

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ОТНОШЕНИЯ В РОМАНЕ ПИТЕРА АКРОЙДА «ЧАТТЕРТОН»

В. А. Дыленок

Белорусский государственный университет, г. Минск;

dylenok.victoria@mail.ru;

науч. рук. – А. М. Бутырчик, канд. фил. наук, доц.

Целью данной статьи является комплексное раскрытие интермедиальных отношений литературы и живописи в романе П. Акройда (Peter Ackroyd, b. 1949) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1987). В работе рассматривается проблема применения интертекстуального подхода к произведениям разных видов искусств. С помощью компаративного метода выявлены механизмы проявления интермедиальных отношений в романе «Чаттертон». Разные типы интермедиальности часто обеспечивают работу друг друга и комбинируются между собой. В книге «Чаттертон» реализуются все три типа интермедиальности по классификации Н. В. Исагулова: конвенциональный, нормативный и референциальный. П. Акройд углубляет смысловую и динамическую составляющую сюжета смерти Т. Чаттертона благодаря интермедиальным отношениям между статичной живописью и пластичной литературой.

Ключевые слова: интермедиальность; интермедиальный анализ; компаративный метод; постмодернизм; типология интермедиальности.

Томас Чаттертон (Thomas Chatterton, 1752 – 1770) после смерти получает известность вместе с «титолом» поэта, который стоит у истоков романтизма. Причиной такого успеха является трагическая судьба творческой личности, непризнанного гения. В попытках разгадать загадки жизни и творческого пути знаменитого мистификатора начинаются биографические исследования Даниэля Вилсона «Чаттертон: биографическое исследование» (*Chatterton: A Biographical Study*, 1869) [6], Дэвида Масона «Чаттертон: биография» (*Chatterton: A Biography*, 1899) [5] и др. Интерес к личности Чаттертона также заметен в литературе, театре, музыке и живописи: созданы поэмы Сэмюэля Тейлора Кольриджа (англ. Samuel Taylor Coleridge; 1772 – 1834 гг.) «Монодия на смерть Чаттертона» (*A Monody on the Death of Chatterton*, 1794) и Перси Биши Шелли (Percy Bysshe Shelley, 1792 – 1822) «Адонаис» (*Adonais*, 1821), лирика Уильяма Вордсворта (William Wordsworth, 1770 – 1850) «Решительность и независимость» (*Resolution and Independence*, 1807), сонет Джона Китса (англ. John Keats; 1795 – 1821 гг.) «К Чаттертону» (*Sonnet To Chatterton*, 1848), роман П. Акройда (Peter Ackroyd, b. 1949) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1987); драма Альфреда де Виньи (фр. Alfred Victor de Vigny; 1797 – 1863 гг.) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1835), пьеса Ханса Хенни Яна (Hans Henny Jahnn, 1894 – 1959) «Томас Чаттертон» (*Thomas Chatterton*, 1956), опера Руджеро Леонкавалло (Ruggero Leoncavallo, 1857 – 1919) «Чаттертон» (*Chatterton*, 1896); песня Люсьена Генсбурга (Lucien Ginsburg, 1928 – 1991) «Чаттертон» (*Chatterton*, 2004), картина Генри Уолисса (Henry Wallis, 1830 – 1916) «Смерть Чаттертона» (*The Death of Chatterton*, 1856). Такое количество художественных произведений подразумевает «художественный полилог»: они повторяют, опровергают и полемизируют друг с другом. Чтобы

выявить глубину каждого из произведений, необходимо не только быть включённым в контекст жизни Чаттертона, но и соотнести между собой произведения, основанные на одном сюжете или художественном образе.

Компаративный метод – это один из самых продуктивных методов изучения художественных произведений постмодернизма. Писатели-постмодернисты широко используют приём игры с читателем на различных уровнях: от сюжета до формы. Одной из наиболее важных реализаций данной игры является пародия. Однако, чтобы пародия выполнила свою функцию, предмет, на основе которого она построена, должен быть узнан. В этом случае в самом примитивном виде происходит произвольный и мгновенный сопоставительный анализ: прочитанные ранее тексты / литературные произведения сравниваются с пародией.

В сравнительном литературоведении можно назвать несколько подходов, по которым осуществляется сопоставление: сравнительно-исторический, сравнительно-типологический и интертекстуальный [3, с. 163]. Интересам данной статьи соответствует третий подход, в основе которого лежит идея постструктуралистов о том, что «литература является единым интертекстом» и её можно изучать как «игру, переключки произведений друг с другом или рядом произведений, что, в свою очередь, открывает новый взгляд на литературу и культуру в целом» [3, с. 163 – 164]. Предметом данного сопоставительного анализа являются «переключки» между литературой и живописью, литературой и театром, что выходит за рамки интертекстуального подхода.

