

Научная статья

УДК: 821.161.1.09“18”

DOI: 10.15393/j9.art.2021.10144



Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедиаальный аспект

И. А. Качков

*Уральский федеральный университет
им. первого Президента России Б. Н. Ельцина
(г. Екатеринбург, Российская Федерация)
e-mail: ilya.kachkov@urfu.ru*

Аннотация. В статье представлен интермедиаальный анализ романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи». Целью анализа было выявление способов включения визуальных и аудиальных медиа в среду вербально-печатного текста. В качестве материала для такого исследования было выбрано произведение, сознательно созданное в качестве эксперимента. Философский универсализм В. Ф. Одоевского распространялся в том числе на эстетические взгляды, о чем свидетельствуют его статьи и трактаты. Он верил в появление нового искусства, которое являлось бы синтезом всех искусств, и пытался самостоятельно воплотить его в жизнь. Если же говорить языком западных теоретиков интермедиаальности, то роман «Русские ночи» не объединил в себе разные виды искусств, а адаптировал визуальные и аудиальные каналы передачи информации для создания ярких ментальных образов и ощущения акустического присутствия. Визуальные образы Одоевский передавал при помощи экфрасиса, т. е. вербальной репрезентации визуальной репрезентации, а также с использованием литературного пикториализма, при котором сама реальность художественного мира представлялась читателю в форме живописного полотна. Передача аудиальной информации осуществлялась на трех уровнях. Во-первых, на уровне вербального описания — когда автор хотел передать читателям не музыку, а рефлексию по поводу нее. Во-вторых, на уровне отсылки к реальным музыкальным произведениям — тогда включался механизм частичной репродукции, и читатель мог получить представление об акустической составляющей по одному только названию композиции. В-третьих, на уровне прямого включения инородной семиотической системы — нотного стана, когда автору требовалось передать максимально точно небольшой отрывок музыкального произведения. Таким образом, Одоевский пытался на практике реализовать романтическую идею о едином искусстве и создать интермедиаальный роман.

Ключевые слова: теория интермедиаальности, интермедиаальный анализ, В. Ф. Одоевский, «Русские ночи», экфрасис, литературный пикториализм, адаптация, вербализация, частичная репродукция, семиотические коды, синкретизм

Для цитирования: Качков И. А. Поэтика романа В. Ф. Одоевского «Русские ночи»: интермедиаальный аспект // Проблемы исторической поэтики. 2021. Т. 19. № 4. С. 305–319. DOI: 10.15393/j9.art.2021.10144

Original article

DOI: 10.15393/j9.art.2021.10144

Poetics of V. F. Odoevsky's Novel *Russian Nights*: the Intermedial Aspect

Ilya A. Kachkov

Ural Federal University

named after the First President of Russia B. N. Yeltsin
(Ekaterinburg, Russian Federation)

e-mail: ilya.kachkov@urfu.ru

Abstract. The article presents an intermedial analysis of V. F. Odoevsky's novel *Russian Nights*. The analysis aims to identify the methods of including visual and audial media in the verbal printed text medium. A deliberately created experimental work served as material for the research. V. F. Odoevsky's philosophical universalism extended to his aesthetic views, as evidenced by his articles and treatises. He believed in the emergence of a new art, which would be a synthesis of all arts, and tried to bring it to life on his own. In terms used by Western intermediality theorists, the novel *Russian Nights* did not combine different kinds of art, but adapted visual and audial channels of information transmission to create vivid mental images and a sense of acoustic presence. Odoevsky rendered visual images through ekphrasis, i.e. verbal representation of visual representation, and through the use of literary pictorialism, in which the very reality of the artistic world presented itself to the reader in the form of a painting. The transmission of audial information occurs on three levels. Firstly, it is the level of verbal description — when the author wanted to present the readers with reflections about music, rather than music itself. Secondly, it is the level of references to real musical works — the partial reproduction mechanism switched on, and the reader could get an insight into the acoustic component from the name of a composition alone. Thirdly, it is the level of direct integration of an alien semiotic system — musical notation, when the author needed to represent a small fragment of a musical work as accurately as possible. Thus, Odoevsky tried to realize the romantic idea of an integrated art and create an intermedial novel.

Keywords: theory of intermediality, intermedial analysis, V. F. Odoevsky, “Russian Nights”, ekphrasis, literary pictorialism, adaptation, verbalization, partial reproduction, semiotic codes, syncretism

For citation: Kachkov I. A. Poetics of V. F. Odoevsky's Novel “Russian Nights”: the Intermedial Aspect. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [*The Problems of Historical Poetics*], 2021, vol. 19, no. 4, pp. 305–319. DOI: 10.15393/j9.art.2021.10144 (In Russ.)

