

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(ФГАОУ ВО «РГГУ»)

На правах рукописи

Рыбалко Степан Константинович

**ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ
В МАЛОЙ ЭПИЧЕСКОЙ ПРОЗЕ**

Специальность 5.9.3. – Теория литературы

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
кандидат филологических наук, доцент
Виктория Яковлевна Малкина

Москва – 2026

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Категория интермедиального персонажа.....	18
1.1. Герой и персонаж в системе теоретико-литературных категорий.....	19
1.2. Категория интермедиальности в гуманитарных науках.....	54
1.3. Интермедиальный персонаж и система искусств в свете исторической поэтики.....	71
1.4. Понятие интермедиального персонажа и методика его анализа.....	93
Глава 2. Интермедиальный персонаж и визуальные искусства.....	100
2.1. Интермедиальный персонаж-художник.....	101
2.2. Интермедиальный персонаж-скульптор.....	132
Глава 3. Интермедиальный персонаж и исполнительские (перформативные) искусства.....	148
3.1. Интермедиальный персонаж-музыкант.....	148
3.2. Интермедиальный персонаж-актёр.....	163
Заключение.....	177
Список источников и литературы.....	185
Приложения.....	215

ВВЕДЕНИЕ

Современное литературоведение всё активнее обращается к проблемам взаимодействия искусств и интермедиальности. Одним из ключевых направлений здесь становится исследование того, как в словесный художественный текст интегрируются другие виды искусства – живопись, скульптура, музыка, театр. В литературе они могут проявляться на разных уровнях, и важное значение в этом процессе приобретает фигура персонажа, который нередко выступает не только объектом изображения, но и посредником между словесным текстом и иными художественными медиумами.

По мысли М. М. Бахтина, словесные художественные тексты представляют собой «конкретно-индивидуальные, неповторимые миры»¹, которые рождаются в процессе диалогического взаимодействия «внежизненной» (эстетической) *активности автора* с «жизненной» (этической) *активностью героя*. Несмотря на все различия, «неповторимые миры» имеют схожее архитектурное устройство, обладают эстетической целостностью (завершённостью) и складываются из специфического материала – «факторов художественного впечатления»², оформляющихся в письменный текст как своеобразный «субстрат эстетической реальности»³ и воспринимаемых ещё одним важным участником творческого акта – *читателем*. В этом обнаруживается коммуникативная природа литературы, представляющая собой момент «встречи» (коммуникативное событие) автора – героя – читателя.

В поэтике художественной модальности (С. Н. Бройтман) герой, согласно концепции М. М. Бахтина, обладает относительной автономией: его сознание не тождественно авторскому, и эстетическая завершённость образа рождается лишь в результате их «встречи». Герой может вступать в «диалог» с автором,

¹ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 86.

² Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 18.

³ Тюпа В. И. Анализ художественного текста: учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2009. С. 10.

сопротивляться его воле, инициировать трансформации формы и смысла. Эта идея, получившая развитие в работах Н. Д. Тамарченко, С. Н. Бройтмана и др., позволяет рассматривать функцию героя не только в системе персонажей, но и в целом в архитектонике произведения и структуре его «внутреннего мира» (Д. С. Лихачев). При этом роль героя в интермедийных преобразованиях произведения остаётся недостаточно изученной. Между тем начиная с литературы романтизма, а особенно – в прозе XIX – XX вв., герои-творцы (художники, живописцы, музыканты, скульпторы, актёры) всё чаще становятся не просто объектами изображения, а создателями собственных художественных миров внутри текста. Они создают картины, скульптуру, музыку, спектакли, которые включаются в структуру произведения и влияют не только на сюжет и систему мотивов, но и на фокализацию и композицию.

Несмотря на обилие материала, литература по-прежнему не располагает категориальным аппаратом для анализа таких фигур. Употребляемые в научном обиходе обозначения – «персонаж-художник», «персонаж-творец» (в скобках заметим, что оба понятия используются литературоведами, не являясь при этом терминами в строгом смысле слова, поскольку первое всего лишь указывает на род деятельности субъекта, а второе – на его способность создавать нечто новое) – не фиксируют ключевых различий между персонажем, чья профессиональная принадлежность носит второстепенный характер, и персонажем, преобразующим внутренний мир произведения. Возникает потребность во введении новой аналитической категории, способной зафиксировать специфическую функцию героя как медиатора между словесным и другим видом искусства. Чтобы отличить *персонажа-творца*, который преобразовывает *внутренний мир* художественного целого, от обычного *персонажа-художника*, мы предлагаем использовать термин *интермедийный герой / интермедийный персонаж* (в зависимости от того, какое место этот субъект действия занимает в структуре произведения).

Вместе с тем, необходимо специально оговорить одно существенное ограничение: в круг интермедийных персонажей не включается фигура

писателя или поэта. Несмотря на то, что писатель, несомненно, является творцом и в ряде случаев внутри текста может создаваться вставное произведение (стихотворение, рассказ и т. п.), подобные примеры не ведут к интермедиальности в строгом смысле. Литературное произведение, создаваемое героем-писателем, принадлежит тому же медиуму, что и сам текст, в который оно встроено. Таким образом, в этом случае речь идет о метатекстуальном приёме или о приёме «текст в тексте», но не об интермедиальной трансформации. Интермедиальность предполагает встраивание в словесный текст элементов иной медиальной природы – визуальной, музыкальной, театральной, пластической (пусть даже их репрезентация и происходит при помощи вербальных средств) – и делает возможным появление особого уровня художественного целого. Писатель же остаётся внутри одной и той же знаковой системы, и потому, даже если его произведение включено в ткань повествования, оно не меняет медиальный статус текста и не образует нового художественного кода.

Таким образом, основная проблема настоящего исследования заключается в выявлении и описании функций и типологии **интермедиального героя / персонажа**. Для её решения требуется определить статус интермедиального персонажа в системе художественного мира, уточнить его отношения с автором и читателем, а также выявить интермедиальные трансформации, инициируемые его действиями в рамках внутреннего мира произведения. Это позволяет подойти к формированию методологии анализа интермедиальных персонажей и разработке их типологии.

Если использовать фундаментальное для поэтики разграничение двух аспектов литературного произведения – *текста* (как «внешней» части) и *мира героя* (как части «внутренней») – данное исследование преимущественно связано с последним, а значит, с понятиями *пространства-времени*, *сюжета* и *системы персонажей*. С другой стороны, внутренний мир художественного произведения создаётся автором-творцом и воспринимается читателем, а значит, в фокусе нашего внимания также оказываются понятия *точки зрения* и *композиции*.

Внутренний мир произведения, согласно концепции Д. С. Лихачёва, представляет собой целостную систему, в которой можно обнаружить элементы действительности, однако они не обязаны оставаться «реалистичными», а могут подвергаться творческой переработке⁴. В таком случае исследовательская задача заключается не в фиксации сходств / различий между *первичной действительностью* (миром реальным) и *действительностью вторичной* (миром виртуальным, литературным), а, скорее, в понимании общих принципов «отбора» и «встраивания» элементов действительности во *внутренний мир произведения* (содержание) с учётом *структуры эстетического целого* (форма). Важно отметить, что при таком подходе художественный текст правомерно может рассматриваться не только как пространство, в котором осуществляется «диалог» между упомянутыми участниками эстетической коммуникации (*автор-творец – герой – читатель*), но и как пространство, в котором важную роль может играть «диалог» нескольких видов искусств (например, литературы и живописи). В этом диалоге роль героя оказывается принципиальной: он способен не только «участвовать» в эстетической коммуникации, но и становиться посредником между словесной формой и другими художественными медиумами.

Актуальность настоящей работы обусловлена устойчивым вниманием гуманитарной науки к феномену интермедиальности, а также необходимостью уточнения категориального аппарата, позволяющего описывать уровни интермедиальных репрезентаций в вербальном тексте. В последние десятилетия разработаны теоретические основы интермедиальности (О. А. Ханзен-Лёве, И. Раевски, В. Вольф и др.), однако фигура персонажа как медиатора между видами искусств пока не получила достаточного теоретического обоснования. Более того, отсутствует методика анализа функций такого персонажа в структуре художественного текста. Предлагаемое в диссертации понятие интермедиального персонажа позволяет восполнить этот пробел, соединяя изучение поэтики текста с интермедиальными исследованиями. Тем самым работа встраивается в

⁴ Лихачёв Д. С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. 1968. № 8. С. 76.

междисциплинарный контекст современных гуманитарных исследований, связанный с рассмотрением проблемы взаимодействия искусств. Однако для того, чтобы определить место данного понятия в научной системе, необходимо рассмотреть степень разработанности проблемы и существующие исследовательские подходы.

Степень изученности проблемы. Несмотря на активное развитие интермедиальных исследований в последние десятилетия, понятие интермедиального персонажа пока не получило системного теоретического осмысления в литературоведении. В отечественной и зарубежной гуманитаристике отсутствуют работы, специально посвящённые анализу этого феномена или выявлению его типологических признаков. Терминологически устойчивое определение, а также методология анализа интермедиального персонажа как структурного компонента художественного текста пока не сформированы. Тем не менее существует несколько направлений, на пересечении которых возможно построение теоретической базы настоящего исследования.

Во-первых, это интермедиальные исследования. Понятие интермедиальности получило разработку в работах зарубежных исследователей – С. П. Шера, О. Ханзен-Лёве, И. Раевски, В. Вольфа и др. В русскоязычной науке вклад в развитие интермедиального подхода внесли А. А. Хамина, Н. Н. Зильберман, Н. В. Тишунина, О. А. Джумайло, Н. В. Исагулов, С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина, А. В. Марков и др. Однако ни в одной из этих работ системно не рассмотрена фигура персонажа как интермедиального посредника внутри текста, равно как не описаны условия, при которых персонаж инициирует или организует интермедиальные связи.

Во-вторых, это исследования героя и системы персонажей. В отечественной научной традиции эти понятия разрабатывались Л. С. Выготским, Ю. Н. Тыняновым, Б. В. Томашевским, А. П. Скафтымовым, В. Я. Проппом, М. М. Бахтиным, Б. О. Корманом, Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотманом, С. Н. Бройтманом, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпой и др. Однако в этих работах не

учитывается участие героя / персонажа в интермедийных аспектах произведения.

В-третьих, исследования, посвящённые образу художника и жанру романа о художнике (Künstlerroman). Наиболее системными в этом направлении являются работы Д. Л. Чавчанидзе, Н. С. Бочкарёвой, М. К. Меньшиковой. Однако даже в этой крупной исследовательской традиции герой-художник рассматривается преимущественно в рамках жанровой и тематически-мотивной проблематики, а не как структурный посредник между медиа. Кроме того, предметом анализа в вышеуказанных работах становятся средневековые поэтические тексты, романы, драматургические произведения, тогда как малая эпическая проза (рассказы, новеллы, повести) остаётся за пределами внимания.

Фактически до настоящего момента исследования системы персонажей, образа художника и интермедийные исследования существовали по отдельности. Количество работ, в которых упоминается термин «интермедийный герой», сравнительно невелико. В частности, в статье С. А. Петровой, посвящённой интермедийности в поэзии Блока, встречается формулировка: «интермедийный герой – образ персонажа, представленный в ракурсе нескольких искусств (например, герой-композитор)»⁵. Тем не менее, такое определение остаётся описательным и не учитывает различий между персонажем, который просто связан с художественным медиумом, и тем, кто преобразует внутреннюю структуру произведения. В работах А. Л. Церковского и А. И. Жишкевич⁶, а также П. А. Олейник⁷ понятие «интермедийный герой»

⁵ Петрова С. А. К вопросу о формировании интермедийных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока «Голоса скрипок») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия: Языкознание и литературоведение. Тамбов: Грамота, 2014. № 4 (34). С. 158.

⁶ См.: Церковский А. Л., Жишкевич А. И. Интермедийный код в современной детской литературе с позиции литературоведения и лингвистики // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1. Филология. 2020. № 6 (109). С. 134–141.

⁷ См.: Олейник П. А. Категории интермедийности и виды интермедийных включений в романе А. С. Байетт «Дева в саду» // Романо-германские литературы: традиции и современность: материалы III Междунар. науч. конф., посвящ. 85-летию филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Минск, 19–21 сент. 2024 г. Минск : БГУ, 2024. С. 511–518.

используется аналогичным образом и, следовательно, требует некоторой конкретизации.

Таким образом, степень изученности темы позволяет говорить о наличии теоретических и методологических предпосылок, но при этом – об отсутствии категориального аппарата для анализа интермедиального героя / персонажа. Диссертация восполняет эту лакуну, предлагая понятие, уточняющее существующие представления о типологии персонажа, его медиальной функции и роли в организации художественного целого.

Отсюда следует **научная новизна** данной работы. В ней впервые вводится и обосновывается понятие интермедиального персонажа (героя) как категории поэтики, выявляются функции такого персонажа и предлагается методика его анализа. Разрабатывается типология интермедиальных персонажей по видам представляемого искусства (живопись, музыка, скульптура, театр) и описывается их влияние на преобразование внутреннего мира произведения. Таким образом, работа вносит вклад как в теорию персонажа и современную поэтику, так и в развитие методологии интермедиальных исследований.

Опираясь на обозначенные выше предпосылки, данное исследование предлагает уточнённую категориальную модель интермедиального персонажа и ставит следующую **цель**: выявить, описать и типологизировать интермедиального персонажа в малой эпической прозе XIX – первой половины XX вв., а также определить его функции в структуре произведения.

В соответствии с поставленной целью определены **задачи** исследования:

1. Определить теоретические границы понятия «интермедиальный персонаж», выявить его структурные признаки (доминантные и факультативные) и функции в системе художественного произведения;
2. Разработать методику анализа интермедиального персонажа в словесном художественном тексте;
3. Проследить особенности формирования и трансформации интермедиального персонажа в малой эпической прозе XIX – первой половины XX вв.;

4. На основе проведённого анализа предложить типологию интермедиального персонажа и способов его репрезентации в художественных текстах.

Соответственно, **объектом** исследования является интермедиальный персонаж как категория поэтики, отражающая участие героя в процессах взаимодействия словесного и других видов искусства. **Предметом** исследования выступают функции, типология и способы репрезентации интермедиального персонажа в структуре художественного мира малой эпической прозы XIX – первой половины XX вв., а также его роль во взаимоотношениях автора, текста и читателя.

Хронологические рамки работы охватывают период с начала XIX до первой половины XX века включительно. Нижняя граница обусловлена тем, что именно в эпоху романтизма формируется новый тип художественного сознания, ориентированный на идею незавершённого мира и соучастия художника в акте творения (С. Н. Бройтман). Это же время знаменует собой рождение концепции синтеза искусств (“Gesamtkunstwerk”), осмысление поэтичности, музыкальности и живописности как универсальных свойств художественного опыта в романтической эстетике. Именно в этот период в литературе возникает фигура героя-художника, в полном смысле слова иницирующего и организующего внутренний мир произведения. Верхняя граница исследования обусловлена изменениями в характере художественной коммуникации в условиях технической воспроизводимости искусства (В. Беньямин) и расширением медиального сознания в литературе XX в.: мы пока не рассматриваем такие искусства, как кино или фотография, а сознательно ограничиваем корпус произведениями, в которых представлены **традиционные изящные искусства** – живопись, скульптура, музыка, театр – как наиболее устойчиво институционализированные формы художественного опыта в европейской культуре⁸. Таким образом, выбранный период от эпохи романтизма до первой половины XX века представляется наиболее репрезентативным для исследования: именно в это время складывается

⁸ Подробнее см.: *Круглов В. Л.* Эстетизм и эстетическое : истоки и клише традиции // Вестник Томского государственного университета. 2008. № 316. С. 32–35.

фигура героя-художника как носителя интермедиальных функций и происходит закрепление традиции взаимодействия словесного текста с изящными искусствами в их классическом понимании. Определение хронологических границ исследования предполагает также конкретизацию корпуса произведений, в которых проявляется феномен интермедиального персонажа.

Материалом для диссертации послужили произведения малой эпической прозы – рассказы, новеллы, повести. Подчеркнём, что мы не рассматриваем подробно жанровую природу выбранных текстов, используя по большей части традиционные номинации, так что жанровая проблематика остаётся за рамками нашего исследования.

Выбор именно эпической прозы обусловлен тем, что в этом роде литературы наиболее последовательно формируется система персонажей и внутренний мир произведения, в котором можно выявить и проанализировать интермедиальные функции героя. При этом романная форма осознанно не исключается, но анализируется преимущественно через сопоставительный ракурс («Асканио» А. Дюма, «Нарцисс и Златоуст» Г. Гессе, «Мефисто» К. Манна). Выбор произведений малой эпической прозы объясняется их жанровой спецификой: компактность произведения делает его внутренний мир более концентрированным и позволяет с особой отчетливостью выявить интермедиальные связи. Если в романе они часто распределены на значительном пространстве текста, то в рассказах и новеллах они проявляются в сжатом виде и оказывают прямое воздействие на архитектуру произведения.

Для обеспечения репрезентативности корпуса привлекаются произведения как зарубежных, так и российских авторов (Й. фон Эйхендорф, В. Ф. Одоевский, П. Мериме, Э. А. По, А. Дюма, А. И. Куприн, А. П. Чехов, Н. Г. Гарин-Михайловский, Г. Гессе, Т. Манн, А. С. Грин, О. Генри, И. А. Бунин, Г. Ф. Лавкрафт, М. А. Алданов, К. Манн, И. Э. Бабель, К. Г. Паустовский, Дж. Р. Р. Толкин, Дж. Маротт и др.).

Выбор этих произведений обусловлен тем, что в них интермедиальные персонажи представляют разные виды искусства и выполняют различные

функции в системе персонажей. Это позволяет проследить вариативность художественных решений и сформулировать рабочую типологию интермедиальных персонажей. Таким образом, выбор корпуса произведений основан на их репрезентативности для поставленной теоретической задачи: исследовать интермедиального персонажа как структурный элемент художественного целого в условиях межмедийного взаимодействия. Репрезентативность корпуса источников обеспечивается как жанровым разнообразием, так и охватом разных национальных литературных традиций, что позволяет формулировать обобщающие выводы, релевантные для теоретической поэтики.

Поставленную цель и задачи диссертации обусловили **методологическую базу** исследования. В неё входят, прежде всего, концепции исторической поэтики (А. Н. Веселовский, О. М. Фрейденберг, М. М. Бахтин, С. С. Аверинцев, Е. М. Мелетинский, С. Н. Бройтман и др.), которые позволяют рассматривать фигуру героя и формы его художественной репрезентации в соответствии с эволюцией художественного сознания.

Важную роль играет также традиция исследований автора, героя и системы персонажей в художественном произведении. Идеи Л. С. Выготского, Ю. Н. Тынянова, Б. В. Томашевского, А. П. Скафтымова, В. Я. Проппа, М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотмана, С. Н. Бройтмана, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпы и других исследователей обеспечивают аналитический инструментарий для изучения функций героя и персонажа в структуре текста.

Наконец, в работе используются интермедиальные подходы, разработанные в трудах О. Ханзен-Лёве, И. Раевски, В. Вольфа и др. Интермедиальный анализ позволяет выявить механизмы репрезентации других искусств в словесном тексте и уточнить место персонажа как посредника в этих процессах.

Такое сочетание обеспечивает комплексный характер исследования: подход с точки зрения исторической поэтики позволяет проследить генезис и типологию явления; теория персонажа – зафиксировать функции и границы

интермедиального героя; интермедиальные методы – описать специфику взаимодействия литературного текста с живописью, музыкой, скульптурой и театром. Такая комбинация позволяет не только сформировать методологию исследования, но и выявить его теоретическую и практическую значимость.

Теоретическая значимость работы состоит в разработке и обосновании новой категории поэтики – интермедиального персонажа, участвующего в интермедиальном преобразовании внутреннего мира художественного произведения. Введение этого понятия позволяет уточнить и развить представления о функции персонажа в интермедиальных художественных структурах, дополнить исследования системы персонажей и методы анализа взаимодействия искусств в литературе.

Предложенное в работе определение интермедиального персонажа и разработанная типология уточняют границы понятий «персонаж-художник» и «персонаж-творец», обеспечивая необходимую терминологическую дифференциацию при анализе сюжетных, композиционных и семиотических функций таких фигур. Исследование предлагает методологическую модель анализа интермедиального персонажа на пересечении интермедиальных исследований и поэтики текста, что может быть использовано в дальнейшем при изучении произведений различных жанров и эпох, а также при междисциплинарных подходах к исследованию литературы.

Таким образом, диссертация вносит вклад в развитие современной поэтики и интермедиальных исследований, расширяя понятийный и методологический инструментальный анализ художественного текста.

Практическая значимость заключается в том, что разработанная в диссертации категория может применяться при анализе как классических, так и современных художественных текстов, позволяя расширить инструментальный интермедиальных и поэтических исследований, а также использоваться в преподавании литературы в системе высшего образования.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Введение понятия «интермедиаальный персонаж» является теоретически обоснованным и необходимым для современного литературоведения, поскольку позволяет разграничить персонажей, чья творческая деятельность структурно преобразует внутренний мир произведения, и персонажей-художников (музыкантов, актёров и т.п.), для которых принадлежность к искусству выступает лишь элементом характеристики.
2. Интермедиаальный персонаж определяется как субъект действия, создающий внутри литературного текста произведение иной знаковой природы и выступающий медиатором между словесным искусством и другими художественными медиумами. Его функционирование приводит к преобразованию внутреннего мира произведения, включая в структуру художественного текста иные виды искусства (живопись, скульптуру, музыку, театр) и воздействуя на сюжетную организацию, композицию, систему образов и читательское восприятие.
3. Анализ интермедиаального персонажа осуществляется на основе комплексной методики, включающей три взаимосвязанных уровня исследования:
 - анализ внутреннего мира произведения (хронотоп, воображаемые миры);
 - анализ системы персонажей (позиция и функции интермедиаального персонажа);
 - анализ системы точек зрения и композиции (влияние творчества персонажа на фокализацию и композиционно-речевые формы).
4. Генезис интермедиаального персонажа связан с исторической эволюцией представлений об искусстве и фигуре творца, в частности, восходящей к мифологическим и средневековым моделям (Орфей, Пигмалион и др.), получающей концептуальное оформление в романтической фигуре художника-демиурга и достигающей полноценной реализации в литературе XIX – XX вв.
5. Типология интермедиаальных персонажей может быть выстроена на основе специфики искусства, представленного в тексте, что позволяет выделить

два базовых типа: персонажей визуальных искусств (художник, скульптор) и персонажей исполнительских искусств (музыкант, актёр), каждый из которых обладает специфическими способами воздействия на структуру художественного произведения.

Апробация работы состоялась во время обсуждения основных теоретических положений исследования на аспирантских учебных и внеучебных семинарах, на 6 научных круглых столах и 18 конференциях различного уровня: студенческий научный круглый стол «Визуальное во всём – 4» (РГГУ, 1 октября 2022 г.); международная научная конференция «Белые чтения» (РГГУ, 22 октября 2022 г.); кафедральный научный семинар «Проблемы с поэтикой» (РГГУ, 24 ноября 2022 г.); международная научная конференция молодых учёных «Наука на благо человечества – 2023 (ГУП, 17–28 апреля 2023 г.); студенческий научный круглый стол «Визуальное во всём – 5» (РГГУ, 7 октября 2023 г.); международная научная конференция «Белые чтения» (РГГУ, 21 октября 2023 года); межвузовская научная конференция «"Человек человеку завсегда педагог": памяти С. П. Лавлинского» (РГГУ, 17 – 18 января 2024 г.); международная филологическая конференция «Поэтика текста» (ТвГУ, 19 – 20 января 2024 г.); кафедральный научный семинар «Проблемы с поэтикой» (РГГУ, 15 февраля 2024 г.); XV межвузовская студенческая научная конференция «Литература в поисках визуального: интермедальность как диалог искусств. Памяти Сергея Петровича Лавлинского» (РГГУ, 14 – 15 марта 2024); всероссийская научная конференция «Моделирование реальности в зарубежной литературе» (ГУП, 21 март 2024 г.); XV Всероссийская молодёжная научно-практическая конференция «Литература и проблема интеграции искусств» (ННГУ им. Н.И. Лобачевского, 05 – 06 апреля 2024 г.); международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых учёных «Ломоносов – 2024» (МГУ, 16 апреля 2024 г.); международный научно-исследовательский семинар «Компаративная нарратология» (РГГУ, 17 апреля 2024 г.); VIII Международный форум молодых исследователей искусства и культуры (ГИИ, 25 апреля 2024 г.); III Всероссийская научная конференция «Звук в культуре» (РГГУ, 17 – 18 мая 2024 г.); международный симпозиум

«Современная филологическая наука: достижения и инновации» (ИвГУ, 23 – 25 мая 2024 г.); студенческий научный круглый стол «Визуальное во всём – 6» (РГГУ, 4 – 5 октября 2024 г.); аспирантско-магистрантский круглый стол «Интермедиальность. Интертекстуальность. Интерсубъективность» (РГГУ, 16 ноября 2024 г.); III Кафедральный круглый стол «Новые термины и понятия в литературоведении» (МГУ, 21 ноября 2024 г.); межвузовская научная конференция «"ROCK-N-TEACH": II рок-педагогическая конференция памяти С. П. Лавлинского» (РГГУ, 18 января 2025 г.); международная филологическая конференция «Поэтика текста» (ТвГУ, 24 – 25 января 2025 г.); XVI межвузовская студенческая научная конференция «Читатель-зритель-слушатель: рецепция визуального» (РГГУ, 13 – 14 марта 2025 г.); XVI Всероссийская молодёжная научно-практическая конференция «Литература и проблема интеграции искусств» (ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 4 – 5 апреля 2025 г.); аспирантско-магистрантский круглый стол «Мимесис. Медиа. Метатекст» (РГГУ, 22 ноября 2025 г.); всероссийская научная конференция «Проблемы поэтики. Интермедиальность» (РГГУ, 6 декабря 2025); международная филологическая конференция «Поэтика текста» (ТвГУ, 23 – 25 января 2026 г.).

Сформулированные цели, задачи и методологические основания работы обусловили её структуру, которая выстраивается в соответствии с логикой изложения и решением исследовательских задач.

Структура исследования. Диссертация включает введение, три главы, заключение, список источников и литературы и приложения. Во введении обосновывается актуальность исследовательской темы, ставится проблема, формулируются цели и задачи работы, определяется степень разработанности темы. Первая глава посвящена теоретическому обоснованию понятия интермедиального персонажа и разработке методики его анализа. Вторая глава рассматривает интермедиальных персонажей, связанных с визуальными искусствами (живопись, скульптура), третья глава – с исполнительскими (музыка, театр). В заключении подводятся итоги и обозначаются перспективы применения предложенного понятия в более широком культурном контексте. Приложение

содержит одну схему (понятийное поле, в котором определяется место «интермедиального персонажа» в ряду схожих, но не тождественных ему понятий) и две таблицы: в первой собраны краткие сведения о генезисе и развитии интермедиального персонажа в свете исторической поэтики, во второй – продемонстрирован расширенный по сравнению с текстом работы список произведений, в которых присутствует или отсутствует интермедиальный персонаж.

ГЛАВА 1. КАТЕГОРИЯ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОГО ПЕРСОНАЖА

Первая глава посвящена обоснованию категории интермедиального персонажа – понятия, которое находится на пересечении теории литературы и интермедиальных исследований и пока не имеет устоявшегося определения в современном литературоведении. Основная цель главы заключается в последовательном выстраивании теоретического контекста, внутри которого категория интермедиального персонажа приобретает аналитическую определённость.

Исходя из этого, прежде чем вводить новую категорию, необходимо прояснить систему теоретико-литературных понятий, в рамках которой она будет использоваться, поэтому первый раздел посвящён рассмотрению категорий персонажа, героя, характера, типа, системы персонажей вообще и героя-художника в частности. Однако, поскольку интермедиальный персонаж для нас связан со взаимодействием искусств – т. е. проблематикой интермедиальных исследований – то во втором разделе главы рассматривается категория интермедиальности, определяется рабочее понятие медиа и выбирается наиболее продуктивная для данного исследования концепция интермедиальных взаимодействий. Вместе с тем интермедиальный персонаж – феномен исторически обусловленный: характер взаимодействия искусств в литературном произведении зависит от того, как в ту или иную эпоху осмыслялись границы и возможности отдельных видов искусства. Поэтому третий раздел вводит диахронический аспект: в нём прослеживается формирование системы искусств, а также исторические условия появления интермедиального персонажа как устойчивого художественного типа. Таким образом, определение интермедиального персонажа должно учитывать одновременно его структурную функцию в художественном мире произведения, его интермедиальную природу и его историческую обусловленность. В четвёртом параграфе подводятся итоги

главы, формулируется определение интермедиального персонажа, выстраивается методика его анализа и высказывается гипотеза о типологии.

1.1. Герой и персонаж в системе теоретико-литературных категорий

Введение в научный оборот категории интермедиального персонажа требует предварительного прояснения системы теоретико-литературоведческих категорий, связанных с субъектно-объектной организацией художественного произведения и системой персонажей в ней. Поэтому в данном разделе рассматриваются теоретические подходы к разграничению и соотнесению понятий «герой», «персонаж», «характер» и «тип» и др. Это необходимо не только для уточнения терминологического аппарата, но и для выявления тех аспектов, которые оказываются значимыми при рассмотрении взаимодействия словесного искусства с другими медиа.

Ю. М. Лотман в работе «Структура художественного текста» (1970) предложил рассматривать искусство как одно из средств коммуникации, которое «осуществляет связь между передающим и принимающим»¹. При таком подходе художественная литература может рассматриваться как вторичная (художественная) знаковая система, созданная посредством другой, первичной (речевой) знаковой системы – человеческого языка.

Иными словами, «обычный» язык оказывается не тождественен «языку художественному», а многоуровневая структура художественного текста представляет собой сложное переплетение парадигматических и синтагматических элементов. Следовательно, если в процессе анализа художественного текста концентрироваться «только на уровне языкового сообщения, мы проходим мимо сложной системы значений, создаваемых собственно художественной структурой»².

¹ Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. С. 13.

² Там же. С. 63.

Развивая представление о художественном тексте как о многоуровневой системе, Б. О. Корман схожим образом отмечал, что «художественное произведение – это живой организм, целостная идейно-художественная система, в которой все элементы взаимодействуют и соотнесены с целым»³. Именно поэтому выделенные в процессе анализа элементы художественного текста непременно должны соотноситься как с другими элементами, так и со всем «целым» произведения. Только в этом случае анализ становится «путём к синтезу, путём к целостному пониманию и восприятию произведения словесного искусства»⁴.

Такой подход важен для анализа персонажа, т. к. позволяет рассматривать его как элемент системы, соотнесенный с различными уровнями произведения.

Поскольку, как уже было отмечено, художественный текст является системой, то исследователю важно понимать, из каких «уровней» / «частей» состоит этот текст. Б. О. Корман для разграничения двойкой организованности знакового материала литературного произведения предложил рассматривать художественный текст с двух точек зрения и ввёл в научный оборот понятия «субъектная» (кто говорит и как говорит) и «объектная» (что говорится и о чём) структуры произведения. Вслед за представленной исследовательской позицией, здесь и далее «под объектом речи мы будем понимать всё то, что изображается, и всё, о чём рассказывается: это люди и их поступки, предметы, обстоятельства, пейзаж и события; под субъектом речи – кто изображает и описывает»⁵. Конструктивная основа объектной организации будет рассматриваться как последовательность эпизодов (характеризующихся единством места, времени и действия), субъектной – как система внутренних высказываний, или дискурсов (структурная единица этого уровня – участок текста, характеризующийся единством субъекта и способа высказывания).

Как уже отмечали некоторые исследователи (С. Н. Бройтман, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа), объектная организация литературного

³ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. С. 19.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 20.

произведения «обращена непосредственно к внутреннему зрению читателя»⁶ и представляет собой «нелингвистическую упорядоченность семантики лингвистических единиц речи»⁷, то есть организацию «ментального созерцания читателем воображаемой реальности произведения»⁸. Субъектная же организация «состоит в нелингвистической упорядоченности лексических, синтаксических и фонологических языковых единиц, обращённой к внутреннему слуху и внутренней речи читателя»⁹. Внимательное изучение двух структурных уровней (объектного / субъектного) литературного произведения способно приблизить читателя к постижению смысла художественного текста, манифестированного на каждом из представленных уровней.

Таким образом, говоря о специфике словесного искусства (литературы), нельзя не учитывать, что «эстетическую деятельность невозможно свести к семиотической, в частности, к риторической»¹⁰ в силу принципиальной неделимости, невоспроизводимости и уникальности художественного высказывания. Именно в процессе эстетического «преобразования» (вкладывания жизненного содержания первичных переживаний во вторично созданную форму) семиотический материал «переоформляется» в другую сотворённую «реальность» или, используя формулировку А. Г. Баумгартена, становится «гетерокосмосом». Иначе говоря, произведение словесного искусства представляет собой «парадоксальное единство интерсубъективной (чисто духовной) реальности виртуального эстетического объекта – и материальной (семиотической) реальности текста»¹¹.

О специфической многосоставности художественного целого и его деления на две части также писал М. М. Бахтин: «Внешней пространственной формы словесное творчество не создаёт, ибо оно не оперирует с пространственным материалом, как живопись, пластика, рисование <...>, однако изображаемый

⁶ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 27.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 28.

⁹ Там же.

¹⁰ Тюня В. И. Теория литературы: учеб. М.: РГГУ. С. 50.

¹¹ Там же.

словом эстетический объект сам, конечно, из слов только не состоит, <...> этот объект эстетического видения имеет внутреннюю пространственную художественно значимую форму, словами же произведения изображаемую»¹². По мысли автора, «внутренняя» форма складывается из двух противоположных полюсов: кругозора героя и его окружения (оппозиция человек – мир). При этом помимо инстанций автора-творца (сознание творящее) и героя (сознание сотворённое) значимым субъектом становится читатель (сознание воспринимающее), который в результате собственной рецепции становится со-участником акта эстетического завершения.

Если придерживаться такой позиции, то становится очевидной диалогическая природа литературного произведения, которая воплощается в самой структуре художественного целого и выражается через «тотальную реакцию» автора на «целое» героя, а также реакцию читателя на героя (и героя – на свой мир) и авторскую реакцию. Обозначенное «событие-общение» включает в себя два аспекта и может быть разделено на «событие рассказывания» («создаётся в контакте рассказывающего и повествующего субъекта с адресатом – читателем»¹³) и «событие, о котором рассказывается» («связано со структурой изображённого в произведении мира, мира героев»¹⁴). Как пишет М. М. Бахтин, «события эти происходят в разные времена (различные и по длительности) и на разных местах, и в то же время они неразрывно объединены в едином, но сложном событии, которое мы можем обозначить как произведение в его событийной полноте»¹⁵. Отсюда проистекает и бахтинское понимание конструктивного устройства эстетического объекта как парадоксального соединения и неслиянности (и даже противопоставленности) композиционных и архитектурных форм (первые, в отличие от вторых, не входят в сам

¹² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 191.

¹³ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 173–174.

¹⁴ Там же. С. 173.

¹⁵ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет. М.: Художественная литература, 1975. С. 403–404.

эстетический объект). В данном случае «композиция» – это словесная структура произведения, «осуществляющая эстетический объект»¹⁶ (т. е. определённые сегменты текста в их соотносённости с точками зрения субъектов речи и изображения), а «архитектоника» – ценностная структура произведения (т. е. устройство «мира героя», воспринятое читателем с «внежизненной» позиции).

Подводя предварительный итог, отметим, что при анализе художественного текста нам представляется продуктивным дифференцировать два аспекта литературного произведения, имеющих фундаментальное значение для поэтики: текст («внешняя», принадлежащая «первичной» реальности часть произведения) и мир героя («внутренняя», или «виртуально-существующая» часть произведения). Поскольку «завершённость» произведения обретается благодаря «ценностному центру», коим является герой, то далее мы остановимся на проблеме определения понятия «литературный герой».

Обращаясь к этой проблеме, стоит в первую очередь отметить, что, несмотря на длительную историю изучения данной теоретико-литературной категории, в современном литературоведении по-прежнему нет терминологического консенсуса относительно обозначения литературного героя. Кроме того, придерживаясь точки зрения, что далеко не каждый «изображённый» в художественном тексте субъект действия может быть определён как герой, нам представляется важным отграничить его от близких, но не тождественных понятий – персонаж, характер, тип, – выявив их ключевые особенности и функции и обозначив терминологические границы.

Например, в «Краткой литературной энциклопедии» в соответствующей статье Е. П. Барышникова можно встретить традиционную и довольно широкую трактовку термина, согласно которой «литературный герой» понимается как «образ человека в литературе»¹⁷. Вместе с тем автор указывает, что в одних случаях (особенно часто в литературной критике) данный термин используется

¹⁶ Там же. С. 17.

¹⁷ Барышников Е. П. Литературный герой // Краткая литературная энциклопедия. В 9 томах. Т. 4. Лакшин – Мураново. М.: Сов. энцикл., 1967. С. 315–318.

синонимично целому ряду понятий («образ», «действующее лицо», «персонаж», «характер», «тип»), а в других – отграничивается от них по степени близости к героической образности (т. н. герой героического эпоса), уровню «детализации» («меньшей» / «большей» «прописанности» характера), по «значимости» для раскрытия идеи произведения и «близости к авторскому идеалу человека (т. н. "положительный герой")»¹⁸. Однако, на наш взгляд, невозможно без оговорок согласиться с тезисом, что «уравнивание» перечисленных понятий – «это живая тенденция современного литературного процесса»¹⁹, которая «отражает конец древней иерархии, художественной неравноправности»²⁰ субъектов действия (разве нельзя говорить о разных функциях «персонажей» в «старой» литературе или в фольклорных текстах, например, в волшебных сказках или былинах?). Такая точка зрения в конечном счёте приведёт исследователя к тому, что при анализе произведения он не будет учитывать специфику соотнесённости персонажей друг с другом (то, что в современном литературоведении обозначается термином «система персонажей»). Более того, подобный вектор мысли совершенно не учитывает, что, по замечанию М. М. Бахтина, «ценность художественного целого осмысливается в двух ценностных контекстах: в контексте героя – познавательно-этическом, жизненном, – и в завершающем контексте автора – познавательно-этическом и формально-эстетическом, причем эти два ценностных контекста взаимно проникают друг друга, но контекст автора стремится обнять и закрыть контекст героя»²¹.

В словарной статье Н. Д. Тмарченко «герой» обозначается как «действующее лицо в литературном произведении, а также носитель точки зрения на действительность, на самого себя и других персонажей»²². Там предлагается

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же.

²¹ *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонечкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 121.

²² *Тмарченко Н. Д.* Герой // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. С. 176.

дифференциация действующих лиц, которая позволяет выделять «главных» и «второстепенных» персонажей литературных произведений (последние чаще всего рассматриваются как «служебные», необходимые для раскрытия лиц «первого плана») исходя из степени их участия в развитии сюжетного действия, из их соотнесённости с речевой структурой произведения и авторской позицией («близость» / «отдалённость»). Таким образом обосновывается и разграничение понятий «герой» и «персонаж». При этом здесь же обозначается и ещё одна терминологическая проблема, о которой уже было сказано выше: понятие «герой» часто «не отграничивается, с одной стороны, от типа <...>, с другой стороны – от характера»²³. Именно поэтому нам и представляется правильным, прежде чем рассматривать феномен интермедальности и давать определение понятия «интермедальный персонаж», обратиться к некоторым литературоведческим работам XX века, чтобы осветить различные подходы к соотношению терминов «герой» – «персонаж» – «характер» – «тип». Мы сосредоточимся в первую очередь на тех работах, где эта категория осмысливается как структурный элемент художественного целого.

Важный теоретический импульс в осмыслении персонажа как элемента структуры произведения был задан в рамках изучения фольклора. Так, В. Я. Пропп в своей фундаментальной работе «Морфология волшебной сказки» использует максимально общую категорию «действующего лица». Он отмечает, что «функции действующих лиц представляют собой основные части сказки»²⁴. Под «функциями» в данном случае понимается «поступок действующего лица, определённый с точки зрения его значимости для хода действия»²⁵. Рассматривая «функции действующих лиц» как постоянные устойчивые элементы сказки, из которых складываются её отдельные части, исследователь также выделяет ограниченное число этих элементов (всего 31), определяет их устойчивую последовательность и доказывает однотипность построения волшебных сказок

²³ Там же.

²⁴ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки ; Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. М.: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. С. 28

²⁵ Там же.

(данная закономерность в полной мере относится только к фольклорным сказкам). При этом классифицированные «поступки» закрепляются за одним и / или несколькими «действующими лицами»²⁶: антагонистом (вредителем), дарителем (снабдителем), помощником, царевной (искомым персонажем) и её отцом, отправителем, героем, ложным героем. Специально не останавливаясь на анализе семи выделенных «действующих лиц» (напомним, что в фокусе внимания исследователя – не «вопрос о том, кто в сказке действует»²⁷, а вопрос «о действиях как таковых»²⁸), В. Я. Пропп, тем не менее, перечисляет некоторые «способы включения в ход действия» различных персонажей, а также обозначает «номенклатуру» и «атрибуты» (т. е. «совокупность всех внешних качеств персонажей»²⁹: возраст, пол, положение, внешний облик, его особенности и т.д.) действующих лиц как «переменные величины сказки»³⁰. Для фольклорных текстов, где одни персонажи могут с лёгкостью заменяться другими, такого рода признаки действующих лиц действительно оказываются «второстепенными» относительно их «функций» и часто – в силу генетического родства с архаическими формами словесности – не несут какого-либо «психологического» смысла. Однако, если, например, обращаться к произведениям авторской литературы, становится очевидна усиливающаяся со временем роль качеств персонажей, а предложенный В. Я. Проппом способ классификации действующих лиц и их соотнесённость с определёнными «функциями» (действиями персонажей) перестают работать при анализе других литературных жанров (напр., рассказов, новелл, повестей).

Напротив, характеристика становится важной для определения литературного героя в работах Б. В. Томашевского. В узком смысле исследователь предлагает рассматривать характеристику как «систему мотивов, неразрывно

²⁶ Подробнее об этом см. главу VI «Распределение функций по действующим лицам» из книги В. Я. Проппа «Морфологии волшебной сказки».

²⁷ Пропп В. Я. Указ. соч. С. 93.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 93.

³⁰ Там же.

связанных с <...> персонажем»³¹, в широком – как «мотивы, определяющие психологию персонажа, его "характер"»³². Простейшие элементы, из которых складывается характеристика персонажа – это имя собственное (номинация персонажа), а также его поступки и действия (в литературных произведениях со сложно выстроенной системой персонажей действия могут проистекать из «психологического единства» героя и, таким образом, способствовать определению «психологических черт» персонажа).

По мнению исследователя, характеристика может даваться герою несколькими способами: от лица автора, от лица другого персонажа или же через «самохарактеристику» («признания») героя (всё это разновидности так называемой «прямой характеристики»); через поступки и поведение героя (т. е. так называемую «косвенную характеристику»). Частным проявлением «косвенной характеристики» является «приём масок», или, как определяет его сам Б. В. Томашевский, «разработка конкретных мотивов, гармонирующих с психологией персонажа»³³. Рецептивный эффект «узнавания» персонажа при использовании «приёма масок», с одной стороны, может быть обусловлен историко-литературной традицией (напр., устоявшийся образ шута или романтического героя), с другой – «конструированием» в процессе чтения отдельного произведения (когда герой изначально полностью не вписывается в существующие «амплуа», а его образ «складывается» постепенно, обрстая всё новыми психологическими подробностями). Словесными маркерами такого приёма могут выступать как имена героев (напр., Правдин или Стародум из комедии Д. И. Фонвизина «Недоросль»), так и описания «наружности героя, его одежды, обстановки его жилища» (напр., описание замка Плесси-ле-Тур, обособленной и неприступной резиденции Людовика XI из романа В. Скотта «Квентин Дорвард»). Следует также иметь в виду, что «характер» действующего лица в произведении может оставаться «одним и тем же на всем протяжении

³¹ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика : учеб. пособ. М.: Аспект, Пресс, 1996. С. 199.

³² Там же. С. 200.

³³ Там же. С. 200.

фабулы»³⁴ («неизменный характер») и меняться «по мере развития фабулы»³⁵ («изменяющийся характер»).

Важной, с точки зрения Б. В. Томашевского, оказывается и система дифференциации персонажей через эмоциональное отношение. Так, «персонаж, получающий наиболее острую и яркую эмоциональную окраску, именуется героем»³⁶. Герой в данном случае оказывается лицом, «за которым с наибольшим напряжением и вниманием следит читатель»³⁷. Именно герой больше, чем остальные персонажи, «вызывает сострадание, сочувствие, радость и горе»³⁸ у читателя. Вместе с этим на уровне текста герой «является, с одной стороны, средством нанизывания мотивов, с другой – как бы воплощённой и олицетворённой мотивировкой связи мотивов»³⁹.

Таким образом, у В. Я. Проппа при анализе фольклорных текстов действующее лицо описывается прежде всего через выполняемую им функцию в структуре сюжета, тогда как индивидуализирующие характеристики персонажа оказываются вторичными. А в работах Б. В. Томашевского, ориентированных на анализ художественной литературы, характеристика становится основным механизмом узнавания персонажа.

В теоретических работах других представителей «формальной школы», активно исследовавших общие закономерности, по которым строится художественная форма (отсюда оперирование такими важными для формалистов понятиями, как «материал», «функция», «конструкция» и др.), литературный герой понимается как «элемент» поэтической организации или, используя формулировку Б. В. Томашевского, «обычный приём группировки и нанизывания мотивов»⁴⁰ – и потому прямо соотносится с фабулой произведения.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

³⁶ Там же. С. 201.

³⁷ Там же.

³⁸ Там же.

³⁹ Там же. С. 202.

⁴⁰ Там же. С. 202.

Именно такого подхода придерживается Ю. Н. Тынянов, выдвигая в своей работе «Проблема стихотворного языка» концепцию «динамического» литературного героя. Подчёркивая, что «единство произведения» есть «развёртывающаяся динамическая целостность»⁴¹, в которой «между <...> элементами нет статического знака равенства и сложения, но всегда есть динамический знак соотносительности и интеграции»⁴², Тынянов указывает на прямую зависимость героя от принципа конструкции и, следовательно, на постепенный характер его раскрытия: «Нет статического героя, есть лишь герой динамический. И достаточно знака героя, имени героя, чтобы мы не присматривались в каждом данном случае к самому герою»⁴³. Здесь стоит обратить внимание на несколько важных, с нашей точки зрения, замечаний относительно «природы» литературного героя, которые в дальнейшем будут встречаться и уточняться в работах других исследователей: герой «раскрывается» в процессе «развёртывания» текста и «узнаётся» читателем по определённым «знакам» (с точки зрения исследователя, первым формальным признаком-маркером «узнавания» выступает имя действующего лица).

Л. С. Выготский также развивал концепцию «динамического» героя в книге «Психология искусства». Придерживаясь подхода, согласно которому далеко не все «факторы в художественном произведении равноценны»⁴⁴, а «форма» произведения образуется в результате «конструктивного подчинения одних факторов другими»⁴⁵, исследователь обращается к анализу одного из самых известных и сложных пушкинских текстов – романа «Евгений Онегин».

Л. С. Выготский отметил, что герои произведения понимаются многими исследователями «не только в наивно житейском их значении, но, что самое важное, именно статически, как некие законченные сущности, которые не

⁴¹ Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М.: РИПОЛ классик, 2022. С. 18.

⁴² Там же.

⁴³ Там же. С. 11.

⁴⁴ Выготский Л. С. Психология искусства. М.: РИПОЛ классик, 2019. С. 435.

⁴⁵ Там же.

изменяются на всём протяжении романа»⁴⁶. Отсюда следует целый ряд исследовательских ошибок и прежде всего – игнорирование динамического развития характеров Онегина и Татьяны. Между тем стоит только взглянуть на роман, чтобы увидеть, «что Онегин в конце не только совершенно не тот, что в начале романа, но явно ему противоположен, как действие в конце противоположно действию в начале»⁴⁷. Именно это и позволяет определить динамическое изменение характеров героев как одно «из важнейших средств для развёртывания действия»⁴⁸.

Таким образом, в рассмотренных работах герой осмысляется как структурно обусловленный элемент художественного целого, рассчитанный на узнавание читателем. Дальнейшее развитие этих представлений связано с работами Л. Я. Гинзбург, рассматривающей литературного героя как форму художественного моделирования личности.

В работе «О литературном герое» основным методологическим вектором становится единство «структурного» и «исторического» подходов. Именно такой подход позволяет наметить пути для изучения ключевого вопроса литературы – понимания «человека, которое писатель воплощает в своих героях»⁴⁹. Отмечая, что словесность в силу своей природы сильно ориентирована на изображение человека, Л. Я. Гинзбург выделяет две модели, по которым может выстраиваться образ личности в тексте – «искусственную» (характерна для художественной литературы) и «натуральную» (характерна для документальной литературы). Центральной личностью художественного произведения является «литературный герой», в котором «писатель выражает своё понимание человека, взятого с некоторой точки зрения, во взаимодействии подобранных писателем признаков»⁵⁰. Процесс «моделирования» такой личности подразумевает отбор и

⁴⁶ Там же. С. 441.

⁴⁷ Там же. С. 449.

⁴⁸ Там же. С. 449–450.

⁴⁹ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. С. 471.

⁵⁰ Там же. С. 473.

объединение в некий комплекс различных «представлений о человеке»⁵¹ (этико-философских, социальных, политических, культурно-исторических, психологических, лингвистических и др.). При этом отбираемые «элементы», из которых складывается образ личности, должны быть считаны читателем, чтобы персонаж произведения как бы родился заново. Отсюда следует и важный тезис о том, что «литературный герой полностью познаётся ретроспективно»⁵², а его «познание» представляет собой «процесс» (ср. с концепцией «динамического героя» Ю. Н. Тынянова). В этом смысле любой литературный персонаж «с самого начала обладает полноценным – хотя и нарастающим – бытием»⁵³.

Механизм восприятия «литературного героя», по мнению Л. Я. Гинзбург, связан с так называемыми «формулами узнавания» – характеристиками, которые «закрепляются» за определённым лицом и позволяют читателю впоследствии идентифицировать его среди множества других персонажей. Такого рода «формулы» «располагаются на разных ступенях – от простейших, самых суммарных определений до сложной социальной и психологической дифференциации»⁵⁴ и подразделяются на несколько видов: «физические» (описание внешности), «социальные» (обозначение статуса), «морально-психологические» (особенности характера) и др. Специфические особенности «формул» зависят от эпохи, литературного направления, индивидуального стиля писателя и т.п.

