

РОМАН В.Ф. ОДОЕВСКОГО «РУССКИЕ НОЧИ» В АСПЕКТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО АНАЛИЗА

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Творческое наследие В.Ф. Одоевского в становлении теории интермедиальности», проект № 10-04-00628м/Мл.

Анализируется поэтика романа В.Ф. Одоевского «Русские ночи» в аспекте интермедиального анализа. Выделяются основные пласты взаимодействия изобразительного, музыкального и словесного искусств в рамках художественного текста на уровнях инкорпорации образов и трансформации структурообразующих принципов. Выдвигается предположение об интермедиальной природе романа.

Ключевые слова: интермедиальность; «Русские ночи»; В.Ф. Одоевский; изобразительное искусство; музыка.

Теория интермедиальности является одной из центральных в современной филологической, философской и культурологической науке. Учитывая структурно-семиотические и постструктуралистские представления об искусстве и культуре как знаковых (Ю.М. Лотман), «медиа» (И.П. Ильин) системах, интермедиальность являет собой новый этап осмысления проблемы «взаимодействия искусств». Как отмечает И.Е. Борисова, интермедиальное взаимодействие в отличие от синтеза искусств акцентирует внимание на «интертекстуальных» связях музыки, изобразительного искусства и литературы, вступающих в отношения текста и «претекста» в рамках полихудожественного произведения. Контактирующие искусства в интермедиальном дискурсе функционально и семантически неравны: претексты обуславливают, но не порождают смысл основного текста. Сам же текст в иносемиотическом претексте стремится обнаружить нечто иное, «невяное в нем самом», за счет чего происходит усложнение и «умножение» интерпретационных смыслов [1. С. 11]. Таким образом, методология интермедиального анализа объединяет в себе принципы системного изучения искусств, в том числе искусства слова, с принципами интертекстуального анализа.

В романе В.Ф. Одоевского «Русские ночи» (1843) активно взаимодействуют изобразительное, музыкальное и словесное искусства. Во многом это объясняется особенностями романтической эпохи, выдвигающей идею познания мира и человека посредством искусства и достижения Абсолюта путем синтеза искусств, а также личными интересами автора – талантливого музыканта, способного живописца, философа и литератора. Романтическая идея синтеза искусств преимущественно творит миф об искусстве как высшей форме духовной деятельности и о творческом процессе как сакральном действе, особым способом организующем эстетическое пространство. На практике эта идея достаточно часто получает интермедиальное решение. Так, в романе В.Ф. Одоевского можно найти примеры инкорпорации (включения) в повествование образов художников (архитекторов, граверов, живописцев) и музыкантов, экфрасиса (словесного описания произведений искусства), существующих и вымышленных артефактов (живописных полотен, гравюр, портретов, музыкальных произведений), мотивов музыкального и изобразительного искусства, а также проекции сюжетообразующих и композиционных принципов музыкального искусства в литературный текст.

Мастера изобразительного искусства представлены в романе персонажем новеллы «Opere del Cavaliere Giambattista Piranesi» (1831) – сумасшедшим архитектором Пиранези – и интермедиалями (образами, принадлежащими другому виду искусства) известных живописцев (Рафаэль, Микеланджело, Дюрер, Рюисдаль, Брюллов).

