

Язык интермедиальности: Слияние искусств, культур и литературы

Никита Исагулов

Аннотация

В статье на конкретных примерах демонстрируются особенности интермедиального «языка», используемого Э. М. Форстером для расширения контекстного поля его романа *Куда боятся ступить ангелы* (1905). Применяя технику внимательного чтения (close reading) и герменевтический метод, в статье рассматривается специфика живописных описаний и театрального медиума, а также интермедиальные ссылки, интегрированные в полотно литературного произведения с целью расширения его контекста, проведения границ между культурами и углубления конфликтов. Делается вывод, что писатель использует специфические модели и конструкции интермедиального языка для расширения контекста сюжета и усиления противопоставлений между английским и итальянским, своим и чужим, старым и новым.

Ключевые слова: искусство, британская литература, английскость, интермедиальность

I. ВВЕДЕНИЕ: ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ «ЯЗЫК»

Интермедиальность — это «специфические связи между разнородными медиа-продуктами и общие связи между различными типами медиа» и их исследование [1]. Хотя сам термин был введён в начале 1980-х годов, феномен существовал задолго до этого и может быть прослежен, например, в использовании экфрасиса в *Илиаде* Гомера [2] или синкетизме мифологии. В наши дни интермедиальность остаётся чрезмерно широким и сложным понятием и теорией, объединяя более пятидесяти различных терминов под одним зонтичным понятием-гиперонимом [3, 4]. Настоящее исследование фокусируется на том, что можно назвать «конвенциональной» интермедиальностью [5], то есть на медиальном многообразии форм художественного произведения (например, музикализация литературы, пластичность музыки), или, как это называют Вернер Вольф и Ирина О. Раевски, — «интермедиальных ссылках» [3, 6]. Несмотря на акцент на таких интермедиальных ссылках, в отличие от типологий Вольфа и Раевски, в данной статье они рассматриваются как отсылки к произведениям других медиа внутри исследуемого медиума и как вклад в специфический диалог культур посредством цитат, реминисценций, самоцитирования и ссылок [5]. Эта категория воспринимается как продукт специфики литературных текстов и доминирования верbalного медиума.

Как модернистский писатель и борец с классовыми различиями и лицемерием, Э. М. Форстер использует различные интермедиальные компоненты в своём романе *Куда боятся ступить ангелы* (1905): интеграция живописного и театрального медиумов, а также референциальные отсылки к другим произведениям искусства в литературном тексте служат цели усложнения внешне простого и «скучного» сюжета посредством добавления философских смыслов — путём присоединения

дополнительных информационных слоёв из других медиумов и искусств, а именно литературы, живописи и оперы. Цель таких интермедиальных элементов — обострить конфликт культур и выстроить оппозиции или так называемые модернистские «бинарности» [7], расширяя контекстуальное поле романа, подобно фрагментации в эпоху Ренессанса или романтизма. В случае с *Куда боятся ступить ангелы*, эти бинарности создают множественные уровни конфликта, формируя культурные, медиальные и художественные оппозиции между искусством и жизнью, жизнью и историей, гениями и филистерами, экстатичным дионаисийским началом и гармоничным аполлоническим [8], британским и итальянским, современным и старым, служа «кирпичиками» в глобальной арке конфликта между своим и чужим. Это хитросплетение конфликтов заложено в самом названии романа, в сознательных цитатах других произведений искусства, в сюжетных параллелях (например, итальянская оперная адаптация романа Вальтера Скотта, воспринимаемая через англичан, посещающих итальянский провинциальный городок), в противопоставлении искусств и в перемещении персонажей за пределы их привычного культурного контекста.

II. ЖИВОПИСНЫЙ/ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЙ МЕДИУМ

Присутствие живописных интеграций или «переработки» изображений в вербальную, литературную форму можно отследить в нескольких ключевых сценах романа. Для этого Форстер использует два типа изображений: литературные портреты главных персонажей и многочисленные описания итальянской природы глазами британских путешественников — обе формы являются экфрасисом.

Один из примеров экфрастического описания можно увидеть в следующем отрывке:

«Туманный зелёный цвет оливковых деревьев поднимался к стенам города, и он казался парящим в изоляции между деревьями и небом, словно некий фантастический корабль-город из сна. Его цвет был коричневым, и он не выявлял ни одного дома — ничего, кроме узкого кольца стен, а за ними — семнадцать башен — всё, что осталось от пятидесяти двух, которые заполняли город во времена его расцвета. Некоторые были лишь обломками, некоторые клонились к падению, некоторые — всё ещё вертикальны, вонзались в небо, как мачты. Его невозможно было назвать прекрасным, но столь же невозможно было назвать его причудливым» [9].