Роман В. Ф. Одоевского «Русские ночи» (1844) явился экспериментом, суть которого в объединении разных искусств. Более того, роман интермедиален, поскольку его автор сознательно выбрал стратегию по адаптации и трансляции семиотических кодов других медиа с помощью обычного вербально-печатного текста. Обратим внимание, что речь идет именно о взаимодействии медиа — т. е. каналов коммуникации: вербального, визуального, аудиального. В этом отношении поле интермедиальных исследований оказывается значительно шире искусствоведческих работ, посвященных изучению отсылок одних видов искусств к другим, — на эту тему уже не раз писали ученые-интермедиалисты, такие как Клаус Клювер, Йорген Брун, Юрген Мюллер или Вернер Вольф¹.

Попробуем проследить, какими средствами Одоевский включает в свой текст визуальный и аудиальный каналы, не нарушая при этом гомогенность вербальной среды. А также рассмотрим примеры, когда другая семиотическая система все-таки проникает в текст. Для этого обратимся к категории интермедиальности, которую А. А. Хамина и Н. Н. Зильберман назвали инкорпорацией. Они определили ее так: «Включение образов, мотивов, сюжетов произведений одного искусства в структуру другого (экфрасис)» [Хамина, Зильберман: 43].

Мы бы несколько изменили такое определение: инкорпорация — это адаптированное включение реальных и условных образов одной медиаформы в структуру другой. Адаптация в данном случае особенно важна, поскольку, как писал создатель термина «интермедиальность» Оге Ханзен-Лёве, «основная проблема систематического представления интерсемиотического соотношения между словесным и живописным или музыкальным текстом состоит в том, что для живописного или музыкального языка невозможно установить столь отчетливую единицу, какую лексема <...> представляет собой в вербальном языке» [Ханзен-Лёве: 47]. Другими словами, между музыкальной фразой и фразой в речи нет корреляции, а это значит, что точный перевод музыки в текст и наоборот невозможен. То же касается и живописи. Однако автор способен адаптировать коды, творить, «как если бы» у него были

инструменты для создания фильма, живописной картины, музыкального произведения и т. д. [Rajewsky: 55]. Этих инструментов у него нет — но он создает их иллюзию.

Обращение к творчеству В. Ф. Одоевского в таком контексте вполне оправдано. Еще П. Н. Сакулин писал, что «Одоевский был убежденным проповедником идеи о полноте и гармонии жизни; он боялся одностороннего проявления какой-либо стихии; синтез и гармония — его высший идеал» [Сакулин: 287]. Ю. В. Манн характеризовал подход Одоевского как философский универсализм: «...мысль писателя стремилась обнять “универсум” как целокупность составляющих его идей» [Манн: 169].

Одоевский верил, что на смену религии, науке и искусству придут новая религия, новая наука и новое искусство, сущность которых будет заключаться в их синкретизме. «Вы входите в храм, вас поражают совокупно и музыка, и архитектура, и религиозное чувство. Какое же мы имели право отделить эти предметы один от другого?»².

Предвещая создание нового искусства, Одоевский сам же хотел представить его первый образец. П. Н. Сакулин пишет об этом так: «Новое понимание жизни требует и новой формы. Идея единства может быть выражена лишь в форме, представляющей, так сказать, “высший синтез” прежних форм» [Сакулин: 225].

Этот «высший синтез» Одоевский представлял так: живопись производит на человека мгновенное действие, музыка же «медленно, как бы углубляясь *мало-помалу*, проникает в нашу *внутренность*, покоряет душу. <...> Следственно, то искусство, где *разительность разнообразного мгновения* живописи соединится с *глубоким, последовательным, постоянным действием музыки*, то искусство произведет величайшее действие»³.

После такого высказывания нет ничего удивительного в том, что литературоведов в равной степени волнуют такие темы, как «Одоевский и живопись» или «Одоевский и музыка»⁴. Многие исследователи сходятся на том, что сама структура «Русских ночей» имеет не литературную, а музыкальную основу. А. А. Хамина высказывала мысль о том, что у романа

много общих черт с фугой [Хаминова: 25–26]. Е. А. Маймин считал, что и композиция, и сюжет романа выстроены по музыкальному принципу [Маймин: 264–265]. Мысль о «музыкальной» структуре высказывал и В. И. Сахаров, когда писал, что «Русские ночи» стали «универсальной романтической “драмой в прозе”, соединившей в себе повествовательный эпос, лиризм и драматические элементы, даже музыкальный принцип (идея контрапункта в прозе)» [Сахаров: 20].