Несомненно, прототипом героя новеллы весьма трудно назвать знаменитого гравера и архитектора Джованни Баттиста Пиранези, но с великим гением его объединяет общность идей и форм их художественного воплощения: иллюзорные пейзажи, воздушные замки, фантастические перспективные композиции, так называемое бумажное зодчество. Однако если для реального Пиранези «бумажное зодчество» явилось возможностью претворить на бумаге все то, чего нельзя было воплотить в жизни, т.е. способствовало свободному развитию творческой мысли, фантазии, то для Пиранези-персонажа оно превращается в «темницу» для нереализованных проектов. Одоевского интересует не столько реальная биография архитектора, сколько биография его таланта. Именно поэтому оказалось возможным соединение в одном образе, в одном художественном пространстве двух эпох: Возрождения (Микеланджело Буанаротти (1475–1564), который в новелле предстает как первый учитель сумасшедшего архитектора, высоко оценивший его талант), и классицизма (Пиранези Джованни Баттиста, 1720–1778). Великих представителей этих периодов истории искусства, по убеждению писателя, объединяло многостороннее и одновременно целостное восприятие жизни: трагическое осознание несовершенства бытия и вера в гармонию мироздания, идея одиночества человека и радость его победы в борьбе со стихиями, что было близко и самому В.Ф. Одоевскому.

Одоевский 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» [2. С. 92]. К этой концепции подводят рассуждения героев «Русских ночей» (Вячеслава и Ростислава), полемически заостренные автором как против теории Н.И. Надеждина, утверждавшего, что «живопись может достичь полного сходства с природою» [3. С. 454], так и против идей А.Г. Венециано-

ва, требовавшего «ничего не изображать иначе, чем в натуре является» [4. С. 198]. В доказательство своих убеждений автор приводит имена знаменитых живописцев (Рафаэля, Рюисдаля и Брюллова), которые воплощают в романе мысль о художнике-творце, преобразующем действительность силою своего воображения: «в Рафаэле находят ошибки против анатомии, – но кто замечает их?» [2. С. 98], и «дерево <...> Рюисдаля должно бы уступить первенство дереву, сделанному какою-либо цветочницею», если бы действительно нравилось только то, что ближе к природе [2. С. 98]. Как отмечает М.И. Медовой, с этой же целью Одоевский апеллирует в «Русских ночах» к полотну К. Брюллова «Последний день Помпеи» [5. С. 85]. Брюллов являет для писателя пример истинного художника, способного «силой своего художественного духа» воскресить ту минуту, которую, «вероятно, никто не видел», и между тем, уверяет автор, картина Брюллова верна, в чем «вас убеждает... ощущение, которое она производит», а вызываемое ею чувство отлично от того, какое она, «не имеющая в природе никакой прелести», может произвести в реальности [2. С. 99]. В экфрасисе знаменитого полотна акцентируется внимание на предметной области изображения, которая и становится у художника воплощением духа, идеи, а не просто объектом для копирования или подражания. Своеобразное переосмысление и трансформацию получает в романе и сюжет «Последнего дня Помпеи» (новелла «Город без имени»).

Так, картина Брюллова фиксирует трагический момент гибели города. Новелла Одоевского, в свою очередь, представляет возможный путь истории человечества, который привел к этой гибели. Город без имени настигает кара: «Многие города сгорели от молнии <...> в соседственной горе образовался вулкан; истекшая из него лава истребила то, что было пощажено грозю...» [2. С. 70], посылаемая людям за их отказ от духовной жизни, погружение в грубую материальность, за «обман, подлоги, умышленное банкротство, полное презрение к достоинству человека, благотворение злата, угождение самым грубым требованиям плоти», за то, что всё это стало «делом явным, дозволенным, необходимым» [2. С. 69]. При этом у Брюллова и Одоевского близкими оказываются мотивы изображения природной катастрофы (гром и молнии, извержение вулкана) и цветовое решение картины, и живописной, и литературной. Выполненное в сине-красно-черной гамме, оно усиливает ее эмоциональное воздействие как на зрителя картины, так и на читателя.