Это первое описание Монтериано [на самом деле Форстер описывает город Сан-Джимињано в Италии] в романе демонстрирует начальное противопоставление между английской и итальянской культурой: акцент на природе вызывает ассоциации с итальянской ренессансной живописью, где подобные туманно-зелёные холмы часто изображаются в арках, между колоннами, в оконных проёмах или на лестницах «религиозных» картин (например, *Снятие с креста* Джотто, 1320-е; *Дева Мария, являющаяся святому Бернарду* Перуджино, около 1490–94; *Тайная вечеря* Леонардо да Винчи, около 1495–98; *Мона Лиза*, 1503–06; *Рождество* Корреджо, 1529–30). Та же панорама сопровождает героев в разных сценах — вид из окна гостиницы, панорамный вид в доме Джино, вид из собора или изображение на фресках святой Деодаты [под видом святой Форстер описывает Санта-Фину, местную мученицу из Сан-Джимињано, которая жила в 1238–1253 годах; её фрески кисти Гирландайо находятся в местном

соборе, выполнены около 1475 года]. Этот вид «преследует» персонажей повсюду, формируя итальянский контекст, создавая образ Италии как страны с глубокими культурными традициями, где жизнь не замерла, а природа напоминает живое яркое море.

В то же время метафора коричневого «корабля-города» среди зелени может ассоциироваться и с английской частью повествования: коричневые мачты и стены Монтериано часто сравниваются с кораблём или замком-крепостью (ср. с выражением «дом англичанина — его крепость»), что отсылает к могуществу (ср. с доминирующей ролью Британской империи в начале XX века). Коричневый цвет здесь вполне логичен, хотя настоящие башни Сан-Джимињяно (о котором писал Форстер) сделаны из светлого известняка/песчаника. Более того, коричневый не характерен для итальянской живописи, где природа обычно изображается яркими красками: большинство итальянских ренессансных художников используют оттенки золотого, жёлто-красного вместо коричневого (например, *Благовещение* Симоне Мартини, 1333; *Мученичество святого Себастьяна* Пьетро дель Поллайуоло, 1475; *Юность Моисея* Боттичелли, 1481–82). Однако в XIX веке коричневый стал популярным на Британских островах и стал типичным для английской академической живописи при изображении английской природы (см. работы Тернера, Констебла, Рейнольдса). Форстер использовал это интуитивно или сознательно, но очевидно, что граница между английским и итальянским проводится в романе через живописный медиум и изобразительное искусство. Однозначно лишь то, что коричневая палитра и образ корабля (ср. с метафорой «Англия правит морями») создают «вторжение» английской в итальянский пейзаж.

Если говорить о (более) сознательном синтезе литературного и живописного медиумов, то Форстер сознательно вводит описания известных пейзажей. Например, в сцене, когда Генриетта и Филипп впервые прибывают в Италию, внимание читателя фокусируют на фиалках:

«В этот момент экипаж въехал в рощицу, коричневую и мрачную на фоне обработанного холма. Деревья в роще были маленькие и безлистственные, но примечательные тем, что их стволы стояли в фиалках, как скалы в летнем море. В Англии тоже есть такие фиалки, но не так много. И в искусстве их тоже немного — ни у одного художника не хватило бы смелости. Колеи от повозок стали каналами, низины — лагунами; даже сухая белая обочина дороги была забрызгана, словно мостовая, которой вскоре суждено исчезнуть под наступающим приливом весны» [9].

И снова среди многих морских метафор романа читателю предлагается видение моря. Но в этот раз это итальянский лес, который изображён неожиданно коричневым: яркая зелень итальянской отсутствует, а коричневые деревья становятся скалами. В то же время фиалки не так уж и редко встречаются как часть пейзажа в живописи — есть яркие примеры живописи рубежа веков, о которых Форстер мог знать (см., например, *Букет фиалок* Мане, 1872, *Фиалки* Левитта, 1885). Тем не менее Форстер частично прав: фиалки чаще служат аксессуарами для изображенных женщин (см. картины Россетти) или как элемент натюрморта.

