

На правах рукописи

Савинова Анна Геннадьевна

**СИНЕСТЕЗИЯ КАК СВОЕОБРАЗИЕ МИРОМОДЕЛИРОВАНИЯ
И ОСОБЕННОСТЬ СТИЛЯ ПРОЗЫ Н. В. ГОГОЛЯ**

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Томск – 2010

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы
ГОУ ВПО «Томский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук,
профессор
Александр Сергеевич Янушкевич

Официальные оппоненты: доктор филологических наук,
профессор
Татьяна Ивановна Печерская

кандидат филологических наук,
доцент
Эльмира Маратовна Афанасьева

Ведущая организация: ГОУ ВПО «Саратовский
государственный университет»

Защита состоится «29» сентября 2010 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05 при ГОУ ВПО «Томский государственный университет» по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ГОУ ВПО «Томский государственный университет» по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 34а.

Автореферат разослан «20» августа 2010 г.

Учёный секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
профессор

Л. А. Захарова

Общая характеристика работы

Диссертационное исследование посвящено изучению феномена синестезии как миромоделирующей категории в художественном мире Н. В. Гоголя.

В литературоведении последних десятилетий заметно возрос интерес к проблеме взаимосвязи литературы и искусства, онтологии художественного творчества, текстологии и семиотике текста. Осмысление коррелятивных отношений между литературой и пластическими искусствами (живописью, архитектурой, скульптурой) и музыкой провоцирует вхождение и функционирование в парадигме филологического знания таких симптоматичных терминов как «архитектоника», «живописность», «саундшафт», «музыкальность», «пластификация». Специальные исследования, статьи, сборники и диссертации отражают репрезентативность изучения проблемы синтеза искусств в русской художественной культуре от В. А. Жуковского до наших дней.

Понятие синестезии, генетически восходящее к романтической идее синтеза искусств, предполагает перенесение модальности одного вида искусства в семиосферу другого. В частности, проблемы цветописи, фоносемантики, архитектоники текста являются своеобразными репрезентантами феномена синестезии в вербальном аспекте.

Вообще мысль о синтезе как основе любого творческого акта была принципиальна для философии XIX века. Эпоха романтизма с её установкой на универсализм, полномерный охват бытия силой человеческой мысли и вдохновения закономерно породила идею тождества онтологии всех видов искусств. Эстетико-философские труды Ф. В. Й. Шеллинга и А. Шлегеля, представителей немецкого романтизма Новалиса, В. Г. Вакенродера, Л. Тика утверждали мысль о синтезе как возвращении к прежнему идеальному искусству на новом витке развития. Близость музыки, архитектуры, живописи и поэзии с идеальной стороны подчёркивалась стремлением романтиков найти некие генеральные понятия, отражающие общность творческих установок для всех видов искусства.

Синтетическая направленность русской общественной мысли того времени отчётливо прослеживается в характере журналов и альманахов, и наиболее значимым в этом отношении является

«Московский вестник», журнал Любомудров, который демонстрирует нарочитую сплочённость научных, эстетических, политических и художественных статей, единство методологии в постижении проблем различного порядка.

Феномен синтеза в литературном процессе первой половины XIX века носит ярко выраженный методологический и теоретический характер, синтетизм чаще всего проявляет себя в эстетической рефлексии и мировоззренческих установках (Д. Веневитинов, И. Киреевский, С. Шевырёв, В. Одоевский).

Художественная же проза Н. В. Гоголя с точки зрения заявленной проблематики являет собой воплощение синестетических принципов в поэтике самого текста. Своеобразие гоголевского мышления и изобразительного стиля неразрывно связано с понятием синтеза. Неслучайно уже прижизненная критика (В. Г. Белинский, С. П. Шевырёв) отметила особую структуру прозаической фразы Гоголя, которая обладала признаками и свойствами поэтического стиха.

В дальнейшем критические работы символистов (А. Белый, А. Блок, И. Анненский) поставили проблему взаимодействия музыкального и вербального дискурса в онтологии гоголевского текста на композиционном и стилистическом уровнях. Понятие «звуковой метафоры» (А. Белый) актуализировало интерес к потенциальным возможностям гоголевского слова как своеобразного концентрата пластических, живописных, музыкальных модуляций.

Развитие в литературоведении XX века ряда дисциплин (рецептивной эстетики, компаративистики, феноменологии) обусловило осмысление синестезии в аспекте миромоделирования и текстопорождения. В трудах М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна, А. В. Михайлова были намечены подходы к интерпретации синтетической природы метода Гоголя и её воплощению поэтическими средствами. Синестезия актуализирует проблему авторского миромоделирования как создания своеобразного кода, говорящего сквозь призму стилистики об эстетико-философских исканиях художника. Синестетический код формирует смысловые поля контекста (С. Б. Секачёва), необходимые для адекватного прочтения художественного произведения, и, таким образом, проблема синестезии обретает герменевтический ракурс.

Современное гоголеведение также уделяет немало внимания мотивам зрения и слуха, цветовым и звуковым проявлениям разного порядка (А. С. Янушкевич, В. В. Прозоров, Ю. Н. Борисов, О. Б. Лебедева, Т. И. Печерская, Н. В. Хомук, В. В. Мароши, А. В. Петров, Н. Н. Брагина и др.), однако специального исследования, посвященного комплексному анализу феномена синестезии в художественной прозе Гоголя, не существует.

Актуальность работы определяется возросшим интересом к синестезийной поэтике Гоголя и проблеме синтеза искусств. Синестезия как специфичная категория художественного языка и поэтики, отражающая своеобразие гоголевского мышления, нуждается в системном изучении. Миромоделирование в текстах Гоголя обусловлено многомерностью и полисемантической природой слова, синтетичностью метода, инкорпорированием в вербальный дискурс элементов пластического и музыкального начал. Интерес к явлению синестезии в художественной прозе Гоголя связан с его принципиальной значимостью и в теоретическом, и в практическом отношениях.

Цель исследования – определение миромоделирующей функции синестетических категорий в художественном мире Н. В. Гоголя.

В соответствии с целью определяются **задачи исследования**:

1. Обобщить имеющиеся теоретические и практические сведения о феномене синестезии и определить границы понятия в литературоведческом аспекте;
2. исследовать взаимосвязь синтеза искусств с историко-культурной ситуацией XIX века;
3. изучить формы бытования синестезийных категорий в художественных текстах Гоголя;
4. проанализировать роль синтетических форм в поэтике художественного произведения на стилистическом, образном, мотивном и композиционном уровнях.
5. определить семиосферу синестезии, выделив в ней ядерные и периферийные элементы.

Материалом для исследования послужили книги Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески», Повести третьего тома собрания сочинений 1842 г., поэма «Мёртвые

души», «Выбранные места из переписки с друзьями» и эпистолярное наследие писателя. Также привлекались публикации журналов 1820х-30х годов («Московский вестник», «Мнемозина», «Северные цветы», «Московский наблюдатель»).

