

# Интермедиаальные элементы: формирование идентичности и самости

Никита Исагулов

---

## Аннотация

Данная статья представляет собой исследование интермедиаальных элементов, используемых для построения различных культурных идентичностей и образа самости (selfhood) в романе У. С. Моэма *Луна и грош* (1919), действие которого разворачивается в Англии, Франции и Полинезии. Особенности интермедиаального языка, используемого автором для расширения контекстного поля литературного артефакта, демонстрируются на конкретных примерах — прежде всего, через анализ экфрастических описаний с применением метода внимательного прочтения и герменевтики. Через изображение изобразительного искусства и бурной жизни художника-самоучки на рубеже веков, увиденной глазами вымышленного популярного писателя, Моэм сталкивает живопись и литературу, английскую и французскую/полинезийскую культуры, аполлоническое и дионисийское как творческие начала, современное и первобытное как истоки искусства, а также обсуждает успех и творческий поиск как стимулы самовыражения. Экфрастические фрагменты в романе создают, обосновывают и иллюстрируют конфликты, формируют бинарные противопоставления, ставят под вопрос самость двух художников и служат цели формирования двух различных культурных идентичностей и менталитетов — английского и неанглийского, своего и чужого, приемлемого и странного, достигнутого коммерчески и духовно. В статье делается вывод, что интермедиаальные элементы активно используются для углубления конфликтов и расширения контекстного поля романа с целью осмысления английского менталитета как нормы и противопоставления ему французского/полинезийского как чуждого.

**Ключевые слова:** культурная идентичность, английскость, интермедиаальность, самость

---

## Введение

Роман Уильяма Сомерсета Моэма *Луна и грош* (1919) — одно из самых популярных и широко читаемых его произведений, которое, однако, часто отвергается исследователями британской литературы первой половины XX века. Причиной этого является восприятие Моэма как писателя второго плана и немодерниста в эпоху модернизма (Blackburn & Arsov, 2016; Borg, 2022). Однако Моэм затрагивал модернистские темы и может быть сопоставлен со своими современниками, даже если его работы были более переходными, чем экспериментальными.

С точки зрения интермедиаальности, как и Джеймс Джойс, Д. Г. Лоуренс или Э. М. Форстер, Моэм также обращается к известным мифам, вводит другие виды искусства в свои романы с определёнными целями. В культурном смысле он был британцем по гражданству, но остался чужим по менталитету, как Джозеф Конрад, что

делает его творчество особенно интересным для анализа синтеза и/или противопоставления культур и менталитетов, а также влияния его многокультурной личности на писательскую деятельность.

Таким образом, статья предлагает рассматривать роман *Луна и грош* как «позднеимперскую томность», одновременно привлекательную и символизирующую культурный упадок (Griffin, 2023) — фикциональное погружение в искусство на перекрестке трёх потоков. Наша триединая задача — продемонстрировать (1) восприятие английского и неанглийского менталитетов (французского и полинезийского) через (2) их репрезентацию через две художественные идентичности (новичка-художника и вымышленного писателя-рассказчика), что передаётся (3) использованием интермедиальных элементов, преимущественно экфрастических описаний. Эти три слоя тесно переплетены и дополняют друг друга, формируя целостную структуру романа, дополненную внешними художественными фрагментами.

Методологически анализ основывается на внимательном прочтении текста романа с учетом историко-культурного контекста описываемого времени, сравнительном анализе экфрастических фрагментов и картин, взятых Моэмом за прототипы, а также применении герменевтического подхода.

Чтобы избежать путаницы и неправильного толкования, термин «интермедиальность» в данном контексте следует понимать как «(изучение) конкретных взаимосвязей между различными медиапродуктами и общих связей между различными типами медиа» (Elleström, 2017). Несмотря на то, что интермедиальность привлекает внимание исследователей с 1980-х годов и до сих пор продолжает теоретически «уточняться», с её объектами изучения — интермедиальными артефактами — человечество сталкивалось ещё с ранних этапов истории искусства. Они прослеживаются и в романе Моэма, прежде всего благодаря тому, что прототипом главного героя Чарльза Стрикленда послужил Поль Гоген — французский художник-постимпрессионист, что делает роман своего рода «палимпсестом» (Wright, 2019). Кроме того, сам роман представляет собой историю двух артистов — художника-живописца и писателя-рассказчика, что подразумевает использование определённых интермедиальных элементов в описании их творческого становления.