Ещё одним существенным элементом характеристики является «экспозиция героя» (объективно-изобразительная, субъективно-изобразительная, эпистолярная), или «первичная характеристика», которая в дальнейшем обрывает новыми признаками. Важным также оказывается «отношение первичной характеристики к дальнейшему её развитию и к целостному образу, возникающему из законченного произведения»⁵⁵. Иными словами, «первичная

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 484.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 485.

⁵⁵ Там же. С. 486.

характеристика» создаёт «читательское отношение, установку восприятия»⁵⁶ и оказывается своеобразным «индексом», направляющим и организующим дальнейшее «единство литературного героя» (отправной точкой и формальным признаком такого «единства» становится номинация персонажа).

Исследуя особенности функционирования и репрезентации литературного героя на разных стадиях развития литературы, Л. Я. Гинзбург замечает, что в фольклорных и архаических формах литературных произведений свойства персонажа «определены заранее, за пределами данного произведения, определены условиями жанра с его наборами устойчивых ролей»⁵⁷. На этом этапе развития литературы функционируют так называемые «персонажи-маски», которые обладают не только стабильными признаками, но и устойчивой сюжетной функцией. В процессе литературной эволюции между «свойствами персонажа и его функциями (поступками)»⁵⁸ возникают дополнительные элементы (мотивы), что приводит к усложнению структуры героев («устойчивые» свойства дополняются и смешиваются с «текучими»). Всё это исследовательница связывает с процессами «формализации» и «деформализации» литературы. «Формализованные» персонажи «сохраняют традиционное отношение со своей формулой, опосредствованное отношение с социальной действительностью и социальными представлениями о человеке»⁵⁹. Деформализация означает «новое отношение между литературной символикой и действительностью, между литературной и социальной ролью человека»⁶⁰. Таким образом, уже «устоявшиеся» и ставшие «традиционными» персонажи прошлых эпох (античности, средневековья, возрождения и т.д.) на новых витках развития литературы (напр., рационалистическая поэтика XVII–XVIII вв., романтизм, реализм, модернизм и др.) могут терять часть своих «готовых» значений и приобретать новые. Этим объясняется и возникающая на поздних стадиях

⁵⁶ Там же. С. 486–487.

⁵⁷ С. 487.

⁵⁸ С. 508–509.

⁵⁹ С. 514.

⁶⁰ Там же.

развития литературы «борьба между неожиданным и ожидаемым»⁶¹, которая в том числе разворачивается «внутри литературного персонажа»⁶².

Обобщая сказанное, ещё раз подчеркнём, что Л. Я. Гинзбург предлагает рассматривать литературного героя как одну из центральных категорий художественного мышления, через которую культура осмысляет человеческую личность как таковую. Поскольку «герой» представляет собой исторически изменчивую категорию, эволюция которой связана с изменениями представлений о личности, внутреннем мире, социальных функциях человека, а также с различными этапами развития культуры и эстетики, его изучение оказывается невозможным без учёта диахронической перспективы. Именно диахроническая перспектива позволяет проследить, как в литературе XIX–XX вв. герой постепенно становится образом-личностью⁶³, перестаёт быть только носителем сюжетной роли и превращается в носителя сознания, а также приобретает способность к творчеству, что, на наш взгляд, принципиально меняет его статус в художественном мире.

Если «литературный герой» – это находящаяся в фокусе авторской точки зрения «структура», динамические элементы которой вступают друг с другом в простые и / или сложные «отношения», то «персонаж» – более широкая категория. «Герой» и «персонаж» раскрываются через систему действий и являются «элементами» художественной коммуникации, которые предполагают «узнавание» со стороны читателя (процесс «узнавания» строится на устойчивых культурных, жанровых и иных «читательских ожиданиях»). Близкими, но не тождественными им оказываются понятия «тип» («одномерное, единоподчиненное сочетание качеств персонажа»⁶⁴) и «характер» («противоречивое, динамическое <...> соотношение»⁶⁵ качеств персонажа), противопоставленные друг другу (типическое – индивидуальное). Так как в

⁶¹ Там же. С. 598.

⁶² Там же.

⁶³ Подробнее см. «Раздел III. Поэтика художественной модальности» в книге *Бройтмана С. Н. Историческая поэтика. Учеб. пособие.* М.: РГГУ, 2001. С. 253–383.

⁶⁴ *Гинзбург Л. Я.* Указ. соч. С. 542.

⁶⁵ Там же.

некоторых произведениях можно наблюдать ситуацию частичного или полного «совпадения» / «несовпадения» героя со своей социальной или профессиональной ролью, то далее нам представляется важным рассмотреть подробнее соотносённость понятий «характер» и «тип», чтобы очертить их терминологические границы.

Рассматривая «характер» как вид литературного образа, С. Г. Бочаров в статье «Характеры и обстоятельства» (1962) отмечает, что данное понятие «пришло в литературоведение из других областей»⁶⁶ (истории, социологии, психологии и др.) и требует отмежевания «от тех значений, которые связываются с понятием характера в других науках и в быту»⁶⁷. Подчёркивая принципиальную нетождественность «художественных характеров» и «реальных» (даже при наличии социально-исторических «прототипов» персонажей), исследователь перечисляет ряд составных «элементов», из которых «складывается» характер литературного персонажа (биография, речь, поступки, психологические, портретные и иные детали и т.д.)⁶⁸, и предлагает рассматривать «характер» как категорию художественного содержания. Вместе с тем важно иметь в виду, что не всякий персонаж литературного произведения является характером, и, следовательно, важно их разделять. Бочаров отмечает: «отличая "характер" и "персонаж", мы отличаем как бы "сущность" и "форму" художественной личности. Это личность вымышленная, человек, созданный фантазией художника»⁶⁹. Схожей позиции придерживаются и современные литературоведы: «в отличие от персонажа как такового, характер – лицо самоопределяющееся, выбирающее собственную роль и в жизни в целом, и в качестве участника отдельного события»⁷⁰. Такого рода «самоопределение» (как «входящее» в сюжет произведения, так и вскользь упоминающееся в предыстории) всегда связано с

⁶⁶ Бочаров С. Г. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1. Образ, метод, характер. М.: АН СССР, 1962. С. 313.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же. С. 316.

⁶⁹ Там же. С. 316.

⁷⁰ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 253.

определённой системой ценностей и «жизненной позицией» персонажа (Эдип, Роланд, Гамлет, Дон Родриго и др.).

Указывая на двойственную природу литературного характера (он одновременно и «результат художественного познания, и его инструмент»⁷¹), С. Г. Бочаров определяет «характер» как «содержательную сердцевину» литературного образа, представляющую собой «единство всеобщих сил и индивидуального действия, общего и индивидуального в художественной личности»⁷². Из этого следует, что противоречивое соединение общего (типического) и частного (индивидуального) в литературном образе человека – это главная проблема художественного характера, которая в ходе развития литературы решалась разными способами (то в сторону большей «типизации», то – большей «индивидуализации»). Тем самым категория характера предполагает соединение индивидуального и типического и в то же время требует уточнения тех структурных признаков, по которым можно отличить «характер» от более общей категории персонажа.

Развивая мысли о неоднозначности литературного характера и отделяя его от других смежных понятий, Н. Д. Тмарченко смотрит на него так: «образ-характер строится, как видно, на нетождественности "внутреннего" и "внешнего". Как то, так и другое могут быть определёнными (твёрдыми) и неопределёнными (текучими)»⁷³.

В таком понимании характер предполагает соотнесённость внутреннего мира героя с внешними проявлениями и о возможность его ценностной интерпретации, что соотносится с предшествующими идеями М. М. Бахтина, который предложил рассматривать «характер» как специфическую форму «взаимоотношения героя и автора»⁷⁴. В такой форме «герой <...> наиболее самостоятелен, наиболее жив, сознателен и упорен в своей чисто жизненной,

⁷¹ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 321.

⁷² Там же. С. 325.

⁷³ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 254.

⁷⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 253

познавательной и этической установке»⁷⁵, и, следовательно, больше противопоставлен «активности автора» (в этой специфической «отмежёванности» от автора и проявляется главное отличие «персонажа-характера» от «субъекта исповеди» или «лирического героя», отчасти «слитых» с авторским планом). Принципиальное несовпадение ценностных позиций героя и автора-творца обуславливает ситуацию их «противоборства», в результате которого один «ценностный контекст» объемлет и преодолевает другой.

Как отмечает исследователь, существует два основных направления построения характера: классическое и романтическое. «Классический характер <...> создается как судьба»⁷⁶, т. е. преподносится как «готовая» и / или «завершённая» личность, с самого начала занимающая определённое место в художественном мире (всё это Бахтин связывает с понятиями «ценности судьбы» и «ценности рода»). Именно поэтому все совершаемые персонажем поступки определяются «не его нравственной, свободной волей, а его бытием»⁷⁷. В этом случае «автор и герой принадлежат ещё к одному миру»⁷⁸ и им «не о чем спорить»⁷⁹ друг с другом. Изначальная «заданность» бытия такого персонажа определяет как его поступки, так и отсутствие у него нравственной инициативы.

Иначе дело обстоит, когда касаешься второго, романтического направления построения характера. Главное отличие романтического характера от классического заключается в том, что первый – «самочинен и ценностно инициативен»⁸⁰. Романтический характер обладает активной ценностно-смысловой установкой, которую в конечном счёте «должен преодолеть и завершить автор»⁸¹ (понятие «ценность судьбы» в данном случае заменяет «ценность идеи»). Такой персонаж воплощает собой образ не «завершённой» личности, а личности, находящейся в процессе осуществления идеи, т. е. в

⁷⁵ Там же.

⁷⁶ Там же. С. 255.

⁷⁷ Там же.

⁷⁸ Там же. С. 257.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же. С. 258.

⁸¹ Там же.

процессе «испытания» и /или «становления» (Чайльд-Гарольд, Франц Штернбальд, Йозеф Кнехт и др.). Отсюда и своеобразие его этической позиции в мире – «художественно он гораздо менее жив, чем герой классический»⁸² именно в силу большей противопоставленности «активности автора».

Примечательно, что выбор направления построения характера (классическое / романтическое) определяет как своеобразие самого персонажа, о чём уже было сказано ранее, так и авторского отношения к нему («устойчивая» / «неустойчивая» вменяемость автора по отношению к герою). Трансформация взаимоотношений автора и героя на разных стадиях развития литературы приводит к своего рода «смещению границ» между субъектами эстетической деятельности (автора – героя – читателя) и постепенному «разложению» классического характера на сентиментальный и реалистический. Конструирование сентиментального характера в конечном счёте оборачивается превалированием «нравственных» элементов над «художественными», второго – низведением характеров «до простой иллюстрации социальной или какой-либо иной теории автора; на примере героев и их жизненных конфликтов»⁸³. Очевидно, что намеченный М. М. Бахтиным общий вектор выстраивания типологии характеров далёк от своего завершения и должен быть продолжен современными литературоведами с учётом изменившегося контекста бытования литературы.

Таким образом, у М. М. Бахтина характер понимается как способ художественного соотношения героя и автора, определяемая степенью самостоятельности героя и устойчивостью авторской вменяемости. Различение классического и романтического характера позволяет увидеть историческую динамику этих отношений и изменение статуса героя в художественном мире. В результате категория характера оказывается напрямую связана с вопросом о герое как ценностном центре произведения и о принципах организации изображённого вокруг него мира.

⁸² Там же. С. 259.

⁸³ *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 259.

Наряду с характером, М. М. Бахтин выделяет и другую форму художественного оформления героя – «тип». Сравнивая между собой две особые формы взаимодействия автора и героя («характер» и «тип»), М. М. Бахтин подчёркивает «пластичность» первой и «живописность» второй (для «пластичности» характерна «самостоятельность» и «изменчивость», для «живописности» – «подчинённость» и «неизменность»). «Познавательнo-этическая» установка персонажа и его «самостоятельность» (относительно авторской «внеаходимости») оказываются в этом случае чрезвычайно понижены. В противоположность подчёркнутой индивидуализированности «характера», «тип» представляет собой максимально обобщённый образ человека. Отсюда истекает и исследовательское определение: «Тип – пассивная позиция коллективной личности»⁸⁴. Такого рода субъект «сплетён» с окружающим миром и «изображается как неотделимый от определённого предметного единства (строя, быта, уклада и проч.)»⁸⁵.

Н. Д. Тмарченко, во многом отталкиваясь от размышлений Бахтина, предлагает рассматривать «тип» как «готовую <...> внешнюю форму человека (внутреннее содержание не раскрывается: либо отсутствует, либо этой формой заслонено), прочно связанную с его предметным окружением <...> и включающую в себя произвольно заимствованный или усвоенный устойчивый принцип поведения»⁸⁶. Как следует из определения, изначальная «запрограммированность» поведения, «невьявленность» внутреннего содержания, «связанность» с окружением – всё это характерные признаки литературного типа.

По мнению исследователя, при анализе литературного типа необходимо различать две его грани: тип как форма (в данном случае речь идёт об элементе фольклорной и / или литературной традиции) и тип как факт (иначе говоря,

⁸⁴ Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонечкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 260.

⁸⁵ Там же. С. 261.

⁸⁶ Тмарченко Н. Д. Тип // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 263.

жизненные типы – психологические, социальные, социально-исторические, национальные и др.). В некоторых случаях обе грани могут соединяться в процессе конструирования образа отдельного персонажа.

Истоки литературных типов можно обнаружить в мифах, фольклоре и произведениях литературной классики, поскольку в процессе развития словесности некоторые мифологические, фольклорные и литературные персонажи выполняли те функции, которые затем переняли современные литературные типы. Многообразие существующих типов-форм (странники, сентиментальные барышни, романтические мечтатели, благородные разбойники, «маленькие» и «лишние» люди и многие другие) проистекает из постепенного развития самой литературы и закреплённых за разными персонажами «масок» и амплуа. Тогда как ещё большее многообразие «жизненных типов» – психологических (темперамент), социальных (положение или профессия), социально-исторических (чиновники у Гоголя или купцы у Островского), национальных (цыгане у В. Скотта или евреи у Шекспира) и др. – объясняется неисчерпаемостью жизненных обобщений и схематизаций (процесс превращения «жизненных» типов в «литературные»).

Таким образом, можно констатировать, что тип «подобен характеру, с той разницей, что в этом случае неизменная внутренняя основа сюжетных проявлений персонажа не выработана собственными усилиями, не оригинальна и не является результатом выбора»⁸⁷. При этом «тип, как и персонаж – функция, но не сюжета, а мироустройства или "среды"»⁸⁸. Отдельная интересная проблема, о которой мы упомянем лишь вскользь – несовпадение «типа» и «характера». На этом несовпадении «в значительной степени и строится образ литературного героя»⁸⁹ (например, пушкинских героев, таких как Владимир Дубровский, Сильвио, Пугачёв и др.). Иначе говоря, процессу «схематизации» литературного персонажа

⁸⁷ Там же. С. 263.

⁸⁸ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 256.

⁸⁹ Там же.

можно противопоставить процесс «десхематизации», в котором определяющее значение играет самосознание литературного героя.

Суммируя вышесказанное, подчеркнём, что тип представляет собой форму художественного обобщения, в которой персонаж оказывается тесно связан с определённым укладом, средой или традицией и проявляется прежде всего через устойчивые модели поведения. В отличие от характера, предполагающего ценностную инициативу и внутреннюю динамику, тип фиксирует заданность, повторяемость и узнаваемость (хотя на практике они могут и соотноситься между собой). Обе категории подводят к вопросу о герое как ценностном центре произведения и о специфике его взаимоотношений с автором.

Эти вопросы М. М. Бахтин ставит в работе «Автор и герой в эстетической деятельности». Исследователь проводит фундаментальное различие между автором как носителем «избытка видения» и героем как носителем «жизненной позиции», обладающим собственной ценностной автономией. Герой у Бахтина – это не объект, а субъект, вступающий в диалогические отношения с автором. Понятие «персонаж» в его работах используется реже и носит более нейтральный характер.

Вместе с тем М. М. Бахтин подчёркивает, что в предложенной коммуникативной триаде каждый из участников творческого акта связан с другими, но вместе с этим обладает большей или меньшей автономностью. Важно, что при таком подходе не представляется возможным выстроить чёткую иерархию субъектов, поскольку здесь нет и не может быть «главного» (важен каждый). Так, без «диалогического взаимодействия автора и героя в акте эстетического завершения»⁹⁰ не произойдёт и самого оформления «реакции», а также её рецептивной актуализации в художественном восприятии читателя.

Вопрос о том, какова степень автономности и / или подчинённости героя воле автора, поднимался ещё литературоведами XX века, но до сих пор не получил однозначного ответа. С одной стороны, герой является объектом

⁹⁰ Тмарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 154.

творения Автора-творца (в этом случае взаимоотношения между ними выстраиваются по аналогии Бог – творение), а с другой – выступает как самостоятельный субъект, действия которого не в полной мере подчиняются автору. В этой связи примечательна реакция Л. Н. Толстого на неожиданное для него самого стремление Анны Карениной броситься под поезд и его мысли по этому поводу, описанные К. Г. Паустовским в автобиографическом сборнике «Золотая роза»: «Вообще герои и героини мои делают иногда такие штуки, каких я не желал бы! Они делают то, что должны делать в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется»⁹¹. Этот случай как будто иллюстрирует мысли самого М. М. Бахтина: «созданные герои отрываются от создавшего их процесса и начинают вести самостоятельную жизнь в мире»⁹². При этом для свершения эстетического события в равной степени важны оба участника (автор – герой), обладающие несовпадающими друг с другом сознаниями. Именно в процессе их встречи (акта завершения) устанавливаются границы между «жизненной» позицией героя и «внежизненной» позицией автора: «живой носитель этого единства завершения и есть автор, противостоящий герою, как носителю открытого и изнутри незавершённого единства жизненного события»⁹³. Можно даже сказать, что в некоторых случаях герой сопротивляется «завершающей» деятельности автора, стремясь к «равноправным» отношениям с последним.

Таким образом, у М. М. Бахтина герой понимается как носитель ценностно автономного сознания, который существует в диалогическом соотношении с автором и требует эстетического завершения. Эта позиция позволяет рассматривать героя как смысловой и ценностный центр художественного мира.

Вместе с тем важно подчеркнуть, что степень автономности героя и характер его диалогических отношений с автором не являются универсальными и

⁹¹ Паустовский К. Г. Собрание сочинений. В 9 томах. Т 3. Повести. М.: Худож. лит., 1982. С. 199–200.

⁹² Бахтин М. М. Автор и герой в эстетическом событии / сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. СПб.: Алетейя, 2022. С. 125.

⁹³ Там же. С. 129.

неизменными: они исторически варьируются и зависят от господствующих представлений о человеке, личности и художественном творчестве.

В исследованиях по исторической поэтике⁹⁴ довольно чётко обозначается временной период, когда вопрос о степени влияния автора на героя (и наоборот) приобретает широкую актуальность в свете кардинального переосмысления места человека в мире (концепция автономной личности) и слома устоявшейся художественной парадигмы (появление установки на оригинальность и индивидуальность), – вторая половина XVIII – начало XIX вв. С. Н. Бройтман называет этот этап развития человеческой культуры «*эпохой модальности*» и фиксирует, что романтики «подвергли сомнению не только частные эстетические установки классицизма, но и венчаемую им концепцию готового мира. С их точки зрения, акт творения не завершён – он ещё длится. Романтическая концепция художника-гения есть понимание автора не просто как посредника, а как автономного творца, соучаствующего в акте творения»⁹⁵. Осознание «незавершённости» мира ознаменовало собой новый виток творческих поисков. Стоит также подчеркнуть, что именно в эту эпоху, благодаря работам немецких философов И. Канта и А. Баумгартена, происходит окончательное размежевание жизни (*физического*) и искусства (*метафизического*), характеризующее общую тенденцию движения человеческой культуры (от первоначального синкретизма – к разграничению различных сфер, присущих современной стадии развития общества).

Подводя итог сказанному, отметим, что рассмотренные категории – «персонаж», «герой», «характер» и «тип» – фиксируют разные аспекты художественного моделирования человека в литературе. Наиболее общим понятием выступает персонаж как любое действующее лицо художественного мира. Категории характера и типа описывают разные способы изображения персонажа: через индивидуализированную внутреннюю динамику или через

⁹⁴ Подробнее см.: Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Учебное пособие. М.: РГГУ, 2001. С. 253–383.

⁹⁵ Там же. С. 253–383.

обобщенную, устойчивую модель. Герой же представляет собой ценностно значимую фигуру, организующую внимание читателя и выполняющую функцию смыслового центра произведения. В рамках данного исследования мы будем придерживаться следующего рабочего определения: персонаж – это структурная единица художественного мира, субъект действия, раскрывающийся в тексте через совокупность определённых признаков:

- Номинацию;
- Внешность и портрет;
- Социальный и профессиональный статус;
- Речевые характеристики;
- Поступки и мотивацию;
- Особенности мировоззрения.

Понятие «герой» будет использоваться для обозначения главного персонажа произведения, вокруг которого организуется сюжетная, событийная и (отчасти) ценностная структура художественного мира.

При этом важно подчеркнуть, что интермедиальным может быть как герой, так и персонаж, поскольку здесь важна не только его роль в субъектной структуре, но и функции во внутреннем мире произведения. Следовательно, дальнейший анализ требует перехода от рассмотрения отдельных категорий к описанию системы персонажей как одного из способов организации художественного мира и выявлению тех признаков, по которым персонажи распределяются и взаимодействуют внутри этой системы, поскольку интермедиальные функции персонажа проявляются не изолированно, а в системе его отношений с другими действующими лицами.

В отдельно взятом литературном произведении не всегда встречаются сразу все ранее указанные виды и формы «изображения» человека (герой, персонаж, характер, тип и др.). Однако те персонажи, которые вошли в состав произведения, не существуют изолированно, а выстраиваются в некую систему – упорядоченную совокупность всех субъектов действия произведения, связанных друг с другом определёнными отношениями конфликта, солидарности, контраста

или дополнения (ср. данный тезис с мыслью С. Г. Бочарова о том, что в «произведении <...> идейный смысл никогда не воплощён в каком-либо отдельном действующем лице, <...> тенденция вытекает целиком "из положения и действия", реализуется через взаимоотношения всех персонажей»⁹⁶). Такую «упорядоченность» некоторые исследователи обозначают термином «система персонажей».

Хотя, как справедливо отмечает Н. Д. Тамарченко, в подавляющем большинстве «словарей и справочников определения этого понятия практически отсутствуют»⁹⁷, система персонажей является важнейшим структурным элементом произведения, анализ которого позволяет «осмыслить "набор" этих лиц и их иерархию как способ выражения "авторской позиции", т. е. авторских представлений о сущности и назначении человека»⁹⁸. Следовательно, без анализа системы персонажей невозможно по-настоящему приблизиться к целостному пониманию художественного текста.

Н. Д. Тамарченко определяет систему персонажей как «соотнесённость всех "ведущих", а также всех "второстепенных" действующих лиц в литературном произведении, реализующую авторское "художественное задание"»⁹⁹. Именно через систему персонажей «выражается единое представление автора, с одной стороны, о человеке в его взаимоотношениях с природой, обществом и историей, а также о типах человека – в связи с различиями рас, национальностей, сословий, профессий, возрастов, темпераментов, характеров, социальных ролей, психологических установок и идеологических позиций; с другой стороны, о многообразных вариантах человеческих объединений, групп или сообществ: дружеских или любовных союзах, семье, роде, нации, человечестве»¹⁰⁰.

⁹⁶ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 347.

⁹⁷ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 259.

⁹⁸ Там же.

⁹⁹ Тамарченко Н. Д. Система персонажей // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 230.

¹⁰⁰ Там же.

Вместе с этим, несмотря на обилие литературоведческих исследований, в которых прямо или косвенно исследуются различные аспекты построения отдельных систем персонажей и особенности «типологий персонажей» в творчестве конкретных писателей, данная теоретическая категория и её методология, как следует из суждений Н. Д. Тамарченко, всё ещё не до конца осмыслены: «ни на один жанр в пределах определённого этапа его развития, а тем более – на литературный род или литературу в целом такого рода изучение не распространяется»¹⁰¹.

Принципы построения системы персонажей в литературном произведении могут быть весьма разнообразны. С точки зрения Н. Д. Тамарченко, для их выявления необходимо, во-первых, обратить внимание на систему главных героев и их «конфигурации» («пары», «треугольники», «четырёхугольники» и т.д.), а во-вторых, на соотношение «главных» и «второстепенных» персонажей (здесь принято говорить о двух разновидностях: «центростремительной», т. е. «иерархической», и «центробежной», т. е. «демократической»).

«Центростремительная» тенденция предполагает построение такой системы персонажей, в которой главный герой непременно является «средоточием изображённого мира и носителем его сущности, резко отделённым от других персонажей как многообразного "фона"»¹⁰². Такого рода «моноцентричный» подход, по мнению некоторых исследователей, явно восходит к архаическим формам мифа и литературы. Так, Ю. М. Лотман, исследуя происхождение сюжета, заметил, что в результате разрушения циклически-временных механизмов текстов (перевода мифологических текстов на язык дискретно-линейных систем) некоторые персонажи «перестали восприниматься как разнообразные имена одного лица и распались на множество фигур»¹⁰³. Схожие мысли об историческом развитии «множественности» персонажей из

¹⁰¹ Теория литературы: учеб. пособ. В 2 т. Т. 1. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. С. 260–261.

¹⁰² Тамарченко Н. Д. Система персонажей // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 231.

¹⁰³ Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. Тарту : Тартуский государственный университет, 1973. Вып. 2. С. 13.

первоначального «единства» можно встретить и в работах Е. М. Мелетинского, рассматривающего сложное соотношение «культурного героя» и «трикстера»: «альтернатива между двумя вариантами (трикстер – брат и трикстер – второе лицо культурного героя) весьма не случайна. Здесь использован близнецный миф, а связь и сходство близнецов ведут к их известному отождествлению (отсюда всякие внешние *qui pro quo* с близнецами)»¹⁰⁴.

«Центрбежная» структура исторически представляет собой более позднее явление и реализуется за счёт постепенного выдвигания «из фона одной или нескольких фигур-антиподов главного героя»¹⁰⁵. В этой системе «первенство» одного героя, значительно превосходящего остальных персонажей, оказывается «смягчено» или полностью «нивелировано» за счёт введения в текст «дублирующих пар» или антагониста. Пожалуй, ключевыми особенностями этого подхода можно назвать «равноправие» и «многогеройность».

Отметим также, что помимо обозначенного подхода существуют и другие методологические векторы анализа системы персонажей. Один из них можно найти в работе А. П. Скафтымова¹⁰⁶, посвящённой анализу романа Ф. М. Достоевского «Идиот», другой – в статье В. И. Тюпы¹⁰⁷ о пушкинском цикле «Повести покойного Ивана Петровича Белкина». В первом случае анализ системы персонажей выстраивается через рассмотрение мотивной структуры произведения и её связи с отдельными эпизодами и персонажами, во втором – через выделение противопоставленных друг другу персонажей («пары»).

Таким образом, система персонажей может быть описана не только через их иерархию или конфигурацию, но и через распределение функций, выполняемых действующими лицами внутри художественного мира. Одним из существенных факторов такого распределения оказывается тип деятельности персонажа,

¹⁰⁴ Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. М.: РГГУ, 1994. Вып. 4. С. 39.

¹⁰⁵ Тамарченко Н. Д. Система персонажей // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 231.

¹⁰⁶ Подробнее см. Скафтымов А. П. Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные изыскания русских писателей. М.: Худ. лит., 1972. С. 23–87.

¹⁰⁷ Подробнее см. Тюпа В. И. Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // Поэтика русской литературы: к 70-летию Ю. В. Манна. М.: РГГУ, 2001. С. 45–56.

определяющий его положение в системе отношений и характер взаимодействия с изображённой реальностью. Для нас особый интерес представляет фигура персонажа-творца, или персонажа-художника, чья функция связана не столько с участием в событийном ряду, сколько с актом художественного преобразования мира. Поэтому фигура художника в литературе часто осмысливается как повторяющаяся структурная единица внутри системы персонажей, что обусловило появление многочисленных типологических описаний героя-творца.

Так, В. М. Маркович в статье «Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма» обстоятельно прослеживает влияние немецкой романтической мысли на русских писателей первой половины XIX в. и, помимо всего прочего, отмечает одну из важнейших особенностей культа художественного воображения, созданного йенскими романтиками: «творческая воля художника была объявлена первопричиной всего им созданного, а его воображение – единственной реальностью, которую стоит принимать всерьёз»¹⁰⁸. Отсюда проистекает и сама «форма» героя-художника («художник-демиург»), зародившаяся ещё в архаические времена, но полностью реализовавшаяся только в романтической литературе, поскольку, как пишет исследователь, сама «идея художника-демиурга здесь явно преображается: творимый им мир существует уже не только в нём самом и реален уже не только для него»¹⁰⁹ (объективная реальность – художник-демиург – «высшая» реальность). Так сложилась ситуация, при которой герой-художник «был вознесён над миром и противопоставлен ему, но уже не в качестве автономной и самозаконной единицы, а как носитель высшего откровения и высшей гармонии, которые через него (и только через него) могут войти в мир»¹¹⁰. Всё это привело и к постепенному формированию нескольких популярных разновидностей конфликтов, которые часто можно обнаружить в произведениях романтиков: несовместимость художника с его социальным

¹⁰⁸ Маркович В. М. Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века : сб. произв. Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. С. 7.

¹⁰⁹ Там же. С. 8–9.

¹¹⁰ Там же. С. 10.

окружением (художник – толпа), разлад между «идеей» произведения и её воплощением (внутренним и внешним), противопоставление «нового» и «старого» искусства и др. Но одно из главных открытий романтизма воплощается в понимании искусства «как арены и орудия борьбы вселенских сил добра и зла»¹¹¹. Такое отношение к искусству очень сходно с мыслями о соединении в произведении «идеала Мадонны» с «идеалом содомским», высказанных Дмитрием Карамазовым, одним из центральных персонажей романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы». Следовательно, многие их разрабатываемых романтиками мотивов будут характерны и для литературы более поздних эпох, равно как и образ «художника-демиурга».

Обращаясь к исследованию устойчивых типологических признаков, присущих изображению художника и искусства в русской прозе первой трети XX в. (как указывает сам автор, преимущественно на материале произведений историко-биографического и автобиографического жанров), О. В. Дефье выделяет следующие: наличие в произведении персонажей-художников (одного, двух, группы), изображение характеров-персонажей через их соотнесённость с судьбой (уже «сложившийся» или ещё «формирующийся» художник), подчёркнутая полемичность творчески-эстетических позиций персонажей¹¹². Главных художников-персонажей исследователь предлагает обозначать двумя понятиями: «герой-идея» и «герой-символ». Основным критерием для их различения «является форма и степень художественной и эстетической "освоенности" этой системы воззрений»¹¹³. По мысли исследователя, второй тип героя «выражает универсальную истину»¹¹⁴, а первый – «претендует на её выражение»¹¹⁵ (Леонардо да Винчи у Д. С. Мережковского или собирательный образ художника у Максима Горького).

¹¹¹ Там же. С. 40.

¹¹² Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. М.: МПГУ, 1999.

¹¹³ Там же. С. 27.

¹¹⁴ Там же.

¹¹⁵ Там же.

Помимо этого, О. В. Дефье описывает наиболее распространённые способы построения системы персонажей, в которых герой-художник, как правило, оказывается частично или полностью противопоставлен своему окружению: «"автор – герой-художник" (они могут выступать и как единомышленники, и как оппоненты), "художник – читатель", "художник – муза", "художник-учитель – ученик", художник-"созерцатель" – художник-"практик", "персонаж-художник – персонаж-оппонент"»¹¹⁶.

К важным типологическим признакам произведений о художниках исследователь также относит «введение в их структуру каких-либо других, дополнительных произведений или изображений творческого процесса»¹¹⁷. Создаваемые произведения могут воплощаться в совершенно разнообразных формах: «картины, музыкальные произведения, стихи, песни, скульптурные композиции, прозаические тексты или их фрагменты, рукописи, литературно-критические статьи»¹¹⁸. Примечательно, что такого рода «элементы» имеют «свою специфику и значение, нередко выходящее за рамки тех идейно-эстетических смыслов, которые содержались в оригиналах до их использования в текстах»¹¹⁹. По мнению О. В. Дефье, включённые в текст произведения, с одной стороны, «выражают или иллюстрируют творческие взгляды и симпатии автора», а с другой, что, на наш взгляд, особенно важно, – могут способствовать раскрытию характеров самих персонажей.

Если в предыдущих исследованиях преимущественно рассматривались общие механизмы типологизации персонажей, то в приведённых ниже работах акцент делается на специфике национальных литератур, особенностях отдельных этапов их развития и индивидуальных писательских стратегиях.

А. М. Таврина в своей диссертации формулирует критерии для типологии героев русской романтической повести XIX века и даёт развёрнутую характеристику каждого типа героя (мечтатель, демонический герой,

¹¹⁶ Там же. С. 28.

¹¹⁷ Там же. С. 28.

¹¹⁸ Там же. С. 28–29.

¹¹⁹ Там же. С. 29.

хранительница, творец, безумец, игрок, обыватель) и их разновидностей¹²⁰. Ещё одну типологию, на сей раз персонажей-музыкантов (композитор, исполнитель, соавтор, дилетант) в немецкой прозе рубежа XX–XXI вв., предлагает А. В. Виншель¹²¹. Другой подход к типологии образа художника в литературе США предлагает Д. В. Носикова¹²², описывающая процесс формирования двух типов писателей в эпоху романтизма: «автор "для ценителей", "жрец высокого искусства", и ремесленник, творящий на потребу общественному вкусу, или "массовый" автор»¹²³. Как отмечает исследовательница, традиция бинарного восприятия писателя и его творчества, заложенная Н. Готорном и Г. Джеймсом, с течением времени трансформируется и существенно преобразуется в творчестве писателей XX в. (Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, С. Беллоу, Б. Маламуд, Ф. Рот и др.). Е. А. Данилова¹²⁴, обращаясь к произведениям русской классической литературы XIX–XX вв., выявляет некоторые широко распространившиеся в литературной критике типы через антропонимы (Чацкий, Печорин, Жадов) и авто-/номинацию («кисейная девушка», «ни пава, ни ворона», чеховские герои «безвременья» и др.) персонажей и прослеживает их дальнейшую эволюцию. Примером исследования, посвящённого построению типологии на материале творчества отдельно взятого писателя, является работа А. С. Конюховой¹²⁵, в которой рассматриваются типы «благоразумных разбойников», «героев-странников» и «героев-хранителей» в творчестве В. А. Никифорова-Волгина. Аналогичным образом Е. А. Зюбина¹²⁶ выделяет несколько типов персонажей-художников («литератор-комедиант»,

¹²⁰ Подробнее см.: *Таврина А. М.* Типология героев в русской романтической повести 20–40-х годов XIX века: дис. ... к.ф.н. Вологда, ВоГУ, 2016.

¹²¹ *Виншель А. В.* Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI веков : П. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд» : дис. ... к.ф.н. Тамбов, 2015.

¹²² *Носикова Д. В.* Тема творчества и образ художника в романах Алана Лелчука: дис. ... к.ф.н. Н. Новгород, ННГУ им. Н. И. Лобачевского, 2018.

¹²³ Там же. С. 31.

¹²⁴ *Данилова Е. А.* Типологическое изучение персонажей: на материале русской литературы XVIII–XIX вв.: дис. ... к.ф.н. М., 2016.

¹²⁵ *Конюхова А. С.* Творчество В. А. Никифорова-Волгина: поэтика сюжета и типология героев: дис. ... к.ф.н. Воронеж, ВГУ, 2021.

¹²⁶ *Зюбина Е. А.* Искусство и художник в прозе Артура Шницлера: дис. ... к.ф.н.: 10.01.03. Саратов, 2015.

«"маленький человек" в искусстве», «демонический художник», «"старые деятели" искусства») в творчестве А. Шницлера и сопоставляет их с аналогичными персонажами в произведениях других авторов.

Приведённые исследования демонстрируют, что фигура художника оказывается значимой для внутреннего мира произведения вне зависимости от национальной традиции, жанра или исторического периода. Это объясняется тем, что персонаж-творец выполняет в художественном произведении особую системообразующую функцию: он не только участвует в событийном ряду, но и рефлексивует сам процесс художественного создания мира. Эта особенность персонажа-творца стала основой для формирования жанровых форм, в центре которых стоит фигура художника.

С этой точки зрения, оказывается важным жанр *романа о художнике* (нем. "Künstlerroman"), неоднократно осмыслявшийся в отечественном и зарубежном литературоведении. Например, в работе Д. Л. Чавчанидзе предпринимается попытка проследить «истоки» возникновения данного жанра в литературе эпохи Средневековья. Как убедительно показано в исследовании, сформировавшийся уже в Новое время и получивший дальнейшее развитие в эпоху романтизма жанр романа о художнике действительно имеет глубокие литературные корни. Сравнивая между собой два периода развития литературы, Д. Л. Чавчанидзе наглядно демонстрирует «близость двух типов образного мышления – средневекового и романтического»¹²⁷, которая тем не менее «совершенно не сводима к тому, что принято называть подражанием»¹²⁸. По мнению исследовательницы, «близость» двух эпох, в первую очередь выражается через «устойчиво-пластические формулы» (по Веселовскому) и «образно-сюжетные конструкции», повторяющиеся на расстоянии веков и приобретающие со временем новое поэтическое освещение. Так, «романтическое понимание искусства и "человека творящего"»¹²⁹ формируется под влиянием средневековой

¹²⁷ Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и её разрушение. М.: Изд-во МГУ, 1997. С. 13.

¹²⁸ Там же.

¹²⁹ Там же. С. 53.

концепции искусства Данте, развивающей «утверждение, что поэтический гений – фактор, постоянно присутствующий в мироздании»¹³⁰.

Во впечатляющем по широте охваченного материала диссертационном исследовании Н. С. Бочкарёвой «Роман о художнике как "роман творения": генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.» также поднимаются вопросы происхождения и типологии рассматриваемого жанра. Опираясь на разработанную М. М. Бахтиным типологию исторического романа¹³¹, автор выделяет «пятый тип романа, в котором герой творит "новый мир" в хронотопе культуры»¹³². Убедительно доказывая необходимость разграничения двух подвидов «романа-творения» («романа о художнике» и «романа культуры»¹³³), Н. С. Бочкарёва подчёркивает их принципиальные различия: «в первом акцент делается на образе героя-художника и собственно процессе творения, <...> во втором – на хронотопе культуры и творческом процессе её восприятия»¹³⁴. Трудно не заметить, что находящийся в поле исследовательского взгляда *герой-художник* при этом упоминается лишь в контексте жанровой проблематики (герой + хронотоп + сюжет + композиция = жанр произведения) и рассматривается на материале романной формы. Вместе с тем, как мы уже выяснили, *персонажи-художники* могут выполнять в тексте разные функции, а также встречаться в произведениях так называемой малой и средней эпической прозы (рассказы, новеллы, повести). Помимо этого, хотя в исследовании и говорится о фундаментальной черте *персонажа-художника* – его творческой способности преобразовывать действительность (из этого аспекта во многом и проистекает различие «романа о

¹³⁰ Там же. С. 58.

¹³¹ М. М. Бахтина выделил четыре типа романа: роман странствований, роман испытания героя, роман биографический (включая и авто-биографический) и роман воспитания (становления героя). Подробнее см.: *Бахтин М. М. К исторической типологии романа // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. М.: Искусство, 1986. С. 199–216.*

¹³² *Бочкарёва Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь: ПГУ, 2001. С. 41.*

¹³³ Как отмечает автор, в первом типе романа фигурирует главный *герой-художник*, а во втором, как правило, присутствуют *образы художников*.

¹³⁴ *Бочкарёва Н. С. Указ. соч. С. 54.*

художнике» и *«романа-культуры»*: «Трансформация романа о художнике в роман культуры проявляется в смещении акцента с образа художника и его творчества на хронотоп культуры, хотя часто они равнозначны и органически взаимодействуют»¹³⁵) – тем не менее вопрос взаимодействия видов искусства (т. е. собственно интермедальности) практически остаётся без внимания. Правда, отмечается, что образы «произведений искусства играют огромную роль в обеих моделях [романа – примеч. мои, С. Р.], определяя хронотоп культуры, но в первой акцент делается на процессе их создания, а во второй – восприятия»¹³⁶.

Однако черты «романа о художнике» можно обнаружить не только в собственно романной форме, но и, например, в драматургических произведениях. Примером тому может служить так называемая «драма о художнике» («Künstlerdrama»). Рассматривая жанрообразующие признаки и выявляя жанровое своеобразие «драмы о художнике», М. К. Меньщикова отмечает, что «среди всех исторических образов, к которым обращаются драматурги, преимущественно представлены поэты и писатели, представители других видов искусств, музыканты, художники, скульпторы, театральные деятели встречаются редко»¹³⁷.

Подводя итог рассмотрению категорий героя и персонажа в системе теоретико-литературных понятий, можно отметить, что современное литературоведение располагает разветвлённым аппаратом описания человека в художественном мире произведения: персонаж понимается как структурная единица художественного мира, характер и тип фиксируют различные способы его художественного оформления, а герой выступает ценностным центром произведения и организующим принципом изображённой реальности. Анализ системы персонажей позволяет увидеть, что функции действующих лиц определяются не только их положением в сюжетной структуре, но и совокупностью признаков, формирующих их способ взаимодействия с миром произведения.

¹³⁵ Там же. С. 56.

¹³⁶ Там же. С. 55–56.

¹³⁷ Меньщикова М. К. Жанровые доминанты немецкой драматургии 30–70 гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи : дис. ... д-ра филол. наук. Н. Новгород, 2019. С. 207.

Вместе с тем рассмотрение фигуры персонажа-художника обнаруживает определённое теоретическое ограничение существующего понятийного аппарата. Традиционные категории поэтики позволяют описать статус героя, его типологию, ценностную позицию и место в системе персонажей, однако они недостаточно учитывают случаи, когда персонаж оказывается связан с различными художественными практиками и выступает посредником между словесным искусством и иными видами искусства. В подобных ситуациях персонаж функционирует не только как элемент сюжетной или ценностной организации текста, но и как носитель интермедиальных отношений внутри художественного мира.

Поэтому возникает необходимость обращения к категории интермедиальности. Если персонаж способен инициировать взаимодействие различных художественных языков (медиа), то анализ его функционирования в митре произведения требует обращения к теориям медиа и интермедиальных взаимодействий.

Следовательно, следующим шагом исследования становится рассмотрение интермедиальности как теоретической категории гуманитарного знания и уточнение тех понятий, которые позволяют описать функционирование интермедиального персонажа.

1.2. Категория интермедиальности в гуманитарных науках

На сегодняшний день всё ещё относительно новый термин «интермедиальность» (нем. “Intermedialität”, англ. “intermediality”), впервые упомянутый в статье австрийского литературоведа и слависта О. А. Ханзен-Лёве¹³⁸, становится всё более востребованным в академической среде, о чём свидетельствует не только растущее количество проводимых по всему миру

¹³⁸ Hansen-Löve Aage A. A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. Wien, 1983. Sonderband 11. S. 291–360.

научных конференций и публикуемых научных журналов¹³⁹, но и появление отдельных научных центров по изучению интермедиальности (Грацский университет имени Карла и Франца в Австрии, Университет Линнеуса в Швеции, Университет Квебека в Канаде и др.). Также можно с полной уверенностью сказать, что ближе к 2000-м годам термин «интермедиальность» практически полностью вытеснил своих предшественников: термины «взаимоосвещение искусств» (нем. “Wechselseitige Erhellung der Künste”), «межискусствоведческие исследования» (англ. “interart studies”) и т.п. всё реже встречаются в академическом поле и имеют ряд очевидных недостатков. При этом, несмотря на растущую популярность термина и обилие существующих подходов к его толкованию, до сих пор нет научного консенсуса относительно границ определения интермедиальности. Многообразие существующих «широких» и «узких» трактовок этого термина во-многом исходят из того, какое значение исследователи вкладывают в основополагающее для интермедиальных исследований понятие «медиа».

Англоязычный термин «медиа» (англ. “media”) представляет собой форму множественного числа от слова «медиум» (англ. “medium”), которое теоретики школы коммуникации стали использовать для обозначения «посредника».

Общеизвестно, что начало исследованиям сущности медиа было положено в работах канадского теоретика коммуникации М. Г. Маклюэна («Галактика Гутенберга», «Понимание медиа»), предложившего достаточно широкую трактовку медиа как феномена: в его понимании в качестве медиа может выступать всё то многообразие явлений и предметов, которое предназначено для «расширения возможностей» человека (человеческая речь, технические средства коммуникации, средства передвижения, идеологические механизмы воздействия и т.п.). Следовательно, один медиум всегда занимает позицию «посредника» в

¹³⁹ Ещё одно косвенное тому доказательство – активное включение термина «интермедиальность» в новейшие академические издания и словари. См., например, статью *Wolf W. Intermedialität // Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart : Metzler, 1998. S. 238–239.* Вместе с тем, насколько нам известно, в отечественных академических изданиях, в отличие от зарубежных, всё ещё нет отдельных словарных статей, посвящённых данному феномену.

процессе коммуникации человека с окружающим миром (как природным, так и социальным) и рассматривается как «продолжение» человеческого тела или мысли. Имплицитное обращение автора к осмыслению проблематики интермедиальности можно обнаружить в рассуждениях о том, что содержанием одного медиума всегда является другой медиум (ср. с макклюдновской концепцией эволюции медиа через смену «холодных» и «горячих» средств коммуникации)¹⁴⁰.

Помимо часто критикуемой «широкой» трактовки, где медиа рассматривается как любое продолжение человека, существуют и «узкие», технические значения термина. Г. Гибель в книге «Краткая медиахроника: от первых символов до микрочипа» определяет медиа как «материальные или энергетические <...> носители и передатчики данных или информационных единиц»¹⁴¹ [перевод наш – С. Р.].

Таким образом, существующие трактовки понятия медиа варьируются от максимально широкой интерпретации (медиум как универсальный посредник человеческой коммуникации) до узкого технического определения (медиум как технический канал передачи информации). Оба перечисленных подхода создают проблему для использования данного термина в теории интермедиальности: первое определение так широко, что выходит за рамки рассматриваемых нами явлений и включает в себя, например, велосипеды или очки (М. Г. Маклюэн); последнее, чисто техническое определение, настолько узко, что с этой точки зрения литература не будет восприниматься как медиа и, соответственно, не сможет соотноситься с техническими средствами коммуникации (Г. Гибель).

Справедливо критикуя оба обозначенных подхода к трактовке «медиа» («широкую» и «узкую»), В. Вольф настаивает на необходимости использования такой дефиниции, «которая бы объединяла технические аспекты канала передачи

¹⁴⁰ Подробнее см. Главу 2 «Горячие и холодные средства коммуникации» в книге Маклюэн М. Г. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева. М.: Кучково поле, 2019. С. 35–50.

¹⁴¹ *Hiebel H. Kleine Medienchronik: Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip. München, 1997. S. 8.*

информации с семиотическими аспектами публичной коммуникации и, кроме того, допускала бы определённую гибкость в том смысле, что в ней должны были бы найти отражение также культурные конвенции и институты»¹⁴² [перевод наш – С. Р.]. Аналогичное стремление к объединению различных подходов к пониманию медиа можно обнаружить и в «интегративной медиамодели» З. Й. Шмидта, который предложил соединить несколько основополагающих подходов к трактовке «медиа», предложив четыре варианта толкования термина¹⁴³:

- a) «инструменты коммуникации» (= семиотическая природа) – материальные носители, которые способны передавать знаковую информацию (напр., устная речь, изображения, письмо, звуки);
- b) «медиа-технологии» (= технический аспект) – технологические средства, которые влияют на процесс про-/воспро-изводства и восприятия медиа-продуктов (напр., печать, кино, телевидение);
- c) «социальные структуры» («социальные институты») – инстанции, которые оказывают влияние на внедрение средств коммуникации в общественную жизнь (школы, университеты, а также книжные издательства, теле-/радио-компании);
- d) «медиапредложения» – сумма трёх первых подходов.

Аналогичным образом В. Вольф предлагает рассматривать «медиа» как особую семиотическую систему или совокупность семиотических систем, а «интермедиальность» – как «пересечение границ между медиа»¹⁴⁴ [перевод наш – С. Р.].

На наш взгляд, именно «обобщающие» трактовки «медиа» (В. Вольф, З. Й. Шмидт) можно считать наиболее продуктивными, когда речь идёт об

¹⁴² Wolf W. Das Feld der Intermedialität im Überblick // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik. Schneider Verlag Hohengehren, 2019. S. 28.

¹⁴³ Подробнее см.: Schmidt S. J. “Medienkulturwissenschaft” // Einführung in die Kulturwissenschaften. Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven. Stuttgart : Metzler, 2008. S. 351–369.

¹⁴⁴ Подробнее см.: Wolf W. Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft // Literaturwissenschaft : intermedial, interdisziplinär. Wien, 2002. S. 163–192.

изучении литературы и интермедиальности. Следовательно, в дальнейшем мы будем придерживаться подхода В. Вольфа, согласно которому «в культурологических, литературоведческих и интермедиальных исследованиях "медиум" является средством коммуникации, которое традиционно рассматривается как отдельное и формируется не только при помощи определённых технических и институциональных каналов, но и использованием семиотической системы (или нескольких таких систем) для публичной передачи контента; этот контент включает, помимо прочего, референтные "сообщения"»¹⁴⁵ [перевод наш – С. Р.]. Если придерживаться такой точки зрения, то любые медиа могут включать в себя и передавать не только референтные сообщения, но и экспрессивный / эмоциональный контент (напр., музыка).

Таким образом, при изучении искусства целесообразно понимать медиум как особую знаковую систему, обладающую собственными средствами выражения. В рамках данного исследования подобное понимание медиа позволяет рассматривать персонажа в том числе как носителя интермедиальных функций, т. е. способного соотносить внутри художественного мира различные знаковые системы (виды искусств). Анализ конкретного произведения в этом случае предполагает выявление и сопоставление всех видов медиа, участвующих в формировании его структуры и содержания.

Различные подходы к пониманию «медиа» определяют и многообразие трактовок интермедиальности, которую, подобно самому понятию медиума, можно рассматривать в «широком» и «узком» смысле.