Разграничение представленных выше терминов является релевантным в рамках постмодернизма, представители которого рассматривают виды искусств как тексты, написанные на разных художественных языках [2, с. 12]. Такая трактовка объясняет представление об интертекстуальности как разновидности интермедиальности, т. к. невербальные формы искусств являются теми же «художественными» текстами, отличающимися только средствами внешней реализации в материальном мире.

Для более точного понимания характера взаимодействий литературы и живописи необходимо остановиться на типологии интермедиальности.

Украинский исследователь Н. В. Исагулов, обобщив концепции А. А. Ханзен-Лёве, И. Раевского, А. Ю. Тимашкова и Е. П. Шиньева, выделяет три типа интермедиальности [2]:

1. Конвенциональная интермедиальность рассматривается как «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, который основан на взаимодействии художественных кодов различных видов искусств» [2, с. 16]. Случаем конвенциональной интермедиальности можно назвать произведение с формой, отличающейся от идеи традиционного представления об этом виде искусства, например, пластичность музыки.

2. Нормативная интермедиальность – это тип интермедиальности, который основан на «нормативности изначального медиума» и при котором один и тот же сюжет находит своё отражение в разных видах искусств. Нормативную интермедиальность в широком смысле определяют как

«создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или же создание художественного “метаязыка культуры”» [2, с. 17]. Примером может послужить скульптура «Лаокоон и его сыновья» и миф о его смерти.

3. Референциальная интермедальность – это тип интермедальности, который основан на взаимодействии художественных референций (цитат) из разных видов искусств. Для примера можно обратиться к бессмертному роману Мигеля де Сервантеса «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605 – 1615). В этом романе чётко прослеживается специфическая форма диалога между культурой современников Дон Кихота и культурой рыцарских романов. Средствами обеспечения гибкого функционирования диалога культур являются взаимодействия цитат, образов и стилистических приёмов произведений разных эпох.

Стоит отметить, что не существует чёткой границы между описанными выше видами интермедальности и они часто взаимодействуют друг с другом. Например, древнегреческий экфрасис является как референциальным типом, так и конвенциональным. В первом случае характер исследуемого феномена определяется тем, **что описывается**, во втором – тем, **как описывается**. Подобное взаимодействие часто приводит к тому, что категорическое разграничение интермедальных связей по типологии Н. В. Исагулова становится невозможным.

Объектом данного исследования является роман П. Акройда «Чаттертон», написанный в 1987 году. Основу романа составляют детективные поиски малоизвестного писателя Чарльза Вичвуда, который находит в антикварном магазине портрет неизвестного мужчины средних лет. Вместе со своим другом Филипом Слэком Чарльз делает предположение, что на портрете изображён Томас Чаттертон, который совершил суицид в возрасте семнадцати лет. Спутанность исторических фактов и действительности становится началом расследования жизни и смерти мистификатора Роули. В романе присутствуют четыре линии повествования: биография известного бристольского мистификатора, «расследование» Чарльза Вичвуда, жизнь современной писательницы Гарриет Скруп и судьба поэта-викторианца Джорджа Мередита (англ. *George Meredith*, 1828 – 1909 гг.), который позировал для картины Генри Уоллиса «Смерть Чаттертона». Взаимодействие литературы и живописи особенно ярко проявляется в линии Уоллис – Мередит. Широкая система интермедальных связей представлена тремя типами интермедальности: конвенциональным, нормативным и референциальным.

В качестве примера конвенциональной интермедальности выступает сближение форм диалогов в литературе и театре. В «сценах» создания портрета умирающего поэта показано взаимодействие серьёзного и сосредоточенного художника с честным и остроумным натурщиком, который постоянно делает намёки об искусственности создаваемой реальности для написания портрета: «Wallis had been looking curiously at the light which was

falling across Meredith's face, and now he look up a fresh sheet of drawing paper to begin sketching again. But he was smiling, as Meredith continued. 'It will be lovely, but there is no need to talk of reality. You will have created a costume drama, a tragic scene worthy of Drury Lane. These visible things are stage props, mere machinery'» [4, с. 139 – 140] («Уоллис с любопытством рассматривал свет, падавший Мередиту на лицо, и вот он взял чистый лист рисовальной бумаги и принялся за новый эскиз. Но пока Мередит продолжал, он улыбался. – Это будет очень мило, только не нужно рассуждать о реальности. Ты создашь костюмированную драму, трагическую сцену, достойную Друри-Лейна. Эти твои зримые вещи – сценические подпорки, сущая бутафория» [1]). Модель не только обыгрывает слова из театрального семантического поля, но и «признаёт» качество подготовки художника достойным уровня старейшего английского театра Друри-Лейн.