---

## От культурных оппозиций...

На поверхностном уровне роман можно условно разделить на три акта, словно театральное произведение — Лондон, Париж, Таити — с двумя ключевыми персонажами, двумя артистами-англичанами, окружёнными представителями других культур и национальностей. Специфическая хронотопическая структура романа, предполагающая пересечение двух артистов в разных локациях и путешествия в одни и те же места с разницей в несколько лет, создаёт явную оппозицию культур и менталитетов, где успешный писатель-рассказчик не понимает Стрикленда как начинающего художника, который бросает обустроенный дом и семью в Лондоне и пытается «усмирить» пламя творческого инстинкта в Париже. В то время как рассказчик, кажется, сохраняет неизменность на протяжении всего повествования из-за «имперской тотальности» (Dellamora, 2020), будучи всего лишь профессиональным рассказчиком, подобно древнему аэду, его антагонист Стрикленд проходит путь

креативно-демонической трансформации: от уважаемого английского семьянина — к бедному французскому художнику, а затем — к свободному гению-примитивисту в Полинезии. Эта переход к зову искусства, представленный через восприятие рассказчика, очерчивает идентичности художников, их взгляды и, в конечном итоге, самости, закреплённые в трёх различных локациях.

Моэм не противопоставляет напрямую двух англичан, так как не ставит под сомнение британский традиционализм (Griffin, 2023). Вместо этого он противопоставляет культуры трёх «актов» — Лондона, Парижа и Таити — которые служат сеттингами и творческими контекстами развития личности Стрикленда и его самости. Это противопоставление строится в основном через экфрастические описания картин, созданных Стриклендом, или через живописные описания природы и городского ландшафта, которые выбиваются из общего стиля романа и воспринимаются как отчуждённые вставки. Например, сцена в марсельском кафе напоминает урбанистические картины Поля Гогена, Ван Гога, Сезанна или других постимпрессионистов:

*«В баре громко скрежетало механическое пианино, наигрывая танцевальную музыку. По всему залу за столиками сидели люди: тут — полдюжины пьяных вдрызг матросов, там — группа солдат; а в центре, тесно прижавшись друг к другу, танцевали пары. Бородатые моряки с загорелыми лицами и большими мозолистыми руками крепко обнимали своих партнёрш. На женщинах не было ничего, кроме комбинаций. Время от времени два матроса вставали и начинали танцевать вместе. Шум стоял невообразимый. Люди пели, кричали, смеялись; и когда мужчина долго целовал девушку, сидящую у него на коленях, свист и выкрики английских моряков ещё больше усиливали гвалт. Воздух был тяжёлым от пыли, взбитой тяжёлыми ботинками мужчин, и серым от дыма. Было очень жарко. За барной стойкой сидела женщина с младенцем на руках. Официант — низкорослый юноша с плоским, покрытым прыщами лицом — сновал туда-сюда, неся поднос, уставленный кружками с пивом» (Maugham, 1972, 178).*

Хотя это описание нельзя точно отнести к какой-либо конкретной картине Гогена, оно, в качестве постимпрессионистского экфрастического интермеццо, выполняет свою функцию — вызывает атмосферу Франции, чуждую английскому читателю, и может быть бессознательно соотнесено с известными работами Гогена или других художников (Wright, 2014).

Полинезийские же экфрасисы вызывают чёткие ассоциации с поздними работами Гогена и Ван Гога. Используемые в описаниях цвета и формы передают палитру картин, превращая их в координаты реальности (Wright, 2019). В текст внедрено ощущение экзотичности, аналогичное художественному стилю и, по замыслу автора, создающее образ таинственности и мистичности, который отделяет художника от рассказчика, европейское — от полинезийского, современное — от примитивного и первобытного:

*«Серые облака гнались друг за другом по небу. Затем ветер утих, и море стало спокойным и синим. Тихий океан кажется более пустынным, чем другие моря; его просторы кажутся более обширными, и даже самое обычное плавание по нему почему-то ощущается как приключение. Воздух, которым ты дышишь, — это эликсир, подготавливающий тебя к неожиданному. И человеку не дано узнать ничего, что бы так приближалось к золотым сферам фантазии, как*