В рамках данного исследования термин «интермедиальность» представляется нам наиболее продуктивным, поскольку, с одной стороны, в отличие от более ранних обозначений («Gesamtkunstwerk», «взаимоосвещение искусств», «межискусствоведческие исследования») позволяет выйти за рамки концепции «высокого искусства» и включать в исследовательское поле новые медиа, а с другой – отойти от близкой, но не тождественной области «интертекстуальности» (в строгом смысле далеко не все медиа по своей природе

¹⁴⁵ Ebd. S. 165.

являются текстами). Так, термин «интертекстуальность» (в постструктуралистском смысле) используется для обозначения присутствия в вербальном тексте отсылки к другому тексту («претексту»), а интермедиальность работает аналогичным образом, с той разницей, что используется для обозначения присутствия в одном медиа отсылки к другому: текст – текст, медиа – медиа.

В литературоведческом контексте теоретическое осмысление интермедиальности связано, прежде всего, с работами О. А. Ханзен-Лёве, в частности, его статьей «Проблема корреляции словесного и изобразительного искусства на примере русского модерна» (1983). Отталкиваясь от мысли о том, что «ни одну художественную форму невозможно создавать и воспринимать саму по себе, изолированно и автономно»¹⁴⁶, О. А. Ханзен-Лёве, прямо не формулируя определение интермедиальности, тем не менее предлагает рассматривать её как многоуровневую систему соотношений между медиа, художественными формами и медиальными жанрами, в центре которой находятся процессы взаимного перевода между вербальным и невербальным, между текстуальностью и перформативностью. Эти процессы реализуются не на уровне отдельных заимствований, а на уровне структурной организации художественной коммуникации, задаваемой медиальными конститутивами эпохи.

Отсюда следует и предложенная исследователем классификация, которая базируется на сопоставлении литературы и визуальных искусств и включает в себя три типа/вида интермедиальных взаимодействий:

- 1) моделирование в литературном произведении материальной фактуры другого вида искусства (визуальная поэзия эпохи барокко);
- 2) перенос конструктивных и / или формообразующих принципов другого вида искусства на литературную основу (коллажный или монтажный принцип построения текста);

¹⁴⁶ Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. М.: РГГУ, 2016. С. 28.

3) инкорпорация, т. е. использование в структуре текста образов, мотивов и сюжетов из других видов искусства (живописный или музыкальный экфрасис).

Предложенная Ханзен-Лёве концепция интермедиальности стала отправной точкой для дальнейших исследований, поскольку позволила описать взаимодействие литературы и других видов искусства на уровне структурных взаимодействий. Вместе с тем его ориентация преимущественно на внутритекстовые механизмы интермедиальности обусловила дальнейшие исследовательские попытки расширения понимания интермедиальности. В последующих работах интермедиальность всё чаще стала рассматриваться не только в «узком» смысле (как взаимодействие нескольких медиа в отдельно взятом произведении), но и в «широком», когда интермедиальность относится ко всем явлениям (не только к отдельным произведениям), в которых можно обнаружить пересечение границ между медиа, и включает как внешние, так и внутренние «связи» между различными медиа.

В отечественном литературоведении интерес к проблеме взаимодействия различных видов искусства был зафиксирован ещё до закрепления термина «интермедиальность». В научных сборниках конца 1970-х – 1980-х годов – «Взаимодействие и синтез искусств»¹⁴⁷, «Литература и живопись»¹⁴⁸, «Художественное творчество. Вопросы комплексного изучения»¹⁴⁹, «Русская литература и зарубежное искусство»¹⁵⁰ – активно используется понятие «синтез», близкое по своему содержанию к понятию «синтез искусств» и во многом функционально предвосхищающее последующие интермедиальные исследования. В этих работах взаимодействие искусств осмысливается как целостный культурный и художественный процесс, не сводимый к отдельным приемам или заимствованиям.

¹⁴⁷ Взаимодействие и синтез искусств: сб. ст. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. 269 с.

¹⁴⁸ Литература и живопись. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1978. 269 с.

¹⁴⁹ Художественное творчество: вопросы комплексного изучения: сб. ст. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1982. 286 с.

¹⁵⁰ Русская литература и зарубежное искусство: сб. исслед. и мат. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1986. 389 с.

В более поздних исследованиях опора идет уже на понятие интермедиальности как таковой, которая часто воспринимается как характеристика функционирования культуры в целом. Так, А. Ю. Тимашков определяет интермедиальность как «один из способов описания полихудожественных пространств внутри культуры»¹⁵¹, тем самым расширяя границы понятия и смещая акцент с анализа отдельных произведений на уровень культурных формаций. Сходным образом в статье А. В. Швец интермедиальность трактуется в максимально общем виде: «буквально "интермедиальность" означает состояние (или свойство) нахождения между (разными) медиа»¹⁵², что также соответствует «широкому» пониманию термина.

К числу широких трактовок относится и подход Н. В. Сумароковой, которая связывает интермедиальность с формированием особого типа многоголосия художественного текста. По её мнению, «интермедиальность создаёт специфический тип многоголосия, расширяя границы словесного текста»¹⁵³, и применительно к роману может рассматриваться как особая форма полифонии в бахтинском смысле. В этом случае интермедиальность осмысливается фактически как один из способов организации художественного целого.

Близкую по масштабу, но иную по методологическим основаниям позицию занимает О. А. Джумайло, рассматривающая интермедиальность как «активное взаимодействие (но не слияние) между различными медиа»¹⁵⁴, а также как специфическую форму их существования в современных технических, социокультурных и экономических условиях. Исследовательница подчеркивает, что, несмотря на процессы цифровизации и медиатрансформации, не происходит

¹⁵¹ Тимашков А. Ю. К истории понятия интермедиальности в зарубежной науке // *Фундаментальные проблемы культурологии*. В 4 т. Т. 3. Культурная динамика. Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. С. 112–119.

¹⁵² Швец А. Интермедиальность: очерк (истории) понятия (Рец. на кн.: *The Palgrave Handbook of Intermediality*. Cham, Switzerland, 2023) // *Новое литературное обозрение*. 2024. № 3 (187). С. 330–341.

¹⁵³ Сумарокова Н. В. Интермедиальность в системе искусств. Живопись и фотография в образах главных героев романа // *Experimenta lucifera*: сб. мат. VI Поволжского науч.-метод. семинара. Н. Новгород: Изд. Ю. А. Николаев, 2009. С. 295.

¹⁵⁴ Джумайло О. А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании // *Верхневолжский филологический вестник*. 2018. № 4 (15). С. 61.

полной конвергенции всех медиа в единый универсальный ресурс; напротив, современная культура характеризуется сосуществованием традиционных форм и многообразием квазиформатов. В таком понимании интермедиальность выступает как динамическая модель взаимодействия различных медиа в меняющихся культурных контекстах.

Наряду с подобными широкими интерпретациями существуют и определения, ориентированные на более конкретные аналитические методологии. Так, Н. А. Кузьмина предлагает рассматривать интермедиальность как «взаимодействие знаковых систем (языков) разных искусств, создающих целостность художественно-эстетического произведения»¹⁵⁵, подчёркивая при этом необходимость учёта различных аспектов медиума – семиотического, технического и институционального. В этом случае интермедиальность соотносится прежде всего с уровнем структуры художественного произведения и механизмами его смыслообразования.

Аналогичный акцент на внутритекстовом уровне делает Н. В. Тишунина, рассматривающая интермедиальность как особый тип внутритекстовых взаимосвязей, основанных на взаимодействии художественных кодов различных видов искусства. При этом исследовательница различает узкое понимание интермедиальности – как структурного взаимодействия медиа в конкретном произведении – и более широкое, связанное с формированием целостного полихудожественного пространства культуры или художественного «метаязыка»¹⁵⁶.

С учётом такого разнообразия определений показательно, что Н. Исагулов, анализируя существующие исследовательские подходы¹⁵⁷, сознательно отказывается от формулирования универсального определения

¹⁵⁵ *Хамина А. А., Зильберман Н. Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного ун-та. 2014. № 389. С. 39.

¹⁵⁶ Там же.

¹⁵⁷ Подробнее см.: *Исагулов Н.* Интермедиальность в литературе: к определению понятия // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції "Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур" (22–23 березня 2011 року). Донецьк : ДонНУ, 2011. Т. 1. С. 115–117.

интермедиальности, подчёркивая «зонтичный» характер данного термина. Вместо этого исследователь предлагает типологизацию различных форм интермедиальности по ряду критериев, тем самым фиксируя множественность и принципиальную неоднородность интермедиальных явлений¹⁵⁸.

Обобщая существующие определения, можно отметить, что в «широких» трактовках интермедиальность понимается как культурное и семиотическое пространство взаимодействия медиа, тогда как в «узких» – как структурно значимое взаимодействие различных медиальных кодов внутри конкретного художественного произведения. Однако для нас важно и то, и другое, поэтому наиболее продуктивным нам видится определение, предложенное В. Я. Малкиной, т. к. оно в равной степени соотносится как с теорией литературы, так и теорией интермедиальности: «Интермедиальность – это диалогическое [в бахтинском смысле слова – примеч. моё, С. Р.] взаимодействие различных медиа и / или переложение (перевод) с языка одного медиа на другой»¹⁵⁹. Данное определение позволяет рассматривать интермедиальность как динамический процесс, реализующийся на уровне структуры художественного произведения и создающий условия для формирования интермедиального персонажа.

При переходе от определений интермедиальности к ее типологическому осмыслению и выделению различных вариантов интермедиальных взаимодействий становится очевидно, что предлагаемые классификации во многом обусловлены исследовательской перспективой и теми видами искусства, которые оказываются в фокусе внимания конкретного автора. Подобно тому как в концепции О. А. Ханзен-Лёве исходным и доминирующим медиумом выступает литература, в других типологиях в качестве отправной точки выбираются другие медиа, что иногда приводит к смещению акцентов и к частичной асимметрии классификационных моделей.

¹⁵⁸ Подробнее см.: *Исагулов Н. В.* Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации // *Культура слова.* 2019. № 1 (2). С. 28–39.

¹⁵⁹ *Малкина В. Я.* Интермедиальность и визуальное в литературе // *Литература в поисках визуального: интермедиальность как диалог искусств: памяти Сергея Петровича Лавлинского / сост. и ред. В. Я. Малкина.* М.: Эдитус, 2025. С. 29.

Так, например, С. П. Шер, разрабатывавший типологию музыкально-словесных взаимодействий в своих исследованиях начиная с конца 1960-х гг., большое внимание уделяет именно «взаимоотношениям» вербального и музыкального медиумов и предлагает три группы связей¹⁶⁰:

- 1) **литература в музыке** (вокальная музыка);
- 2) **музыка и литература** (программная музыка);
- 3) **музыка в литературе**.

Последнее направление отличается от двух предыдущих тем, что материалом исследования становятся проявления в литературе музыки, которую невозможно услышать, но можно представить. С помощью чисто вербальных средств здесь происходит косвенное приближение к музыке (на различных уровнях). Анализируя различные проявления музыки в литературе, автор выводит три способа её репрезентации:

- **словесная музыка** (word music) – имитация музыкальных средств выражения вербальными средствами (например, через фонетику, ритм, динамику);
- **речевая музыка** (verbal music) – литературная репрезентация существующих или вымышленных музыкальных сочинений;
- **«структурный параллелизм»** (musical structures and techniques) – уподобление вербального текста определённой музыкальной форме и / или структуре.

Сфокусировавшись только на одном векторе интермедиальности (музыка – литература), С. П. Шер создал стройную классификацию, которая тем не менее не предполагает обращения к другим медиа, следовательно, не может рассматриваться нами как универсальная.

В отличие от него, И. Раевски стремится к концептуальному обобщению интермедиальных взаимодействий, предлагая классификацию, применимую к различным сочетаниям медиа. В своей основополагающей работе

¹⁶⁰ Подробнее см. работы в сборнике Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004) by Steven Paul Scher. Amsterdam–New York, 2004. 548 p.

“Intermedialität”¹⁶¹ (2002) она подробно излагает собственное видение интермедиальности. Однако учитывая, что с момента публикации работы прошло довольно много времени и в дискуссиях об интермедиальности произошла смена фокуса, мы в большей степени будем опираться на дополненные и более поздние статьи исследовательницы, в частности на статью “Literaturbezogene Intermedialität”¹⁶² (2019).

Отталкиваясь от многообразия существующих подходов к толкованию феномена интермедиальности, И. Раевски выделяет два концептуальных полюса («широкий» и «узкий»), один из которых предлагает рассматривать интермедиальность как «общую величину медиаккультуры»¹⁶³ (*allgemeine Größe der Medienkultur*), а другой – как категорию для «конкретного анализа медийных конфигураций, чья специфическая структура (или процесс ее создания) позволяет сделать вывод об интермедиальных стратегиях или конституционных принципах»¹⁶⁴ [перевод наш – С. Р.]. Отсюда и понимание интермедиальности как собирательного термина для обозначения всех «явлений, которые, согласно префиксу "интер", в некотором смысле находятся "между" медиа»¹⁶⁵ [перевод наш – С. Р.].

Подходя к вопросу типологизации, исследовательница выделяет три типа «связей» между медиа, разграничивая их по степени «включения» и по количеству участвующих медиа:

- 1) **интрамедиальность** (*Intramedialität*) – явления или констелляции, которые затрагивают только один медиум, традиционно воспринимаемый как отдельный;

¹⁶¹ *Rajewsky I. O. Intermedialität. Tübingen ; Basel : Franke, 2002. 216 s.*

¹⁶² *Rajewsky I. O. Literaturbezogene Intermedialität // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik. Schneider Verlag Hohengehren, 2019. S. 49–76.*

¹⁶³ В этом случае исследователи сосредотачиваются на изучении медиа как таковых, общих тенденциях их развития и процессах трансформации, т. е. на междисциплинарных вопросах теории, философии, истории, генеалогии и социологии медиа.

¹⁶⁴ *Rajewsky I. O. Literaturbezogene Intermedialität // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik. Schneider Verlag Hohengehren, 2019. S. 52.*

¹⁶⁵ *Rajewsky I. O. Intermedialität – eine Begriffsbestimmung // Kompetenzen im Deutschunterricht. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Mediendidaktik. Frankfurt am Main: Lang, 2004. S. 12.*

- 2) **интермедиальность** (Intermedialität) – явления или констелляции, в которых участвуют два или более медиа, традиционно воспринимаемые как отдельные;
- 3) **трансмедиальность** (Transmedialität) – явления, которые проявляются (могут проявляться) аналогичным образом в различных медиа, т. е. наблюдаться «за пределами границ медиа».

Помимо обозначенных выше общих категорий, И. Раевски выделяет три фундаментальные «феноменологические области интермедиальности»¹⁶⁶ (в «узком смысле»), предлагая уточняющие понятия для рассмотрения интермедиальности в отдельно взятом произведении:

- **медиа-переключение** (Medienwechsel) – «перенос» исходного носителя в другую, отчетливо воспринимаемую медиальную форму (например, графическая адаптация кинофильма);
- **медиа-комбинация** (Medienkombination) – объединение нескольких (как минимум двух) отдельных носителей в новый, отчетливо воспринимаемый мульти- / поли- медиальный объект (например, книга, в которой вербальный текст и иллюстрации объединяются в одно целое);
- **интермедиальная отсылка** (Intermediale Bezüge) – содержательная или структурная отсылка к части / целому другой медиальной системы внутри определённого носителя (например, отсылки в литературном произведении на конкретный фильм, кинематографический жанр или на фильм как специфический медиум при помощи техники монтажа).

Вместе с тем, как уже отмечали некоторые исследователи, в том числе К. Майвальд: «Моделирование Раевски создаёт границы с внешним миром (интра- / транс- медиальность, интертекстуальность) и структурирует внутренний мир (интермедиальная отсылка, медиа-переключение, медиа-комбинация). Однако оно по-прежнему ограничивается в основном интермедиальными отсылками (итальянской) литературы к кино, которые не всегда могут быть без

¹⁶⁶ *Rajewsky I. O. Literaturbezogene Intermedialität // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik. Schneider Verlag Hohengehren, 2019. S. 50.*

труда перенесены на другие медиа»¹⁶⁷ [перевод наш – С. Р.]. Точно так же бывают случаи, когда не всегда понятно, к какому разделу классификации относить сложноустроенное медийное целое.

Рассмотренные подходы позволяют выявить отдельные аспекты интермедиального взаимодействия, преимущественно акцентируя внимание на специфике того или иного медиума либо типа интермедиальных связей. В отличие от них, В. Вольф предложил, на наш взгляд, наиболее целостную модель интермедиальности, основанную на развернутой типологии интра- и интермедиальных связей (*intra-/inter-mediale Beziehungen*), которая, в свою очередь, опирается на предшествующие классификации С. П. Шера и И. Раевски. Не случайно в статье 1996 года В. Вольф характеризует интермедиальность как «новую парадигму» литературоведения¹⁶⁸ (по мысли исследователя, когда литература начинает распространяться в том числе при помощи телефонов, планшетов и иных технических средств, то изучение «медиальности» становится неотъемлемой частью литературоведения).

По его мнению, «пересечения» границ между медиа можно наблюдать как *внутри* отдельных произведений или знаковых комплексов, так и *между* ними. Отсюда и классификация интермедиальности через выделение двух *фундаментальных форм межсемиотических связей: вне-композиционных и внутри-композиционных*. Типологически противопоставленные друг другу внекомпозиционные связи, как правило, конструируют *моносемиотическое целое* (одно медиа «повторяется» в другом и/или трансформируется в другое), внутрикомпозиционные связи создают *полисемиотическую структуру* (одно медиа «переплетается» с другим). Ещё одно существенное различие двух фундаментальных форм межсемиотических связей – специфика их

¹⁶⁷ *Maiwald K.* Intermedialität in der Literaturdidaktik // Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literaturdidaktik. Berlin / Boston : de Gruyter, 2019. S. 384.

¹⁶⁸ *Wolf W.* Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs “The string quartet ” [1996] // Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena. Leiden–Boston : Brill, 2017. P. 3–37.

функционирования: внекомпозиционные связи («трансмедиальность»¹⁶⁹, «интермедиальная транспозиция») «обнаруживаются» за пределами изучаемых произведений, следовательно, обращение одного медиа к другому в данном случае зависит от *эффекта сознания реципиента* (так, например, для установления «взаимосвязи» между романом и его экранизацией воспринимающий субъект должен знать о существовании текстового первоисточника), а внутрикомпозиционные связи – внутри изучаемых произведений, потому как они становятся *неотъемлемыми элементами его значения и/или структуры* («интермедиальная референция» / «плюримедиальность»).

Согласно классификации В. Вольфа каждая фундаментальная форма межсемиотических связей имеет две *подформы*. Так, внекомпозиционные связи подразделяются на *трансмедиальность* (повторение образных, мотивных и стилистических особенностей в разных медиа) и *транспозицию* (перенос формальных и / или содержательных элементов с одного медиума на другой). Примечательно, что в первом случае речь идёт о «блуждающих феноменах» (например, различные мифологические мотивы или «чувствительность» в искусстве XVIII века), которые не являются характерными только для определённых типов медиа, а могут встречаться на разных носителях и не требуют от исследователя определения медийного первоисточника (чаще всего его просто невозможно определить). Во втором же случае всегда есть «исходный медиум», из которого происходит «перенос» определённых элементов на «целевой носитель» (например, экранизация произведения или графическая адаптация романа). После такого «переноса» определённые элементы могут утрачиваться и / или видоизменяться. Изучение интермедиальной транспозиции через сопоставление специфики функционирования перенесённых элементов в

¹⁶⁹ Используемый здесь термин «трансмедиальность» был введён в научный оборот И. Раевски (2002). В отличие от В. Вольфа, исследовательница противопоставляет трансмедиальность интермедиальности. В классификации Вольфа трансмедиальность определяется как одна из вне-композиционных форм межсемиотических связей, наравне с транспозицией.

«исходном» и «целевом медиа» позволяет выявить и лучше описать особенности каждого из носителей по отдельности.

Внутрикомпозиционные связи подразделяются на наиболее очевидную по степени выявления *плюримедialность* (или *медиакомбинацию*) и менее очевидную, но более разнообразную *интермедialную референцию*. Основой плюримедialности становится *аддитивное комбинирование или слияние (изначально) отдельных медиа* (например, совмещение музыкального и вербального планов в авторской песне или музыкального и драматического в опере), референции – «*цитирование*» одного медиа другим (например, обращение к произведениям изобразительного искусства через вербальный художественный текст, т. е. апелляция к «*иконической*» знаковой системе через «*символическую*»). Важно и то, что в первом случае «*медialные компоненты* становятся неотъемлемыми частями *семиотической поверхности* плюримедийного произведения и создают впечатление *медialной гибридности*»¹⁷⁰, тогда как во втором «*семиотическая поверхность* структуры произведения представляется относительно *однородной*»¹⁷¹. Если плюримедialность представляет собой «цельное» явление, то интермедialная референция может подразделяться ещё на два вида: *эксплицитную (явную)* и *имплицитную (неявную) референции*. Как явствует из названия, эксплицитную референцию (или *тематизацию*) легче идентифицировать ввиду того, что эта форма референции связана с нарративным уровнем и предполагает явное упоминание другого медиа с помощью «языка» одной знаковой системы в *режиме рассказа* (например, описание в литературном произведении дискуссии о музыке или упоминание персонажа-музыканта). Имплицитную же референцию, также использующую «язык» только одной знаковой системы, бывает сложнее идентифицировать в силу неявности упоминания другого медиа и большей обращённости к знаниям и/или воображению реципиента. Кроме того, имплицитную референцию отличает

¹⁷⁰ Wolf W. Das Feld der Intermedialität im Überblick // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik. Schneider Verlag Hohengehren, 2019. S. 38.

¹⁷¹ Ibid. S. 39.

«более или менее детальная имитация другого медиа в *режиме показа*»¹⁷² [перевод наш – С. Р.] и многообразие форм: *формальная имитация* (создание звуковых аналогий между «словом» и «музыкой» в лирическом стихотворении или выстраивание структуры романа по принципу джазовой импровизации), *частичное воспроизведение* (цитирование песни в книге, которое может напомнить реципиенту музыкальное сопровождение) и *эвокация* (экфрастическое описание).

Таким образом, представленные в классификации *фундаментальные* (интра-/ интер-медиальные связи) и *второстепенные* (трансмедиальность, транспозиция, интермедиальная референция, плюримедиальность и др.) формы межсемиотических отношений могут взаимодействовать друг с другом и объединяться в рамках одного произведения.

Подробно описав и структурировав разновидности межсемиотических связей, В. Вольф тем не менее настаивает на том, что процесс выстраивания классификации интра-/интер-медиальности всё ещё далёк от завершения и призывает продолжать типологизацию по следующим критериям:

- a) **по участвующим медиа:** включение одного медиа в другой (напр., литературы в кинематограф, музыки в изобразительное искусство);
- b) **по степени доминирования медиа:** наличие интермедиальных форм без явного преобладания или доминирование одного медиа над другим (напр., музыка и лирика в художественной песне или иллюстрации к роману);
- c) **по количеству интермедиальных ссылок:** «частичная» (касается отдельных частей произведения) или «тотальная» (касается всего произведения);
- d) **по генезису интермедиальности:** «первичная» и «вторичная» интермедиальность (в одном случае интермедиальность изначально является частью концепции произведения, в другом – возникает впоследствии, например, при экранизации литературного произведения);

¹⁷² Ibid. S. 41.

- е) **по особо важному критерию различия интермедиальности:** «явная» (участвующие медиа остаются «на поверхности» произведения) / «скрытая» (доминирующее медиа «поглощает» или «скрывает» другие) форма интермедиальности.

Суммируя всё вышесказанное, ещё раз подчеркнём, что далее мы, вслед за В. Вольфом, будем понимать интермедиальность следующим образом: «"интермедиальность" можно определить как особое ("интермедиальное" в узком, "внутрикомпозиционном" смысле) отношение между (по крайней мере) двумя условно различимыми средствами выражения или коммуникации»¹⁷³ [перевод наш – С. Р.], т. е. как прямое или косвенное участие более чем одного медиа в рассматриваемом объекте.

Интермедиальный персонаж представляет собой одну из внутрикомпозиционных форм интермедиальности, потому что функционирует во внутреннем мире словесного художественного произведения, но в то же время «организует» его «коммуникацию» с другими видами искусства (этим он принципиально отличается от простого упоминания персонажа-художника в тексте). При этом данная коммуникация не сводится к отдельным тематическим отсылкам, а влияет на общую структуру произведения. Характер и способы такого влияния оказываются исторически обусловленными и зависят от складывающихся в ту или иную эпоху представлений об искусстве. Отсюда и необходимость обращения к исторической поэтике интермедиального персонажа и формированию подходов к взаимодействию искусств.

1.3. Интермедиальный персонаж и система искусств в свете исторической поэтики

Интермедиальный персонаж – исторически обусловленный феномен. Его появление стало возможным лишь на определённой стадии развития системы

¹⁷³ *Wolf W.* Musicalized Fiction and Intermediality: Theoretical Aspects of Word and Music Studies. 1999. P. 242.

искусств: когда искусство окончательно осознаётся как автономная сфера человеческой деятельности и возникает отдельная философская дисциплина – эстетика – как рефлексия о нём, и когда на смену разграничению видов искусства приходит стремление к их синтезу. Отсюда цель данного раздела – проследить, как постепенно формировались эти условия, и показать, в какой исторический момент возникает интермедиаальный персонаж. Инструментом для этого служит методология исторической поэтики, которая «изучает происхождение и развитие» литературоведческих категорий¹⁷⁴ в «большом времени» – в масштабе крупных стадий развития искусства, а не отдельных эпох или направлений.

Вместе с тем рассмотрение интермедиаального персонажа в свете исторической поэтики невозможно без учёта исторически менявшихся представлений о системе искусств и возможностях их взаимодействия, поскольку в разные эпохи представления об искусстве и границах разных видов искусств осмыслялись по-разному, что, конечно, отражалось как на формах репрезентации персонажа, так и на способах его функционирования в произведении (см. в приложении «Таблица 1. Интермедиаальный персонаж в свете исторической поэтики»).

Периодизация настоящего раздела строится согласно концепции С. Н. Бройтмана: эпоха синкретизма, эйдетическая поэтика, поэтика художественной модальности. Поэтому мы начинаем с синкретизма, хотя в эту эпоху интермедиаального персонажа ещё нет и быть не может, там только формируются предпосылки его возникновения.

Итак, первый этап развития словесного искусства и, шире, искусства как такового был обозначен А. Н. Веселовским как «эпоха синкретизма», для которой характерно «нерасчленённо-слитное» (т. е. синкретичное) восприятие действительности. Именно такой целостный взгляд на мир являлся основой «художественного (и ещё слитого с ним "нехудожественного") мышления»¹⁷⁵ и отражался в самой структуре произведений того времени. Отсюда проистекало и

¹⁷⁴ Бройтман С. Н. Историческая поэтика: Учеб. пособие. М.: РГГУ, 2001. С. 7.

¹⁷⁵ Там же. С. 20.

первоначальное неразличение между мифом и обрядом, отдельными видами искусства, «я» и «другим» в субъектной системе эстетического объекта.

Прослеживая генетические истоки поэзии, А. Н. Веселовский отмечает, что «первобытная поэзия» представляет собой «сочетание ритмованных, орхестических движений с песней-музыкой и элементами слова»¹⁷⁶. Одним из важнейших структурных элементов, формирующих мелодию и развивающих поэтический текст, на этом этапе является ритм, который возникает из обрядово-игровых восклицаний и несодержательных слов, впоследствии принимая более размеренные формы. Ещё один признак синкретической поэзии – «преобладающий способ её исполнения: она пелась и ещё поётся и играется многими, хором»¹⁷⁷. Из этого проистекает и важный вывод: «первобытная поэзия сложилась в бессознательном сотрудничестве многих <...>, она дала формы обряду и культуре, ответив требованиям катарсиса религиозного»¹⁷⁸. Следовательно, можно говорить о том, что синкретизм древнейших искусств, или обрядово-игровой синкретизм, содержал в себе «зачатки словесного, музыкального, танцевального, театрального искусства, а также эпического, лирического, драматического родов поэзии»¹⁷⁹. Однако в силу его специфической функциональности (не эстетической, но ритуальной) понятие искусства к такого рода «праформам» оказывается неприменимо – как неприменимы и понятия для обозначения отдельных видов искусства.

Выводы, сделанные А. Н. Веселовским, впоследствии дополнялись и корректировались разными учёными. Например, в статье «Категории поэтики в смене литературных эпох»¹⁸⁰ С. С. Аверинцева, М. Л. Андреева, М. Л. Гаспарова, П. А. Гринцера и А. В. Михайлова к мифопоэтическому этапу формирования художественного сознания относятся различные, но при этом схожие по целому

¹⁷⁶ *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика. СПб; М.: RUGRAM_Пальмира, 2011. С. 195.

¹⁷⁷ Там же.

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 7.

¹⁸⁰ *Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л., Гринцер П. А., Михайлов А. В.* Указ. соч. С. 3–38.

ряду признаков группы текстов: «архаический фольклор», предшествующий всякой литературе»; «архаическая литература»; «традиционный фольклор», развивавшийся параллельно с литературой. Как отмечают авторы, изначальная «неразмежёванность эстетического критерия с критериями внеэстетическими, внесловесными, заданными нормой ритуального быта»¹⁸¹ постепенно «перестаёт быть такой безусловной, но остаётся преобладающей и определяющей вплоть до перехода от архаического периода к традиционалистскому»¹⁸² (или от поэтики синкретизма к эйдетической поэтике, если использовать терминологию С. Н. Бройтмана).

Некоторые исследователи также отмечают, что предположительно возникшее позже остальных словесное искусство (так называемый «архаический» фольклор) долгое время являлось частью *религиозно-обрядового комплекса* и было связано с театральноритуальным действием¹⁸³, то есть с «показом». Антропологические исследования культур древних народов продемонстрировали, что участники подобных «действий» в момент распевания песен и исполнения танцев как бы становятся другими существами (не случайно перед этим многие участники переодеваются в особую одежду или надевают маски духов и / или богов) и буквально «творяют» другую реальность при помощи магических слов, движений и жестов. Хотя в ходе дальнейшего развития человеческой культуры и словесного искусства «показ» сменится «рассказыванием»¹⁸⁴, отголоски первоначальной традиции будут обнаруживаться в «классическом» (или «традиционном») фольклоре разных эпох¹⁸⁵.

¹⁸¹ Там же. С. 6.

¹⁸² Там же.

¹⁸³ Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Историческая поэтика фольклора: от архаики к классике. 2-е изд., стереотип. М.: РГГУ, 2021. С. 17–53.

¹⁸⁴ Тюпа В. И. Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // *Studia Litterarum*. 2021. Т. 6. № 1. С. 15.

¹⁸⁵ Фрейденберг О. М. Происхождение литературного описания // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: Материалы международной научной конференции, Седельце, 25–26 мая 2017 г. Седельце: Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского в Седльцах, Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, 2018. С. 28–76.

Одной из важнейших категорий мифического вымысла является «"раннее", мифологическое время, эпоха творения первопредметов, создаваемых первопредками – демиургами – культурными героями»¹⁸⁶, или, говоря другими словами, персонажами мифа, среди которых в том числе встречаются и персонажи-художники (Орфей, Аполлон, Пигмалион и др.). Таким образом, несмотря на возникающие в процессе рассмотрения «архаического фольклора» сложности (ни один из дошедших до нас мифов не избежал последующей «нарративизации» и, как следствие, трансформации), мы можем заключить, что в эпоху синкретизма творческая способность не отделялась от магической или божественной силы. Мифологические герои-художники выступали, скорее, как проводники высшей воли, а не самостоятельные творцы (отсутствие рефлексии творчества как процесса). Их искусство было неотъемлемой частью ритуала и мифа, процесс творчества, как правило, не описывался, акцент делался на его магическом результате, а субъектная структура характеризовалась неразличением автора и героя.

Таким образом, в эпоху синкретизма интермедиаальный персонаж невозможен по определению: ещё нет границ между видами искусства – нет и их пересечения. Вместе с тем именно здесь складываются предпосылки для его формирования: фигуры мифологических героев-творцов, чья деятельность нераздельно соединяет слово, звук, действие и образ.

С наступлением эпохи эйдетической поэтики совершается постепенный «переход от синкретизма к различению, от мифа к понятию, от дорефлексивности к рефлексии»¹⁸⁷, что влечёт за собой способность рационально-понятийного различения феноменов мира, появление «осознанного авторства, дифференциацию родов и жанров, возникновение тропов и наррации»¹⁸⁸. Эти процессы, разумеется, затронули и сферу искусства, что хорошо видно уже в древнегреческих эпосах.

¹⁸⁶ Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С. Указ. соч. С. 28.

¹⁸⁷ Бройтман С. Н. Историческая поэтика: учебное пособие. М.: РГГУ, 2001. С. 138.

¹⁸⁸ Там же.

Так, анализируя описания в «Илиаде», О. М. Фрейденберг отмечает, что именно они знаменуют собой этап в развитии словесности, когда «первое лицо уже полностью отделено от третьего, субъект от объекта»¹⁸⁹. При этом, как отмечает автор, в тексте также встречаются и более архаичные описательные формы – *экфразы* (описания ещё не натуры, но любой хорошо сделанной вещи), которые изобилуют подробностями и фактически воспроизводят «процесс творения»: «Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т. д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путёмковки, лепки, тканья. Всякое изделие соответствует сотворенному миру»¹⁹⁰. Поскольку встречающееся в древнегреческих текстах понятие “τέχνη” (techne) многозначно и включает в себя не только искусства (в привычном для нас смысле), но и технически совершенные ремесленные изделия и мастерство как таковое, то создающий щит Ахилла бог Гефест может рассматриваться как персонаж-творец, но не как интермедийный персонаж. Функция «творения» в эту эпоху может быть присуща как персонажам-богам, так и простым людям.

Эта многозначность «технэ» характерна для всей античной традиции – так, А. Ф. Лосев отмечал, что к «искусству относили арифметику, геометрию, музыку, как и искусство счёта»¹⁹¹. Но при этом именно в античности впервые в европейской культуре зародились попытки осмыслить природу искусства и разграничить его виды – прежде всего, в трудах Платона и Аристотеля. Центральным для их концепций принято считать понятие мимесиса – подражания действительности. При этом ни у Платона, ни у Аристотеля нет стройной системы искусств в современном смысле: оба обходятся отдельными классификациями, не претендующими на полноту.

Для Платона мимесис носит принципиально иерархический характер: искусство – подражание второго порядка, копия с копии идеальных форм. Отсюда – недоверие к искусству и его подчинение этической функции: не

¹⁸⁹ Фрейденберг О. М. Указ. соч. С. 52.

¹⁹⁰ Там же. С. 51.

¹⁹¹ Лосев А. Ф. История античной эстетики в 8 т. Т. 8. Кн. 2. Софисты, Сократ, Платон. М.: АСТ; Харьков: Фолио, 2000. С. 335–336.

эстетическое удовольствие, а воздействие на душу определяет ценность произведения. Важно, что Платон разграничивал имитационные искусства, т. е. те, которые изображают реальные объекты и события (живопись, скульптура, драма), и искусства продуктивные, т. е. создающие новые объекты и события (архитектура, музыка, поэзия).

Аристотель понимал мимесис по-другому: подражание для него – основа человеческого творчества, а художественное произведение обладает собственной автономной ценностью, независимой от этических достоинств изображаемого. Принципиально важно, что Аристотель предложил структурное различие искусств – не по их содержанию или нравственной функции, а по средству, предмету и способу подражания.

А. Ф. Лосев писал, что Аристотель «говорит не о видах искусств, но, скорее, о видах вообще художественного творчества, исходя из того основного принципа художественности, который он называет “подражанием”»¹⁹², при этом подражательные искусства «отличаются друг от друга тремя чертами: тем, что они воспроизводят различными средствами, или различные предметы, или различным, не одним и тем же способом»¹⁹³. В «Поэтике» он делит искусства на три группы: миметические искусства, которые имитируют характеристики реального мира (живопись и скульптура), музыкальные искусства, которые создаются с помощью звуков и ритмов (музыка и танец), и словесные искусства, которые используют язык как средство выражения (драматургия, риторика и философия).

Таким образом, в греческой философии намечаются два принципиально разных понимания искусства – как опасного искажения истины (Платон) и как подражания, обладающего собственными эстетическими законами (Аристотель), и одновременно первые попытки структурного разграничения его видов. Именно аристотелевское различие по средству подражания заложило основу для

¹⁹² Лосев А. Ф. История античной эстетики в 8 т. Т. 4. Аристотель и поздняя классика. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000. С. 476.

¹⁹³ Поэтика / Аристотель; пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. Ленинград: Academia, 1927. С. 41.

позднейших сопоставлений поэзии с живописью и музыкой – двух линий, которые определяют всю последующую традицию осмысления взаимодействия искусств.

Следующий важный этап связан с латинской традицией, прежде всего с трактатом Горация «Послание к Пизонам» (“Ars poetica”), где формулируется знаменитый топос “ut pictura poesis” («поэзия как живопись»). В нём в сжатой форме выражена мысль о сопоставимости и даже аналогичности различных искусств: литературное произведение воспринимается как зрительный образ, а живопись – как своего рода «текст», требующий интерпретации. Именно этот топос стал отправной точкой для многовековой традиции сопоставления поэзии и живописи, определившей последующее развитие европейской эстетики.

В позднеантичный период практически все отрасли духовной и предметно-практической деятельности человека назывались “artes”. Сложилось деление искусств на свободные и служебные, к последним относились искусства, требующие физических усилий, то есть все ремёсла, живопись, скульптура и архитектура. А Марциан Капелла определил систему свободных искусств, которая станет традиционной для Средних веков.

Итак, в античности формируются ключевые топосы, определившие дальнейшее осмысление взаимодействия искусств: понятие мимесиса (Платон, Аристотель), идея аналогии между словесным и визуальным (“ut pictura poesis” у Горация), а также деление на “artes liberales” и «служебные» искусства (Марциан Капелла). Хотя системной теории искусства в современном смысле ещё не существовало (да и понятие искусства как такового сильно отличалось от привычного нам сейчас), именно античная традиция задала основные координаты, в которых Европа на протяжении веков осмысляла художественное творчество. Вместе с тем ни один из намеченных здесь вопросов – ни об иерархии искусств, ни об аналогии между ними – не получил в античности ответа применительно к фигуре художника как персонажа, которая оставалась на периферии эстетической рефлексии. Средневековье унаследует эту систему координат – и существенно её переосмыслит.

В Средние века античная система “*artes liberales*” была унаследована и переосмыслена в христианском контексте. Семь свободных искусств – тривиум (грамматика, диалектика, риторика) и квадривиум (арифметика, геометрия, астрономия, музыка) – составляли основу образования и понимались скорее как науки, чем как искусства в современном смысле. «Не то искусство, которое обнаруживается в опыте, а то, которое проявляется в мышлении»¹⁹⁴, – писал Августин Блаженный. Живопись, скульптура и поэзия оставались за пределами этой системы, относясь к служебным, механическим искусствам. Музыка входила в квадривиум, однако понималась не как исполнительское искусство, а как учение о числовой гармонии мира.

Всё художественное творчество подчинялось единой задаче – выражению сакрального содержания: в красоте произведения должна была проявляться божественная красота¹⁹⁵. Изображения святых, библейские сюжеты и мотивы были основными темами искусства этого времени. Это означало, что музыка, живопись, скульптура и архитектура были взаимосвязаны друг с другом и использовались для воплощения духовных истин.

В этот период получают развитие топосы, среди которых особое место занимают представления о поэзии как живописи и поэзии как музыке. Они сформировали основу для понимания словесного искусства в соотнесении с другими медиумами и во многом предопределили последующую традицию интермедиальных сопоставлений¹⁹⁶. Как отмечает А. Е. Махов, поэзия на протяжении большей части своей истории «постоянно прибегала к аналогиям с

¹⁹⁴ Блаженный Августин. Творения. В 4 т. Т. 1. Об истинной религии. СПб.: Алетейя; Киев : УЦИММ-Пресс, 2000. С. 428.

¹⁹⁵ Этому свидетельствует сформулированный в эпоху Средневековья концепт «Искусство – служанка теологии» (лат. “*ars ancilla theologiae*”), согласно которому создаваемые художественные произведения должны служить исключительно интересам церкви и передавать духовные истины. Отражение этих представлений можно обнаружить во многих философских текстах этого времени, в том числе и трактате «Дидаскаликон», написанного французским богословом Гуго Сен-Викторским (лат. *Hugo de Sancto Victore*).

¹⁹⁶ Подробнее см.: *Махов А. Е. Поэтика/поэзия в отношении к другим искусствам/наукам // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: энциклопедический путеводитель / под общ. ред. Е. А. Цургановой, А. Е. Махова. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. С. 18–26.*

живописью или музыкой»¹⁹⁷. Другими словами, «поэзия, в представлении одних теоретиков, стремилась стать "второй живописью" <...> в соответствии со словами Горация *ut pictura poesis*, воспринятыми как предписание; либо же она стремилась стать "другой музыкой" (если воспользоваться определением Эсташа Дешана)»¹⁹⁸. Первый топос («поэзия как живопись») ориентировал словесное искусство на подражание (отражение, изображение) реальности, второй («поэзия как музыка») – акцентировал внимание на чувственной стороне выражения и был, прежде всего, связан с идеей гармонии (в этом случае словесное произведение в меньшей степени «подражательно» и в большей – «самоценно» подобно гармонически совершенному и состоящему из чисел музыкальному целому). В то же время оба топоса не всегда противопоставлялись друг другу, а вполне могли сосуществовать параллельно, в пределах одной эпохи или даже одного конкретного текста, и вступать в сложный диалог друг с другом. Так, возникшие ещё в античной поэтике тенденции («миметическое» и «музыкальное») продолжают существовать, развиваться и трансформироваться в литературе следующих эпох (Средневековья, Ренессанса, Нового времени).

Свободные искусства в то время высоко ценились, поскольку считались основой для повышения интеллектуальных способностей человека и развития навыков его мышления. К механическим же искусствам долгое время сохранялось неприязненное отношение, которое сказывалось и на социальном положении художников. Только в эпоху Возрождения изобразительное искусство стало обретать статус свободного. Ж. Базен отмечал, что «первым, кому хватило смелости предпринять попытку освободить изящные искусства – или по крайней мере одно из них – от "низкого" ярлыка механических искусств, был флорентинец Филиппо Виллани, который также стал первым историком своего города. В изданной им в 1404 году книге о происхождении Флоренции и её знаменитых людях он писал: "Многие считают, и, по правде говоря, не без оснований, что художники ничем не уступают тем, кто сделался мастером в области Свободных

¹⁹⁷ Там же. С. 22.

¹⁹⁸ Там же. С. 23.

искусств; последние владеют Правилами, свойственными литературе, благодаря учёбе и познанию, в то время как первые познают лишь благодаря величию своего гения надёжности памяти постигают то, что затем они выражают в своём искусстве"»¹⁹⁹.

До Ренессанса миметическая деятельность художника рассматривалась как техническая способность доподлинно воспроизводить реальность, то есть копировать природу. Идеологи возрожденческой культуры М. Фичино и Дж. Вазари на основе философии неоплатонизма обосновывают понятие мимесиса не как подражание природе, а как идею, запредельную миру. После этого ремесленная фаза искусства завершается, и оно всё больше начинает осознаваться как автономная сфера человеческой деятельности.

В позднем Возрождении начинается процесс, который завершится только в середине XVIII века: постепенное выделение того, что мы сейчас называем искусством, в самостоятельную сферу – отдельную от науки, ремесла и религии. Главным критерием этого выделения становится понятие прекрасного: в отличие от механических искусств, изящные существуют не ради практической пользы, а ради создания красоты. В конце XVI – начале XVII вв. появляется термин «изящные искусства» (“bonae artes”, “les beaux arts”, “the fine arts”, “schöne Künste”, “belle arti”), который закрепился позднее благодаря трактату французского философа Шарля Баттё «Изящные искусства, сведённые к единому принципу», где поэзия, музыка, живопись, танец, скульптура и архитектура впервые были объединены в общую систему.

Таким образом, Средневековье унаследовало античные представления об “artes liberales” и переосмыслило их в христианском контексте, придав искусствам дидактическое и символическое значение, а взаимодействию художественных форм – функцию выражения сакрального содержания. В эпоху Возрождения на первый план выходит идея универсального человека-творца, а искусство постепенно освобождается от статуса «служебного» и утверждается как

¹⁹⁹ Жермен Б. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен; пер. с фр. К. А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. М.: Прогресс – Культура, 1994. С. 12–13.

относительно автономная сфера человеческой деятельности. Появление концепции изящных искусств знаменует собой окончательное отделение искусства от науки и ремесла и формирует ту систему координат, в рамках которой будут развиваться эстетика и теория искусства Нового времени.

Эпоха Просвещения стала переломным этапом в осмыслении искусства: именно в этот период предпринимаются первые попытки систематической классификации художественных практик и формулирования единого принципа, объединяющего их в особую сферу человеческой деятельности. В это время возникает потребность не только в разграничении искусства и ремесла, но и в поиске универсальной основы, связывающей разные виды художественного творчества.

Д. Дидро в статье «Искусство» для изданной им совместно с Д'Аламбером «Энциклопедии» ввёл различие художника (“*artiste*”) и ремесленника (“*artisan*”), связанного с механическими искусствами, требующими «меньше интеллекта» и больше ручного труда. Тем самым входит в обиход обозначение, относящееся к собственно художественной сфере человеческой деятельности. Ключевым моментом выделения «изящных искусств» является наслаждение, удовлетворение, получаемое при общении с произведениями художественного творчества. Жак Лакомб в «Словаре изящных искусств» даёт следующую характеристику «изящным искусствам»: «...они отличаются от просто искусств тем, что если просто искусства существуют для пользы, то они – для удовольствия»²⁰⁰ [перевод наш – С. Р.].

В XVIII веке слово «искусство» и понимание искусств приблизилось к современному. Как точно сформулировал Р. Коллингуд, к этому времени «"изящные" искусства означали не просто утонченные или высококвалифицированные ремесла, но "прекрасные" искусства (“*les beaux arts*”, “*le belle arti*”, “*die schöne Kunst*”). В XIX веке это словосочетание было сокращено,

²⁰⁰ *Lacombe J.* Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique... Nouvelle édition. Paris: Jean-Th. Herissant, 1759. P. 36–37.

эпитет выпал, и замена множественного числа единственным добавила обобщающий смысл слову искусство»²⁰¹.

Автономия искусства потребовала и особой науки о нём. Рефлексия о красоте и художественном творчестве существовала с античности, однако она была частью философии, риторики или теологии и никогда не становилась самостоятельной дисциплиной. Эстетика как отдельная наука стала возможной только тогда, когда само искусство обрело автономию. Особое значение для этого периода имело введение Александром Баумгартеном в середине XVIII века самого термина «эстетика». В его трактате “*Aesthetica*” (1750) искусство впервые осмысливается как особая область чувственного познания, обладающая собственными законами и ценностью, а не сводимая к риторике или логике. Именно с этого момента формируется новая дисциплинарная рамка для философии искусства, в которой различие и взаимодействие искусств получают системное теоретическое основание²⁰².

Философское обоснование новой системы координат было дано Кантом в «Критике способности суждения»: он провёл принципиальное разграничение между искусством, наукой и ремеслом и утвердил автономию эстетического суждения – способности судить о прекрасном вне какого-либо практического интереса. Принципиально важным для последующей традиции стало кантовское понятие гения – «врождённая способность души (“*ingenium*”), посредством которой природа даёт искусству правила»²⁰³: в отличие от учёного или ремесленника, гений не следует заранее данным правилам, а сам их создаёт. Однако вопрос о соотношении видов искусства между собой Кант практически не затрагивал, зато он стал центральным в полемике Готфрида Эфраима Лессинга и Иоганна Готфрида Гердера.

²⁰¹ Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Дж. Коллингвуд; пер. с англ. А. Г. Ракина. М.: Яз. рус. культуры, 1999. С. 17–18.

²⁰² Баумгартен А. Г. Эстетика / А. Г. Баумгартен ; пер. с лат. языка Г. С. Беликова и др. ; под общей редакцией А. В. Белоусова и Ю. А. Шахова. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2021.

²⁰³ Кант И. Критика способности суждения. М.: Искусство, 1994. С. 180.

В трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии»²⁰⁴ Г. Лессинг писал о том, что разные виды искусств по-разному воздействуют на реципиента, поскольку развиваются в различных «пространствах». Живопись, согласно представлениям автора, пользуется телами, в то время как поэзия – действиями, протяжёнными во времени. На живописном изображении действие во времени может представляться только при помощи организованных тел. Таким образом, автор последовательно утверждает мысль о том, что два различных вида искусства, поэзия и живопись, являются противоположными друг другу. Однако в этом сопоставлении, как не трудно заметить, не фигурирует интересующий нас вид искусства – музыка. Это было замечено и учтено И. Г. Гердером, который в своём трактате «Критические леса, или размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований»²⁰⁵, полемизируя с Лессингом, предлагает новую систему сопоставления.

Подробно комментируя трактат Лессинга, Гердер утверждает, что для разъяснения сущности поэтического искусства необходимо соотнести его со всеми родственными видами искусств. И благодаря такому соотнесению теоретик выдвигает несколько критериев воздействия искусств: пространство (присуще живописи), время (присуще музыке) и сила (воздействие слова, присущее поэзии). Поэзия действует и во времени, и в пространстве, сочетая в себе живописное и музыкальное начала. Музыка же описывает вещи и события через движения звуков, которые в поэзии могут быть выражены как при помощи форм и красок, так и посредством движений звуков. Иными словами, Гердер не только ввёл в ряд сопоставлений музыку, но и обозначил сходства, сближающие музыку и поэзию.

Таким образом, в эпоху Просвещения формируется понятийный и дисциплинарный аппарат, который определил развитие европейской эстетики на последующие столетия. Систематизация «изящных искусств», появление

²⁰⁴ Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг; общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Фридендера. М.: Гослитиздат, 1957. С. 157–178.

²⁰⁵ Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований / пер. с нем. Н. Бутовой // Избранные сочинения / И. Г. Гердер; М.; Л., 1959. С. 157–178.