На театральный характер литературы указывает нарочитое описание подготовки декораций для «игры на сцене», когда художник пытается точно воссоздать комнату 1770 года. Уоллис расставляет на «нужные» места мебель, воображает, как должен был лежать отравленный мышьяком поэт, ставит в комнату сундук с рукописями: «Wallis was dragging a battered wooden chest from beneath the bed. 'This is not Pig's box,' he said. 'But she has given us gracious permission to use it'. He opened the lid; there was nothing inside, but he filled it with manuscript papers before pushing it against the side of the whitewashed wall. Then he stepped back into the opposite corner, and surveyed the scene. 'Something is missing,' he muttered to himself» [4, с. 137 – 138] («Уоллис вытащил из-под кровати видавший виды деревянный ларь. – Это не Свинкин сундук, – сказал он. – Но она дала нам любезное разрешение его использовать. – Он откинул крышку: внутри было пусто. Тогда он набил сундук рукописями, а потом придвинул его вплотную к выбеленной стене. Отойдя в противоположный угол, он стал рассматривать подготовленную сцену. – Чего-то недостает, – пробормотал он себе под нос» [1]).

Таким образом, конвенциональная интермедальность в романе П. Акройда «Чаттертон» характеризуется взаимодействием литературы и театра, что находит своё отражение в иронических замечаниях, в интересе к «сценическому» освещению и профессиональной подготовке декораций, в неоднократных упоминаниях о театре и бутафории.

Что касается нормативной интермедальности, она соединяется с референциальной и воплощается в разработке сюжета смерти юного Чаттертона и взаимодействии романа и картины. Рассматривая эти два типа интермедальности, необходимо учитывать два фактора: во-первых, причины использования и переработки именно образа Чаттертона, во-вторых, механизм воплощения художественных референций вместе со средствами воссоздания романтического образа знаменитого мистификатора в литературе и живописи.

Обращение к сюжету смерти Чаттертона для художественного осмысления как для живописца, так и для писателя обусловлено общественными запросами их современников.

Картину «Смерть Чаттертона» впервые показывают на летней выставке Королевской академии в 1856 году. Как художник-прерафаэлит, Уоллис питает глубокий интерес к драматическим сюжетам, связанным с реальной или легендарной национальной историей и литературой. Для дебютной работы юный художник избирает самый подходящий сюжет: трагическую судьбу гениального, но непризнанного поэта, завершившего жизнь суицидом в возрасте семнадцати лет. Такой яркий образ идеально соотносился с духом творчества прерафаэлитов и ожиданиями викторианского общества, поэтому выбор подобного сюжета закономерен.

Датой написания романа «Чаттертон» считается 1987 год. П. Акройда, как и Генри Уоллиса, привлекает в судьбе юного поэта отречение от собственной личности, трагическое несоответствие роли человека в обществе и его сущности. Заимствуя образ Чаттертона у романтиков, писатель создаёт «сюжетную пружину», каждый завиток которой проходит по одной и той же спирали. «Пружина» является квинтэссенцией, обобщённым опытом всех творческих личностей: бедность, игнорирование обществом, непризнанность, готовность противостоять общественному мнению и одинокая смерть как завершение пути.

Таким образом, можно говорить о преемственности трагического образа Чаттертона в картине и романе. В данном случае нормативная интермедийность позволяет увидеть один и тот же сюжет под другим углом. Индивидуальный путь Чаттертона становится воплощением трагической судьбы всех творческих людей. Эта идея углубляется британским писателем через зеркальность судеб трёх творческих личностей на протяжении разных исторических эпох: Томаса Чаттертона, Джорджа Мередита и Чарльза Вичвуда.

Говоря об интермедийных отношениях между литературой и живописью, очевидным является их принципиальное различие в плане средств изображения и художественных референций: в живописи используются краски и навыки художника, в литературе – сила слова и мастерство писателя.