*приближение к Таити. Муреа, остров-сестра, появляется в скалистом великолении, таинственно вырастая из пустынного моря, подобно неосязаемой материи, вызванной взмахом волшебной палочки. Со своими зубчатыми очертаниями он напоминает Монсеррат Тихого океана, и можно вообразить, что там полинезийские рыцари охраняют при помощи странных обрядов тайны, слишком нечестивые, чтобы быть открытыми человеку. Красота острова раскрывается по мере того, как расстояние сокращается, и его чудесные вершины становятся чётче, но он сохраняет свою тайну, когда ты проплываешь мимо, и, мрачно неприкосновенный, как будто сжимается в каменной, недостижимой суровости. Ты не удивился бы, если бы, приблизившись в поисках прохода в рифе, увидел, как он внезапно исчезает из виду, и перед тобой остаётся только голубое одиночество Тихого океана» (Maugham, 1972, 167)*

Подобные экфрастические описания повторяются на протяжении всей третьей части романа, в Таити, и легко распознаются, словно «выпрыгивают» с холста романа благодаря отсылкам Моэма к конкретным цветам: у Англии как будто нет своей палитры, Франция представлена в голубовато-импрессионистской гамме, а Полинезия — самая живописная и наиболее постимпрессионистская, с яркими «токсичными» красками и необычными формами. Таким образом, выбор слов напоминает мазки кисти: белый (города), красный (деревья), синий и фиолетовый (небо), коричневый (полинезийцы) делают описания очень яркими и приближают их к палитре, наносимой постимпрессионистами на холст для отдалённой, обобщённой перспективы.

При чтении описаний повседневных сцен и предметов особенно остро чувствуется влияние Гогена и его живописи: пейзажи, дома, предметы быта изображаются в духе его техники — линии кривые, формы странные и примитивные. Например, так писатель-рассказчик описывает одну из натюрмортных работ Стрикленда:

*«Я помню натюрморт с апельсинами на тарелке, и меня раздражало, что тарелка была не круглая, а апельсины — перекошенные» (Maugham, 1972, 156).*

Помимо фиксации реальности сквозь призму видения Гогена–Стрикленда, рассказчик вновь выражает своё несогласие с такой картиной мира и художественным восприятием — он не может принять это из-за различий в идентичности и самосознании двух художников, которые отражаются в противоположных взглядах на деньги, общество, творчество, успех и выбор художественных средств.

---

### **...к художественной бинарности...**

Говоря о натюрмортах, которые особенно беспокоят рассказчика, вся история становится литературным отторжением художественного видения Стрикленда — вызванным неспособностью или нежеланием рассказчика воспринять его и углубиться в истоки искусства, чтобы понять примитивную природу творческого процесса. Эта глубина тревожного примитивизма и натурализма лучше всего выражена в самой длинной экфрастической сцене — описании натюрморта с фруктами, написанного Стриклендом на Таити, где он обрёл мир и смог выразить свои творческие идеи:

*«Это была груда манго, бананов, апельсинов и ещё чёрт знает чего. На первый взгляд — вполне невинная картина. На выставке постимпрессионистов небрежный зритель мог бы пройти мимо, посчитав её отличным, но не особенно примечательным образцом этого направления; но, возможно, потом картина всплыла бы в его памяти — и он бы задался вопросом: почему? Думаю, он уже никогда не смог бы её полностью забыть.*

*Цвета были столь странными, что словами трудно передать то тревожное чувство, которое они вызывали. Это были мрачные синие тона, непрозрачные, как тонко вырезанная чаша из лазурита, и всё же с дрожащим блеском, словно в них билось таинственное, затаённое дыхание жизни; пурпурные — ужасные, как сырое и гнилое мясо, но при этом пылкие, чувственные, навевавшие смутные воспоминания о Римской империи времен Гелиогабала; красные — пронзительные, как ягоды падуба — вспоминалось английское Рождество, снег, весёлое застолье, радость детей — и всё же каким-то волшебным образом эти краски смягчались до нежной, обморочной мягкости голубинового оперения; глубокие жёлтые, увядавшие с неестественной страстью, переходили в зелёные, благоухающие, как весна, и чистые, как искрящаяся вода горного ручья. Кто скажет, какая мучительная фантазия породила эти плоды? Они принадлежали какому-то полинезийскому саду Гесперид. В них было что-то странно живое, словно созданы они были в ту пору тёмной истории земли, когда формы ещё не были окончательно закреплены. Они были чрезмерно роскошны. Они источали тяжёлые тропические ароматы. Казалось, они обладали своей собственной мрачной страстью. Это были зачарованные плоды, вкус которых мог открыть врата к неведомым тайнам души и к таинственным дворцам воображения. В них таилась мрачная угроза: съесть их — значило бы превратиться либо в зверя, либо в бога. Всё, что было здоровым и естественным, всё, что связывало человека с радостями простых людей и тёплыми отношениями, — с отвержением отступало перед ними; и всё же в них была страшная притягательность, и, как плоды с Древа Познания Добра и Зла, они были страшны своей причастностью к Неизведанному» (Maugham, 1972, 216–17).*