Научная новизна предлагаемой диссертационной работы обусловлена спецификой научной парадигмы современного гуманитарного знания, которое выдвигает проблему синкретизма в её этико-эстетическом и собственно поэтическом аспектах.

Научная новизна выражается в следующем:

1. Создана целостная картина взаимоотношений архитектурного, живописного и музыкального начал в художественном мире Гоголя;

2. выявлены смысловые потенции пластического и вербального кода как семиотических систем;

3. на границах существования различных кодов установлены особые синтетические стилевые единицы, обобщенные в словарь;

4. прослежено своеобразие гоголевского изобразительного стиля как синтетического искусства;

5. термин «синестезия» получил более конкретную трактовку в свете литературоведческой проблематики.

Методологию данной работы составляет структурно-семиотический подход с элементами рецептивной эстетики и культурологического анализа, что связано с характером исследования, требующего междисциплинарного подхода. Теоретической базой послужили труды как отечественных, так и зарубежных литературоведов и лингвистов в области семиотики (Ю. М. Лотман, Р. Барт, Г. Башляр, У. Эко), работы по изучению поэтики творчества Гоголя (А. Белый, Ю. В. Манн, Б. М. Эйхенбаум, М. М. Бахтин, Г. А. Гуковский, Ф. З. Канунова, Е. И. Анненкова, М. Н. Виролайнен, А. С. Янушкевич, М. Вайскопф, В. Ш. Кривонос, С. А. Гончаров, В. В. Прозоров), труды по теории литературы (А. Н. Веселовский, Ю. Н. Тынянов, И. В. Силантьев) научные изыскания в сфере культурологии и компаративистики (А. В. Михайлов, М. П. Алексеев), языкознания (В. Гумбольдт, В. В. Виноградов, Н. Д. Арутюнова) и теории стиля (В. В. Эйдинова).

Теоретическая значимость исследования определяется вкладом в дальнейшее развитие теории синестезии, разработкой

современного подхода к интерпретации поэтики художественных произведений Гоголя, развитием методологии анализа и комплексного описания феномена синтетического вербального искусства.

Практическая значимость. Результаты исследования могут быть использованы в научно-педагогической деятельности при чтении курса по истории русской литературы первой трети XIX века, а также истории критики того же периода; в эдиционной практике при составлении комментариев; в работах культурологической направленности, связанных с проблемой синтеза искусств.

Положения, выносимые на защиту:

1. Идея синтеза, имевшая философскую основу, была свойственна литературе и эстетике эпохи романтизма; синестезия как особая категории поэтики является своеобразной «формой времени».

2. Феномен синестезии в поэтической системе Гоголя может быть структурирован по семиотическому принципу кодов (с ядерными и периферийными элементами), находящимся в силу своей знаковой природы в органической взаимосвязи.

3. Категории звучания, цвета, света, формы и пластики в художественной философии Гоголя образуют синтагматическое поле синестезии и имеют мирозидательное значение.

4. Синестетическое мышление художника определяет его миромоделирование на образном, сюжетном, стилистическом и композиционном уровнях. Семантика синестезийного кода несёт текстопорождающий потенциал.

5. Синтетический метод Гоголя воплощается в специфичной природе слова, имеющего сложную лексико-морфологическую организацию. Эволюция стиля художника – от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Выбранных мест из переписки с друзьями» - обусловлена изменением парадигмы синестезии (от приоритета музыкальности к преобладанию семиотики пластификации).

Апробация работы. Результаты работы обсуждались на заседаниях кафедры истории русской и зарубежной литературы (2008 – 2009 гг.), а также на аспирантских семинарах (2007 – 2010 гг.)

Основные положения диссертационного исследования докладывались на конференциях различного уровня:

- межрегиональная конференция «Проблема интерпретации в литературоведении» (Новосибирск, 2008 – 2009 гг.);

- VII Российская научно-практическая конференция «Язык и мировая культура: взгляд молодых исследователей» (Томск, 2007 г.);
- Всероссийская конференция молодых учёных «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2005 – 2010 гг.);
- Всероссийская научная конференции студентов, аспирантов и молодых учёных «Наука. Технологии. Инновации» (Новосибирск, 2006 г.);
- XLIII Международная научная студенческая конференция «Студент и научно-технический прогресс» (Новосибирск, 2005 г.);
- Международная научная конференция «Культура и текст: культурный смысл и коммуникативные стратегии» (Барнаул, 2008 г.);
- II Международная конференция «Н. В. Гоголь и славянский мир» (Томск, 2008 г.).

По теме диссертационного исследования опубликовано 17 статей, 2 из них – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ для кандидатских исследований.

Структура диссертационной работы обусловлена поставленными целью и задачами. Работа состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы, включающего 266 наименований, и пяти приложений.

Содержание работы

Во **введении** обосновывается актуальность и научная новизна темы исследования, определяется теоретическая и практическая значимость работы, выделяется её цель и задачи, формулируются положения, выносимые на защиту, приводится история и теория вопроса, даётся объём понятия синестезии.

Первая глава «Синестезия как языковой и культурный феномен» носит методологический характер. Генезис явления синестезии раскрывается в историко-культурном аспекте, через философию синтеза искусств в романтической эстетике. Синестезия рассматривается с точки зрения специфики художественного мышления и вербальной деятельности. Подходы к интерпретации синестетического языка Гоголя намечены в заключительном разделе, посвящённом осмыслению модификаций концепта «слово» как концентрата стилистических исканий писателя.

Раздел 1.1. «Идея синтеза в культуре первой трети XIX века как предпосылка синестезии» посвящён теоретическому осмыслению проблемы синтеза в контексте немецкой историко-философской ситуации и рецепции этой идеи в русской культуре первой половины XIX века. Общее философское направление данной эпохи обозначено становлением и развитием художественного метода романтизма, который понимался прежде всего как искусство нового типа, обладающее универсальными возможностями постижения окружающего мира и человека. Сам акт творчества в эстетике романтизма воспринимался как прорыв к тайнам природы и человеческой души, как стремление «раскрыть связь вещей, художественно воссоздать бытие в его <...> многообразном и многозначном звучании»¹.

Задача универсального охвата бытия предопределила отказ романтиков от чистого логико-понятийного стиля мышления и утвердили синтетическое мироощущение. Идея синтеза является ключевой в определении гносеологической, онтологической, антропологической и эстетической позиции художника. Так, познание мира основывается на стадийном диалектическом восприятии его сторон, сведении частного в общие законы. Открытие многослойности мира провоцирует и настойчивое желание объединить сферы знания о нем и освободить сознание от предметных рамок.

Философские труды Ф. В. Шеллинга, Ф. Шлегеля, Г. В. Гегеля проводят мысль о единстве и свободе творящего духа, который выражает свою субъективную волю в объективном материальном произведении искусства. Именно поэтому произведения, разные по природе, внешнему виду и средствам выражения, могут быть рассмотрены в синтетическом ключе, в своём взаимодействии. Неслучайны романтические тезисы о синтезе музыки, живописи, поэзии, скульптуры: «музыка в пластике дает архитектуру»², «живопись в пластике есть барельеф»³ (Шеллинг), «звук, линия и

¹ Ботникова А. Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. М., 2005. С. 193.

² Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1999. С. 328.

³ Там же. С. 361.

краска будут проникать друг в друга и сольются воедино»⁴, «всякий отдельный звук определенного инструмента подобен оттенку цвета»⁵ (Вакенродер), «собственно видимую музыку составляют арабески, узоры, орнаменты»⁶, «Не соответствует ли такт фигуре и звук цвету?»⁷ (Новалис).

Синтетическое миромоделирование, имеющее в своей основе идеи немецкой идеалистической философии, изменяет корреляцию творчества и действительности. Романтики настаивают не на подражании реальности, а на интуитивном – часто мистическом – прозрении. В романтической мифологеме «мир - текст» видится стремление преодолеть условность творимого мира, снять границы между искусством и реальностью.

Идеалом немецкого романтизма становится «синтетический писатель» (Ф. Шлегель). Авторскому сознанию в связи с проблемой синтеза придаётся теургическая функция: эстетическая установка на универсализм и вместе с тем манифестация принципиальной незавершённости любого акта познания выдвинули на первый план жанр фрагмента. Многочисленные «фрагменты», «записки» и «отрывки» получили в романтической литературе программное значение. Именно авторская интенция скрепляет разрозненные части в единое целое, создавая книгу-синтез.

Сложный комплекс философско-эстетических установок немецкого романтизма был живо воспринят в русской литературе уже в первой половине 1820-х гг. Вышедшая в 1835 г. книга Гоголя «Арабески» ознаменовала воплощение идей романтического синтеза. Установка на полисемиотику задана уже в названии, ведь арабеска – это многозначный термин, употребляемый в музыке, живописи, архитектуре и литературе. Важно отметить, что немецкие романтики проявляли к жанру арабески повышенный интерес, так как считали её «естественным созданием». Форма арабески принципиальна для гоголевского сознания: она символизирует переключку различных видов искусств и – что гораздо важнее – в столкновении тем и жанров

⁴ Вакенродер Г. В. Фантазии об искусстве. М., 1977. С. 152.

⁵ Там же. С. 190.

⁶ Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 97.

⁷ Там же. С. 98.

в пределе одного целого демонстрирует сплетение научного и художественного способов познания всего мира.

Показательно, что книга завершается «Записками сумасшедшего»: эта финальная точка гоголевских размышлений о Всемире реализует метафору «мир — текст». Дневниковая форма записок подспудно намекает на процесс создания текста, появляющегося на белом листе бумаги, разрывающегося на отдельные части в составе целого. В связи с этим и вопросительный знак последней фразы говорит о принципиальной невозможности прекращения письма как творения микрокосма и отражения рефлексии личности.

Романтизм, открывший внутреннего человека с его субъективным мировидением, увидел сквозь призму души разнообразие внешнего мира, неподвластного одному языку описания. Поэтому данная метафора «мир-текст» неслучайна: текст открывает окно в *другой* мир, отличающийся от *своего* мира способом кодирования.

В разделе 1.2. «Синестезия как «форма времени» в русской литературе 1820-х — 1830-х гг.» анализируется содержание русских журналов и альманахов 1820х-1830х гг. («Московский вестник», «Мнемозина», «Северные цветы», «Московский наблюдатель», «Уrania»), которые дают наглядное представление о «пульсе времени» и форме воплощения идеи синестетизма.

В журналах первой трети XIX века («Московский вестник», «Московский наблюдатель») поражает количество статей и заметок естественно-научного характера, посвященных проблемам биологии, географии, истории. Однако этот материал используется для выработки методологии, оттачивания философских идей единства и синтеза в природе и в искусстве.

В области искусствоведения настойчиво проявляется идея синтезировать музыку, живопись, архитектуру, литературу — все эти роды часто объединяются под термином «изящное искусство».

Разнообразие статей и заметок воплощает атмосферу энциклопедизма, освоения мира со всех сторон, спаянность эстетической, научной и философской рефлексии. Такой синтез материального и идеального, художественного и философского в

новом типе романтического искусства сформировал новую концепцию слова.

По мысли Г.А. Гуковского, романтизм перевернул понятие о значимости и возможностях русского языка в целом. Разрушение прежней риторической системы, в которой за словом закреплялась роль носителя знания, открыло простор смыслопорождения и семантической игры: романтическое слово стало не только значить, но и выражать. Нельзя рассказать о движении души «логически», здесь требуется выразительная структура, особая стилистика, психологическая окраска. Синестетический эффект романтического стиля был отмечен критикой того времени в знаковых определениях слога как «сладкого», «круглого», «пёстрого», «полного», «лёгкого». Слово оторвалось от своего логического значения и перенеслось не на предмет описания, а на субъекта речи, получив таким образом свободу лексико-грамматических связей.

Движение от классицистического толкования вербальности через поэзию Державина, заменившего слово-понятие словом-вещью, к школе «гармонической точности» Жуковского и поэтов пушкинского круга предопределило многоуровневую организацию романтического и, в частности, гоголевского слова как вербальности нового типа.

В разделе 1.3. «О том, что такое слово» (модификации концепта «слово» в художественном мире Н. В. Гоголя) через интерпретацию ключевых понятий выстраивается семантическая модель художественного мира Гоголя. Понятие *слова* репрезентативно в данном отношении: оно употребляется в текстах (от «Вечеров на хуторе близ Диканьки» до «Выбранных мест из переписки с друзьями») более 400 раз, включено в разветвленную систему эпитетов (порядка 100 единиц), глаголов (около 60 единиц), наречий и номинативных конструкций, что раскрывает смысловые горизонты концепта.

Своеобразным итогом размышлений Гоголя является его статья «О том, что такое слово», помещенная в книгу «Выбранные места из переписки с друзьями». Суммируя разрозненные в предшествующих произведениях мысли о *слове*, Гоголь настаивает на отождествлении его с делом, поприщем, которое требует от автора осторожности и вдумчивости. Речь, обращенная в мир и к людям, больше простого

акта коммуникации. Каждое произнесенное *слово* может в буквальном смысле претворить порядок бытия: «меткое» или «дельное» слово заполнит собой пустоту, тогда как «пустое» и «глупое» умножит суету круговерти жизни.

Всё это провоцирует толковать *слово* как силовой импульс, сгусток энергии, постоянно присутствующий в мире и обнаруживающий себя. Интересно, что данный концепт всегда предстает в окружении различных качественных признаков. Цветовые эпитеты «серебряный», «красный», «яркий»; звуковые характеристики «громовой», «шумный», «звонкий»; тактильные определения «острый», «крепкий», «веский», «едкий», «гнилой», «густой», «жесткий»; кинемы «резкий», «отрывистый», «бойкий», «замашистый» и «животрепетать», «закрутить», «пригнать», «ронять», «пронять», «бросить», «задирать» - все эти параметры вербальной деятельности акцентируют повышенную степень чувствительности к слову. Ассоциации с музыкальным, живописным, архитектурным, скульптурным началами демонстрируют всеохватность гоголевского слова, которое стремится объять весь мир и передать его в полноте звучания, цвета и пластики.

