р). Мадонны Леонардо да Винчи, Рафаэля (Н-Р). Фреска "Тайная вечеря", 1495-1498, картины "Св.Анна с Марией и младенцем Христом", ок. 1499, "Иоанн Креститель", 1514-1516, да Винчи (Н-Р). "Сикстинская мадонна", 1512-1513, "Обручение Марии", 1504, Рафаэля (Н-Р). "Пьетта" Микеланджело, 1498-1501 (Н-Р). "Мария Магдалина", 1578, "Христос, несущий крест", 1580-е, Эль Греко (Н-Р). "Поклонение волхвов", 1619, и "Распятый Христос", 1632, Веласкеса (Н-Р). "Апофеоз св. Фомы Аквинского", 1631, серия картин для монастыря в Хересе, 1630-е, Ф.Сурбарана (Н-Р). "Страшный суд" Рубенса, 1615

	<p>(Н-Р). "Распятие св. Петра", 1615-1617, "Поцелуй Иуды", 1618-1620, "Коронование терновым венцом", 1621, Ван Дейка (Н-Р). "Тайная вечеря" Н.Пуссена, 1640 (Н-Р). Картины "Пьета" Себастьяно Риччи, 1686, "Святое семейство с Елизаветой и Иоанном", 1712, "Магдалина, умывающая ноги Христа", 1728 (Н-Р). Оратория "Семь слов Спасителя на кресте" И.Гайдна, 1787 (Н-Р). Оратория "Христос на Масличной горе" Бетховена, 1803 (Н-Р). Оратории "Павел", 1835, "Христос" (не ок.) Мендельсона (Н-Р). "Воспитание Богородицы" Россетти, 1848-1849 (Н-Р). "Христос в родительском доме" Д.Э.Милле, 1850 (Н-Р). "Светоч мира" Х.Ханта, 1854 (Н-Р). Роман-пародия "Забавное Евангелие, или Жизнь Иисуса" Лео Таксиля, 1884 (Р). Цикл романов "Евангелия" Эмиля Золя (Р). Пьесы "Мария Магдалина", 1913, "Иуда Искариот", 1929, Метерлинка (Н-Р). "Назад к Мафусайлу" Дж.Б.Шоу, 1918-1920 (Н-Р). "Тошнота" Сартра, где идёт дискуссия с Евангелиями, 1938 (Р). "Распятие, или Гиперкубическое тело", 1954, "Тайная вечеря", 1955, С.Дали (Н-Р). Киноадаптация "Страсти Христовы", 2004 (Н-Р).</p>
<p>Апулей, ок.124-180 гг.</p>	<p><i>"Метаморфозы, или Золотой осёл"</i>: Фреска Дж.Романо "Бракосочетание Амура и Психеи" (Н-Р). "Любовь Психеи и Купидона" Лафонтена (Р). Трагедия "Психея" Корнеля, Мольера и Ф.Кино, 1671 (Р). Фреска "Спящая Психея" М.Паллони, 1688 (Н-Р). "Амур и Психея" А.Кановы, 1808 (Н-Р). "Ода Психеи" Китса (Р). "Амур и Психея" Фр.Пико, 1819 (Н-Р). Картины "Похищение Психеи", "Психея" и "Психея и Амур", 1889, Бугро (Н-Р). "Амур и Психея" Родена (Н-Р).</p>
<p>Житие Св.Себастьяна, IV в.</p>	<p>"Св.Себастьян" Андрея Мантеня, 1456-1459, Антонелло да Мессина, 1476, Дж.Больтраффио, ок.1500, Марко Пальмеццано, ок.1500, Иль Садома, 1525, Эль Греко, 1578, Карло Сарацени, 1615 (Н-Р). Цикл картин М.К.Соколова, 1921-1922 (Н-Р). "1984" Дж.Оруэлла (Р).</p>

2. Средневековье - эпоха нормативного искусства

<p>Легенды о рыцарях круглого стола / Артуриана, I тыс. до н.э.- VIII в. н.э..</p>	<p>Хроника Ненния "История бриттов", IX в. (Р). На легендах частично базируется "Декамерон" Боккаччо (Р). Куртуазные романы Кретьена де Труа, Гартмана фон Ауэ, Вольфрама фон Эшенбаха и др. (Р). Мария Французская, "О жимолости", XII век (Р). Роман "Сэр Гавейн и Зелёный Рыцарь" (Р). "Книга о короле Артуре и о его доблестных рыцарях Круглого стола"/"Смерть Артура" Томаса Мэлори, 1485 (Р). Поэма "Королева фей" Эдмунда Спенсера, 1590 (Р). Опера "Король Артур" Г.Пёрселла и Дж.Драйдена, 1691 (Н-Р). Поэма "Принц Артур" Э.Бульвера-Литтона, 1848 (Р). "Последняя встреча Ланселота и Гиневры у могилы Артура" Россетти, 1854 (Н-Р). Поэма "Зашита Гиневры" У.Морриса, 1858 (Р). Цикл поэм "Королевские идиллии" А.Теннисона, 1859 (Р). Опера "Тристан и Изольда", 1854-1857, опера-мистерия "Парсифаль", 1857-1882, Р.Вагнера (Н-Р). Картина "Фея Моргана" Э.Сэндиса, 1864 (Н-Р). Гравюра Густава Доре "Камелот", 1868 (Н-Р)., Вагнера (Н-Р). "Сэр Галахад"</p>
--	--

	<p>Дж.Ватта, 1888 (Н-Р). "Янки из Коннектикута при дворе короля Артура" Марка Твена, 1889 (Р). "Ланселот и Гиневра" Драпера (Н-Р). Циклы иллюстраций, картин и зарисовок Бёрн-Джонса, например, "Последний сон Артура", 1898 (Н-Р). "Тристан и Изольда" А.Костенобль, 1900 (Н-Р). "Акколада / Гвиневра и Ланселот" Эдмунда Лайтона, 1901 (Н-Р). Новелла "Тристан", 1903, Т.Манна (Р). "Спасение Гиневры" У.Хатереля (Н-Р). Иллюстрации к легендам Н.Вайета, 1922 (Н-Р). Пьеса "Король Артур" Биньона и Элгара, 1923 (Н-Р). Пьеса "Король Артур" Бридсона и Б.Бриттена, 1937 (Н-Р). Опера "Мерлин" Исаака Альбениса (Н-Р). Мюзикл "Камелот" Лёве, Лернера, Ханта, 1960 (Н-Р). "Деяния короля Артура и его благородных рыцарей" Дж.Стейнбека, 1976 (Р). Более 10 киноадаптаций (Н-Р).</p>
<p>История о Сиде Кампейдоре, XII век</p>	<p>"Песнь о Сиде" (Р). Трагедия "Сид" Корнеля, 1636 (Н-Р). Опера Массне (Н-Р). "Хроника о Сиде" Роберта Саути, 1808 (Р). Несколько художественных фильмов (Н-Р).</p>
<p>Саксон Грамматик, XII век</p>	<p><u>"Деяния датчан"</u>: Драма "Гамлет" Шекспира на основе Саги об Амлете (Н-Р).</p>
<p>Песнь о Нибелунгах, к.XII-н.XIII вв.</p>	<p>"Состязание в силе при дворе Брунхильды", "Ссора королев" Х.Пайла (Н-Р). "Брачная ночь Гунера", "Кримхильда показывает Гунтеру в тюрьме кольцо Нибелунгов" и др. Генриха Фюссли, 1807 (Н-Р). Тетралогия "Кольцо нибелунга" Вагнера, 1848-1874 (Н-Р). "Сигурд и Брунхильда" С.Батлера, 1909 (Н-Р). Скульптуры "Встреча Брунхильды и Этцеля" и "Памятник Хагену, бросающему золото в Рейн" (Н-Р). Около десятка экранизаций (Н-Р).</p>
<p>Нотр-Дам де Пари, 1163-1345 гг.</p>	<p>"Библия в камне": объединение музыки, скульптуры, живописи, зодчества для возвеличивания церкви (К). "Собор Парижской Богоматери" Виктора Гюго, 1831 (К-Н-Р).</p>
<p>Баллады о Робин Гуде, XIII в.</p>	<p>"Айвенго" В.Скотта, "Робин Гуд. Разбойник" Дональда Энгуса, "Робин Гуд - король разбойников" и "Робин Гуд в изгнании" А.Дюма, "Меч и Радуга" Меделайн Симмонс, "Робин Гуд и его весёлые друзья" Лин Эскот (Р). Пьеса А.Теннисона с музыкой А.Салливана, 1892 (Н-Р). "Робин состязается в стрельбе с Гаем Гисборном" Л.Рида, 1912 (Н-Р). Пьеса С.Прокофьевой и И.Токмаковой "Стрела Робин Гуда", 1981 (Н-Р). Более 15 киноадаптаций (Н-Р).</p>
<p>Джеффри Чосер, 1343-1400 гг.</p>	<p>"Троил и Крессида" Шекспира (Н-Р). Иллюстрации "Кентерберийских рассказов" У.Блейка, 1804 (Н-Р).</p>
<p>3. Возрождение - эпоха синкретического искусства</p>	
<p>Данте Алигьери, 1265-1321 гг.</p>	<p><u>"Новая жизнь"</u>, 1295, <u>"Комедия"</u>, 1306-1321: Данте и его "Комедии" посвящено множество статуй, фресок, барельефов, картин, иллюстраций (Н-Р). В "Комедии" Данте встречает многих представителей искусства (Р). Первая литературная биография, написанная Боккаччо (Р). "Портрет Данте в профиль" С.Боттичелли (Р). "Человеческая комедия" Бальзака, 1815-1848 (Р). Поэма "Пророчество Данте" Байрона, 1819 (Р). Картина "Ладья Данте /</p>

	<p>"Данте и Вергилий в аду" Делакруа, 1822 (Р). Иллюстрации к "Комедии" У.Блейка, 1826-1827 (Н-Р). "Симфония к Комедии Данте" Ф.Листа, 1856 (Н-Р). Скульптура Данте во Флоренции, 1865 (Р). Симфония "Франческа да Римини / Симфоническая фантазия по Данте" П.И.Чайковского, 1876 (Р). "Данте встречает Беатриче в Понте Санта Тринита" Г.Холидей, 1883 (Р). "Куда боятся ступить ангелы" Э.М.Форстера, 1905 (Р). "Ворота ада" О.Родена (Н-Р). Серия принтов Сальвадора Дали, 1950-1951 (Н-Р). "Девять эссе о Данте" Борхеса, 1982 (Р). Графический роман Гари Пэнтера "Jimbo in Purgatory: being a mis-recounting of Dante Alighieri's Divine Comedy in pictures and un-numbered footnotes" (К-Н-Р). Опера Владимира Мартынова "Новая жизнь", 2003 (Н-Р). Более 15 киноадаптаций (Н-Р).</p>
<p>Джотто, 1267-1337 гг.</p>	<p>Многие его творения были воспеты Данте Алигьери и Франческо Петраркой (Р).</p>
<p>Франческо Петrarка, 1304-1374 гг.</p>	<p>О нём первая литературная биография, написанная Боккаччо (Р). "Сонеты Петрарки" Фр.Листа (Н-Р).</p>
<p>Джованни Боккаччо, 1313-1375 гг.</p>	<p>В подражание "Декамерону" Чосер пишет борник "Легенды о достославных женщинах", 1384-1386 (Р), заимствует некоторые сюжеты в "Кентерберийские рассказы" (Р). Пьеса "Философ" П.Аретино, 1546 (Н-Р). На новеллах Боккаччо расцветёт творчество Шекспира (Н-Р). "Изабелла, или Горшок с базиликом" Китса (Н-Р).</p>
<p>Хроники о Жанне д'Арк, 1412-1431 гг.</p>	<p>Картины Рубенса, Энгра, Гогена и др. (Н). В литературе Жанна Дарк увековечена в произведениях Шиллера, Марка Твена, Б.Шоу, А.Франса и др. (Р). Поэма Вольтера "Орлеанская девственница" (Р). Оперы Верди, Гуно, Чайковского и др. (Н-Р). Рок-опера "Жанна Дарк", 2003 (Н-Р). Рок-опера "Белая ворона" Г.Татарченко и Ю.Рыбчинского (Н-Р). Более 30 экranизаций её истории (Н-Р).</p>
<p>Маттео Боярдо, 1441-1494 гг.</p>	<p><i>"Влюблённый Орландо"</i>, 1483-1494: Поэма "Неистовый Орландо / Роланд" Лудовико Ариосто, 1507-1532 (Р). Опера "Роланд-паладин" Й.Гайдна, 1782 (Н-Р).</p>
<p>Леонардо да Винчи, 1452-1519 гг.</p>	<p>Конная статуя миланского герцога Франческо Сфорца, которой придворные поэты посвящали стихотворения и которую всячески воспевали (Р). Новелла Г.Гейма "Вор" о краже "Джоконды", 1911 (Р). "Композиция с Моной Лизой" Малевича, 1914 (Р). Репродукция "Джоконды" Марселя Дюшана с усами, 1919 (Р). "Улыбка Джоконды" О.Хаксли (Н-Р). Рассказ "Улыбка" Р.Брэдбери (Н-Р). "Джоконда" Р.Магритта, 1960 (Р). Композиция "Четыре Моны Лизы" Э.Уорхола, 1963 и 1978 (Р). "Автопортрет в образе Моны Лизы" Дали, 1964 (Р). "Код да Винчи" Дэна Брауна (Р).</p>
<p>Микеланджело Буонарроти, 1475-1564 гг.</p>	<p>Многочисленные поэтические произведения о собственных скульптурах и росписях (К-Р). "Исаия" Рафаэля - подражание (Р). "Жизнь Микеланджело" Р.Роллана, 1907 (Р). Существует множество копий его "Давида" (Р).</p>
<p>Томас Мор, 1478-1535 гг.</p>	<p>Пьеса 1592 года "Сэр Томас Мор" неизвестного автора (Р). Пьеса Роберта Болта "Человек на все времена" и несколько её экранизаций (Р). Пьеса Т.Стоппарда "Берег Утопии", 2002 (Н-Р). Опера Гаррета</p>

