

На правах рукописи

**Хаминова
Анастасия Алексеевна**

**ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ В. Ф. ОДОЕВСКОГО В АСПЕКТЕ
ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА**

Специальность 10.01.01 – русская литература

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Томск – 2011

Работа выполнена на кафедре общего литературоведения, издательского дела и редактирования ФГБОУ ВПО «Национальный исследовательский Томский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Ирина Александровна Айзикова

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Виталий Сергеевич Киселев

кандидат филологических наук, доцент
Владимир Владимирович Максимов

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет»

Защита состоится 23 ноября 2011 года в 10.00 часов на заседании диссертационного совета Д 212.267.05 при ФГБОУ ВПО «Национальный исследовательский Томский государственный университет» по адресу: 634050, г. Томск, пр. Ленина, 36.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке ФГБОУ ВПО «Национальный исследовательский Томский государственный университет» (634050, г. Томск, пр. Ленина, 34а).

Автореферат разослан «___» октября 2011 года.

Ученый секретарь

диссертационного совета

кандидат филологических наук, профессор  — Л. А. Захарова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Диссертационное исследование посвящено изучению, посредством интермедиального анализа, особенностей взаимодействия различных видов искусства (литературного, музыкального и пластических: живописи, скульптуры, архитектуры) в творчестве В. Ф. Одоевского.

Проблема взаимодействия искусств является одной из центральных в современном литературоведении и искусствознании. Деление искусства на замкнутые обособленные области: литературу, живопись, музыку, скульптуру, архитектуру – исторически сложившееся явление, но не свойство самих искусств, которые всегда движутся по пути «сближений» и «расхождений», «естественных и необходимых», по замечанию М. П. Алексеева¹. Специфика, многообразие и сложность форм художественного взаимодействия, требующие определенного эстетического осмысления и систематизации, обусловили появление различных концептуальных подходов и методик к изучению данного феномена.

Особое место среди них принадлежит теории интермедиальности, активно развивающейся в зарубежной и отечественной науках. Интермедиальность, аккумулирующая опыт компаративистских, семиотических и постструктуралистских исследований, способствовала выделению в отдельную группу явлений художественного перевода и диалога искусств в общем контексте проблемы взаимодействия искусств. Интермедиальность обозначила и особый *тип внутритекстовых корреляций* искусств, возникающих на пересечении различных дискурсов; и *специфические структуры*, появляющиеся в результате подобного взаимодействия; и *целостное пространство*, где отдельные виды искусства и их конкретные тексты обнаруживают свою семиотическую соизмеримость, будучи воспринятыми как носители и трансляторы определенным образом закодированных смыслов.

В отличие от синтеза искусств, в котором взаимодействующие искусства сохраняют свою семиотическую целостность, формируя особую мультимедийную среду, в интермедиальности контактирующие искусства семантически и функционально не равны. Взаимодействие происходит в рамках одной языковой системы, законом которой подчиняется «входящий» текст. «Претекст» обуславливает, но не порождает нового смысла «текста», представляющего главным образом его интерпретацию, повторное кодирование. За счет этого происходит удвоение структуры и смысла итогового произведения, значительно расширяющее его образный и стилистический ряд. Интермедиальный анализ, нацеленный на выявление «каналов» художественной коммуникации и образных структур, содержащих информацию о другом искусстве, представляет механизм «дешифровки». Возвращение к «претексту» раскрывает особенности его рецепции в тексте, принципы кодирования и функционирования.

Прочно войдя в современный литературоведческий и культурологический тезаурус, интермедиальность органично включилась в парадигму «текстуальных» (ин-

¹ Алексеев М. П. Из истории английской литературы; Этюды. Очерки. Исследования. М.; Л.; 1960. С. 421-422.

тер-, мета-, пара-, гипер-, архи-) отношений, выстроенную Ж. Женеттом², обозначив новый этап осмысления проблемы взаимодействия искусств. Типология собственно интермедиальных отношений представлена в литературно-музыкальной классификации С. П. Шера (на материале немецкого романтизма), скорректированной впоследствии А. Гиром, и в литературно-живописной классификации А. Ханзен-Леве (на материале русского авангарда)³. В этих типологиях *первая форма* интермедиальности представлена моделированием материальной фактуры другого вида искусства в литературе (означающие – индекс – проекция) – например, мелодика поэтической речи, визуальная поэзия (палиндромы, анаграммы, акrostихи). *Второй тип* интермедиальности предполагает проекцию формообразующих принципов музыкального произведения, архитектурного сооружения, живописного полотна в литературном тексте (означаемое – символ – транспозиция). *Третий тип* интермедиальности предполагает инкорпорацию образов, мотивов, сюжетов произведений одного медиального ранга – музыки, графики, скульптуры – в произведения другого медиального ранга – литературы (денотат, референт – икона, копия – трансфигурация)⁴. В этом случае связь между медиальными рядами осуществляется по принципу «текста в тексте» (Ю. М. Лотман), «искусства в искусстве» (Fagino) или «геральдической конструкции» (М. Б. Ямпольский).

В целом интермедиальность, в нашем представлении, – это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства. При этом понятие *интермедиальности* может раскрываться как в узком, так и в широком значении. В узком смысле *интермедиальность* – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле *интермедиальность* – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «мета-языка» культуры). Также интермедиальность можно понимать как специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер.

Активно привлекая опыт компаративистских, структурно-семиотических и интертекстуальных исследований, интермедиальность между тем сформировала особую междисциплинарную методологию анализа художественных произведений, которая по сути своей – интермедиальна, представляя собой точку пересечения разнородных научных дискурсов и профессиональных лексик. Интермедиальный анализ намечает выходы к различным исследовательским (в литературоведение, искусствоведение, рецептивную эстетику) и проблемным (в поэтику литературного текста,

² Женетт Ж. Палимпсесты: литература во второй степени. М., 1989.

³ См. об этом: Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

⁴ Под интермедиальными инкорпорациями понимаются содержащиеся в художественном произведении словесные описания произведений (мотивов живописи, скульптуры, музыки).

художественное мышление, систему, структуру языков искусств и др.) областям, давая новый взгляд на уже известный материал.

Явление интермедиальности часто связывают с изучением особенностей современной культуры. Смена культурной парадигмы, развитие средств массовой информации и массовой культуры в совокупности с тенденцией искусства к «разгерметизации» своих границ обусловили появление как новых синтетических видов медиа-искусств (киноискусство), так и новых форм взаимодействия (например, перформанс, хеппинг и др. в изобразительном искусстве; включение элементов театра, ритуального действия – в музыке), требующих иных методологических подходов к их постижению. Вместе с тем проблемы интермедиальности (вопросы соотношений и корреляций различных видов искусств, попытки перевода их языков и текстов и т. д.) свойственны всей истории искусств начиная со времен античности. И. Е. Борисова ведет линию «праинтермедиальных» дискурсов от работ Симонида (чьей мыслью об обратимости живописи и поэзии повторил Гораций), Секста Эмпирика, писавшего об оценочном понятии «музыкальность», Д. Дидро и Г. Э. Лессинга, видевших в описательной поэзии перенос «живописности» в словесный текст⁵.

Особую эпоху в истории вопроса составили русские и европейские романтики. В романтической эстетике универсализм «эстетической вселенной» впервые принимает вид «идеального художественного произведения» как интегрального единства всех качеств, присущих специфическим видам искусства. Наряду с теоретическими опытами можно привести многочисленные примеры и в художественной практике романтиков, воплотивших идею «синтеза искусств» в своих произведениях. Эта идея преимущественно творит миф об искусстве как высшей форме духовной деятельности и о творческом процессе как сакральном действе, особым способом организующем эстетическое пространство. По справедливому замечанию А. В. Михайлова, сам акт творчества в эстетике романтизма воспринимается как прорыв к тайнам природы и человеческой души, как стремление «раскрыть связь вещей, художественно воссоздать бытие в его <...> многообразном и многозначном звучании». «В сущности романтического, – пишет исследователь, – было задумано синтетическое творение, где была бы преодолена грань между жизнью и искусством»⁶.