эстетики, философское осмысление ее категориального аппарата и полемика о границах искусств заложили основы для дальнейшего изучения взаимодействия художественных форм. Просвещение закрепило автономию искусства и одновременно обозначило границы его видов, что подготовило почву для романтизма, где идея синтеза искусств станет центральной эстетической установкой.

Если же обратиться к фигуре художника, то она в эпоху эстетической поэтики постепенно секуляризируется, хотя ещё сохраняет функцию посредника между человеческой и божественной сферами. Художник или музыкант (как, например, Гефест, Садко или Джотто у Боккаччо) чаще является второстепенным персонажем, его внутренний мир и творческий процесс редко становятся объектом пристального внимания. Источником творчества по-прежнему считается божественное вдохновение или благодать. Это меняется только в следующую эпоху исторической поэтики.

Начало эпохи художественной модальности характеризуется «категориальным сломом»: меняется мировоззрение человека («я-для-себя»), эстетические принципы творчества (концепция становящегося мира) и субъектно-объектная структура произведений (от повышенной активности авторского плана до повышенной автономности героев). Это влияет и на понимание искусства. Если для эпохи Просвещения ключевым достижением стала систематизация и классификация искусств, то романтизм выдвинул на первый план идею их внутреннего родства и стремление к синтетическому художественному целому. В этот период искусство начинает осознаваться как пространство преодоления границ между различными медиумами, а фигура художника мыслится как посредник между ними.

Принципиальной установкой романтической эстетики стал отказ от разграничения искусств в пользу идеи их внутреннего родства. Как замечал С. Н. Zenкин, «в романтизме возникла идея синтеза искусств – не внешнего взаимодействия, как, например, музыки и поэзии в опере, а сущностного

взаимопроникновения»²⁰⁶: разные искусства начали интерпретировать друг друга (литераторы пишут лирические эссе и новеллы о живописи и музыке, как Вакенродер и Гофман) и усваивать творческие установки друг друга. Так, например, важным принципом романтической прозы стала «живописность», когда литературный текст старается создать зрительную иллюзию описываемых людей и событий. Н. Я. Берковский точно формулирует суть этого сдвига: «Лессинг писал о "границах", романтики – об относительности, о переходимости границ»²⁰⁷.

Ключевым теоретическим выражением этой идеи стала концепция Ф. Шлегеля о «прогрессивной универсальной поэзии». В своих трудах братья Ф. и А. Шлегели, разработали концепцию «унитарного искусства», согласно которой все виды искусства объединяются в единую художественную форму. Они отмечали, что каждый вид искусства имеет свои уникальные художественные возможности, которые нельзя полностью воспроизвести в других видах искусства. Так, живопись может создавать визуальные образы, которые невозможно передать словами в литературе, а музыка может создавать настроение и эмоции, которые нельзя сформулировать в тексте. И вместе с этим братья Шлегели утверждали, что каждый вид искусства может дополнять и усиливать другие виды искусства. Например, театр совмещает в себе литературу, музыку, живопись и актёрское мастерство.

Первостепенное значение среди всего многообразия искусств отводилось литературе, а точнее, её более музыкальной части – поэзии. Ф. Шлегель писал: «Романтическая поэзия – это прогрессивная универсальная поэзия. Её предназначение не только вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой. Она стремится и должна то смешивать, то сливать воедино поэзию и прозу, гениальность и

²⁰⁶ *Зенкин С. Н.* «Свобода», «страсть», «фантастика»: словарь романтика: понятия, которые романтизм изобрел – или придал им современный смысл. Arzamas. URL: <https://arzamas.academy/materials/2221?ysclid=16f4ih92ve748012841> (дата обращения 22.02.26).

²⁰⁷ *Берковский Н. Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. Л.: Изд-во писателей, 1934. С. 77.

критику, художественную и естественную поэзию»²⁰⁸. В этом программном для романтизма высказывании Шлегель описывает взаимодействие разных форм поэзии. Он предвосхищает слияние различных искусств, которое в эпоху позднего романтизма найдёт своё развитие в концепции *Gesamtkunstwerk*.

Также в это время «процесс творчества стали часто изображать в литературе, а в словесные тексты – обильно вводить описания картин, статуй, театральных представлений и музыкальных впечатлений»²⁰⁹. Именно в эпоху романтизма складывается особый вариант жанра романа – *Künstlerroman*, или «роман о художнике», в котором фигура творца оказывается в центре сюжета. Этот жанр становится художественным воплощением романтической идеи синтеза искусств и одновременно лабораторией, где формируется новый тип героя – персонажа, существующего на границе различных искусств²¹⁰, о чём уже шла речь в первом разделе данной главы.

«Союз искусств породил новую фигуру "артиста" – не в современном значении русского слова ("деятель сценических искусств"), а в более широком смысле художника и знатока, страстно преданного искусству; его социальный портрет был набросан молодым Бальзаком (эссе "Об артистах«»), а в собственно художественной словесности сложился особый жанр романа о художнике: в Германии – у Гофмана и Тика, в России – у Гоголя ("Портрет"). Артист – не обязательно творческий гений, но это тонкий, чуткий ценитель искусства. Его отличают вдохновенная отрешённость от житейских забот, стремление к творческому совершенству и идеальной любви; иногда ему присуще и эстетски-поверхностное отношение к окружающему миру, где он ищет лишь красоту, пренебрегая моральными, социальными, интеллектуальными запросами общественной жизни; сочувственно-ироническое изображение таких артистов-эстетов часто встречается, например, у Теофиля Готье. В "артистической"

²⁰⁸ Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2-х т. Т. 1. / Ф. Шлегель: вступ. ст., сост., пер. с нем. Ю. Н. Попова. М.: Искусство, 1983. С. 294.

²⁰⁹ Зенкин С. Н. «Свобода», «страсть», «фантастика».

²¹⁰ Подробнее см.: Бочкарёва Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика: На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь: ПГУ, 2001. 390 с.

литературе искусство любит себя и критикует себя, осмысливает художественную традицию и практику художественными же средствами»²¹¹.

Таким образом, именно в эпоху романтизма складываются все необходимые условия для появления интермедийного персонажа. Художник окончательно превращается в демиурга, в центрального или важнейшего персонажа произведения, чья индивидуальность провозглашается главным источником творчества. Ключевым признаком становится рефлексия над процессом творения, который подробно описывается и часто становится стержнем сюжета. Герой-творец романтиков (Франц Штернбальд, Нольтен, кавалер Глюк и др.) уже не просто упоминает о своем искусстве, но активно творит внутри текста, и его творения начинают трансформировать художественную реальность произведения.

К середине XIX века идеи взаимодействия и синтеза искусств оформляются в концепцию *Gesamtkunstwerk*, то есть единого целостного произведения искусства, в основе которого лежит «органическое единство средств выразительности различных видов искусства» в рамках одного художественного произведения²¹². Если Ф. Шлегель видел потенциал к синтезу искусств в поэзии, то Р. Вагнер считал, что «высшей формой искусства является драма: она может достичь своего предельного развития в том случае, если каждый вид искусства будет присутствовать в ней в своём предельном развитии»²¹³. Именно театр должен был стать местом, где будут создаваться произведения искусства будущего, объединяющие архитектуру, скульптуру, живопись, музыку, актёрское и танцевальное искусства. Теоретические работы и оперные постановки Р. Вагнера оказали огромное влияние на взаимодействие искусств во второй половине XIX и XX вв.

Итак, романтизм стал первой эпохой, где взаимодействие искусств было осмыслено как фундаментальный принцип художественного мышления. В

²¹¹ *Зенкин С. Н.* «Свобода», «страсть», «фантастика».

²¹² *Иванова О. Н.* Синтез искусств и *Gesamtkunstwerk* отражение диалога культур // Межкультурное взаимодействие: проблемы и перспективы: материалы международной научно-практической конференции. Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. С. 100–102.

²¹³ *Вагнер Р.* Произведение искусства будущего: пер. с нем. Изд. 3-е, стереотип. М.: ЛЕНАНД, 2018. С. 98.

поэтике этого времени границы между словесным, музыкальным и визуальным искусством оказываются проницаемыми; процесс творчества и фигура художника выходят в центр художественного мира. Именно тогда возникает жанр *Künstlerroman* и утверждается особый тип героя-художника, превращающегося в медиатора между различными медиумами. Концепции Шлегелей и др., а также художественная практика Вагнера с его идеей *Gesamtkunstwerk*, закрепили представление об искусстве как единой, но многообразной системе, где каждая форма обогащает и интерпретирует другую. Этот романтический синтез подготовил почву для эстетических поисков модернизма и авангарда, где идея преодоления границ искусств получила новые, экспериментальные воплощения.

Эпоха модернизма рубежа XIX–XX вв. унаследовала от романтизма идею синтеза искусств, но радикально трансформировала её, подвергнув сомнению сами основы традиционного миметического искусства. Если романтики стремились к синтезу во имя выражения универсальной духовной сущности мира, то модернисты – во имя создания новой реальности, автономного художественного языка и тотального преобразования человеческого восприятия.

Фундаментальный импульс этому процессу задала философия Ф. Ницше. В работе «Рождение трагедии из духа музыки» он не просто противопоставил дионисийское (музыкальное, экстатическое) и аполлоническое (пластическое, образное) начала, но утвердил музыку как первичную и высшую форму искусства, онтологическую основу, которая может найти своё воплощение в иных медиа²¹⁴. Эта идея стала краеугольным камнем для модернистской эстетики: задача художника заключалась не в изображении видимого мира, а в прямом выражении «дионисийской» сущности бытия через специфические средства своего искусства, что неизбежно вело к поискам межмедийных соответствий.

Ключевой категорией, воплотившей ницшеанские интуиции на практике, стала синестезия – феномен взаимодействия чувственных восприятий, когда впечатление, характерное для одного органа чувств, сочетается с ощущением от другого («цветной слух», «звучание цвета» и др.). В поэзии французских

²¹⁴ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021.

символистов (напр., Ш. Бодлера «Соответствия», А. Рембо «Гласные») слово стремилось не называть явление, а «внушать» чувство, выполняя роль музыкальной ноты или цветового пятна. Оно должно было не описывать, а создавать сложный «синтетический эффект», стирая границы между лирикой, музыкой и живописью. Эта практика была теоретически осмыслена в трудах Андрея Белого, который рассматривал ритм и звукопись как основу для построения художественного целого, родственного музыкальной композиции.

Также идея синтеза искусств воплотилась, скажем, в практиках художника и композитора М. К. Чюрлёниса. Он создал так называемые «картинные сонаты» – циклы живописных произведений, структурированных по образцу музыкальных форм: “Allegro”, “Andante”, “Scherzo”, “Finale”. В этих полотнах композиция, цвет и ритм выстроены по принципу музыкальных аналогий – интенсивность цвета соответствует динамике звука, пластическая ритмика визуальных линий – темпу, а положение фрагментов – позициям частей в музыкальной структуре. Чюрлёнис стремился создать как бы зрительный эквивалент музыкального переживания. Также синестезия находит развитие в светомузыкальных композициях А. Скрябина²¹⁵ и др.

Авангардные движения начала XX в. довели логику синтеза до крайности, поставив своей целью не создание отдельных произведений, а тотальную реорганизацию жизненной среды. Русские авангардисты – футуристы и особенно супрематисты и конструктивисты (К. Малевич, В. Татлин, Э. Лисицкий) – мыслили категориями проектирования нового мира. Их интересовал синтез не только традиционных искусств, но и новых технологий (архитектура, дизайн, полиграфия). Э. Лисицкий в своих «проунах» (Проекты Утверждения Нового) создавал прототипы архитектурных и пространственных решений, синтезируя живопись, графику и инженерию.

Вершиной практического воплощения идеи синтеза стала школа «Баухаус». Её основатель В. Гропиус провозгласил целью совместное творение будущего, в

²¹⁵ Хрущева Т. С. Особенности светомузыки в творчестве А. Н. Скрябина // Вестник МГУКИ. 2016. № 2 (70). 105–108.

котором не будет границ между ремеслом, наукой и искусством. В Баухаусе настойчиво стиралась иерархия между художником и ремесленником, живописью и архитектурой. Теоретические работы В. Кандинского («Точка и линия на плоскости») и П. Клее («Педагогические эскизы») были направлены на поиск универсальных элементов формы, общих для всех видов творчества. Синтез реализовывался в создании комплексных произведений – от театральных постановок О. Шлеммера, где актёр становился частью кинетической скульптуры, до проектов жилых зданий, в которых было неразделимо все: от планировки и мебели до дверных ручек и светильников.

Параллельно с художественной практикой зарождалось и собственно научное осмысление взаимодействия искусств. Немецкий искусствовед О. Вальцель, опираясь на идеи романтиков, в работе «Взаимное освещение искусств» впервые чётко сформулировал методологический принцип: законы одного искусства могут быть продуктивно применены для анализа другого. Он ввёл понятия «словесно-литературного» и «изобразительно-живописного» принципов в литературе, заложив основы сравнительного интермедиального анализа.

Принципиальный вклад в развитие анализа взаимодействия разных видов искусств внесли и русские формалисты. В. М. Жирмунский в статье «Задачи поэтики» прямо указывал на необходимость изучения взаимных соотношений и границ между отдельными искусствами. Однако главный прорыв состоял в переносе акцента с содержательных соответствий на структурные, формальные принципы. Более того, формалисты рассматривали искусство как систему, где каждое произведение вступает в отношение не только с действительностью, но и с другими произведениями и другими искусствами, что напрямую предвосхитило теорию интермедиальности.

Таким образом, эпоха модернизма завершила переход от философско-эстетической концепции синтеза искусств к его практической реализации и первым научным обобщениям. Художники и теоретики этого периода окончательно утвердили мысль о том, что взаимодействие медиа является

внутренним структурным принципом искусства, инструментом расширения его выразительных возможностей и радикального обновления художественного языка. Эта установка стала непосредственной предпосылкой для формирования во второй половине XX в. теории интермедиальности как самостоятельной области гуманитарного знания.

Если же говорить о художественной практике, то эпоха художественной модальности становится тем этапом, когда взаимодействие искусств начинает осмысляться как фундаментальный принцип художественного мышления. Уже в романтизме можно обнаружить мысли о проницаемости границ между словесным, музыкальным и визуальным искусствами. Процесс творчества и фигура художника выходят в центр художественного мира. В этот период возникает жанр *Künstlerroman* и утверждается особый тип *героя-художника*, превращающегося в медиатора между различными медиумами. Романтическая концепция синтеза искусств (*Gesamtkunstwerk*) подготавливает почву для эстетических поисков модернизма и авангарда, где идея преодоления границ искусств получила новые воплощения.

Подводя итог рассмотрению интермедиального персонажа и системы искусств в свете исторической поэтики, можно отметить, что феномен интермедиальности укоренён в художественном мышлении прошлых эпох и не является порождением исключительно XX в. Этот путь прослеживается как движение от первоначального синкретизма, где различные (до)художественные практики были нерасчленимы, через этап рефлексивной дифференциации – выявления и противопоставления специфических свойств каждого вида искусства – к осознанному синтезу. Поэтика художественной модальности и, в частности, романтизм совершили качественный скачок, перейдя от внешнего сравнения искусств к идее их сущностного взаимопроникновения; теоретические построения романтиков содержали в имплицитной форме те проблемы, которые сегодня разрабатываются в категориальном аппарате интермедиальности.

Вместе с тем интермедиальный персонаж не является универсальной (вневременной) категорией, а представляет собой исторически обусловленный

тип персонажа, формирующийся в хронологических границах поэтики художественной модальности. Возникновение данного субъекта связано с изменением субъектной структуры литературного произведения и автономностью искусства (рождение эстетики). Основопологающим отличием интермедиального персонажа от персонажа-художника в эпоху синкретизма и эйдетической поэтики является не простая тематическая связь с другим видом искусства (живопись, скульптура, музыка, театр и т. д.), а *функциональная способность преобразовывать внутренний мир произведения*. При этом исторически складывавшееся противопоставление визуальных и музыкально-исполнительских искусств, прослеживаемое от аристотелевского различения по средству подражания до модернистских практик, создаёт основу для нашей гипотезы о типологии интермедиального персонажа, о чем пойдёт речь в следующем разделе.

1.4. Понятие интермедиального персонажа и методика его анализа

Итак, прежде чем переходить к определению понятия интермедиального персонажа и описанию его методики, ещё раз подчеркнём несколько концептуально важных для данного исследования тезисов.

В рамках данного исследования мы разделяем понятия «литературный герой» и «персонаж»: первое используется для обозначения главного персонажа произведения, вокруг которого организуется сюжетная, событийная и (отчасти) ценностная структура художественного мира; второе – для обозначения субъекта действия, который является структурной единицей художественного мира и раскрывается в тексте через совокупность признаков (номинация, внешность и портрет, социальный и профессиональный статус, речевые характеристики, поступки и мотивация, особенности мировоззрения).

Определение категории «интермедиальности» невозможно без предварительного уточнения границ понятия «медиа». Мы, вслед за В. Вольфом, будем придерживаться компромиссного подхода к пониманию «медиа» и определять их как средства коммуникации, которые используются человеком для

передачи «сообщения» посредством технических, институциональных или семиотических «каналов передачи информации» (следовательно, под таковыми можно понимать и искусства разной знаковой природы), а «интермедиальность» – как прямое / косвенное участие более чем одного медиа в рассматриваемом объекте.

На наш взгляд, «интермедиальный персонаж» представляет собой одну из внутрикомпозиционных форм интермедиальности (по В. Вольфу), поскольку функционирует во «внутреннем мире» словесного художественного произведения и в то же время «организует» его «коммуникацию» с другими видами искусства (этим он принципиально отличается от простого упоминания персонажа-художника в тексте). При этом данная коммуникация не сводится к отдельным тематическим отсылкам, а влияет на общую структуру произведения.

«Интермедиальный персонаж» представляет собой исторически обусловленный феномен, который сформировался в поэтике художественной модальности, когда искусство начало осознаваться как автономная сфера человеческой деятельности (возникновение эстетики), а «синтез искусств» стал осознанной художественной задачей.

Все три перечисленных аспекта, на наш взгляд, чрезвычайно важны для целостного понимания феномена интермедиального персонажа, поскольку, без первого не будет понимания функции персонажа в тексте, без второго – природы взаимодействия медиа, без третьего – условий его возникновения. Исходя из этого, можно сформулировать определение интермедиального персонажа.

Интермедиальный персонаж – это специфический субъект действия, *творец* (художник, скульптор, музыкант, актёр и т.п.), наделённый способностью *взаимодействовать* с другими видами искусства и *преобразовывать* структуру внутреннего мира произведения, делая его «интермедиальным» (т. е. «включая» в структуру художественного текста другой вид искусства).

По нашему мнению, в таком определении, с одной стороны, содержится фундаментальная характеристика «*интермедиального персонажа*», отделяющая его от простого *персонажа-творца* (способность к преобразованию *внутреннего*

мира путём создания произведений искусства²¹⁶), а с другой – подчёркивается его основная функция в тексте (*соединение* нескольких медиа). Такой субъект рассматривается нами как особый *тип героя-художника*, органично вписывающийся в рамки литературоведческих исследований и помогающий существенно прояснить специфику устройства внутрикомпозиционных форм интермедиальности в некоторых литературных произведениях.

На представленной схеме (см. в приложении «Схема 1. Интермедиальный персонаж. Понятийное поле») мы постарались наглядно продемонстрировать связь более узкого термина «*интермедиальный персонаж*» (малый круг оранжевого цвета) с более широким – «*персонаж-творец*» (большой круг синего цвета). Обозначенные разновидности творческой личности (художник, скульптор, музыкант, актёр) находятся в «зоне притяжения» обоих понятий, поэтому они пересекают сразу два условных «поля» (большое и малое)²¹⁷. Особняком относительно предыдущих стоит тип *персонажа-писателя*, который, на наш взгляд, может соотноситься только с понятием «*творца*», поскольку такой персонаж не является «*интермедиальным*» в точном смысле этого слова, поскольку литературное произведение внутри вербального текста не является другим медиа, это текст той же знаковой природы (ср. с Густавом фон Ашенбахом, главным героем новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции»).

Помимо этого, на схеме отмечены разновидности эпических жанров (рассказ, новелла, повесть, роман о художнике), в которых может встретиться *интермедиальный персонаж*, а также предложен вектор для последующей конкретизации термина и выстраиванию его типологических связей с другими субъектами художественного произведения и / или компонентами интермедиальной поэтики («горизонт интермедиальности»).

Способность к преобразованию внутреннего мира путём создания произведений искусства относится к непреложным чертам такого персонажа,

²¹⁶ Именно поэтому «частичное» или «полное» описание самого процесса творения и / или упоминание о нём обязательно должны присутствовать в тексте.

²¹⁷ Их конкретное «местоположение» определяется в процессе анализа художественного текста.

поэтому описание самого процесса творения обязательно должно фигурировать в тексте. И важно, что интермедиаальный персонаж всегда изображается как художник, но далеко не каждый художник при этом является интермедиаальным персонажем. Он выступает в роли субъекта, аккумулирующего иные медиа (невербальные), и создаёт собственные эстетические объекты. То есть, интермедиаальный персонаж (герой) обязательно:

- творец (художник);
- создаёт иномедийный эстетический объект, включённый в структуру внутреннего мира произведения, т. е. делает литературу интермедиаальной;
- тем или иным способом меняет внутренний мир произведения.

Таким образом, персонаж-художник в литературном произведении будет интермедиаальным, если он не только выполняет сюжетную функцию, но и создаёт собственное произведение в рамках внутреннего мира, которое влияет на точку зрения других субъектов.

При использовании данной категории в анализе текста нам необходимо понять, во-первых, структуру внутреннего мира художественного произведения – как там устроено пространство и время, меняется ли оно под влиянием героя / персонажа, присутствует ли там «воображаемый мир героя»²¹⁸ или какая-либо «другая» реальность: например, есть ли там фантастическое двоимирие, или реальность картины, или мир живых / мёртвых, и т.п.

Во-вторых, проанализировать систему персонажей и определить место в ней персонажа-творца (т. е. собственно интермедиаального персонажа): является ли он главным героем или второстепенным персонажем, какую роль он играет в сюжете произведения, как влияет (или не влияет) на жизнь других персонажей, и т.д.

²¹⁸ Подробнее см.: Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики : моногр. / О. В. Дрейфельд. Кемерово.: КемГУ, 2015. 137 с.

И, в-третьих, необходимо обратить внимание на композицию (по Б. А. Успенскому²¹⁹), то есть на то, как выстраивается в данном произведении система точек зрения и система композиционно-речевых форм, включая экфрасисы, т. е. описания произведений визуального искусства (если они есть).

Схематично методика анализа интермедиального персонажа в каждом конкретном тексте должна выстраиваться следующим образом:

1. Устройство внутреннего мира произведения

- анализ пространства и времени
- выявление вставных миров (воображаемых и т.д.)

2. Система персонажей

- выделение в тексте интермедиального персонажа (персонажа-творца)
- прояснение его отношений с другими персонажами
- ответ на вопрос: «Что меняет этот персонаж во внутреннем мире произведения»?

- определение места интермедиального персонажа во внутреннем мире произведения

3. Система точек зрения (композиция)

- рассмотрение точек зрения
- анализ композиционно-речевых форм
- влияние точки зрения интермедиального персонажа на других субъектов (персонажей / читателя)

В отличие от персонажа-художника как профессиональной или сюжетной роли, интермедиальный персонаж проявляет себя именно в создании художественного объекта внутри текста и в способности преобразовывать структуру внутреннего мира произведения.

Этот акт творчества во внутреннем мире произведения качественно меняет поэтику текста и может сопровождаться следующими факторами:

²¹⁹ Подробнее см.: Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. 360 с.

- трансформацией пространства внутреннего мира произведения (появление описания / упоминания создаваемого произведения)
- реструктуризацией темпорального уровня текста (замедление / ускорение; ретроспекция / проспекция; линейность / нелинейность)
- смещением границ реальности (напр., между «реальным» и «ирреальным» мирами)
- психологическим воздействием на других персонажей (инспирирование воспоминаний из прошлого ; каталогизатор рефлексии и др.)
- сменой точки зрения на мир.

Таким образом, введение категории интермедиального персонажа позволяет уточнить понятийный аппарат поэтики и предложить продуктивный инструмент анализа.

Разработанная методика задаёт критерии его выявления и алгоритм анализа на уровне хронотопа, системы персонажей и композиции. Тем самым становится возможным проследить роль интермедиального персонажа в организации интермедиальных связей текста.

Ещё раз подчеркнём, что интермедиальный персонаж – это не просто разновидность персонажа-художника, а проводник интермедиальности, чья деятельность преобразовывает литературный текст, наделяет его свойствами других видов искусства, напр., музыкальностью²²⁰, театральностью²²¹ и некоторыми визуальными особенностями²²². Именно эта преобразующая функция, а не род занятий является его сущностным, типологическим признаком, отсутствующим в существующих классификациях. Введение этой категории

²²⁰ Подробнее см.: *Магомедова Д. М.* «Музыкальное» в литературе // Литературоведческие термины: материалы к словарю / под ред. Г. В. Краснова. Вып. 2. Коломна, КПИ, 1999. С. 48–50; *Махов А. Е.* *Musica literaria*. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М.: Intrada, 2005; *Махов А. Е.* Избранные сочинения. В 3 т. Т. 2. О музыке слова. Тула: Аквариус, 2025;

²²¹ Подробнее см.: *Чернова Ю. В.* Театральность прозы Дж. Пристли: дисс. ... канд. филол. наук. М.: МПГУ, 2017. 203 с.

²²² Подробнее см.: *Лавлинский С. П., Малкина В. Я.* «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов // Визуальное во всём: сб. ст. Вып. 1. М.: Эдитус, 2023. С. 5–38.

позволяет перейти от тематического описания к анализу структурной роли такого персонажа в организации художественного целого.

Если говорить о возможностях типологии интермедиального персонажа, то её построение возможно на нескольких основаниях. Во-первых, по его роли в сюжете произведения (главный / второстепенный) – но это ничем не отличается от типологии персонажей в целом. Во-вторых, по той части художественного мира, которую он преобразует (пространство / время); это не самый четкий критерий, так как иногда преобразуется мир в целом. В-третьих, в зависимости от того вида искусства (медиа), который включается в литературный текст. Именно этот способ нам представляется наиболее продуктивным, и исходя из него строится дальнейшая структура работы (поэтому мы сочли необходимым в третьем разделе данной главы обратиться к истории классификации и взаимодействия разных видов искусств).

Кроме того, деление по видам искусств достаточно традиционно: во всех работах наших предшественников рассматривался персонаж, относящийся к какому-либо виду искусства: скульптор, художник, музыкант, актёр. В зависимости от того, какой вид искусства находится в центре, меняется внутренний мир произведения, а вербальный текст может приобрести дополнительные свойства, такие как визуальность или музыкальность.

Именно эту традиционную структуру мы берём как точку отсчёта, для дальнейшей структуры работы и предлагаем типологизировать интермедиальных персонажей, исходя из специфики медиа:

- Визуальные: живопись и скульптура, то есть персонаж-художник и персонаж-скульптор. Этому посвящена вторая глава работы.
- Аудиально-перформативные, то есть музыка и театр, соответственно, персонаж-музыкант (композитор) и персонаж-актёр. О них речь пойдет в третьей главе.

Таким образом, разработанный теоретический аппарат создаёт необходимые основания для перехода к анализу конкретных художественных текстов, в которых представлен интермедиальный персонаж.

Глава 2. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ И ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

В первой главе была разработана теоретическая база исследования: уточнены ключевые понятия, дано определение интермедиального персонажа и предложена методика его анализа. Следующий шаг – обращение к конкретному художественному материалу, который позволит проверить и конкретизировать выдвинутые положения.

Поэтому вторая глава переводит исследование из плоскости теоретической в плоскость практического анализа. Её центральная задача – верифицировать и конкретизировать разработанный теоретический аппарат на материале художественных текстов. Внимание здесь сосредоточено на интермедиальных персонажах, связанных с визуальными искусствами – живописью и скульптурой. Такой выбор обусловлен тем, что именно эти искусства наиболее последовательно входили в ткань литературного текста, образуя устойчивые топосы и сюжетообразующие мотивы. Кроме того, визуальные искусства в силу своей наглядности и материальной предметности особенно часто становятся объектом экфрасиса, а значит – удобной моделью для выявления механизмов интермедиальности.

В главе сначала анализируются персонажи-живописцы как наиболее частый вариант интермедиального героя, затем рассматриваются фигуры скульпторов, в чьём образе проявляется особая связь искусства формы и пластики с поэтикой словесного текста. В обоих случаях внимание уделяется не только сюжетным функциям персонажей, но и тому, как их творческая деятельность влияет на хронотоп, систему персонажей и композицию произведения.

Таким образом, вторая глава демонстрирует, как предложенная в первой главе методика работает на материале малой эпической прозы XIX–XX вв., и закладывает основу для последующего анализа интермедиальных персонажей, связанных с исполнительскими искусствами (музыкой и театром) в третьей главе.

2.1. Интермедиаальный персонаж-художник

Как было показано в третьем разделе первой главы, взаимодействие живописи и литературы имеет долгую историю – от античного топоса “*ut pictura poesis*” до романтической концепции синтеза искусств; живопись чаще других искусств становилась предметом описания и рефлексии в литературе. Следовательно, анализ интермедиаальных персонажей-живописцев позволяет наиболее наглядно выявить и проверить основные критерии и методик, предложенные в первой главе, поэтому мы начинаем именно с них.

В данном разделе анализируются рассказы, новеллы и повести, в которых центральной фигурой является живописец или график. Ключевыми объектами анализа выступают следующие тексты: «Лист работы Ниггля» Дж. Р. Р. Толкина, «Последнее лето Клингзора» Г. Гессе, «Последний лист» О. Генри, «Безумный художник» И. А. Бунина, а также ряд других произведений («Овальный портрет» Э. По, «Акварель» и «Искатель приключений» А. С. Грина, «Модель для Пикмана» Г. Ф. Лавкрафта, «Живописец» В. Ф. Одоевского и др.). Анализ будет сосредоточен на том, как акт живописного творчества, совершаемый персонажем, трансформирует внутренний мир произведения: становится катализатором сюжета, влияет на систему точек зрения, создаёт «вставные» миры внутри текста или трансформирует уровень фокализации.

Отбор и последовательность анализируемых произведений определяются степенью и характером этого преобразования: в одних текстах творчество интермедиаального персонажа буквально переустраивает (или пытается перестроить) художественную реальность, в других – воздействует на окружающих персонажей.

Начнём наш анализ с рассказа Дж. Р. Р. Толкина «Лист работы Ниггля» (“*Leaf by Niggle*”, 1942), в котором ключевой фигурой в системе персонажей является художник Ниггль (от англ. “*niggler*” – «ворчун», «придира»¹),

¹ В кэмбриджском словаре фиксируется следующее значение лексемы “*niggle*”: критиковать кого-либо по мелочам или уделять слишком много внимания деталям. См. *Cambridge Advanced*

стремящийся вести эскапистский образ жизни и всё свободное время посвящать своему основному занятию – рисованию. Цель своего существования Ниггль видит в завершении одной крупной картины до отъезда из дома (путешествие с неизвестным пунктом назначения в данном случае является метафорой смерти). Сама картина представляет собой пейзаж с выделяющимся на его фоне Деревом²: “Then all round the Tree, and behind it, through the gaps in the leaves and boughs, a country began to open out; and there were glimpses of a forest marching over the land, and of mountains tipped with snow”³ (пример экфрастического описания, на котором мы остановимся подробнее при анализе системы точек зрения). При этом итоговая работа художника представляет собой необычный полиптих, так как она состоит из множества приставленных друг к другу холстов разного размера (с нашей точки зрения, это подчёркивает творческую «раздробленность» Ниггля и его неспособность создать органичное, цельное изображение).

От творчества Ниггля постоянно отвлекают разные обязанности (хозяина дома, присяжного, соседа), а также хромоногий сосед Пэриш (фамилия этого персонажа отсылает нас к английскому слову “parish”, значение которого можно определить как «приход» и «община»⁴) и жена последнего. Принципиальная противоположность Ниггля (художника-творца) и Пэриша (обывателя) подчёркивается в том числе различием их видения мира, где оптика последнего оказывается непригодной для восприятия искусства: “When Parish looked at Niggle's garden (which was often) he saw mostly weeds; and when he looked at Niggle's pictures (which was seldom) he saw only green and grey patches and black lines, which seemed to him nonsensical”⁵. Именно по просьбе соседа Ниггль поедет на велосипеде в город, а впоследствии заболеет и отправится в иной мир.

Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/niggle> (дата обращения 25 ноября 2024 г).

² В рассказе Толкина намеренно различается написание слова «дерево»: “tree” (несовершенное, относящееся к реальному миру) и “Tree” (совершенное, относящееся к миру ирреальному и / или воображаемому).

³ Tolkien J. R. R. *Tree and Leaf. Including Mythopoeia*. L.: HarperCollins. 2001. P. 94.

⁴ См. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/parish> (дата обращения 25 ноября 2024 г).

⁵ Tolkien J. R. R. *Tree and Leaf. Including Mythopoeia*. L.: HarperCollins. 2001. P. 97.

Примечательно, что в момент поездки на велосипеде под осенним дождём у главного героя появляется предчувствие приближающейся гибели, связанное с осознанием невозможности завершения работы над картиной: “But he had a sinking feeling in his heart, a sort of fear that he would never now get a chance to try it out”⁶).

Рассмотрим теперь подробнее основные принципы изображения *пространства* и *времени* рассказа в их соотнесённости с особым элементом архитектоники художественного целого – *вставными мирами* произведения.

Пространство внутреннего мира произведения можно условно разделить на две части: *мир реальный* и *мир ирреальный*. В свою очередь, реальный мир включает в себя несколько пространств: *загородное пространство* (с домом Ниггля, его сараем-мастерской и садом, а также домом его соседа Пэриша) и *город*. Ирреальный мир можно разделить на *рабочий дом / исправительную колонию* (“Workhouse”) и *идиллическую местность*, получившую название «Край/Деревня Ниггля» (“Niggle's Country”). Следует также обозначить, что оба мира связаны друг с другом несколькими *лиминальными «коридорами»*, через несколько персонажей рассказа осуществляют переход между мирами (Ниггль и Пэриш). К такого рода пространствам можно отнести *тёмный туннель, железнодорожную станцию, вокзал* (все упомянутые локации связывают образы поезда и железной дороги), через которые Ниггль проезжает во время своего последнего путешествия. Существенной характеристикой пространственной организации, с нашей точки зрения, является своеобразная «зеркальность» (ср. образ запущенного сада Ниггля с образом цветущего «Края Ниггля»), которая и противопоставляет части мира (*реальный – ирреальный*), и подчёркивает их взаимосвязь (отметим здесь постепенное узнавание Нигглем в идиллической местности знакомых черт своего живописного произведения).

Временной план произведения, тесным образом связанный с планом пространственным, тоже подчёркивает принципиальное различие двух частей мира. В реальном мире (до предполагаемой смерти главного героя) время

⁶ Ibid. P. 99.

движется линейно, упоминаются события прошедших месяцев жизни Ниггля, времена года (прошедшая зима, весна и наступившая осень), и даже отмечается счёт времени: “At the end of a week or so...”⁷. После того как Ниггль попадает в *рабочий дом*, ход времени существенным образом меняется: несмотря на смену дня и ночи, время фактически застывает, становится бесконечным: “At first, during the first century or so (I am merely giving his impressions), he used to worry aimlessly about the past”⁸. Ещё один существенный момент, связанный с восприятием времени героем, заключается в том, что если сначала Нигглю катастрофически не хватало времени и он не успевал заниматься обычными делами и творчеством, то после исправительных работ научился всё успевать.

Таким образом, рассмотрение *пространственно-временного устройства произведения* позволяет обнаружить в тексте наличие двух миров (*реальный – ирреальный; живых – мёртвых*), различающихся между собой как по пространственным характеристикам (*ограниченность – бесконечность*), так и по временной организации (*время линейное – время бесконечное*). Кроме того, нам представляется возможным выделить третий мир (*незавершённого Творения*), связанный с сознанием главного героя и его воображением, если обратить внимание на поразительное сходство «Края Ниггля» с незавершённой картиной: “He went on looking at the Tree. All the leaves he had ever laboured at were there, as he had imagined them rather than as he had made them; and there were others that had only budded in his mind, and many that might have budded, if only he had had time”⁹ (пример пейзажного описания, о котором подробнее будет сказано при анализе системы точек зрения). Иными словами, идиллическая местность, последний пункт назначения Ниггля, в некотором смысле является «личным раем» художника, куда он попадает, преодолев *ад* (*реальный мир*, в котором всё, начиная от человеческих взаимоотношений и заканчивая произведением искусства, оказывается «несовершенным» и «незавершённым») и *чистилище*

⁷ Ibid. P. 100.

⁸ Ibid. P. 103.

⁹ Ibid. P. 110.

(работный дом / исправительная колония, где после прохождения трудовой терапии главный герой получает право идти дальше) и где обретает долгожданную возможность заниматься творчеством¹⁰.

Переходя к рассмотрению *системы персонажей*, стоит сказать, что всех персонажей можно разделить на *главных* (Ниггль, Пэриш) и *второстепенных* (мисис Пэриш, Инспектор домов и Извозчик, Носильщик, врач, двое безымянных говорящих, пастух, а также зрители Аткинс, Томкинс и Перкинс) по степени участия в сюжетном действии или же по тому, кто из персонажей наделён способностью перемещаться между двумя ранее обозначенными мирами (*реальный – ирреальный*).

Если рассматривать первый подход, то сразу стоит оговорить, что при всех различиях Ниггль и Пэриш являются частью единого целого. Если в начале рассказа они плохо относятся друг к другу и, по сути, воплощают два противоположных взгляда на мир, то в конце работают рука об руку над созданием *идиллической местности*. При всей кажущейся беспомощности и даже комичности Пэришу (в этой связи интересна «зеркальная» переключка незначительной роли этого персонажа с одним из русских переводов фамилии главного героя – Мелкин, т. е. мелкий¹¹) суждено сыграть важную роль в «завершении» *небольшой части мира незавершённого Творения*: “Some of the most beautiful – and the most characteristic, the most perfect examples of the Niggle style – were seen to have been produced in collaboration with Mr. Parish: there was no other way of putting it”¹². Говоря метафорически, указанные персонажи являются двумя полюсами, между которыми существует неразрывная связь, полюсами, стремящимися притянуться друг к другу. Таким образом, введённая автором оппозиция (*художник – обыватель* и *искусство – жизнь*) постепенно

¹⁰ Подробнее об образах ада, чистилища и рая в рассказе см.: Гасанова В. Р. Мотивы «Божественной комедии» Данте в рассказе Дж. Р. Р. Толкина «Лист работы Ниггля» // Международный научный журнал «Слово в науке». 2022. № 9. С. 6–8.

¹¹ Представленный вариант перевода фамилии главного героя встречается в переводе С. Л. Кошелева.

¹² Tolkien J. R. R. *Tree and Leaf. Including Mythopoeia*. L.: HarperCollins. 2001. P. 110.

нивелируется и раскрывает читателю мир гармоничного единства, в котором действуют иные законы.

Второстепенные персонажи оказываются «закреплены» за конкретными местами и связаны с выполнением определённой сюжетной функции рассказа. Так, например, миссис Пэриш закреплена за пространством своего дома, а её сюжетная функция заключается в том, чтобы спровоцировать определённую череду событий в жизни Ниггля: выход из мастерской, поездка на велосипеде под осенним дождём, болезнь и смерть (т. е. начало последнего путешествия). Подобным же образом мы можем рассмотреть и других *второстепенных персонажей*: Инспектор дома и Извозчик явно делят между собой функцию психопомпа («проводника душ»); дважды появляющийся Носильщик выступает как «сопровождающий» во время загробного путешествия главного героя на поезде; доктор, закреплённый за пространством рабочего дома, следит за терапией Ниггля и его исправлением и т.д. Для нас оказывается важным, что второстепенные персонажи подчинены выполнению сюжетной функции и не способны преодолевать пространственные границы.

Подводя итог рассмотрению системы персонажей, нужно подчеркнуть, что деление персонажей на *главных* и *второстепенных* позволяет нам лучше понять, какие роли они играют в сюжете произведения, а также увидеть, кто из них наделён основополагающей способностью героя преодолевать пространственные границы. Вместе с тем после рассмотрения системы персонажей мы можем выделить в тексте фигуру интермедиального героя (Ниггля), наделённого способностью *взаимодействовать* с искусством (живописью) и при помощи собственных произведений *преобразовывать* внутренний мир произведения (*мир незавершённого Творения*). Иерархически именно Ниггль будет главнее Пэриша, так как, во-первых, способность «творить» была присуща ему с самого начала, а во-вторых, в силу господствующей *точки зрения* в тексте.

В отличие от Пэриша, чья деятельность целиком принадлежит реальному миру и направлена на его обустройство, Ниггль создаёт эстетический объект – картину с деревом – который не остаётся замкнутым в рамках одного мира, а

становится точкой перехода между реальным и ирреальным пространствами. Картина оказывается тем элементом, который структурирует весь внутренний мир произведения: в ирреальном мире она материализуется как реальное дерево и реальный пейзаж. Это и есть преобразование внутреннего мира через творчество – ключевой признак интермедиального персонажа.

Композиционное (структурное) устройство произведения, как об этом писал Б. А. Успенский, связано с «определением и анализом *точек зрения*, с которых ведётся повествование в художественном произведении (или строится изображение в произведении изобразительного искусства)»¹³, а также рассмотрением их взаимодействия. Анализируя различные структурные уровни литературного произведения, исследователь выделяет *четыре типа точек зрения*: *идеологическую* (трансляция мировосприятия автора-творца), *фразеологическую* (авторская / чужая речь), *пространственно-временную* (соотношение с позицией повествователя) и *психологическую* (объективная / субъективная). Мы подробно рассмотрим выражение двух последних *типов точек зрения* в рассказе Толкина, так как их анализ позволит нам подтвердить гипотезу о наличии в тексте интермедиального персонажа и точнее определить его роль в структуре художественного целого.

Для начала скажем, что, несмотря на доминирование в произведении *фразеологической точки зрения* повествователя, в *психологическом плане* она не является объективной и преимущественно транслирует мысли и чувства главного героя. Читая текст, мы в основном воспринимаем мир именно через оптику художника Ниггля: видим, знаем, воспринимаем то, что чаще всего находится в поле именно его кругозора.

Теперь попробуем чуть подробнее остановиться на конкретных композиционно-речевых формах, в равной степени связанных как с повествователем (*фразеологический план*), так и главным героем (*психологический план*). Наглядное пересечение двух обозначенных планов можно обнаружить в разновидностях некоторых *описаний*: *описание картины*, то есть *экфрасис*

¹³ Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки русской культуры, 1995. С. 9.

(начало Творения картины Ниггля), единожды встречающееся *описание интерьера* (комната в доме Ниггля), а также *описание природы* (широко раскинувшегося Древа в «Краю Ниггля»). Все обозначенные описания связаны с фигурой художника, его видением мира, а также образами ветвей дерева и листьев, которые появляются на картине, потолке комнаты, в *ирреальном мире*. Отметим, что *описание интерьера* неразрывно связано с болезнью главного героя и ещё одной композиционно-речевой формой – *видением / галлюцинацией*: “Niggle was in bed, with a high temperature, and marvellous patterns of leaves and involved branches forming in his head and on the ceiling. It did not comfort him to learn that Mrs. Parish had only had a cold, and was getting up. He turned his face to the wall and buried himself in leaves”¹⁴. Примечательно, как спустя некоторое время на смену диковинным узорам из листьев и ветвей приходит образ песчаной пустыни, маркирующий роковой поворот в судьбе главного героя и угасание его творческих и / или жизненных сил: “At the end of a week or so Niggle tottered out to his shed again. He tried to climb the ladder, but it made his head giddy. He sat and looked at the picture, but there were no patterns of leaves or visions of mountains in his mind that day. He could have painted a far-off view of a sandy desert, but he had not the energy”¹⁵. Бросающееся в глаза отсутствие такой композиционно-речевой формы, как *портрет*, с нашей точки зрения, призвано акцентировать внимание читателей на внутренних переживаниях главного героя и подчеркнуть универсальность изображённого в тексте художника.

Однако в рассматриваемом тексте, помимо *речи повествователя*, можно обнаружить и *реплики персонажей*, среди которых особую роль играют *диалоги* (разговор с Пэришем, Инспектором и Извозчиком, Носильщиком, врачом, двумя безымянными говорящими, пастухом, обсуждение последней сохранившейся картины Ниггля Аткинсом, Томкинсом и Перкинсом), *монологи* (прежде всего, фраза, которую Ниггль произносит в момент обнаружения Древа в *идиллической*

¹⁴ Tolkien J. R. R. Tree and Leaf. Including Mythopoeia. L.: HarperCollins. 2001. P. 100.

¹⁵ Ibid. P. 100.

местности: “It's a gift!”¹⁶), а также фрагменты внутренней речи *главного героя* (часть из них можно найти в приведённых ранее цитатах). Далее мы постараемся рассмотреть только те высказывания, которые, на наш взгляд, являются наиболее значимыми для прояснения природы интермедиального персонажа и рассмотрения одного из ведущих мотивов произведения – *мотива творения*.

На наш взгляд, немногочисленные диалоги, встречающиеся в тексте, совпадают со значительными изменениями в жизни Ниггля (ср. это с поездкой на велосипеде в город, перемещением из *реального мира* в *ирреальный*, выпиской из *рабочего дома* и т.д.). Исключением является только обсуждение картины Аткинсом, Томкинсом и Перкинсом, которое происходит без главного героя, в других пространственных (*реальный мир*) и временных координатах (после смерти художника). При этом в обозначенном диалоге проявляется «*внешняя*» по отношению ко «*внутреннему*» *миру картины* и / или *миру мёртвых* зрительская точка зрения и даётся оценка творческого и жизненного пути Ниггля (практическая и экономическая бесполезность его творчества для Общества).

Особую роль среди композиционно-речевых форм также играют *описания картины* Ниггля – своеобразные экфрасисы, рассеянные по всему тексту. Примечательно, что картина никогда не описывается как завершённое целое: читатель видит её фрагментами – то дерево, то листья, то незаполненные края полотна. Эта принципиальная незавершённость является смысловым центром произведения: картина завершается только в *ирреальном мире*, где она перестаёт быть изображением и становится реальностью. Таким образом, экфрасис в рассказе Толкина функционирует как динамический элемент, фиксирующий процесс творения и одновременно предвосхищающий финальную трансформацию внутреннего мира.

Подводя итог рассмотрению композиционного устройства произведения, важно подчеркнуть главенство в тексте *точки зрения* художника Ниггля при фразеологическом превалировании *речи повествователя*. В то же время в рассказе отчётливо выделяются и иные *точки зрения*, связанные с оценкой

¹⁶ Ibid. P. 110.

творчества художника и его значимости в миропорядке: *безымянных говорящих* (значимо – творчество Ниггля питает и восстанавливает силы отправившихся в последнее путешествие) и *оценивающих зрителей* (незначительно – по прошествии лет творчество Ниггля будет забыто).

Проанализированный рассказ Толкина представляет собой своеобразную притчу об искусстве, в которой заложено несколько направлений для толкования и самоопределения читателя. Ключевым субъектом текста является интермедиаальный персонаж, Ниггль, который создаёт собственное произведение искусства (живописная картина) и существенным образом трансформирует внутреннюю реальность литературного произведения на нескольких уровнях: сюжетном, композиционном, мифотектоническом, а также на уровне фокализации. Помимо этого, здесь наглядным образом проявляется концепция суб-творчества Толкина, согласно которой настоящим Творцом является Бог, создать первичной реальности, а художник способен только подражать Ему, т. е. создавать реально вторичную. Если придерживаться такого подхода, то любого художника можно рассматривать как суб-творца, который стремится в своём творчестве создать гармоничный, внутренне непротиворечивый мир¹⁷.

Если в рассказе Толкина творчество художника буквально материализует новый мир, то в повести Гессе «Последнее лето Клингзора» (“Klingsors letzter Sommer”, 1919), картина становится не порталом в иное пространство, а зеркалом, в котором отражается сам художник.

Главный герой произведения – художник-экспрессионист Клингзор, чей образ постепенно вырисовывается перед читателем, полностью раскрываясь лишь при сопоставлении с ближайшим окружением (личность автора в русле юнгианской традиции оказывается «расщеплённой» на множество персонификаций: живописец-путешественник Луи Жестокий, поэт Герман,

¹⁷ Подробнее о концепции см.: *Hammond J. Samuel and Hammond, Marie K. Creation and Sub-creation in “Leaf by Niggle”. Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997–2016: Vol. 7, Article 7.*

армянин-звездочёт и др.). Итоговая работа всей его жизни – «ужасная и в то же время волшебно прекрасная картина»¹⁸, написанная незадолго до смерти.

Если обратить внимание на общую структуру повести, то становится понятно, что центральный мотив произведения – это *противостояние жизни* (созидательного начала) и *смерти* (разрушительного начала), реализующееся на разных уровнях художественного текста. В том числе и на уровне фокализации: через предметы и образы, находящиеся в поле зрения повествователя и / или главного героя.

Возможным ключом для интерпретации всего произведения, на наш взгляд, является не только образ художника, но и его живописные работы. Среди многочисленных творений Клингзора прежде всего – акварельные зарисовки окрестностей, а также автопортрет с изображённым на нём лицом «пропадающего, гибнущего»¹⁹ человека. Именно через них в пространстве художественного текста реализуются несколько ключевых мотивов, например, *мотив смерти*.

В моменты творческого подъёма большую часть дня Клингзор посвящает своему основному занятию – рисованию. Он создаёт «вольные переложения явлений мира, те странные, яркие и всё-таки тихие, мечтательно тихие картины с изогнутыми деревьями и похожими на растения домами»²⁰. Художник, словно предчувствуя собственную гибель, старается использовать каждую минуту и запечатлеть в работах даже, казалось бы, малозначительные объекты действительности («Вот маленький колодец, полукругом на склоне горы, изгиб кладки наполнен дочерна тенями, над ним кровавое пламя цветущего граната»²¹). При этом желаемый результат всегда оказывается мимолётным и едва ли достигнутым («опять прошёл день, а сделано мало»²²). Примечательной в этом отношении оказывается и сама техника работы – акварель, быстро выцветающая и

¹⁸ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 2. М.: Прогресс–Литера ; Харьков : Фолио, 1994. С. 463.

¹⁹ Там же. С. 465.