В слове творится сама жизнь, неслучайно оно стремится означить весь спектр человеческих перцептивных возможностей. Вербальные обозначения пластического и акустического порядка дают представление о масштабности и смысловых потенциях гоголевского слова: с его помощью художник лепит, рисует, строит, озвучивает своё бытие.

Слово подчёркивает не только свою материальность, но и активную позицию. В гоголевском мире речь, хохот и слово не принадлежат человеку, напротив, субъект речи оказывается в их власти. «Хохот поднимается», слово «произносится», «слышится» и «перелетает из конца в конец», песня «льётся» – подобные грамматические конструкции, где исполнителем действия выступает какая-либо лингвистическая единица, тогда как подразумеваемый говорящий вовсе отсутствует, вскрывают тайную природу слова, которое позиционируется как активная субстанция, стремящаяся самостоятельно засвидетельствовать себя и найти свое место в мире. Обладая множеством смысловых приращений, оно как будто втискивается в бытие, отвоевывает для себя жизненное пространство.

Ведь недаром многие глаголы говорения несут семантическую коннотацию затрудненной речи (*промолвить, проговорить, выговорить*), а также более выраженное значение напряженного вхождения слова в вербальный поток (*ввернуть, влечь, пригнать в строку, приворотить*).

Силовое поле *слова* не знает границ: неслучайно в структуре текста данный концепт часто соседствует с концептом «всё/все». Внешне это объясняется тем, что в качестве обобщающей или вводной конструкции Гоголь использует выражение «словом», которое, как правило, подытоживает пространные рассуждения или описания. Сталкивая понятия «слово» и «всё», Гоголь указывает на мирозидительность слова, его универсализм. Синтетическая природа слова определяет его смысловую пластичность. Гоголевская речь сопрягает в своей внутренней форме различные категориальные пласты, которые проступают при вхождении слова в сюжет произведения, когда на изломах языка выявляется «модус открытости к бытию»⁸.

Вербальный уровень сохраняет ассоциативный посыл романтического слова, однако в то же время *слово* Гоголя начинает осознаваться как наиболее адекватный инструмент описания и претворения реальности, который может использовать средства других видов искусств. Романтическая словесность не имела такой порождающей и организующей силы, которой обладает *могучее слово* Гоголя. Многочисленные эксперименты с речью, не укладывающиеся в нормативные рамки грамматики, призваны продемонстрировать и опробовать потенциал слова-орудия.

Вторая глава «Глоссологический код в системе синестезии Н. В. Гоголя» посвящена анализу музыкального кода в произведениях Гоголя, который принципиально значим для организации произведения на образном, мотивном, сюжетном и онтологическом уровнях. Через значимое понятие внутренней формы языка, глоссологии как особой философии вербальной деятельности выстраивается концепция звучания, музыкальности гоголевского слова. Стилистика текста (в универсальном значении) выявляет не

⁸ Михайлов А. В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С. 322.

только акустические параметры художественного мира Гоголя, но и ритм архитектурной организации произведения, музыку авторского сознания в целом.

В разделе 2.1. «Философия языка в науке первой половины XIX и своеобразии стиля Н. В. Гоголя» в центре внимания – понятия внутренней формы слова и глоссолалии. Эти лингвистические категории значимы для понимания своеобразия стиля прозы Гоголя, тяготеющего к музыкальности. Понятие внутренней формы слова органично входит в сознание романтиков, так как именно романтизм обратил внимание языкознания на антропологический аспект бытия любого языка: ключевыми здесь становятся понятия души нации, деятельности духа и созидательного процесса. Синхронный срез состояния языка осмысливается романтиками в его связи с исторической памятью народа и духом нации.

Научное обоснование и доказательную базу данные идеи получили в трудах В. Гумбольдта, которому была близка немецкая классическая философия. Основной пафос работ Гумбольдта заключается в утверждении неразделимой сплочённости субъективной и объективной стороны речепорождения, духа нации и языка нации, воли и формы её выражения в единице языка. Понимание языка как сложной синтетической деятельности закрепилось в концептуальном термине «внутренняя форма языка», вобравшем в себя, с одной стороны, романтическую проблематику, и, с другой, утвердившем представления науки того времени о связи языка и мышления.

Внутренняя форма языка – это постоянная и единообразная систематичность, это чисто интеллектуальная сторона речевой деятельности, которая, впрочем, придаёт ей национальное своеобразие, выраженное в артикуляционных и произносительных особенностях, в ритме и гармонии. Процесс словообразования, связанный с необходимостью внешне завершить внутреннюю мысль, актуализирует семантизацию внешней фонической оболочки речи, что сближает онтологию языка с онтологией художественного творчества.

По мысли А. В. Михайлова, мироощущение и связанный с этим стиль Гоголя определяется сходным понятием внутренней формы слова, «эйдоса». Модуляции тональности стиля Гоголя на резком контрасте архаического и новаторского, высокого патетического и

низменного бытового, смехового и трагедийного, прозаического и песенного выдают чувство внутренней формы языка, игру смыслопорождения, то самое ощущение звучащей стороны речи, которая, по Гумбольдту, пронизана духом.

Вырастание словесной оболочки из некоего внутреннего облика видно во вслушивании в скрытую область слова, что симптоматично выражается в привязанности Гоголя к глаголу «чують» и его лексико-морфологическим вариантам. «Чутко», «чують», «чую» и сближенные с ними по принципу звукоподобия «чувство» и «чудо» создают лексико-звуковую ткань историко-теоретических статей Гоголя, посвящённых рефлексии на тему поэзии, музыки, искусства стихосложения. Чуткость, прежде всего, расценивается как явление своеобразного метафизического слуха поэта, способного улавливать токи бытия.

Концепт чуткости в роли внутренней формы полагает внешнюю форму в рамки явно выраженных архитектурных и живописных коннотаций. Вхождение слова в мир рельефно («всё зернисто», «всё округлено и замкнуто») и зримо.

Вчувствование Гоголя в язык и музыкальность своего времени определило его принадлежность эпохе. Попытки художника определить судьбу России, выразить её настоящее, осмыслить национальный космос исторически связаны с культурной ситуацией первой половины XIX в. Литературный процесс этого периода генетически близок поэтической жанровой, тематической, стилистической традиции. Неслучайно прозаизация шла не вразрез с поэзией, но в диалоге с ней.

Для Гоголя вхождение в прозу неразрывно связано с поэтическим подтекстом (первый литературный опыт «Ганц Кюхельгартен» отражает эту идею полностью). Интонации русской поэзии – от Ломоносова до Пушкина – пронизывают весь творческий путь писателя. Творческая переработка поэтического опыта имеет для Гоголя значение самоопределения: существуя в пространстве лирики, он как бы прописывает прозу сквозь призму лирического начала. Типологическая близость Гоголя к творчеству русских поэтов видится не столько в сходстве языка, сколько в ориентации прозы и поэзии того времени на одни и те же жанрово-стилистические установки.