Синтетизм художественного мышления романтиков, нацеленный на создание целостного образа и целостной картины мира, как нам представляется, на практике достаточно часто получал интермедиальное воплощение. Говоря современным языком, в романтических произведениях наблюдается попытка *перевода*, переложения одного художественного кода в другой, осуществляемого в вербальном тексте. Так, Жан-Поль Рихтер называет свои описания природы «музыкальными картинами», представляющими своеобразный вербальный перевод музыкальных впечатлений: чтобы дать представление о слышимых им песнях, он создает пейзажи, наполненные звуками золотых арф, соединяет описание лунной ночи или тихого вечера с

⁵ Борисова И. Е. Zeno is here : В защиту интермедиальности (Рец. на кн. : «Слово и музыка». М., 2002) // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 384-392.

⁶ Михайлов А. В. «Генрих фон Клейст» и проблемы романтизма // Михайлов А. В. Обратный перевод. М., 2000. С.41.

описанием доносящейся музыки, заставляя слуховые впечатления, переданные словами, служить напряжению общего впечатления от картины⁷.

Применение теории и методологии интермедиальности к творчеству В. Ф. Одоевского, талантливого музыканта, способного живописца, философа и литератора, для которого идея достижения Абсолюта путем синтеза искусств являлась особенно актуальной, представляется нам принципиальным. В. Ф. Одоевский воплощал в себе романтическую мечту о «цельном человеке и цельном знании». Его самого современники часто именовали «живой энциклопедией», в ответ на это В. Ф. Одоевский говорил, что в своем стремлении к энциклопедизму он следует примеру русского гения М. В. Ломоносова: «Этот человек – мой идеал; он тип славянского всеобъемлющего духа, которому, может быть, суждено внести гармонию, потерявшуюся в западном ученом мире»⁸. В соединении наук, искусств, жанров писатель видит основу *нового искусства и науки*. Стремясь проникнуть в гносеологию и онтологию искусства через синтез различных его видов, он настойчиво ищет *внутренний язык искусства*, что становится основой его мироощущения и находит отражение в конкретных интермедиальных опытах и обращениях. Осознание тождественности законов построения искусств и способов отражения реальности в искусстве проявляется в многочисленных живописно-музыкальных, музыкально-архитектурных аналогиях, проводимых писателем. Его произведения представляют собой своеобразные эстетические пространства переплетения различных искусств.

Энциклопедизм занятий В. Ф. Одоевского, как это ни парадоксально, определил то обстоятельство, что в историко-литературной традиции изучение его творчества изначально, как правило, носило узкоспециализированный характер. Исключение составляет монографическое исследование П. Н. Сакулина «Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский»⁹, посвященное комплексному изучению творческого наследия писателя, анализу его мировоззрения, особенностей влияния социокультурных¹⁰ и биографических факторов на формирование его картины мира, которое, к сожалению, осталось незаконченным.

В советское время предметом специального исследования стали музыкальное наследие писателя (Г. Б. Бернандт, Б. Б. Грановский, Г. С. Глущенко), его педагогические взгляды (В. Я. Струминский, Д. Ф. Тарасов), работы в области естественных наук (В. С. Виргинский). Прослежена издательская и журнальная деятельность В. Ф. Одоевского (В. И. Егорова), его работа в качестве директора Публичной библиотеки и на посту заведующего Румянцевского музея (О. Д. Голубева). К биографии и творчеству писателя обращались Е. А. Маймин в своей статье «Владимир Одоевский и его роман "Русские ночи"» (1975), В. Я. Сахаров «О жизни и творениях В. Ф. Одоевского» (1981). Исследователи сосредоточивали внимание преимущественно на проблеме формирования внутреннего мира писателя, которое нашло отражение в его творчестве.

⁷ См.: Жан-Поль <Рихтер И. П. Ф. >. Приготовительная школа эстетики. М., 1981.

⁸ Цит. по кн.: Грот Я. К. Переписка с П. А. Плетневым. СПб., 1896. Т. 3. С. 775.

⁹ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913. Т. 1, ч. 1, 2.

¹⁰ По замечанию Ю. В. Манна, работа П. Н. Сакулина «стала энциклопедией русской общественной и литературной жизни двух десятилетий» (Манн Ю. В. В. Ф. Одоевский и его роман «Русские ночи» // Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М., 1969. С. 105).

Актуальность предлагаемой работы обусловлена необходимостью комплексного анализа творческого наследия В. Ф. Одоевского на предмет выявления уровней и характера взаимодействия различных видов искусства в рамках художественного текста, позволяющего расширить представления об эстетике художника, ее эволюции и об особенностях поэтики его произведений. Ввиду сложного характера материала представляется принципиальным использование методологии интермедиального анализа как одной из новых концепций взаимодействия различных видов искусства. Данное исследование входит также в русло изучения поэтики русской философской прозы (в частности, романтической), актуализируя современную рецепцию творческого наследия В. Ф. Одоевского.

Объектом исследования является творческое наследие В. Ф. Одоевского.

Предмет изучения – интермедиальный уровень взаимодействия словесного, музыкального и пластического искусств в творчестве В. Ф. Одоевского.

Целью работы является интермедиальный анализ поэтики творческого наследия В. Ф. Одоевского (в частности, в аспекте взаимодействия словесного искусства с музыкальным и пластическим).

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1) проанализировать уровни репрезентации музыкального и живописного искусства в произведениях В. Ф. Одоевского;

2) выделить основные интермедиальные коды в общем контексте взаимодействия искусств, определить их смысловую и функциональную нагрузку в тексте;

3) определить характер взаимодействия визуального и музыкального пластов в произведениях.

Материалом для исследования послужили произведения В. Ф. Одоевского, содержащие различные формы интермедиального взаимодействия искусств. Это повести, посвященные проблемам искусства и художника («Виченцио и Цецилия», «Живописец»), аполог «Смерть и жизнь», сказки из циклов «Сказки дедушки Ирины» («Столяр» и «Городок в табакерке») и «Пестрые сказки с красным словцом» («Жизнь и похождения одного из здешних обывателей в стеклянной банке, или Новый Жоко», «Сказка о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту», «Та же сказка, только на изворот. Деревянный гость, или сказка об очнувшейся кукле и господине Кивакеле»), фантастические повести («Саламандра», «Сильфида», «Косморама»), неоконченный роман «4338- год: Петербургские письма» и итоговое произведение В. Ф. Одоевского «Русские ночи». Кроме того, привлекаются архивные материалы из фондов Российской национальной библиотеки (РНБ) и Российской государственной библиотеки (РГБ), хранящие свидетельства авторского отношения к музыкальному и живописному искусствам.

Методологическую основу диссертации составляет интермедиальный анализ с привлечением принципов интертекстуального анализа, а также структурно-семиотического подхода с элементами рецептивной эстетики и культурологического

анализа, что связано с характером исследования, требующего междисциплинарного подхода. Теоретической базой послужили труды как отечественных (Ю. М. Лотман, М. М. Бахтин, Б. А. Успенский), так и зарубежных литературоведов (Ю. Кристева, Р. Барт), работы по изучению поэтики В. Ф. Одоевского (П. Н. Сакулин, Ю. В. Манн, В. И. Сахаров, М. А. Турьян, М. И. Медовой), научные изыскания в сфере культурологии и компаративистики (М. П. Алексеев, А. В. Михайлов), исследования, посвященные проблеме экфрасиса (Н. В. Брагинская, Н. Е. Меднис, Л. М. Геллер), музыкальной мифопоэтике (Л. Л. Гервер, А. Е. Махов) и теории интермедиальности (С. П. Шер, А. Гир, К. С. Браун, А. Ханзен-Леве, И. Е. Борисова, Н. В. Тишунина).