С одной стороны, этот экфрасис легко может быть отнесена к любому натюрморту французских постимпрессионистов — Гогена, Сезанна, Ван Гога. С другой стороны, он подытоживает конфликт между идентичностями писателя и художника, поскольку раскрывает глубину работ Стрикленда: они чрезвычайно выразительны, суггестивны и синкретичны, заставляя читателя думать о вещах, которые невозможно логически соотнести с самим изображением. Таким образом, рассказчик теряется в размышлениях и уводит читателя от современной европейской жизни и всего, что с ней связано, поскольку переход к Полинезии побуждает к размышлениям об истории человечества, далёком прошлом, мифологии и библейских сказаниях — они воспринимаются как общее наследие, унаследованное через поколения предков и закреплённое в базовых мифологемах и сюжетах подсознания читателя. Следовательно, они выводят на поверхность сознания сакральный страх, благоговение и подчинённость — это позволяет говорить о синтезе Мозмом живописного и словесного медиумов, обращённом к коллективному первобытному страху, который в Древней Греции связывали с богом Паном. Это также усиливает оппозиции культур, менталитетов,

самостей и идентичностей в романе, отсылая к подсознательному страху, заложенному во всех людях через их животное происхождение. В то же время это может рассматриваться как результат стремления «захватить значимость объекта описания» (Borg, 2022).

Этот слой страха, который разделяет творцов, читателей и книгу, цивилизации, но одновременно объединяет их в единую ткань романа, достигает кульминации в моменте, когда Стрикленд постигает смысл жизни и воплощает его в своей последней картине, при этом его полинезийская жена Ата оказывается допущенной к этому процессу, становится медиумом между миром искусства и миром людей, что также связано с образами луны и денег в названии романа. В конечном итоге именно Ата сжигает эту картину — связующее звено или границу между искусством и миром, чтобы разорвать узы между полинезийским, французским и английским элементами в повествовании, ещё больше мифологизируя и мистифицируя всё происходящее в восприятии рассказчика и закрепляя гениальность примитивизма.

---

### **...и ницшеанской двойственности**

Всё это помогает Моэму представить своё видение искусства — смешанное, двойственное — из-за присутствия в романе двух художников и, соответственно, двух мировоззрений, двух идентичностей, которые не совпадают, особенно в условиях постоянного перемещения между различными культурными пространствами. Искусство колеблется между живописью и словом, а ближе к концу романа становится синтетическим, сродни мифологическому синкретизму — это «медленное осознание» героями своей сущности (Borg, 2022). Применение экфрасических элементов и описаний художественных объектов через призму восприятия писателя-рассказчика помогает Моэму выстроить образ искусства как попытки выразить что-то дикое, первобытное, примитивное, сатирно-нимфовое, дионисийское (в терминологии Ницше) — как истинный творческий инстинкт. Так писатель воспринимает Стрикленда:

*«Он, казалось, с трудом выражал свои мысли, словно слова не были тем медиумом, через которое работал его ум; и приходилось угадывать намерения его души по избитым фразам, жаргону и неясным, незавершённым жестам. Но, несмотря на то что он не говорил ничего существенного, в его личности было нечто такое, что не позволяло считать его глупым» (Maugham, 1972, 64).*