Писатель также объединяет в романе очевидные конвенциональные и референциальные интермедиальные элементы, что свидетельствует об их сознательном использовании.

Один из примеров — описание Джино и его ребёнка, которое превращается в живописные сцены эпохи итальянского Возрождения:

«Джино прижал сына к губам. Это было слишком величественно для прелестей детской комнаты. Он был величествен; он был частью Природы; ни в одной обыкновенной сцене любви он не выглядел бы столь возвышенно. ... Джино страстно обнял сына... Она пожертвовала своим чистым платком. Он поставил для неё стул на лоджии, выходящей на запад, где ещё было прохладно. Там она села, позади неё раскинулась панорама на двадцать миль, и он усадил мокрого ребёнка ей на колени. Ребёнок сиял здоровьем и красотой: он словно отражал свет, как медный сосуд. Именно такого младенца Беллини томно помещает на колени матери, Синьорелли бросает на мраморные плиты, а Лоренцо ди Креди, более благоговейно, но менее божественно, укладывает среди цветов, подложив под голову охапку золотистой соломы. Джино стоял и смотрел. Потом, чтобы видеть лучше, он опустился на колени рядом со столом, сложив руки в молитвенном жесте. Так их и увидел вошедший Филипп — по сути, Дева Мария с младенцем и волхвом» [9].

Это описание не нуждается в расшифровке, поскольку Форстер сам объясняет читателю, что сцена построена как синтез знаменитых живописных изображений Мадонны с младенцем и волхвом. Отсылка идёт на работы Джованни Беллини, Луки Синьорелли, Лоренцо ди Креди и, фактически, других художников флорентийского кватроченто, которые уникальны ввиду того, что не поддались влиянию более поздних гениев да Винчи, Рафаэля, Микеланджело. Именно к их традициям позже обращаются английские прерафаэлиты, чьё невидимое присутствие ощущается на протяжении всего романа.

Литературные портреты в романе также имеют экфрастическую природу. Например, когда Форстер описывает капеллу Санта-Фини в базилике Сан-Джиминьяно [Коллегиата ди Санта-Мария Ассунта]:

«Санта-Деодата умирала в полном святом просветлении, лёжа на спине. Открытое окно за её спиной показывало такой же вид, как тот, что он видел утром, а на комоде её вдовствующей матери стоял точно такой же медный кувшин. Святая не смотрела ни на пейзаж, ни на кувшин, и тем более — на свою мать. Ведь ей явилось видение: голова и плечи святого Августина скользили, как чудесная эмаль, по штукатурке стены. Это был кроткий святой, довольно тем, что даже наполовину его видно при её смерти» [9].

Это краткое описание настоящей фрески Гирландайо через интермедиальную отсылку связывает сюжет романа с другой фреской из той же базилики — сценой смерти Санта-Фини, когда её язвы чудесным образом зажили, а гнилые доски, на которых она лежала пять лет, покрылись живыми фиалками. Более того, во время похорон стены и башни Сан-Джиминьяно украсились цветами, что отсылает к «морю фиалок» и «коричневым скалам», упомянутым ранее. Эта связь между Санта-Финой и фиалковым морем, вероятно, является ключевым объединяющим элементом романа, соединяющим английскую и итальянскую культуры посредством внедрения живописного медиума в литературный текст.

Кроме того, образ Каролины, в которую влюбляется Филипп, увидев её у этих фресок, напоминает образ Санта-Фины с картины Беноццо Гоццоли (ок. 1465): это ещё один пример литературного портрета в романе:

«Её глаза были открыты, полны бесконечной жалости и величия, словно они постигали границы страдания и видели немыслимое за ними. Такие глаза он видел только на великих полотнах, но никогда у живого человека. Её руки обивали страдающего, нежно поглаживая его, ибо даже богиня может сделать не большие. И казалось вполне уместным, что она склонила голову и коснулась его лба губами. Филипп отвернулся — так же, как он иногда отворачивался от великих картин, в которых зримые формы становятся недостаточными для показанных в них смыслов. Он был счастлив; он был уверен, что в мире есть величие» [9].

Эта финальная сцена может рассматриваться как ещё одна интерпретация Мадонны с младенцем, однако теперь Филипп — младенец на руках у Каролины. Она — единственный англичанин в романе, который не только понял дух Италии, но и стал его частью, почувствовал его. В этом смысле, через скрытую ссылку к итальянской живописи Возрождения, она становится Санта-Финой романа — молодой и красивой женщиной, обречённой на ожидание чуда и, после смерти ребёнка, помогающей другим исцелиться.