Научная новизна предлагаемой диссертационной работы состоит в применении методологии интермедиального анализа к творческому наследию В. Ф. Одоевского, способствующей его современной рецепции и уточнению эстетики писателя. Она выражается в следующем:

1) проведен комплексный анализ взаимодействия живописного и музыкального кодов в произведениях писателя, позволивший расширить представления о его эстетических воззрениях;

2) определены основные способы включения, создания и функционирования интермедиальных образов в произведениях В. Ф. Одоевского;

3) апробирована методология интермедиального анализа на романтических произведениях В. Ф. Одоевского.

Теоретическая значимость исследования заключается в уточнении методологии и типологии интермедиального анализа.

Практическая значимость: материалы и выводы диссертации могут быть использованы для дальнейшего изучения творчества В. Ф. Одоевского, результаты исследования могут быть применены в научно-педагогической деятельности при чтении курса по истории русской литературы первой трети XIX века и спецкурсов о творчестве В. Ф. Одоевского; в эдиционной практике при составлении комментариев.

Положения, выносимые на защиту:

1. Романтическая идея синтеза искусств получает в творчестве В. Ф. Одоевского интермедиальное решение. Активное взаимодействие литературного, живописного и музыкального искусств на уровне инкорпорации образов, сюжетов и мотивов, а также проекции сюжетообразующих принципов создают в его произведениях целостное эстетическое пространство, обуславливая структурную многомерность художественного мира писателя.

2. Образы пластического искусства расширяют семиотику художественных текстов В. Ф. Одоевского, способствуя развитию образно-символической системы, организации пространственных отношений, воплощению положений философско-эстетической концепции автора, усилению онтологической и антропологической проблематики произведений.

3. Музыкальные образы выстраивают музыкальный миф о мире, актуализируя такие понятия, как душа, язык; развивают область трансмузыкального начала. В тексте музыка часто выступает в качестве аллегории внутренней жизни человека (*musica humana*) и метафоры гармоничного устройства мира («музыка сфер»), соответствующего топосу *musica mundana*.

4. Образы пластического и музыкального искусства тесно переплетаются на протяжении всего творчества В. Ф. Одоевского, образуя единую модель универсума, охватывающую как материальную, так и его идеальную субстанцию. Характер их взаимодействия воплощает принцип соотношения цвета и звука в эстетической концепции писателя, как «суть порождения одного и того же начала, но только с различных сторон» (В. Ф. Одоевский. «Основания правил гармонии или генерал-баса»).

5. В. Ф. Одоевский связывает эволюцию искусства с развитием человечества: древний мир дал миру пластику, современность – музыку, которая, по мнению писателя, «составляет истинную духовную форму искусства» (В. Ф. Одоевский. «Гномы XIX столетия»). Таким образом, линия «изобразительное искусство – архитектура – музыка», проводимая в творчестве В. Ф. Одоевского, отражает развитие его эстетики в конкретном преломлении.

6. Интермедиаальный анализ позволяет раскрыть смысловую множественность произведений В. Ф. Одоевского, особенности формирования философско-эстетической картины мира автора, акцентируя внимание на ее онтологической сущности, пространственно-временной организации и антропологии человека, его положения в реальности.

Апробация работы. Результаты исследования обсуждались на заседаниях кафедры истории русской и зарубежной литературы (2009 г.), кафедры общего литературоведения, издательского дела и редактирования (2010-2011 гг.), а также на аспирантских семинарах (2011 г.).

Основные положения диссертационного исследования докладывались на конференциях различного уровня: Межрегиональной конференции «Проблемы интерпретации в литературоведении» (Новосибирск, 2010 г.); VIII, IX Российских научно-практических конференциях «Мировая культура и язык: взгляд молодых исследователей» (Томск, 2008–2009 гг.); XI Всероссийской конференции молодых ученых «Актуальные проблемы лингвистики и литературоведения» (Томск, 2010 г.); Всероссийской научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука. Технологии. Инновации» (Новосибирск, 2008 г.).

По теме диссертационного исследования опубликовано 9 статей, 1 из них – в научном издании, рекомендованном ВАК РФ для кандидатских исследований.

Структура диссертационной работы обусловлена поставленными целью и задачами. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы, включающего 283 наименования, и иллюстративных приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновываются актуальность и научная новизна исследования, определяются цель, задачи, материал и методологическая база работы, ее теоретическая и практическая значимость, рассматриваются история и теория вопроса, уточняется понятие и типология интермедиальности, представляются положения, выносимые на защиту, обосновывается структура работы.

Первая глава диссертационного исследования «**Пластический код в творчестве В. Ф. Одоевского**» посвящена выявлению, посредством интермедиального анализа, уровней взаимодействия пластических (живописного, скульптурного, архитектурного) и словесного искусств в произведениях В. Ф. Одоевского. Обращение писателя к пластическим видам искусства рассматривается с двух позиций: как *диалог* с мастерами прошлого, образы которых моделируются в его произведениях, и как *заимствование* принципов пластического воплощения реальности, ставшее определенным художественным приемом В. Ф. Одоевского.

В разделе 1.1 «Пластические искусства в эстетике и жизни В. Ф. Одоевского» осуществляется обзор архивных материалов, дневниковых записей писателя, воспоминаний современников, содержащих свидетельства глубокого интереса автора к пластическим искусствам, подтверждающих правомерность и необходимость изучения данной темы, долгое время остававшейся вне научного внимания.

Известно, что наряду с музыкой, медициной и химией во время обучения в пансионе В. Ф. Одоевский специально занимался и живописью. Он рисовал в самых разных жанрах и техниках, с разной степенью одаренности и усердия, но всегда заинтересованно. В архиве писателя сохранился ряд его рисунков и набросков (см. «Приложение 2» к реферируемой работе). Большой интерес представляют для нас глубокие, отличающиеся профессионализмом и составляющие важное «слово» в романтической критике суждения В. Ф. Одоевского о картинах К. Брюллова, А. Дюрера, Рафаэля и о творениях Пиранези, Микеланджело.

Будучи истинным романтиком, В. Ф. Одоевский придерживался соответствующего романтического подхода в живописи, в частности, в одном из ключевых эстетических вопросов – о миметической сущности искусства. Он утверждает преобладание духа человека, его внутренней «жизненной силы» над природой. Для художника природа является лишь «источником», который он должен преобразовать. Слепое копирование переводит искусство в ранг мастерства. Настоящее же искусство способно выявлять в действительности общезначимое и превращать «грубую природу» в «существо более возвышенное» («Русские ночи»).

Пластика для В. Ф. Одоевского, как и для многих романтиков, является искусством, где «дух стремится сделать себя предметом, в котором время останавливается пространством, где неопределенное становится определенным, бесконечное – конечным, общее – частным» («Гномы XIX столетия»). Здесь с В. Ф. Одоевским сближается А. И. Галич, по мнению которого пластика «составляет натуральную область изящных искусств, направляемых в своих изображениях по

формам осязаемого бытия в природе», где материалом являются «фигура, пространство, внешность материи»¹¹.