Помимо экфрасиса произведения великого русского художника, в роман включены образы картин европейских мастеров. Так, в новелле «Себастьян Бах» («Ночь восьмая») представлен портрет немецкого живописца Лукаса Кранаха-старшего, на котором изображена принцесса из Саксонского дома. С одной стороны, живописный интертекст является средством создания образа героини – дочери Банделера, «прекрасной Энхен». Автор не «рисует» особенностей ее внешности, а непосредственно апеллирует к реально существующему полотну («Женский портрет», 1526), воплощающему представление художника Ренессанса об идеальной женской красоте. С другой стороны, как известно, с именем выдающегося портретиста, мастера мифологи-

ческих и религиозных сцен, «иллюстратора» идей Реформации Лукаса Кранаха-старшего (1472–1553) связана культурная, социальная и религиозная жизнь Германии (Европы) в первой половине XVI столетия, времени серьезных социально-экономических и идеологических изменений, предшествовавших зарождению Реформации и расцвету немецкого Ренессанса, что выводит повествование к вопросу о глубокой внутренней противоречивости философии гуманизма, который поднимает автор «Русских ночей», опережая свое время, в связи с коренными проблемами романтической концепции личности и ее отношений с миром.

Функции «портала» между двумя художественными пространствами, между двумя текстами, принадлежащими разным искусствам, «портала», стирающего как временные (прошлое и будущее), так и пространственные (Италия и Россия) границы, выполняет экфрасис гравюры в новелле «Opere del Cavaliere Giamattista Piranesi». Ни в самом тексте, ни в комментариях к нему, ни в исследовательских работах, посвященных творчеству Одоевского, нет ссылок на возможного автора картины, как нет и возможного ее «прототипа». При описании изображения гравюры автор уделяет значительное внимание ее композиции, в которой использованы три вектора движения: по вертикали, горизонтали и вглубь. Вертикальная ось маркируется образами Мадонны – «верх» («наверху Мадонна» [2. С. 28]) – и маленького (низкого) лазорини – «низ». Оппозиция «верха» – «низа» усиливается религиозно-нравственной семантикой образов: Мадонна как символ высокого, божественного и чистого, возвышающаяся над суетой мирского, противопоставлена «низкому» поступку – воровству маленького лазорини. Здесь не случайна фигура ребенка. Образ-архетип ребенка как символа романтического золотого века, где неведомо ни добро ни зло, указывает на степень падения и духовного обнищания общества, в котором даже дитя способно на преступление. Горизонталь выстраивается фигурами людей (молодым человеком и тем же маленьким лазорини). Перспектива позволяет выделить передний план (книжная лавочка, «перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазорини искусно вытягивает из кармана платок» [2. С. 28]) и задний, уходящий вдаль («вдали Везувий» [2. С. 28]). Кроме того, указание на то, что сцена происходит на «открытом воздухе», дает основания говорить об «открытой» композиции, которая не ограничивает пространство картины рамой, делает его «уходящим» далеко за ее пределы. Отсутствие видимых границ позволяет расширить пространство картины до пространства зрителя, вовлекая его в сюжет повести.

Взаимодействие музыкального и словесного искусства проявляется в романе (как и в случае взаимодействия слова и изобразительного искусства) на идейно-тематическом, образном и сюжетно-композиционном уровне, образуя своеобразный интермедийный субстрат, причем музыкальный код является доминирующим (музыка лейтмотивом проходит через все повествование). Так, обращение к образам великих музыкантов (Л. Бетховена, И.С. Баха, В.А. Моцарта, Й. Гайдна и др.), в которых отразились представления

Одоевского об идеальном творце, о творческом процессе, о настоящем искусстве в целом, значительно расширяет выражение авторской эстетической концепции, заданной образами живописцев и архитекторов. Интермедиалии имен известных музыкантов и художников способствуют удвоению художественной реальности, усложняя организацию внутреннего пространства романа. Стоит отметить, что писатель выстраивает систему персонажей согласно своей концепции истории искусства как смены его форм. Одоевский связывает эволюцию искусства с развитием человечества: древний мир дал миру пластику, современность – музыке, которая, по мнению писателя, «составляет истинную духовную форму искусства» [3. С. 175]. Таким образом, линия «изобразительное искусство – архитектура – музыка» демонстрирует суть теории искусства 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.