²⁰ Там же. С. 423.

²¹ Там же. С. 426.

²² Там же. С. 427.

теряющая свою цветовую насыщенность. Один из персонажей, доктор, прямо сказал об этом: «Ужасно жаль, Клингзор, через десять лет все ваши чудесные акварели выцветут; все эти ваши излюбленные краски нестойки»²³. Вечерами главный герой просматривает получившиеся за день эскизы, размышляя о бессмысленности искусства: «Но для чего? Для чего все эти листы, полные красок? Для чего весь этот труд пот, вся эта кроткая пьяная радость творчества»²⁴. Подобным размышления Гессе отводит большую роль в тексте повести, поскольку в них выражается дихотомия внутреннего мира героя.

Цветовая палитра художника оказалась за пределами внимания, хотя она достойна отдельного пристального рассмотрения. Однако считаем необходимым заметить, что функция цвета в произведении также связана с реализацией *противостояния жизни и смерти*, поскольку несколько основных цветов, которыми постоянно пользуется главный герой, отчётливо можно разделить на холодные («зелёная веронезе», «изумрудная», «кобальт», «фиолетовый кобальт») и тёплые оттенки («жёлтый кадмий», «красный кадмий», «французская киноварь», «гераневый»). Кроме того, по мере убывания лета, приближения осени и усиления *мотива смерти* количество цветовых сочетаний в тексте неизменно уменьшается²⁵.

Иными словами, живописные работы Клингзора выполняют в повести не только тематическую, но и структурную функцию: именно через них оппозиция жизни и смерти получает визуальное воплощение и проникает во внутренний мир текста, что делает Клингзора интермедиальным персонажем.

Помимо большого количества акварельных зарисовок, Клингзор в последней главе произведения создаёт автопортрет. Интересно, что сначала автопортрет героя возникает во сне («ему приснилось, что его пытаются, вбивают

²³ Там же. С. 434.

²⁴ Там же. С. 460.

²⁵ К схожим выводам в своей статье приходит и Н. С. Бочкарёва. Подробнее см.: Бочкарёва Н. С. «Клигзор» / «Klingsor» Германа Гессе как роман о художнике // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах: межвуз. сб. науч. тр. Пермь : Перм. ун-т., 1999. С. 140–155.

гвозди в глаза, разрывают крюками ноздри»²⁶), и только потом художник переносит его из своего подсознания в действительность, создавая графический и живописный варианты изображения. В автопортрете, как правило, в разных аспектах и мере воплощается «духовная» биография мастера. Это всегда монолог художника «о времени и о себе». Резо Каралашвили, говоря о «магических» портретах в «Демиане» и «Клингзоре», отмечает важную деталь: «Мы имеем дело с портретами, точнее – автопортретами, в прямом смысле слова – герои сами пишут свои внутренние образы»²⁷. Нельзя не упомянуть, что сам автор определил новую творческую манеру как «Путь внутрь» (*Weg nach Innen*). Живописный вариант работы далёк от «всякого натуралистического сходства», поэтому каждый зритель воспринимает его по-своему. Одни – как пёстрый концерт красок (т. е. как абстракцию), другие – как нечто среднее между автопортретом и пейзажем («лицо, написанное как пейзаж, волосы, смахивающие на листву и кору деревьев, глазницы как расселины в скалах»²⁸). Не обошлось и без экзистенциального прочтения картины: «Другие <...> видят в этом портрете только результат и свидетельство безумия. Натуралистически сравнивая голову на портрете с оригиналом, с фотографиями, они находят в искажённых, утрированных формах дикарские, дегенеративные, атавистические черты»²⁹.

Автопортрет Клингзора – единственное произведение, которое описывается подробно и через восприятие разных персонажей. Здесь интермедийная функция художника достигает своей кульминации: картина перестаёт быть изображением внешнего мира и становится изображением самого творца – его внутреннего состояния и близящейся смерти. Множественность интерпретаций автопортрета отражает принципиальную открытость этого произведения – и

²⁶ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. М.: Прогресс–Литера ; Харьков: Фолио, 1994. С. 465.

²⁷ Каралашвили Р. Мир романа Германа Гессе : моногр. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. С. 154.

²⁸ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 томах. Т. 2. М.: Прогресс–Литера ; Харьков : Фолио, 1994. С. 464.

²⁹ Там же. С. 464.

одновременно невозможность для художника окончательно воплотить себя в созданном им объекте.

При ближайшем рассмотрении творчества и мировоззрения Клингзора мы убеждаемся, что особую роль в повести играют не только акварельные зарисовки и автопортрет (т. е. произведения, создающиеся художником буквально), но и символические образы, появляющиеся на протяжении всего текста и отсылающие нас к традиции натюрморта.

Жанр натюрморта сам по себе связан с темой смерти и загробного мира не столько по наименованию (кроме французского варианта “nature morte” существует, например, немецкий и нидерландский аналоги: “stilleben”), сколько генетически (одно из первых изображений, которое можно идентифицировать как протонатюрморт, было обнаружено в древнеегипетских гробницах). Этот жанр посвящён воспроизведению предметов обихода, цветов, снеди, различных атрибутов искусства и т.д. Развиваясь на протяжении долгого времени как одна из частей работы (Античность, Средневековье, Возрождение), натюрморт тем не менее постепенно обретает самостоятельное значение. Периоды наибольшего интереса к этому жанру – XVII в. (для этого времени характерна символическая насыщенность картин), а также кон. XIX – нач. XX вв., когда, используя этот тип изображения, художники проводят живописные эксперименты (для этого времени характерен особый интерес к форме, цвету и фактуре изображённых объектов). Причём в одном случае вещи сообщают зрителю информацию о своём хозяине, а в другом – о самих себе.

Особой разновидностью этого жанра является натюрморт с атрибутами *vanitas* (от лат. «суета, тщеславие»), восходящий своим названием к отрывку из Екклесиаста и предназначенный для напоминания о быстротечности жизни, тщетности удовольствий и неизбежности смерти. Наибольшее распространение он получил в странах северной части Европы (Голландия, Фландрия, некоторые части германских земель). Гессе, по нашему убеждению, создавая произведение о художнике-Клингзоре, обращается к символической традиции этого жанра.

Одним из символов *vanitas* на страницах повести является *музыкальный инструмент*. Вернувшись домой с ночной прогулки, Клингзор слышит, стоя на балконе своей мастерской, что «откуда-то издалека» до него доносится музыка: «гитара, пианино ли, нельзя было разобрать»³⁰. Музыка и музыкальные инструменты усиливают в произведении общий *мотив смерти* и *мотив быстротечности жизни*, возникая в самый неожиданный момент (во время посещения дома Царицы Гор), и в полной мере реализуются в главе «Музыка гибели» («грянуло механическое пианино <...> из расстроенного инструмента кричала боль»³¹).

Следующий символ *vanitas* в тексте – это чаша, связывающая воедино *мотив смерти* с *мотивом опьянения*. Он периодически появляется в пространстве художественного текста в виде наполненного или пустого сосуда.

Ещё одним символом *vanitas* является *образ свечи*, поскольку он напрямую связан не только с мотивом смерти (в этой связи показательна сцена на ночном балконе и следующие слова: «он жил так же, позволяя своей свече гореть с обоих концов»³²), но и с темой искусства (Клингзор воспринимает огненную стихию как источник творческой энергии, неоднократно подчёркивается его «огонь в глазах» и «огонь в сердце»).

Нельзя не отметить и символический *образ часов*, фигурирующий во многих натюрмортах *vanitas* и, разумеется, возникающий в повести. Через него *мотивы смерти* и *быстротечности жизни* сплетаются воедино во внутреннем мире героя («Что-то разладилось в часовом механизме, и после того как я ковырнул его спицей, он хоть и заработал, но спешит как оголтелый и при этом ужасно тарыхтит»³³). В этой связи не кажется случайным переключка между *образом смерти*, появляющимся в одной из частей автопортрета, вонзающей в его

³⁰ Там же. С. 424.

³¹ Там же. С. 452–453.

³² Там же. С. 425.

³³ Там же. С. 462.

мозг «маленькое, как иголка, копьё»³⁴, и спицей, которой ковыряют в механизме часов.

Неотъемлемым атрибутом *vanitas* оказывается и *образ зеркала*, через который в тексте реализуется *мотив одиночества*. Размышляя о своих взаимоотношениях с людьми, Клингзор приходит к следующему выводу: «Не знаю, способен ли я вообще любить. Я <...> способен искать себя в других людях <...>, искать зеркала»³⁵. Следует отметить, что *образ зеркала* маркирует либо переходное состояние героя (как в случае с перемещением из пространства реальности в пространство сновидения), либо трансформирование облика художника, происходящее в результате изменений в его внутреннем мире. Можно сказать, что этот образ соединяет между собой внешний облик и внутренний мир героя.

Символика *vanitas* позволяет писателю буквально визуализировать *мотив смерти*. Если собрать воедино все разбросанные по пространству текста символы (уже упомянутые нами *музыкальные инструменты, чаша, свеча, часы, зеркало*, а также ещё не упоминавшиеся *мыльные пузыри, игральные кости, монеты, письма, фрукты, фотографии и череп*), то становится очевидно, что автопортрет художника демонстрируется на фоне атрибутики *vanitas*.

Герман Гессе разворачивает перед читателем панораму борьбы жизни и смерти через амбивалентный образ главного героя, в котором противопоставляются с одной стороны желание жить обычной жизнью, с другой – невозможность отказаться от изматывающего творчества. Тема смерти является сюжетообразующей для всей повести. И несмотря на то что в конце концов герою суждено погибнуть, его произведения остаются в веках. Благодаря обращению к визуальным атрибутам *vanitas* автор универсализирует проблематику произведения, связывает её с предшествовавшей европейской изобразительной традицией, создавая синтетическое произведение искусства и придавая ему многоплановый характер.

³⁴ Там же. С. 447.

³⁵ Там же. С. 245.

Всё это становится возможным именно потому, что Клингзор является интермедийным персонажем: его живописные работы не просто упоминаются в тексте, но подробно описываются и воспринимаются другими персонажами, преобразуя внутренний мир повести и делая его многоуровневым. Это принципиально отличает его от художника, который просто присутствует в тексте как профессиональная роль – что хорошо видно при сравнении с другим рассказом Гессе – «Художник» (“Der Malerei”, 1918). Главный герой произведения – художник Альберт, всецело посвятивший свою жизнь творчеству после неудачной попытки в юные годы добиться признания публики. Однако годы уединённой жизни и интенсивного творчества привели его лишь к разочарованию: «А в самом ли деле нужно то, что я делаю? Может, эти картины и рисовать-то не надо?»³⁶. Романтический порыв «портретами и пейзажами выразить свой внутренний мир»³⁷ не находит внешнего отклика в реакции благодарного зрителя, порождая тем самым замкнутость и «раздвоенность» главного героя между страстным желанием творить и ощущением бессмысленности собственных чаяний. Новый этап в творчестве Альберта знаменуется отказом от попыток отражать в работах самого себя и стремлением обнаружить связь всех явлений мира: «Он больше не помышлял о героях и торжественных процессиях, которые бы в зримых образах и общем настрое выразили и охарактеризовали его собственную сущность. Он жаждал лишь ощутить то же биение, тот ток, ту тайную проникновенность, в которой он сам растворился и исчез бы, умер и возродился»³⁸. При этом воодушевление, охватившее художника, оставалось недоступно для других людей, видевших, как Альберт «всё больше уходил в себя, что он всё тише и непонятнее говорил и улыбался»³⁹. Отдалившись от своих друзей и проводя дни в маленьком живописном городе за границей, главный герой вновь возвращается к творчеству, испытав несколько порывов всеобъемлющего счастья: «Словно после опьянения

³⁶ Гессе Г. Художник // Книга рассказов: новеллы / Г. Гессе. М.: Текст, 2020. С. 232.

³⁷ Там же. С. 233.

³⁸ Там же. С. 234.

³⁹ Там же. С. 234.

он очнулся как-то один в тихой комнате. Перед ним стоял ящик с красками, а на мольберте – кусок картона; после нескольких лет перерыва он снова принялся за живопись»⁴⁰. Долгожданное признание Альберта совпадает с его возвращением к людям, когда о новых картинах начинают писать хвалебные статьи в столичных газетах, а самого художника называть гениальным живописцем. Но успех у публики омрачается тем, что люди начинают видеть в картинах совершенно новые образы и смыслы, которых, по мнению художника, вовсе не было, и даже давать произведениям другие названия: «Странно, странно! Он не мог припомнить, чтобы когда-нибудь рисовал натюрморт с розами или даму в голубом, и никогда, насколько ему было известно, не писал автопортретов. Зато в статье не было упоминаний ни о глинистых берегах, ни об ангелах, ни о дождливом небе, ни о других столь дорогих ему образах»⁴¹. В финале рассказа, оставив всякую надежду на то, чтобы быть понятым зрителю, «Альберт предпочёл тихо исчезнуть из дома и никогда больше не возвращаться в этот город. Он нарисовал ещё много картин, и дал им ещё много названий, и был при этом счастлив; но он никому их не показывал»⁴².

Итак, подводя итог рассмотрению рассказа, можно сказать, что текст выглядит как притча о художнике, в которой постулируется мысль об изначальной дистанцированности творческой личности от зрителей. Каковы бы ни были устремления художника, его творчество обречено либо быть непонятым для зрителя, либо отдаляться от первоначального замысла, становясь «продуктом» зрительской интерпретации. Несмотря на наличие в тексте фигуры *художника-творца*, мы не можем отнести его к «интермедиальным персонажам», поскольку способность *взаимодействия* с другим видом искусства (живопись) не *преобразует* структуру внутреннего мира произведения. Более того, сам процесс творчества не описывается в произведении подробно и выступает лишь как фон для размышлений повествователя и героя о предназначении искусства и его

⁴⁰ Там же. С. 236.

⁴¹ Там же. С. 238.

⁴² Там же. С. 239.

соотнесённостью с жизнью, в отличие от «Последнего лета Клингзора», где живописный уровень создает многоплановость и меняет как внутренний мир произведения, так и его рецепцию читателями.

В отличие от повести Гессе, в новелле О. Генри «Последний лист» («The Last Leaf», 1907) картина воздействует не на самого художника, а на другого персонажа. В общих чертах обозначим сюжетно значимые события новеллы: молодая художница Джонси, сильно заболев пневмонией, убеждена, что умрёт в тот момент, когда с растущего за окном плюща упадёт последний лист. Подруга Джонси Сью и пожилой сосед-художник Берман пытаются поддержать девушку, однако упадок духа и вера в собственную гибель заставляют болезнь прогрессировать. Однако, обнаружив, что после разразившейся ночью бури лист продолжает держаться на ветке, Джонси воспринимает это как знак – к ней возвращается желание жить, и она выздоравливает. В финале раскрывается тайна единственного листа: настоящий лист уже давно упал, а тот, который продолжал висеть, был нарисован Берманом на стене дома. При этом сам художник, рисуя лист под дождём и ветром, заболевает пневмонией и умирает. Эта фабула задаёт основу для анализа двух центральных направлений анализа: *флористического* (образ листа как символ жизни, надежды и сопротивления смерти) и *интермедиального* (образ художника, создающего произведение другого вида искусства внутри литературного текста).

Центральным флористическим образом в новелле, вне всякого сомнения, является *последний лист* плюща (last ivy leaf), поскольку с ним соотносятся как *заглавие* самого произведения, так и сюжетообразующий *мотив противостояния жизни и смерти*. При этом последний лист одновременно присутствует сразу в двух ипостасях: как *настоящий лист*, растение (в воображении и/или видении героини), и как *нарисованный лист*. В определённый момент один из образов подменяет другой: висевший на ветвях лист плюща оказывается не только «предметом изображения», но и произведением искусства, трансформирующим внутренний мир произведения. Таким образом, флористическая деталь здесь выступает и как образ, и как материальное воплощение творческого акта, а

фигура художника приобретает статус медиатора между *природным миром и миром искусства*.

Интересно, что встречающиеся в тексте *флористические образы* выполняют разные функции, но все они так или иначе соотносятся с сюжетообразующим *мотивом противостояния жизни и смерти*. Например, первое упоминающееся растение – *мох* – является одним из элементов городского пейзажа, предметно-изобразительной деталью внутреннего мира, которая согласуется с *мотивом болезни* и подчёркивает «безжизненность» городского пространства Нью-Йорка: «По Ист-Сайду этот душегуб [господин Пневмония – примеч. моё, С.Р.] шагал смело, поражая десятки жертв, но здесь, в лабиринте узких, поросших мохом переулков, он плелся нога за ногу»⁴³. Второе упоминание растений (сорванных с *лозы листьев* и *оголённых ветвей*) предшествует разговору Джонси со Сью, во время которого заболевшая девушка произносит роковые слова: «Когда упадёт последний лист, я умру. Я это знаю уже три дня <...> Мне хочется освободиться от всего, что меня держит, лететь, лететь все ниже и ниже, как один из этих бедных, усталых листьев»⁴⁴. Как и в первом случае, флористические образы оказываются связаны с *мотивом болезни*, а также, что, на наш взгляд, особенно важно, приобретают «лиминальное» значение только в глазах Джонси: «Сью посмотрела в окно. Что там было считать? Был виден только пустой, унылый двор и глухая стена кирпичного дома в двадцати шагах. Старый-старый плющ с узловатым, подгнившим у корней стволом заплел до половины кирпичную стену. Холодное дыхание осени сорвало листья с лозы, и оголенные скелеты ветвей цеплялись за осыпающиеся кирпичи»⁴⁵. Из процитированного фрагмента понятно, что через преобладающую *фразеологическую точку зрения повествователя* также транслируются *психологические точки зрения* Джонси и Сью.

Последний лист впервые появляется в момент пробуждения Джонси после непродолжительного сна и подробно описывается в тексте: «темно-зеленый у

⁴³ О. Генри. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. М.: Правда, 1975. С. 102.

⁴⁴ Там же. С. 103–104.

⁴⁵ Там же. С. 103.

стебелька, но тронутый по зубчатым краям желтизной тления и распада, он храбро держался на ветке в двадцати футах над землей»⁴⁶. На основании этих характеристик можно сделать вывод о том, что в данном случае речь идёт о настоящем листе, а не о нарисованном. Подмена настоящего листа на нарисованный происходит ночью, когда художник Берман, узнав о навязчивых мыслях Джонси, решает, невзирая на дождь и ветер, тайно изобразить последний лист на кирпичной стене соседнего дома. Обнаружив на следующее утро, что последний лист продолжает «висеть» на своем месте, Джонси воспринимает это как «чудо» и идёт на поправку. «Должно быть, этот последний лист остался на ветке для того, чтобы показать мне, какая я была гадкая. Грешно желать себе смерти»⁴⁷, – говорит Джонси, и в этих словах наглядно отражается смена точки зрения героини. Только спустя некоторое время из разговора со Сью девушка узнаёт, что последний неподвижно висевший лист – это живописная работа Бермана: «Тебя не удивляло, что он [последний лист – С. Р.] не дрожит и не шевелится от ветра? Да, милая, это и есть шедевр Бермана – он написал его в ту ночь, когда слетел последний лист»⁴⁸. Исходя из вышесказанного, можно заключить, что последний лист является не только символом, но и своеобразной границей (по Ю. М. Лотману) между двумя мирами (*живых и мёртвых*)⁴⁹.

Необходимо также отметить, что вынесенный в заглавие образ связывает воедино *сюжет новеллы с мотивной системой, мифопоэтическими и сказочными архетипами*, наследуя сложившуюся в европейской культуре традицию, в которой листья, деревья и растения как таковые часто упоминаются в историях о превращении и / или гибели человека (ср. с мифами о Гиацинте, Нарциссе, Дафне, Гесперидах⁵⁰). Более того, в некоторых сюжетах прямо подчёркиваются волшебные свойства растений (напр., говорящий тростник из одноимённой персидской сказки или заколдованная роза из европейской сказки о

⁴⁶ Там же. С. 106.

⁴⁷ Там же. С. 107.

⁴⁸ Там же. С. 107.

⁴⁹ Лотман Ю. М. Понятие границы // Внутри мыслящих миров. М.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. С. 200–220.

⁵⁰ Подробнее см.: Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М.: РИП-холдинг, 2017.

красавице и чудовище), которые оказывают прямое влияние на героя: помогают преодолеть препятствия или становятся источником опасности и порой даже приводят героя к гибели. Отголосок этой традиции, по всей видимости, присутствует и в тексте анализируемой нами новеллы, где автор сознательно (*интеллектуальная мифологизация*) или бессознательно (*интуитивная мифологизация*) задействует механизм мифологизации⁵¹ (по Е. М. Мелетинскому).

Кроме того, если принимать во внимание сюжетную структуру текста, то можно провести параллель с устройством волшебной сказки, поскольку и там, и там есть *мотив испытания героя* (Джонси), *чудесный помощник* (художник Берман) и «чудо» (выздоровление героини) как своеобразная кульминация произведения. Важно, что чудо оказывается рукотворным: неподвластный погоде и времени «лист» воспринимается героиней как сверхъестественный знак, хотя в действительности является результатом человеческого труда. То есть у О. Генри этот архетип получает двойную интерпретацию: с одной стороны, в восприятии Джонси лист предстаёт как «знак судьбы», с другой – как результат творческого акта, в котором природный объект замещается художественным образом. Тем самым *флористическая деталь* не только наполняется символическим смыслом, но и становится медиатором между физической реальностью и искусством, подготавливая появление фигуры *интермедиального персонажа*.

Несмотря на то что практически все персонажи в новелле являются художниками (включая и Джонси, и Сью), только Бермана можно назвать *интермедиальным персонажем*, поскольку именно он трансформирует образ последнего листа от природного объекта к художественному творению. Примечательно, что сначала Берман описывается как классический художник-неудачник, который ведёт эскапистский образ жизни, зарабатывая позированием и выполняя заказы на рекламные вывески за небольшой гонорар, но в будущем мечтает написать живописный шедевр. Странный внешний облик пожилого мужчины, одновременно напоминающего статую Моисея Микеланджело, сатира

⁵¹ О механизмах мифологизации см. третью главу в книге *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа*. СПб.: Азбука; Азбука-Аттикус, 2018. С. 328–442.

и гнома, дополняется «пограничным» местоположением в пространстве: жилище Бермана находится на нижнем этаже, под студией девушек. Вместе с тем представляющийся в начале новеллы лишь второстепенным персонажем истории, художник-неудачник Берман оказывается ключевым персонажем, который создаёт живописное произведение.

Благодаря этой живописной работе переосмысливается и вся предшествующая ситуация: «чудо» оказывается результатом человеческого творчества, а спасение – следствием жертвы художника. В образе Бермана соединяются *мотив несбывшейся мечты* о шедевре и готовность отдать собственную жизнь во имя спасения другого человека. Таким образом, Берман выступает посредником между *миром природы* (лист как символ жизни) и *миром искусства* (лист как живописное произведение), превращая *флористический мотив* в ключ к пониманию новеллы.

Обобщая вышесказанное, можно резюмировать, что в авторской позиции сочувствие к персонажам сочетается с иронией, так как художник Берман не описывается как великий художник, а, если следовать авторскому слову, является неудачником и наделяется чертами «маленького человека». Не случайно финальный пафос («это и есть шедевр Бермана»⁵²) – это слова и точка зрения Сью. Но именно этот «маленький человек» создаёт то, что становится чудом: не просто живописным произведением, а спасением для одного конкретного человека.

Проведённый анализ показал, что в новелле О. Генри «Последний лист» *флористическая образность* и фигура *интермедиального персонажа* не существуют изолированно, а образуют единый художественный комплекс. Образ *последнего листа*, укоренённый в мифологической и сказочной традиции, приобретает в тексте двойную природу, являясь и элементом природного мира, и художественным произведением, созданным внутри повествования. Благодаря художнику Берману *флористическая деталь* получает *интермедиальное измерение*: лист становится медиатором между реальностью и искусством, между

⁵² О. Генри. Собрание сочинений. В 3 т. Т. 2. М.: Правда, 1975. С. 107.

жизнью и смертью. Финал новеллы утверждает ценность человеческого творчества как силы, способной изменить судьбу и вернуть человеку желание жить.

Принципиально иначе соотношение художника и его произведения решается в рассказе И. А. Бунина «Безумный художник» (1921): здесь изображённый интермедийным персонажем на картине апокалипсис становится пророчеством грядущих потрясений страны.

Главный герой – пожилой одинокий художник, приехавший в канун Рождества в провинциальный русский город для того, чтобы создать главное произведение всей своей жизни, изобразить рождение нового человека: «Идея моя совершенно созрела ещё в Стокгольме <...> Я должен написать вифлеемскую пещеру, написать Рождество <...>, чтобы это было воистину рождением нового человека»⁵³ (примечательно также, что события разворачиваются во время Первой мировой войны, в 1916 году). Творческое желание создать живописную работу на библейский сюжет связано с обещанием, данным художником своей безвременно ушедшей во время родов жене (мотив противостояния жизни и смерти), от которой у него осталось множество воспоминаний (например, о первом свадебном путешествии по Испании), обручальное кольцо, а также альбом с фотографиями. Для того чтобы воплотить задуманное, художник объезжает весь город в поисках холста и масляных красок, снимает самый светлый номер в гостинице (ему нужно запечатлеть момент рождения Спасителя мира до захода солнца), но в последний момент засыпает и не исполняет своё предназначение («Солнце медленно уходило из номера. Потом и совсем ушло. Иней на окнах посерел, стал скучный. В сумерки художник внезапно проснулся и тотчас кинулся к звонку»⁵⁴). В конечном счёте после пробуждения художник действительно создаёт произведение, но не живописное, а графическое (ему так и не удалось найти кисти, без которых работа над картиной была невозможна). При этом получившаяся работа была далека от первоначального замысла: вместо

⁵³ Бунин И. А. Полное собрание сочинений. В 13 томах. Т. 4. М.: Воскресенье, 2006. С. 166.

⁵⁴ Там же. С. 167.

задуманного Светлого Рождества получилась сцена Распятия и Апокалипсиса: «На картоне <...> чудовищно громоздилось то, что покорило его воображение в полной противоположности его страстным мечтам. Дикое, чёрно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удушенниками чернели на огненном фоне. Над всей картиной, над всем этим морем огня и дыма, величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нём, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбегу подавшись вперёд, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец. Низ же картины являл беспорядочную грудку мёртвых – и свалку, грызню, драку живых, смешение нагих тел, рук и лиц. И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой, сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие»⁵⁵.

Не сумев исполнить задуманное, главный герой тем не менее создаёт произведение – графическую работу с изображением апокалипсиса – внутри литературного текста, и это произведение преобразует внутренний мир рассказа: вместо Рождества и надежды в нём воцаряются смерть и катастрофа. Таким образом, «безумный художник» является интермедийальным персонажем: его творчество переустраивает художественную реальность, превращая замысел о рождении нового человека в пророчество о гибели старого мира.

Подводя итог всему вышесказанному, остаётся обозначить, что «Безумный художник» Бунина оказывается близок к эстетической концепции О. Уайльда, который в своём эссе «Упадок искусства лжи» писал о том, что не жизнь влияет на искусство, а искусство формирует жизнь («Откуда, как не от импрессионистов, эта чудесная коричневая дымка, обволакивающая улицы наших городов, когда

⁵⁵ Там же. С. 171.

расплывчат свет фонарей и дома обращаются в какие-то пугающие тени?»⁵⁶). Всё это позволяет рассматривать фигуру художника как единственного персонажа рассказа, наделённого способностью по-особому смотреть на мир (в этой связи примечателен момент непрямого зрения на мир, о котором Ц. Тодоров писал следующее: «в мир чудесного можно проникнуть с помощью очков и зеркала»⁵⁷). Эта способность художника видеть иначе и воплощать увиденное в произведении, преобразующем реальность, отличает его от обычного (не интермедиального) персонажа-художника. В отличие от Ниггля, чья картина материализует новый мир, и Бермана, чья работа спасает другого человека, художник Бунина создаёт произведение вопреки собственному замыслу, но в этом непреднамеренном пророчестве всё равно проявляется его интермедиальная природа в рамках вербального текста.

Ещё одним интересным примером интермедиального персонажа можно назвать безымянного художника-акварелиста из рассказа А. С. Грина «Акварель» (1928). При том, что сам художник не является действующим лицом (он лишь упоминается на страницах текста), созданная им картина преобразует внутренний мир других персонажей (Клиссон и Бетси) и во многом определяет развитие сюжетного действия. Остановимся лишь на отдельных аспектах этого художественного текста, чтобы продемонстрировать наличие в нём фигуры интермедиального персонажа.

В данном рассказе важную роль играет контрастное противопоставление *реального* и *идеального* планов. Первый, *реальный план*, представляет собой бытовое пространство комнаты Клиссона и Бетси, описанное (с точки зрения повествователя) с нарочитой натуралистичностью: «В комнате не было другой мебели, кроме табуретов, двух кроватей и старого плетёного кресла. За дверью, в углу, целую неделю копился сор. На подоконнике лежали объедки; пол был усеян огуречной и яблочной кожурой. У стены огромные корзины с грязным бельём

⁵⁶ Уайльд О. Собрание сочинений. В 3 томах. Т. 3. Стихотворения. Поэмы. Эссе. Лекции и эстетические миниатюры. Письма. М: ТЕРРА–Книжный клуб, 2003. С. 85.

⁵⁷ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллект. кн., 1999. С. 100.

распространяли запах тлена и сырости»⁵⁸. Второй, *идеальный план*, связанный с «Весенней выставкой акварелистов», предстаёт читателю как мир света, тишины и покоя. Случайно попав на выставку, ругающиеся друг с другом Клиссон и Бетси замечают прекрасную картину. Вглядываясь в неё, они постепенно начинают понимать, что изображённая на картине дорожка «с полосами света, проникающего сквозь листву и падающего на заросшую плющом стену кирпичного дома с крыльцом»⁵⁹ – это художественно преобразованные окрестности их дома. Красота картины фактически останавливает ссору героев и помогает им иначе взглянуть на свою жизнь: «Они оглядывались с гордым видом, страшно жалея, что никогда не решатся заявить о принадлежности этого жилья им. <...> Клиссон выпрямился. Бетси запахнула на истощённой груди платок»⁶⁰. Так, изображённый на картине мир выступает идеальным двойником реальности героев, зеркалом, в котором грязь и нищета преображаются благодаря работе проходившего мимо их дома месяца полтора назад «с ящиком и складным стулом»⁶¹ художника.

Таким образом, безымянный акварелист у Грина – интермедиаальный персонаж особого рода: он отсутствует в сюжете физически, но его произведение действует в тексте как самостоятельная сила, преобразующая внутренний мир других персонажей. В отличие от Ниггля или Клингзора, чьё творчество неотделимо от их личности и судьбы, здесь интермедиаальная функция перенесена на само произведение.

Иначе строится соотношение художника и его произведения в новелле Э. А. По «Овальный портрет» (“The Oval Portrait”, 1842): здесь, в отличие от рассказа Грина, интермедиаальный персонаж присутствует в тексте как действующее лицо, а история создания портрета становится центром всего повествования.

⁵⁸ Грин А. С. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 5. М.: Правда, 1965. С. 454.

⁵⁹ Там же. С. 457.

⁶⁰ Там же. С. 458.

⁶¹ Там же.

Главный герой произведения, одновременно выступающий в роли рассказчика, вместе со своим камердинером оказывается в опустевшем замке и решает там переночевать. Оставшись в одиночестве, главный герой замечает скрытый в тёмной нише комнаты «портрет юной, только расцветающей девушки»⁶². Очертания облика прекрасной девушки сразу поражают его «абсолютным жизнеподобием выражения»⁶³ и заставляют долго всматриваться в изображение. Пробудившиеся в душе главного героя «смущение, подавленность и страх»⁶⁴ подталкивают его открыть одну из находившихся в комнате книг, чтобы прочитать описание и историю этой завораживающей и в то же время пугающей своей реалистичностью картины.

Из книги главный герой узнаёт о безымянном художнике и его жене, а также трагическую историю создания её портрета. Художник описывается как «одержимый, упорный, суровый»⁶⁵ и «обручённый с Живописью»⁶⁶. Его жена – «дева редчайшей красоты»⁶⁷, ненавидящая Живопись и воспринимающая её как соперницу. Художник, поглощённый работой над портретом, день за днём пишет свою жену, не замечая, как она угасает: «оттенки, наносимые на холст, отнимались у ланит сидевшей рядом с ним»⁶⁸. Творческий процесс превращается в своеобразную одержимость: художник не отводит взора от холста, работает днём и ночью, и, даже когда окружающие замечают, что его жена теряет силы, он продолжает рисовать, стремясь к совершенству. В момент завершения работы, когда положен последний мазок, он восклицает: «Да это воистину сама Жизнь!»⁶⁹ – и, обернувшись к жене, обнаруживает, что она мертва.

Безымянный художник, выступающий в роли интермедиального персонажа, действительно преобразует внутренний мир произведения, создавая реалистичную живописную картину (новую жизнь) ценой смерти любимого

⁶² По Э. А. Полное собрание рассказов. М.: Наука, 1970. С. 352.

⁶³ Там же. С. 353.

⁶⁴ Там же.

⁶⁵ Там же.

⁶⁶ Там же.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ Там же. С. 354.

⁶⁹ Там же.

человека. Искусство здесь не отражает жизнь, а поглощает её, замещает собой. С интермедийным персонажем оказываются связаны ключевые мотивы произведения: жизнь – смерть, искусство – реальность, созидание – разрушение.

В рассказе А. С. Грина «Искатель приключений» (1915) фигура интермедийного персонажа – художника Доггера – обнаруживает типологическое сходство с главным героем проанализированной ранее новеллы Э. По. В первых главах произведения Доггер предстаёт перед читателем как образцовый фермер, «крепкий, как ожившая грудастая статуя Геракла»⁷⁰, ведущий идеально прекрасную нормальную жизнь среди сельского труда и природы. Однако за этой маской мнимой нормальности скрывается гениальный художник, добровольно отказавшийся от публичной демонстрации своего творчества.

Один из важнейших эпизодов произведения – момент обнаружения Аммоном Кутом, главным героем рассказа, тайной мастерской Доггера на чердаке. Там он находит три портрета женщины и папку с рисунками. Первый портрет изображает женщину со скрытым лицом, готовую обернуться. Второй – ту же женщину, обернувшуюся с выражением материнской нежности и ласки. Третий – то же лицо, но преобразившееся до неузнаваемости: «красота чудного лица стала отвратительной; свирепым, жадным огнём дышало оно, готовое душить, сосать кровь; вожделение гада и страсти демона озаряли его гнусный овал, полный взволнованного сладострастия, мрака и бешенства»⁷¹. Все три портрета обладают нереалистичной, пугающей живостью, стирающей грань между искусством и реальностью: «живая женщина стояла перед Аммоном»⁷².

Как и художник из «Овального портрета», Доггер наделён способностью переносить жизнь на холст. Его искусство обладает абсолютным жизнеподобием, пугающим зрителя. Однако, в отличие от героя По, Доггер осознаёт разрушительную силу своего дара. В финальном объяснении с Аммоном он

⁷⁰ Грин А. С. Собрание сочинений. В 6 томах. Т. 5. М.: Правда, 1965. С. 251.

⁷¹ Там же. С. 264.

⁷² Там же. С. 263.

раскрывает свою трагедию: «Мне выпало печальное счастье изобразить Жизнь, разделив то, что неразделимо по существу»⁷³. Он создал два лика жизни – светлый и тёмный – и понял, что «все тёмные инстинкты души толкали меня к злему искусству и злой жизни»⁷⁴. Спасаясь от самого себя, он попытался сбежать в сельскую идиллию, а в конце жизни сжёг два портрета из трёх, оставив лишь тот, на котором лицо женщины сокрыто от зрителя.

Если подводить итог сравнения, то важно подчеркнуть, что в обоих произведениях искусство оказывается тесно связано со смертью: в новелле По безымянный художник невольно забирает жизнь жены и переносит её на холст; у Грина Доггер создаёт «тёмный лик» жизни и в итоге гибнет сам. В обоих текстах творчество оказывается силой, несовместимой с обычной человеческой жизнью.

Сходная проблематизация соотношения искусства и реальности, но доведённая до предела, обнаруживается в рассказе Г. Ф. Лавкрафта «Модель для Пикмана» (“Pickman’s Model”, 1927): художник пишет монстров с такой достоверностью, что в финале выясняется – он писал с натуры. Если у По картина поглощает жизнь, а у Грина художник скрывает разрушительную силу своего дара, то у Лавкрафта само искусство оказывается свидетельством реальности, которую зритель не способен вынести.

Проведённый анализ позволяет сопоставить рассмотренные произведения между собой и выявить устойчивые функции интермедиального персонажа-живописца. Во всех текстах создание картины внутри произведения – это событие, преобразующее внутренний мир текста. Однако характер этого преобразования варьируется. У Толкина картина материализуется в новый мир – творчество художника буквально создаёт иную реальность. У Гессе живописные работы Клингзора связаны с мотивом противостояния жизни и смерти, а автопортрет интегрирует в это смысловое поле самого главного героя. У О. Генри произведение Бермана спасает человека – искусство здесь действует как сила, противостоящая смерти. У Бунина художник творит вопреки замыслу, и

⁷³ Там же. С. 270.

⁷⁴ Там же.

созданное им пророчество апокалипсиса оказывается сильнее воли творца. У Грина («Акварель») картина преобразует восприятие реальности других персонажей в отсутствие самого художника. В другом его рассказе, «Искатель приключений», и в новелле Э. По творчество оборачивается разрушением – жизнь поглощается искусством или разрушительная сила дара осознаётся как проклятие. У Лавкрафта граница между изображением и реальностью стирается.

При всём различии проанализированных вариантов интермедиального персонажа, можно выделить несколько устойчивых мотивных комплексов, с которыми связан интермедиальный персонаж-живописец: противостояние жизни и смерти (почти во всех текстах), соотношение искусства и реальности (По, Грин, Лавкрафт, Бунин), творчество как жертва или проклятие (По, Грин, Гессе), искусство как спасение или преобразование (О. Генри, Грин «Акварель», Толкин). Эти мотивы не случайны – они отражают саму природу интермедиального персонажа: создавая произведение внутри текста, он неизбежно ставит вопрос о границе между художественным и реальным мирами.

Вместе с тем важно подчеркнуть, что не всякий персонаж-художник в литературе является интермедиальным персонажем. Если творчество героя остаётся только лишь фактом его биографии, не порождая эстетического объекта, который преобразовывал бы внутренний мир произведения, – перед нами персонаж-художник, но не интермедиальный персонаж. Так, в уже проанализированном рассказе Г. Гессе «Художник» главный герой является живописцем, однако создаваемые им произведения не становятся структурообразующим элементом текста и не трансформируют его внутренний мир. В новелле В. Ф. Одоевского «Живописец» (1839) художник также остаётся просто персонажем-художником: его судьба и творческая гибель составляют сюжет, но созданные им произведения не встраиваются в структуру внутреннего мира новеллы. Таким образом, критерием разграничения служит структурная функция создаваемого персонажем эстетического объекта.

Специфика живописи как медиума определяет и особый характер интермедиальности в этих текстах. Картина – материальный, пространственно

закреплённый объект, который может быть описан, воспринят другими персонажами, встроен во внутренний мир произведения как вещь. При этом у картины есть рама – физическая граница, чётко отделяющая изображённый мир от окружающей реальности. Эта граница, в числе прочего, делает живопись востребованной для литературы: она одновременно маркирует два мира как разные и провоцирует их взаимодействие или нарушение. Картина одновременно присутствует в диегезисе и указывает за его пределы. Скульптура, к рассмотрению которой мы обратимся в следующем разделе, реализует эти возможности иначе.

2.2. Интермедиаальный персонаж-скульптор

Если фигура живописца в литературе демонстрирует, прежде всего, способность текста «осваивать» визуальное измерение через изображение и экфрасис, то образ скульптора позволяет увидеть, как интермедиаальность проявляется в иной форме – пластической, объёмной, ориентированной на материальность и телесность. Скульптура встраивает в словесный текст иное художественное измерение: фигуры, формы, фактуры и материалы, которые требуют от литературы особых способов репрезентации. В этом разделе будут рассмотрены примеры персонажей-скульпторов, чья творческая деятельность соответствует критериям интермедиаального персонажа: они создают художественный объект внутри произведения и преобразуют его внутренний мир.

На материале таких произведений, как «Художник» Н. Г. Гарина-Михайловского, «Бельведерский торс» М. А. Алданова, «Психея» А. И. Куприна, «Мрамор говорит» Дж. Маротта, «Убийство в Кунст-Фише» А. С. Грина, «Мраморная статуя» Й. Эйхендорфа, «Венера Ильская» П. Мериме, «Нарцисс и Златоуст» Г. Гессе, будет исследована особая природа скульптурного образа, созданного персонажем. Важным аспектом анализа станет то, как скульптура, в отличие от картины, существует в физическом пространстве героев, вступая с ними в тактильные и пространственные отношения, становясь объектом

поклонения, спора или воплощением сверхъестественного начала. Разумеется, произведение Г. Гессе не относится к малой эпической прозе, оно было выбрано в качестве сопоставительного материала. В нем фигура скульптора позволяет проследить специфику интермедийного персонажа, следовательно, он демонстрирует основные принципы взаимодействия литературы и пластических искусств.

В рассказе Н. Г. Гарина-Михайловского «Художник» (1897) главным героем является скульптор, чьё мастерство достигает божественного совершенства, но терпит крах из-за человеческой слабости. Важный паратекстуальный элемент этого художественного текста – эпиграф, который затем повторяется в самом произведении: «И не уступил бы человек ангелам и перед смертью не склонился, если бы не была у него слабая воля»⁷⁵. Можно сказать, что эпиграф, наравне с заглавием, выступает здесь в качестве «смысловой рамки» всего повествования и отчётливо демонстрирует притчевое начало.

Пространственно-временная организация рассказа строится на мифопоэтической оппозиции земного и небесного, человеческого и божественного. Действие разворачивается в идеализированном локусе: «Под сводом лазурного неба, у самого синего моря жил великий художник»⁷⁶. Это пространство маркировано как сакральное, пограничное между миром людей и обиталищем богов («против того места, где в небе заседали боги»⁷⁷). Так сад художника, расположенный у самого моря, оказывается одновременно и местом творения, мастерской, и местом его искушения.

Время в рассказе циклично и соотнесено с временами года: художник ищет свой идеал «в нежном дыхании весны»⁷⁸, «в тёмных ночах жаркого лета»⁷⁹, «в неподвижной осени»⁸⁰, а также зимой. Всё это подчёркивает вневременной,

⁷⁵ Гарин-Михайловский Н. Г. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 4. Очерки и рассказы 1895–1906. М.: ГИХЛ, 1958. С. 559.

⁷⁶ Там же.

⁷⁷ Там же. С. 560.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Там же.

⁸⁰ Там же.

притчевый характер повествования. Важным событием, разрывающим привычный ход времени, становится долгожданное явление образа, который художник хотел воплотить «в чудном изваянии»⁸¹, соединив «всю чистоту неба»⁸² и «всю прелесть земли»⁸³.

Подробное описание процесса творения в тексте отсутствует. Весь процесс работы редуцирован до двух глаголов – «удержал» и «передал»: «Силой чистой влюблённой души художник удержал тот образ и передал его мрамору»⁸⁴. При этом есть описание впечатления от скульптуры, которое передано через обобщённую реплику богов: «Он создал нечто большее даже, чем создали мы»⁸⁵. Боги выступают здесь в роли высших судей и, впечатлившись созданной скульптурой, решают оживить её по просьбе скульптора (по всей видимости, в этом случае можно говорить об использовании автором распространённого ещё с античных времён мотива ожившей статуи). Это событие оказывается для скульптора роковым. Именно в этот момент он предаёт свой высокий идеал и сходит с ума «от вспыхнувшей в его сердце земной любви»⁸⁶. Чистота творческого замысла в конечном счёте оказывается погублена греховностью человеческой природы, и боги наказывают скульптора, превращая ожившую статую обратно в «уродливую глыбу мрамора»⁸⁷. Все попытки вновь вспомнить чудесный образ и восстановить творение оказываются тщетными. Судьба безмянного скульптора становится предостережением для других: «Так люди и нашли мёртвого художника в его саду с резцом в руках. Он сидел перед своей работой и сам был лучшей из всех сделанных им статуй в выражении неземной тоски, отчаяния и горя»⁸⁸. Выбитые на мраморном памятнике скульптора слова, вынесенные в эпиграф произведения, придают судьбе главного героя рассказа значение универсальной притчи, говорящей о том, что единственным

⁸¹ Там же.

⁸² Там же.

⁸³ Там же.

⁸⁴ Там же.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Там же. С. 561.

препятствием, отделяющим человека от ангельского совершенства, оказывается слабость его воли.

Таким образом, скульптор из рассказа Н. Г. Гарина-Михайловского может рассматриваться как интермедиаальный персонаж, который преобразует внутренний мир произведения в процессе создания статуи. Кроме того, именно вокруг него группируется целый ряд ключевых мотивов произведения: *мотив божественного творчества* (создание совершенной статуи, превосходящей творения богов), *мотив грехопадения* (подмена чистой любви к идеалу земной страстью), *мотив ожившей скульптуры* (превращение мрамора в живую женщину), *мотив утраты идеала* (забвение дивного образа и невозможность его восстановить), *мотив посмертного преображения* (посмертная мраморная статуя скульптора становится его лучшим изображением).

Вместе с тем далеко не во всех проанализированных произведениях скульпторы являются интермедиаальными персонажами. Например, в повести М. А. Алданова «Бельведерский торс» (1936) главным героем является живописец и писатель Дж. Вазари, и, кроме него, упоминается пожилой скульптор и художник Микеланджело, а также молодые художники-копировальщики. Однако ни один из персонажей не создаёт собственных произведений и, как следствие, не преобразует внутренний мир произведения, являясь частью историко-культурного фона повести.

В рассказе А. И. Куприна «Психея» (1892), построенном в формате дневниковых записей, также не представляется возможным говорить об интермедиаальном персонаже. Главный герой произведения – безымянный скульптор, влачащий жалкое существование и изнуряющий себя постоянной работой. Разрываясь между желанием заниматься настоящим творчеством и постоянной необходимостью зарабатывать деньги на жизнь, он постоянно предаёт свой внутренний идеал и изготавливает небольшие скульптурные бюсты Пушкина для продажи. Однако в скором времени интерес к его однотипным скульптурам начинает угасать, что приводит к обострению алкогольной зависимости скульптора. Именно в этот момент главному герою снится сон, в

котором он видит образ лежащей в гробу мраморной статуи, которую сам же по странному предчувствию нарекает «Психеей». С этого момента единственной мыслью скульптора становится желание воплотить этот прекрасный, но трудноуловимый образ в камне. Где-то в середине рассказа постепенно становится понятно, что возобновляющиеся «видения» Психеи – это свидетельство окончательного помешательства главного героя. Лежащий в центре комнаты большой кусок мрамора только в воображении главного героя превращается в прекрасную девушку, но само произведение так и не удаётся создать. Следовательно, в данном случае не приходится говорить о наличии в произведении интермедийного персонажа, поскольку в тексте нет описания процесса творения и его влияния на внутренний мир произведения, но при этом можно говорить о «воображаемом мире героя» (О. В. Дрейфельд).

В новелле Дж. Маротта «Мрамор говорит» (1969) главным героем является скульптор, но, как и в повести Алданова и рассказе Куприна, в тексте нет описания процесса создания произведения, а основная проблематика произведения – бесценность подлинного произведения искусства и его противопоставленность коммерческой выгоде. В рассказе А. С. Грина «Убийство в Кунст-Фише» (1923) и вовсе отсутствует персонаж-скульптор; ключевую роль в сюжете играет ожившая фарфоровая статуэтка с изображением бегущего самурая. Аналогичным образом именно скульптура, а не её создатель, является действующим лицом в «Мраморной статуе» (1818) Й. Эйхендорфа и «Венере Ильской» (1837) П. Мериме.

Таким образом, не заявляя об исчерпанности данной темы (очевидно, что список проанализированных произведений нуждается в дальнейшем расширении), мы тем не менее, рискнём предположить, что, как нам представляется, интермедийный персонаж-скульптор встречается в литературе значительно реже, чем персонаж-художник или музыкант. Выскажем также предварительную гипотезу, которая, конечно, нуждается в последующей верификации: относительная редкость интермедийных персонажей-скульпторов обусловлена самой спецификой скульптуры как вида искусства: во-первых, в

отличие от живописной работы, скульптура не обладает отчётливыми границами, отделяющими её от «реального мира», поэтому в литературе она часто наделяется субъектными чертами, связывается с инфернальными или потусторонними мотивами, а также с мотивом ожившей статуи (фигура творца здесь не всегда оказывается важна); во-вторых, процесс создания скульптурного произведения, если сравнивать его с живописным, выглядит более «прозаично» (в этой связи достаточно провести мысленный эксперимент и попробовать представить вариативность действий человека при создании живописной работы и скульптурной: очевидно, что в сознании среднестатистического человека последний совершает меньше «разнообразных» действий в процессе своего творчества), и, следовательно, реже привлекает писателей и меньше поддаётся «эффектной» словесной переработке. Два встретившихся нам исключения из этого правила – развёрнутые описания процесса создания скульптуры в романе А. Дюма «Асканио» и романе Г. Гессе «Нарцисс и Златоуст», но это примеры из крупной эпической прозы.

В связи с этим нам представляется целесообразным сопоставить функционирование интермедиального персонажа-скульптора в малой эпической прозе и крупной романной форме. Для этого обратимся к роману Г. Гессе «Нарцисс и Златоуст» (“Narziss und Goldmund”, 1930)⁸⁹. Роман представляет собой стилизацию Гессе под авантюрный роман позднего Средневековья, насыщенный большим количеством религиозных образов и мотивов. В центре повествования оказываются два гениальных друга-послушника из уединённого немецкого монастыря, символизирующие два противоположных пути постижения мира: Нарцисс (тёмноволосый и худой юноша с изысканным греческим профилем) избирает рациональный путь познания, а Златоуст (красивый, нежный юноша с белокурыми волосами) – чувственный. Один из них, Нарцисс, был «мыслителем и строгим аналитиком»⁹⁰, которому предстоит стать служителем Духа и

⁸⁹ Здесь и далее имя главного героя романа приводится по переводу В. Д. Седельника.

⁹⁰ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. М.: Прогресс–Литера ; Харьков : Фолио, 1995. С. 18.