Интермедийное взаимодействие пластических искусств и литературы в произведениях В. Ф. Одоевского наблюдается на *идейно-тематическом, образном, композиционном и стилистическом уровнях*. Разговор об искусстве автор ведет как бы средствами самого искусства. Изобразительные искусства становятся своеобразной «опорой» для достижения «пластичности» слога, живописной выразительности, к которой стремился писатель. Как отмечает П. Н. Сакулин, «Одоевский стремится <...> приблизиться к картине или даже прямо воспроизвести известную картину»¹².

При этом в характере включения пластических образов в литературный текст наблюдаются две тенденции: творческое переосмысление произведения искусства и введение в текст его интермедийной номинации (упоминания). Последняя становится основным способом создания облика персонажей, которых автор не «выписывает», а соотносит с конкретным артефактом. Это обусловило присутствие в текстах значительного количества образов реальных произведений искусства, не только формирующих визуальную ассоциацию, но и вносящих в текст широкий культурологический пласт. Пластические искусства в произведениях В. Ф. Одоевского являются средством познания материальной природы бытия, его формы, способствуя пространственной организации художественного мира.

В разделе 1.2 «„В истории встречаются лица вполне символические...“ (образы художников в произведениях В. Ф. Одоевского)» наше внимание сосредоточено на анализе образов художников, являющихся для В. Ф. Одоевского особыми символическими лицами, жизнь которых «есть внутренняя история данной эпохи всего человечества» («Русские ночи»). Образы творцов, по сути, концентрируют художественную проблематику конкретного вида искусства, а также эстетические вопросы в целом, что позволяет их рассматривать как явный пример интермедийных референций.

Тема художника (в широком смысле этого слова, характерном для романтиков) была одной из важнейших в творчестве В. Ф. Одоевского. «Художник – эта дивная загадка – сделался предметом его наблюдений и изучений...», – писал В. Г. Белинский¹³. Образам живописцев В. Ф. Одоевский посвящает повести «Виченцио и Цецилия» (образ художника-монаха Виченцио) и «Живописец» (образ Шумского); архитекторам – небольшую сказку «Столяр» из цикла «Сказки дедушки Иринея» (образ Андрея Рубо) и повесть, вошедшую в состав «Русских ночей», «*Orere del Cavaliere Gianbattista Piranesi*» (Пиранези); образ скульптора возникает в повести «Гробовщик» (Гробовщик). Все эти произведения объединяет не только общая тема искусства и художника, но и структурная близость центральных героев, восходящая к романтической концепции творческой личности, воплощаемой интермедийными средствами. Именно через описание произведений, созданных героями, выстраивается их внутренний портрет души. Картины, скульптуры, архитектур-

¹¹ Галич А. И. Науки изящного. Часть прикладная, или особенная, содержащая в себе теорию изящных искусств // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М., 1974. Т. 2. С. 236.

¹² Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Т.1. С. 297.

¹³ Белинский В. Г. Собр. соч. : в 3 т. М., 1948. Т. 1. С. 116.

ные сооружения презентуются здесь автором как истинные «материалы для жизни художника», где можно узреть его «дух», «характер», «физиономию», «даже те происшествия, которые ускользают от метрического пера историков».

Впервые к теме творческой личности В. Ф. Одоевский обращается через образ монаха-живописца Виченцио (1828), который внешне предстает не столько как творец (за кисть он берется только однажды, желая исправить пятно, появившееся на прекрасной картине Цецилии), сколько как человек с поэтическим мироощущением. По мнению М. И. Медового, в образе художника воплощена трагедия экзальтированной личности и, добавим, оторванной от реальности, сосредоточенной только на своих субъективных переживаниях, о чем свидетельствует эпиграф повести, взятый из гетевского «Вертера». Тем не менее, за внешней условностью его принадлежности к живописцам скрывается значительный пласт интермедийных аллюзий. Генетически образ Виченцио восходит к двум мастерам Возрождения: известному флорентийскому художнику Бартоломео делла Порта (1472–1517) и Рафаэлю Санти (1483–1520), которого связывала с Бартоломео тесная дружба. Ситуация, представленная в 1-й главе «Виченцио и Цецилии», до некоторой степени сходна с той, которую пережил сподвижник Савонаролы – Бартоломео делла Порта: напуганный народным выступлением против Савонаролы, он стал монахом, надолго отказавшись от живописи, к которой впоследствии вернулся. Художник написал для монастыря «Явление Марии св. Бернарду»¹⁴. Очевидные контаминации с сюжетом повести выстраивают образ Виченцио как пересечение творческой судьбы Бартоломео делла Порта и его творений. Трагедия и переживания Бартоломео, уничтожившего свои картины под воздействием проповедей Савонаролы, в которых говорилось о необходимости связывать прекрасное с благородным содержанием и воспевать исключительно духовную красоту, находят отражения в исканиях и сомнениях Виченцио. В то же время соотнесение героя с образом Св. Бернарда, изображенного на картине Бартоломео, являет собой очевидный пример интермедийной интерпретации.

Кроме того, в повести получает художественное преломление известный сюжет Вакенродера «Видение Рафаэля». Душевное состояние Виченцио, живущего снами-мечтами, напоминает состояние Рафаэля; однако если Вакенродер подводил читателя к мысли о том, что художник творит по божественному наитию, то у В. Ф. Одоевского речь идет о целительной силе искусства, постепенно возвращающей героя к деятельной жизни.

К этому сюжету писатель обращается через десятилетие и в другой своей повести о художнике – «Живописец (Из записок гробовщика)» (1839). Здесь главный герой, живописец Данила Петрович Шумский, также стремится изобразить Мадонну. Образ Шумского решен В. Ф. Одоевским в рамках романтической традиции – герой находится в столкновении с мещанством окружающей среды и умирает в непосильной борьбе с бедностью, не успев осуществить своего художественного замысла. Незавершенность картин, свидетельствующая о том, что

¹⁴ Скорее всего, этот факт был известен Одоевскому из работы Дж. Вазари «Жизнеописание Фра Бартоломео из Сан Марко, флорентийского живописца».

Шумский не достиг своего идеала, и о невозможности его достижения в принципе, получает в «Живописце» особое художественное решение. Экфрасис картин сосредоточен на перечислении тем, как «голых» идей, не обретших подлинной формы, «тела» и цвета.

Однако назначение искусства В. Ф. Одоевским не абсолютизируется. Ему чужды идея искусства ради искусства и мысль об изолированности искусства от общества. В этом отношении можно провести параллели между Живописцем, Бетховеном и Пиранези – настоящими художниками. Каждый из них является представителем определенного вида искусства – живописи, музыки, архитектуры. Но так как все трое в разной степени постигли только одну сторону развития своего творческого гения (поэтическую) – все трое обречены на страдания, а не на счастье. И это подтверждает мысль В. Ф. Одоевского о невозможности только силами искусства (а тем более одного из его видов) или только силами науки ответить на главный вопрос человечества о смысле жизни и тем самым сделать его счастливым. Примечательно, что «проводником к бессмертию» имени Шумского становится гробовщик, а в прошлом «знаменитый ваятель» («Гробовщик», 1838). Творческая судьба гробовщика-скульптора близка жизни бедного живописца. Он также ощутил в себе талант художника («природа назначила мне быть скульптором»), но под давлением жизненных обстоятельств, отказался от создания своего главного произведения «Фидиаса, трудящегося над недоконченной статуей». Однако в отличие от Данилы Петровича, он сумел обрести счастье, «если не то, о котором мечтал, – то, по крайней мере, другое, может быть более прочное».