Максимально приближенным в романе к идеалу истинного творца является образ Себастьяна Баха. Это делает его «положительным» кодом романа, концентрирующим основные идеи и мотивы произведения, их положительное решение. Образ Баха 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). И.С. Бах – фигура барочной культуры, обладающая 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 Одоевского: «Для меня Бах был почти первую учебною музыкальною книгою, которую большую часть я знал наизусть», – отметит писатель в примечании к повести [2. С. 104].

В новелле Одоевского «Себастьян Бах», входящей в состав «Русских ночей», творчески воссоздается биография великого композитора. Биографический текст, в какой-то степени, построен в соответствии с житийным канонами. Как в житийной традиции, родители рано покидают Себастьяна, «природа сотворила их, чтобы произвести великого мужа». Далее описывается период отрочества, когда герой уже отличается от своих сверстников природной одаренностью. Основную часть повествования составляют деяния И.С. Баха, всю жизнь посвятившего искусству («Бах знал только одно в мире – свое искусство» [2. С. 124]). Писатель подчиняет жизнь своего героя логике развития его таланта и творчества – зарождение (снихождение на Себастьяна божественного вдохновения в соборной церкви), развитие (обучение в доме Альбрехта – здесь «развился его младенческий талант» [2. С. 122], поддерживаемый постоянной игрой на органе), итог – бессмертие композитора.

Для Одоевского не может быть идеального героя, идеального знания, и в финале новеллы высокий пафос жития снижается трагической гибелью героя – «окру-

женный вечною тьмою, он сидел, сложив руки, опустив голову – без любви, без воспоминаний...» [2. С. 131]. Между тем именно слепота стала для героя толчком к прозрению: «Бах сделал страшное открытие», он нашел в жизни «наслаждение искусства, славу, обожателей» – всё, «кроме самой жизни», т.е. 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!» [2. С. 131]. 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, напомним, что «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 [2. С. 292]. 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» [2. С. 124]. 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 Одоевского можно рассматривать как историко-культурный код.

Одоевский не раз говорил о важном значении в музыке полифонических жанров и в особенности фуги, сыгравшей большую роль в истории западноевропейского музыкального искусства [6]. Баховский контрапункт осмысливался писателем как подобие живой речи (отдельный голос – воплощение одиночного сознания): «мелодия должна естественно производить соответственный голос, естественно сливаться с третьим и пополнять четвертый. Так сочинял Бах» [7]. Отсюда понимание многоголосия как равного участия разных сознаний в общей жизненной драме. В фуге (от лат. fuga – бег, бегство) – высшей форме полифонической музыки, по Одоевскому, нет трагических столкновений (как в сонате), но есть «драма идей»: тема одного голоса рождает сходный ответ в другом голосе; ответу вторит, но по-своему, противосложение (контрапункт к ответу или теме). Проведения тем сменяются интермедиями (эпизодами развивающего характера), за которыми опять следует возврат к теме. Часто интермедии воплощают в себе нарастающую сложность (сначала простая секвенция, в следующий раз – каноническая: второй голос подхватывает мысль, произнесенную первым) [8].

Интересно, что то же самое построение можно наблюдать и в «Русских ночах». Во-первых, «Русские ночи», как и fuga, представляют собой «драму идей», о чем неоднократно высказывались как сам автор [2. С. 191], так исследователи его романа (П.Н. Сакулин [9], Е.А. Маймин [2], В.И. Сахаров [10]). Именно идеи являются главными действующими лицами романа. Сюжет определяется не столько системой событий, сколько кругом идей, их сближением и отталкиванием, движением, их жизнью. Они вступают в спор, диалог, пытаются достичь истины. Каждая идея подобно голосу, а путь к истине, для Одоевского, как fuga, «многоголосо». Истина не достигается в одиночестве, она – вне единичного сознания, вне единичной жизни. Кроме того, идеи и темы «Русских ночей» объединяются не столько причинно-следственными связями, сколько музыкальной логикой: внутренними ассоциациями, вариационным повторением и усилением мотивов-идей, столкновением противоположных мотивов в пределах одной темы, т.е. по принципу контрапункта, но не строгого, классического, а свободного, баховского, реализованного им в fuga. Не случайно, в fuga Одоевского интересуют, прежде всего, не правила, которые, по мнению писателя, «вполне условны, основаны на механических приемах» [6. С. 455], а реализация закона «разнообразного единства»: «Все напевы являются один за другим и сопряжены так, что могут являться и одновременно, не уничтожая друг друга, но порождая новое явление из всей совокупности, точно также как две половины человеческого лица образуют одно целое» [Там же].