	Фишера "Страсти Св.Томаса Мора" (Р).
Жизнь Иоганна Фауста, 1480-1540 гг.	"Народная книга о Фаусте", 1587 (Р). "Трагическая история жизни и смерти Доктора Фаустуса" К.Марло, 1604 (Н-Р). Роман Клингера "Жизнь, деяния и гибель Фауста", 1791 (Р). Трагедия "Фауст" Гёте, 1774-1831 (Н-Р). "Дон Жуан и Фауст" Граббе, 1829 (Р). "Сцены из "Фауста"" Р.Шумана, 1844-1853 (Н-Р). Оратория "Осуждение Фауста" Г.Берлиоза, 1846 (Н-Р). Увертюра "Фауст" Вагнера, 1850 (Н-Р). Поэма для танцев "Фауст" Гейне, 1851 (Р). "Фауст-симфония" Ф.Листа, 1854-1857 (Н-Р). Опера Шарля Гуно "Фауст", 1859 (Н-Р). Роман "Доктор Фаустус" Т.Манна, 1947 (Н-Р). Картины Рембрандта, Делакруа, Врубеля (Н-Р). Кантата "Фауст", 1982, опера "История доктора Иоганна Фауста", 1994, Альфреда Шнитке (Н-Р).
Рафаэль Санти, 1483-1520 гг.	"Взрыв головы Рафаэля" С.Дали, 1951 (Р).
Пьетро Аretино, 1492-1556 гг.	Отец европейской журналистики. Скандалный цикл "Сладострастные сонеты", 1530-е, был проиллюстрирован Джулио Романо, его другом (К-Н). "Портрет Аretино в молодости", 1512, "Портрет Аretино" Тициана, 1548 (Р). "Кончина Пьетро Аretино" Ансельма Фейербаха, 1854 (Р). Его творческий путь освещён в нескольких романах и художественных фильмах (Р).
Франсуа Рабле, 1494-1553 гг.	"Гаргантуя и Пантагрюэль", 1533-1564: Многочисленные иллюстрации - более 400 - Гюстава Доре, 1853, и Оноре Домье (Н). Цитаты из романов в "Тристраме Шенди" Л.Стерна, в творчестве Бальзака, А.Франса, Дж.Оруэла, М.Кундеры и др. (Р).
Джиральдо Чинтио, 1504-1573 гг.	"Сто сказаний / Экатоми", 1565: На сюжетах из этого сборника новелл основаны "Отелло", 1604, и "Мера за меру" Шекспира (Н-Р). Оперы Верди и Россини "Отелло", балет и около 20 художественных фильмов (Н-Р).
Мигель де Сервантес Сааведра, 1547-1616 гг.	Опера "Свадьба Камачо" по одному из эпизодов "Дон Кихота" Мендельсона, 1825 (Н-Р). Комедия "Два наследства или Дон-Кихот" П.Мериме, 1850 (Р). "Правда о Санчо-Пансе" Ф.Кафки, 1917 (Р). Картина "Дон Кихот" П.Пикассо (Н-Р). Роман "Монсеньор Кихот" Г.Грина, 1982 (Р). "Пьер Менар, автор Дон Кихота" Х.Л.Борхеса (Р). Опера "Дон Кихот" Массне, балет Минкуса, симфоническая поэма Штрауса (Н-Р). Около 10 киноверсий (Н-Р).
Кристофер Марло, 1564-1593 гг.	"Дидона", "Мальтийский еврей", "Эдвард 2-ой" и "Доктор Фаустус" повлияли на "Антоний и Клеопатра", "Венецианский купец", "Ричард 2-ой", "Макбет" и "Гамлет" Шекспира, где постоянно цитируются (Р). О творчестве Марло написано 2 романа, поставлены 2 пьесы и мюзикл (Р).
Уильям Шекспир, 1564-1616 гг.	Памфлет "Расин и Шекспир" Стендalia, 1825 (Р). Увертюра "Король Лир" Берлиоза, 1831 (Н-Р). Эссе о Шекспире В.Гюго, 1864 (Р). Музыка к пьесам А.Салливана: "Венецианский купец", 1871, "Виндзорские насмешницы", 1874, "Генри VIII", 1877, "Макбет", 1888 (Н-Р). Пьеса "Шекспр против Шо" Дж.Б.Шоу, 1949 (Р). Пьеса и киноадаптация "Розенкранц и Гильденстern мертвы" Томаса Стоппарда, 1967, пьесы "Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbet", 1979, "15-Minute Hamlet", 1979 (Н-Р). Эссе "Память Шекспира", 1983,

	<p>"Everything and Nothing" Борхеса (Р). О "Ромео и Джульетте" Шекспира идёт речь в рассказе Рэя Бредбери "И видеть сны" (другой перевод "Уснувший в Армагеддоне"), где главный герой вспоминает и цитирует в том числе и эту пьесу драматурга (Р). <i>"Ромео и Джульетта"</i>, 1595: несколько художественных фильмов: "Ромео и Джульетта" Джорджа Кьюкора, 1936, Ренато Кастеллани, 1954, Циннера, 1966, Франко Дзефирелли, 1968, "Ромео плюс Джульетта" База Лурманна, 1996, "Троео и Джульетта" Ллойда Кауфмана, 1996, "Romeo x Juliet" Ойсаки Фумитоси, 2007, "Ромео должен умереть" Анджея Бартковяка, 2000 (Н-Р). В 1983 году Анатолием Эфросом был создан телеспектакль "Ромео и Джульетта" (Н-Р). Существует три различных балета с одноимёнными названиями: увертюра-фантазия Петра Чайковского, 1869, симфония Гектора Берлиоза, 1839, и сюита Сергея Прокофьева, 1938 (Н-Р). В 1867 году Шарль Гуно написал оперу "Ромео и Джульетта", а Винченцо Беллини создал оперу "Капулетти и Монтекки", 1830 (Н-Р). В 2007 году в Париже с успехом прошла премьера мюзикла "Roméo & Juliette" (Н-Р).</p>
--	---

<p>Легенда об Эльдорадо, конец XVI века</p>	<p>Существует несколько литературных обработок мифа хронистами-конкистадорами. Образ Эльдорадо возникает в поэзии Э.А.По, повести Вольтера "Кандид, или Оптимизм", в нескольких фантастических романах (Р). Об Эльдорадо снято несколько мультипликационных и полнометражных художественных фильмов (Н-Р).</p>
---	--

4. Маньеризм – эпоха синкретического искусства

<p>Джулио Романо, 1492-1546 гг.</p>	<p>Некоторые неосуществлённые этюды Романо были опубликованы в "Любовных позах" П.Аретино и дополнены сонетами (К-Н-Р). "Племянник Рамо" Дицро (Р).</p>
<p>Бенвенуто Челлини, 1500-1571 гг.</p>	<p>Его автобиографический роман "Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентийца, написанная им самим во Флоренции" является самим популярным автобиографическим романом о художнике (К). Роман А.Дюма "Асканио" (Р).</p>
<p>Джорджо Вазари, 1511-1574 гг.</p>	<p>"Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих", 1550 стало источником информации о деятелях Возрождения для последующих поэтов (Р).</p>
<p>Джузеппе Арчимбольдо, 1527-1593 гг.</p>	<p>Предвосхитил сюрреализм в своих работах, например, "Весна", 1573, "Вертуин", 1591, серия стихий, 1566 и др. (Р).</p>
<p>Эль Греко, 1541-1614 гг.</p>	<p>Раннее творчество Делакруа, Мане и Пикассо, Поллока (Р). Сборник "Вознесение Марии" Р.М.Рильке по мотивам "Immaculate Conception", 1913 (Н-Р). "Эль-Грековский портрет художника" Ангелы Розенгарт, 1950 (Р). Два художественных фильма о его творчестве (Н-Р).</p>
<p>Торквато Тассо, 1544-1595 гг.</p>	<p>"Потерянный рай" Мильтона (Р). Картины Н.Пуссена и Л.Лана к поэме "Освобождённый Иерусалим" (Н-Р). "Тассо в больнице</p>

	Св.Анны" Делакруа (Р). Более 40 балетов, опер, мадригалов - Люли, Гендель, Вивальди, Сальери, Глюк, Гайдн, Россини, Брамс и др. (Н-Р).
Мишель Монтень, 1553-1592 гг.	Цитирование и ссылки на его "Опыты" в "Гамлете" Шекспира, у Р.Декарта, Ж.-Ж.Руссо, Ф.Ницше, С.Цвейга и др. (Р).
Джон Лили, 1553-1606 гг.	Его комедии "Галатея" и "Метаморфозы любви" оказали немалое влияние на сюжеты шекспировских "Сон в летнюю ночь", "Двенадцатая ночь" и "Много шума из ничего" (Р).
Джон Донн, 1572-1631 гг.	Стихотворение Дж.Донна "Колокол", 1623, было взято в качестве смыслорасскрывающего эпилога и заглавия в роман "По ком звонит колокол" Эрнеста Хемингуэя, 1940 (Р). Образ Донна и его творческое наследие возникает, обсуждается и цитируется в романах "Wit", 1999, Маргарет Эдсон и его киноадаптации, "The Calligrapher", 2003, Эдварда Докса, "The Meaning of Night", 2006, Майкла Кокса, "Conceit", 2007, Мари Новик (К-Р). Поэма "Эллегия для Джонна Донна" Й.Бродского (Р).
Артемизия Джантески, 1593-1653 гг.	Роман Анны Банти, 1947 (Р). Драма В.Вассерштайн "Хроники Хейди", 1988 (Р). Пьеса "Жизнь без подсказок" Салли Кларк, 1988 (Р). "Страсти по Артемизии" Сьюзен Вриленд, 2002 (Р).

5а. Барокко и рококо – эпоха синкретического искусства

Тирсо де Молина, 1579-1648 гг.	"Севильский распутник и каменный гость", ок. 1630: Литературные обработки Джилиберти, 1652, Даримона, Тома Корнеля, 1677, Шадвелью, 1676, Саморе, Гольдони, Дюма, 1836 и других (Р). "Дон Жуан, или Каменный пир" Мольера, 1665 (Н-Р). "Дон Жуан" Моцарта, 1787 (Н-Р). "Поэма Дон Жуан" Байрона, 1819-1824 (Н-Р). 6 опер и один балет, 19 художественных фильмов (Н-Р).
Диего Веласкес, 1599-1660 гг.	Пикассо воспроизвёл его "Las Meninas" в 1957 в 58 вариациях (Р). Веласкес и его картины появляются в творчестве С.Дали (Р).
Рембрандт, 1606-1669 гг.	Его картина "Ночной дозор", 1642, стала основой для нескольких художественных фильмов (Н-Р). Существует огромное количество невыверенных копий Рембрандта (Р).
Ганс Якоб Гриммельсгаузен, 1622-1676 гг.	Его "Симплициссимус" вдохновлял не одно поколение немецких писателей и художников (Р). "Landstörtzerin Courasche" вдохновила Б.Брехта на написание пьесы "Мамаша Кураж и её дети" (Н-Р).
Джон Беньян, 1628-1688 гг.	Его "Путь Паломника", 1678, цитируется в названиях и подзаголовках романов "Оливер Твист" Ч.Диккенса, "Ярмарка тщеславия" Теккерея, "Простаки заграницей" Марка Твена (Р). Стихотворение "Странник" А.С.Пушкина (Р).
Ян Верmeer, 1632-1675 гг.	Картины появляются в "В поисках утраченного времени" М.Пруста (Р). В 1930-х гг. появилось огромное количество подделок в его стиле (Р). По мотивам его картин С.Дали написал две собственные (Р). Опера "Письмо к Верmeerу" Луи Андриссена, 1998 (Р). Заглавие романа Т.Шивалье и фильма "Девушка с жемчужной серёжкой" взято из картины Верmeer'a (Р).
Жан Филипп Рамо, 1683-1764 гг.	Маленькие звукоизобразительные пьесы, например, "Курица" (К). Его творчество упоминается в романе "Племянник Рамо" Дени

	Дидро (Р).
Антуан Ватто, 1684-1721 гг.	Поэтичный жанр "галантных празднеств" в живописи, например, "Праздник любви", 1717, "Паломничество на остров Киферу", 1718 (К).
Георг Фридрих Гендель, 1685-1759 гг.	Музыку из его опер и ораторий активно используют в современных художественных фильмах (Р).
Уильям Хогарт, 1697-1764 гг.	Его "Девушка с креветками", 1740-1745, оказала немалое влияние на импрессионистов (Р). Опера И.Стравинского "Карьера мота" (Н-Р). Несколько пьес и художественных фильмов по мотивам его гравюр (Н-Р).
Рудольф Распе, 1736-1794 гг.	Множество дополнений к "Рассказам барона Мюнхгаузена о его изумительных путешествиях и кампаниях в России", 1781 (Р). Памятники литературному персонажу и его подвигам (Н-Р). Около десятка экранизаций и анимаций (Н-Р). Мюзикл "Приключения Мюнхгаузена в Украине", 2010 (Н-Р).

56. Классицизм и неоклассицизм - эпохи нормативного искусства

Николя Пуссен, 1594-1665 гг.	Его стиль в своём творчестве пытались возродить Бенджамин Вест, Жак-Луи Давид, Пикассо и Ж.Брак (Р).
Джон Мильтон, 1608-1674 гг.	Оратория "Творение" Гайдна (Н-Р). Поэма "Мильтон" У.Блейка, 1804-1811 (Р). Сонеты Вордсворта (Р). Иллюстрации Блейка, Доре и Фюссли (Н-Р). 10 гравюр к "Потерянному раю" С.Дали в 1974 (Н-Р).
Мольер, 1622-1673 гг.	Роман "Жизнь господина Мольера" М.Булгакова, 1933 (Р). Известно более 20 экранизаций его пьес (Н-Р).
Шарль Перро, 1628-1703 гг.	<i>"Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времён с поучениями"</i> , 1697: на сюжеты сказок созданы пьесы "Синяя борода" и "Кот в сапогах" Л.Тика, 1797, и "Ариана и Синяя Борода" Метерлинка, 1896, оперы "Золушка" Дж.Россини, "Замок герцога Синяя Борода" Б.Бартока, 1918, опера и балет "Синяя Борода" А.Гретри и П.Шенка, 1789 и 1896, балеты "Спящая красавица" П.И.Чайковского, "Золушка" С.С.Прокофьева, детская опера Ц.Кюи "Красная шапочка", 1911 (Н-Р), роман "Синяя борода" К.Воннегута, 1987, и др. (Р).
Жан Батист Расин, 1639-1699 гг.	Памфлет "Расин и Шекспир" Стендэля, 1825 (Р).
Даниэль Дефо, 1660-1731 гг.	Романы-робинзонады, например, "Шведская семья Робинзонов" И.Висса, 1812, "Пятница" Мишеля Турнье, 1967, и др. (Р). По мотивам романа "Робинзон Крузо", 1719, снято около десятка художественных фильмов (Н).
Джонатан Свифт, 1667-1745 гг.	Пьеса Г.Горина и художественный фильм М.Захарова "Дом, который построил Свифт", 1882 (Р). Элементы из "Гулливера" используют в своём творчестве А.Франс и Г.Уэллс (Р). Существует несколько экранизаций "Гулливера" (Н).
Вольтер, 1694-1778 гг.	"Чайльд-Гарольд" Байрона (Р). "Невольничий рынок с явлением незримого бюста Вольтера" С.Дали, 1938 (Р).
Пьетро Метастазио,	"Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио" Стендэля, 1817

1698 - 1782 гг.	(Р).
Жан Батист Симеон Шарден, 1699-1779 гг.	"Атрибуты искусства", 1766 (К). Его произведения популяризировал в своих произведениях Дидро и другие энциклопедисты (Р).
Генри Филдинг, 1707-1754 гг.	К трагедии "Мальчик-с-пальчик" фронтиспис создал У.Хогарт (Н). Роман "Том Джонс, найдёныш", 1749, стал основой для нескольких фильмов и двух опер (Н-Р).
Этьен Морис Фальконе, 1716-1791 гг.	"Памятник Петру Первому / Медный всадник", 1768-1770: Обсуждение концепции и вида памятника в переписке Вольтера и Дидро (Р). Поэма "Медный всадник" А.С.Пушкина (Р).
Джакомо Казанова, 1725-1798 гг.	Ему посвящены романы Р.Олдингтона, пьесы А.Шницлера, М.Цветаевой, эссе С.Цвейга, Ф.Марко (Р). Он становится героем оперы И.Штрауса (Р). О его жизни на основе его мемуаров снято около двух десятков художественных фильмов (Н).
Бомарше, 1732-1799 гг.	"Севильский цирюльник, или Тщетная предосторожность", 1773, "Безумный день, или Женитьба Фигаро", 1778, "Виновная мать, или Второй Тартюф", 1792 - <u>Фигаро</u> : Оперы "Севильский цирюльник" Дж.Паизиелло, 1782, "Женитьба Фигаро" Моцарта, 1786, "Севильский цирюльник" Россини, 1816 (Н-Р). Пьеса Эдена фон Хорвата "Фигаро разводится", 1936 (Р). Опера "Призраки Версала" Д.Корильяно, 1991 (Р). Роман Ф.Виту "Роман Фигаро", 2005 (Р). "Похороны Фигаро" Эллис Питерс - детектив (Р).
Йозеф Гайдн, 1732-1809 гг.	Роман "Консуэло" Жорж Санд (К-Р). "Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио", 1817, Стендalia (Р).
Вольфганг Амадей Моцарт, 1756-1791 гг.	Вариации Бетховена, Шопена, "Моцартиана" Чайковского (Р). "Жизнеописание Гайдна, Моцарта и Метастазио" Стендalia, 1817 (Р). Драма "Маленькие трагедии. Моцарт и Сальери" А.С.Пушкина, 1830 (К-Н-Р). Роман "Убийство Моцарта" Девида Вейса, 1970 (Р). Пьеса "Амадеус" Питера Шеффера, 1979 (Р). Мюзикл "Mozart!", 1999 (Н-Р). Рок-опера "Mozart L'Opera Rock", 2009 (Р).
Людвиг ван Бетховен, 1770-1827 гг.	"Жизнь Бетховена", 1903, "Бетховен", 1927, "Бетховен и Гёте", 1932, Роллана (Р). Роман-эпопея из десяти книг "Жан Кристофф", роман-симфония (К), 1904-1912, Р.Роллана, где Бетховен и его музыка выступают как прототипы (К-Р). Более 10 художественных фильмов о его творчестве (Р).