Помимо вымышленных образов живописцев в произведениях В. Ф. Одоевского неоднократно упоминаются имена известных, главным образом, европейских художников (Рафаэля, Джулио Романо, Карло Дольчи, Гвидо Рени, Кранаха, Дюрера, Перуджино, Антонио Корреджо, Давида Тенирса Младшего, Якоба ван Рейсдаля, Брюллова, Микеланджело и Челлини, Пиранези). Их образы маркируют важнейшие для писателя эстетические установки в понимании природы гения, творческого процесса, истинного произведения искусства. Представляя собой своеобразный *интертекст*, они вносят в произведения дополнительный культурно-исторический контекст, а также играют роль *знака* в общей духовной истории человечества: «В истории других, более старших искусств мы легко можем проследить разные эпохи их развития. Они уже достояния минувшего; картины Вануччи Перуджино были огромным шагом в сравнении с чисто средневековой живописью; Микеланджело – огромным шагом в отношении к Перуджино»¹⁵.

В центре **раздела 1.3 «Для познания *внутреннего* языка искусств необходимо изучить все без исключения произведения художников»** – выявление особенностей поэтики и функций образов пластических видов искусств, являющихся не только репрезентантами художника в тексте, но и моделью мира, материальной фиксацией идеи, особой структурой, через постижение которой автор постигает законы другого искусства. Такая установка писателя на восприятие пластического искусства по сути интермедиальна: дешифруя смыслы, заключенные в произведениях

¹⁵ РНБ РО. Ф. 539. Оп. 1. П. 20. Л. 132.

великих мастеров, он постигает законы и способы отражения реальности, проецируя полученный опыт в свои произведения.

Параграф 1.3.1 «Особенности пластического экфрасиса в произведениях В. Ф. Одоевского» посвящен рассмотрению специфики экфрасиса в творчестве писателя как основного способа инкорпорирования образов, мотивов и сюжетов пластических искусств в литературный текст. Экфрасис представлен у В. Ф. Одоевского в своих различных формах и как мотив, и как образ, и как жанровая форма. Структурной основой экфрасиса у него становится впечатление, производимое арт-объектом на зрителя (автора, рассказчика, героя), которое затем конкретизируется специальными элементами художественного языка определенного вида искусства: жанровым своеобразием, особенностью материала, цветовым и композиционным решением и т.д. Это способствует не только визуализации образов, но и актуализации объекта изображения. В двух следующих **параграфах** раздела **1.3.2 «Жанровое своеобразие образов картин»** и **1.3.3 «Скульптура и архитектура как способы воплощения антропологии и онтологии художественного мира В. Ф. Одоевского»** анализируется поэтика образов картин, скульптуры и архитектуры. При этом живопись и архитектура представлены у В.Ф. Одоевского в несколько большем объеме, по сравнению со скульптурой, которую он считал «искусством древних и сегодня практически забытом» («Гробовщик»).

Образы произведений пластических искусств в сочинениях В. Ф. Одоевского делятся на подтипы. Так, основанием для классификации картин стала их жанровая принадлежность. Картинный портрет, его экфрасис или интермедialная отсылка к реально существующему полотну (в «Живописце», «Себастьяне Бахе», «Сильфиде», «Космораме» и др.) становятся у В. Ф. Одоевского основным приемом создания внешности героев. При создании характеров автор чаще прибегает к описанию интерьера героев, где быт является формой выражения их бытия. Натюрморт воплощает отвлеченные понятия и нравственные категории. Любопытно, что экфрасис натюрморта *vanitas*, соответствующий по своей идеологической направленности апологу, позволяет последнему преодолеть дидактизм, в котором обвиняли писателя, трансформируя аполог в форму философского лирического рассуждения («Смерть и жизнь»). Пейзажи (напр., в «Саламандре») и сюжетные картины (напр., карикатура неизвестного художника в новелле «*Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi*») участвуют в организации внутреннего художественного пространства, подчеркивая романтическую идею двоемирия.

Онтологическая и антропологическая проблематика, заданная образами картин и их элементами, усиливается включением в повествование образов архитектуры и скульптуры. Архитектура, как известно, задает особое восприятие художественного пространства, удваивая его семиотическую природу, формируя его пространственную модель. Главной темой скульптуры всегда был человек, через внешний осязательный облик которого раскрывается его внутренний духовный мир,

Архитектурное искусство представлено в произведениях В. Ф. Одоевского образами зданий и архитектурных сооружений, которые в совокупности с элементами их интерьера и экстерьера составляют ядро архитектурного кода. Архитектурные образы позволяют разделить художественное пространство повестей (наиболее подробно в работе проанализированы под этим углом зрения «Космораме», «Бал»), не-

оконченного романа «4338-й год: Петербургские письма» и романа «Русские ночи» на систему локусов, распределенных вокруг зданий, охватывающих основные центры социальной и духовной жизни человека.

Локус «дома» является важнейшим в системе архитектурных образов. Горизонтальная сегментация дома, выстраивающая социальную сегментацию внутреннего пространства, где комната становится средоточием социальной жизни всего города, в сопоставлении с вертикальной, моделирующей трехчастное мифологическое деление мира на подземное, земное и небесное пространство, акцентирует внимание на «параллельных», «иных» мирах (духов, нечистой силы и душ умерших), что находит отражение в структуре дома. Дом также выступает пространственной аллегорией образа жизни, способа существования. Показ дома становится синонимом показу своего бытия. И если интерьер раскрывает «происшествия внутренней жизни», то экстерьер дома представляет и «продолжает» человека во внешнем мире. В художественном мире В. Ф. Одоевского незыблемость границ архаических представлений о доме, защищающем человека от зла, начинают размываться. Инфернальному «антидому» противопоставляется сакральный «дом» – храм. Причем оппозиция храма-дома становится ключевым, сюжетообразующим элементом образной системы В. Ф. Одоевского.

Основной массив скульптурных образов сосредоточен в повести «Гробовщик». Как и в случае с «Живописцем», произведения пластического искусства становятся подлинными свидетелями внутренней жизни художника, маркируя основные вехи его творческого пути, с тем отличием, что их интерпретатором является не сторонний наблюдатель, а сам автор – скульптор, и это вводит дополнительный метатекстовый уровень в повествование. Это также обусловило особый характер построения скульптурного экфрасиса, представленного от лица самого художника: описывая свои произведения, в первую очередь, скульптурную композицию «Фидиас, трудящийся над недоконченной статуей» и образ Венеры, гробовщик как бы заново, но уже в слове, создает их. Это особенно актуально в ситуации невозвратимой утраты всех моделей («разбились дорогою»), что делает экфрасис их единственным материальным воплощением. В диссертации также рассматривается скульптурный миф о Галатее и Пигмалионе, реализуемый в двух заключительных сочинениях цикла «Пестрые сказки с красным словцом».

В целом, интермедийные образы пластических видов искусства расширяют семиотику художественных текстов В. Ф. Одоевского, способствуя развитию образно-символической системы, организации пространственных отношений, воплощению положений философско-эстетической концепции автора, усилению онтологической и антропологической проблематики произведений.

Во второй главе **«Музыкальный код в произведениях В. Ф. Одоевского»** проводится анализ репрезентации музыкального искусства в творчестве писателя, главным образом в его итоговом сочинении – философском романе «Русские ночи», сконцентрировавшем основную пласт музыкальной проблематики.

В разделе 2.1 **«Музыка в жизни и творчестве В. Ф. Одоевского»** определяется значение музыкального искусства в жизни и творчестве В. Ф. Одоевского. Серьезному изучению истории и теории музыки В. Ф. Одоевский посвятил в значитель-

ной мере всю свою жизнь. Его имя неразрывно связано с важнейшими событиями отечественной музыкальной культуры, по праву закрепившей за ним почетную роль зачинателя русского классического музыкознания.