III. ТЕАТРАЛЬНЫЙ МЕДИУМ

Использование театрального медиума в романе Форстера проявляется в нескольких эпизодах. Прежде всего, оно формирует восприятие Италии англичанами как театрального представления — из-за динамики речи, особенностей итальянского языка, активной жестикуляции итальянцев — создаётся ощущение, что персонажи одновременно и актёры, и зрители:

«Она закончила, и он замолчал, ибо она сказала правду. Потом, увы! до него дошла нелепость его положения, и он рассмеялся — так же, как рассмеялся бы, увидев такую ситуацию на сцене» [9].

Этот фрагмент напоминает театральную ремарку или реплику в пьесе — стиль и язык обусловлены слиянием театрального и литературного медиумов в повествовании. В других «сценических» эпизодах Форстер прямо указывает, что жизнь главных героев — это своего рода актёрство, театрализованный процесс притворства и подражания. Также театральное искусство представлено как типичная часть итальянской жизни, например:

«Итальянцы по сути своей драматичны; они воспринимают смерть и любовь как спектакль. Не сомневаюсь, он сам убедил себя в том ... что вёл себя превосходно — и как муж, и как вдовец» [9].

Однако кульминацией медиального слияния и одновременно антикульминацией сюжета романа становится сцена оперы *Лючия ди Ламмермур* (1835) Гаэтано Доницетти, поставленной в итальянской провинции. Эта опера, основанная на романе Вальтера Скотта *Ламмермурская невеста* (1819), помогает Форстеру чётко провести границу

между итальянским восприятием оперы (вовлечённость, соучастие) и английской отстранённостью, олицетворяемой Генриеттой, для которой важна «правильная» форма восприятия:

«Зрители отбивали ритм, покачиваясь в такт мелодии, как колосья под ветром. Генриетта, хотя и не любила музыку, знала, как её надо слушать. Она прощедила злобное “Шшиш!”» [9].

Более того, Форстер показывает, что театр в Италии — это переплетение эмпатии/сострадания и совместной радости: публика наслаждается пением, а певица вдохновляется аудиторией:

«Лючия начала петь ... её голос всё ещё был прекрасен, и когда она пела, театр гудел, как улей счастливых пчёл. На протяжении всей колоратуры её сопровождали вздохи, а финальная нота потонула в общем восторженном крике. Певцы черпали вдохновение в зрителях...» [9].

Такая интермедиальная связь позволяет Форстеру с иронией и сарказмом показать единство итальянского общества, тогда как английское общество изображается иерархичным, замкнутым, погружённым в собственную форму и условности. Театральная «анаархия», описанная Форстером, вряд ли была бы возможна в Британии начала XX века — в Италии же дистанция между сценой и зрителями исчезает, позволяя итальянцам быть самими собой и искренне наслаждаться искусством. Этот отказ от искусственного разделения Форстер ярко демонстрирует в другой сцене:

«Бурные волны возбуждения, вызванные мелочами, прокатились по театру. Кульминация наступила в сцене безумия. Лючия вдруг собрала свои распущеные волосы и с благодарностью поклонилась публике. И тут с задника сцены — она будто не замечала этого — вынесли подобие бамбуковой сушилки для белья, облепленной букетами, — коня. Он был безобразен, и большинство цветов были искусственными. Лючия это знала, и зрители тоже. Все понимали, что это — театральный реквизит, используемый каждый год. Но несмотря на это, он вызвал бурю эмоций. С криком восторга и радости она обняла это “животное”, вырвала несколько настоящих цветов, прижала их к губам и бросила зрителям. Те бросали их обратно, с громкими мелодичными криками, а мальчик из ложи схватил гвоздики своей сестры и протянул их. “Какой милый!” — воскликнула певица. Она кинулась к нему и поцеловала. Теперь шум стал неописуемым» [9].

Эта яркая сцена интеграции театрального медиума в литературное произведение, пожалуй, самый живой пример интермедиальности в романе. Она передаёт энергию и эмоциональность итальянцев, отношение к искусству как к общему, живому процессу — в противоположность английскому сдержанному, отстранённому восприятию.

IV. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ССЫЛКИ

Хотя интермедиальные ссылки могут считаться наименее «ценной» формой интермедиальности [3, 10], они формируют ещё один важный слой интермедиального

языка, применяемого Форстером для развития межкультурных, межвидовых и межментальных конфликтов, а также расширения контекста романа.