настоятелем монастыря, а другой, Златоуст, «мечтателем с душой ребёнка»⁹¹, которому предстоит стать странствующим бродягой и непревзойдённым скульптором, способным создавать удивительные алтарные образы.

В структуре романа важную роль играют религиозные образы, через которые в ткань художественного текста проникают сюжетно значимые мотивы, а также архетипы. Прежде чем рассмотреть конкретные примеры, обозначим терминологические границы используемых нами понятий. В данном случае мы опираемся на соотношение таких понятий как «образ» – «мотив» – «архетип», выявленное в работах Е. М. Мелетинского⁹². Е. В. Волкова справедливо отмечает: «Архетипичность образа в разных литературных произведениях выделяется на основе некоторых константных, архетипических мотивов, присутствующих в этих образах»⁹³. Таковыми, на наш взгляд, являются *образ Богородицы* (архетип матери) и связанный с ним *мотив возвращения блудного сына*, а также *образ ветхозаветного Иакова* (архетип богоборца), с которым связан *мотив путешествия героя*.

Уже на первых страницах романа мы узнаём о том, что действие начинается в стенах монастыря. Примечательным оказывается его название (Мариабронн / Mariabronn), уже отсылающее нас к фигуре Богородицы. Это синкретичный образ, который появляется в тексте неоднократно. Образ матери, намеренно вытесненный из памяти героя отцом, «оживает» после разговора с Нарциссом о предназначении и его обморока, спровоцированного тайной вылазкой Златоуста из монастыря в деревню, где происходит его символическое «грехопадение» в момент получения первого поцелуя от девочки. С этого момента юноша открывает для себя совершенно новый чувственный мир (мир Матери) и начинает постепенно отдаляться от аскетического мира монастыря (мир Отца). При этом сразу же подчёркивается двойственность женского начала («он при первой же беглой встрече, при первых зовах жизни к его чувствам, при приветливом

⁹¹ Там же.

⁹² Мелетинский Е. М. О литературных архетипах М. 1994.

⁹³ Волкова Е. В. Концепции мотива в современном литературоведении // Преподаватель XXI век. 2008. № 1. С. 90.

женском слове неотвратимо ощутил, что именно здесь таится его враг и демон, что опасность для него заключена в женщине»⁹⁴): не только *созидательная функция* (ипостась Матери, Пречистой девы, возлюбленной), но и *разрушительная* (ипостась Евы, Медузы, Смерти). Финальной же стадией «пробуждения» главного героя становится первое явление Матери после горячечного сна: «Он увидел Её – Величественную, Сияющую, с яркими полными губами и блестящими волосами. Он видел свою мать»⁹⁵. Именно этот образ помогает Златоусту отправиться на поиски своего предназначения.

Если первый раз образ Матери возникает в представлении главного героя, в его воспоминаниях, то следующая важная «встреча» с ним происходит в церкви одного монастыря: «Златоуст, помолился по предписанию священника перед алтарём и хотел уже выйти из церкви, как вдруг сквозь окно проник солнечный лучик, он проследил за ним взглядом и увидел в боковой часовенке скульптуру, которая так много говорила его сердцу и так влекла к себе, что он обратил к ней полные любви глаза и стал с благоговением и глубоким вниманием рассматривать её. Это была деревянная фигура Божьей Матери»⁹⁶. После этой встречи герой принимает решение стать скульптором и отправиться учиться к мастеру Никлаусу. Именно скульптура становится катализатором дальнейшей «трансформации» героя.

Третья, заключительная, встреча с Матерью происходит в конце жизненного пути Златоуста и открывает для читателя новые перспективы, связывая воедино скитания главного героя с идеей вечного возвращения к истокам, т. е. с *мотивом возвращения блудного сына*. Этот мотив восходит к библейской притче Иисуса Христа из 15 главы Евангелия от Луки, в которой рассказывается о сыне, растратившем во время блужданий свою часть наследства и в конечном счёте вернувшемся домой к отцу. Если говорить о структуре библейской притчи, то в ней можно выделить несколько устойчивых компонентов

⁹⁴ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. М.: Прогресс–Литера; Харьков: Фолио, 1995. С. 27.

⁹⁵ Там же. С. 46.

⁹⁶ Там же. С. 117.

(частей): сын забирает свою часть наследства у отца и отправляется странствовать (отбытие); сын ведёт распутный образ жизни, прожигая свою жизнь и растрачивая всё наследство (праздная жизнь); блудный сын возвращается в дом отца (возвращение). К распространённому в европейской культуре сюжету притчи о блудном сыне помимо художников (см. работы Мурильо «Отъезд блудного сына», Рембрандта «Блудный сын в таверне», Тиссо «Возвращение блудного сына» и др.) часто обращались и писатели («Король Лир» Шекспира, «Уход блудного сына» Р.М. Рильке, «Возвращение домой» Ф. Кафки и др.). Особенностью трактовки этой притчи Гессе становится то, что при сохранении общей сюжетной схемы (ср. притчу с сюжетом романа: бегством Златоуста из монастыря, странствие по немецким землям, финальное возвращением в монастырь) автор заменяет фигуру отца на фигуру матери (мужское начало на женское). Кроме того, в тексте время от времени появляются эпизоды, маркирующие праздный образ жизни главного героя («любовные приключения, танцы во время праздников, дружеские попойки, игра в кости, нередко и потасовки столь сильно увлекали его, что он целыми днями, а то и по несколько дней не заглядывал в мастерскую»⁹⁷), а также возникает прямое сравнение Златоуста с блудным сыном: «Ты жил обычной мирской жизнью, ты, подобно блудному сыну, пас свиней»⁹⁸. Если принимать во внимание библейский пласт романа, то финальный эпизод становится тем самым моментом, когда Златоуст возвращается к своей Матери: «Она берёт моё сердце в свои руки, вынимает его из груди и опустошает меня, она соблазнила меня на смерть»⁹⁹.

Проанализированный нами *образ Богородицы* является неотъемлемой частью романа Гессе «Нарцисс и Златоуст», поскольку именно в нём воплощается важный для всего произведения архетип Матери. Архетип Матери напрямую соотносится с появлением в тексте двойственной природы женского начала, обладающей как *созидательной функцией* (ипостась Матери, Пречистой девы,

⁹⁷ Там же. С. 131.

⁹⁸ Там же. С. 214.

⁹⁹ Там же. С. 246.

возлюбленной), так и разрушительной (ипостась Евы, Медузы, Смерти). Вместе с этим образом-архетипом в ткань художественного текста проникает изменённый сюжетобразующий библейский *мотив возвращения блудного сына*, так как покинувший стены монастыря Златоуст отправляется искать своё предназначение (отбытие), путешествует по разным городам (праздная жизнь), но в конечном счёте возвращается в монастырь и, умирая, воссоединяется со своей Матерью (возвращение).

Ещё одним важным религиозным образом в романе можно назвать *образ ветхозаветного Иакова*. В тексте чётко прослеживается проекция библейского мифа об Иакове, которая претерпевает существенные изменения, но при этом является ключом для интерпретации всего произведения. Стоит обратить внимание на то, что самая первая скульптура, которую Златоуст видит в церкви монастыря – это именно фигура Иакова («он <...> разглядывал сквозь клубы ладана сверкающую золотом утварь и украшения и умиротворённые, почтенные фигуры святых, стоящие на колоннах, евангелистов в окружении животных, Иакова в шляпе и с сумой пилигрима»¹⁰⁰), с одной стороны, предвосхищающая будущие странствия героя (не зря здесь упоминаются такие иконографические детали этого образа, как «шляпа» и «сума паломника»), а с другой – позволяющая нам по-иному посмотреть на эпизод первой встречи Златоуста с Нарциссом.

Встреча происходит в стенах монастыря, когда Златоуст в первый день учёбы входит в классную комнату, где Нарцисс проводит занятие. Увидев Нарцисса, Златоуст «удивился, встретив столь юного учителя, лишь на несколько лет старше его самого, удивился и очень обрадовался тому, что этот молодой учитель оказался таким красивым, благородным и серьёзным и при этом таким привлекательным и достойным любви»¹⁰¹. Попав под обаяние нового места и своего учителя, герой неожиданно для себя погружается в сон и просыпается лишь «когда урок закончился и ученики с шумом поднялись со своих мест»¹⁰².

¹⁰⁰ Там же. С. 35.

¹⁰¹ Там же. С. 15.

¹⁰² Там же. С. 16.

Момент сна становится обозначением символического перемещения главного героя в другую реальность (это перемещение в том числе происходит буквально, когда Златоуста хватают за руки и за ноги тащат прочь из классной комнаты). «Рассердившись, Златоуст попытался вырваться, он наносил удары направо и налево»¹⁰³.

Следующую сцену борьбы Златоуста и юноши можно сопоставить с библейским мифом о борьбе ветхозаветного Иакова с ангелом (*архетип богоборца*), т. к. между ними имеется целый ряд перекличек. Прежде всего, *безымянность противника*. В синодальном переводе Книги Бытия (32 глава) это описывается так: «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним»¹⁰⁴.

Прикосновение к бедру в романе Гессе заменяется тем, что кто-то всё ещё держал Златоуста за ногу (хромота Иакова). Заканчивается борьба в тот момент, когда противники Златоуста бросаются в разные стороны, незадолго до того, как в коридоре появляется патер Мартин. Увидев одиноко стоящего и всё ещё отбивающегося мальчика с раскрасневшимся лицом и синяками, патер задаёт ему несколько вопросов и отправляет Златоуста на ужин.

А. П. Лопухин комментирует библейский эпизод так: «Таинственный противник, вступив в борьбу с Иаковом, хотел испытать мужество его веры и настойчивость его молитвы»¹⁰⁵. Таким образом, драка Златоуста с безымянным и стремительно исчезающим противником подчёркивает различия между героем и остальными (в библейском мифе этому соответствует «избранность» Иакова), символизирует приобщение к монастырскому миру (согласно древним представлениям «борьба» наравне с «приёмом пищи» – это один из распространённых способов приобщения к «чужому миру»), становится первым видением, в котором воплощается не образ Матери, а внутренняя борьба героя

¹⁰³ Там же. С. 16.

¹⁰⁴ [Быт. 32: 24–28].

¹⁰⁵ Лопухин А. П. Библейская история. Ветхий Завет. От сотворения мира до завоевания Земли обетованной. М.; СПб.: Издательские Технологии / Пальмира, 2020. С. 84.

между двумя полюсами своего «естества» (в библейском мифе Иаков (земледелец) и Исаав (охотник) являются братьями-близнецами и прародителями двух народов, которые согласно преданию будут всегда враждовать друг с другом).

При соотнесении сюжета произведения с библейским мифом стоит обратить внимание и на то, что в одной из финальных сцен романа, перед тем как отправиться в «последнее путешествие», Златоуст смотрит в маленькое зеркало и видит своё постаревшее лицо, которое, скорее, напоминает скульптурный лик Иакова: «В тусклом зеркале отражался немного опустившийся старик с хорошо знакомым лицом, которое стало чужим, как бы ненастоящим и, казалось, не имело к нему касательства. Оно напоминало ему знакомые лица, чем-то мастера Никлауса, чем-то старого рыцаря, который велел сшить ему пажеское платье, а чем-то даже святого Иакова в церкви, старого бородатого святого Иакова, который в своей шляпе пилигрима выглядел древним и седым, но тем не менее весёлым и добрым»¹⁰⁶.

На наш взгляд, через *образ ветхозаветного Иакова* в текст произведения проникает мотив *будущего путешествия главного героя* (ключевые атрибуты святого: шляпа, посох, сума). Прямое соотнесение Иакова со Златоустом подсвечивает богоборческую природу юноши, который со временем становится скульптором, с одной стороны, в акте творения уподобляясь Творцу (это подчёркивается в том числе сном с глиняными фигурками, отсылающим нас к Ветхозаветному мифу о сотворении людей), а с другой, постоянно споря с Богом, вмешиваясь в привычное течение жизни и пытаясь создать произведение искусства, превосходящее своей красотой уже сотворённые образы. Говоря словами Эмиля Синклера, героя другого романа Гессе, «Мы люди. Мы творим богов и боремся с ними, и они благословляют нас»¹⁰⁷ (глава «Борение Иакова»). Таким образом, фигура художника-скульптора связывается с *архетипом богоборца*, имеющего для автора важное значение.

¹⁰⁶ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4. С. 239.

¹⁰⁷ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 2. С. 293.

Таким образом, все упоминания о скульптуре в романе играют большую роль. Именно рядом со скульптурным порталом герой падает в обморок, заболевает, после чего у него начинается путь долгого осознания своего предназначения (пробуждающаяся натура художника ищет выход из глубин внутреннего мира героя). Ожившие в воображении героя скульптурные фигуры животных произвели сильное впечатление на Златоуста, а сам юноша испытал сильный страх, близкий к страху смерти («"Сейчас я умру", – подумал он в ужасе. И тут же, дрожа от страха, почувствовал, что теряет рассудок, что звери вонзают в него свои зубы»¹⁰⁸). Кроме того, после этого эпизода Златоусту снится сон, в котором он создаёт из глины небольшие фигуры животных и людей («Однажды ему привиделось: он уже большой, взрослый, но сидит, как ребёнок, на земле и лепит из глины, как это делают дети, фигурки: лошадку, быка, человечка, маленькую женщину»¹⁰⁹). Важно также, что в конце сна эти фигурки оживают и увеличиваются в размерах, а сам юноша уподобляется Творцу (библейский мотив Сотворения человека и / или Рождества). Ещё одним важным звеном в цепочке осознания героем своего предназначения становится судьбоносное посещение церкви, в которой находится деревянная статуя Божьей Матери, созданная Мастером Никлаусом, будущим наставником Златоуста. После «встречи» с этой скульптурой Златоуст выходит из церкви преображённым и у него появляется цель – стать скульптором, научиться придавать образам из своей головы материальное воплощение. За всю свою жизнь Златоуст создаёт всего несколько произведений (серия рисунков, статуя Нарцисса в образе Иоанна, статуя Юлии в образе Магдалины, монастырская кафедра с изображением настоятеля Даниила, патера Мартина и мастера Никлауса в образах Евангелистов), т. к. каждая работа требует от художника много сил и накопленных жизненных впечатлений. Итоговое произведение, статую Девы Марии, Златоусту так и не удаётся создать, но финальный эпизод романа становится тем моментом, когда герой умирает и воссоединяется со своей Матерью.

¹⁰⁸ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 4 .С. 41.

¹⁰⁹ Там же. С. 52.

Подводя итог, можно сказать, что *религиозные образы* (Богоматерь, Иаков) играют важную роль в романе Германа Гессе «Нарцисс и Златоуст» и обязательно должны учитываться при анализе произведения, т. к. в них воплощаются *архетипы* (Матери, богоборца), через которые в текст произведения проникают сюжетно-значимые *мотивы* (мотив возвращения блудного сына, мотив путешествия). При этом религиозные образы и мотивы неотделимы от интермедиальной функции Златоуста. Хотя, как и герой «Психеи» Куприна, итоговый для своей жизни сакральный женский образ он создать не успевает, но его скульптуры преобразуют внутренний мир произведения.

Анализ образа скульптора показал, что пластическое искусство в литературном тексте реализует интермедиальные возможности иным способом, чем живопись: оно акцентирует материальность формы, телесность, зримую фактуру художественного объекта. Фигура скульптора в романе Г. Гессе «Нарцисс и Златоуст» выступает как наглядный пример интермедиального персонажа: создавая произведение внутри текста, герой преобразует внутренний мир произведения и задает новые координаты его художественного пространства.

При этом, как показал рассмотренный материал, интермедиальный персонаж-скульптор встречается в литературе значительно реже, чем персонаж-живописец или музыкант – и это не случайно. Скульптура лишена чёткой рамы, отделяющей её от окружающего пространства, и потому в литературе она чаще наделяется субъектными чертами, связывается с мотивом ожившей статуи или inferнальным началом, поэтому фигура творца нередко оказывается менее важна, чем само скульптурное произведение. Отсюда обилие обратных примеров: скульпторы у Алданова, Маротта, Куприна присутствуют в текстах, но не создают произведений, преобразующих внутренний мир, а у Эйхендорфа, Мериме и Грина скульптура действует как самостоятельная сила, без наличия в тексте персонажа-творца.

На этом фоне оба рассмотренных интермедиальных персонажа-скульптора – скульптор у Гарина-Михайловского и Златоуст у Гессе – демонстрируют разные варианты реализации этой функции. В рассказе Гарина-

Михайловского скульптор создаёт произведение, превосходящее творения богов, статуя оживает, а затем, по воле богов, вновь превращается в камень, что влечёт за собой гибель её создателя. У Гессе интермедиальная функция Златоуста реализуется через целую цепочку скульптурных объектов, каждый из которых фиксирует этап духовного пути героя и преобразует пространство текста. В обоих случаях скульптура связана с мотивами смерти, преображения и границы между человеческим и сверхчеловеческим.

Итак, анализ произведений, в которых центральными фигурами выступают живописцы и скульпторы, показал, что визуальные искусства являются одной из наиболее продуктивных сфер для выявления интермедиальных механизмов в литературе. Живопись и скульптура придают текстам многоплановость: они усиливают «зримую наглядность» художественного мира, создают эффект осязаемости образов, вводят в повествование дополнительные уровни восприятия.

В обоих случаях ключевую роль играет интермедиальный персонаж, который в соответствии с критериями, выработанными в первой главе, должен не только обладать художественной профессией, но и создавать эстетический объект внутри диегезиса. Именно благодаря его деятельности в текст проникают значимые мотивы (например, противопоставление жизни и смерти, тема творения и разрушения), а также структурные элементы (цветовые коды, пластические символы, мотивы материала и формы), влияющие на композицию, систему персонажей и мифопоэтическую архитектуру текста. Оба типа персонажей объединяет то, что создание ими эстетического объекта становится событием, преобразующим внутренний мир художественного текста.

При этом живопись и скульптура реализуют интермедиальные возможности по-разному. Картина обладает рамой – чёткой границей, отделяющей изображённый мир от реального. Её наличие провоцирует и её нарушение, порождает «воображаемые миры» и ставит вопрос о соотношении искусства и реальности. Скульптура лишена этой границы: она существует в том же пространстве, что и другие персонажи, и потому воздействует иначе – через материальность, телесность, физическое присутствие объекта. Отсюда и различие

мотивных комплексов: живопись в анализируемых текстах чаще связана с темами жизнеподобия, спасения или разрушения через изображение; скульптура – с мотивами ожившей статуи, богоборчества и преображения. Но в обоих случаях рождение произведения искусства оказывается связано с проблематизацией границ жизни и смерти.

Таким образом, интремедиаальный персонаж-художник и интермедиаальный персонаж-скульптор демонстрируют разные способы реализации интермедиаальности в визуальных искусствах, но оба подтверждают гипотезу о том, что интермедиаальные персонажи выступают медиаторами между словесным и изобразительным искусством. Полученные наблюдения позволяют уточнить рабочую типологию интермедиаальных героев и готовят основу для дальнейшего анализа персонажей, связанных с исполнительскими искусствами – музыкой и театром, которым посвящена следующая глава.

Глава 3. ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ПЕРСОНАЖ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ (ПЕРФОРМАТИВНЫЕ) ИСКУССТВА

В первой главе была разработана теоретическая база исследования и предложена методика анализа интермедиального персонажа. Вторая глава апробировала её на материале визуальных искусств – живописи и скульптуры, показав, что создание картины или скульптуры внутри текста становится структурным событием, преобразующим хронотоп, систему персонажей и композицию произведения. При этом визуальные искусства объединяет одна принципиальная черта: их результатом является материальный, пространственно закреплённый объект – картина или скульптура.

В данной же главе в центре внимания – исполнительские (перформативные) искусства: музыка и театр. Их основа принципиально иная: музыкальное произведение или театральная роль не существуют как завершённые вещи, они актуализируются лишь в момент исполнения и исчезают с его окончанием. Это меняет сам характер интермедиального воздействия: если живописец или скульптор встраивают в произведение статичный пространственный объект, то музыкант и актёр вносят в него временной процесс, требующий иных способов репрезентации интермедиального персонажа. Рассмотрение этих способов и составляет цель данной главы.

3.1. Интермедиальный персонаж-музыкант

Как было показано в третьем разделе первой главы, музыка занимала особое место в системе искусств: она считалась свободным искусством в античности и Средневековье, когда музыка не воспринималось как мимическое искусство и в её задачи не входило отражение реальности; наконец, в отличие от живописи – музыка, как и литература, временное, а не пространственное искусство. Она лишена материальной формы и существует лишь в звучании, здесь и сейчас. Всё

это во многом и обеспечило ей привилегированное место в романтической эстетике: музыка многими романтиками считалась высшим из искусств, наиболее полно воплощающим идею синтеза, отсюда и популярность образа персонажа-музыканта в романтизме – от произведений Гофмана до русской повести о музыкантах «как разновидности повести о художнике»¹.

При этом музыка может быть воплощена в произведении через фигуру композитора и / или музыканта, хотя обычно тот, кто сочиняет музыку, её и исполняет (хотя, например, в «Моцарте и Сальери» А. С. Пушкина играет только Моцарт). Поскольку именно в исполнении в наибольшей мере проявляется процессуальная природа музыки – её незавершённость, протяжённость во времени, воздействие на слушателя в момент звучания и т.п., в данном разделе анализируются тексты, в которых интермедиаальный персонаж выступает прежде всего как музыкант (исполнитель).

Отбор и последовательность произведений определяются характером того преобразования, которое музыкальное исполнение производит во внутреннем мире текста: от камерного психологического воздействия на персонажа – к организации социального пространства, и далее к экзистенциальному переживанию на границе жизни и смерти. Это отчасти аналогично тому, что мы видели при репрезентации интермедиаального персонажа-художника, но воплощено иначе.

Начнём с рассказа Г. Гессе «Соната» (“Eine Sonate”, 1907), впервые опубликованного в литературно-художественном сатирическом журнале «Simplicissimus»² (издавался с 1896 по 1944 год). Мы видим в нём не только заглавие, отсылающее читателя к жанру инструментальной музыки, но и интермедиаального персонажа-музыканта.

Следуя методологическому плану, разработанному в первой главе, рассмотрим подробнее основные *пространственные* и *временные* особенности

¹ Ясюкович И. В. Музыкальные образы в русской романтической прозе 30–40-х годов XIX века: дис. ... к.ф.н. Коломна, 2003. С. 9–10.

² Hesse H. Eine Sonate // Simplicissimus. Jg. 1906–1907. 11. März 4. Heft. 49. München. S. 792–793.

произведения в их соотнесённости с одним из важнейших элементов архитектоники художественного целого – *вставными мирами* произведения.

Внутренний мир художественного текста, на наш взгляд, может быть условно разделён на две части: *мир реальный* и *мир ирреальный (воображаемый)*. Пространство реального мира обозначается локусом *дома четы Дилениус*, являющегося средоточием бюргерского благополучия и непосредственным местом действия в рассказе. Несмотря на отсутствие в тексте подробного описания экстерьера (внешнего облика) и интерьера (внутреннего оформления) здания, можно заметить, что всё пространство дома делится на несколько частей: *гостиную* (*der Salon*), *столовую* (*das Speisezimmer*), *прихожую* (*der Flur*). В изолированности образа дома от всего остального мира проявляется важная пространственная оппозиция *замкнутого – открытого*, где первая характеристика оказывается связана с размеренным образом жизни типичного обывателя, а вторая – с противопоставленными этой размерности прерывистыми поисками персонажами счастья и их попытками познать самих себя, которые характерны только для сложных творческих натур. В этой связи особенно примечательной оказывается неудовлетворённость героини существующим порядком вещей: «Но он был доволен – ею и своей жизнью, доволен работой, едой, малой толикой радостей, а она не была довольна этой жизнью»³. Таким образом, отмеченная ранее замкнутость дома свидетельствует о неразрывной связи *реального мира* и прагматичной бюргерской культуры, что косвенно подтверждает и отсутствие подробного описания места (один из элементов типизации), и его ярко выраженная «материальность» (упомянутые в самом начале рассказа листы из дюреровской папки и копенгагенская фарфоровая статуэтка не являются настоящими произведениями искусства, а, скорее, относятся к изделиям массового производства, сохраняющим только *внешнюю форму* объекта, но не его *внутреннее содержание*, потому как буржуазный мир способен лишь разрушать или извращать то, что не в силах понять).

³ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. М.: Прогресс–Литера; Харьков: Фолио, 1995. С. 400.

Единственным способом вырваться за рамки такого мира становится приобщение к подлинному искусству – музыке.

Описанному ранее пространству *реального мира* противопоставляется *мир ирреальный (воображаемый)*, при рассмотрении которого нам необходимо обратиться к ещё одному важному понятию «*воображаемого мира героя*», поскольку оно напрямую соотносится как с *объектным* (кругозор повествователя), так и с *субъектным* (кругозор героя и / или персонажа) уровнями художественного целого. Как пишет О.В. Дрейфельд, данная категория представляет собой «изображённый автором <...> образ реальности, возникающий в воображении героя. Такой образ осуществляется во множестве форм: сновидения, мечты, фантазии, воспоминания, грёзы, миража...»⁴. В тексте Гессе *воображаемый мир* также связан с сознанием и памятью госпожи Хедвиг Дилениус и возникает как специфическая «реакция» этого персонажа на музыку⁵.

Возникновение *ирреального (воображаемого) мира* связывается с поворотным моментом в судьбе главной героини (прослушивание фортепианной сонаты немецкого композитора кон. XIX – нач. XX в. Макса Регера), который влечёт за собой трансформацию её мировоззрения (нарастающая неудовлетворённость тем, как сложилась семейная жизнь, в итоге оборачивается осознанием полной несовместимости с мужем). Однако этому предшествует череда длинных размышлений и воспоминаний Хедвиг о жизни в деревне до замужества (данный сегмент текста занимает практически 1/3 от всего рассказа), явленная в речи повествователя, но отчётливо транслирующая точку зрения конкретного персонажа (приём несобственно-прямой речи). Сложно не заметить, что отмеченный процесс рефлексии запускается после несмелых попыток героини заиграть на музыкальном инструменте (рояле): «Она взяла несколько нот, ища

⁴ Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики : моногр. Кемерово.: КемГУ, 2015. С. 4.

⁵ Вполне вероятно, что здесь можно говорить о «событии рецепции» и наличии в тексте ещё одной разновидности интермедиального персонажа – «героя-реципиента». Подробнее см.: Козьмина Е. Ю. Диегетическое событие рецепции в интермедиальном произведении (“Fafarulej” Е. Сосновского) // Narratorium. 2026. Вып. 17. URL <https://narratorium.ru/narratorium-2025-vypusk-17/> (дата обращения: 4.03.2026).

какую-то полузабытую мелодию, и прислушалась к гармоничному замиранию струн. Тихая, затухающая дрожь становилась всё мельче и нереальнее, а потом наступили мгновенья, когда неясно было, звучат ли всё ещё эти несколько нот или тихий гул в ушах – только воспоминание»⁶. В этот момент Хедвиг начинает осознавать неудовлетворённость собственной внешне благополучной жизнью, а действительность становится для неё «зыбкой и сомнительной»⁷. Завершение процесса трансформации мировоззрения совпадает с «возвращением» героини из *ирреального (воображаемого) мира*.

Пространство *ирреального (воображаемого) мира* рождается в сознании Хедвиг в момент игры *интермедиального персонажа* (Людвиг, брат госпожи Дилениус) на рояле: «Людвиг играл, и она видела, как в медленном такте колыхается тёмный простор воды <...> В шуме волн, ветра и больших крыльев звучало что-то таинственное <...> Тучи мчались чёрными, разорванными грядками, в них отверзались дивные просветы золотой глубины небес <...> Прибой отозвался в рояле тихим, медленно замирающим отзвуком и умолк, и наступила глубокая тишина»⁸. Возникающие перед мысленным взором героини морская и небесная стихии явственно противопоставляются пространству дома (*открытость – замкнутость*). Также по приведённому фрагменту становится понятно, что фантазии и / или видения Хедвиг связаны с природной образностью (вода, волны, ветер, небо и т.д.). Концептуально значимыми оказываются и специфические свойства двух упомянутых стихий: изменчивость воды и эфемерность ветра с тучами. Подобно музыкальным звукам, эти постоянно меняющиеся природные образы противопоставлены квазиэстетическим и навсегда «застывшим» дюреровскому альбому и статуэтке (оппозиция *статики – динамики*). Более того, впервые на смену пространственной *горизонтали (мир секулярный)* приходит *вертикаль (мир сакральный)*.

⁶ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. С. 400.

⁷ Там же. С. 400.

⁸ Там же. С. 403.

Временной план произведения тесным образом связан с пространственным и тоже подчёркивает принципиальное различие двух частей мира (*реального – ирреального / воображаемого*). В изолированном от внешней среды реальном бюргерском мире время движется *линейно*, причём описанный в тексте день из жизни госпожи Хедвиг Дилениус отчётливо делится на четыре временных интервала: *утро* («Она <...> услышала, как на соседней башне пробило полдень»⁹), *день* («Раздался звонок, слышались его шаги в передней, отворилась дверь, и вошёл он <...> Затем они сели обедать»¹⁰), *вечер* («Около восьми пришёл муж и сразу за ним Людвиг, её брат. За ужином брат и сестра беседовали...»¹¹), *ночь* («Но она не смогла уснуть в эту ночь»¹²). Существенным в данном случае оказывается и то, что указанные временные интервалы суток (*утро, день, вечер, ночь*) маркируют *однообразность*, «механистичность» буржуазного образа жизни (читатель с лёгкостью может предположить, что события этого дня не будут сильно отличаться от событий любого другого дня из жизни семейства Дилениус). При этом становится очевидной «закольцованность» построения рассказа: если в начале Хедвиг, находясь в пустом доме, впервые ощущает себя покинутой (*одиночество буквальное*), то в конце, несмотря на присутствие мужа, это чувство приобретает ещё более глобальный характер (*одиночество экзистенциальное*).

Одновременно с этим можно заметить, как *линейный ход времени* сменяется *нелинейным*, когда в размышлениях Хедвиг начинают всплывать воспоминания о юности (оппозиция *прошлого – настоящего*): «Она не стала больше играть, сложила руки на коленях и задумалась. Но думала она уже не так, как раньше, уже не так, как девушкой дома в деревне <...> С некоторых пор она думала о других вещах...»¹³. В процессе восприятия музыки происходит мысленное перемещение героини в *ирреальный (воображаемый) мир*, где движение времени

⁹ Там же. С. 399–400.

¹⁰ Там же. С. 401.

¹¹ Там же. С. 402.

¹² Там же. С. 404.

¹³ Там же. С. 400.

и вовсе «ускоряется», о чём косвенно свидетельствует длинное перечисление последовательно сменяющих друг друга образов, которые проносятся перед её взором (слияние музыкального и визуального планов).

Подводя итог рассмотрению *пространственно-временного* устройства рассказа, мы приходим к выводу, что в тексте обнаруживается неоромантическое по своей сути противопоставление *реального* и *ирреального (воображаемого) миров*¹⁴. Выделенные ранее *пространственные* (замкнутость – открытость; горизонталь – вертикаль), *временные* (линейность – нелинейность; цикличность – ацикличность; замедленность – ускоренность; настоящее – прошлое), *культурные* (материальность – духовность; урбанистичность – пасторальность) и *философские* (внешнее – внутреннее) оппозиции отмечают принципиальные различия двух миров. Сюжетообразующим мотивом в произведении является *противостояние жизни и искусства*, нагляднее всего проявляющееся через разницу мировоззрений отдельных персонажей (бюргерское – творческое).

Переходя к анализу *системы персонажей*, скажем, что всех персонажей можно разделить на *главных* (Хедвиг) и *второстепенных* (господин Дилениус и Людвиг), если исходить из того, что мировоззренческий кризис, вокруг которого во многом и разворачивается сюжет произведения, переживает главная героиня рассказа (центральным событием в тексте, на наш взгляд, является прослушивание девушкой фортепианной сонаты и последовавшая за этим трансформация её отношения к жизни). Именно Хедвиг Дилениус является «ценностным центром» произведения и занимает пограничное положение между двумя жизненными позициями других персонажей: *бюргерски-рациональным* и *творчески-чувственным* взглядами на мир.

Носителем *рациональной точки зрения* в тексте является безымянный муж Хедвиг – господин Дилениус. Традиционность его жизненного уклада подчёркивается распределением ролей и обязанностей в семье: женщина

¹⁴ Подробнее о неоромантической направленности творчества Гессе см.: *Седельник В. Д. // Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры)*. М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 400–432.

предстаёт в образе «хранительницы очага» и занимается ведением домашнего хозяйства, а мужчина – в образе «добытчика», часто пропадающего на работе. В репликах этого персонажа отчётливо проявляется апатичное отношение к «фантазиям» жены и неспособность чувственно воспринимать мир. Мечтательная супруга господина Дилениуса в определённый момент начинает осознавать различие между ними : «Всё вышло не так, как она представляла <...> С некоторых пор ей нередко случалось изумлённо глядеть на него и поражаться, что он такой, что у него нет больше крыльев, что он снисходительно улыбается, когда ей хочется рассказать ему о своей внутренней жизни»¹⁵.

На противоположном ценностном полюсе находится музыкант Людвиг, который является носителем *чувственной точки зрения* и выступает в качестве *интермедиального персонажа*. При помощи музыкального инструмента он пробуждает в Хедвиг *творческое начало*, мысленно переносящее героиню в *ирреальный (воображаемый) мир*. Таким образом, взаимоотношения далёких друг от друга супругов противопоставляются духовной близости брата с сестрой (*родство истинное – мнимое*). Любопытно и то, что в тексте нет описания самой музыки, зато приводятся визуальные образы, которые возникают в сознании Хедвиг в процессе прослушивания мелодии.

Обобщая сделанные наблюдения, подчеркнём, что при анализе структуры данного рассказа важно учитывать соотнесённость трёх точек зрения на мир: *бюргерски-рациональной* (господин Дилениус), *творчески-чувственной* (Людвиг) и *сомневающейся* (Хедвиг). Автор демонстрирует ограниченность одностороннего восприятия мира (материальное не может существовать без духовного, и наоборот), подталкивая читателя к нивелированию полярных различий и «самоопределению» по отношению к собственному жизненному пути. Если универсализировать сказанное, то выходит, что целью жизни любого человека (по Г. Гессе) должно быть стремление к счастью и, как следствие,

¹⁵ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. С. 400–401.

обретение внутренней гармонии (соединение двух начал)¹⁶. Следовательно, не случайно, что именно Хедвиг является «ценностным центром» произведения. В то же время, открыв в себе *творческое начало*, героиня оказывается не способна порвать с *бюргерским миром* и отправиться на поиски счастья: «Людвиг несколько смущённо взглянул сестре в лицо. <...> он впервые увидел, что она считает нужным шадить мужа, потому что в нём нет чего-то нужного ей и присущего ей от природы»¹⁷.

Если возвращаться к интермедиальной специфике рассказа Г. Гессе «Соната», то можно сказать, что в тексте присутствует несколько *внутрикомпозиционных* форм интермедиальности: *музыкальное заглавие* литературного произведения, которое формирует у читателя особую оптику восприятия¹⁸; *восприятие и / или обсуждение персонажами музыкального произведения*; *наличие в тексте фигуры музыканта*, являющегося *интермедиальным персонажем* (согласно классификации В. Вольфа, все упомянутые типы интермедиальных связей являются проявлениями имплицитной и эксплицитной референции). Обращение к музыкальности происходит в том числе при помощи введения в текст фигуры интермедиального персонажа, который создаёт собственный эстетический объект и преобразует художественный мир произведения.

Но при этом в тексте отсутствует прямое словесное описание звучания музыки. Вместо этого исполнение Людвига передаётся через образы, возникающие в сознании Хедвиг: музыка здесь репрезентируется не через звук, а через порождаемое ею видение. Именно в этом – особенность Людвиг как интермедиального персонажа, связанного со спецификой музыки как медиума: его творчество действует не как статический объект, а как импульс, преобразующий восприятие другого персонажа и порождающий его воображаемый мир.

¹⁶ В этом можно усмотреть характерное для более поздних произведений Гессе использование концептов «*vita active*» (жизнь деятельная) и «*vita contemplative*» (жизнь созерцательная).

¹⁷ Гессе Г. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7. С. 404.

¹⁸ Ср. классическую трёхчастную структуру сонаты с развитием сюжета в рассказе Гессе.

В рассказе А. И. Куприна «Гамбринус» (1907) также встречается персонаж-музыкант, который становится структурным и смысловым центром повествования. Все описанные в произведении события связаны с историей популярной пивной, расположенной в одном из крупных южнорусских городов. Славу это заведение во многом снискало благодаря тому, что здесь «каждый вечер, уже много лет подряд, играл на скрипке для удовольствия и развлечения гостей музыкант Сашка – еврей, – кроткий, весёлый, пьяный, плешивый человек, с наружностью облезлой обезьяны, неопределённых лет»¹⁹. Можно сказать, что все взлёты и падения этого заведения связаны именно с этим героем, равно как и сюжет произведения.

Пространственно-временная организация рассказа строится на отчётливом противопоставлении двух миров: «верхнего», «парадного» города, и «нижнего», подземного пространства пивной. Пивная «Гамбринус» помещается «на одной из самых людных улиц»²⁰, но найти её трудно «благодаря ее подземному расположению»²¹. Подземное расположение пивной и её труднодоступность для посетителей, с одной стороны, могут объясняться социокультурными обстоятельствами (довольно часто заведения такого типа располагаются на периферии городского пространства), а с другой – иметь символическое значение: пивная без вывески и с круто уходящей вниз лестницей явно отделяется от остального городского пространства, обозначая принципиальную «инаковость» этого места (подчёркнутая темнота сводчатых зал, непритязательность убранства контрастируют с жизнью «наверху»). Границей, отделяющей одно пространство от другого, становится горельеф с изображением короля Гамбринуса над входом в пивную.

Если же рассматривать систему персонажей, то Сашка-музыкант, несмотря на кажущуюся незначительность (очевидно, что перед нами одна из разновидностей «маленького человека»), является «ценностным центром»

¹⁹ Куприн А. И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4. Произведения 1905–1914. М.: ГИХЛ, 1958. С. 157–158.

²⁰ Там же. С. 156.

²¹ Там же.

произведения. Все остальные персонажи – посетители пивной разных национальностей и профессий, буфетчица мадам Иванова, аккомпаниаторы, полицейские, погромщики – группируются вокруг него и так или иначе соотносятся именно с ним. Общаясь с посетителями пивной, Сашка принимает заказы на песни, исполняет музыку, получает за это деньги, но при этом сохраняет внутреннее достоинство. Его влияние на посетителей огромно: он способен остановить ссору, «которая на волоске висела от кровопролития»²², при помощи музыки заставить плакать суровых рыбаков и объединить людей совершенно разных национальностей.

В большинстве эпизодов Сашка-музыкант описывается в момент игры на скрипке. Обычно во время игры он кривляется, гримасничает («Сашка прищуривал то один, то другой глаз, собирал кверху длинные морщины на своём лысом, покатым назад черепе, двигал комически губами и улыбался на все стороны»²³), но при исполнении серьёзных мелодий его внешность преображается: «лицо Сашки с напряженным подбородком и низко опущенным лбом, с глазами, сурово глядевшими вверх из-под отяжелевших бровей, совсем не бывало похоже в этот сумеречный час на знакомое всем гостям Гамбринуса оскаленное, подмигивающее, пляшущее лицо Сашки»²⁴. При этом в тексте довольно мало словесных описаний музыки. Известно только, что репертуар Сашки-скрипача был необыкновенно разнообразен: «итальянские народные куплеты, и хохлацкие думки, и еврейские свадебные танцы, и много другого»²⁵.

Не случайно в тексте возникает сравнение героя с мифическим певцом Орфеем²⁶, который при помощи своей совершенной игры на лире мог укрощать диких зверей, заставляя двигаться деревья и скалы, а также умирять морские волны. Подобно Орфею, играя на своём музыкальном инструменте, Сашка

²² Там же. С. 170.

²³ Там же. С. 162–163.

²⁴ Там же. С. 162.

²⁵ Там же. С. 165.

²⁶ Подробнее об интермедиальной трансформации мифа об Орфее в культуре XX–XXI вв. см.: *Меньщикова М. К.* Интермедиальные интенции мифа об Орфее в контексте культуры XX – начала XXI века // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. Т. 46, № 1. С. 82–88.

совершает чудо: его музыка укрощает «дикие нравы» портовых обитателей, объединяет людей разных национальностей, заставляет плакать «звероподобных мужчин» и останавливает кровопролитные драки. Как и Орфей, Сашка нисходит в «подземное царство» в буквальном (пространство пивной) и метафорическом смысле (мир социального «дна») и своим искусством преображает этот тёмный мир, вносит в него гармонию и красоту. И, подобно мифологическому певцу, Сашка теряет свою возлюбленную – не жену, как в мифе, а свою верную спутницу, собачку Белочку, которую на его глазах убивает один из погромщиков. В финале рассказа вернувшийся с войны изувеченный и лишившийся скрипки музыкант достаёт «чёрный инструмент с отростком»²⁷ и, ко всеобщему удивлению, продолжает играть. Авторское отношение к музыке – и шире – к искусству как таковому заключено в последнем предложении произведения: «Человека можно искалечить, но искусство всё перетерпит и всё победит»²⁸.

Таким образом, Сашка является интермедийным персонажем, чьё творчество преобразует не внутренний мир отдельного персонажа (как это было у Людвиг в «Сонате»), а целое социальное пространство. Музыка здесь выступает как сила, удерживающая людей вместе, противостоящая распаду и насилию. Примечательно, что как и у Гессе, словесное описание самой музыки здесь практически отсутствует – её присутствие в тексте передаётся через реакцию слушателей и через судьбу самого музыканта.

В отличие от «Гамбринуса», в рассказе К. Г. Паустовского «Старый повар» (1940) музыка снова, как и у Гессе, связана с восприятием отдельного человека и проблематизирует уже границы не только воображаемого мира, но и жизни и смерти.

Действие рассказа переносит читателя в эпоху XVIII века, а все описанные события связаны с последним днём жизни ослепшего и умирающего старика Иоганна Мейера, который в прошлом был поваром графини, но после полученной

²⁷ Куприн А. И. Собрание сочинений. В 6 т. Т. 4. С. 183.

²⁸ Там же.

во время работы травмы был отправлен управляющим доживать свой век в ветхую сторожку.

Пространство внутреннего мира произведения можно условно разделить на две части: *мир реальный* и *мир воображаемый*. В свою очередь, реальный мир включает в себя несколько пространств: *улица* (именно здесь Мария, дочь главного героя, встречает незнакомца, который соглашается исповедовать умирающего), *сад* (дальняя часть владений графини), *сторожка* и *комната* (которые становятся основным местом действия). При этом для некоторых из упомянутых выше пространств характерны «уединённость» от внешнего мира (о чём свидетельствует, в том числе, долгое ожидание Марией прохожих), «ветхость» (обратим внимание на «дрожащий, старческий гул» музыкального инструмента, заржавевшую калитку) и «простота» интерьера (на фоне убранства сторожки с кроватью, грубым столом и потрескавшейся посудой выделяется лишь клавесин).

Воображаемый мир, о котором предстоит сказать чуть подробнее, связан с фигурой главного героя Иоганна Мейера (старого повара) и возникает как специфическая «реакция» на музыку, которую играет незнакомец (в конце рассказа читатель узнаёт, что незнакомец – это Вольфганг Амадей Моцарт). И, несмотря на то что сама музыка в тексте не описывается, после того как незнакомец начинает играть на клавесине, появляются звуковые образы и мотивы: пение клавесина, журчание струн, скрип педали и т.д. Именно музыка позволяет на время «прозреть» слепому Иоганну Мейеру (разные формы глагола «видеть» встречаются во второй части текста несколько раз) и в буквальном смысле увидеть день первой встречи со своей умершей женой: «Я вижу день, когда я встретился с Мартой и она от смущения разбила кувшин с молоком. Это было зимой, в горах. Небо стояло прозрачное, как синее стекло, и Марта смеялась»²⁹. Отметим, что *воображаемый мир*, возникающий в сознании персонажа, связан с памятью и визуальными образами (через слух музыка оказывает воздействие и на зрение).

²⁹ Паустовский К. Г. Собрание сочинений. В 9 т. Т. 4. Рассказы. М.: Худож. лит., 1983. С. 246.

Временной план произведения, тесным образом связанный с планом пространственным, тоже подчёркивает принципиальное различие двух частей мира. В реальном мире время движется линейно, упоминаются события из прошлого главного героя, указываются приметы времени года (разлетающиеся листья, тёмное дождливое небо). В воображаемом мире, во-первых, происходит переход во времени из настоящего в прошлое и обратно, а во-вторых, начинает меняться время года (в первом видении Иоганна Мейера упоминается зима, а во втором – весна с распускающимися на ветках деревьев цветами). Причём постепенно воображаемый мир начинает воздействовать на реальный и проникает в речь повествователя, о чём в том числе свидетельствует финальное предложение.

Подводя итог, ещё раз отметим, что категории музыкального и визуального связаны между собой благодаря фигурам интермедиального персонажа, играющего на клавесине, и Иоганна Мейера, воспринимающего музыку. Музыка же связана в тексте с воображаемым миром героя и напрямую влияет на изменение его взгляда на мир (если в начале рассказа умирающий Иоганн Мейер мучился от угрызений совести и страдал, то в финале рассказа благодаря музыке герой умирает счастливым).

Таким образом, Моцарт в рассказе является интермедиальным персонажем: его игра на клавесине не просто сопровождает последние часы Иоганна Мейера, а буквально преобразует его внутренний мир – возвращает слепому зрение через воображаемые образы, переносит его из настоящего в прошлое и позволяет умереть счастливым. Музыка здесь действует на самой границе жизни и смерти – и именно она эту границу преобразует.

Проведённый анализ позволяет сопоставить рассмотренные произведения и выявить устойчивые функции интермедиального персонажа-музыканта. Во всех трёх текстах исполнение музыки становится событием, преобразующим внутренний мир произведения. Однако характер этого преобразования различен. У Гессе игра Людвига пробуждает воображаемый мир одного персонажа – музыка действует как импульс, меняющий восприятие Хедвиг и обнажающий её

внутренний конфликт. У Куприна музыка Сашки организует социальное пространство: она объединяет людей разных национальностей и профессий, противостоит насилию и распаду, а её исчезновение равнозначно гибели мира пивной. У Паустовского игра незнакомца действует на границе жизни и смерти: она возвращает слепому зрение через воображаемые образы и позволяет умереть счастливым. Кстати, немного другой вариант репрезентации интермедиального персонажа присутствует в более известном рассказе К. Г. Паустовского «Корзина с еловыми шишками» (1953): там композитор Григ появляется в тексте и обещает девочке подарок, но осуществляет это обещание уже после своей смерти – через концертное исполнение его произведения другими музыкантами. Он, безусловно, преображает мир для Дагни Педерсен, но это случай отложенного и опосредованного интермедиального воздействия: творчество персонажа воздействует без его физического присутствия. А в «Скрипке Ротшильда» (1894) А. П. Чехова мы видим и то, и другое: Яков создаёт мелодию внутри произведения как итог всей его жизни и осознания прожитого. Но эта мелодия после его смерти продолжает звучать в исполнении Ротшильда, преобразуя мир других персонажей.

Вместе с тем не всякий персонаж-музыкант является интермедиальным. Если музыкальные способности героя остаются биографической характеристикой или его творчество не порождает структурных изменений во внутреннем мире произведения, перед нами персонаж-музыкант, но не интермедиальный герой. Например, в новелле В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена» (1830) или А. И. Куприна «Скрипка Паганини» (1929).

Специфика музыки как медиума определяет и особый характер интермедиальности в этих текстах. В отличие от картины, у музыки нет рамы или материальной границы – она существует только в процессе звучания и исчезает с его окончанием. Поэтому интермедиальный эффект музыканта почти всегда опосредован: он действует не через вещь, встроенную в пространство текста, а через воздействие на слушателя – через его восприятие, воображение, память. Отсюда и характерная черта всех рассмотренных текстов: музыка в них

репрезентируется не через описание звука, а через образы, возникающие в сознании воспринимающего персонажа.

Рассмотрим теперь, как интермедиаальный персонаж представлен в ещё одном виде исполнительского искусства – театральном.

3.2. Интермедиаальный персонаж-актёр

После рассмотрения интермедиаального персонажа-музыканта закономерным оказывается обращение к театру – искусству, которое в европейской эстетической традиции устойчиво определяется как синтетическое. Так же, как и исполнение музыкального произведения, театральное представление разворачивается во времени, причём только «здесь и сейчас» – каждый следующий спектакль будет не таким, как предыдущий. Но, в отличие от музыки, сохраняющей относительную медиаальную автономию, театральное действие изначально строится как взаимодействие нескольких художественных языков: словесного текста, пластики тела, визуального образа, сценического пространства и коллективного исполнения (а иногда и музыкального сопровождения). То есть театральное искусство само по себе интермедиаально, отсюда и интерес к фигуре актёра при интермедиаальном анализе.

С другой стороны, видимо, именно эти свойства театрального искусства обусловили и относительно небольшое количество интермедиаальных персонажей-актёров, во всяком случае, в малой эпической прозе. При том, что сами по себе персонажи-актёры достаточно распространены («Трагик» А. П. Чехова, «Актёр» М. М. Зощенко, «Как я был актёром» А. И. Куприна и др.), далеко не каждый актёр становится интермедиаальным персонажем. С нашей точки зрения, это связано как раз с коллективной и синтетической природой театра: актёр не является единственным создателем художественного произведения, поскольку театральное действие предполагает участие драматурга, режиссёра, других актёров и проч. В результате интермедиаальная функция часто распределяется между несколькими субъектами.

Однако в данном разделе внимание сосредоточено лишь на тех произведениях, в которых актёр выступает именно как интермедиаальный посредник, организующий взаимодействие литературы и театра на уровне художественной структуры. Анализ будет построен на двух текстах, позволяющих проследить различные способы реализации интермедиаальности через актёрское существование – от театральности как формы поведения до театральности как принципа построения художественной реальности.