Музыка всегда была в центре идейных и художественных устремлений В. Ф. Одоевского. Вслед за немецкими романтиками, воздействие которых на В. Ф. Одоевского ни у кого не вызывает сомнения, он также ставит музыку на первое место среди искусств, видит в ней высший род искусства. Многие романтики подчеркивали в музыке интуитивное начало, благодаря ее особой способности глубоко и проникновенно раскрывать богатый мир человеческих переживаний, подчас приписывали ей свойства выразить иррациональное, «непознаваемое». Иррациональное чувство «невыразимого», по В. Ф. Одоевскому, есть «высшая степень души человека», и «единственный язык сего чувства – музыка». В «невыразимом» скрывается «сущность существования» («Вопрос о сущности искусства – вопрос философский»), истина, постичь которую можно, открыв способ выражения идеи «невыразимого».

Размышления В. Ф. Одоевского о природе и особенностях музыкального искусства нашли законченное художественное оформление в «Русских ночах», которые по степени насыщенности музыкальными образами, темами и мотивами вполне могут претендовать на статус не только философского романа, но и музыкального (и эстетического в целом) трактата. Музыкальная тема пронизывает весь текст произведения, формируя в нем своего рода интермедиаальный субстрат. Музыка выступает здесь в качестве определенной семиотической системы, при помощи которой многие герои романа пытаются «высказать» свои страдания (Бетховен: «сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль»), чувства (Бах: «все в природе и жизни – радость, горе – было понятно ему тогда только, когда проходило сквозь музыкальные звуки; ими он мыслил, ими чувствовал, ими дышал»), мысли (Албрехт: «он говорил только звуками органа»).

В разделе 2.2 «Образы музыкантов в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи»» рассматриваются образы великих музыкантов (Л. Бетховена, И.-С. Баха, В.-А. Моцарта, Й. Гайдна и др.), в которых нашли отражения идеальные представления В. Ф. Одоевского о творце, о творческом процессе, о настоящем искусстве в целом. Это значительно расширило выражение авторской эстетической концепции, заданной образами живописцев и архитекторов. Интермедиалии имен известных музыкантов и художников способствуют удвоению художественной реальности, усложняя таким образом организацию внутреннего пространства романа.

Максимально приближенным к идеалу истинного творца в романе является образ Себастьяна Баха, представителя барочной культуры, обладающего огромной синтезирующей и экспериментальной силой. Это уникальная гармоничная личность, оказавшая значительное влияние не только на свою эпоху, но и на последующие поколения, в том числе на формирование мировоззрения В. Ф. Одоевского. Фигуру Баха он делает «позитивным» кодом своего романа, концентрирующим основные идеи и мотивы произведения, их положительное решение. Образ Баха у В. Ф. Одоевского можно также рассматривать как мифопоэтический код, с которым

в роман входит значительный пласт «идеальных» представлений писателя о творце, искусстве, творчестве, счастье, истине. Он вполне может быть осмыслен как эталон для определения степени «истинности» других персонажей-гениев романа (Бетховена, Пиранези, Импровизатора).

В новелле «Себастьян Бах», входящей в состав «Русских ночей», творчески воссоздается биография великого композитора. Биографический текст, в какой-то степени, построен в соответствии с житийным канонem. В соответствии с житийной традицией родители рано покидают Себастьяна: «природа сотворила их, чтобы произвести великого мужа». Далее описывается период отрочества – герой отличается от своих сверстников природной одаренностью. Основную часть повествования составляют деяния И.-С. Баха, всю жизнь посвятившего искусству. Писатель подчиняет жизнь своего героя логике развития его таланта и творчества – зарождение (снисхождение на Себастьяна божественного вдохновения в соборной церкви), развитие (обучение в доме Албрехта – здесь «развился его младенческий талант», поддерживаемый постоянной игрой на органе), итог – бессмертие композитора.

Но для В. Ф. Одоевского не может быть идеального героя, идеального знания, и в финале новеллы высокий пафос жития снижается трагической гибелью героя – «окруженный вечной тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний...». Между тем, именно слепота стала для героя толчком к прозрению: «Бах сделал страшное открытие», он нашел в жизни «наслаждение искусства, славу, обожателей» – все, «кроме самой жизни», то есть традиционная для жития тема нравственного прозрения, открывающего человеку путь внутренней духовной свободы, оборачивается прозрением своей трагедии, своей «несвободы». Житийный пафос, заданный в начале новеллы, не оправдывается в финале: «Половина души его была мертвым трупом!». Мир Баха представляется настолько завершенным и самодостаточным, что оказывается непроницаемым для какой-либо иной целостности – эстетической или жизненной.

Особую ситуацию в повествовании создает семантика имени композитора. Во-первых, «Бах» – это не только имя, но и прозвище. На протяжении XVII и XVIII вв. жило и работало такое большое количество флейтистов, скрипачей и органистов из рода Бахов, что «Бахом» стали называть каждого музыканта, и каждого Баха – музыкантом. Таким образом, как музыка в романе выступает символом искусства, так и Бах символизирует собой творца-музыканта в целом. Во-вторых, фамилия Баха идеально ложилась на музыку: каждой букве (что редко) соответствовал звук: «В-А-С-Н», т. е. «си бемоль – ля – до – си» («подписывая денежную сделку, он заметил, что буквы его имени составляют оригинальную, богатую мелодию, и написал на нее фугу»). Движение мелодии: вниз, вверх, снова вниз – образует «крест», главный христианский символ. «Крестообразной» можно назвать и структуру «Русских ночей»: последовательное линейное выстраивание «Ночей» «перекрещивается» «Ночью четвертой», состоящей из шести новелл. Будучи «пограничным» явлением на перекрестке барокко и классицизма, Бах стал той символической фигурой, которая разделила музыку на период «до Баха» и «после». Поэтому образ композитора в романе В. Ф. Одоевского можно рассматривать как историко-культурный код.

Это дает основания предполагать, что сложная организация «Русских ночей», представляющая синтез нескольких литературных жанровых форм (роман, философско-эстетический трактат, цикл новелл и повестей, драма), впитала в себя и некоторые «принципы» фуги, позволяющие гармонично соединить в единое целое различные (в большинстве случаев контрастирующие друг с другом) «голоса» – «идеи». Фуга явилась своеобразным «претекстом», декодирующим композиционный принцип романа. Соотнесенность композиции «Русских ночей» с логикой построения музыкальной фуги реализует в романе принцип музыкального мироустройства.

В разделе анализируется также текст Бетховена. Подобно тому, как в новелле «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» история сумасшедшего архитектора вводится посредством экфрасиса картины неизвестного художника, в новелле «Последний квартет Бетховена» история великого композитора вводится посредством музыкального экфрасиса¹⁶ последнего квартета Бетховена, представленного с точки зрения исполнителей. Переплетение терминов и метафорических определений определяет тональность и последующего повествования – о «сумасшествии» гениального композитора. Природа этого «сумасшествия» раскрывается еще в эпиграфе к новелле, взятом из «Серрапионовых братьев» Э.-Т.-А. Гофмана, отвечающем романтическому пониманию «сумасшествия» как «обостренной восприимчивости», «душевной боли», «болезненной возбудимости», которое воспринимается окружающими как «безумие». Одной из важнейших идей для В. Ф. Одоевского, создающего образ Бетховена, становится идея неутомимого стремления музыканта к гармонии, в связи с чем в роман вводится интермедия колокола, символизирующего «самый гармоничный инструмент».

Отдельно в разделе проанализированы образы органных мастеров (Албрехта и Банделера) и органиста Христофора Баха.