Чувство внутренней формы языка и естественная связь Гоголя с поэтическим кодом эпохи сформировало его стиль. Отношение Гоголя к языку можно обозначить с помощью ёмкого понятия глоссолалии, которое трактует философию языка как живого субстанционального начала, явленного во всей совокупности черт и многообразии проявлений; утверждает слитость в слоге и слове музыки звучания и значения; предполагает распространение семантически значимого аудиального начала на архитектурную организацию целого. Явление глоссолалии пластифицирует прозаическое слово, приближая его к поэтической единице.

В разделе 2.2. «Онтология и антропология звучания в художественном мире Н. В. Гоголя: от “Вечеров на хуторе близ Диканьки” к “Мёртвым душам”» рассматриваются музыкальные образы и мотивы, организующие семиотическое пространство книг Гоголя. Жизнетворческое содержание музыкального кода выявляется в осмыслении акустического начала на уровне миромоделирования. Стихия звучащего космоса маркирует топосы Диканьки, Миргорода, Петербурга и города N, заявляя о том или ином состоянии мира. О вслушивании говорит стилистика самого текста, насыщенного лексическими единицами с акустической семантикой. Аудиограммы «Вечеров...», «Миргорода», «Петербургских повестей» и «Мёртвых душ» выстраивают эволюцию звуковой картины мира, преобразование не только источников музыки, но и её образа в художественной системе произведения.

В «Вечерах...» мотивы песни, хохота, танца становятся антропологическими и онтологическими категориями. Среда «Вечеров...» пронизана звуками, которые, являясь по происхождению бытовыми, обретают на символическом уровне бытийное значение. Звучание определяет пространство существования человека как Всемир, природа которого синтетична и полифонична. Смешение вещного, животного, природного, человеческого голосов и дает своеобразную музыку «Вечеров...», в которой звук сливается с цветом и жестом. Музыкальный ритм здесь формирует фигуру круга (танцевального, хорового, ярмарочного), в движении которого неразличимо акустическое и колористическое. Звук маркирует сферы существования, разделяя их на открытые и закрытые, свои и чужие.

Включенность или исключенность человека из музыки бытия говорит о его статусе, положении и судьбе.

Характер музыкальной окрашенности «Миргорода», неся в себе ноты «Вечеров...», острее намечает распад народного хора, проблему борьбы личного и коллективного. Ближе всего к атмосфере ярмарочного Всемира стоит образ Сечи, в которой также прослеживаются приметы карнавального мироощущения. Неслучайно сцены разгульной жизни, праздника и эпические картины битв, будучи кардинально противоположными по значению, характеризуются через единый звукообраз, тяготеющий к хору. Своеобразным обертоном в «Миргороде» является тревожный мотив угасания Логоса и связанный с этим отход от рода, дробление единства. Метафизическое состояние глухоты и как спасение от шума внешнего мира, попытка уйти в уютное, обжитое пространство дома, и как неспособность слышать оказывается губительным для героев.

В «Петербургских повестях» мотив глухоты достиг кульминации, превратив глухоту в оглушенность. Мир города определяют два нерасторжимых мотива: гром и блеск. Топос Петербурга представлен как некий антимир, в котором музыка звучит в одной какофоничной тональности, прерываясь не паузами, а лагунами тишины. «Морок» данного пространства тотален: из жизни ушло живое смеховое начало, способное в своей амбивалентности разрешить конфликт. Перетекание комического в трагическое и наоборот задавало тон «Вечеров...» и отчасти «Миргорода», в «Петербургских повестях» нарушена эта дуальность бытия. Думается, повести отражают прежде всего состояние души автора и предвещают звуковую картину мира «Мёртвых душ».

Уже семантика обложки «Мёртвых душ», выполненной по рисунку самого Гоголя, представляет визуально воплощенное звучание: на ней изображены упоминаемые в поэме музыкальные инструменты, вальсирующая пара, пляшущий человек, несущаяся коляска; в орнаменте же черепов угадывается своеобразный мёртвый хор. Однако циркуляция авторского лиризма, которая взрывает омертвевшую действительность, привносит живые звуки, не позволяет сделать окончательный вывод о полном омертвлении мира произведения. Авторское сознание аранжировало действительность, нашло в этом далеком от идеала мире, в котором главенствует

безмолвие или неясный, угадываемый шум, признаки музыкального начала.

Акустическое начало, столь характерное для творчества Гоголя, приобретает знаковый смысл, становясь своеобразным инструментом выявления метафизической сущности бытия, его истинного состояния. Все колебания звуковой среды можно продублировать в оппозициях хаос – космос, личное - коллективное, живое – мёртвое. В связи с этим неслучайно и то, что звук вбирает в себя дополнительные цветовые и геометрические коннотации, становясь синкретичной единицей.

Раздел 2.3. «Прозванивающееся пространство» в мире Н. В. Гоголя» содержит интерпретацию символических образов колокола и колокольчика, репрезентирующих мотив звона. Этот архетип структурирует художественную реальность текста на физическом, темпоральном и психологическом уровнях.

Звон бытового мира указывает на его соотношение с бытийным пространством. Микрокосм постоянно соприкасается с макрокосмом, причем зачастую этот контакт трагичен, и звон как будто предупреждает об этом. Неслучайно зона границы этих пространств напряжена: звенеть начинают предметы, так или иначе несущие семантику перехода, фронта (замок, оконное стекло). Центральным образом здесь, конечно, является образ колокольчика тройки, чей далеко слышимый звон определяет бесконечность пространства и времени, по которому движется герой. Этот звон – своеобразный ритм, передающий напряженное состояние как мира, так и человека. В путешествии по земной дороге открывается философский смысл жизненного пути, бытия.

Если образ-символ колокольчика больше тяготеет к пространственному значению, то образ колокола – к временному. В широком смысле колокол символизирует ход времени, как конкретного, так и более объемного исторического.

Образ колокола и колокольчика как символы языка, голоса становятся значимыми доминантами и для звучащего психологического пространства. Становление самосознания передаётся с помощью метафоры звенящей струны (Поприщин), сравнения с колоколом (Шпонька), что сигнализирует о напряжённом состоянии души рефлексирующего человека.

Семиотика «прозванивающегося пространства» полисемантическая. В бряканьи и брэнчании бытовых реалий, в звучании песен и музыки, в звенящей струне как признаке неомертвевшего духа, в образе-символе колокола как отзвуков истории открывается мир Гоголя, в котором ведется поиск живой души и слышится эхо всего мира.

Раздел 2.4. «Мотив игры на шарманке как один из миромоделирующих принципов в поэме Н. В. Гоголя “Мёртвые души”» соотносит архитектуру поэмы с музыкальными принципами организации произведения.