В связи с этим особый интерес представляет различение театра и театральности, предложенное Н. Н. Евреиновым. Он противопоставляет театру «инстинкт преобразования, <...> инстинкт трансформации видимостей Природы»³⁰, т. е. театральность как таковую. Эта оппозиция (театр – театральность) для Евреинова оказывается важной, поскольку театр предстаёт как устойчивый и неизменный институт, а театрализация должна освободить человека от любых социальных и культурных норм (в скобках заметим, что именно с этим связана критика Евреиновым современных на тот момент театров, которые, по его мнению, убивают сам «дух театральности»). Интересно, что уже упомянутый инстинкт преобразования / инстинкт театральности, который присущ человеку изначально, от рождения, затем подавляется представлениями о социальной и культурной норме. Театральность (по Н. Н. Евреинову) – это «эстетическая демонстрация явно тенденциозного характера, каковая, даже вдали от здания театра, одним восхитительным жестом, одним красиво проинтонированным словом создаёт подмости, декорации и освобождает нас от оков действительности, легко, радостно, всенепременно»³¹.

Развивая эти идеи, Ю. В. Чернова отмечает, что «жизнь и её развитие строится по театральным принципам, то есть театральные законы формируют жизненные процессы и влияют на них»³². Театральность, таким образом, может пониматься как особое мироощущение и творческое мировосприятие, задающее

³⁰ Евреинов Н. Н. Демон театральности. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 39.

³¹ Там же. С. 40–41.

³² Чернова Ю. В. Театральность прозы Дж. Пристли: дисс. ... к.ф.н. М., 2017. С. 203.

художественную логику текста. В литературном произведении это позволяет персонажу-актёру превратить собственное существование в эстетический жест, который воздействует на внутренний мир текста подобно полноценному спектаклю.

Разновидность такого интермедиального персонажа можно обнаружить в новелле Т. Манна «Смерть в Венеции» (1911), в которой описывается борьба Густава Ашенбаха со своими инстинктами, воплощённая в «зримых образах», и демонстрируется разрушение оптики художника-творца (носителя аполлонического начала) из-за торжества во внутреннем (и внешнем) мире героя дионисийского начала. Более того автор вводит повторяющуюся, триединую фигуру «чужого» для персонификации тёмных сил и функционально использует её как катализатор желания странствовать (странник), а в дальнейшем как элемент усиления мотива смерти (гондольер) и дионисийского начала (гитарист-актёр).

Первая встреча с «чужим» происходит на остановке возле Северного кладбища, с которой Густав Ашенбах должен был попасть напрямик в город. Стоит отметить, что в общем тоне повествования сразу бросаются в глаза некоторые важные, на наш взгляд, детали: солнечный закат, т. е. время окончания светового дня, или пограничное состояние природы – переход от вечера к ночи, которое многие поэты и писатели использовали для создания мистической атмосферы и введения «чужих», потусторонних существ в ткань художественного текста; усталость главного героя, которая созвучна общему мотиву смерти и часто встречается на протяжении всей новеллы; решение сесть в трамвай именно с той остановки, которая располагается у Северного кладбища; а также то, что «по странной случайности»³³ в этот момент вблизи «не было ни души»³⁴. В этом месте происходит поворотная встреча с «чужим», без которой, возможно предположить, не произошли бы все остальные «авантюры»³⁵ главного героя.

³³ Манн Т. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1960. С. 449.

³⁴ Там же. С. 449.

³⁵ Там же. С. 465.

Из общего фона такого кладбищенского пейзажа в отблесках уходящего дня выделяется византийская часовня, на фасаде которой расположены надписи, «касающиеся загробной жизни»³⁶. Первое появление «чужого» связано с этим местом. Ашенбах «очнулся от своих грёз, заметив в портике, повыше двух апокалиптических зверей, охранявших лестницу, человека, чья необычайная наружность дала его мыслям совсем иное направление»³⁷. В этом фрагменте необходимо обратить внимание не только на акцент «необычайной наружности», разумеется, имеющей принципиальное значение, который мы подробнее рассмотрим чуть позже, но и на саму декорацию апокалиптических зверей. Там появляется фигура необычного человека, и у главного героя после этой встречи возникает иное направление мыслей.

В этой связи необходимо чуть подробнее проанализировать визуальный облик «чужого». Он имеет поразительное сходство с двумя другими персонажами: гондольером и уличным актёром-певцом. Все образы сближают визуальные элементы внешности: худоба, курносость, рыжеватый цвет волос, зубы, шляпа, а также особая атмосфера, сопровождавшая их. Нельзя не отметить странную особенность каждого из обозначенных персонажей: первый не похож на баварца, второй – на итальянца, а третий – на венецианца. Поэтому, несмотря на отсутствие в тексте прямого указания на то, что все облики представляют одного и того же персонажа, мы сами делаем этот вывод, исходя из общих портретных деталей и элементов описания. Перед читателем возникает визуальное воплощение тёмных сил, разрушительного дионисийского начала, персонифицирующееся в триедином (исходя из общих элементов описания), но показанном в разных сценах мрачном образе «чужого».

Вторая встреча с «чужими» происходит во время переправы Густава Ашенбаха на гондоле. Стоит сразу обратить внимание на некоторые детали, задающие общий тон этому сюжетному событию. Например, чёрный цвет судна и его последующее сравнение с гробом. В этом случае важно помнить, что

³⁶ Там же. С. 449.

³⁷ Там же. С. 449.

гондола – традиционное средство передвижения по венецианским каналам, дошедшее до наших дней практически без изменений, в том числе не изменился её цвет. По одной из версий считается, что чёрный цвет связан с эпидемией чумы, во время которой тела умерших перевозили на таких лодках. Образ гондолы неизбежно соотносят со смертью. Гёте в «Венецианских эпитафиях» сравнивал плавание на гондоле с качанием в колыбели, а о внешнем облике лодки писал, что он напоминает ему гроб³⁸. Далее в тексте возникает прямая ассоциация гондолы со смертью и последним безмолвным странствием, которая, по нашему убеждению, является чрезвычайно важной.

Мифопоэтическое восприятие действительности Ашенбаха чётко позволяет проследить пересечение нескольких важных границ: спуск в каюту итальянского судна и переход в «чужой», или подземный мир, и последующее за ним окончательное отдаление героя; переправа на гондоле, или «последнее безмолвное странствие»³⁹, которое созвучно древним представлениям о подземном мире и реке, через которую перевозят души умерших. С обозначенным мотивом переправы перекликаются и размышления о быстротечности человеческого пути, а также мысли об Аиде, но наиболее значимой перекличкой, на наш взгляд, является твёрдая установка гондольера доставить Ашенбаха именно на Лидо, вопреки его желанию. Следуя заданной логике, нельзя не отметить ещё одну деталь: монету, брошенную в протянутую с лодки бродячих музыкантов шляпу, которая, по всей видимости, должна была предназначаться гондольеру. На протяжении всей новеллы монета как символ расплаты будет периодически появляться: первая будет брошена бродячим музыкантам, вторая – старику с багром, а третья (неподобающе крупная) – актёру-певцу из труппы, внешне напоминающему гондольера. По всей видимости, Ашенбах, избежав «платы за проезд», всё же «заплатит», но уже другому персонажу, «двойнику» гондольера.

³⁸ Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 1. Стихотворения. М.: Худож. лит., 1975. С. 199.

³⁹ Манн Т. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1960. С. 467.

Третья, последняя встреча с «чужим» происходит в саду перед отелем во время представления труппы бродячих музыкантов, свидетелями которого становятся курортные гости, а также сам главный герой. Первое, на чём намеренно акцентируется внимание, – яркая музыкальная составляющая этого фрагмента: «Мандолина, гитара, гармоника и писклявая скрипка не умолкали в руках нищих виртуозов»⁴⁰. Именно в этот момент происходит третье и последнее появление «чужого» уже в образе гитариста, которое, с одной стороны, усиливает общий для всей новеллы мотив дионисийского начала (поскольку культ Диониса всегда связан с ритмичной музыкой и танцами, доводящими слушателей до экстаза или транса), а с другой – вводит новый мотив театрального представления (так как выступление уличных музыкантов выглядит как пародия на хор в греческой трагедии, и, кроме этого, само возникновение театра исследователи обычно связывают с празднествами в честь бога Диониса). Сложно не увидеть в музыкальном выступлении переключку между «вульгарно-томной мелодией»⁴¹, возбуждающей впечатления, ритмически-организованным гоготом, заражающим всех вокруг, и неистовым хороводом, в который вовлекали Ашенбаха ритмичные звуки, а также гам и вой из «страшного сновидения».

Стоит заметить, что мотив театрального представления проявляется не только через труппу музыкантов в целом, но и через фигуру гитариста в частности. Если внимательно проследить за манерой исполнения гитариста, то мы отчётливо увидим поразительные экспрессивные переходы от комично-весёлого к изнемождённо-трагичному, которые не воспринимаются как естественные и напоминают, скорее, смену масок в древнегреческом театре. В этом случае фраза «он мигом сбросил с себя маску комического неудачника»⁴² прочитывается нами совершенно иным образом. Более того, мотив театрального представления подчёркивает триединство фигуры «чужого», обозначая буквальное сбрасывание маски, т. е. способность изменять лица. Зародившись в античной Греции,

⁴⁰ Там же. С. 508.

⁴¹ Там же. С. 508.

⁴² Там же. С. 513.

использование театральных масок в эпоху Средних веков перешло в Италию, где в несколько изменённом виде стало неотъемлемой частью итальянской комедии дель арте (“*commedia dell'arte*”), или комедии масок (“*commedia alla maschera*”). Это обстоятельство позволяет увидеть схожие черты между обозначенным мотивом театрального представления и встречающимся в тексте новеллы мотивом венецианского карнавала (использование масок).

Существенными деталями в этом эпизоде становятся две на первый взгляд никак не связанные вещи: гранатовый сок, который пьёт, сидя у балюстрады, главный герой и неподобающе крупная монета, брошенная в шляпу. На символическом уровне эти детали являются своеобразными печатями, которые после определённых действий (гранатовый сок необходимо выпить, а монетой расплатиться за переправу с двойником гондольера – гитаристом) не позволяют Ашенбаху вернуться из подземного мира. Гранат – многогранный символ, традиционно означающий плодородие или женскую красоту, а в христианской традиции использовавшийся как символ церкви и Иисуса Христа, но в нашем случае, вне всякого сомнения, отсылающий читателя к мифу о Персефоне и гранату Аида, таким образом согласующийся с образом подземного мира и общим мотивом смерти. Согласно греческой мифологии, тот, кто вкусил гранат Аида, больше не может возвращаться в земной мир, независимо от человеческого или божественного происхождения. Подтверждением усиливающегося мотива смерти становятся воспоминания о хрупких и истощающихся песочных часах из родительского дома, которым предаётся главный герой после представления. Брошенная гитаристу (двойнику гондольера) неподобающе крупная монета, как уже говорилось выше, является символом расплаты Ашенбаха за свою переправу и, по древним представлениям, «печатью», предотвращающей возвращение души. Следует также помнить, что шляпа в контексте новеллы является характерным атрибутом не только музыкантов, но и «чужого».

Таким образом, автор вводит триединую фигуру «чужого» для персонификации тёмных сил и маркирования процесса постепенного усиления дионисийского начала в главном герое. Первую встречу мы склонны расценивать

как появление «чужого» в привычном для героя мире, которое служит катализатором «желанья странствовать»⁴³ и фактически побуждает Ашенбаха отправиться в путешествие. Вторая встреча свидетельствует о том, что главный герой завершает своё путешествие и оказывается в «чужом» для него мире, откуда ему уже не суждено будет выбраться. Третья встреча позволяет проследить усиление мотива дионисийского начала и выявить мотив театральности, которые согласуются между собой благодаря фигуре «чужого». С усилением дионисийского начала нарастает и общий мотив смерти, символично проявляясь через некоторые детали: гранатовый сок, неподобающе крупная монета, истощающиеся, хрупкие песочные часы.

Триединая фигура «чужого» в новелле демонстрирует один из особых вариантов интермедиального персонажа. Его функция не сводится к роли символического проводника смерти: в разных ипостасях он использует различные медийные формы – музыку, пение, театральное представление – для воздействия на внутренний мир произведения и трансформации восприятия главным героем реальности. «Чужой» не создаёт статичного объекта (картины или скульптуры), а инициирует процессуальные формы искусства, внося в текст дионисийскую музыкальность и театральность. Именно через них он превращается в медиатора между словесным повествованием и иными художественными кодами, задающими динамику сюжета и определяющими экзистенциальные мотивы новеллы.

В рассказе И. Бабеля «Ди Грассо» (1937) также присутствует фигура актёра, которого можно назвать интермедиальным персонажем. Главный герой рассказа, четырнадцатилетний мальчик, от лица которого ведётся повествование, принадлежит к «неустрасимому корпусу театральных барышников»⁴⁴ и работает на жулика Колю Шварца. Важнейшее событие в произведении – приезд в Одессу новой театральной труппы во главе с сицилийским трагиком Ди Грассо. Их

⁴³ Там же. С. 451.

⁴⁴ Бабель И. Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М.: Время, 2006. С. 203.

актёрская игра полностью переворачивает привычную и размеренную жизнь всех персонажей.

Важную роль в тексте играет противопоставление *обыденной* и *театральной жизни*. Первое упоминание о театральной труппе имеет обыденный и подчёркнуто сниженный характер: «Их привезли в гостиницу на телегах, набитых детьми, кошками, клетками, в которых прыгали итальянские птицы»⁴⁵. Появление в городе новых актёров по началу ни на кого не производит никакого впечатления, о чём в том числе свидетельствует пренебрежительная реплика Коли Шварца: «Дети, это не товар...». Однако по мере того, как искусство Ди Грассо завоёвывает зрителей, отношение к труппе начинает меняться, а полупустые городские улочки преобразуются: «Струя пыльного розового зноя была впущена в Театральный переулок. Лавочники в войлочных шлёпанцах вынесли на улицу зелёные бутылки вина и бочонки с маслинами. В чанах, перед лавками, кипели в пенистой воде макароны, и пар от них таял в далеких небесах. Старухи в мужских штиблетах продавали ракушки и сувениры и с громким криком догоняли колеблющихся покупателей»⁴⁶.

Катализатором этого преобразования как раз выступает театральная игра актёров. Уже во время показа первого спектакля, когда, несмотря на дешевизну билетов, «собралось едва ли пятьдесят человек»⁴⁷, разыгранная на сцене сицилийская народная драма с примитивным любовным сюжетом (дочь богатого крестьянина, обручившись с пастухом, изменяет ему с приехавшим из города барчуком) благодаря актёрскому мастерству Ди Грассо начинает восприниматься совершенно иначе.

В рассказе присутствуют подробные описания театрального представления, по которым можно проследить изменение точки зрения главного героя и других персонажей (пренебрежение сменяется восхищением). В первом акте актриса во время разговора с приезжим «невпопад хихикала и невпопад замолкала»⁴⁸, а

⁴⁵ Там же. С. 204.

⁴⁶ Там же. С. 206.

⁴⁷ Там же. С. 204.

⁴⁸ Там же.

Ди Грассо, игравший пастуха, «прижимался к стенам, куда-то уходил в развевающихся штанах и, возвращаясь, озирался»⁴⁹. «Мёртвое дело»⁵⁰ – ещё одна реплика Коли Шварца, сказанная во время антракта, в которой отчётливо проявляется общее отношение к тому, что происходит на сцене. Во втором акте актриса, игравшая дочь богатого крестьянина, преображается в глазах зрителей («она была нетерпима, рассеянна и, торопясь, отдала пастуху обручальное кольцо»⁵¹), а пастух произносит длинный монолог у раскрашенной деревянной статуи Девы Марии: «Синьора, – сказал он низким своим голосом и отвернулся, – святая дева хочет, чтобы вы выслушали меня... Джованни, приехавшему из города, святая дева даст столько женщин, сколько он захочет; мне же никто не нужен, кроме вас, синьора...»⁵². В третьем – кульминационном – акте происходит убийство: «Пастух <...> стоял задумавшись, потом он улыбнулся, поднялся в воздух, перелетел сцену городского театра, опустился на плечи Джованни и, перекусив ему горло, ворча и косясь, стал высасывать из раны кровь. Джованни рухнул, и занавес, – грозно, бесшумно сдвигаясь, – скрыл от нас убитого и убийцу»⁵³. После этого все «бросились в Театральный переулок к кассе»⁵⁴, а «Одесские новости» сообщили, что «видели самого удивительного актёра столетия»⁵⁵. Благодаря феноменальной игре Ди Грассо на следующие спектакли «билеты шли в пять раз выше своей стоимости»⁵⁶.

Одним из ключевых сюжетных событий, демонстрирующих изменение точки зрения персонажей, становится разговор главного героя с Колей Шварцем после спектакля. В который раз тщетно пытаясь забрать у Коли Шварца заложенные часы отца, главный герой становится свидетелем настоящего чуда: растроганная спектаклем жена Коли просит своего мужа вернуть мальчику часы. Именно в этот момент, оставшись наедине со своими мыслями, главный герой (а с

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же.

⁵² Там же. С. 205.

⁵³ Там же. С. 206.

⁵⁴ Там же.

⁵⁵ Там же.

⁵⁶ Там же.

ним и читатель) переживает момент настоящего прозрения. Смотревший до этого на искусство, как и другие персонажи, с коммерческой точки зрения, он начинает воспринимать мир иначе: «с такой ясностью, какой никогда не испытывал до тех пор, увидел уходящие ввысь колонны Думы, освещенную листву на бульваре, бронзовую голову Пушкина с неярким отблеском луны на ней, увидел в первый раз окружавшее меня таким, каким оно было на самом деле, – затихшим и невыразимо прекрасным»⁵⁷.

Таким образом, можно сказать, что интермедиаальный персонаж выполняет в рассказе несколько функций. Во-первых, он выступает как преобразователь реальности: актёрская игра Ди Грассо преобразует пространство Театрального переулка. Во-вторых, он становится катализатором нравственного преображения: под воздействием его игры мадам Шварц побуждает мужа совершить справедливый поступок. В-третьих, он является носителем истины о человеческой природе, утверждая, что «в исступлении благородной страсти больше справедливости и надежды, чем в безрадостных правилах мира»⁵⁸.

Рассмотренные тексты демонстрируют два различных варианта функционирования интермедиаального персонажа-актёра, объединённых общей способностью преобразовывать художественную реальность через исполнение роли.

В первом случае интермедиаальность актёра реализуется как экзистенциальное преобразование личности. Театральность перестаёт быть ограниченной сценическим пространством и распространяется на повседневную жизнь персонажа: игра становится способом существования в мире, поскольку актёр утрачивает устойчивую границу между ролью и собственной идентичностью. Интермедиаальность возникает здесь как переход от искусства к жизни – театральная форма начинает структурировать саму реальность.

Во втором случае театральность функционирует как коммуникативный механизм, позволяющий персонажу переосмысливать социальные отношения и

⁵⁷ Там же. С. 208.

⁵⁸ Там же. С. 206.

управлять восприятием окружающих. Исполнение сохраняет статус осознаваемого приёма, актёр удерживает дистанцию между собой и ролью, тогда как для зрителей эта граница оказывается размыта: воздействие интермедийного персонажа выходит за пределы сценического действия и влияет на повседневную жизнь других персонажей.

Объединяет оба варианта то, что актёр вводит в словесный текст интермедийную специфику театра – принцип представления, основанный на телесности, маске и перформативности. В отличие от персонажа-музыканта, воздействующего через звук и мелодию, актёр преобразует художественный мир посредством самого факта присутствия и игры, превращая любую ситуацию в сцену.

Следовательно, интермедийный персонаж-актёр обнаруживает условность изображённой реальности и переводит повествование в режим театральности, где границы между жизнью и представлением становятся подвижными.

Схожий способ трансформации внутреннего мира произведения можно обнаружить и в романе К. Манна «Мефисто» (“Mephisto – Roman einer Karriere”, 1936). Говоря о специфических особенностях этого романа, Ю. В. Каминская выделяет его подчёркнутую «театральность» и «кинематографичность», которые проявляются на уровне повествования. Так, например, начало произведения «составлено почти исключительно из реплик персонажей и напоминает пьесу с немногочисленными ремарками»⁵⁹, а сложно выстроенное романное повествование соединяет в себе «многие возможности литературы и других искусств»⁶⁰. В контексте настоящего исследования особый интерес представляет фигура главного героя – актёра Хендрика Хефгена, который может быть рассмотрен как интермедийный персонаж. Его творчество (театральная игра) не просто составляет сюжетную основу романа, но и преобразует его внутренний

⁵⁹ Каминская Ю. В. «Невозможно описать...» О танцах на краю пропасти в романе Клауса Манна «Мефисто». Послесловие // Мефисто. История одной карьеры : роман / К. Манн ; пер. с нем. К. Богатырёва. СПб.: Лениздат; Книжная лаборатория, 2022. С. 434.

⁶⁰ Там же. С. 443.

мир: Хефген последовательно конструирует собственную идентичность через смену сценических «масок», причём граница между театральной ролью и реальной жизнью постепенно стирается. Актёрская игра становится способом его существования, а театральные амплуа проникают в реальность и в конце концов подменяют её. Здесь интермедиаальный персонаж в большей степени воздействует не на других, а на самого себя: искусство перестаёт быть только профессией героя и становится модусом его бытия, что позволяет говорить о ещё одном способе театрализации внутреннего мира произведения.

Итак, в третьей главе исследование было сосредоточено на интермедиаальных персонажах, связанных с исполнительскими искусствами – музыкой и театром. Их сопоставление позволяет выявить общий тип интермедиаальности, отличающийся от визуальных искусств принципиальной процессуальностью: и музыкальное, и театральное творчество существуют лишь в момент исполнения и не закрепляются в материальном объекте. Соответственно, интермедиаальное воздействие здесь реализуется не через созданную вещь, а через событие исполнения, изменяющее внутренний мир литературного произведения.

Анализ интермедиаальных персонажей-музыкантов показал, что музыкальное исполнение функционирует прежде всего как медиум восприятия. Музыка воздействует опосредованно – через слушателя, его воображение, память и эмоциональный опыт. Интермедиаальный персонаж-музыкант инициирует возникновение воображаемых образов, трансформирует хронотоп и систему точек зрения, формируя новые уровни художественной реальности. Музыкальное событие становится структурным поворотом текста, однако сам музыкант остаётся медиатором переживания: преобразование осуществляется внутри сознания воспринимающих персонажей.

Интермедиаальный персонаж-актёр реализует иную модель воздействия. Если музыка изменяет восприятие мира, то театральность преобразует сам способ существования в нём. Театр вводит в словесное произведение принцип представления – телесность, жест, маску, игру ролей – благодаря чему художественная реальность начинает функционировать как сцена. Исполнение

может либо разрушать границу между ролью и личностью, превращая игру в форму бытия, либо сохранять дистанцию между актёром и ролью, но при этом изменять социальные отношения и позиции наблюдателей. В обоих случаях интермедальность проявляется как перевод повествования в режим театральности, обнаруживающий условность изображённого мира.

Сопоставление двух типов исполнительских искусств позволяет уточнить специфику процессуального интермедального персонажа. Музыкант действует через звучание, инициируя внутренние преобразования восприятия; актёр – через присутствие и игру, трансформируя саму структуру взаимодействия персонажей. Первый создаёт воображаемые миры, второй превращает жизненную ситуацию в представление.

Объединяет оба типа то, что интермедальный персонаж не производит завершённый и статичный эстетический объект, а запускает эстетический процесс, становящийся частью литературного произведения. Интермедальность проявляется здесь как событие, изменяющее статус реальности внутри текста: музыка порождает новые формы видения, театр – новые формы существования.

Таким образом, интермедальные персонажи исполнительских искусств образуют особый, динамический вариант интермедальности, при котором художественный мир преобразуется не через готовый результат творчества, а через акт исполнения и его воздействия на слушателей и / или зрителей.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настоящее диссертационное исследование посвящено комплексной разработке новой категории теоретической поэтики – интермедиального персонажа – и апробации методики его анализа на материале малой эпической прозы XIX – первой половины XX в. В ходе работы была обоснована необходимость введения этой категории, уточнены её терминологические границы, а также продемонстрированы её возможности при рассмотрении литературных текстов, в которых взаимодействие различных искусств становится значимой частью художественной структуры.

Отправной точкой для исследования стало осознание ограниченности существующего понятийного аппарата. Традиционные обозначения – «персонаж-художник», «персонаж-творец» – позволяют зафиксировать профессиональную принадлежность героя, но не отражают специфической функции тех персонажей, которые не просто изображаются как представители художественной профессии, а преобразуют внутренний мир литературного текста через включение в него элементов других искусств. В работе показано, что именно эта структурообразующая функция становится определяющим критерием выделения особого типа героя, который мы обозначаем как «интермедиальный персонаж».

Тем самым была реализована цель диссертационного исследования – теоретическое обоснование категории интермедиального персонажа, разработка методики его анализа и выявление закономерностей функционирования данного типа персонажа в художественном тексте.

Для достижения поставленной цели были решены следующие задачи: уточнены терминологические границы понятий «герой», «персонаж», «характер» и «тип»; определено место интермедиального персонажа в системе персонажей произведения; разработана комплексная методика его анализа; прослежена историческая обусловленность возникновения интермедиального персонажа; на материале малой эпической прозы XIX – первой половины XX вв. выявлены

основные модели его функционирования и предложена типология интермедиальных персонажей.

Поставленная цель реализовывалась поэтапно, в соответствии со структурой работы. В первой главе были сформированы теоретические основания исследования.

Вначале была уточнена система базовых понятий теоретической поэтики, связанных с изображением человека в литературе. На основе работ М. М. Бахтина, Н. Д. Тмарченко, С. Н. Бройтмана, Л. Я. Гинзбург и др. были разграничены категории героя, персонажа, характера и типа, показаны их функциональные различия. В рамках данного исследования «персонаж» используется как более широкое понятие, а «герой» – как более узкое, обозначающее главного персонажа произведения, вокруг которого организуется сюжетная, событийная и ценностная структура художественного мира. Также в главе особое внимание было уделено системе персонажей как структурно организованному целому, внутри которого функции действующих лиц определяются их ролью в организации художественного смысла произведения.

Далее был рассмотрен персонаж-творец и, прежде всего, герой-художник как исторически значимая фигура в литературной традиции. Анализ исследований, посвящённых образу художника, позволил показать, что данный персонаж выполняет различные функции – от жанрообразующих до мировоззренческих, – однако в литературоведении он редко рассматривался в интермедиальной перспективе.

Следующий раздел главы был посвящён категории интермедиальности. Были рассмотрены основные подходы к пониманию межвидового взаимодействия искусств, уточнены рабочие понятия медиа и интермедиальности. Вслед за В. Вольфом, «медиа» в данной работе понимаются как средства коммуникации, использующие технические, институциональные или семиотические каналы передачи сообщения (в том числе искусства разной знаковой природы); «интермедиальность» – как прямое или косвенное участие более чем одного медиа в рассматриваемом объекте. Интермедиальный персонаж рассматривается

как одна из внутрикомпозиционных форм интермедиальности: он функционирует во внутреннем мире словесного произведения и одновременно организует его коммуникацию с другими видами искусства, воздействуя не на отдельные тематические отсылки, а на общую структуру произведения.

В аспекте исторической поэтики было показано, что появление интермедиального персонажа связано с изменением представлений об искусстве и фигуре творца: от мифологических моделей через романтическую концепцию художника-демиурга к литературе XIX–XX вв., где взаимодействие искусств становится устойчивым принципом художественного мышления.

Итогом первой главы стало формулирование рабочего определения: интермедиальный персонаж – это специфический субъект действия, творец (художник, скульптор, музыкант, актёр и т. п.), наделённый способностью взаимодействовать с другими видами искусства и преобразовывать структуру внутреннего мира произведения, включая в него иной медиум. В отличие от персонажа-художника как профессиональной или сюжетной роли, интермедиальный персонаж проявляет себя в создании эстетического объекта внутри диегезиса, который влияет на хронотоп, систему персонажей и точки зрения. На основе этого определения была разработана методика анализа, включающая три уровня: устройство внутреннего мира произведения, систему персонажей и композиционно-речевую организацию текста.

Важным результатом стало также формирование предварительной типологической модели интермедиальных персонажей. На основании различий между видами искусств, в том числе и в исторической перспективе, была намечена оппозиция персонажей визуальных искусств и персонажей исполнительских искусств. Данная типологическая установка определила дальнейшую структуру исследования: последующие главы диссертации посвящены анализу функционирования интермедиального персонажа в каждой из обозначенных групп искусств.

Во второй главе диссертации исследование было сосредоточено на интермедиальных персонажах, связанных с визуальными искусствами –

живописью и скульптурой. Анализ показал, что такой интермедиаальный персонаж действует как субъект, создающий во внутреннем мире произведения самостоятельный эстетический объект (картину или скульптуру), который начинает функционировать как центр смысловой организации: он перераспределяет систему точек зрения, влияет на композицию повествования и задаёт новые режимы восприятия изображённой реальности. Проведённый анализ позволил показать, что интермедиаальность возникает лишь в тех случаях, когда созданное произведение искусства становится значимым для поэтики текста. Картина или скульптура в подобных произведениях перестают быть только лишь изолированным образом и начинают выполнять структурообразующую функцию, организуя пространство художественного мира и определяя взаимодействие персонажей.

Анализ интермедиаального персонажа-скульптора позволил выявить принципиальное сходство и различие с персонажем-живописцем. Общее – оба создают материальный эстетический объект, который преобразует внутренний мир произведения. Различие – в природе самого медиума: картина обладает рамой, чётко отделяющей изображённый мир от реального, тогда как скульптура существует в том же пространстве, что и другие персонажи, лишена этой границы и потому чаще наделяется субъектными чертами, связывается с мотивами ожившей статуи, инфернального и потустороннего. Отсюда и принципиальное различие мотивных комплексов: живопись в анализируемых текстах тяготеет к темам жизнеподобия, спасения или разрушения через изображение; скульптура – к мотивам преобразования и богоборчества, но и то и другое связано с границами жизни и смерти.

Итоги главы позволили выявить первый базовый тип интермедиаального персонажа – персонажа визуальных искусств, интермедиаальное воздействие которого связано со статичностью художественного объекта и пространственной организацией произведения. Полученные результаты стали основанием для сопоставления с персонажами исполнительских искусств, рассмотренными в

следующей главе, где интермедиальность реализуется уже не через объект, а через процесс исполнения.

Третья глава диссертации посвящена интермедиальным персонажам, связанным с исполнительскими искусствами – музыкой и театром. Если во второй главе интермедиальность рассматривалась через создание материального объекта, то здесь исследование было направлено на анализ тех случаев, когда взаимодействие искусств реализуется в форме процесса исполнения.

Проведённый анализ показал, что специфика исполнительских искусств принципиально меняет характер интермедиального воздействия. Музыкальное и театральное творчество не создает устойчивого эстетического объекта внутри текста: оно существует только в момент звучания или представления и исчезает вместе с его завершением. В связи с этим, интермедиальный персонаж-исполнитель действует не через созданную вещь, а через событие, изменяющее внутреннюю динамику произведения.

В образах персонажей-музыкантов интермедиальность проявляется, прежде всего, как преобразование восприятия художественной реальности. Музыкальное исполнение становится событием текста, формирующим воображаемые миры, изменяющим эмоциональную и смысловую перспективу повествования, а также влияющим на хронотоп произведения и систему точек зрения. Музыка репрезентируется не столько через описание звучания, сколько через возникающие в сознании персонажей образы и переживания.

Интермедиальный персонаж-актёр реализует иной вариант процессуальной интермедиальности. Театральность в рассматриваемых произведениях выходит за пределы сценического пространства и превращается в принцип организации художественной реальности. Исполнение роли становится способом взаимодействия с миром, проблематизирует границы между личностью и маской, жизнью и представлением и переводит повествование в режим театрального восприятия действительности. Актёр вводит в словесный текст телесность, жест, игру и перформативность.

Сравнение персонажей-музыкантов и персонажей-актёров позволило выявить общий принцип интермедиальности исполнительских искусств: они инициируют процессы, которые сами становятся эстетической формой. Интермедиальный персонаж преобразует художественный мир через действие, исполнение и переживание, вовлекая других персонажей в позицию слушателей или зрителей.

Тем самым третья глава позволила выделить второй базовый тип интермедиального персонажа – персонажа исполнительских искусств, интермедиальное воздействие которого связано с временной, событийной и перформативной природой искусства.

Сопоставление произведений, проанализированных во второй и третьей главах, позволило выявить принципиальное различие стратегий, реализуемых интермедиальными персонажами в художественном тексте.

Анализ персонажей, связанных с визуальными искусствами, показал, что интермедиальность в этих случаях основана на создании материально закреплённого художественного объекта. Картина или скульптура выступают внутри произведения как элемент, обладающий относительной устойчивостью, статичностью (после завершения процесса создания) и пространственной оформленностью. Интермедиальное воздействие осуществляется через присутствие эстетического объекта, который изменяет систему фокализации, организует пространство текста и становится точкой пересечения различных смысловых перспектив.

Иная ситуация наблюдается в произведениях, связанных с исполнительскими искусствами. Музыкальное и театральное творчество существует исключительно в момент исполнения. Интермедиальный эффект возникает здесь как звучание или представление, преобразующее восприятие персонажей и динамику повествования. Музыкант воздействует, прежде всего, через изменение внутреннего переживания и воображаемых миров, тогда как актёр переводит изображённую реальность в режим театральности, обнаруживая её условность и перформативную природу.

Объединяет оба типа то, что интермедиаальный персонаж выступает медиатором между словесным текстом и иным художественным медиумом и преобразует внутренний мир произведения. При том, что это преобразование может носить различный характер: создание «другой» реальности («Лист работы Ниггля» Дж. Р.Р. Толкина), трансформация точки зрения («Акварель» А. С. Грина, «Соната» Г. Гессе) и др.

В результате проведённого анализа была предложена типология интермедиаальных персонажей по критерию представляемого вида искусства: живописцы и скульпторы (визуальные искусства), музыканты и актёры (процессуальные искусства). Эта типология не претендует на исчерпывающую полноту, но позволяет систематизировать интермедиаальные стратегии персонажей и выявить специфику их воздействия на текст. В дальнейшем она может быть расширена за счёт включения персонажей, связанных с новыми медиумами XX–XXI вв., прежде всего с кино и фотографией, которые часто становятся значимыми для структуры художественного произведения.

Научная новизна диссертации заключается в том, что в ней разработана и теоретически обоснована категория «интермедиаальный персонаж», предложена методика анализа, позволяющая выявлять и описывать функционирование таких персонажей в художественном тексте, прослежена историко-литературная трансформация образа творца, показано его движение от мифологических и романтических фигур к интермедиаальным персонажам новоевропейской прозы. Разработана типология, которая открывает возможность дальнейшей систематизации и сравнительных исследований.

Теоретическая значимость исследования состоит в уточнении понятийного аппарата теоретической поэтики и интермедиаальных исследований. Новая категория позволяет перейти от тематического уровня («изображение художника») к структурному («роль персонажа как проводника интермедиаальности»). Это делает возможным более точное описание механизмов взаимодействия искусств в литературе и позволяет глубже понять природу художественного текста как полиформатного и многокодового образования.

Предложенная методика анализа может применяться и в исследовательской, и в педагогической практике, позволяя студентам и исследователям выявлять в текстах новые уровни художественного смысла.

Перспективы работы связаны, прежде всего, с дальнейшей разработкой типологии интермедиальных персонажей. Её возможно уточнить с учётом не только видов искусства, но и выполняемых ими функций в тексте (создание символического объекта, организация времени и пространства и др.). Кроме того, перспективным направлением является применение предложенной методики к литературе второй половины XX и XXI в., где интермедиальность тесно связана с новыми медиа – фотографией и кино. Не менее значимой является возможность применения категории интермедиального персонажа к большим формам эпики и к драматургии, а в дальнейшем – осторожное расширение в сферу лирики, при условии выделения корпуса текстов, в которых вообще можно говорить о наличии лирического персонажа. Помимо этого, было бы интересно рассмотреть специфику функционирования интермедиального персонажа в так называемых экранных искусствах (кинематограф) или в новых медиа (компьютерные игры).

Таким образом, введение в научный оборот категории интермедиального персонажа позволяет по-новому описать механизмы взаимодействия искусств в литературе. Предложенная методика анализа и типология интермедиальных персонажей расширяют инструментарий современной теоретической поэтики и создают основу для дальнейших исследований интермедиальности.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Источники

1. *Бабель И. Э.* Собрание сочинений : в 4 т. / И. Э. Бабель ; сост., примеч. И. Н. Сухих. — Москва : Время, 2006. — 4 т.
2. *Бунин И. А.* Полное собрание сочинений : в 13 томах / И. А. Бунин. — Москва : Воскресенье, 2005–2006. — 13 т.
3. *Гарин-Михайловский Н. Г.* Собрание сочинений : в 5 томах / Н. Г. Гарин-Михайловский ; подг. т. и примеч. И. В. Воробьёвой ; вступ. ст. В. А. Борисовой. — Москва : ГИХЛ, 1957–1958. — 5 т.
4. *Гессе Г.* Собрание сочинений : в 8 томах / Герман Гессе ; пер. с нем. В. Д. Седельника и др. — Москва : Прогресс–Литера ; Харьков : Фолио, 1994–1995. — 8 т.
5. *Гессе Г.* Книга рассказней : новеллы / Герман Гессе ; пер. с нем. С. Ромашко. М.: Текста, 2020. — 253 с. — (Квадрат).
6. *Гёте И. В.* Собрание сочинений : в 10 томах / И. В. Гёте ; пер. с нем. ; под общ. ред. А. Аникста, Н. Вильмонта. — Москва : Худож. лит., 1975–1980. — 10 т.
7. *Гоголь Н. В.* Полное собрание сочинений : в 14 томах / Н. В. Гоголь; гл. ред. Н. Л. Мещеряков ; АН СССР ; ИРЛИ (Пушкинский дом). — Москва : АН СССР, 1937–1952. — 14 т.
8. *Грин А. С.* Собрание сочинений : в 6 томах / под ред. Вл. Россельса. — Москва : Правда, 1965. — 6 т. — (Библиотека «Огонёк». Отечественная классика).
9. *Грин А. С.* Фанданго : повести, рассказы / А. С. Грин ; сост., подг. т. и общ. ред. Р. В. Грищенко. — Санкт-Петербург : Кристалл, 2000. — 1216 с. — (Библиотека мировой литературы).
10. *Дюма А.* Собрание сочинений. В 30 т. Т. 2. Асканио : роман / А. Дюма ; пер. с фр. А. Худадовой, Г. Еременко. — М.: Дайджест, 1992. — 368 с.

11. Искусство и художник в зарубежной новелле XIX века : сб. произв. / сост. И. С. Ковелева. — Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1986. — 496 с.
12. Искусство и художник в зарубежной новелле XX века : сб. произв. / сост. И. С. Ковалева; авт. вступ. ст. В. Е. Балахонов. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 1992. — 668 с.
13. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века : сб. произв. / сост. и автор коммент. А. А. Карпов; авт. вступ. ст. В. М. Маркович. — Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — 560 с.
14. *Кржижановский С. Д.* Сказки для вундеркиндов : повести, рассказы / С. Д. Кржижановский. — Москва : Совет. писат., 1991. — 704 с.
15. *Куприн А. И.* Собрание сочинений : в 6 томах / А. И. Куприн ; подг. текста В. Мишина ; примеч. И. Корецкой. — Москва : ГИХЛ, 1957–1958. — 6 т.
16. *Лавкрафт Г. Ф.* Малое собрание сочинений / Г. Ф. Лавкрафт ; пер. с англ. О. Алякринского и др. — Санкт-Петербург : Азбука, 2019. — 876 с.
17. *Манн К.* Мефисто. История гибели одной карьеры : роман / К. Манн ; пер. с нем. К. Богатырева. — Санкт-Петербург : Лениздат ; Книжная лаборатория, 2022. — 448 с.
18. *Манн Т.* Собрание сочинений : в 10 томах / Т. Манн ; под ред. Н. Н. Вильмонта и Б. Л. Сучкова. — Москва : ГИХЛ, 1959–1961. — 10 т.
19. *Мёрике Э.* Моцарт на пути в Прагу : новелла / Э. Мёрике ; пер. с нем. Т. Ступниковой ; вступ. ст. Е. П. Брандиса. — Москва : Художественная литература, 1965. — 94 с.
20. Немецкая романтическая повесть : в 2 т. / под общ. ред. М. Лифшица ; ст. и коммент. Н. Я. Берковского ; пер. под ред. М. А. Петровского. — Москва ; Ленинград : Academia, 1935. — 2 т. — (Немецкая литература).
21. *О. Генри.* Собрание сочинений : в 3 т. / О. Генри ; сост. и общ. ред. А. И. Старцева. — Москва : Правда, 1975. — 3 т. — (Библиотека зарубежной классики. Библиотека «Огонёк»).

22. *Одоевский В. Ф.* Последний квартет Бетховена / В. Ф. Одоевский ; сост. вступит. ст., примеч. Вл. Муравьева. — Москва : Моск. рабочий, 1982. — 399 с.
23. *Одоевский В. Ф.* Сочинения : в 2 томах / В. Ф. Одоевский ; сост., коммент. В. И. Сахаров. — Москва : Художественная литература, 1981. — 2 т.
24. *Паустовский К. Г.* Собрание сочинений : в 9 томах. / К. Г. Паустовский ; вступ. ст. Г. Трефиловой ; примеч. Л. Левицкого. — Москва : Худож. лит., 1981–1986. — 9 т.
25. *По Э. А.* Полное собрание рассказов / Эдгар Аллан По ; изд. подг. А. А. Елистратова, А. Н. Николукин. — Москва : Наука, 1970. — 799 с. — (Литературные памятники).
26. *Тик Л.* Странствия Франца Штернбальда : роман / Л. Тик ; пер. с нем. С. С. Белокриницкой ; изд. подгот. С. С. Белокриницкая и др. ; примеч. А. В. Михайлова ; АН СССР. — Москва : Наука, 1987. — 360 с.
27. *Толкин Дж. Р. Р.* Дерево и лист : О волшебных историях ; Лист работы Мелкина / Дж. Р. Р. Толкин ; пер. Н. Б. Прохоровой, С. Л. Кошелева. — Москва : Прогресс ; Гнозис, 1991. — 141 с.
28. *Толкин Дж. Р. Р.* Собрание сочинений : в 4 т. / Дж. Р. Р. Толкин ; пер. с англ. — Тула : Филин, 1994. — 4 т.
29. *Уайльд О.* Собрание сочинений : В 3 томах / О. Уайльд ; пер. с англ.; сост. А. Дорошевича; коммент. В. Мурат, Ю. Фридштеина. — М: ТЕРРА–Книжный клуб, 2003. — 3 т.
30. *Челлини Б.* Жизнь Бенвенуто ... / Б. Челлини ; пер. с ит. М. Лозинского ; вступ. ст. и примеч. Н. Томашевского. — Москва : Худож. лит., 1987. — 495 с. — (Б-ка лит-ры Возрождения).
31. *Чехов А. П.* Собрание сочинений : в 12 томах / А. П. Чехов ; под общ. ред. В. В. Ермилова ; вступ. ст. В. Ермилова. — Москва : ГИХЛ, 1960–1964. — 12 т.

32. *Tolkien J. R. R. Tree and Leaf // Collection: Tree and Leaf, including Mythopoeia, The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son.* — L.: HarperCollins. 2001. — P. 91–118.
33. *Hesse H. Eine Sonate // Simplicissimus.* — Jg. 1906–1907. 11. März 4. Heft. 49. — München. — S. 792–793.
34. *Hesse H. Narziß und Goldmund / Mit einem Nachwort von Volker Michels.* — Suhrkamp Verlag : Frankfurt am Main, 2007. — 384 s.

Научная и критическая литература

1. *Абросимова Е. А. Типология интермедиальных отношений в современном поэтическом дискурсе: систематический обзор // Филологические науки. Вопросы теории и практики.* — 2020. — Т. 13. — № 7. — С. 119–124.
2. *Аксенова А. А. Аксиологические и рецептивные аспекты визуального в литературе : дис. ... канд. филол. н.: 5.9.3 / А. А. Аксенова.* — Кемерово, 2023. — 214 с.
3. *Аникеева Е. С. Соотношение вербального и визуального компонентов в современном поэтическом дискурсе : на материале английского языка : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / КемГУ.* — Кемерово, 2015. — 343 с.
4. *Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе / Э. Ауэрбах ; пер. с нем. — 2-е изд., испр.* — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2021. — 480 с.
5. *Баумгартен А. Г. Эстетика / А. Г. Баумгартен ; пер. с лат. языка Г. С. Беликова и др. ; под общей редакцией А. В. Белоусова и Ю. А. Шахова.* — Москва : Университет Дмитрия Пожарского, 2021. — 760 с.

6. *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетическом событии / М. М. Бахтин ; сост., коммент. и вступ. ст. Н. К. Бонецкой. — Санкт-Петербург : Алетея, 2022. — 544 с.
7. *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / М. М. Бахтин. — Москва : Художественная литература, 1975. — 504 с.
8. *Берковский Н. Я.* Лекции и статьи по зарубежной литературе / Н. Я. Берковский. — Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2002. — 480 с.
9. *Берковский Н. Я.* Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. — Москва : РИПОЛ классик, 2021. — 576 с. — (Академия).
10. *Берковский Н. Я.* Эстетические позиции немецкого романтизма // Литературная теория немецкого романтизма. — Ленинград : Изд-во писателей, 1934. — С. 5–118.
11. *Блаженный Августин.* Собрание сочинений : в 4 томах / Августин Блаженный ; сост. и подг. текста С. И. Еремеева. — Санкт-Петербург : Алетея ; Киев : УЦИММ-Пресс, 2000. — 4 т.
12. *Богуславская С. М.* Диалог в трудах М. М. Бахтина // Вестник Оренбургского государственного университета. — 2011. — № 7 (126). — 17–23.
13. *Бочаров С. Г.* Характеры и обстоятельства // Теория литературы : Основные проблемы в историческом освещении. В 3 томах. Кн. 1.: Образ, метод, характер. — М.: АН СССР, 1962. — С. 312–451.
14. *Бочкарёва Н. С.* «Клингзор»/«Klingsor» Германа Гессе как роман о художнике // Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах : межвуз. сб. науч. тр. — Пермь : Перм. ун-т., 1999. — С. 140–155.
15. *Бочкарёва Н. С.* Образы произведений визуальных искусств в литературе : на материале худож. прозы первой половины XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / ПГНИУ. — Москва , 1996. — 165 с.
16. *Бочкарёва Н. С.* Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика : На материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв. : дис. ... д-ра филол. наук / ПГУ. — Пермь, 2001. — 390 с.

17. *Бочкарёва Н. С., Новокрещенных И. А.* Проблемы взаимодействия литературы и других искусств в контексте интермедиальности (опыт кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета) // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2017. — Т. 9. — № 2. — С. 117–130.
18. *Бройтман С. Н.* Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики : Субъектно-образная структура / С. Н. Бройтман ; РГГУ. — Москва : РГГУ, 1997. — 305 с.
19. *Бурцева Е.* Герой сетевой литературы // Восточно-европейский научный журнал. — 2016. — Т. 10. — № 3. — С. 75–76.
20. *Бычков В. В., Маньковская Н. Б.* Эстетика романтизма. Избранные страницы / В. В. Бычков, Н. Б. Маньковская. — Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2025. — 656 с.
21. *Вагнер Р.* Избранные работы / Р. Вагнер ; сост. и коммент. И. А. Барсовой, С. А. Ошерова ; вступит. ст. А. Ф. Лосева. ; пер. с нем. — Москва : Искусство, 1978. — 695 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
22. *Вакенродер В.-Г.* Фантазии об искусстве : рассказы, эссе / В.-Г. Вакенродер ; пер. с нем. ; вступит. ст. А. С. Дмитриева ; коммент. Ал. В. Михайлова. — Москва : Искусство, 1977. — 263 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
23. *Веселовский А. Н.* Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; вступ. ст. Б. Энгельгардта. — Санкт-Петербург ; Москва : «RUGRAM_Пальмира», 2011. — 383 с.
24. *Взаимодействие и синтез искусств: сб. ст. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества ; гл. ред. Д. Д. Благой.* — Л.: Наука : Ленинградское отделение, 1978. — 269 с.

25. Визуальный образ (Междисциплинарные исследования) / РАН, Институт философии ; отв. ред. И. А. Герасимова. — Москва : ИФРАН, 2008. — 247 с.
26. Виншель А. В. Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX–XXI вв. : П. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд» : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / ВГУ. — Тамбов, 2015. — 186 с.
27. Виткоп-Менардо Г. Э. Т. А. Гофман сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / Г. Виткоп-Менардо ; пер. с нем. О. Б. Мичковский, И. Л. Попов. — Челябинск : Урал LTD. 1998. — 310 с. — (Биографические ландшафты).
28. Волкова Е. В. Встреча искусства с эстетикой. О философских проблемах диалога искусства и эстетики в XX веке / Е. В. Волкова. — Москва : Современные тетради, 2005. — 246 с.
29. Волкова Е. В. Концепции мотива в современном литературоведении // Преподаватель XXI век. — 2008. — №1. — С. 89–94.
30. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский ; вступ. ст. А. В. Маркова. — Москва : РИПОЛ классик, 2019. — 528 с. — (Искусство и действительность).
31. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер ; пер. с нем. — Москва : Искусство, 1991. — 367 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
32. Гасанова В. Р. Мотивы «Божественной комедии» Данте в рассказе Дж. Р. Р. Толкина «Лист работы Ниггля» // Международный научный журнал «Слово в науке». — 2022. — № 9. — С. 6–8.
33. Гачев Г. Д. Германский образ мира. Германия в сравнении с Россией / Г. Д. Гачев. — Москва : Академический проект ; Фонд «Мир», 2019. — 855 с. — (Технологии культуры : Национальные образы мира).
34. Гердер И. Г. Критические леса, или Размышления, касающиеся науки о прекрасном и искусства, по данным новейших исследований / пер. с нем.