6. Романтизм – эпоха синкретического искусства

Иоганн Генрих Фюссли / Генри Фюзели, 1741-1825 гг.	Попытка передать звуки в живописи, например "Ночной кошмар", 1781, "Тишина", 1801 (К).
Франсиско Гойя, 1746-1828 гг.	22 офорта под названием "Пословицы", 1823 (К). Роман "Гойя, или Тяжкий путь познания" Л.Фейхтвангера (Р). Несколько художественных фильмов о его творчестве (Р).
Иоганна Вольфганг фон Гёте, 1749-1832 гг.	Рапсодия Брамса, кантата "Ринальдо", "Рапсодия", "Песнь Парок" на тексты Гёте (Н-Р). "Бетховен и Гёте" Р.Роллана, 1932 (Р). Роман "Лотта в Веймаре", 1939, повествующем о любви стареющего Гёте и

	Шарлотты Кестнер, ставшей прототипом героини в "Страданиях юного Вертера", 1774, Т.Манна (Р). "Роман "Мать Тьма", 1961, Курта Воннегута ссылается на диалог Мефистофеля из "Фауста" (Р). "Беседы с Гёте" Й.Эккермана (Р).
Ричард Шеридан, 1751-1816 гг.	Его пьеса "Школа злословия", 1777, появляется в нескольких романах, он сам выведен в "Вокруг света за 80 дней" Ж.Верна (Р).
Уильям Блейк, 1757-1827 гг.	Создал "иллюминированные рукописи" - собственноручно выполненные гравировки собственных стихов и рисунков (К-Н). Идеи из его поэм и гравюр заимствовали О.Хаксли в романе "Двери восприятия", 1954 (Р), "Великий развод" К.С.Льюиса (Р), "Красный дракон" Т.Харриса, 1981 (Р). Его картины и произведения цитируются во многих комиксах, фильмах и компьютерных играх (Р).
Роберт Бёрнс, 1759-1796 гг.	Его стихотворения переложили на музыку Г.Свиридов и Д.Шостакович и др. (Н). Написано огромное количество русских песен по его стихотворениям (Н). В своих романах его цитировали Дж.Стейнбек и Дж.Д.Сэлинджер (Р).
Фридрих Шиллер, 1759 -1805 гг.	Некоторые его произведения положили на музыку Бетховен и Брамс (Н). По его пьесам написал 5 опер Верди и 2 Россини (Н-Р). По мотивам его произведений было сделано немало экранизаций (Н-Р).
Анна Рэдклиф, 1764-1823 гг.	Живописность её манеры письма (К). Многочисленные имитации и подражания её романам (Р). Её образ, как и её романы, появляются в дальнейшем во многих литературных произведениях (Р).
Иоганн Христиан Фридрих Гёльдерлин, 1770-1843 гг.	Попытался синтезировать философию и поэзию (К). На его стихотворения писали музыку И.Брамс, Р.Штраус, Б.Бриттен и др. (Н). Его поэзия становится предметом особого интереса в нескольких художественных фильмах (Р).
Уильям Вордсворт, 1770-1850 гг.	Живописность его поэзии, попытки передать воспринимаемое органами чувств и звуки (К).
Вальтер Скотт, 1771-1832 гг.	Роман в стихах "Мармион", 1808 (К). <i>"Ламмермурская невеста"</i> , 1819: опера "Лючия из Ламмермура", 1835, Доницетти (Н-Р). <i>"Айвенго"</i> , 1819: опера Артура Салливана "Айвенго", 1891, несколько киноадаптаций (Н-Р). К творчеству Скотта обращается М.Твен в "Приключениях Гекльбери Финна", 1885, и в "Янки", 1889, В.Бульф в "To the Lighthouse", 1927, Курт Воннегут в романе "Мать Тьма", 1961, Харпер Ли в "Убить пересмешника", 1960 (Р).
Новалис, 1772-1801 гг.	Его творчество цитируют Борхес, Гессе, К.С.Льюис, П.Фитцджеральд и др. (Р).
Сэмюэль Тейлор Кольридж, 1772-1834 гг.	Живописные описание природы родного края (К). "Сказание о старом моряке", 1799, было проиллюстрировано Гюставом Доре (Н). Его поэмы цитируют М.Шелли, Вордсворт и др. (Р).
Вильгельм Ваккенродер, 1773-1798 гг.	"Сердечные излияния монаха, любящего искусство", 1797, - лирические статьи об искусстве и художниках, а также повесть о музыканте Иосифе Берглингере (К-Р).
Людвиг Тик, 1773-1853 гг.	Сюжеты из его сборника "Романтические поэмы", 1799-1800, были использованы Гофманом, Гейне и Вагнером (Н-Р).
Каспар Давид Фридрих,	Попытка передать в живописи всё обилие жизни (К). Его картины перерабатывали Э.Мунк, Пол Нэш и др. (Р).

1774-1840 гг.	
Эрнст Теодор Амадей Гофман, 1776-1822 гг.	Зингшпиль "Шутка, хитрость и месть" на слова Гёте, который ставят на сцене, 1801(К-Н). Опера Жака Оффенбаха "Сказки Гофмана", 1878-1880 (Н-Р). Сказка "Щелкунчик и мышиный король", 1816, по которой П.И.Чайковский в 1892 году поставил балет (Н-Р), её экранизации в 1973, 1999, 2004 и 2011 годах (Н-Р).
Джон Констебль, 1776-1837 гг.	Предвосхитил французских импрессионистов (Р).
Генрих фон Клейст, 1777-1811 гг.	На сочинения Генриха фон Клейста писали музыку А.В.Амброз, Хуго Вольф, Ханс Пфицнер, Ханс Вернер Хенце и др. (Н). Его произведения неоднократно экранизированы (Н-Р).
Клеменс Брентано, 1778-1842, Ахим фон Арним, 1781-1831	Сборник песен "Волшебный рог мальчика", 1804, положенный на музыку Густавом Малером (Н).
Никколо Паганини, 1782-1840 гг.	Вариации на тему Паганини написали И.Брамс, С.Рахманинов, Ф.Лист, Ц.Пуни (Р). О его творчестве снято несколько художественных фильмов (Р).
Вашингтон Ирвинг, 1783-1859 гг.	Увертюра "Рип ван Винкль" Джорджа Чедвика (Н). "Уловка-22" Дж.Хеллера (Р). Мюзиклы "Сонная лощина", 1948 и 2009, опера "Легенда Сонной Лощины", 2009 (Н-Р). Многочисленные экранизации его новелл, особенно "Легенды Сонной Лощины" (Н-Р).
Гrimm: Якоб (1785-1863), Вильгельм (1786-1859)	"Сказки братьев Гrimm", 1812, стали основой для многих художественных фильмов (Н-Р).
Джордж Гордон Байрон, 1788-1824 гг.	Поэма <u>"Сарданапал"</u> , 1821: "Смерть Сарданапала" Делакруа, 1827 (Н-Р); кантата "Сарданапал" Г.Берлиоза, 1830, не ок. (Н-Р). Поэма <u>"Корсар"</u> : опера "Корсар" Дж. Верди, 1848, балет "Корсар", 1838 и 1856 (Н-Р). Поэма <u>"Манфред"</u> : увертюра "Манфред" Роберта Шумана, 1848-1849 (Н-Р). Поэма <u>"Паломничество Чайльд-Гарольда"</u> : симфония "Гарольд в Италии" Г.Берлиоза, 1834 (Н-Р). Стихотворения "На смерть Байрона" А. де Виньи, 1824 (Р).
Джеймс Фенимор Купер, 1789-1851 гг.	Многочисленные экранизации его приключенческих романов (Н-Р).
Луи Жерико, 1791-1824 гг.	" <u>Плот "Медузы"</u> ", 1816: История плота "Медузы" была использована в романах "Саламандра" Эжена Сю, 1832, "История мира в 10 ½ главах" Джюлиана Барнса, 1989, "Море-Океан" Алессандро Барикко, 2003 (Н-Р). В 1968 году написал Оратория "Плот "Медузы"" Ханса Вернера Хенце (Н-Р). Творчество Жерико появляется в романе Луи Арагона "Страстная неделя", 1959 (К-Р).
Перси Биши Шелли, 1792-1822 гг.	Его лирическая драма "Прометей освобождённый", 1820, цитируются во многих произведениях последующих столетий (Р).
Джоаккино Россини,	Памфлет "Жизнь Россини" Стендэля, 1823 (Р). Киносценарий "Rossini" П.Зюскинда, 1997 (Р).

1792-1868 гг.	
Джон Китс, 1795-1821 гг.	"Ода греческой вазе", 1819 (К-Р). "Изабелла" Миллеса, 1849, написана на основе новеллы Боккаччо в интерпретации Китса "Изабелла, или Горшок с базиликом", 1818 (Н-Р). Его "Гиперион" вдохновил Дэна Симмонса на научно-фантастический цикл из 4 романов "Песни Гипериона", 1980-90-е (Р).
Жан Батист Камиль Коро, 1796 -1875 гг.	Феокрит пейзажной живописи (Р). Один из самых копируемых и подделываемых художников (Р).
Гаэтано Доницетти, 1797-1848 гг.	Некоторые из его опер, например, "Лючия де Ламмермур", 1835, были экранизированы (Н-Р).
Мэри Шелли, 1797-1851 гг.	" <i>Франкенштейн, или Современный Прометей</i> ", 1818: множество адаптаций этого сюжета - более 15 художественных фильмов, комиксы и др. (Н-Р)
Генрих Гейне, 1797-1856 гг.	На его стихи писали песни Роберт Шуман, Франц Шуберт, Феликс Мендельсон, Брамс, Штраус, Вагнер и Роберт Франц (Н-Р).
Александр Дюма, 1802-1870 гг.	По романам "Три мушкетёра", "Чёрный тюльпан", "Граф Монте-Кристо" и др. снято более 50 фильмов (Н-Р). Проблема его творчества в соавторстве с Огюстом Маке затрагивается в нескольких художественных фильмах и романах (Р).
Виктор Гюго, 1802-1885 гг.	Описания собора в "Соборе Парижской Богоматери", 1831 (К; Р - как экфрасис). Луи Арагон написал антологию "Гюго - поэт-реалист", 1952 (Р). Один из известнейших бюстов Гюго был создан Роденом, 1897 (Р). По мотивам его произведений было снято 89 художественных фильмов, сочинено 6 опер, например, "Эсмеральда" Л.Бертена, 1836, "Эрнани" Дж. Верди, 1844, и 2 балета - "Эсмеральда" Ц.Пуни, 1832, "Нотр-Дам" Ф.Шмидта, 1914, поставлен мюзикл "Собор Парижской Богоматери", Париж, 1998 (Н-Р).
Гектор Берлиоз, 1803-1869 гг.	Симфония "Фантастическая симфония. Эпизод из жизни художника", 1830 (К-Н).
Проспер Мериме, 1803-1870 гг.	<i>Мистификации</i> : сборник пьес "Театр Клары Гасуль", 1825, сборник песен "Гусли", 1827 (К). "Этюд о религиозной архитектуре", 1837 (К). "Этруссская ваза", 1830 (К; Р - как экфрасис). Новелла "Кармен", 1845, сюжет которой был взят Жоржем Бизе за основу для написания одноимённой оперы, 1874-1875 (Н-Р).
Натаниэль Готорн, 1804-1864 гг.	Роман "Моби Дик, или Белый кит", 1851, Мелвилла посвящён Готорну и его творчеству (Р). "Алая буква", 1850, легла в основу одноимённой оперы У.Дамроша, 1896, оперы Р.Милфорда, 1958, рок-мюзикла М.Говернора, 1994, более 10 экранизаций и др. (Н-Р).
Жорж Санд, 1804-1876 гг.	Альфред де Мюссе в своей "Исповеди сына века", 1837, под именем Бригитты Шпильман изобразил свою любимую Санд, а Санд, в свою очередь, посвятила их отношениям роман "Она и он", 1859, на который брат Альфреда Поль де Мюссе ответил негативно романом "Он и она", а Луиза Коле, возлюбленная Флобера, - романом "Он" (Р). Её отношения с Фредериком Шопеном Делакруа запечатлел на холсте - "Шопен и Жорж Санд" (Р).
Ганс Христиан	О творчестве Андерсена (Р), а также по мотивам его произведений