В разделе отмечается, что писатель выстраивает систему персонажей согласно своей концепции истории искусства как смены его форм. В. Ф. Одоевский связывает эволюцию искусства с развитием человечества: древний мир дал миру пластику, современность – музыку, которая, по его мнению, «составляет истинную духовную форму искусства» (статья «Вопрос о сущности искусства – вопрос философский»). Таким образом, линия «изобразительное искусство – архитектура – музыка» демонстрирует суть теории искусства В. Ф. Одоевского в ее конкретном историко-культурном преломлении. Наблюдая, к чему приводит развитие той или иной стихии (искусства, науки, веры и любви) в художнике, автор считает возможным перенести этот опыт на историю обществ.

Раздел 2.3 «Образы музыкальных инструментов» посвящен вводимым в ткань повествования образам музыкальных инструментов, которые в соответствии с романтической традицией воплощают внутренний мир героев (орган – Бах, форте-

¹⁶ Под музыкальным экфрасисом (вслед за Л. М. Геллер, S. Bruhn, C. Clüver) здесь подразумевается словесное описание вымышленного или реально существующего музыкального произведения. Синонимическим термином является «словесная музыка» (verbal music), предложенная в типологии С. П. Шера (Sher S. P. Notes Toward a Theory of Verbal Music // Comparative Literature. 1970. Vol. XXII, № 2. P. 147-156).

пиано – Бетховен), а также символизируют бессмертие души художника в его творении (музыка продолжает существовать даже при сломанном инструменте). Образы музыкальных инструментов представлены не только в «музыкальных» новеллах «Русских ночей», но также в его сказке «Городок в табакерке» (1834) и фантастической повести «Саламандра» (1841).

В «Саламандре» пласт фантастического тесно связан с эстетическим пластом. Несмотря на то, что искусство как эстетическая категория не является в «Саламандре» центральной темой, проблемы искусства, художника, его роли в обществе в определенной степени решаются посредством фантастических и интермедийных образов. Последние в свою очередь организуют и оформляют фантастическое пространство повести. Один из центральных образов в ней – кантеле. Это не только уникальный музыкальный инструмент, это, прежде всего, – особая эстетика национальной культуры, связанная с исконными духовными традициями коренных северных народов. Кантеле в «Саламандре», с одной стороны, маркирует мифологическое пространство, вводит в текст значительный пласт фольклорных мотивов и сюжетов, а с другой – актуализирует романтические представления о музыкальном инструменте как посреднике, медиаторе между миром людей и богов, между сферой духовного и материального, об игре на музыкальном инструменте как священнодействии и об исполнителе, музыканте – как посвященном в высокие тайны бытия.

В «Русских ночах» одним из центральных образов, по своему звуковому богатству и обилию музыкальных средств, является орган. Он занимает первое место среди всех описанных в романе инструментов, воплощая романтическую идею В. Ф. Одоевского о синтезе всех стихий мира. Именно орган иллюстрирует мысль автора о преимуществе искусства перед природой: «человечество погибло бы, если бы небо не послало ему нового поборника: искусство! Это могучая, ничем не обримаемая сила, отблеск зиждителя, скоро покорила себе и природу, и человека!», о его живительной творческой мощи, «покоряющей камни силою гармонии». В наставлении Албрехта звучит указание на познание гармонии через изучение органа, в «простых, грубых трубах» которого «сокрыто таинство возбуждения возвышеннейших чувств в душе человека». Но постижение этого таинственного инструмента возможно только при объединении человеческих сил (разума и сердца) и божественной воли, без которой истинное творчество и искусство невозможны. Таким образом, не только творчество, но и процесс познания объясняются В. Ф. Одоевским интермедийно – через постижение «внутреннего» содержания (как в значении «внутреннего устройства», так и в значении «сущности») музыкального инструмента – органа.

Особое внимание в разделе уделено поэтике образа разбитого фортепиано, воплощающего трагедию потерявшего слух Бетховена. Немое фортепиано (на нем не было ни одной целой струны) – это двойник глухого композитора, не только усиливающий драматизм его судьбы, но и в то же время составляющий с музыкантом единое целое, погружающий его в пространство «неслышимых» другими, но звучащих внутри музыканта и музыкального инструмента произведений. В образе искаленного музыкального инструмента проявляется разобщенность внутреннего и внешнего человека/языка, невозможность

полноценной коммуникации, экзистенциальная бесприютность музыканта. Вместе с тем, если рассматривать метафору «тело» – «музыкальный инструмент», «душа» – «мелодия», то из нее выводится своего рода доказательство бессмертия души, которая живет после гибели тела, как мелодия продолжает жить после того, как музыкальный инструмент разбит.

Раздел завершается анализом интермедиальной поэтики образа музыкальной табакерки («Городок в табакерке»), который показывает, что представленный в произведении экфрасис музыкального инструмента явно отсылает читателя к идеалистическим представлениям о прекрасном городе-граде, подобном Граду Небесному (Небесному Иерусалиму), представляющему совершенное общество. В то же время серия других экфрасисов воссоздает в повести архаическую модель мироздания. Например, в тексте несколько раз отмечается, что шкатулка – «черепашовая». Городок, с всеобъемлющими его небесами, солнцем и звездами, также покоится на черепахе, древнейшем символе основы Вселенной. С помощью архитектурных интермедиалий в повествовании четко обозначается граница между реальным миром и миром музыкального городка. Порталом в «иной» мир (помимо сна) являются своды, «сделанные из пестрой тисненой бумажки с золотыми краями», следующие друг за другом.

Художественное средство, характерное для изобразительного искусства, включается в структуру повести на содержательном и образном уровне. Подробное описание технологии изображения удаленных объектов по законам линейной перспективы является центральной темой в экфрасисе картины, которую хотел нарисовать Миша. Автором упоминается не только картина, но сам процесс рисования. Таким образом, в данном интермедиальном коде сливаются метатекст и экфрасис. Утопический контекст, создаваемый рядом выразительных пластических экфрасисов, развенчивается серией музыкальных кодов, прежде всего, непосредственным описанием музыки: «как будто что-то цепляется за каждую нотку, как будто что-то отталкивает один звук от другого». Механистическая музыка, лишенная своей божественной сущности, лишает Городок в табакерке возможности быть Небесным Иерусалимом, делает его хрупким и уязвимым. Неслучайно Миша становится своеобразным автором Апокалипсиса – городок рушится.

Раздел 2.4 «Образы музыкальных произведений» представляет еще один значительный пласт в «Русских ночах» – интермедиалии музыкальных произведений. С одной стороны, они служат средством создания образов героев и определением эмоционального настроения повествования. С другой – посредством передачи особенностей музыкального текста вербальными средствами, на уровне автора В. Ф. Одоевский решает поставленную в романе интермедиальную проблему перевода языка музыки на словесный язык, что порождает значительный ассоциативный ряд нарратива. Музыка получает статус определенной метаязыковой категории. Вдохновение, процесс создания художественного произведения В. Ф. Одоевский передает с помощью музыкальных понятий и терминов.

В разделе, в частности, анализируется музыкальный экфрасис несуществующего в реальности произведения, которое явилось результатом объединения «странных мест» сочинений «славных музыкантов» (оперы Моцарта «Дон Жуан» и оперы Россини «Отелло») – в новелле «Бал». Его особенностью является то, что в нем соединились в единое целое «тексты» реальных произведений музыкального искусства и «музыкальные фантазии» автора литературного сочинения. Формируя определенный эмоциональный настрой повествования, автор непосредственно апеллирует здесь к «музыкальному опыту» читателя, минуя границу между мыслью и выражением, тем более, если речь идет о выражении чувств и переживаний – «невыразимых категорий», максимально представить которые может только музыка. Но музыка в новелле, продолжая оставаться «медиатором», соединяет не душу человека и божественную гармонию (как в новелле «Себастьян Бах»), а человеческие страсти и преисподнюю. Эта музыка измучила музыкантов («капельмейстер <...> возбуждал утомленных музыкантов») и рассказчика («закруженный, усталый, истерзанный ... мучительным весельем, я выскочил на улицу») – тех, кто еще слышит «заветные слова любви веры надежда» и потому замечает, «что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробежал по жилам и волосы дыбом становились на голове; ... то как будто крик страждущего младенца, или буйный вопль юноши, или визг матери над окровавленным сыном, или трепещущее стенание старца». Бал в новелле является символом обезличенного мира «теней», отказавшегося от истинной музыки, тем самым лишившего себя возможности услышать божественный голос истины, «возвещающий о таинстве искупления».