«Мёртвые души» композиционно тяготеют к фигуре повтора, связанной с мотивом игры на шарманке. Единообразие ключевых эпизодов поездки Чичикова, шаблонность речевого поведения персонажей, резкое отличие авторской интонации – всё это отсылает к семантике музыкального органчика. Неслучайно мотив мелодии шарманки «Мальбруг в поход поехал» проясняет сюжетную схему произведения, связанную с судьбой Чичикова.

Однако семиотика музыкального кода значима в данном случае для осмысления авторской «музыки». Поэма «Мёртвые души» уже своим жанровым определением ставит проблему поэтического подтекста и роли авторского сознания. Мелодия творца с её интенцией к оркестровке и своеобразному дирижированию задаёт тон симфонического звучания, перекрывая своей интонацией акустическое однообразие мира «Мёртвых душ». Авторская концепция лиро-эпического произведения выявляет слияние музыкального и пластического, реального и идеального в особой композиционной структуре: одиннадцать глав и задуманная трёхчастность воплощают движение мелодики души Гоголя, пластифицированной в слове.

Музыкальность, признанная романтизмом высшим из искусств, предстала у Гоголя не в отвлечённой, а наглядной форме, в своём синтезе с действительностью. Музыкальное мышление писателя демонстрирует его метод текстопорождения, в котором анализ сочетается с синтезом, - обобщать частное до уровня всеобщего и раскрывать универсальное в малом.

Третья глава «Пластическая синестезия в художественном мире Н. В. Гоголя» раскрывает взаимодействие семиотических

систем живописи и архитектуры как изобразительных и архитектурных элементов. Вхождение в данное знаковое пространство натурфилософской категории воздуха объясняется синтетической природой этого явления. Семантика пластического начала выступает в триединстве формы, колорита и воздушности, тяготеющей в символическом значении к одушевлённости.

Пластическая синестезия как знаковая система заявляет о себе в новаторстве стилистических приёмов. Смыкание в вербальной единице – лексической, синтаксической – интенций живописного и архитектурного начал обусловило оригинальную морфологию гоголевского текста, в котором семиотика изобразительного искусства становится поэтическим принципом.

Раздел 3.1. «Архитектурный код в эстетике Н. В. Гоголя» посвящён рассмотрению архитектурной семиотики, которая оказывается принципиально значимой для осмысления тяготеющего к идее зодчества сознания писателя.

Архитектурный код с разной степенью интенсивности проникает в онтологию и антропологию художественного мира Гоголя. В образной системе художественного мира (портретных характеристиках, пейзажах) нередко обыгрываются мотивы строения. Вхождение архитектурного кода в прозу Гоголя акцентировано особым стилем, для которого характерна вещественность описания, плотность словесного ряда. Неслучайно особое место в гоголеведении занимает анализ фигуры окаменения: художественное видение писателя запечатлевает в слове процесс превращения тела в скульптуру, и при этом само описание явления приближается к поэтике экфрасиса. Скульптурный код в рамках вербальности демонстрирует переход двумерного портрета в пластическую форму: *отверстый рот, выпученные глаза, вставшие дыбом волосы* – все эти черты стилистически маркируют границы живописной и архитектурно-скульптурной семиосфер. Семантика оскульптуривания органично связана с диалогом живого и мёртвого, динамичного и статичного, который определяет тип прозы Гоголя, где наглядная, осязаемая предметность не лишена духовного содержания.

Ядерное же значение архитектурного кода находится в пределах темы самостроения и связанного с этим процесса создания текста, именно здесь отражены основные структурные единицы кода:

категория созидания, формы и неделимости. Образ писателя-архитектора начинает вырисовываться в сознании Гоголя уже в начале 1830-х гг. При этом важно отметить приверженность Гоголя готическому стилю, в основе которого лежат принципы воздушности, высоты, резьбы, причудливых орнаментов. Переплетение, причудливая связь, ассоциативность – все эти черты стиля Гоголя отсылают к эстетике барокко, которая входит в произведение как принцип стиля, сюжета, поэтики. Семантика паутины, сети выступает на уровне метатекстуального уровня, организуя как живописный, так и архитектурный коды. Именно такое тесное сосуществование слов и понятий в пределах одной фразы или смыслового сегмента, «обрастание» и обогащение слов вариативными коннотациями, которое открывает художественное зрение писателя, создают условие синестезии.

Генетически архитектурный код соотносится с понятием архитектоники, под которым понимается «ценностная структура эстетического объекта, <...> воспринятая читателем и <...> «оцельненная» автором»⁹. И если на уровне лексики и синтаксиса прослеживается желание Гоголя вписать слово в поле особой смысловой напряженности, то на уровне композиции цикла, сборника и книги очевидна техника строительства. Понятия баланса, симметрии, свода, гармонии, ансамбля приемлемы для характеристики архитектонического устройства книг Гоголя. В этой ситуации, казалось бы однозначно апеллирующей к одной знаковой системе, востребованным также является музыкальный код.

Действительно, композиционно-архитектурные образования не полностью статичны: между ними и внутри них постоянно осуществляется движение и переходы от одной части к другой, их сцепление и переклички. Эта динамика подчиняется законам внутреннего ритма, который сохраняет основные признаки ритма музыкального. Ритм может быть осознан в фонетической, фразовой, сюжетной и композиционной системах как некоторая закономерность динамики.

Категория ансамбля как нельзя лучше отвечает такому виду соотношения текстов, ведь это полисемантическое понятие,

⁹ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001. Ст. 61.

употребляющееся как в музыке, так и в архитектуре и живописи для обозначения общности, согласия, стройной полноты. В литературоведческом аспекте ансамбль предполагает наличие большой текстовой конструкции, состоящей из организованных частей, соединенных между собой гибкой системой взаимоотношений. Идея книг-ансамблей репрезентирует характерный для русской литературы 1820–30-х гг. поиск путей синтеза.

Архитектурный код дает осязаемое представление о мироизжительности слова Гоголя, его особой пластичной структуре, визуальности, природе соединения и смыкания. Ядерные понятия архитектурного кода имеют методологическое значение для определения природы синестетических комбинаций.

В разделе 3.2. «Живописный код в концептосфере синестезии Н. В. Гоголя» анализируется трансформация живописного начала в вербальное и пластическое. Космогоничность гоголевского художественного зрения определяется тем, что взгляд моделирует видимый мир, при этом различные перспективы и ракурсы трансформируют реальность. В границы визуального кода попадают знаковые категории дальновидности, дальнорукости и близорукости, видения и видения, взора и призрачности, сновидения.

Визуализация, явленная в слове, имеет сложную природу. С одной стороны, процесс зримого освоения мира сопрягается со вслушиванием. Звуковое и цветное начала взаимопроникают друг в друга, и показательно могут смешиваться («тихо светит», «видимая тишина»). Синестезийное мировидение не делает различия между слышимым и видимым, включая звуки в визуальный ряд как равные смысловые единицы. Ощущение пространства, всматривание в даль и вглубь него создает не только панорамный ряд, но и его музыкальный инвариант, реализованный в звуковых метафорах.