Андерсен, 1805-1875 гг.	снято несколько десятков художественных и анимационных фильмов (Н-Р). Опера-притча "Гадкий утёнок", 1996 (Н-Р).
Эдгар Аллан По, 1809-1849 гг.	Иллюстрации Густава Доре к стихотворению "Ворон", 1845 (Н-Р). Танцевальная интерпретация стихотворения "Ворон" в одноимённом фильме ужасов, 1935 (К-Н-Р). Его творчество появляется в "Марсианских хрониках" Р.Брэдбери, 1950, в нескольких художественных фильмах (Р). Около 30 экранизаций его произведений (Н-Р).
Альфред Теннисон, 1809-1892 гг.	Песенный цикл "Окна" совместно с Артуром Салливаном, 1871 (К-Н). Музыка к "Лесничие, или Робин Гуд и Мириам", 1892 (Н-Р).
Фредерик Шопен, 1810-1849 гг.	Его отношения с Жорж Санд Делакруа запечатлил на холсте - "Шопен и Жорж Санд", также они освещены в нескольких художественных фильмах (Р). Переработки его произведений Р.Шуманом, Ф.Листом, Й.Брамсом и др. (Р). Опера "Шопен" Джакомо Орефиче, 1901 (Р).
Альфред де Мюссе, 1810-1857 гг.	"Исповедь сына века", 1836, стала началом целой плеяды однотипных исповедальных романов (Р).
Теофиль Готье, 1811-1872 гг.	Роман "Капитан Фракасс", 1863, о жизни бродячих комедиантов (К). Его поэмы цитируются в "Портрете Дориана Грея" О.Уайльда (Р).
Франц/Ференц Лист, 1811-1886 гг.	Работал над синтезом архитектуры и живописи с музыкой, например, его произведения по картинам Рафаэля или скульптурам Микеланджело (К-Р).
Рихард Вагнер, 1813-1883 гг.	"Клейн и Вагнер" Г.Гессе, 1919 (Р). Попытался создать синтез литературы и музыки (К).
Бронте: Шарлотта (1816-55), Бренуэлл (1817-48), Эмили (1818-1848), Энн (1820-1849)	53 стихотворения "Братство сестёр" Теренса Петтигрю о сёстрах (Р). "Жизнь Шарлотты Бронте" Элизабет Гаскелл, 1857 (Р). "Ребекка", 1938, "Инфернальный мир Бренуэлла Бронте" Дафны Дюморье, 1960 (Р). Недописанный роман Шарлотты "Эмма" дописали и издали К.Сейвери и К.Болейн под названиями "Эмма" и "Эмма Браун", 1980 и 2003 (Р). Бронте - главные герои пьесы Ли Боллингера "Мартовские бури", 1987 (Р). Романы сестёр "Джейн Эир", "Грозовой перевал", "Агнес Грей", - все 1847, "Незнакомка из Уайлдфелл-Холла", 1848, выдержали около двух десятков экранизаций (Н-Р).
Герман Мелвилл, 1819-1891 гг.	Роман "Моби Дик, или Белый кит", 1851, стал основой для многочисленных экранизаций и переработок в музыке (Н-Р). По его повести "Билли Бад, форс-марсовый матрос", 1891, Бенджамин Бриттен в 1951 году написал одну из лучших своих опер (Н-Р).
Иоганнес Брамс, 1833-1897 гг.	Роман "Любите ли Вы Брамса?", 1959, Ф.Саган (Р).
7. Реализм - эпоха нормативного искусства	
Фредерик де Стендаль, 1783-1842 гг.	"История живописи в Италии", 1817 (Р). Романы "Красное и Чёрное", 1830, "Пармская обитель", 1839, неоднократно экранизированы (Н-Р).
Оноре де Бальзак, 1799-1850 гг.	"Неведомый шедевр" (К). Многие его произведения экранизированы (Н-Р).

Карл Бедекер, 1801-1859 гг.	"Куда боятся ступить ангелы", 1905, Э.М.Форстера (Р).
Ульям Мейкпис Теккерей, 1811-1863 гг.	Как талантливый иллюстратор дополнял карикатурами и иллюстрациями собственные романы (К-Н). "Ярмарка тщеславия", 1848, имеет более 10 киноадаптаций (Н-Р).
Чарльз Диккенс, 1812-1870 гг.	Мюзикл, сериал и художественные фильмы по "Приключения Оливера Твиста", 1839 (Н-Р). Многочисленные кино- и мульт-адаптации "Рождественской песни", 1843 (Н-Р). Опера, мюзикл и экранизации по "Повести о двух городах", 1859 (Н-Р). Художественные фильмы ко всем его произведениям (Н-Р).
Роберт Браунинг, 1812-1889 гг.	На его стихи писали музыку Ч.Айвз, Н.Рорем и др. (Н). Опера Э.Фрир "Браунинги едут в Италию", 1936 (Р).
Густав Курбе, 1819-1877 гг.	"Мастерская художника", 1855 (К). Его образ возникает в картинах Моне, Уистлера, Сезанна (Р).
Джордж Элиот, 1819-1880 гг.	"Мельница на Флоссе", 1860, и "Мидлмарч", 1871, выдержали несколько экранизаций (Н-Р). "Убийство Роджера Экройда" А.Кристи (Р).
Уолт Уитмен, 1819-1892 гг.	"Несколько слов об Уолте Уитмене" Борхеса (Р). Его стихотворения переложили на музыку Б.Бриттен, Дж.Адамс и др. (Н).
Гюстав Флобер, 1821-1880 гг.	"Попугай Флобера" Дж.Барнса, 1984 (Р). Оперы по сюжету "Саламбо" Берлиоза, Т.Готье, М.Мусоргского, Рахманинова и др., иллюстрации Альфонса Мухи, 1896 (Н-Р). Экранизации романов "Госпожа Бовари", 1856, "Саламбо", 1862, "Сентименатльное воспитание", 1869 (Н-Р).
Марк Твен, 1835-1910 гг.	Более 40 экранизаций его романов (Н-Р).
Анатоль Франс, 1844-1924 гг.	Жюль Массне написал две оперы по "Таис" и "Жонглёр Богоматери" (Н-Р).
Ромен Роллан, 1866-1944 гг.	Изображение природы у него имеет много точек соприкосновения с реалистической пейзажной живописью (К).
Томас Манн, 1875-1955 гг.	Музыкальная новелла-повесть о смерти писателя "Смерть в Венеции", 1911 (К).
Джек Лондон, 1876-1916 гг.	Переписал свои приключенческие романы в киносценарии и участвовал в процессе съемок, писал романы по собственным сценариям - "Сердца трёх", 1920 (Н-Р). Известно более ста экранизаций его произведений (Н-Р).

8. Рубеж веков (натурализм, символизм, импрессионизм, эстетизм, неоромантизм, экспрессионизм, постимпрессионизм) – эпоха синкретического искусства

Шарль Бодлер, 1821-1867 гг.	Попытка нестандартно, по-новому изобразить мир в стихотворениях (К). Сборник "Парижский сплин" - стихотворения в прозе (К). На его стихотворения писали музыку К.Дебюсси, Д.Тухманов, А.В.Кантодеа и др. (Н).
Эдмон и Жюль де Гонкуры, 1822-1896, 1830-	Книга о друге-художнике "Поль Гаварни, человек и творчество", 1873 (Р). Вели "Дневник. Записки о литературной жизни", 1851-1896 (К). "Братья Земганно", 1879, и "Актриса Фостен", 1882, - истории о

1870 гг.	цирке и театре (К-Р).
Уилки Коллинз, 1824-1889 гг.	Роман "Друд" Дэна Симмонса о Коллинзе и Диккенсе, 2009 (Р). Более 40 экранизаций его романов (Н-Р).
Уильям Холман Хант, 1827-1910 гг.	Написал автобиографии "Прерафаэлитизм" и "Братство прерафаэлитов" (Н-Р). Его картины появляются в романах М.Фабера, Б.Алдисса, Ивлин Во и др. (Р).
Данте Габриэль Россетти, 1828-1882 гг.	"Детство Богоматери", 1849, была снабжена авторским стихотворением на раме для пояснения сложной иконографии, в каталоге смысл картины уточнялся другим поэтическим произведением (К). Некоторые стихотворения Н.Гумилёва обращены к картинам и сонетам Россетти (Р).
Генрик Ибсен, 1828-1906 гг.	Несколько десятков художественных фильмов по его пьесам (Н-Р).
Эдвард Бёрн- Джонс, 1833-1898 гг.	"Золотая лестница", 1880, - попытка нарисовать музыку (К).
Эдгар Дега, 1834-1917 гг.	Множество картин, изображающих танцы, балет и др. (К).
Эмиль Золя, 1840-1902 гг.	91 фильм, снятый по мотивам его натуралистических произведений на различные темы (Н-Р).
Томас Гарди, 1840-1928 гг.	Гарди становится прототипом героя в романе У.С.Моэма "Пироги и пиво" (Р). Некоторые его стихотворения положили на музыку Джеральд Финци, Бенджамин Бриттен, Густав Хольст и др. (Н). Некоторые его романы экранизированы (Н-Р).
Стефан Малларме, 1842-1898 гг.	Ритмические поэмы в прозе (К). Типографский монтаж некоторых стихотворений (К).
Поль Верлен, 1844-1896 гг.	Подражание звукам, музыке в стихотворениях (К). Многие его произведения переложили на музыку Лео Ферре и Боб Дилан (Н).
Сара Бернар, 1844-1923 гг.	Портреты Сары Бернар кисти Бастьен-Лепажа, Болдини, Гандара и др. (Р). Её в различных сценических образах фотографировал Надар (Н-Р). Пьеса Д.Марелла о Саре Бернар "Смех лангусты" (Р). Биография "Сара Бернар", 1987, Ф.Саган (Р).
Брэм Стокер, 1847-1912 гг.	Более 70 фильмов, 2 мюзикла и 3 спектакля, основанных на его романе "Дракула", 1897 (Н-Р).
Поль Гоген, 1848-1903 гг.	Роман "Луна и грош" У.С.Моэма, 1919 (Р). Опера "Поль Гоген" Ф.Элизальде, 1943, "Гоген" М.Сметанина и А.Кротон (Р). Роман М.В.Льюиса "Путь к раю", 2003 (Р).
Ги де Мопассан, 1850-1893 гг.	Экранизации "Милый друг", 1885 (Н). Некоторые его рассказы имитируют У.С.Моэм и Г.Джеймс, а также вдохновляют О.Генри (Р). Эссе Л.Толстого "Труды Ги де Мопассана" (Р).
Роберт Льюис Стивенсон, 1850-1894 гг.	По его романам "Остров сокровищ", 1883, "Доктор Джекил и мистер Хайд", 1886, "Чёрная стрела", 1888, и др. было снято более 90 художественных фильмов (Н-Р).
Винсент Ван Гог, 1853-1890 гг.	Особая "литературность" художника, его видение живописи литературно, а литературы живописно. Многотомное собрание писем, посвящённых искусству и постоянной ассоциативной связи литературы и живописи в творчестве художника. Он писал множество картин, думая об определённых текстах Диккенса,

	Мопассана, Золя и других писателях. Роман Ирвинга Стоуна "Жажда жизни", 1934 (Р). Несколько художественных фильмов о его творчестве (Р).
Артур Рембо, 1854-1891 гг.	Сонет "Гласные" (К). Его произведения неоднократно использованы в кинематографе (Р), были переложены на музыку (Н).
Оскар Уайльд, 1854-1900 гг.	"Портрет Дориана Грея", 1891 (К; Р как экфрасис). Роман был экранизирован более 25 раз (Н-Р). Роман-пародия "Дориан", 1992, Уилла Селфа (Р). Роман инсценировали, на его основе ставили мюзиклы (Н-Р).
Робер де Монтескью- Фезенак, 1855-1921 гг.	Модель для портретов Уистлера, Болдини и Дусе, скульптуры Паоло Трубецкого, фотографий Надара (Р). Прототип герцога дез Эссента в романе "Наоборот" Гюисмана, 1884, месье Фока в романе "Месье Фока" Ж.Лоррена, 1901, барона де Шарлю в "В поисках утраченного времени" М.Пруста, 1913-1927 (Р).
Джордж Бернард Шоу, 1856-1950 гг.	"Шоколадный солдат" Оскара Штрауса, 1908, - музыкальная адаптация пьесы "Оружие и человек", 1894 (Н). Мюзикл "My Fair Lady" А.Лернера, 1956, по пьесе "Пигмалион", 1912 (Н-Р).
Джером Клапка Джером, 1859-1927 гг.	Его "Трое в лодке", 1889, стали основой для киноадаптаций, постановки мюзикла, нескольких спектаклей, радиопостановок, многочисленных театров одного актёра (Н-Р).
Артур Конан Дойль, 1859-1930 гг.	Написал две пьесы о собственном герое Шерлоке Холмсе, о котором написал 4 повести и 56 рассказов с 1887 по 1927: "Шерлок Холмс" / <i>Sherlock Holmes: A Drama in Four Acts</i> , 1899, в соавторстве с Уильямом Гиллетом, и "Бриллиантовая диадема. Вечер с мистером Шерлоком Холмсом" / <i>The Crown Diamond: An Evening With Mr Sherlock Holmes</i> , 1921 (Н-Р). "Исчезнувшая галерея", 1911 (К). По мотивам романа "Затерянный мир", 1912, снято около десятка художественных фильмов, по историям о Шерлоке Холмсе - более 210 (Н-Р). Творчество Дойла появляется в нескольких викторианских и мистических романах (Р). "Расследование доктора Уотсона" Стивена Кинга, 1987 (Р). Повесть "Узница башни, или Краткий, но прекрасный путь трёх мудрых" Б.Акунина, 2006 (Р). "Этюд в жестоких тонах, или Шерлок Холмс против Джека Потрошителя" Эллери Куина (Р).
Эдвард Мунк, 1863-1944 гг.	Попытался изобразить звук - группа картин "Крик / Отчаяние", 1893-1910 (К).
Редьярд Киплинг, 1865-1936 гг.	Многочисленные экранизации и видеоигры к его "Книгам джунглей", 1893-1894 (Н-Р). Киноадаптации романа "Ким", 1901 (Н-Р).
Герберт Уэллс, 1866-1946 гг.	Подражания его научно-фантастическим романам (Р). Рок-опера Дж.Уэйна "Война миров", 1976 (Н-Р). По мотивам его романов снято более 20 кинокартин (Н-Р).
Обри Бёрдсли, 1872-1898 гг.	О его талантливых иллюстрациях снято несколько фильмов (Н).
Уильям Сомерсет Моэм, 1874-1965 гг.	Его романы экранизированы более 40 раз (Н-Р). Его творчество упоминается в произведениях Оруэлла, Сэлинджера и др. (Р).
Райнер Мария	Сборник "Книга картин", 1902, переписки "Письма к молодому

Рильке, 1875-1926 гг.	поэту", 1905 (К). Поэтический цикл о соборе в Шартре, 1906 (Н-Р). "Сонеты к Орфею", 1922 (К).
Эдгар Райс Берроуз, 1875-1950 гг.	Его роман "Тарзан, приёмный обезьяны", 1912, имел 26 авторских сиквелов в 1915-1946 гг. Тарзану посвящена серия книг Бартона Уэрпера, 1964-1965 (Р). Тарзан становится героем комиксов, мультфильмов и сериалов, а также 88 художественных фильмов (Н-Р).
История о Джеке Потрошителе, 1888 год	Роман "Неизвестная рукопись доктора Уотсона / Шерлок Холмс против Джека Потрошителя", 1966, Эллери Куин, "Навек ваш - Потрошитель" Роберта Блоха, 1992, "Декоратор" Б.Акунина, 1998 (Н). Опера "Лулу" А.Берга, 1928, несколько десятков песен о нём (Н-Р). Около 20 художественных фильмов и сериалов о Потрошителе (Н-Р).
Говард Филлипс Лавкрафт, 1890-1937 гг.	На его творчестве базируется вся хоррор-индустрия США (Р). По мотивам хоррор-рассказов Лавкрафта снято несколько десятков фильмов, считающихся классикой жанра (Н-Р). Наиболее известные из них созданы режиссёрами Стюартом Гордоном, Брайаном Юзной и др., например: "Иные боги", 1938, "Заколданный замок" / The Haunted Palace, 1963, "Умри, монстр, умри!" / Die Monster, Die!, 1965, "Ужас в Данвиче" / The Dunwich Horror, 1970, "Проклятие" / The Curse, 1987, "Невеста реаниматора" / Bride of Re-Animator, 1990, "Дом Ктулху" / La Mansion de los Cthulhu, 1990, "Книга мёртвых" / Necronomicon, 1993, "Книга теней" / Maleficque, 2002, "За стеной сна", 2006, "Холод", 2007, "Могила" / The Tomb, 2007, "Цвет", 2008, "Шепот во мраке", 2009.