Для создания определённого сеттинга и провокации дополнительных ассоциаций Форстер использует кажущиеся «хаотичными» отсылки: упоминает архитектурные сооружения, скульптуры, картины, литературные и музыкальные произведения. Он также вводит пять дополнительных литературных референциально-интермедиальных уровней, связанных с Вальтером Скоттом, Александром Поупом, Уильямом Шекспиром, Данте Алигьери и Библией.

Название романа отсылает к поэме Александра Поупа *Опыт о критике* (1709):

*Назови новую пьесу — он тут как тут,
Ошибки поэта разглядит он чутко.
Нет места, где от глупцов был бы ты укрыт —
Ни храм святой, ни кладбищенская будка.
Беги хоть к алтарям — они сотрясут тебя:
Ведь туда, где ангелы боятся ступить,
Глупец с разбегу влетит без страха и стыда. [11]*

Произведение рассуждает о диалектике искусства и его восприятия; Поуп утверждает, что искусство должно быть основано на гармонии, подражать природе и восприниматься образованными и проинформированными ценителями. Роман Форстера — это своего рода сатирический ответ этим идеям. Как писатель-модернист и эстет, он рассуждает о роли искусства и противопоставляет Англию — изолированную и утратившую связь с прежними культурными эпохами — Италии, которая изображается как прямой наследник великой европейской цивилизации. Таким образом, итальянская культура воспринимается английскими персонажами как фейерверк, поскольку искусство никогда не было важным элементом национальной идентичности англичан [12; 13].

Отсылки к Поупу проявляются не только в названии романа, но и в одном из персонажей — миссис Теобальд, что является прямой отсылкой к Льюису Теобальду (1688–1744), первому редактору шекспировского канона, сопернику Поупа, изображённому им в поэме *О глупости* (1728), где Теобальд обвиняется в искажении шекспировского наследия.

Шекспир является не только объектом разногласий Поупа и Теобальда; он также упоминается в романе в одном из литературных портретов:

«Лилия достигла трагизма помимо своей воли — есть ситуации, в которых вульгарность уже не играет роли. Ни Корделия, ни Имогена не более достойны наших слёз» [9].

Форстер здесь иронизирует: образ Лилии плоский и поверхностный, и сравнение с такими глубокими шекспировскими персонажами как Корделия (*Король Лир*, 1606) или Имогена (*Цимбелин*, 1611) звучит насмешкой.

Второй отсыл к Шекспиру — инструмент разрушение английской идиллии, который выводит англичан из зоны комфорта и заставляет их столкнуться с итальянской реальностью:

«На второй день их ударила жара, словно рука, закрывшая рот, — это произошло как раз по пути к гробнице Джузельетты. С этого момента всё пошло наперекосяк. Они сбежали из Вероны. У Генриетты украли альбом для рисования, а флакон с нашатырём протёк в её чемодане и испортил молитвенник, оставив фиолетовые пятна на всей её одежде» [9].

Писатель «выталкивает» персонажей из идиллического мира английской (и *Ромео и Джузельетты* Шекспира) в настоящую, жаркую и хаотичную реальность Италии, Вероны. Жара — понятие малоизвестное англичанам, а потеря альбома может символизировать невозможность сохранить дистанцию между искусством и реальностью, а испорченный молитвенник — крах религиозных/моральных установок и начало действия Генриетты (в католической стране) вопреки библейским нормам.

Третий случай — также литературный портрет — сравнение Джино, «источника всех бед» англичан, с Гамлетом:

«Он стоял спиной, закуривая сигару. Он не говорил с мисс Эббот. Он даже не мог ожидать её присутствия. Перспектива лестничной площадки и двух открытых дверей делала его одновременно далёким и значимым — словно актёр на сцене — и личным, и неприступным. Она не могла окликнуть его, словно он был Гамлет» [9].

Снова возникает живописная композиция — дверной проём, арка, мирный итальянский пейзаж; драматический образ актёра формируется за счёт сравнения итальянского героя с персонажем английской драмы, создавая культурное напряжение.

Интермедиальные отсылки к Данте в первую очередь углубляют псевдотрагический образ Лилии. В начале романа Филипп, будто предвидя её судьбу, говорит:

«Здесь начинается Новая жизнь» [9].