Это восприятие сохраняется на протяжении всего романа: Стрикленд — художник, который ищет подходящий медиум, но это точно не литература. Поэтому он молчалив, мрачен, неразговорчивый «демон», ведомый внутренними страстями, чужак, которого рассказчик не воспринимает, так как, с его точки зрения, Стрикленд выбрал не те инструменты выражения. Следовательно, ввиду их различий, рассказчик не всегда может понять или описать его картины, что продвигает моэмовское видение искусства как правильного действия, а не содержания (Adams, 2016). Как видно из приведённых выше примеров, он часто заменяет само изображение на эмоции, которые оно вызывает в нём как в писателе. Это полностью соответствует цели экфрасиса в литературе — вызывать отклик у воспринимающего, пробуждать эмоции и чувства (Elleström, 2017), и Моэм мастерски использует этот приём на протяжении всего романа. В результате

совокупность всех экфрасических описаний, связанных с Гогеном и параллелями с его жизнью, позволяет рассматривать весь роман как экфрасис к его картине *Hina Te Fatou/Луна и Земля* (1893).

Через сомнение в живописи Стрикленда в начале романа и восхищение её гениальностью в конце, рассказчик также поднимает вопрос искусства ради искусства, ставя под сомнение возможность писателя творить на необитаемом острове, зная, что его произведения никто никогда не прочтёт. В этом и заключается философский камень преткновения романа: рассказчику необходима публика и её одобрение, поскольку он представляет аполлоническое начало, в то время как Стрикленду безразличен результат его искусства, его материальная сторона — им движет демоническая, дионисийская сторона его личности. Это делает рассказчика живым, популярным, «создателем по запросу», тогда как Стрикленд становится подлинным мастером своего медиума, признанным и понятым лишь после смерти следующим поколением воспринимающих.

Чуждая, демоническая идентичность Стрикленда также помогает выстроить представление о творческом процессе как о сотрудничестве между любовью и искусством, когда искусство становится равным чувству. В результате всех этих процессов Моэм представляет итоговое произведение Стрикленда — шедевр, который является синтезом живописного, переданного через словесное, восприятия рассказчика и художественного продукта художника — тайну, балансирующую между двумя ницшеанскими началами: аполлоническим и дионисийским, с лёгким вмешательством Пана и Марсия как более низких божественных артистов:

*«Это было странно и фантастично. Это было видением начала мира, Сада Эдема, с Адамом и Евой — это был гимн красоте человеческого тела, мужского и женского, и восхваление Природы — возвышенной, равнодушной, прекрасной и жестокой. Это внушало ужасающее чувство бесконечности пространства и вечности времени. Потому что он писал деревья, которые я вижу каждый день — кокосовые пальмы, баньяны, фламбойанты, авокадо — с тех пор я вижу их иначе, как будто в них есть дух и тайна, которую я всё время почти постигаю, но которая вечно ускользает от меня. Цвета были знакомыми мне, но в то же время иными. Они имели своё собственное значение. И эти обнажённые мужчины и женщины. Они были земными, и в то же время отстранёнными от земли. В них ощущалась и глина, из которой они были слеплены, и нечто божественное. Ты видел человека в наготе его первобытных инстинктов — и тебе становилось страшно, потому что ты видел самого себя» (Maugham, 1972, 214).*

Целенаправленное внедрение этих дуальных личности, отчуждённых идентичностей и творческого самосознания/самости в роман через двух безмолвно полемизирующих персонажей связано с примитивистским искусством Гогена и постимпрессионистами, с их стремлением переосмыслить живопись как некоммерческую, недокументальную, а самовыразительную форму — такой, какой она была тысячи лет назад. Попытка писателя-рассказчика-реалиста задокументировать постимпрессионистское произведение также проявляет «недостаточность реализма как подхода к произведениям искусства» (Borg, 2022). Это объясняет и все другие творческие силы, движущие романом:

*«В нём было что-то первобытное. Казалось, он причастен к тем тёмным силам природы, которые греки олицетворяли в образах, наполовину человеческих, наполовину звериных — сатиров и фавнов. Я вспоминал Марсия, с которого бог содрал кожу заживо за то, что тот осмелился состязаться с ним в пении. В сердце Стрикленда звучали странные гармонии и неведомые узоры, и я предвидел для него конец, полный мук и отчаяния. У меня вновь возникло ощущение, что в нём поселился демон; но нельзя было сказать, что это демон зла — это была первобытная сила, существовавшая до добра и зла» (Maugham, 1972, 109).*