9. Модернизм – эпоха синкретического искусства

Альфонс Муха, 1860-1939 гг.	Театральный художник (Н).
Густав Климт, 1862-1918 гг.	Картина "Голая правда" с цитатой из Шиллера (К). "Комментарий на несуществующий автопортрет" (К). О его творчестве снято несколько художественных фильмов (Р).
Морис Метерлинк, 1862-1949 гг.	Его "Пелеас и Мелисандра", 1892, были переработаны в две оперы и симфоническую поэму (Н-Р). 9 опер по пьесам "Слепые", "Монна Ванна" и др. (Н-Р). Его драма-феерия "Синяя птица", 1908, выдержала несколько экранизаций, его ранние стихотворения активно используют современные фолк-исполнители (Н-Р).
Анри Матисс, 1869-1954 гг.	Его картины "Танец" и "Музыка", 1910, "Танец", 1934, "Музыка", 1939 (К), иллюстрации к книге "Джаз", 1947 (Н).
Марсель Пруст, 1871-1922 гг.	Эссе С.Беккета "Пруст" (Р). Несколько экранизаций его цикла "В поисках утраченного времени", 1913-1927 (Н).
Герман Гессе, 1877-1962 гг.	"Степной волк" (К - магический театр).
Гийом Аполлинер, 1880-1918 гг.	"Каллиграммы" как синтез поэтического слова и причудливого начертания строк (К). Его творчество продолжило себя в "изобразительной поэзии" неоавангардистов О.Гомингера и Г.Рюма (Р).

Пабло Пикассо, 1881-1973 гг.	Его портреты, выполненные Даля и Хуаном Грисом, 1912 (Р). Его жизни и творчеству посвящено несколько документальных и художественных фильмов (Р). Его "Герника", 1937, и "Голубь мира", 1949, вошли в повседневную жизнь послевоенного поколения (Р).
Вирджиния Вулф, 1882-1941 гг.	Героиня множества картин, романа и фильма М.Каннингема "Часы" (Р).
Джеймс Джойс, 1882-1941 гг.	"Улисс", 1914-1921, "Поминки по Финнегану", 1922-1939 (К - как поток сознания). "Поэтика Джойса", 1965, У.Эко (Р).
Алан Александр Милн, 1882-1956 гг.	Его книги и стихотворения о Винни-Пухе (1925-1928 гг.) стали основой для серии детских иллюстраций, многочисленных мультипликационных фильмов (Н-Р). Книга "Возвращение в зачарованный лес" Д.Бенедиктуса, 2009 (Р).
Франц Кафка, 1883-1924 гг.	Более 20 киноадаптаций его произведений (Н-Р). О творчестве Кафки написано много работ его же современниками-литераторами (Р).
Томас Стернз Элиот, 1888-1965 гг.	Мюзикл "Кошки" Э.Вебера, основанный на его стихотворениях (Н). Б.Бриттен положил многие его стихотворения на музыку (Н-Р).
Агата Кристи, 1890-1976 гг.	Её детективные психологические романы выдержали 4 радиопостановки, около 30 экранизаций, 5 телесериалов - всего около 80 художественных фильмов (Н-Р).
Макс Эрнст, 1891-1976 гг.	Многие его картины используются в современной музыке как фон, о его творчестве снято несколько художественных фильмов (Р).
Поль Элюар, 1895-1952 гг.	"Портрет Поля Элюара" Даля (Р). Его произведения переложили на музыку А.Градский, Ф.Пуленк, А.Соге и др. (Н).
Рене Магритт, 1898-1967 гг.	Во многих художественных фильмах его персонажи и картины использованы в качестве фоновых (Р).
Эрнест Хемингуэй, 1899-1961 гг.	Пьеса "For Whom The Bell Chimes" Г.Грина, 1983 (Н-Р). Несколько экранизаций его романов (Н-Р).
Анри Мишо, 1899-1984 гг.	Почти в половине его книг тексты сопровождаются авторскими рисунками или литографиями, сочетая два параллельных способа выражения тех или иных сюжетов. Сам Мишо утверждал, что он стремился создать т.н. "графические" книги, в которых алфавитный текст мог бы быть замещён идеографическими композициями, визуально имитирующими пространство текста или проникающими в него (К).
Антуан де Сент Экзюпери, 1900-1944 гг.	Рисунки в его "Маленьком принце", 1943, выполнены самим автором и имеют огромное значение, поскольку это не иллюстрации, а органическая часть всего произведения - автор и герои постоянно ссылаются на рисунки и спорят о них (К). По мотивам произведения поставлен спектакль (Н-Р). Существует около десятка киноадаптаций и несколько десятков песен, посвящённых главному герою (Н-Р).
Сальвадор Даля, 1904-1989 гг.	"Ода к Сальвадору Даля" Федерико Гарсии Лорки, 1926 (Р). Даля участвовал в разработке и создании многих брендов, например, Чупа-Чупс, и анимационных героев, создал декорации ко многим балетам и операм современников (Р). О его творчестве снято несколько художественных и документальных фильмов (Р).

Жан-Поль Сартр, 1905-1980 гг.	Его работы "Что такое литература", "Миф и реальность театра", "К театру ситуаций" (К-Р). "Шлем ужаса" В.Пелевина (Р).
Филипп Халсман, 1906-1979 гг.	Автор сюрреалистических фотографий многих деятелей искусства XX века (Р). Его творчество выступает объектом интереса нескольких художественных фильмов (Р).
Фрида Кало, 1907-1954 гг.	Опера "Фрида" Роберта Хавьера Родригеса, 1991 (Р). Роман "Лакуна" Б.Кингсолвер, 2009 (Р). О её творчестве снято несколько художественных фильмов (Р).
Дафна Дюморье, 1907-1989 гг.	Авторская адаптация "Ребекки" в пьесу, 1940 (Н-Р). В своём творчестве её цитируют Стивен Кинг и Стефани Мейер (Р). Роман Сьюзан Хилл "Миссис Де Винтер. Продолжение романа Дафны дю Морье „Ребекка“", 1993 (Р). Роман "История Ребекки" Салли Бауманн, 2001 (Р). Мюзикл "Ребекка", 2006 (Н-Р). Около 30 киноадаптаций её романов (Н-Р).
Гибель "Титаника", 1912 г.	Трагической гибели "Титаника" посвящено несколько художественных фильмов, музыкальных произведений и скульптурных мемориалов (Н-Р). О гибели написано несколько художественных произведений, например, "Поднять Титаник" К.Касслера, 1976 (Н-Р).
Альбер Камю, 1913-1960 гг.	Рассказ "Иона, или Художник за работой", 1957 (К).
Федерико Феллини, 1920-1993 гг.	Его фильмы вдохновили на написание множества романов, нескольких мюзиклов, создание художественных фильмов (Р).
Фридрих Дюрренматт, 1921-1990 гг.	Несколько десятков экранизаций его произведений (Н-Р).

10. Постмодернизм - эпоха нормативного искусства

Джон Рональд Руэл Толкиен, 1892-1973 гг.	Собственные иллюстрации автора к произведениям (К). Его произведения были неоднократно адаптированы для целей кино, мультипликации, компьютерных игр, театра и радиопьес (Н-Р). О его героях написано немало песен, романов-продолжений, поставлен фильм-спектакль (Н-Р). Его "Властелин колец" был переработан в мюзикл и поставлен в Лондоне в 2006 году (Н-Р).
Клайв Стейплз Льюис, 1898-1963 гг.	Его 7 романов, образующих цикл "Хроники Нарнии", 1950-1955, были неоднократно экранизированы, переработаны в телесериалы, театральные постановки, радиопьесы, музыкальную сказку (Харьков, 2003) и компьютерные игры (Н-Р).
Хорхе Луис Борхес, 1899-1986 гг.	Его стихи переложены на музыку Пьяццолой, по его произведениям снято более 30 фильмов (Н-Р). Борхес выведен героем в "Имени розы" У.Эко (Р).
Грэм Грин, 1904-1991 гг.	По его произведениям снято более 40 фильмов (Н-Р). Роман "Комедианты", 1966 (К).
Сэмюэл Беккет, 1906-1989 гг.	Многие композиторы XX века пытались переложить его произведения на музыку (Н-Р).
Эжен Ионеску, 1909-1994 гг.	Адаптация его пьес в оперы (Н-Р).

Ирвин Шоу, 1913-1984 гг.	Написал более 20 киносценариев к собственным и чужим произведениям (Н).
Генрих Бёлль, 1917-1985 гг.	"Как в плохих романах", 1956, "Глазами клоуна", 1963, "Групповой портрет с дамой", 1971 (К).
Джером Дэвид Сэлинджер, 1919-2010 гг.	Джон Фаулз часто через своих героев обращается к роману "Над пропастью во ржи", 1951 (Р). Книга появляется как минимум в трёх популярных сериалах, о герое романа поют многие исполнители (Н-Р). В 2009 году Фредрик Колтинг опубликовал роман-продолжение " 60 Years Later: Coming Through the Rye" (Р).
Курт Воннегут, 1922-2007 гг.	Воннегут писал сюжеты для комиксов (Н). Более десятка экранизаций его романов (Н-Р).
Джон Фаулз, 1926-2005 гг.	Роман "Башня из чёрного дерева", 1974, передаёт всё абстрактное мировосприятие сюрреализма (К). Его романы неоднократно экранизированы (Н-Р).
Харпер Ли, род. 1926	Её роман "Убить пересмешника" был неоднократно экранизирован (Н-Р). О её творческой деятельности снято несколько художественных фильмов (Р).
Габриэль Гарсиа Маркес, род.1927	Написал более 10 киносценариев, киноадаптация "Любви во времена холеры", 2006 (Н-Р).
Микки Маус, 1928 г.	Мультипликационный персонаж (К), ставший героем десятка детских книг, мультипликационных фильмов и сериалов, серии комиксов и нескольких десятков видеоигр (Н-Р).
Эрнст Фукс, род. 1930	Оформляет многие театральные постановки (Н). Эксперименты в различных синтезах искусств (К).
Франсуаза Саган, 1935-2004 гг.	Новелла "Музыка к сценам", 1981 (К).
Супермен, 1936 г.	Стал героем комиксов в 1939 году (К). Его история получила множество дальнейших обработок: более двух десятков художественных и анимационных фильмов, несколько телесериалов и видеоигр (Н-Р).
Том Стоппард, род.1937	Автор сценариев и режиссёр киноадаптаций собственных пьес (Н-Р). Пьеса "Художник, спускающийся по лестнице", 1973 (К).
Бэтмен, 1939 г.	Появился как результат литературной идеи, реализованной в комиксах (К). Более 13 телевизионных сериалов, 13 анимационных фильмов, 10 художественных фильмов, 20 видеоигр (Н-Р). 12 романов (Н-Р).
Джулиан Барнс, род.1946	"История мира в 10 ½ главах", 1989 (Н-Р).
Патрик Зюскинд, род.1949	Одноактная пьеса-монолог "Контрабас", 1981 (К-Р). Роман "Парфюмер", 1985, адаптирован как рок-опера, 2008, фильм, 2006 (Н-Р).
Астерикс и Обеликс, 1959 г.	Герои перекочевали из французских комиксов в другие графические издания, мультфильмы и комедийные художественные фильмы, мультимедийные компьютерные игры (Н-Р).
Флюксус, 1960-е	Визуальная поэзия, коллажи, хэппенинги и др. (К).
Человек-паук,	Стал героем не только серии комиксов (К), но и 10

1962 г.	мультипликационных фильмов, 2 сериала, 4 художественных фильмов, нескольких серий книг и видеоигр (Н-Р). В 2011 на Бродвее был поставлен мюзикл "Человек-паук: Погасить темноту" (Н-Р).
История о Фредди Крюгере, 1984 год	Персонаж впервые появляется в фильме ужасов "Кошмар на улице вязов", 1984, а затем становится героем целой серии различных фильмов, телесериала, анимаций и комиксов, компьютерных игр и (Н-Р). Фильмы о Фредди были новелизированы различными авторами и издательствами более 25 раз (Н-Р).
Мутанты Черепашки-ниндзя, 1984 год	Впервые появившись в графическом романе (К) в 1984 году, Черепашки-ниндзя стали героями 5 художественных фильмов, нескольких серий комиксов и сериалов (Н-Р). История Черепашек стала основой для нескольких видеоигр (Н-Р). В 1990 был организован концертный тур в поддержку сериала, где музыканты исполняли песни из фильмов и сериалов о Черепашках, облачившись в костюмы героев (Н-Р).

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I. Источники текстового материала

1. Гюго В. Собор Парижской Богоматери / Виктор Гюго; [Пер. с фр. Н. Коган] – М.: Дом, 1994. – 446 с.
2. Данте Алигьери. Божественная комедия / Данте; [Пер. М. Лозинского]. – М.: Правда, 1982. – 640 с.
3. Данте Алигьери. Новая жизнь / Данте; [Пер. А. Эфроса]. – М.: Худож. лит., 1985. – 168 с.
4. Моэм С. Луна и грош / Сомерсет Моэм; [Пер. Н. Ман]. – М.: Правда, 1982. – 432 с.
5. Поуп А. Опыт о критике / [Пер. А. Суботина] // Поуп А. Поэмы / Александр Поуп. – М.: Худ. лит., 1988. – С. 67-92.
6. Скотт В. Ламмермурская невеста / Вальтер Скотт; [Пер. В. Тимирязева] // В. Скотт. Собрание сочинений: Ламмермурская невеста. Легенда о Монтроже. – Т.7. – 657 с.
7. Форстер Э.М. Куда боятся ступить ангелы / Э.М. Форстер; [Пер. Н. Рахмановой] // Форстер Э.М. Избранное. – Л.: Худож. лит., 1977. – С. 17-162.
8. The Dramatic Works of WILLIAM SHAKESPEARE with Biographical Notice and Copious Glossarial Notes by Robert Inglis. – London: Gall And Inglis, 25 Paternoster Square; and Edinburgh, 1864. – 934 pp.
9. Forster E.M. Where Angels Fear to Tread. – Rockville, Maryland: Tark Classic Fiction, An Imprint Of ARC Manor, 2008. – 128 pp.
10. Maugham S. The Moon and Sixpence / Somerset Maugham. – Moscow: Progress Publishers, 1972. – 240 pp.
11. Maugham W.S. The Moon and Sixpence / W.S. Maugham. – SPb.: KAPO, 2008. –

384 pp.