- Н. Бутовой // Избранные сочинения / И. Г. Гердер. — Москва ; Ленинград, 1959. — С. 157–178.
35. Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. О литературном герое / Л. Я. Гинзбург. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 704 с.
36. Данилова Е. А. Типологическое изучение персонажей (на материале русской литературы XVIII–XIX вв.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / МГУ им. М. В. Ломоносова. — Москва, 2015. — 207 с.
37. Дефье О. В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / МПГУ. — Москва, 1999. — 450 с.
38. Джумайло О. А. Понятие интермедиальности и его эволюция в современном научном знании // Верхневолжский филологический вестник. 2018. — № 4 (15). — С. 58–62.
39. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова / Т. С. Джурова. — Санкт-Петербург : Изд-во СПбГАТИ, 2010. — 160 с.
40. Дрейфельд О. В. Воображаемый мир героя как понятие теоретической поэтики : моногр. / О. В. Дрейфельд. — Кемерово.: КемГУ, 2015. — 137 с.
41. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов ; сост., общ. ред. и комм. А. Ю. Зубкова и В. И. Максимова. — Москва ; Санкт-Петербург : Летний сад, 2002. — 535 с.
42. Егорова Н. А. Интермедиальность как способ организации различных видов текста // Иностранные языки: инновации, перспективы исследования и преподавания : мат/ междунар. науч.-практ. конф., Минск, 22–23 марта 2018 г. — Минск : БГУ, 2018. — С. 243–246.
43. Жермен Б. История истории искусства: от Вазари до наших дней / Ж. Базен ; пер. с фр. К.А. Чекалова; общ. ред. и послесл. Ц. Г. Арзаканяна. — Москва : Прогресс – Культура, 1994. — 524 с.
44. Жишкевич А. И., Церковский А. Л. Интермедиальный анализ художественного текста : интегративный подход // Язык и межкультурные

- коммуникации : сб. науч. ст. / БГПУ им. Максима Танка ; отв. ред. В. Д. Старичёнок. — Минск : БГПУ, 2021. — С. 86–88.
45. *Зенкин С. Н.* Imago in fabula. Интрадигитический образ в литературе и кино / С. Н. Зенкин. — Москва : НЛЮ, 2023. — 624 с.
46. *Зенкин С. Н.* Теория литературы : проблемы и результаты / С. Н. Зенкин. — Москва : НЛЮ, 2018. — 368 с.
47. *Зюбина Е. А.* Искусство и художник в прозе Артура Шницлера : дис. ... к.ф.н. : 10.01.03 / НГЛУ им. Н. А. Добролюбова. — Саратов, 2015. — 294 с.
48. *Иванова О. Н.* Синтез искусств и Gesamtkunstwerk отражение диалога культур // Межкультурное взаимодействие: проблемы и перспективы: материалы международной научно-практической конференции. — Кострома: КГУ им. Н.А. Некрасова, 2006. — С. 100–102.
49. *Игнатенко А. В.* Живопись в прозе А. П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / РУДН им. Патриса Лумумбы. — Москва, 2020. — 168 с.
50. *Исагулов Н. В.* Интермедиальность в литературе: к определению понятия // Матеріали Всеукраїнської наукової студентської конференції "Зіставне вивчення германських та романських мов і літератур" (22–23 березня 2011 року). — Т. 1. — Донецьк : ДонНУ, 2011. — С. 115–117.
51. *Исагулов Н. В.* Интермедиальность как зонтичный термин: попытка классификации // Культура слова. — 2019. — № 1 (2). — С. 28–39.
52. Историческая поэтика : Литературные эпохи и типы художественного сознания / РАН ; ИМЛИ им. А. М. Горького ; отв. ред. П. А. Гринцер. — Москва : Наследие, 1994. — 512 с.
53. Историческая поэтика фольклора : от архаики к классике / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик. — Изд. 2-е, стереотип. — Москва : РГГУ, 2021. — 285 с. — (Традиция – текст – фольклор : типология и семиотика).
54. История немецкой литературы : Новое и новейшее время / под. ред. Е. Е. Дмитриевой, А. В. Маркина, Н. С. Павловой. — Москва : РГГУ, 2014. — 808 с.

55. История эстетики : в 5 т. / гл. ред. М. Ф. Овсянников / АХ СССР, НИИ теории и истории изобразит. искусств. — Москва : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962–1970. — 5 т. — (Памятники мировой эстетической мысли).
56. *Кайда Л. Г.* Эстетический императив интермедиального текста : лингвофилософская концепция композиционной поэтики / Л. Г. Кайда. — Москва : Флинта : Наука, 2016. — 127 с.
57. *Каминская Ю. В.* «Невозможно описать...» О танцах на краю пропасти в романе Клауса Манна «Мефисто». Послесловие // Мефисто. История одной карьеры : роман / К. Манн ; [пер. с нем. К. Богатырёва]. — Санкт-Петербург : Издательская группа Лениздат ; Книжная лаборатория, 2022. — С. 431–445.
58. *Кант И.* Критика способности суждения / И. Кант ; пер. с нем. ; вступ. ст. А. Гулыги. — Москва : Искусство, 1994. — 365 с.
59. *Каралашвили Р.* Мир романа Германа Гессе : моногр. / Р. Каралашвили. — Тбилиси : Сабчота Сакартвело, 1984. — 262 с.
60. *Киттлер Ф.* Философия литературы: берлинские лекции 2002 / Ф. Киттлер ; пер. с нем. А. Белобратова. — Москва : Московский международный университет ; Московская школа нового кино: Издательство Des Esseintes Press, 2023. — 352 с.
61. *Коврижина Я. С.* Проза Вирджинии Вулф: интермедиальный аспект : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / ИвГУ. — Иваново, 2016. — 232 с.
62. *Козьмина Е. Ю.* Диегетическое событие рецепции в интермедиальном произведении (“Fafarulej” Е. Сосновского) // Narratorium. — 2026. — Вып. 17. — URL : <https://narratorium.ru/narratorium-2025-vypusk-17/> (дата обращения : 4.03.2026).
63. *Колесников Ф. Ю.* История изучения художественной концепции личности в русском и французском литературоведении // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия : 7, Литературоведение : Реферативный журнал — № 3. — С. 59–80.

64. *Коллингвуд Р. Дж.* Принципы искусства: Теория эстетики. Теория воображения. Теория искусства / Р. Дж. Коллингвуд ; пер. с англ. А. Г. Ракина. — Москва : Яз. рус. культуры, 1999. — 325 с.
65. *Конюхова А. С.* Творчество В. А. Никифорова-Волгина : поэтика сюжета и типология героев : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / ВГУ. — Воронеж, 2021. — 201 с.
66. *Корневская Т. С.* Интермедальность как инструмент создания образа персонажей в современной англоязычной литературе // Молодежь – Барнаулу : материалы XXIII городской научно-практической конференции молодых ученых (01–30 ноября 2021 г.) ; гл. ред. В. В. Гудков. — Барнаул : Изд-во АлтГУ, 2022. — 1408 с.
67. *Косинская А. С.* Образ художника в рассказе Дж. Р. Р. Толкина “Leaf by Niggle” («Лист Ниггла») // Славянская культура: истоки, традиции, взаимодействие: Материалы междунар. науч.-практ. конф. «XXIV Кирилло-Мефодиевские чтения», 24 мая 2023 года: сборник статей / гл. ред. В. И. Карасик. — Москва : Гос. ИРЯ им. А. С. Пушкина, 2023. — С. 251–254.
68. *Круглов В. Л.* Эстезис и эстетическое : истоки и клише традиции // Вестник Томского государственного университета. — 2008. — № 316. — С. 32–35.
69. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл. — Санкт-Петербург : Питер, 2018. — 480 с. — (Психология. The Best).
70. *Лавлинский С. П.* «Визуальное в литературе»: концепция и технология спецсеминара для студентов гуманитарных факультетов / С. П. Лавлинский, В. Я. Малкина // Визуальное во всём: сб. статей. — Вып. 1. — М.: Эдитус, 2023. — С. 5–38.
71. *Лало Ш.* Введение в эстетику / Ш. Лало ; пер. с фр. С. Гельфгата ; под ред. Н. В. Самсонова ; вступ. ст. А. В. Маркова. — Москва : РИПОЛ классик, 2018. — 456 с. — (Искусство и действительность).
72. *Лессинг Г. Э.* Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / Г. Э. Лессинг; общ. ред., вступ. ст. и примеч. Г. М. Фридлиндера. — Москва : Гослитиздат, 1957. — С. 157–178.

73. Литература в поисках визуального: интермедальность как диалог искусств: памяти Сергея Петровича Лавлинского / сост. и ред. В. Я. Малкина. — Москва : Эдитус, 2025. — 232 с.
74. Литература и живопись: сб. ст. / АН СССР ; ИРЛИ (Пушкин. дом) ; отв. ред. А. Н. Иезуитов. — Ленинград : Наука : Ленинградское отделение, 1982. — 288 с.
75. Литературное произведение : проблемы теории и анализа : моногр. / Н. Д. Тмарченко, А. А. Белянцева, М. Ю. Лучников, Л. Ю. Фуксон. — Вып. 2. — Кемерово : 2003. — 194 с.
76. Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления) / ИМЛИ им. А. М. Горького, РАН ; В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. — Москва : ИМЛИ РАН, 2014. — 495 с.
77. Литературный процесс в Германии первой половины XX века (ключевые и знаковые фигуры) / ИМЛИ им. А. М. Горького, РАН ; отв. ред. В. Д. Седельник, Т. В. Кудрявцева. — Москва : ИМЛИ РАН, 2015. — 736 с.
78. *Лихачёв Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968. — № 8. — С. 74–87.
79. *Лопухин А. П.* Библейская история. Ветхий Завет. От сотворения мира до завоевания Земли обетованной / А. П. Лопухин. — Москва ; Санкт-Петербург : Издательские Технологии / Пальмира, 2020. — 279 с.
80. *Лорд А. Б.* Сказитель / А. Б. Лорд ; подгот. изд., пер. с англ. и коммент. Ю. А. Клейнера и Г. А. Левинтона. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2018. — 552 с.
81. *Лосев А. Ф.* Диалектика мифа / А. Ф. Лосев. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 320 с. — (Азбука-классика. Non-Fiction).
82. *Лосев А. Ф.* История античной эстетики : в 8 т. / А. Ф. Лосев. — Москва : АСТ ; Харьков : Фолио, 2000. — 8 т. — (Вершины человеческой мысли).
83. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров / Ю. М. Лотман. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 448 с.

84. *Лотман Ю. М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении // Статьи по типологии культуры. — Вып. 2. — Тарту : Тартуский государственный университет, 1973. — С. 9–41.
85. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — М.: Искусство, 1970. — 384 с. — (Семиотические исследования по теории искусства).
86. *Магомедова Д. М.* «Музыкальное» в литературе // Литературоведческие термины : материалы к словарю / под ред. Г. В. Краснова. — Вып. 2. — Коломна, КПИ, 1999. — С. 48–50.
87. *Магомедова Д. М.* Концепция «музыки» в мировоззрении и творчестве А. Блока : диссертация ... канд. филол. н. : 10.00.00 / Д. М. Магомедова. — Москва, 1975. — 216 с.
88. *Маклюэн М. Г.* Понимание медиа: внешние расширения человека / М. Г. Маклюэн ; пер. с англ. В. Николаева. — 5-е изд., испр. — Москва : Кучково поле, 2019. — 464 с.
89. *Малкина В. Я.* Интермедальность в литературе: проблемы методологии // Новый филологический вестник. — 2025. — № 2 (73). — С. 30–36.
90. *Мамонова Е. Ю.* «Демьян» и «Клингзор» Г. Гессе : мотив второго рождения в образах европейской и китайской культур // XVI Пуришевские чтения : Всемирная литература в контексте культуры : сб. ст. и мат. конф. «Образы иной культуры в национальных литературах» (6–9 апреля 2004 года) / отв. ред. Н. И. Никола, отв. ред. выпуска А. В. Коровин. — М.: МПГУ, 2004. — С. 119.
91. *Марков А. В.* Пальмы Сиона: 42 этюда об экфрасисе в поэзии / А. В. Марков. — [Б. м.]: Издательские решения, 2016. — 166 с.
92. *Маркович В. М.* Тема искусства в русской прозе эпохи романтизма // Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века : сб. произв. — Ленинград : Изд-во Ленингр. ун-та, 1989. — С. 5–42.
93. *Махов А. Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике / А. Е. Махов. — Москва : Intrada, 2005. — 224 с.

94. *Махов А. Е.* Избранные сочинения. В 3 т. Т. 2. О музыке слова / А. Е. Махов ; сост., общ. ред., пред. О. Л. Довгий. — Тула : Аквариус, 2025. — 780 с.
95. *Махов А. Е.* Реальность романтизма. Очерки духовного быта Европы на рубеже XVIII–XIX веков / А. Е. Махов. — Тула : Аквариус, 2017. — 305 с.
96. *Мелетинский Е. М.* О литературных архетипах / Е. М. Мелетинский. — Вып. 4. — М.: РГГУ, 1994. — 136 с. — (Чтения по истории и теории культуры).
97. *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 480 с. — (Новый культурный код).
98. *Менар Р.* Мифы в искусстве старом и новом / Р. Менар ; пер. с фр. — Москва : РИП-холдинг, 2017. — 413 с.
99. *Меньщикова М. К.* Жанровые доминанты немецкой драматургии 30–70 гг. XIX века в философско-эстетическом контексте эпохи : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.03 / ННГУ им. Н. И. Лобачевского. — Нижний Новгород, 2019. — 352 с.
100. *Меньщикова М. К.* Интермедиаальные интенции мифа об Орфее в контексте культуры XX – начала XXI века // Учёные записки Петрозаводского государственного университета. — Т. 46, № 1. — С. 82–88.
101. *Меркулова М. Г., Пудова О. А.* Интермедиаальные маркеры в трансформации образов персонажей (на материале романа Томаса Лава Пикока «Усадьба Грилла») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. — 2023. — Т. 16. — Вып. 4. — С. 1044–1049.
102. *Мерло-Понти М.* Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти ; пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. — Санкт-Петербург : Ювента : Наука, 1999. — 605 с. — (Французская библиотека).
103. *Мориц Ю. И.* «Выражение для двуединства». Граница невыразимого в музыкальной поэтике Германа Гессе // Граница и опыт границы в художественном языке: материалы междисциплинарного научного

- семинара (2001 – 2002 гг.) и русско-немецкой науч. конф., г. Самара, 4 – 6 июля 2001 г. — Самара : Самар. гуманит. акад., 2003. — С. 161–173.
104. Невыразимо выразимое: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. — Москва : НЛЮ, 2013. — 572 с.
105. Немецкое философское литературоведение наших дней: антология / пер. с нем. ; сост. Д. Уффельман, К. Шрамм. — Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2001. — 552 с. — (Новая петербургская библиотека : Коллекция «Память века»).
106. *Никифорова А. С.* Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX–XX веков : моногр. — Москва : Проспект, 2021. — 112 с.
107. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки / Ф. Ницше ; пер. с нем. Г. А. Рачинского. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. — 224 с. — (Азбука-классика. Non-Fiction).
108. *Носикова Д. М.* Тема творчества и образ художника в романах Алана Лелчука : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / ННГУ им. Н. И. Лобачевского. — Нижний Новгород, 2018. — 158 с.
109. *Оборина М. В.* Интермедиальность как средство понимания текста // Вестник ТГУ. Серия : Филология. — 2019. — № 2 (61). — С. 127–133.
110. Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века : сб. ст. / АН СССР, ВНИИ искусствознания М-ва культуры СССР ; отв. ред. Б. И. Зингерман. — Москва : Наука, 1984. — 216 с.
111. *Олейник П. А.* Категории интермедиальности и виды интермедиальных включений в романе А. С. Байетт «Дева в саду» // Романо-германские литературы: традиции и современность: материалы III Междунар. науч. конф., посвящ. 85-летию филол. фак. Белорус. гос. ун-та, Минск, 19–21 сент. 2024 г. — Минск : БГУ, 2024. — С. 511–518.
112. Павермановские чтения. Литература. Музыка. Театр : сб. науч. тр. / под ред. О. Н. Турышевой. — Екатеринбург ; Москва : Кабинетный ученый, 2017. — 234 с.

113. Павлова Н. С. Типология немецкого романа : 1900–1945 / Н. С. Павлова. — Москва : Наука, 1982. — 279 с.
114. Петрова С. А. Интермедиаальная стратегия создания образа героя в повести И. С. Тургенева «Призраки» // Пушкинские чтения – 2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XVIII междунар. науч. конф. — Санкт-Петербург : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2013. — С. 136–141.
115. Петрова С. А. К вопросу о формировании интермедиаальных традиций в литературе (на материале стихотворения А. А. Блока «Голоса скрипок») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Серия : Языкознание и литературоведение. — Тамбов: Грамота, 2014. — № 4 (34). — С. 157–160.
116. Полякова Е. А. Поэтика драмы и эстетика театра в романе «Идиот» и «Анна Каренина» / Е. А. Полякова ; РГГУ. — Москва : РГГУ, 2002. — 324 с.
117. Поэтика / Аристотель ; пер., введ. и примеч. Н. И. Новосадского. — Ленинград : Academia, 1927. — С. 41.
118. Поэтика древнегреческой литературы : сб. ст. / АН СССР, ИМЛИ им. А. М. Горького ; отв. ред. С. С. Аверинцев. — Москва : Наука, 1981. — 366 с.
119. Поэтика литературных жанров: проблема типологии и генезиса : моногр. / под ред. Д. М. Магомедовой, В. В. Савелова. — Москва : РГГУ, 2019. — 354 с.
120. Проконицев Г. И. Языковая репрезентация концептов «Жизнь» и «Смерть» в рассказе Дж. Р. Толкиена «Лист Ниггла» и особенности их перевода на русский язык // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология». — 2012. — Т. 9. — № 4. — 66–72.
121. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки ; Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — Москва : КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2021. — 640 с.

122. Реальность и «другая реальность» в литературе и культуре : визуальные аспекты : сб. ст. / сост. и ред. В. Я. Малкина, С. П. Лавлинский. — Москва : Эдитус, 2022. — 244 с.
123. Русская литература и зарубежное искусство: сб. исслед. и мат. / АН СССР ; ИРЛИ (Пушкин. дом) ; отв. ред. М. П. Алексеев, Р. Ю. Данилевский. — Ленинград : Наука : Ленинградское отделение, 1986. — 389 с.
124. *Савиных О. И.* Интермедиальные аспекты трансформации сюжета о Медее в европейском литературном сознании XX – нач. XXI вв. : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / ННГУ им. Н. И. Лобачевского. — Нижний Новгород, 2020. — 193 с.
125. *Сартр Ж.-П.* Воображаемое. Феноменологическая психология восприятия / Ж.-П. Сартр ; пер. с фр. М. Бекетовой. — Санкт-Петербург : Наука, 2001. — 319 с. — (Французская библиотека).
126. *Силантьев И. В.* Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике : очерк историографии. Научное издание / И. В. Силантьев. — Новосибирск : Изд-во ИДМИ, 1999. — 104 с.
127. *Скафтымов А. П.* Тематическая композиция романа «Идиот» // Нравственные изыскания русских писателей. — Москва: Худ. лит., 1972. — С. 23–87.
128. Событие и событийность : сб. ст. / под ред. В. Марковича и В. Шмида. — Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2010. — 296 с.
129. Структура волшебной сказки / Е. М. Мелетинский, С. Ю. Неклюдов, Е. С. Новик, Д. М. Сегал. — Изд. 2-е, испр. и доп. — Москва : РГГУ, 2023. — 237 с. — (Традиция – текст – фольклор : типология и семиотика).
130. *Таврина А. М.* Типология героев в русской романтической повести 20–40-х годов XIX века : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / ВоГУ. — Вологда, 2016. — 228 с.

131. *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н. Д. Тамарченко. — Москва : Изд-во Кулагиной, 2011. — 400 с.
132. *Тамарченко Н. Д.* Русская повесть Серебряного века. (Проблемы поэтики сюжета и жанра) : моногр. / Н. Д. Тамарченко. — Москва : Intrada, 2007. — 256 с.
133. *Тамарченко Н. Д.* Теория литературных родов и жанров. Эпика / Н. Д. Тамарченко. — Тверь : ТГУ, 2001. — 72 с.
134. Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / под научной редакцией Т. Автухович при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. — Siedlce, 2018. — 703 с.
135. *Тимашков А. Ю.* К истории понятия интермедальности в зарубежной науке // *Фундаментальные проблемы культурологии. В 4 т. Т. 3 : Культурная динамика.* — Санкт-Петербург : Алетейя, 2008. — С. 112–119.
136. *Тишунина Н. В.* Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI в.: К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции.* — Вып. 12. — СПб., 2001. — С. 149–154.
137. *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу // Ц. Тодоров ; пер. с фр. Бориса Нарумова. — Москва : Дом интеллект. кн., 1999. — 143 с.
138. *Тынянов Ю. Н.* Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. — М.: РИПОЛ классик, 2022. — 190 с. — (Librarium).
139. *Тюпа В. И.* Дискурс / Жанр / В. И. Тюпа. — Москва : Intrada, 2013. — 211 с.
140. *Тюпа В. И.* Карнавальные пары в «Повестях Белкина» // *Поэтика русской литературы : к 70-летию Ю. В. Манна.* — М.: РГГУ, 2001. — С. 45–56.
141. *Тюпа В. И.* Осевая нарратологическая категория в исторической перспективе // *Studia Litterarum.* — 2021. — Т. 6. № 1. — С. 10–30.

142. *Тюпа В. И.* Художественность литературного произведения. Вопросы типологии / В. И. Тюпа. — Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1987. — 224 с.
143. *Успенский Б. А.* Семиотика искусства / Б. А. Успенский. Москва : Языки русской культуры, 1995. — 360 с.
144. *Федоров А. А.* Томас Манн. Время шедевров / А. А. Федоров. — Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1981. — 336 с.
145. *Федоров Ф. П.* Художественный мир немецкого романтизма : Структура и семантика / Ф. П. Федоров. — Москва : МИК, 2004. — 368 с.
146. *Флоренский П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. — Москва : Издательская группа «Прогресс», 1993. — 324 с.
147. Французская семиотика : От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — Москва : Прогресс, 2000. — 536 с.
148. *Фрейденберг О. М.* Происхождение литературного описания // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: Материалы международной научной конференции, Седелце, 25–26 мая 2017 г. Седелце: Институт региональной культуры и литературоведческих исследований им. Францишка Карпиньского в Седльцах, Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, Гродненский государственный университет им. Янки Купалы, 2018. — С. 28–76.
149. *Фуксон Л. Ю.* История герменевтики / Л. Ю. Фуксон. — Изд. 2-е. — Москва : Перо, 2023. — 228 с.
150. *Фуксон Л. Ю.* Проблемы интерпретации и ценностная природа литературного произведения / Л. Ю. Фуксон ; Науч.-метод. центр гор. упр. образования. — Кемерово, 1999. — 128 с.
151. *Фуксон Л. Ю.* Толкования / Л. Ю. Фуксон ; Кемеровский государственный университет. — Кемерово : КемГУ, 2018. — 199 с.

152. *Фуксон Л. Ю.* Чтение / Л. Ю. Фуксон ; ГОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». — Кемерово: Кузбассвузиздат, 2007. — 223 с.
153. *Хаминова А. А., Зильберман Н. Н.* Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного ун-та. — 2014. — № 389. — С. 38–45.
154. *Ханзен-Лёве О. А.* Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду / О. А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого (IX глава) ; ред. Д. Крафт, Р. Михайлов, И. Чубаров. — Москва : РГГУ, 2016. — 450 с.
155. *Ханзен-Лёве О. А.* Русский формализм: методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / О. А. Ханзен-Лёве ; пер. с нем. С. А. Ромашко. — Москва : Языки русской культуры, 2001. — 672 с.
156. *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья / Й. Хёйзинга ; пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент. Д. Э. Харитоновича. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. — 720 с. — (Азбука-классика. Non-Fiction).
157. *Хрущева Т. С.* Особенности светомузыки в творчестве А. Н. Скрябина // Вестник МГУКИ. — 2016. — № 2 (70). — 105–108.
158. Художественное творчество: вопросы комплексного изучения: сб. ст. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества ; отв. ред. Б. С. Мейлах. — Ленинград : Наука : Ленинградское отделение, 1982. — 286 с.
159. Художник и его текст : Русский авангард : история, развитие, значение / науч. совет РАН «История мировой культуры» ; МГУ им. М. В. Ломоносова ; Гос. музей А. С. Пушкина. — Москва : Наука, 2011. — 384 с.

160. *Целлер Б.* Герман Гессе сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / Б. Целлер ; пер. с нем. Е. И. Нечепорук, Н. Ф. Болдырев. — Челябинск : Урал LTD. 1998. — 310 с. — (Биографические ландшафты).
161. *Церковский А. Л., Жишкевич А. И.* Интермедиаальный код в современной детской литературе с позиции литературоведения и лингвистики // Вестник Минского государственного лингвистического университета. Серия 1. Филология. — 2020. — № 6 (109). — С. 134–141.
162. *Чавчанидзе Д. Л.* Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. — Москва : Изд-во МГУ, 1997. — 296 с.
163. *Чернова Ю. В.* Театральность прозы Дж. Пристли: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / МПГУ. — Москва, 2017. — 203 с.
164. *Чернявский И. Б.* Мистический мир Новалиса: философия, традиция, поэтика: моногр. / И. Б. Чернявский. — Санкт-Петербург : Алетейя, 2025. — 334 с.
165. *Чуканцова В. О.* Интермедиаальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. — 2009. — № 108. — С. 140–145.
166. *Чумакова В. П.* Концепция Герберта Маршалла Маклюэна : медиа в социокультурной динамике : дис. ... канд. культ. : 24.00.01 / ГИИ. — Москва, 2015. — 215 с.
167. *Шварёва Е. В.* Литературный автопортрет : постановка проблемы // Вестник Пермского университета. — 2007. — Выпуск 2 (7). — С. 92–100.
168. *Швец А.* Интермедиаальность : очерк (истории) понятия (Рец. на кн.: The Palgrave Handbook of Intermediality. Cham, Switzerland, 2023) // Новое литературное обозрение. — 2024. — № 3 (187). — С. 330–341.
169. *Швец А., Юсупов А., Орлова Е., Петелина А.* Интермедиаальность и поликодовость текста : уходя от слова и возвращаясь к слову. Круглый стол

- «Проблемы истории и теории интермедиальных исследований» (НИУ ВШЭ СПб, 9 апреля 2022 года) ; научная конференция «Буква как поликодовое сообщение» (МГУ, 11 февраля 2023 г.) // Новое литературное обозрение : теория и история литературы, критика и библиография. — 2023. — № 4. — С. 415–424. — (Хроника научной жизни).
170. *Шеллинг В. Ф.* Философия искусства / В. Ф. Шеллинг ; под общ. ред. М. Ф. Овсянникова ; пер. с нем. П. С. Попова. — Москва : Изд-во соц.-эконом. лит. «Мысль», 1966. — 496 с.
171. *Шеффер Ж.-М.* Что такое литературный жанр? / Ж.-М. Шеффер ; пер. с фр. и послесл. С. Н. Зенкина. — Москва : Едиториал УРСС, 2010. — 192 с.
172. *Шиллер Ф.* Письма об эстетическом воспитании человека / Ф. Шиллер ; пер. на рус. яз. Э. Л. Радлова. — Москва : РИПОЛ классик, 2024. — 242 с. — (Искусство и действительность).
173. *Шлегель Ф.* Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. / Ф. Шлегель ; вступ. ст., пер. с нем. Ю. Н. Попова; примеч. Ал. В. Михайлова и Ю. Н. Попова. — Москва : Искусство, 1983. — 2 т. — (История эстетики в памятниках и документах).
174. *Шмид В.* Нарратология / В. Шмид. — Москва : Языки славянской культуры, 2003. — 312 с. — (Studia philologica).
175. *Шульц Г.* Новалис сам свидетельствующий о себе и о своей жизни (с приложением фотодокументов и иллюстраций) / Г. Шульц ; пер. с нем. М. И. Бент, Н. Ф. Болдырев. — Челябинск : Урал LTD. 1998. — 327 с. — (Биографические ландшафты).
176. *Эко У.* Откровения молодого романиста / У. Эко ; пер. с англ. А. Климина. — Москва : АСТ : CORPUS, 2013. — 320 с.
177. *Эко У.* Роль читателя. Исследования по семиотике текста / У. Эко ; пер. с англ. и итал. С. Серебряного. — Москва : АСТ : CORPUS, 2016. — 640 с.
178. *Эко У.* Шесть прогулок в литературных лесах / У. Эко ; пер. с англ. А. Глебовской. — Санкт-Петербург : Симпозиум, 2014. — 285 с.

179. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступ. ст. и коммент. А. В. Михайлова ; редколл.: М. Ф. Овсянников. — Москва : Искусство, 1986. — 736 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
180. Эстетика немецких романтиков / сост., пер., вступит. ст. и коммент. Л. В. Михайлова; гл. ред. М. Ф. Овсянников. — Москва : Искусство, 1986. — 736 с. — (История эстетики в памятниках и документах).
181. Юрген Л. Русская литература в Германии. Восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII века до настоящего времени / Л. Юрген ; пер. с нем. Н. Бакши, А. Жеребина. — Москва : ЯСК, 2018. — 480 с.
182. *Юрченко Т. Г.* Историческая поэтика : проблемы изучения и перспективы развития : аналит. обзор / Т. Г. Юрченко ; РАН ИНИОН, отд. литературоведения : отв. ред. А. Н. Николюкин. — Москва : РАН ИНИОН, 2022. — 90 с. — (Теория и история литературоведения).
183. *Яковлева Е. С.* Фрагменты русской языковой картины мира (модели пространства, времени и восприятия) / Е. С. Яковлева. — Москва : Издательство «Гносис», 1994. — 344 с.
184. *Ямпольский М.* Изображение. Курс лекций / М. Ямпольский. — Москва : НЛО, 2019. — 424 с.
185. *Ямпольский М.* Ткач и визионер : Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. — Москва : НЛО, 2007. — 616 с.
186. *Ямпольский М.* Формы реальности. Очерки теоретической антропологии / М. Ямпольский. — Москва : НЛО, 2022. — 328 с.
187. *Hammond, J. Samuel and Hammond, Marie K.* Creation and Sub-creation in “Leaf by Niggle”. *Inklings Forever: Published Colloquium Proceedings 1997–2016: Vol. 7, Article 7.*
188. *Bruhn J.* The Intermediality of Narrative Literature: Medialities Matter / J. Bruhn. — London: Palgrave Macmillan, 2016. — 192 p.

189. *Elleström L.* Adaptation and Intermediality // The Oxford Handbook of Adaptation Studies / ed. Thomas Leitch. — Oxford: Oxford University Press, 2017. — P. 509–526.
190. *Hagstrum J. H.* The Sister Arts : The Tradition of Literary Pictorialism from Dryden to Gray / J. H. Hagstrum. — Chicago: University of Chicago Press, 1958. — 396 p.
191. *Hansen-Löve Aage A. A.* Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst – Am Beispiel der russischen Moderne // Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität. — Wien, 1983. Sonderband 11. — S. 291–360.
192. *Hiebel H.* Kleine Medienchronik: Von den ersten Schriftzeichen zum Mikrochip. — München, 1997. — 274 s.
193. Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality / Ed. by P. Wagner. — Berlin; Boston: De Gruyter, 1996. — 406 p.
194. *Jensen K. B.* Intermediality // The International Encyclopedia of Communication Theory and Philosophy / eds K. B. Jensen, E. W. Rothenbuhler, J. D. Pooley and R. T. Craig. — New Jersey: John Wiley & Sons, 2016. — V. 2. — P. 972–973.
195. Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik / Hrsg. von Klaus Maiwald unter Mitarbeit von Sabrina Groll. — Schneider Verlag Hohengehren, 2019. — 181 s.
196. Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität : Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien / Hrsg. von Volker C. Dörr und Tobias Kurwinkel. — Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014. — 160 s.
197. *Maiwald K.* Intermedialität in der Literaturdidaktik // Grundthemen der Literaturwissenschaft. Literaturdidaktik / Hrsg. von Christiane Lütge. — Berlin / Boston : de Gruyter, 2019. — S. 373–394.

198. *Rajewsky I. O.* Intermedialität – eine Begriffsbestimmung // Kompetenzen im Deutschunterricht. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Mediendidaktik / Hrsg. Heidi Rosch. — Frankfurt am Main, Berlin, Bern: Peter Lang, 2004. — S. 8–30.
199. *Rajewsky I. O.* Intermedialität. — Tübingen ; Basel : Franke, 2002. — 216 s.
200. *Rajewsky I. O.* Literaturbezogene Intermedialität // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik / Hrsg. von Klaus Maiwald unter Mitarbeit von Sabrina Groll. — Schneider Verlag Hohengehren, 2019., 2019. — S. 49–76.
201. *Scher S. P.* Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. — 1970. — Vol. XXII. — № 2. — P. 147–156.
202. *Schröter J.* Intermedialität: Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffes // Montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation. — 1998. — № 2. — S. 129–154.
203. *Schmidt S. J.* “Medienkulturwissenschaft” // Einführung in die Kulturwissenschaften : Theoretische Grundlagen – Ansätze – Perspektiven // Hrsg. von Ansgar Nünning und Vera Nünning. — Stuttgart : Metzler, 2008. — S. 351–369.
204. Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014) : Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena / Edited by Walter Bernhart. — Leiden–Boston : Brill, 2017. — 692 p.
205. *Wolf W.* Das Feld der Intermedialität im Überblick // Intermedialität. Formen – Diskurse – Didaktik / Hrsg. von Klaus Maiwald unter Mitarbeit von Sabrina Groll. — Schneider Verlag Hohengehren, 2019. — S. 23–45.
206. *Wolf W.* Intermedial iconicity in fiction: Tema con variazioni // Intermedial Iconicity in Fiction: Tema con variazioni / Edited by Wolfgang Müller, Olga Fischer. — Iconicity in Language and Literature 3. — Amsterdam, 2003. — P. 339–360.

207. *Wolf W.* Intermedialität – ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft // *Literaturwissenschaft : intermedial, interdisziplinär /* Hrsg. von Herbert Foltinek und Christoph Leingeb. — Wien, 2002. — P. 163–192.
208. *Wolf W.* Intermedialität als neues Paradigma der Literaturwissenschaft? Plädoyer für eine literaturzentrierte Erforschung von Grenzüberschreitungen zwischen Wortkunst und anderen Medien am Beispiel von Virginia Woolfs “The string quartet” [1996] // *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014) : Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena /* Edited by Walter Bernhart. — Leiden–Boston : Brill, 2017. — P. 3–37.
209. *Wolf W.* Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie intermedialer Formen // *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014) : Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena /* Edited by Walter Bernhart. — Leiden–Boston : Brill, 2017. — P. 173–212.
210. *Wolf W.* Musicalized Fiction and Intermediality : Theoretical Aspects of Word and Music Studies [1999] // *Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014) : Theory and Typology, Literature-Music Relations, Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena /* Edited by Walter Bernhart. — Leiden–Boston : Brill, 2017. — P. 238–258.
211. *Word and Music Studies. Essays on Literature and Music (1967–2004)* by Steven Paul Scher / Edited by Walter Bernhart and Werner Wolf. — Amsterdam–New York, 2004. — 548 p.

Справочная и учебная литература

212. Анализ художественного текста (эпическая проза) : хрестоматия / сост. Н. Д. Тамарченко; авторы справок и коммент.: В. Б. Зусева, М. В. Кудрина, В. Я. Малкина, Л. Д. Польшикова, Е. А. Полякова, О. В. Федунина. — Москва : РГГУ, 2004. — 442 с.
213. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика: учеб. пособ. / С. Н. Бройтман. — Москва : РГГУ, 2001. — 320 с.
214. *Дрейфельд О. В.* Литературное произведение. Теория и практика анализа: учеб. пособ. для вузов / О. В. Дрейфельд. — Санкт-Петербург : Лань, 2025. — 156 с.
215. Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения : Энциклопедический путеводитель / под общ. ред. Е. А. Цургановой, А. Е. Махова. — Москва : Издательство Кулагиной – Intrada, 2010. — 512 с. — (РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
216. Западное литературоведение XX века : энциклопедия / гл. ред. Е. А. Цурганова. — Москва : Intrada, 2004. — 560 с. — (РАН ИНИОН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
217. *Зенкин С. Н.* Семиотика культуры : учеб. пособ. / С. Н. Зенкин ; НИУ «ВШЭ». — Москва : Изд. дом ВШЭ, 2023. — 176 с.
218. *Корман Б. О.* Изучение текста художественного произведения : Для студентов-заочников III–IV курсов фак. рус. яз. и литературы пед. ин-тов / Б. О. Корман. — М.: Просвещение, 1972. — 110 с.
219. Краткая литературная энциклопедия : в 9 томах / гл. ред. А. А. Сурков. — Москва : Советская энциклопедия, 1962–1978. — 9 т. — (Энциклопедии. Словари. Справочники).
220. Литературная энциклопедия терминов и понятий / РАН ИНИОН ; под ред. А. Н. Николюкина. — Москва : Интелвак, 2001. — 1600 стб.

221. *Малащенко В. В.* Проза Г. Гессе 1910-х годов : трансформация поэтики : учеб. пособие. — Калининград: Изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. — 93 с. (Классика мировой литературы : интерпретации).
222. *Маркина Л. Г.* Культура Германии : лингвострановедческий словарь / Л. Г. Маркина, Е. Н. Муравлева, Н. В. Муравлева ; под общ. ред. Н. В. Муравлевой. — Москва : АСТ : Астрель : Хранитель, 2006. — 1181 с.
223. *Мартьянова С. А.* Персонаж в художественной литературе : учеб. пособ. / С. А. Мартьянова ; ВГУ им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. — Владимир : Изд-во ВлГУ, 2014. — 84 с.
224. *Мишина Л. А.* История культуры Германии : учеб. пособ. / Л. А. Мишина. — Москва : АНО «РИО», «Русская панорама», 2013. — 304 с.
225. *Никитина И. П.* Эстетика: учеб. для бакалавр. / И. П. Никитина. — Изд. 2-е, перераб. и доп. — Москва : Издательство Юрайт, 2012. — 676 с. — (Бакалавр).
226. *Петкова С. М.* Справочник по эстетике / С. М. Петкова. — Ростов-на-Дону : Феникс, 2012. — 349 с.
227. *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / гл. научн. ред. Н. Д. Тмарченко.* — Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada, 2008. — 358 с.
228. *Сухих И. Н.* Структура и смысл : Теория литературы для всех / И. Н. Сухих. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2016. — 544 с.
229. *Теория литературных жанров : учеб. пособ. для студ. учрежд. высш. проф. образован. / М. Н. Дарвин, Д. М. Магомедова, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа ; под ред. Н. Д. Тмарченко.* — Москва : Издательский центр «Академия», 2011. — 256 с. — (Бакалавриат).
230. *Теория литературы : учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений : в 2 томах / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тмарченко.* — М.: Академия, 2004. — 2 т.

231. *Томашевский Б. В.* Теория литературы. Поэтика : учеб. пособие / Б. В. Томашевский ; вступ. статья Н. Д. Тамарченко; комм. С. Н. Бройтмана при участии Н. Д. Тамарченко. — Москва : Аспект пресс, 2003. — 333 с.
232. *Томашевский Б. В.* Поэтика (Краткий курс) / Б. В. Томашевский. — Москва : СС, 1996. — 120 с.
233. *Тюпа В. И.* Анализ художественного текста : учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений / В. И. Тюпа. — 3-е изд., стер. — М.: Академия, 2009. — 336 с.
234. *Тюпа В. И.* Введение в сравнительную нарратологию : науч.-учеб. пособ. для самостоят. исслед. работы / В. И. Тюпа. — Москва : Intrada, 2016. — 145 с.
235. *Тюпа В. И.* Теория литературы : Учебник / В. И. Тюпа. — М.: РГГУ, 2024. — 254 с.
236. *Тюпа В. И.* Художественная реальность как предмет научного познания: учеб. пособ. по спецкурсу / В. И. Тюпа ; науч. редак. Н. Д. Тамарченко. — Кемерово: Издательство КГУ. — 93 с.
237. *Фарино Е.* Введение в литературоведение : учеб. пособ. / Е. Фарино. — Санкт-Петербург : Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. — 639 с.
238. *Фоменко И. В.* Практическая поэтика : учеб. пособ. для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. / И. В. Фоменко. — Москва : Издательский центр «Академия», 2006. — 192 с.
239. Эстетика : словарь / под общ. ред. А. А. Беляева.— Москва : Политиздат, 1989. — 447 с.
240. *Lacombe J.* Dictionnaire portatif des beaux-arts, ou abrégé de ce qui concerne l'Architecture, la Sculpture, la Peinture, la Gravure, la Poésie & la Musique... Nouvelle édition. — Paris: Jean-Th. Herissant, 1759. — 714 p.
241. Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze – Personen – Grundbegriffe. — Stuttgart : Metzler, 1998. — 593 s.

Электронные ресурсы

242. *Зенкин С. Н.* «Свобода», «страсть», «фантастика»: словарь романтика : понятия, которые романтизм изобрел — или придал им современный смысл / С. Н. Зенкин ; Arzamas. — URL: <https://arzamas.academy/materials/2221> (дата обращения: 1 августа 2025 г.).
243. Cambridge Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/niggle> (дата обращения: 25 ноября 2024 г.).

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1.

Схема 1. Интермедиаальный персонаж. Понятийное поле.

На представленной ниже схеме мы постарались наглядно продемонстрировать связь более узкого термина «*интермедиаальный персонаж*» (малый круг оранжевого цвета) с более широким – «*персонаж-творец*» (большой круг синего цвета). Обозначенные разновидности творческой личности (художник, скульптор, музыкант, актёр) находятся в «зоне притяжения» обоих понятий, поэтому они пересекают сразу два условных «поля» (большое и малое). Следовательно, их конкретное «местоположение» определяется в процессе анализа художественного текста. Особняком относительно предыдущих стоит тип *персонажа-писателя*, который, на наш взгляд, может соотноситься только с понятием «*творца*», поскольку такой персонаж не является «*интермедиаальным*» в точном смысле этого слова (ср. с Густавом фон Ашенбахом, главным героем новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции»).

Помимо этого, на схеме отмечены разновидности эпических жанров (рассказ, новелла, повесть, роман о художнике), в которых может встретиться *интермедиаальный персонаж*, а также предложен вектор для последующей конкретизации термина и выстраиванию его типологических связей с другими субъектами художественного произведения и / или компонентами интермедиаальной поэтики («горизонт интермедиаальности»).



Приложение 2.

Таблица 1. Интермедиаальный персонаж в свете исторической поэтики.

В представленной таблице содержатся обобщённые сведения о специфике функционирования интермедиаального персонажа на разных стадиях развития европейской поэтики. Основой для построения данной таблицы стала трёхчастная периодизация словесного творчества, встречающаяся в разных исследованиях по исторической поэтике, а также мысль С. Н. Бройтмана о том, что субъектная структура любого литературного произведения – это «исторически меняющаяся величина»¹. В таблице также можно найти далеко не полный перечень (не)художественных текстов, в которых встречаются персонажи-художники (в широком смысле) и интермедиаальные персонажи (см. столбец «эпоха художественной модальности»). Отдельные разделы таблицы в дальнейшем могут перестраиваться и расширяться.

¹ Бройтман С. Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики : Субъектно-образная структура. М.: РГГУ, 1997. С. 22.

ПЕРСОНАЖ-ХУДОЖНИК (в широком смысле)		
<p><i>Эпоха синкретизма</i></p> <p>(Палеолит – VII – VI вв. до н.э.)</p>	<p><i>Эпоха эйдетической поэтики</i></p> <p>(VII – VI вв. – сер. XVIII в.)</p>	<p><i>Эпоха художественной модальности</i></p> <p>(сер. XVIII – наст. время)</p>
<p><u>МИФЫ,</u> <u>ЛЕГЕНДЫ,</u> <u>ПРЕДАНИЯ,</u></p>	<p><u>СЛОВЕСНОСТЬ,</u> <u>ЛИТЕРАТУРА</u></p>	<p><u>ЛИТЕРАТУРА,</u> <u>ДРУГИЕ МЕДИА</u></p>
<p>ФУНКЦИЯ</p> <p><u>БОГ/</u> <u>ГЕРОЙ</u></p> <p>(близок к понятию «культурный герой»)</p>	<p>ФУНКЦИЯ</p> <p><u>ПОСРЕДНИК</u></p> <p>(между «земной» и «божественной» сферами)</p>	<p>ФУНКЦИЯ</p> <p><u>ДЕМИУРГ</u></p> <p>(наделён способностью создавать произведения)</p>
<p>СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА</p> <p><u>неразличение автора и героя</u></p>	<p>СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА</p> <p><u>чаще выступает как второстепенный персонаж</u></p>	<p>СУБЪЕКТНАЯ СТРУКТУРА</p> <p><u>главный герой / второстепенный персонаж</u></p>
<p>ОПИСАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА</p> <p><u>как правило, отсутствует в тексте, но есть магическое воздействие на внутренний мир</u></p>	<p>ОПИСАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА</p> <p><u>как правило, отсутствует в тексте</u></p>	<p>ОПИСАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО ПРОЦЕССА</p> <p><u>как правило, присутствует в тексте</u></p>
<p>ПРИМЕРЫ</p> <p><u>Мифы об Орфее и Эвридике,</u> <u>Аполлоне и Марсии,</u> <u>о Пигмалионе</u></p>	<p>ПРИМЕРЫ</p> <p><u>«Илиада» (Гефест),</u> <u>Былина про Садко, новелла о Джотто из «Декамерона»</u> <u>Дж. Боккаччо</u></p>	<p>ПРИМЕРЫ</p> <p><u>«Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика,</u> <u>«Портрет Дориана Грея»</u> <u>О. Уайльда,</u> <u>«Доктор Фаустус» Т. Манна</u></p>

Приложение 3.

Таблица 2. Произведения малой эпической прозы, в которых (не)встречается интермедиаальный персонаж.

В представленную таблицу внесён не исчерпывающий, но расширенный по сравнению с текстом работы список произведений с персонажем-творцом. Включение данного приложения представляется целесообразным для демонстрации более широкого контекста функционирования интермедиаального персонажа. Таблица состоит из нескольких столбцов: в первом указана нумерация; во втором – приведены автор, жанр и название произведения; в третьем при помощи условных значков отмечена связь персонажа с определённым видом искусства (живопись, скульптура, музыка, театр); наконец, в четвёртом при помощи условных значков (галочки и знака «стоп») и цвета (зелёный / оранжевый) обозначено наличие / отсутствие интермедиаального персонажа в произведении, а также содержится номинация персонажа.

Номер №	Автор, жанр и название произведения	Художник / живописец	Скульптор	Музыкант / композитор	Актёр	Наличие / отсутствие ИМ персонажа
0.	«...»	☞	☞	☞	☞	✓ / ●
1.	Повесть Г. Гессе «Последнее лето Клингзора»			☞		✓ Клингзор
2.	Рассказ Г. Гессе «Художник»			☞		● Альберт
3.	Рассказ Дж. Р. Р. Толкина «Лист работы Ниггля»			☞		✓ Ниггль
4.	Новелла О. Генри «Последний лист»			☞		✓ Мистер Берман
5.	Рассказ И. Бабеля «Ди Грассо»			☞		✓ Ди Грассо
6.	Рассказ К.Г. Паустовского «Корзина с словыми шишками»			☞		✓ Эдвард Григ
7.	Рассказ А.С. Грина «Искатель приключений»			☞		✓ Доггер
8.	Новелла Г.Ф. Лавкрафта «Музыка Эриха Цанна»			☞		✓ Эрих Цанн
9.	Новелла Э. По «Овальный портрет»			☞		✓ Безымянный живописец
10.	Новелла Г.Ф. Лавкрафта «Модель Пикмана»			☞		✓ Ричард Энтон Пикман
11.	Рассказ Г.Ф. Лавкрафта «Локон Медузы»			☞		✓ Фрэнк Марш
12.	Рассказ Г. Гессе «Соната»			☞		✓ Людвиг
13.	Новелла В.Ф. Одоевского «Живописец»			☞		● Данила Петрович
14.	Рассказ А.И. Куприна «Гамбринус»			☞		✓ Сашка-скрипач
15.	Рассказ К.Г. Паустовского «Старый повар»			☞		✓ Вольфганг Амадей Моцарт
16.	Рассказ И.А. Бунина «Безумный художник»			☞		✓ Безымянный главный герой
17.	Рассказ Н.С. Гумилёва «Скрипка Страдивариуса»			☞		✓ Незнакомец (дьявол)

18.	Повесть А.В. Тимофеева «Художник»	🎨	⊖ <i>Иван</i>
19.	А.С. Грин «Акварель»	🎨	✓ <i>Безымянный художник</i>
20.	Новелла А.И. Куприна «Скрипка Паганини»	🎻	⊖ <i>Николо Паганини</i>
21.	Рассказ А.П. Чехова «Скрипка Ротшильда»	🎻	✓ <i>Яков Матвеевич Иванов, Ротшильд</i>
22.	Рассказ А.И. Куприна «Легенда»	🎻	✓ <i>Безымянный скрипач, импровизатор</i>
23.	Сказка Г. Гессе «Поэт»	🎻	✓ <i>Хань Фук</i>
24.	Рассказ А.С. Грина «Убийство в Кулст-Фише»	🏛️	⊖ Фарфоровая статуя с изображением бегущего самурая
25.	Новелла Дж. Маротта «Мрамор говорит»	🏛️	⊖ <i>Джулио Маффеттоне</i>
26.	Рассказ К. Мэнсфилд «Актриса»	🎭	⊖ Мисс Ада Мосс
27.	Новелла Ч. Диккенса «Рассказ странствующего актёра»	🎭	⊖ <i>Мистер Джем Хатли, Джон</i>
28.	Новелла Г. Мелвилла «Скрипач»	🎻	✓ <i>Гобой</i>
29.	Рассказ Жерара де Нерваля «Соната дьявола»	🎻	✓ <i>Старик</i>
30.	Рассказ М. Зошенко «Актёр»	🎭	⊖ <i>Вася</i>
31.	Новелла Т. Манн «Смерть в Венеции»	🎭 / 🎻	✓ Актёр-гитарист
32.	Повесть Л.Н. Толстого «Альберт»	🎻	✓ Альберт
33.	Рассказ В.М. Гаршина «Художник»	🎨	✓ Рябинин
34.	Новелла Т. Манна «Тристан»	🎻	✓ Габриэла Клетериан
35.	Сказка Н.Г. Гарина- Михайловского «Художник»	🎨	✓ Ким-Тон-Чуни

36.	Рассказ Н.Г. Гарина- Михайловского «Художник»	U	✓ Безымянный скульптор
37.	Повесть М. Алданова «Бельведерский торс»	U	● Вазари, Микеланджело, молодые художники