Другой тип всматривания предполагает сопряженность с пластическим началом, глаза при этом *измеряют, вонзаются, вковываются, впериваются*. Взгляд дает представление не столько о цвете объекта, сколько о его материальности, плотности и тяжести. При этом сам колорит нередко становится активной субстанцией: цвет – не столько пассивный признак предмета, сколько его предикативное состояние. В меньшей степени это выражено в отглагольных прилагательных, причастиях (*цветистый, узорчатый, сверкающий,*

блестящий) и некоторых определениях с выраженной семой состояния (*густой, тощей, острый, жёсткий, мягкий*), в большей – с помощью самих глаголов *пестреть, мелькать, рябеть, блеснуть, прыскать, чернеть, гореть, алеть, краснеть, червонеть, побелеть, разливаться* и *усеивать* (о цвете или сиянии), *давить* (о насыщенном красном или чёрном).

Качества зримого объекта предстают в системе нескольких разнонаправленных кодировок: с одной стороны, очевидна тенденция представить цвет, с другой – осязательные ощущения. Глаза, которые в художественном мире Гоголя часто выступают в роли органа поглощения (*пожирать глазами, поглощать взглядом, прикипеть взором*), суггестируют цвет, превращая зримое во вкусовое. Все эти выражения не являются случайными, они закономерно встраиваются в ряд синтетических определений цвета, таких как *кофейный, брусничный, гороховый, сахарный*.

Зрение становится одним из важнейших конструкторов художественного мира Гоголя: визионерство входит в круг антропологических категорий, отражаясь в игре макро- и микропланов, овнешнении внутреннего мира человека. В этих условиях визуализация привлекает средства других видов искусств. Сопряжение зрительно-визуального кода с пластическим и музыкальным репрезентирует сложную структуру синестезийного мышления, апеллирующего к синтетическому слову.

В разделе 3.3. «Воздух как категория пластического порядка: всеобъемлющее дыхание» в рамках натурфилософского представления как объект синестетической рефлексии исследуется воздушная стихия. Искусство первой половины XIX века шло параллельно развитию научной мысли. Становление натурфилософии – совершенно закономерное явление эпохи: стремление увидеть и постичь целое, найти основу синтеза различных начал обратило внимание исследователей к миру природы, которая наглядно демонстрировала согласованность действий и органику развития.

Воздушная стихия занимает особую роль и как физическая, и как художественная категория. Живой чертой времени¹⁰

¹⁰ Об этом см.: Алексеев М. П. Пушкин и наука его времени // Алексеев М. П. Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1984. С. 22 – 174.

симптоматично становятся определения *воздушный, невесомый, электрический*, которые, изначально будучи по происхождению научными терминами, обретают статус образов-символов.

В художественной философии Гоголя воздух напрямую не ассоциируется с каким-либо видом творчества, однако он входит в смысловое пространство, где смыкаются вербальное и изобразительное искусства. Образы ветра, полёта, вихря нередко становятся объектом визуализации, невидимый воздух входит в картины Гоголя как фон. Сигнальными эпитетами в данной случае служат определения *пышный, дышащий, бурлящий, кипящий*. Насыщенность окружающего пространства кислородом разрывает статичность живописного изображения, воздух таким образом динамизирует его, создавая объёмность и пластичность. Живописный код смыкается с тактильными ощущениями свежести, духоты, сухости, влажности, с запахами, присущими воздушной атмосфере.

В то же время аэрография придаёт сюжетным пейзажам и портретам определённую стереоскопичность, выводя рисунок из рамок собственно живописного кода и приближая его к архитектурному. Неслучайно пластика многих героев задана циркуляцией дыхания. Глагол *дышать* выражает здесь не столько физический процесс, сколько состояние *души* человека, который поглощён, буквально напитан каким-либо чувством. Показательно, что вместо глагола «дышать» иногда употребляется слово «полюхаться» (реже – «кипеть»): очевидны здесь переключки как на фонетическом, так и на семантическом уровнях. Это созвучие суггестирует не только общность пластических и визуальных перцепций, но и указывает на метафизический подтекст дыхания.

Семантическая цепочка понятий *воздух — дыхание — душа* закономерно продолжается образом *вдохновения*. Семиотика одорической лексики разворачивается в тематическое поле, связанное с процессом созидания, где ассимилируются творческие и перцептивные возможности. Рождение зримого образа, знака, будь то слово, картина или статуя, связано с парением: проводит по воздуху кисть Чарткова; резец создаёт скульптуру белую, млечную, дышащую; перо писателя летит по бумаге, а в случае творческого кризиса оно как будто наливается свинцом, теряя воздушность. *Чутьё* симптоматично становится синестетическим чувством,

объединяющим в одно целое зрение, слух, обоняние и даже интуицию. Неслучайно глагол «чувать», под которым в основном подразумевается способность обонять запахи, заменяет слова «слышать» и «видеть».

В заключении обобщены результаты исследования и намечены перспективы дальнейшей работы.

Синестезия как феномен вербального искусства – завоевание эпохи романтизма. Пафос романтической эстетики, заключавшейся в установке на универсализм, обусловил философское, моральное, художественное своеобразие культурной картины мира первой половины XIX века. Синестезия органично входит в романтическую ситуацию открытия внутреннего мира человека, движения к психологизации литературы, воплощаясь в концепте чуткости, синтезирующем в себе особенности художественного зрения и слуха. Прозревание и улавливание нового открывающегося мира, явленного в принципиально ином колорите и музыкальной окрашенности, обусловило своеобразную реформу поэтического языка.

Уже само языковое мышление, глоссарий эпохи выделяет наиболее репрезентативные виды искусства. Поиски и опыты синтеза музыки, живописи, архитектуры в вербальном воплощении формируют некое признаковое пространство культуры, знаковую систему кодирования содержания эстетического послания. Это взаимодействие кодов происходит на глубинном уровне сознания, и синестезия, прежде всего, должна пониматься как свойство и природа мышления, способного переводить систему одного искусства на язык другого. Стиль (в миромоделирующем значении) и текст являет собой уже результат синтетического процесса, закреплённого и выраженного в слове.

Интерпретация художественного текста Гоголя с точки зрения семиосферы музыки, живописи, архитектуры и натурфилософии выводит проблему синтеза искусств из теоретической плоскости в область рецептивной эстетики. Семиотический подход к проблеме синестезии проясняет саму логику рождения и функционирования синестезийного слова писателя. Понятие знаковой системы синестезии не только очерчивает границы этого феномена как специфики миромоделирования, но и позволяет обобщить и объединить в пределах одного кода разноуровневые языковые

элементы, представив их в целокупности как некоторую универсалию художественного текста.