П. Работы, посвящённые проблемам морфологии искусства и интермедиальности

12. Бабич О.М. Поетика кінооповіді в іспанському романі 90-х рр. ХХ століття: дис. ... кандидата філол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Олексій Миколайович Бабич; Ін-т літ-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К.: 2009. – 190 с.
13. Дессон Ж. Картины, явленные в слове / Жерар. Дессон // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков: [сб. ст. / общ. ред. Е.Е. Дмитриева]. – М.: ОГИ, 2006. – С. 426-442.
14. Дмитриева Н.А. Ван Гог и литература / Н.А. Дмитриева // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 268-287.
15. Исагулов Н. Интермедиальность в литературе: к определению понятия / Никита Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції "Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур" (22-23 березня 2011 року) / Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Іванов. – Донецьк: ДонНУ, 2011. – Т.1. – С. 115-117.
16. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств: [монография, части I, II, III] / М.С. Каган. – Л.: Изд-во "Искусство", Ленинградское отделение, 1972. – 440 с.
17. Карпов А.В. Сюжеты и образы троянской мифологии в изобразительном искусстве Нового времени / А.В. Карпов // Мировая культура XVII-XVIII веков как метатекст: дискурсы, жанры, стили: [материалы Международного научного симпозиума "Восьмые Лафоненовские чтения". Серия "Symposium", выпуск 26]. – СПб.: Санкт-Петербургское философское

- общество, 2002. – С. 53-56.
18. Крепон М. Музыка будущего (Ницше и Вагнер) / Марк Крепон // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков: [сб. ст. / общ. ред. Е.Е. Дмитриева]. – М.: ОГИ, 2006. – С. 317-337.
19. Легг О.О. Театральность как тип художественного мировосприятия в английской литературе XIX-XX вв. (На примере романов У. Теккерея "Ярмарка тщеславия", О. Уайльда "Портрет Дориана Грея", С. Моэма "Театр"): дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (английская)" / О.О. Легг. – СПб., 2004. – 170 с.
20. Лессинг Г.Э. Лаокоон , или О границах живописи и поэзии. (Фрагменты) / Готхольд Эвфраим Лессинг // Книга сочинителя / [сост., вступ. ст., comment. М. Позднев]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – С. 295-318.
21. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 31-65.
22. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики: [монография] / Юрий Лотман. – Таллин: Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.
23. Махов А.Е. Musica Literaria: Идея словесной музыки в европейской поэтике: [монография] / А.Е. Махов. – М.: Intrada, 2005. – 224 с.
24. Медведюк Л.Г. Трансформація природи мистецтва та літератури в новітньому часі: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.05 "Порівняльне літературознавство" / Людмила Григорівна Медведюк; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2002. – 19 с.
25. Михайлов А.В. О художественных метаморфозах в немецкой культуре XIX века / А.В. Михайлов // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 227-251.
26. Невская (Лихолетова) П.В. Процессы когнитивной обработки текстов о

- живописи как способ расширения картины мира / П.В. Невская // Мировая литература в контексте культуры: [сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апр. 2008 г.) и Всеросс. студ. науч. конф. (19 апр. 2008 г.) / ред. Н.С. Бочкарева]. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 2008. – С. 71-73.
27. Олизъко Н.С. Интермедиальность как разновидность интердискурсивных отношений / Н.С. Олизъко // Мировая литература в контексте культуры: [сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апр. 2008 г.) и Всеросс. студ. науч. конф. (19 апр. 2008 г.) / ред. Н.С. Бочкарева]. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 2008. – С. 77-79.
28. Проблемы синтеза в художественной культуре / [ред. А.В. Прохоров, Б.В. Раушенбах, Ф.С. Хитрук]. – М.: Наука, 1985. – 288 с.
29. Речка А.М. Жанрова специфіка "драми для читання": автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. фіол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / А.М. Речка; Ін-т літ-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К., 2002. – 20 с.
30. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение (Живопись – Фотография – Слово) / М.А. Сапаров // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 66-92.
31. Синтез в искусстве стран Азии. – М.: Наука. Издательская фирма "Восточная литература", 1993. – 224 с.
32. Тахо-Годи М.А. Литература и живопись в романе Р. Роллана "Жан-Кристофф" / М.А. Тахо-Годи // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. - Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 252-267.
33. Тимашков А.Ю. "Девушка с жемчужной сережкой" Я. Вермеера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиальный аспект / А.Ю. Тимашков // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – СПб: СПб ГУП, 2008. – С. 10-105.
34. Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке / А.Ю. Тимашков // Фундаментальные проблемы современной культурологии.

- Том III: Культурная динамика. – СПб: Алетейя, 2008. – С. 112-119.
35. Тимашков А.Ю. О соотношении явлений интермедиальности и интертекстуальности: философский аспект / А.Ю. Тимашков // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. – СПб: СПбГУП, 2009. – С. 42-43.
36. Флакер А. Живописная литература и литературная живопись: [монография] / Александар Флакер. – М.: Три квадрата, 2008. – 432 с.
37. Художественные модели мироздания. Взаимодействие искусств в истории мировой культуры: [Кн.1]. – М.: НИИ РАХ, 1997. – 400 с.
38. Чуканцова В.О. Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки / Вера Олеговна Чуканцова // Известия Российского государственного педагогического университета имени А.И. Герцена. – № 108. – СПб., 2009. – С.140-145.
39. Шамшинов С. Метод чтения живописи (Анри Мишо) / С. Шамшинов // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков: [сб. ст. / общ. ред. Е.Е. Дмитриева]. – М.: ОГИ, 2006. – С. 443-454.
40. Albersmeier, Franz-Josef. Theater, Film und Literatur in Frankreich: Medienwechsel und Intermedialität. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1992. – 329 S.
41. Arzt, Bettina. Don Juan im Film: Intermediale Aspekte [Bachelor Thesis]. – Norderstedt: GRIN Verlag, 2005. – 60 S.
42. Brinkemper, Peter V. Spiegel & Echo: Intermedialität und Musikphilosophie im "Doktor Faustus". – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. – n.i.
43. Brunner, Maria E. Interkulturell, international, intermedial [Mäander. Beiträge zur deutschen Literatur – Volume 7]. – Frankfurt/Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang IAP, 2005. – 317 S.
44. Ernst, Ulrich. Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik [Allgemeine Literaturwissenschaft –

- Wuppertaler Schriften; Bd.4]. – Berlin: Erich Schmidt, 2002. – 324 S
45. Ernst, Ulrich; Adler, Jeremy. Text als Figur. Visuelle Poesie von der Antike bis zur Moderne. – Weinheim, 1987. – 336 S.
46. From Sign to Signing: Iconicity in Language and Literature, Vol.3 / ed. Wolfgang G. Müller, Olga Fischer. – Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins B.V., 2003. – n.i
47. Hansen-Löve A.A. Intermedialität der Moderne zwischen linguistik und pictorial turn. Zum medialen Ort des Verbalen – mit Rückblicken auf russischen Medienlandschaften (Vortrag Konstanz, April 2006). – München, 2007. – 60 S.
48. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität / hg. von W. Schmid und W.-D. Stempel. – Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 11. – Wien 1983. – S. 291-360.
49. Higgins, Dick. Horizons: The Poetics and Theory of the Intermedia [The L=A=N=G=U=A=G=E Book Series, ed. Charles Bernstein and Bruce Andrews]. – Southern Illinois University Press, 1984. – 149 pp.
50. Higgins, Dick. Intermedia // Wormwood Review, Vol.7, #11. – NY, 1967. – PP. 15-22.
51. Icons – Texts – Iconotexts: essays on ekphrasis and intermediality / ed. by Peter Wagner [European Cultures – Studies in Literature and the Arts; Vol.6.]. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1996. – 419 pp.
52. Intermedia: Communication and Society / ed. Teri Kwal Gamble. – Durham, N.C.: Moore Publishing Company, 1979. – 254 pp.
53. Intermedialität und Kulturaustausch: Beobachtungen im Spannungsfeld von Künsten und Medien / hrsgs. Annette Simonis [Kultur- und Medientheorie]. – Bielefeld: Transcript Verlag, 2009. – 346 S.
54. Intermedialität: Vom Bild zum Text / hg. Thomas Eicher, Ulf Bleckmann. –

- Bielefeld: Aisthesis, 1994. – 220 S.
55. *Intermediality in Theatre and Performance* / ed. Freda Chapple, Chiel Kattenbelt. – Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V., 2006. – n.i.
56. *Intermedium Literatur: Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft* / hrsg. Roger Lüdeke, Erika Greber. – Göttingen: Wallstein Verlag, 2004. – n.i
57. Koh, Wee-Kong. *Intermedialität und Kulturkomparatistik: Beiträge zur vergleichenden ost-westlichen Literatur- und Kulturforschung*. – Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2007. – 203 S.
58. *Literatur und bildende Kunst: ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* / hrsg. von Ulrich Weisstein. – Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1992. – 360 S.
59. *Mediengeschichte, Intermedialität und Literaturdidaktik* / hrsg. Bodo Lecke . – Frankfurt/Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang IAP, 2008. – 465 S.
60. Möller, Stefan. *Intermedia / Intermedialität: Konzepte, Theorien und Umsetzung / [Studienarbeit]*. – Norderstedt: GRIN Verlag, 2003. – n.i.
61. Philipp, Thorsten. *Intermedialität: Der Simultaneitätsbegriff und die Verschränkung von Literatur und bildender Kunst im Futurismus: "Wortbilder" und Malerei* / [Magisterarbeit]. – Norderstedt: GRIN Verlag, 2001. – n.i.
62. Poppe, Sandra. *Visualität in Literatur und Film: eine medienkomparatistische Untersuchung moderner Erzähltexte und ihre Verfilmungen*. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, 2007. – 334 S.
63. Rajewsky, Irina O. *Intermedialität*. – Tübingen: Francke, 2002. – 216 S.
64. *Russian Literature, Modernism and the Visual Arts* / ed. Catriona Kelly, Stephen Lovell. – Cambridge University Press, 2000. – 310 pp.
65. *The Semantics of the Musico-Literary Genres: Method and Analysis* / ed. Walter Bernhart. – Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994. – n.i.
66. *Semiotics of the Media: State of the Art, Projects, and Perspectives* / ed. Winfried

- Nöth. – Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1997. – 896 pp.
67. Sound Fabrics. Studies on the Intermedial and Institutional Dimensions of Popular Music / ed. Martin Butler, Patrick R. Burger, Arvi Sepp . – Trier: WVT, 2009. – 201 S.
68. Stimmen, Texte und Bilder zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit / hrsg. Luisa Rubini Messerli, Alexander Schwarz [Tausch Textanalyse in Universität und Schule]. – Bern: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, 2009. – 324 S.
69. Visual Culture in Twentieth-Century Germany: Text as Spectacle / ed. Gail Finney. – Bloomington: Indiana University Press, 2006. – 310 pp.
70. Wolf, Werner. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality. – Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi B.V., 1999. – 283 pp.
71. Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field / ed. Walter Bernhart, Werner Wolf. – Amsterdam; Atlanta: Editions Rodopi B.V., 2001. – 265 pp.

III. Работы, в которых разрабатывается теория отдельных видов, родов и жанров искусства

72. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 6-71.
73. Бахтин М.М. Эпос и роман / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 447-483.
74. Вартанов А.С. О соотношении литературы и искусства / А.С. Вартанов // Литература и живопись / [ред. А.Н. Иезуитов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. – С. 5-30.

75. Гаспаров М.Л. Поэзия вагантов: [монография] / М.Л. Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том 2: О стихах. – М.: Наука, 1975. – С. 421-514.
76. Кар, Л. де. Прерафаэлиты: Модернизм по-английски: [монография] / Лоранс де Кар. – М.: Астрель: АСТ, 2002. – 128 с.
77. Костюк В.І. Поетика фрагменту і художня цілісність твору: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / В.І. Костюк; Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К., 2000. – 17 с.
78. Ліхоманова Н.О. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду ХХ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / Н.О. Ліхоманова; Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України. – К., 2001. – 20 с.
79. Мармазова Л.Л. Поэтика постмодернистской интеллектуальной драмы Т. Стоппарда: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.04 "Литература зарубежных стран" / Л.Л. Мармазова; Днепропетровский нац. ун-т. – Днепропетровск, 2006. – 300 с.
80. Міннуллін О.Р. Лірика як літературний рід: становлення категорії: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / О.Р. Міннуллін; Донецький нац. ун-т. – Донецьк, 2011. – 19 с.
81. Мировая литература в контексте культуры: [сб. ст. по материалам Междунар. науч. конф. (12 апр. 2008 г.) и Всеросс. студ. науч. конф. (19 апр. 2008 г.) / ред. Н.С. Бочкарева]. – Пермь: Перм. гос. ун-т, 2008. – 202 с.
82. Мироненко Л.А. Жанрово-стилевые исследования во французской романтической прозе: дис. ... доктора филол. наук: 10.01.04 "Литература зарубежных стран" / Л.А. Мироненко; Донецкий гос. ун-т. – Донецк, 1999. – 447 с.
83. Мироненко Л.А. XIX век: Франция: [учебное пособие, часть 1] / Л.А. Мироненко. – Донецк: ДонНУ, 2003. – 139 с.
84. Моэм У.С. Искусство слова: О себе и других. Литературные очерки и

- портреты / У.Сомерсет Моэм. – М.: Худ. лит-ра, 1989. – 400 с.
85. Мурадханян І.С. Концепція психологічного двійництва особистості в літературі заходу XVIII-XIX століття: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / І.С. Мурадханян; Дніпропетр. держ. ун-т. – Д., 2001. – 20 с.
86. Пікун Л.В. Дзеркальна гра набутками культури: романтична та постмодерністська модель (на матеріалі романів М. Шеллі "Франкенштейн, або Сучасний Прометей" і П. Зюскінда "Парфуми. Історія одного вбивці"): автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Л.В. Пікун; Київ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2006. – 20 с.
87. Попова Г.В. Романтична поетика "Замогильних нотаток" Ф.-Р. де Шатобріана: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.04. "Література зарубіжних країн" / Г.В. Попова; Дніпропетр. нац.. ун-т. – Дніпропетровськ, 2006. – 19 с.
88. Постова Н.С. Поетика романтичного історичного роману: "Собор Паризької богоматері" В. Гюго: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / Н.С. Постова; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2002. – 20 с.
89. Тараненко О.В. Роль казки в становленні сприйняття художнього твору: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / О.В. Тараненко; Донец. держ. ун-т. – Донецьк, 1999. – 20 с.
90. Теличко Т.Г. Поетика инонационального в английском романе начала XX в.: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.04 "Література зарубежных стран" / Т.Г. Теличко; Донецкий нац. ун-т. – Донецк, 2006. – 200 с.
91. Шадріна Т.В. Кембриджська школа в літературознавстві Англії: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 "Література

- зарубіжних країн" / Т.В. Шадріна; Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України.
 – К., 2002. – 20 с.
92. Юрочкина О.Н. Проблема взаимодействия текстовых категорий: на материале романа У.С. Моэма "Театр" и его перевода на русский язык: дис ... кандидата филол. наук: 10.02.19 "Теория языка" / О.Н. Юрочкина; Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2009. – 320 с.
93. Architektur Theorie von der Renaissance bis zur Gegenwart. – Köln: TASCHEN GmbH, 2006. – 864 S.
94. Beck, James H. Malerei der italienischen Renaissance. – Köln: Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 1999. – 516 S.
95. Bragdon, Claude. Architecture and Democracy [Forgotten Books AG: Classic Reprint Series, 2010]. – New York: Alfred A.Knopf, 1918. – n.i.
96. Burckhardt, Jacob. Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge / hrsg. von Henning Ritter. – Köln: DuMont Buchverlag, 1997. – 486 S.
97. Büttner, Frank; Gottdang, Andrea. Einführung in die Ikonographie: Wege zur Deutung von Bildinhalten. – München: Verlag C.H.Beck oHG, 2006. – 304 S.
98. Fahr-Becker, Gabriele. Jugendstil. – Bonn: Tandem Verlag GmbH: h.f.ullmann, 2004/2007. – 425 S.
99. Forster E.M. Aspects of the Novel / ed. Oliver Stallybrass. – Penguin Books, 1977. – 204 pp.
100. Koch, Wilfried. Baustil Kunde. Das Standartwerk zur europäischen Baukunst von der Antike bis zur Gegenwart. – Berlin: Bertelsmann, 2005. – 552 S.
101. Moore, George. Modern Painting. – Nabu Press, 2010. – 306 pp.
102. Nuttgens, Patrick. Die Geschichte der Architektur. – Berlin: Phaidon Press Limited, 2002. – 351 S.
103. Rea, Hope. Titian [Forgotten Books AG: Classic Reprint Series, 2010]. – London: George Bell & Sons, 1906. – 56 pp.
104. Schmidt, Kerstin. The Theatre of Transformation: Postmodernism in American

- Drama. – Amsterdam; New York: Editions Rodopi B.V., 2005. – 230 pp.
105. Stephen, Leslie. English Literature and Society in the Eighteenth Century. – Forgotten Books AG: Classic Reprint Series, 2010. – 211 pp.