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» fuga, позволяющие гармонично соединить в единое

целое различные (в большинстве случаев контрастирующие друг с другом) «голоса» – «идеи», т.е. fuga явилась своеобразным «претекстом», декодирующим композиционный принцип романа. Соотнесенность композиции «Русских ночей» с логикой построения музыкальной fuga реализует в романе принцип музыкального мироустройства.

Подводя итог сказанному, стоит отметить, что интермедialная топика романа не ограничивается обозначенными образами и их функциями в тексте. Значительный пласт в «Русских ночах» составляют также образы музыкальных произведений (упоминание сочинений известных композиторов, музыкальный экфрасис вымышленных и реальных творений), которые служат созданию образа героев и определению эмоционального настроения повествования. Передавая особенности музыкального текста вербальными средствами, Одоевский решает поставленную в романе интермедialную проблему перевода языка музыки на словесный язык («вы не можете себе вообразить, как трудно с этого небесного беспредельного языка переводить на нас сжатый, смешанный с прахом жизни язык» [2. С. 123]), что порождает значительный ассоциативный ряд нарратива. Музыка получает метаязыковой статус: вдохновение, процесс создания художественного произведения. В. Одоевский передает с помощью музыкальных понятий и терминов.

В целом характер корреляции музыкального, живописного и словесного искусства в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского позволяет говорить об интермедialном характере взаимодействия этих трех видов искусств. Это актуализирует значимость «Русских ночей» в системе современного рассмотрения проблемы синтеза искусств, а также указывает на перспективность исследования как эстетики, так и художественного наследия русского романтизма в связи с проблемой интермедialности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борисова И.Е. Интермедialный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме: Дис. ... канд. культур. СПб., 2000.
2. Одоевский В.Ф. Русские ночи / Отв. ред. Б.Ф. Егоров; Прим. Е. Маймина, М. Медового. Л.: Наука, 1975. 316 с.
3. Русские эстетические трактаты первой трети XIX века. М.: Искусство, 1974. Т. 2.
4. Молева Н., Белютин Э. Русская художественная школа первой половины XIX века. М.: Искусство, 1963.
5. Медовой М.И. Изобразительное искусство творчество В.Ф. Одоевского // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – начала XX века / Отв. ред. Ю.К. Герасимов. Л.: Наука, 1988. С. 84–95.
6. Одоевский В.Ф. Понятие о fuga как о художественном произведении // В.Ф. Одоевский. Музыкально-литературное наследие / Общ. ред., вступ. ст. и прим. Г.Б. Бернандт. М.: Музгиз, 1956. С. 453–455.
7. Одоевский В.Ф. Fuga // РО РНБ. Ф. 539. Оп. 1. № 92. Л. 295.
8. Fuga // Музыка: энциклопедия / Под ред. Г.В. Келдыш. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003. С. 258–259.
9. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. М.: Изд-е С. и М. Сабашниковых, 1913. Т. 1, ч. 2. С. 255.
10. Сахаров В.И. О жизни и творениях В.Ф. Одоевского // В.Ф. Одоевский. Повести. М.: Правда, 1987. С. 22.

Статья представлена научной редакцией «Филология» 24 ноября 2010 г.