Далее в диссертации рассматривается музыка Бетховена в новелле «Последний квартет Бетховена» и музыка Баха в новелле «Себастьян Бах». Делается вывод о том, что проблема искупления и возрождения решается здесь В. Ф. Одоевским интермедиально – посредством музыкального дискурса.

В заключении подводятся итоги и определяются перспективы исследования.

Творческое наследие В. Ф. Одоевского, в полной мере отразившее его философские и эстетические воззрения, представляет собой емкий интерпретационный источник. Глубина и широта охвата философских вопросов, художественные эксперименты и находки автора требуют применения комплексных методик анализа его творчества. В области эстетики и поэтики такой методикой является интермедиальный анализ, позволяющий проявить коммуникационную природу взаимодействия искусств (живописного, музыкального и словесного) в литературных текстах писателя.

Интермедиальность не только не противоречит общему духу романтического синтетизма, но, напротив, участвует в построении и систематизации различных уровней и способов корреляции языков искусств как проводимости и произведения искусства как канала коммуникации. Интермедиальные структуры создают многослойность текста, которая оказывается созвучна стратегии современной культуры, ориентированной на всеобщую коммуникацию дискурсов. Поэтому использование интермедиального анализа позволяет по-новому взглянуть на привычный материал, расширяя представления об особенностях художественного стиля писателя.

Обращение В. Ф. Одоевского к пластическому и музыкальному искусству наблюдается уже в его ранних литературных опытах («Четыре аполога» (1827), «Радуга-цветы-иносказания» (1824); «Смерть и жизнь» (1827); «Мир звуков» (1827)) и становится принципиальным в «Русских ночах». Пластические искусства постигают мир вещественный, физическое бытие человека; облачают идею в материальную форму. Это определяет и круг вопросов, которые рассматриваются на их материале: проблема подражания природе, фиксация в форме души и характера человека, эстетизация безобразного, выражение внутренних ощущений и эмоций. Линия, цвет, ритм форм, игра света и тени, модификация пространства и т.д., включающие человека в иной образный ряд, позволяют по-новому взглянуть на проблему человека в окружающем его мире, его организацию и эстетизацию. Изобразительные искусства, и живопись в частности, акцентируют дуализм человеческой природы как единства телесного и духовного, высокого и низменного, архитектура же отражает онтологию и космологию человеческого бытия. Преодоление косности материального мира возможно, по В. Ф. Одоевскому, в музыкальном искусстве, которое наделяется в его эстетической концепции особым статусом. Музыка определяется как философия, как универсальная модель единения науки и искусства, универсальный язык культуры романтизма, категория философско-эстетического и религиозно-мистического сознания.

При этом концентрация пластических образов в ранних произведениях и доминанта музыкальной проблематики и образности в завершающем произведении «Русские ночи» позволяют говорить об эволюции эстетики писателя, отражающей развитие русского романтизма в целом: от раннего, с его акцентом на живописи и скульптуре, к более зрелому, знаменующемуся сменой интереса к музыке. Примечательно также, что ранние произведения писателя хранят отношения художника к поэтическому слову как искусству, где «разительность разнообразного мгновения живописи соединяется с глубоким, последовательным, постоянным действием музыки» («Опыт теории изящных искусств»), в то время как в «Русских ночах» наблюдается неудовлетворенность вербальным словом, не способным в полной мере выразить внутренний мир художника, выразить идею, невыразимое. Остро ощущая дисгармонию между мыслью и выражением, автор неоднократно пытается ее преодолеть, обращаясь к языку других искусств.

В рамках данного диссертационного исследования внимание было сосредоточено, главным образом, на интермедиальной поэтике творчества конкретного автора, В. Ф. Одоевского. Вместе с тем, представляется перспективным рассмотрение в логике данной работы поэтики романтической прозы в целом и попытка создания общей интегрированной модели организации видов романтических искусств как семиотических систем – коммуникантов.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статья в журнале, рекомендованном ВАК

1. Хамина А. А. «Русские ночи» В. Ф. Одоевского в аспекте интермедийного анализа / А. А. Хамина // Вестник Томского государственного университета. – 2011. – № 343. – С. 23–27.

Публикации в других научных изданиях:

2. Хамина А. А. Принципы живописной композиции в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи» / А. А. Хамина // Наука. Технологии. Инновации : материалы всероссийской научной конференции молодых ученых : в 7 ч. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2006. – Ч. 7. – С. 179–180.

3. Хамина А. А. Проблема описания и передачи музыкального произведения посредством вербального языка / А. А. Хамина // Initia : сборник материалов IX международной конференции молодых ученых «Актуальные проблемы социальных наук», 21-22 апреля 2007 г. / Том. гос. ун-т. – Томск, 2008. – Вып. 9. – С. 369–376.

4. Хамина А. А. «Русские ночи» В. Ф. Одоевского в аспекте интермедийного анализа («код Баха») / А. А. Хамина // Язык и мировая культура: Взгляд молодых исследователей : материалы VIII российской научно-практической конференции-конкурса преподавателей, аспирантов, студентов вузов и учащихся старших классов альтернативных учебных заведений / под ред. Н. А. Качалова ; Том. политех. ун-т. – Томск, 2008. – Ч. 3. – С. 181–188.

5. Хамина А. А. «Картины» в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи» / А. А. Хамина // Вестник СПб. ГУТД. – 2009. – № 3 (18). Филологические науки. – С. 152–157.

6. Хамина А. А. Поэтика образа органного мастера в новелле «Себастьян Бах» В. Ф. Одоевского / А. А. Хамина // Наука. Технологии. Инновации : материалы всероссийской научной конференции молодых ученых : в 7 ч. – Новосибирск : Изд-во НГТУ, 2009. – Ч. 6. – С. 148–150.

7. Хамина А. А. Живопись в творчестве В. Ф. Одоевского (на примере анализа повести «Живописец») / А. А. Хамина // 72-е Знаменские чтения: Филология в пространстве культуры : материалы II всероссийской научно-практической конференции с международным участием (г. Тобольск, 22-23 октября 2009 года) / ТГСПА им. Менделеева. – Тобольск, 2009. – С. 46–48.

8. Хамина А. А. Поэтика образа органа в романе В. Ф. Одоевского «Русские ночи» / А. А. Хамина // Альманах современной науки и образования. – Тамбов : Грамота, 2009. – № 8 (27) : Языкознание и литературоведение в синхронии и диахронии и методика преподавания языка и литературы : в 2 ч. – Ч. 1. – С. 118-119.

9. Хамина А. А. Сказочная повесть В. Ф. Одоевского «Городок в табакерке» в аспекте интермедийного анализа / А. А. Хамина // Молодежная научная конференция Томского государственного университета, 2010 г. : Труды Томского государственного университета. – 2010. – Т. 273. Сер. общенаучная. – Вып. 1 : Проблемы гуманитарных наук. – С. 201–204.

Тираж 100 экз.
Отпечатано в ООО «Позитив-НБ»
634050, г. Томск, пр. Ленина 34а