**IV. Работы по культурологии,
истории эстетической мысли и художественной культуры**

106. Аникин Г.В. Эстетика Джона Рёскина и английская литература XIX века: [монография / ред. Н.П. Михальская] / Г.В. Аникин. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
107. Базен Ж. История истории искусств: от Вазари до наших дней / Жермен Базен. – М.:Прогресс, 1994. – 528 с.
108. Барт Р. Миф сегодня / Ролан Барт // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Издат. группа "Прогресс", "Универс", 1994. – С. 72-130.
109. Бартошевич А.В. Шекспир. Англия. XX век. / А.В. Бартошевич. – М.: Искусство, 1994. – 413 с.
110. 1Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / [сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – С. 9-191.
111. Бахтин М.М. Искусство и ответственность / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи / [сост. С. Бочаров и В. Кожинов]. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 3-4.
112. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
113. Вайнштейн О. Граф Робер де Монтескью: денди декаданса / О. Вайнштейн // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков: [сб. ст. / общ. ред. Е.Е. Дмитриева]. – М.: ОГИ, 2006. – С. 197-224.

114. Введение в культурологию: [учеб. пособие для вузов / руководит. автор. колл. и отв. ред. Е.В. Попов]. – М.: ВЛАДОС, 1996. – 336 с.
115. Вейман Р. История литературы и мифологии: очерки по методологии и истории литературы / Роберт Вейман. – М.: Прогресс, 1975. – 344 с.
116. Герчанівська П.Е. Культурологія: [навч. посібник для дистанційного навчання / наук. ред. В.І. Панченко, 2-ге вид., випр. і допов.]. – К.: Університет "Україна", 2006. – 323 с.
117. Гомбрих Э. История искусства / Эрнст Гомбрих. – М.: ООО "Издательство ACT", 1998. – 688 с.
118. Гриненко Г.В. Хрестоматия по истории мировой культуры. – М.: Юрайт, 1998. – 669 с.
119. Ерасова Е. Жизнетворчество в английском эстетическом движении 1860-1890-х годов / Е. Ерасова // Искусство versus литература: Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков: [сб. ст. / общ. ред. Е.Е. Дмитриева]. – М.: ОГИ, 2006. – С. 225-244.
120. Зарубежная литература XX века: [учеб. для вузов / Л.Г. Андреев, А.В. Карельский, Н.С. Павлова и др.; ред. Л.Г. Андреев, 2-е изд., испр. и доп.]. – М.: Высшая школа, 2004. – 559 с.
121. Івашина Т.М. Закономірності еволюції образу Дон Жуана в європейській літературі XVII-XX ст.: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.05 "Порівняльне літературознавство" / Т.М. Івашина; Терноп. держ. пед. ун-т ім. В.Гнатюка. – Тернопіль, 2002. – 18 с.
122. История английской литературы: [ред. М.П. Алексеев, И.И. Анисимов, А.К. Дживилегов и др.]. – М. - Л.: Изд-во Академии Наук СССР, 1943. – Том 1. Вып. 1.
123. История английской литературы: [ред. И.И. Анисимов, А.А. Елистратова, А.Ф. Иващенко]. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1953. – Том 2. Вып. 1.
124. История английской литературы: [ред. И.И. Анисимов, А.А. Елистратова,

- А.Ф. Иващенко и др.]. – М.: Изд-во Академии Наук СССР, 1953. – Том 2. Вып. 2.
125. Історія зарубіжної літератури ХХ століття / Г.Й. Давиденко, Г.М. Стрельчук, Н.І. Гречаник: [навч. посібник, 2-ге вид. перероб. та доп.]. – К.: Центр учебової літератури, 2009. – 488 с.
126. Історія зарубіжної літератури ХХ століття: [навчальний посібник / В.І. Кузьменко, О.О. Гарачковська, М.В. Кузьменко та ін.]. – К.: ВЦ "Академія", 2010. – 496 с.
127. Історія культури / О.А. Гаврюшенко, В.М. Шейко, Л.Г. Тишевська: [навч. посібник / наук. ред. В.М. Шейко]. – К.: Кондор, 2004. – 763 с.
128. История мировой культуры (мировых цивилизаций): [3-е доп. и перер. изд.]. – Ростов н/Д: Феникс, 2004. – 544 с.
129. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: [в 5-ти тт. – Т.1: Античность. Средние века. Возрождение / ред. В.П. Шестаков]. – М.: Изд-во Академии художеств СССР, 1962. – 684 с.
130. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: [в 5-ти тт. – Т. 2: Эстетические учения XVII-XVIII веков / ред. В.П. Шестаков]. – М.: Изд-во "Искусство", 1964. – 836 с.
131. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли: [в 5-ти тт. – Т. 3: Эстетические учения Западной Европы и США (1789-1875) / ред. Л.Я. Рейнгардт]. – М.: Изд-во "Искусство", 1967. – 1008 с.
132. Кармин А.С. Основы культурологии: морфология культуры А.С. Кармин. – СПб.: Изд-во "Лань", 1997. – 512 с.
133. Кун Н.А. Легенды и мифы Древней Греции. – М.: Гос. учебно-педагогич. издат., 1954. – 450 с.
134. Любимов Л.Д. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии: [книга для чтения] / Лев Любимов. – М.: Просвещение, 1976. – 319 с.

135. Маслова В.А. Лингвокультурология: [учеб. пособие для студ. высш. учеб, заведений] / В.А. Маслова. – М.: Издательский центр "Академия", 2001. – 208с.
136. Михайлов А.В. Эстетические идеи немецкого романтизма / А.В. Михайлов // Эстетика немецких романтиков. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 401-435.
137. Момджян Х.Н. Французское Просвещение XVIII века: Очерки / Х.Н. Момджян. – М.: Мысль, 1983. – 447 с.
138. Муратов П.П. Образы Италии: В 3 т. Т.1.: Венеция. Путь к Флоренции. Флоренция. Города Тосканы / Павел Муратов. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 384 с.
139. Попова-Бондаренко И.А. Культурология: [учебно-методическое пособие] / И.А. Попова-Бондаренко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 141 с.
140. Пуришев Б.И. Зарубежная литература средних веков. Латин., кельт., скандинав., прованс., франц. литературы / Б.И. Пуришев. – М.: Просвещение, 1974. – 399 с.
141. Ранние формы искусства: [сб. статей / сост. С.Ю. Неклюдов]. – М.: Искусство, 1972. – 480 с.
142. Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: [сб. ст. – Вып.10: Императорская Академия художеств. Дела и люди / ред.-сост. И.В. Рязанцев]. – М.: Памятники исторической мысли, 2006. – 312 с.
143. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1984: Художественная картина мира – Перекрёсток искусств – 20 лет содружества наук в познании творчества: [сб. науч. трудов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. – 262 с.
144. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / 1986: Человек – Природа – Искусство: [сб. науч. трудов]. – Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. – 272 с.

145. Человек и культура: Индивидуальность в истории культуры: [сб. ст. / АН СССР, науч. совет по истории мировой культуры; отв. ред. А.Я. Гуревич]. – М.: Наука, 1990. – 240 с.
146. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: [учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т.]. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Т.1. – 208 с.
147. Шайтанов И.О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения: [учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т.]. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. – Т.2. – 224 с
148. Bascom, John. Aesthetics, or The Science of Beauty. – Boston: Crosby and Nichols, 1862. – 256 pp.
149. Die Kunst des Barock: Architektur. Skulptur. Malerei / hrsg. von Rolf Toman. – Bonn: Tandem Verlag GmbH: Könemann, 2004. – 500 S.
150. Die Kunst der italienischen Renaissance: Architektur. Skulptur. Malerei. Zeichnung /hrsg. von Rolf Toman. – Bonn: Tandem Verlag GmbH: Könemann, 2005. – 464 S.
151. Die Kunst der Gotik: Architektur. Skulptur. Malerei / hrsg. von Rolf Toman. – Bonn: Tandem Verlag GmbH: Könemann, Königswinter, 2004. – 520 S.
152. Die Kunst der Romanik: Architektur. Skulptur. Malerei / hrsg. von Rolf Toman. – Bonn: Tandem Verlag GmbH: Könemann, 2004. – 520 S.
153. Mariette, Auguste. Outlines of Ancient Egyptian History / tr. Mary Brodrick. – 2nd ed. Forgotten Books AG: Classic Reprint Series, 2010]. – London: John Murray, Albemarle Street, 1892. – 232 pp. [
154. Puffer, Ethel D. The Psychology of Beaty. – Houghton, Mifflin & Co., 1905. – 286 pp.
155. Reynolds, Joshua. Seven Discourses on Art. – Teddington: The Echo Library, 2007. – 80 pp.
156. Ross, Stephen David. A Theory of Art. – Albany: State University of New York,

1982. – 246 pp.

157. Schiller, Friedrich. Aesthetical and Philosophical Essays. – In two volumes, Vol.1. [Forgotten Books AG: Classic Reprint Series, 2010]. – Boston, Mass.: C.H.Simonds & Co., 1902. – 842 pp.

V. Философские, психологические, исторические, лингвистические и пр. исследования

158. Бахтин М.М. Из записей 1970-71 годов // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / [сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – С. 355-380.
159. Бахтин М.М. К методологии гуманитарных наук / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / [сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – С. 381-393.
160. Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / [сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – С. 297-325.
161. Бахтин М.М. Роман воспитания и его значение в истории реализма / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / [сост. С.Г. Бочаров; примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров, 2-е изд.]. – М.: Искусство, 1986. – С. 199-249.
162. Бахтин М.М. Слово в романе / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 72-233.
163. Блэк М. Метафора / М. Блэк // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 153-172.
164. Бондар Н.Ю. Художня своєрідність архетипів дому, дороги і дитини (на

- матеріалі романів У. Стайрона "Вибір Софі" і Дж. Барнса "Історія світу в 10 ½ розділах"): 10.01.04. "Література зарубіжних країн": автореф. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
165. Брентано К. Статьи и художественные фрагменты / Клеменс Брентано // Эстетика немецких романтиков. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 227-249.
166. Виноградов В.В. О языке художественной прозы: [Монография] / В.В. Виноградов. – М.: Наука, 1980. – 360 с.
167. Горяча Н.М. "У пошуках утраченого часу" Марселя Пруста як роман про мистецтво та митця: епістемологія та поетика: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Н.М. Горяча; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка, Ін-т філол. – К., 2003. – 20 с.
168. Гулыга А.В. Немецкая классическая философия: [монография, 2-е изд., испр. и доп.] / А.В. Гулыга. – М.: Рольф, 2001. – 416 с.
169. Гюббенет И.В. Основы филологической интерпретации литературно-художественного текста: [монография] / И.В. Гюббенет. – М.: Изд-во МГУ, 1991. – 205 с.
170. Журбина А.В. Судьба "Метаморфоз" Овидия во Франции на пороге Нового времени: нач. XIV – сер. XVI в.: от аллегории к литературному переводу: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (французская)" / А.В. Журбина; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького РАН. – Москва, 2010. – 195 с.
171. Захарова А.Л. Поетика храму у творах художньої літератури (на матеріалі романів У. Голдінга "Шпиль" і Ю. Місіми "Золотий храм"): автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / А.Л. Захарова; Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2004. – 19 с.
172. Исагулов Н. Особенности вербализации мегаконцепта ИСКУССТВО в

- романе У.С. Моэма "Луна и грош" / Никита Исагулов // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції "Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур" (16-17 березня 2010 року) / [Ред. колегія В.Д. Каліущенко (відп. ред.), М.Г. Сенів, В.Є. Приседська, А.О. Іванов.] – Донецьк: ДонНУ, 2010. – Т.1. – С. 142-145.
173. Книга сочинителя / [сост., вступ. ст., коммент. М. Позднєв]. – СПб.: Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 319 с.
174. Краснящих А.П. Джеймс Джойс: специфіка художнього світу та проблема творчого методу (роман "Улісс"): автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. фіол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / А.П. Краснящих; Дніпропетр. держ. ун-т. – Дніпропетровськ, 1999. – 19 с.
175. Ляхтеэнмяки М. Перевод и интерпретация: о некоторых предположениях и мифологемах / М. Ляхтеэнмяки // Теоретическая и прикладная лингвистика. – Вып.1. Проблемы философии языка и сопоставительной лингвистики. – Воронеж: Изд-во ВГТУ, 1999. – С. 32-45.
176. Методы изучения литературы. Системный подход: [монография] / В.Г. Зинченко, В.Г. Зусман, З.И. Кирнозе. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 200 с.
177. Моргачова Г.В. Художнє осмислення історії у "Данцизькій трилогії" Гюнтера Грасса: 10.01.04. "Література зарубіжних країн": автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. фіол. наук / Г.В. Моргачова. – Київ, 2010. – 20 с.
178. Моэм С. Записные книжки / Сомерсет Моэм. – М.: Захаров-АСТ, 1999. – 384 с.
179. Мюллер А. Нечто о пейзажной живописи / Адам Мюллер // Эстетика немецких романтиков. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 341-342.
180. Набоков В.В. О хороших читателях и хороших писателях / В.В. Набоков // Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998. – С. 23-

29.