В начале творческой карьеры Г. Уоллис придумывает несколько оригинальных художественных приемов, которые становятся известны публике и приносят живописцу определённую популярность. После завершения эскиза необходимо обмакнуть его в воду, затем нанести тень серой краской и добавить цвет. Когда рисунок высыхает, художник дорисовывает детали тонкой кистью. Искусствоведы утверждают, что для правильной передачи света Г. Уоллис смачивает нужную часть картины и обтирает её куском хлеба. Этот же метод описывается в романе «Чаттертон», что говорит о точности писателя в изображении сцены написания портрета: «‘When I have finished the drawing I will need to saturate it with water, and then I can use a grey tint to block in the shade. After that I put on my colour and allow it to dry: when it is firm, I can use a hair pencil for all the details. As for the lights –’

‘Out, damned light!’ Meredith was staring at the ceiling once more.

‘– As for the lights, I need only touch the drawing with water and then rub it with a little piece of bread. That is my method, at least’» [4, с. 142] («– Когда я

закончу этот рисунок, мне потребуется смочить его водой, и тогда я набросаю нужные тени серым. После этого я наложу нужные краски и дам им высохнуть; а когда они затвердеют, я прорисую акварельной кисточкой все детали. Что касается света...

– Прочь, чертов свет! – Мередит снова лежал, уставившись в потолок.

– ...Что касается света, то мне нужно лишь тронуть рисунок водой, а затем потереть его кусочком хлеба. Таков, по крайней мере, мой способ» [1]).

Для написания картины художник использует смелую цветовую гамму и отображает падение естественного света через окно мансарды для реализации своего любимого приёма передачи светотени. П. Акройд репликами своих героев делает то же самое – создаёт яркое сочетание игры смыслов с контрастной палитрой развязки сюжета: его роман воплощает искусный диалог между двумя видами искусств – живописью и литературой. Писатель достигает новой глубины в изображении сюжета смерти Чаттертона как в смысловом плане, так и на уровне динамики – он вербально заходит через узорчатые деревянные рамы картины Г. Уолисса «Смерть Чаттертона» в само полотно и преобразует застывший образ умирающего юноши в театральную постановку «подлинной» жизни с новым пониманием судьбы творческого человека.

Таким образом, в романе П. Акройда «Чаттертон» перерабатывается сюжет смерти «порождённого небесами гения», что характерно для литературы постмодернизма. Система интермедиальных связей в романе открывает новый уровень прочтения текста, тонкие смыслы, которые можно заметить лишь в сопоставлении. Акройдовский мир «Меридит – Чаттертон – Уолисс» построен на художественной цитации разных видов искусств. Литература копирует театр посредством изображения жизни в качестве спектакля, т. е. она вбирает в себя способ описания действительности, присущий театру. Нормативная интермедиальность выполняет функцию связующего звена картины Г. Уолисса и романа П. Акройда. Референциальная интермедиальность становится средством осуществления художественной цитации живописи в литературе: изображение особенностей написания картины и зеркальное использование художественных средств живописи в литературе.

Интермедиальность является декодирующим ключом к посланию П. Акройда в его произведении. Посмотрев на картину Г. Уолисса, человек проникнется сочувствием к кумиру романтиков и его «красивой» смерти. Роман П. Акройда «Чаттертон» по своему содержанию намного шире: он подводит читателя к вопросу о реальности и правдивости портрета, о мимесисе и меняет наше восприятие феномена «воспроизведения» смерти Чаттертона.

Библиографические ссылки

1. Акройд, П. Чаттертон [Электронный ресурс] / П. Акройд // Чаттертон : пер. с англ. / Т. Азаркович. – М. : Аграф, 2000. – Режим доступа : https://royallib.com/book/akroyd_piter/chatterton.html. – Дата доступа: 08.02.2023.

2. Исагулов, Н. В. Поэтика интермедиальности в английском романе начала XX века (Э. М. Форстер, «Куда боятся ступить ангелы»; С. Моэм, «Луна и грош»): дис. ... маг. филол. наук : 8.030502 / Н. В. Исагулов. – Донецк, 2011. – 149 с.
 3. Развитие русского сравнительного литературоведения: идеи А. Н. Веселовского и В. М. Жирмунского / С. Цяньвень // Нефилология. – 2019. – № 18. – С. 162–169.
 4. Ackroyd, P. Chatterton / P. Ackroyd. – New York : Penguin Books, 1993. – 234 p.
 5. Masson, D. Chatterton: A Biography / D. Masson. – London : Hodder and Stoughton, 1899. – 320 p.
- Wilson, D. Chatterton: A Biographical Study / D. Wilson. – London : Macmillan and Co., 1869. – 328 p.