Таким образом, идентичность Стрикленда формируется страстью и агрессивным устремлением к искусству, подобно Марсию, и должна завершиться трагически: как Марсий был лишён кожи Аполлоном, так и Стрикленд умирает от лепры. Выбор кожного заболевания — ещё одна связующая нить между природой, обществом и человеком, ведь кожа — это внешняя оболочка, то, что люди видят друг в друге в первую очередь. Смерть, связанная с кожей, — ещё один способ показать, что Стрикленд был далёк от общества и не мог быть понят им при жизни. Если Марсий бросил вызов мусажету Аполлону — богу искусств и виртуозному игроку на кифаре, то Стрикленд бросает вызов всему обществу и самой вселенной, затрагивая струны страха в каждом человеке. Дионисийская часть его личности торжествует в оргиях, пьянстве и саморазрушении, порождённых его близостью к природе, которую он обрел в Полинезии и которая также привлекала самого Моэма (Dellamora, 2020). Между тем рассказчику суждено остаться на стороне социальной приемлемости — популярного писателя, аэда, служителя Аполлона и муз, чья самость определяется популярным божеством, а не примитивным бестиарием.

---

## Выводы

Моэм использует интермедийные элементы, в частности экфрасисы, чтобы выстроить различия между Англией, Францией и Полинезией, а также противопоставить английский и неанглийский менталитеты и культуры. Расширяя контекстуальное поле за счёт отсылок к различным произведениям изобразительного искусства, с одной стороны, писатель формирует, оправдывает и демонстрирует конфликты, укоренённые в культурах, менталитетах и искусствах.

Изображение бурной жизни вымышленного начинающего художника (прототипом которого послужил Поль Гоген) через восприятие успешным вымышленным писателем-рассказчиком помогает Моэму противопоставить изобразительный и вербальный медиумы, английскость и неанглийскую культуру, что в свою очередь приводит к более глубокому конфликту двух ницшеанских начал — аполлонического и дионисийского, представляющих современное и первобытное, успех и страдание, коммерческое искусство и искусство как освобождение от творческого бремени.

В целом, размещение ключевых персонажей — двух английских артистов — в чужом пространстве и противопоставление их разных представлений об искусстве как инстинктивном призвании помогает отразить конфликт менталитетов — английского и неанглийского — через исследование идентичностей и художественного



самосознания/самости ключевых героев, что поднимает вопросы о «нормальном» и «странном», своём и чужом, общем и инородном.

Таким образом, использование интермедиальных элементов позволяет писателю углубить конфликты, основанные на различиях в культуре и искусстве, и расширить контекстуальное поле романа, чтобы отразить английский менталитет как норму, а французский/полинезийский — как иной и чуждый элемент.

---

## Библиография

- Adams, D. (2016). "What then is Right Action?": Somerset Maugham's Ethical Parables. *Soundings: An Interdisciplinary Journal* (99 (2)), 105–135.
- Blackburn, D., & Arsov, A. (2016). Somerset Maugham's Apocryphal "Second-Rate" Status: Setting the Record Straight. *English Literature in Transition, 1880–1920* (59 (2)), 139–152.
- Borg, D. J. (2022). W. Somerset Maugham, Henry James, and the Modernist Aesthetics of *The Moon and Sixpence*. *CEA Critic* (84 (1)), 13–28.
- Dellamora, R. (2020). *Desire and Time in Modern English Fiction: 1919–2017*. New York: Routledge.
- Elleström, L. (2017). Adaptation and Intermediality. In *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 509–526). Oxford, England: Oxford University Press.
- Griffin, M. (2023). The Maugham Paradigm: Commitment, Conflict, and Nationality in Early Espionage Fiction. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas* (21(1)), 71–89.
- Maugham, S. (1972). *The Moon and Sixpence*. 1919. Moscow: Progress Publishers.
- Wright, L. (2014). References to Gauguin paintings in Somerset Maugham's *The moon and sixpence*. *Literator* (35 (1)).
- Wright, L. (2019). Character palimpsests in Somerset Maugham's *The Moon and Sixpence*: The biographical roots of Dirk Stroeve and Charles Strickland. *ANQ: A Quarterly Journal of Short Articles, Notes and Reviews* (32:1), 45–50.