181. Половцев Д.О. Проблема инаковости в творчестве Э.М. Форстера: дис ... кандидата филол. наук: 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (английская)" / Д.О. Половцев; ГОУВПО "Московский педагогич. гос. ун-т". – Москва, 2009. – 153 с.
182. Пургина Е.С. Концепция английского национального характера в романах Э.М. Форстера: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (английская)" / Е.С. Пургина; Ур. гос. ун-т им. А.М. Горького. – Екатеринбург, 2008. – 205 с.
183. Рунге Ф.О. Из писем / Филипп Отто Рунге // Эстетика немецких романтиков. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С. 309-333.
184. Сероменко Л.И. Новеллистика Эдварда Моргана Форстера: греко-италийские образы и мотивы: дис ... кандидата филол. наук: 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (английская)" / Л.И. Сероменко. – М., 2001. – 208 с.
185. Скідан О.Г. Контрастивні стилістичні засоби втілення концепту творча особистість у художніх текстах У.С. Моєма: автореф. дис.на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук / О.Г. Скідан. – Харків, 2007. – 20 с.
186. Скороденко В. Предисловие / В Скороденко // Somerset Maugham. The Moon and Sixpence. – Moscow: Progress Publishers, 1972. – pp. 3-17.
187. Трикозенко И.В. Художественная проза С. Моэма в контексте английской литературы XIX - начала XX века (Слагаемые успеха): дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья (английская)" / И.В. Трикозенко. – Москва, 2003. – 181 с.
188. Флоренский П.А. Мысль и язык / П.А. Флоренский // Флоренский П.А Т.2. У водоразделов мысли. – М.: Правда, 1990. – С.109-341.
189. Фридрих К.Д. Письма, высказывания, толкования / Каспар Давид Фридрих // Эстетика немецких романтиков. – СПб: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. – С.

- 354-366.
190. Хмельницкая Т. Предисловие / Т. Хмельницкая // Форстер Э.М. Избранное. – Л.: Худож. лит., 1977. – С. 3-16.
191. Хутыз Ф.А. Концепция художественной прозы Сомерсета Моэма в контексте основных теорий романа первой половины XX века в Великобритании: дис. ... кандидата филол. наук: 10.01.05 "Литература народов Европы, Америки и Австралии"; 10.01.08 "Теория литературы. Текстология" / Ф.А. Хутыз. – Майкоп, 2001. – 195 с.
192. Conventions for the presentation of written assignments. Postgraduate courses. – Marjon International: SCHOOL of INTERNATIONAL EDUCATION, 2004. – 29 pp.
193. Lakoff, George; Johnson, Mark. Metaphors We Live By. – Chicago, University of Chicago Press, 1980. – 256 pp.
194. Meyers, Jeffrey. "The Paintings in Forster's Italian Novels", London Magazine, 13, February-March 1974 // E.M. Forster: Critical Assessments / Ed. by J.H. Stape. – Volume III: The Modern Critical Response: Where Angels Fear to Tread to Maurice. – The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, n. d. – pp.13-25.
195. Michelangelo. Briefe. Gedichte. Gespräche. – Frankfurt am Mein: Fischer Bücherei KG, 1957. – 539 S.
196. Michelangelo. Zweiundvierzig Sonette. – In der Übertragung von Reiner Maria Rilke. Mit Zeichnungen Michelangelos. – Frankfurt am Mein; Leipzig: Insel Verlag, 2002. – 126 S.
197. Oliver A.J. The Art of E.M. Forster. – Melbourne University Press, 1960. – 88 pp.
198. Rosenbaum S.P. "Towards a Literary History of Monteriano", Twentieth Century Literature, 31, 1985 // E.M. Forster: Critical Assessments / Ed. by J.H. Stape. – Volume III: The Modern Critical Response: Where Angels Fear to Tread to Maurice. – The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, n. d. – pp. 39-54.

199. Szala, Alina. "North and South: Civilization in E.M. Forster's First Novel", *Cahiers d'etudes et de recherches victoriennes et edouardiennes*, 4-5, 1977 // E.M. Forster: Critical Assessments / Ed. by J.H. Stape. – Volume III: The Modern Critical Response: *Where Angels Fear to Tread* to *Maurice*. – The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, n. d. – pp. 26-38.
200. Wilde, Alan. "The Aesthetic View of Life: *Where Angels Fear to Tread*", *Modern Fiction Studies*, 7.3, 1961 // E.M. Forster: Critical Assessments / Ed. by J.H. Stape. – Volume III: The Modern Critical Response: *Where Angels Fear to Tread* to *Maurice*. – The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, n. d. – pp.3-12.

VI. Лексикографические источники и источники справочного материала

201. Авангардизм // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: XX век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 9-10.
202. "Блумсбери группа" // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: XX век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 22-23.
203. Дадаизм // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: XX век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 30-32.
204. Дератани Н.Ф., Тимофеева Н.А. Хрестоматия по античной литературе: [том 1 – Греческая литература]. – М.: Просвещение, 1965. – 680 с.
205. Дератани Н.Ф., Тимофеева Н.А. Хрестоматия по античной литературе: [том 2 – Римская литература]. – М.: Просвещение, 1965. – 652 с.
206. Каллиграмма // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: XX век": [Учебное пособие / Сост.

- И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 38-40.
207. Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь: [4-е изд., перераб. и доп.]. – М.: Русский язык, 1984. – 944 с.
208. Методическое пособие по курсу "История зарубежной литературы: Античность" (для студентов факультета иностранных языков и филологического факультета) / Н.С. Постовая, Л.А. Рыжкова. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 48 с.
209. Методическое пособие по курсу "История зарубежной литературы: Средневековье – Возрождение" (для студентов факультета иностранных языков и филологического факультета) / Н.С. Постовая, Л.А. Рыжкова. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 95 с.
210. Методическое пособие по курсу "История зарубежной литературы: XVII-XVIII ст." (для студентов факультета иностранных языков и филологического факультета) / А.В. Попова, Н.С. Постовая. – Донецк: ДонНУ, 2006. – 89 с.
211. Методическое пособие по курсу "История зарубежной литературы: XX век" (для студентов факультета иностранных языков и филологического факультета) / О.В. Матвиенко, И.А. Попова-Бондаренко. – Донецк: ДонНУ, 2007. – 116 с.
212. Модернизм // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: XX век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 56-58.
213. Мюллер В.К. Большой англо-русский словарь / Сост. В.К. Мюллер, А.Б. Шевнин, М.Ю. Бродский. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 1536 с.
214. Новейший философский словарь / [Сост. А.А. Грицанов]. – Минск: Изд. В.М. Скаакун, 1998. – 896 с.
215. Писатели США: Краткие творческие биографии / [сост. и общ. ред.

- Я. Засурский, Г. Злобин, Ю. Ковалёв]. – М.: Радуга, 1990. – 428 с.
216. Постмодернизм // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: ХХ век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 70-71.
217. Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: ХХ век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – 127 с.
218. Роднянский И.Б. Художественное время и художественное пространство /И.Б. Роднянский // Литературный энциклопедический словарь [Под общ. ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева]. – М.: Советская энциклопедия, 1987. – С. 487-489.
219. Текст // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: ХХ век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 94-95.
220. Творческие портреты композиторов: Популярный справочник: [автор-сост. О. Гусева]. – М.: Музыка, 1990. – 442 с.
221. Цитата // Расширенный терминологический словарь по курсу "История зарубежной литературы: ХХ век": [Учебное пособие / Сост. И.А. Попова-Бондаренко, Л.А. Рыжкова]. – Донецк: ДонНУ, 2009. – С. 105-107.
222. Keysers Antiquitäten-Lexikon für Sammler und Kunstliebhaber. – München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1977. – 271 S.
223. Makaryk, Irene R. Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms. – Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press Inc., 2000. – 656 pp.
224. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 1: A-Anj. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.

225. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 2: Ank-Baj. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
226. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 3: Bak-Bot. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
227. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 4: Bou-Com. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
228. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 5: Con-Dug. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
229. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 6: Duh-Farm. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
230. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 7: Farn-Gap. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
231. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 8: Gar-Grie. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
232. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 9: Grif-Hofg. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
233. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 10: Hofh-Jam. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
234. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers

- Lexikonredaktion. – Band 12: Klei-Lar. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
235. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 18: Pto-Ross. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
236. Meyers großes Taschenlexikon: in 24 Bänden / 5., hrsg. und bearb. von Meyers Lexikonredaktion. – Band 20: Schu-Spar. – Mannheim; Leipzig; Wien; Zurich: BI Taschenbuchverlag, 1995. – 320 S.
237. Rogal, Samuel J. A William Somerset Maugham encyclopedia / Samuel J. Rogal. – Westport, CT: Greenwood Press, 1997. – 376 pp.
238. Zuffi, Stefano. Bildatlas der Malerei: Maler. Werke. Kunstlandschaften. – Leipzig: Seemann Henschel GmbH & Co. KG: E.A. Seemann Verlag, 2004. – 432 S.

VII. Сетевые ресурсы

239. Борисова И. "Моцарт и Сальери" (Интермедиальные ключи к пушкинскому тексту) [Электронный ресурс]. – Университет Торонто – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/document/527754.html>
240. Борисова И. Перевод и граница: перспективы интермедиальной поэтики [Электронный ресурс]. – Университет Торонто – Режим доступа: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
241. Голенищев-Кутузов И.Н. Новая Жизнь. Комментарии // Данте Алигьери. Новая жизнь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/POEZIQ/DANTE/comment.txt>
242. Гусева Е.А. Моэм / Е.А. Гусева [Электронный ресурс] // КЛЭ, Т.4. – 1967. – Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/kle/Kle-abc/Ke4/ke4-9983.htm>
243. Кравченко О.А. Гармонія як основа єдності літературного твору [Электронный ресурс]: автореф. дис... кандидата фіол. наук: 10.01.06 "Теорія літератури" / Оксана Анатоліївна Кравченко; Донецький

- національний ун-т. – Донецьк, 2000. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/3345.html>
244. Косенко Н.Є. Дискурс театру у французькій драматургії XVII століття [Электронный ресурс]: автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук: 10.01.04 "Література зарубіжних країн" / Наталія Євгеніївна Косенко; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2005. – Режим доступу: <http://disser.com.ua/contents/3468.html>
245. Кураш С.Б. Поэтическая метафорика в межкультурном интертексте / С.Б. Кураш [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: http://www.bdpu.org/scientific_published/ukr_lit_2008/Kurash
246. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живём / Дж. Лакофф, М. Джонсон [Электронный ресурс]. // Теория метафоры. – М., 1990. – С. 387-415. – Режим доступа: <http://alt-future.narod.ru/Ai/lakoff.htm>
247. Маритен Ж. Ответственность художника [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/FILOSOF/MARITEN/hudozhnik.txt>
248. Пропп В. Исторические корни Волшебной Сказки: [монография] / В. Пропп [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.misto.kiev.ua/CULTURE/PROPP/skazki.txt>
249. Степанов Ю.С. "Интертекст" – среда обитания культурных концептов (к основаниям сравнительной концептологии) [Электронный ресурс]. – Известия РАН. Серия литературы и языка (Москва), 2001 г. – Режим доступа: <http://abuss.narod.ru/Biblio/stepanov1.htm>
250. Универсализм культурного сознания и истории: [Электронный ресурс] / сб. науч. статей / Под ред. В.П. Визгина. – Режим доступа: <http://www.riku.ru/lib/teor/until4m.htm>
251. Шиньев Е.П. Интермедиальность как механизм межкультурной диффузии в литературе (на примере романов В.В. Набокова "Дар") / Е.П. Шиньев // Аналитика культурологии: [электронное научное издание Тамбовского гос.

- ун-та им Г.Р. Державина]. – Выпуск 2(14), 2009. – Режим доступа: <http://analiculturolog.ru/component/resource/article/journal/2009/23-14/641-00640.html/>
252. Doll, Rob. An Interpretation of E.M. Forster's Where Angels Fear to Tread. – Pharos online edition, 2002-2005. – Access: <http://www.emforster.info/pages/angels.html>
253. Lakoff , George. Metaphor, Morality, and Politics, Or, Why Conservatives Have Left Liberals In the Dust. – 1995. – Access: <http://www.wwcd.org/issues/Lakoff.html>

Анотація

Iсагулов М.В. Поетика інтермедіальності у англійському романі початку ХХ століття (Е.М. Форстер, "Куди бояться ступити ангели"; С. Моем, "Місяць і гріш")"

У роботі розглядається поетика інтермедіальності на прикладі романів Е.М. Форстера та С. Моєма. Подано огляд розвитку проблеми синтезу мистецтв з Античності до сьогодення, виокремлено найбільш яскраві джерела інтермедіальності в історії мистецтва, обґрунтовано постмодерністську концепцію вивчення явища. Встановлено, що у романах письменників функціонують три типи інтермедіальності (конвенціональна, нормативна та референційна) у вигляді синтезів "література-музика", "література-живопис" та "література-театр", які розширяють "прості" сюжети за рахунок включення додаткових інформаційно-змістових пластів ("Куди бояться ступити ангели") та допомагають створити особливий колорит живописної та літературної художніх систем ("Місяць та гріш"). Виявлено розгалужену систему авторського цитування текстів, що належать до інших художніх мов.

Ключові слова: поетика, інтермедіальність, синтез мистецтв, медіум, постмодернізм, "на зламі століть".

Аннотация

Исагулов Н.В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э.М. Форстер "Куда бояться ступить ангелы"; С. Моэм "Луна и грош")

В работе рассматривается поэтика интермедиальности на примере романов Э.М. Форстера и С. Моэма. Даётся обзор изучения проблемы синтеза искусств от Античности до постмодерна, выявлены наиболее яркие источники интермедиальности в истории искусств, обоснована постмодернистская концепция изучения явления. Установлено, что в романах писателей функционируют три типа интермедиальности (конвенциональная, нормативная и референциальная) в виде синтезов "литература-музыка", "литература-живопись" и "литература-театр", которые углубляют "простые" сюжеты романов путём подключения дополнительных информационных пластов ("Куда боятся ступить ангелы") и позволяют создать особый колорит двух художественных систем – литературной и живописной ("Луна и грош"). Обнаружена многоуровневая система авторского цитирования текстов, принадлежащих другим художественным языкам.

Ключевые слова: поэтика, интермедиальность, синтез искусств, медиум, постмодернизм, "рубеж веков".

Summary

Isagulov M.V. Intermediality Poetics in the English Novels of the Early XX Century (E.M. Forster's *Where Angels Fear to Tread*; W.S. Maugham's *The Moon and Sixpence*)

The research deals with poetics of intermediality on the basis of E.M. Forster and S. Maugham's novels. It outlines the development of the problem of blending different artistic media from Ancient times till nowadays. The brightest examples of the intermediality sources in the history of arts are provided. The postmodern conception of tracing the problem is justified. It is shown that three types of intermediality are functioning in the novels – conceptional, nominative and referential – they are expressed in the following syntheses: "literature-music", "literature-painting" and "literature-theatre", that either deepen the subject of the novels by connecting it to additional informative spheres, or serve to create the specific literary and pictorial colourings of the artistic systems. The multi-level system of various artistic quotations within texts is revealed.

Key-words: poetics, intermediality, blending different artistic media, medium, postmodern, "the turn of the centuries".