В этом аспекте синестезия неслучайно видится через призму текстоорождения. И методологически, и эстетически процесс объективирования мысли, рождения её в словесной форме для Гоголя принципиально важен. Сплавление понятий, которые в реальности принадлежат совершенно разным категориям, возможно только в синтагматике текста. Здесь видится попытка писателя, с одной стороны, преодолеть романтический комплекс *невыразимого* в сложной системе кодирования, которая пользуется арсеналом выразительных средств и коннотативных значений других видов искусства, и одновременно, с другой стороны, в этой языковой борьбе продемонстрировать неравноценность феноменологической и вербальной деятельности.

Развёрнутая система кодирования Гоголя открыла не только новую образность и оригинальную словесность, но и показала масштаб мышления автора, полноценный охват бытия. Книги-синтезы – «Вечера на хуторе близ Диканьки», «Миргород», «Арабески», Повести третьего тома, «Мёртвые души», «Выбранные места из переписки с друзьями» - отражают идею жизнотворчества Гоголя, становления его синестезийного мироощущения.

Изучение синестезии как миромоделирующей категории и универсалии художественного языка обуславливает перспективы исследования. Во-первых, синестетический ген прозы Гоголя актуализирует интерес к духовной прозе, дневникам и эпистолярному наследию писателя. В то же время синестезия как «форма времени» нуждается в формировании эпохального контекста. Важно осмыслить идею синтетического искусства в её различных модификациях: жанровых, стилистических, архитектурных. Эти разыскания впоследствии могут стать основой для сравнительного анализа русской и западноевропейской парадигм синестетического творчества, что значительно расширит представление как об эстетике и поэтике данных литератур, так и о переводческих стратегиях того времени.

Основное содержание диссертационной работы отражено в публикациях:

1. **Савинова А. Г. Музыкальный код в художественной прозе Н. В. Гоголя: образ колокола и колокольчика / А. Г. Савинова // Вестник Томского государственного университета. – Томск : Изд-во ТГУ, 2010. - №333 (апрель). – С. 17–20.**
2. **Савинова А. Г. Натурфилософский код в поэтике художественного мира Н. В. Гоголя: всеобъемлющее дыхание / А. Г. Савинова // Сибирский филологический журнал. – Вып. 1. - Новосибирск, 2010. – С. 34–38.**
3. Савинова А. Г. Акустика пространства в книге Н. В. Гоголя «Миргород» / А. Г. Савинова // Язык и мировая культура: взгляд молодых исследователей. Материалы VII российской научно-практической конференции-конкурса преподавателей, аспирантов, студентов вузов и учащихся старших классов альтернативных учебных заведений / Под ред. Н. А. Качалова (Часть I). – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2007. – С. 160–163.
4. Савинова А. Г. Антропология звучания в цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки» / А. Г. Савинова // Наука. Технологии. Инновации: Материалы всероссийской научной конференции молодых учёных 6-9 декабря 2007 г. – Ч. 7. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2007. – С. 78-80.
5. Савинова А. Г. Звуковая картина мира в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя / А. Г. Савинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: Материалы VI научно-практической конференции молодых учёных 22-23 апреля 2005 г. – Вып. 6. – Ч. 2: Литературоведение. – Томск : Изд-во ТГУ, 2005. – С. 158–160.
6. Савинова А. Г. Зрительно-визуальный код в концептосфере синестезии Н. В. Гоголя / А. Г. Савинова // Молодая филология – 2009: Континуальность и дискретность в языке и тексте. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. – С. 126–134.
7. Савинова А. Г. К постановке проблемы синестезии в творчестве Н. В. Гоголя / А. Г. Савинова // Актуальные проблемы

- лингвистики и литературоведения: Материалы IX Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных 18 – 20 апреля 2008 г. – Вып. 9. - Часть 1: Литературоведение. – Томск : Изд-во ТГУ, 2009. - С. 159—164.
8. Савинова А. Г. Какофония как признак искаженного бытия в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя / А. Г. Савинова // Знаменские чтения: Филология в пространстве культуры: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (г. Тобольск, 29 – 30 ноября 2007 г.). – Тобольск : ТГПИ им. Д. И. Менделеева, 2007. – С. 28–30.
 9. Савинова А. Г. Модификации концепта «слово» в художественном мире Н. В. Гоголя (к постановке проблемы синестезии) / А. Г. Савинова // Молодая филология-2008 (По материалам исследований молодых учёных): межвузовский сборник научных трудов. – Новосибирск : Изд-во НГПУ, 2009. - С. 86—92.
 10. Савинова А. Г. Мотив игры на шарманке как один из миромоделирующих принципов в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» / А. Г. Савинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции молодых учёных 27-28 апреля 2007 г. – Вып. 8. – Ч. 1: Литературоведение. – Томск : Изд-во ТГУ, 2008. – С. 176–178.
 11. Савинова А. Г. Музыка истории в художественном мире Н. В. Гоголя / А. Г. Савинова // Язык, литература и культура в региональном пространстве: материалы научно-практической конференции (г. Северодвинск, 11–12 октября 2007 г.). – Архангельск : Поморский университет, 2007. – С. 187–191.
 12. Савинова А. Г. Образ импровизатора в русской литературе 1830-х гг. / А. Г. Савинова // XI Всероссийская конференция студентов, аспирантов и молодых ученых 'Наука и образование' (16–20 апреля 2007 г.): Материалы конференции : В 6 т. - Т. 2 : Филология. – Часть 1. – Томск : Изд-во Томского государственного педагогического университета, 2008.- С. 358–364.
 13. Савинова А. Г. Особенности звуковой характеристики фантастического мирозобра в повести Н. В. Гоголя «Вий» /

- Н. Е. Генина, А. Г. Савинова // Вестник Томского государственного университета. Актуальные проблемы литературоведения : теоретические и прикладные аспекты. – Томск : Изд-во ТГУ, 2006. – С. 28–33.
14. Савинова А. Г. Повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего»: эволюция знаков музыкального / А. Г. Савинова // Наука. Технологии. Инновации : Материалы всероссийской научной конференции молодых учёных 7-10 декабря 2006 г. – Ч. 7. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2006. – С. 183–185.
 15. Савинова А. Г. «Прозванивающееся пространство» в мире Н. В. Гоголя / А. Г. Савинова // Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения : Материалы VII научно-практической конференции молодых учёных 21-22 апреля 2006 г. – Вып. 7. – Ч. 2 : Литературоведение. – Томск : Изд-во ТГУ, 2007. – С. 142-145.
 16. Савинова А. Г. Символика музыкальных инструментов в поэме Н. В. Гоголя «Мёртвые души» / А. Г. Савинова // Культура и текст : Культурный смысл и коммуникативные стратегии. - Барнаул : Изд. БГПУ, 2008. - С. 270—282.
 17. Савинова А. Г. Синестезия как форма времени в русской литературе 1820-х—1830-х гг. / А. Г. Савинова // Универсалии культуры. Философия — эстетика — литература : дискурс и текст : сборник научных трудов / Отв. ред. Е. Е. Анисимова. – Красноярск : СФУ, 2009. - Вып. 2. - С. 124—131.