Эта же фраза появляется позже, когда англичане узнают о смерти Лилии и рождении ребёнка в Италии — как предзнаменование перемен для Филиппа, Каролины и Джино. Значимость этой цитаты в том, что она из *Новой жизни* Данте (1295), в переводе Данте Габриэля Россетти (1861):

«В той части книги моей памяти, где мало что ещё написано, есть надпись: “Incipit Vita Nova”» (Здесь начинается Новая жизнь) [14].

Новая жизнь — первое крупное произведение на разговорном итальянском, а не латыни. Это произведение о любви, чувствах и смерти возлюбленной, которое напрямую перекликается с содержанием романа Форстера. Осознанно или нет, но из всех доступных переводов (например, Теодора Мартина, 1862, или Чарльза Элиота Нортона, 1896) писатель выбрал вариант прерафаэлита Россетти.

Другая отсылка к Данте — его *Божественной комедии* — дана через Джино. Сцена звучит как высмеивание итальянской:

«“Италия — тоже великая страна. У нас были Гарибальди и Данте. Последний написал “Ад”, “Чистилище” и “Рай”. “Ад” — самое красивое.” И, с тоном образованного человека, он цитирует первые строки: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita / Mi ritrovai per una selva oscura / Che la diritta via era smarrita*”» [9].

Используя язык стереотипов, Форстер с иронией показывает, что главные герои, Каролина и Филипп, потерялись в лесу английских предрассудков и гордости и будут «спасены» Италией. Особенно показателен путь Филиппа, разрывающегося между любовью к Италии и страхом принять итальянца в семью [12].

Библейские аллюзии и цитаты поддерживают интермедиальные связи между романом и другими произведениями искусства. Они используются либо как упоминания Библии и её персонажей, вложенные в уста англичан и подчёркивающие их английскость, либо как прямые цитаты, например:

«*Дом, разделённый сам в себе, не устоит*» [9].

Это цитата из Матфея 12:25, характеризующая семейную политику миссис Харитон, которая требует от своей семьи быть достойной и объединённой ячейкой английского общества. Она также использует другую цитату:

«*Пусть мёртвые хоронят своих мёртвых*» [9].

Позаимствована она из Луки 9:60 и Матфея 8:22 чтобы скрыть правду о событиях в Италии. Третья цитата из Библии, из Псалмов Давида, вложена Форстером в уста Генриетты, когда она похищает ребёнка, чтобы спасти репутацию своей семьи. К сожалению, это приводит к его трагической смерти:

«*Благословен Господь, научивший руки мои к брани и персты мои к битве*» [9].

Вальтер Скотт представлен через исторический роман *Ламмермурская невеста*, который играет ключевую роль через адаптацию, оперу *Лючия ди Ламмермур* Доницетти. Помимо интеграции театрального медиума, как показано выше, выбор шотландского романа, адаптированного в итальянскую оперу, заставляет читателя размышлять о первобытном единстве искусств в Италии и ограниченности, неидеальности английского общества, поскольку англичане зависимы от общественного мнения и добровольно следуют его самым строгим правилам [13].

Изображённый театральный медиум и выбор в пользу Скотта также отсылают к вопросу взаимосвязи искусств. Проинформированный читатель будет знать, что *Ламмермурская невеста* начинается дискуссией между писателем и художником, Диком Тинто, про картины, драматизацию, литературу. Дик советует писателю избегать помпезных и долгих диалогов в романе, заменяя их на изобразительные средства и предлагая читателю лишь фрагменты:

«*Описание для автора романа ... это как рисунок и краска для художника. Слова — это краски писателя; если бы они были правильно использованы, то*

непременно смогли бы представить сцену, которую он хотел вызывать в воображении, столь же ясно перед внутренним взором, как холст или панель — перед телесным оком. Такие же правила ... применяются к обоим случаям; изобилие диалогов в первом было многословным и трудоёмким способом изложения, смешившим подлинное искусство художественного повествования с драмой — совершенно иным видом сочинения, в котором диалог является самой сутью, поскольку всё, кроме используемого языка, представлено зрению через костюмы, образы и действия актёров на сцене. Но ничто ... не бывает скучнее, чем длинное повествование, написанное по образцу драмы. И там, где ты сильнее всего приблизился к этому жанру, увлекаясь продолжительными сценами чистого разговора, ход рассказа стал холодным и натянутым, и ты потерял способность захватывать внимание и будоражить воображение — в чём, впрочем, в других случаях тебе удавалось добиться вполне сносного успеха» [15].

Форстер, как видно, следует этому принципу: роман построен как сценическое представление, кажется лёгким, но через фрагментарность включает множество дополнительных смыслов, конфликтов и оппозиций.

V. ВЫВОДЫ

Э. М. Форстер использует специфический интермедиальный «язык» в своём романе. Он «встраивает» в текст живописный медиум — через эстрадические описания Италии и портреты главных героев, отсылающие к известным произведениям живописи; театральный медиум — через описание романа Вальтера Скотта, поставленного в виде оперы в Италии; многочисленные интермедиальные ссылки, расширяющие контекст романа и включающие пять дополнительных литературных уровней — творчество Александра Поупа, Уильяма Шекспира, Данте Алигьери, Вальтера Скотта и Библии.

Интеграция и комбинирование различных интермедиальных элементов позволяют писателю противопоставить Италию и Британию, показать различие менталитетов английских и итальянских персонажей, противопоставить английскость итальянскому образу жизни и культуре, а также сравнить и противопоставить художественное наследие двух стран.

Интермедиальное слияние, референции, «переработка» материалов из литературного, живописного и театрального искусства и их применение в романе с помощью доступных вербальных средств расширяют его контекст, увеличивают спектр затрагиваемых тем, углубляют изображённый межкультурный конфликт и связывают дополнительные художественные фрагменты с тканью романа.

Таким образом, интермедиальный «язык» помогает объединить оперу, живопись и литературу, вербальные и невербальные медиумы, а также столкнуть между собой две культуры и два менталитета, укоренённых в этих формах искусства и традициях.

БИБЛИОГРАФИЯ

- [1] L. Elleström, “Adaptation and intermediality,” in *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*, New York: Oxford University Press, 2017, pp. 509–526.
- [2] L. Eilitä and C. Riccio-Berry, *Afterlives of Romantic Intermediality: The Intersection of Visual, Aural, and Verbal Frontiers*, Lanham, Maryland: Lexington Books, 2016.
- [3] I. O. Rajewsky, “Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality,” *Intermédialités*, no. 6, pp. 43–64, 2005.
- [4] M. Isagulov, “Intermediality as an umbrella term: Approach to classification,” *Word Culture*, vol. 1, no. 2, pp. 28–39, 2019. (in Russian)
- [5] M. Isagulov, “Intermediality in literature: On definition of the term,” in *Proc. Materials of the All-Ukrainian Scientific Student Conference “Comparative Study of Germanic and Romanic Languages”*, vol. 1, 2011, pp. 115–117. (in Russian)
- [6] W. Wolf, “Intermediality,” in *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, D. Herman, M. Jahn, and M.-L. Ryan, Eds. London: Routledge, 2005, pp. 252–256.
- [7] R. Gagnier, *Literatures of Liberalization: Global Circulation and the Long Nineteenth Century*, Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2018.
- [8] M. Isagulov, “‘Own—Strange’ opposition: Extending the artistic context of the English novels,” *Antiquity-Modernity (Matters of Philology)*, no. 6, pp. 82–88, 2019. (in Russian)
- [9] E. M. Forster, *Where Angels Fear to Tread*, Rockville, Maryland: Tark Classic Fiction, An Imprint of ARC Manor, 2008.
- [10] G. Rippl, *Handbook of Intermediality: Literature — Image — Sound — Music*, De Gruyter, 2015.
- [11] A. Pope. An essay on criticism. [Online]. Available: <https://www.poetryfoundation.org/articles/69379/an-essay-on-criticism>
- [12] A. Wilde, “The aesthetic view of life: Where angels fear to tread,” in *The Modern Critical Response: Where Angels Fear to Tread to Maurice*, J. H. Stape, Ed. vol. 3, The Banks, Mountfield: Helm Information Ltd, pp. 3–12, 1961.
- [13] A. S. Karmin, *Basic Cultural Studies: Morphology of Culture*, St. Petersburg: Lan, 1997. (in Russian)
- [14] D. Alighieri. (1861). *The New Life (La Vita Nuova)*. D. G. Rossetti, Tr. [Online]. Available: <https://www.gutenberg.org/files/41085/41085-h/41085-h.htm>
- [15] W. Scott. (1819). *The Bride of Lammermoor*. [Online]. Available: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/471/pg471-images.html>