Одоевский действительно стремился к экспериментам, хотел создать новое искусство, выразить идею синтеза на всех уровнях произведения, а для этого ему неизбежно приходилось пересекать границы других медиа.

Уже в самом начале романа перед читателем появляется ряд сцен, рожденных воображением главного героя:

«Общество первобытных обитателей земли, окутанных в звериные шкуры, сидит на голой земле вокруг огня; им горячо спереди, им холодно сзади, они проклинают дождь и ветер и смеются над одним из чудаков, который пытается сделать себе крышку, потому что, разумеется, ее беспрестанно сносит ветер. Другая сцена: люди сидят уже в лачуге; посреди разложен костер, дым ест глаза, ветром разносит искры; надобно смотреть за огнем беспрестанно, иначе он разрушит едва сплоченное жилище человека; люди проклинают ветер и холод, и опять смеются над одним из чудаков, который пытается обложить костер камнями, потому что, разумеется, от того огонь часто гаснет»⁵.

Перед нами словно картинная галерея — эти сцены вполне возможно запечатлеть на холсте. И хотя непосредственно действия в них практически нет, динамика проявляется в самих переходах от картины к картине, от сцены к сцене.

Показательна временная форма глаголов. Согласно «Русской грамматике», перед нами изобразительное настоящее время, функция которого как раз в художественном описании: «Изображается картина или сцена; действия предстают перед взором автора, однако они не связаны непосредственно с моментом речи. Картина выходит за пределы “непосредственного видения”, восприятия и, как художественное обобщение, приобретает независимость от момента речи, освобождается от прикреплённости лишь к этому моменту»⁶. У читателя из-за

такого повествования создается впечатление, что действие сцен происходит здесь и сейчас — одновременно с временем рассказа. В результате мы получаем наложение, слияние разных временных пластов: настоящего и далекого прошлого. Уже с первых страниц романа Одоевский скрыто вводит тему синкретизма.

Однако представленный фрагмент нельзя назвать экфрасисом в его привычном понимании — как вербальную репрезентацию визуальной репрезентации [Heffernan: 3]. Экфрасис — это двойная репрезентация: образ сначала воплощается в произведении искусства, а затем вновь воссоздается в сознании говорящего посредством вербального описания. В нашем же случае репрезентация происходит один раз — мы читаем о представлениях героя, которые существуют «как будто» в виде череды картин. Для такого явления в западной традиции уже появился подходящий термин, который давно следует ввести в научный оборот отечественного литературоведения. Речь идет о литературном пикториализме.

Литературный пикториализм — это явление, которое возникает, когда реальность художественного мира, психологическая или физическая, в тексте представлена в виде изображения [Tornborg: 63]. Пикториальный текст будет отличаться особенно яркими описаниями с акцентами на цветах, тенях и формах, общей статичностью изображения, композиция текста будет напоминать читателю композицию живописной картины. Образ может иметь условную рамку (например, объект описания окажется в окне или дверном проеме), а сам подбор лексики начнет отсылать читателя к терминологии, принадлежащей живописи.

Приведем еще один пример литературного пикториализма — он вводит читателя в новеллу «Город без имени»:

«Странная картина нам представилась. Утес был усеян обломками камней, имевшими вид развалин. Иногда причудливая рука природы или древнее незапамятное искусство растягивали их длинную чертою, в виде стены, иногда сбрасывали в груду обвалившегося свода. В некоторых местах обманутое изображение видело подобие перистилей; юные деревья в разных

направлениях выказывались из-за обломков; повилика пробивалась между расселин и довершала очарование» (61–62).

Одоевский такими фрагментами преследовал конкретную цель: он добивался пластичности своих описаний. По словам П. Н. Сакулина: «Одоевский хочет писать “пластически” и как будто с этой целью ищет опоры для своего воображения в произведениях живописи. Превратить поэзию в музыку, как того требовал романтический идеал и самого Одоевского, он, конечно, не мог. Более достижим для него идеал пластичности, живописной выразительности. В своих описаниях Одоевский стремится теперь или приблизиться к картине или даже прямо воспроизвести известную картину» [Сакулин: 298]. Мы же можем добавить, что Одоевский мог воспроизводить даже несуществующую картину:

«Вы, может быть, видали карикатуру, которой сцена в Неаполе. На открытом воздухе, под изодранным навесом, книжная лавочка; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонна; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек в большой соломенной шляпе, у которого маленький лазарони искусно вытягивает из кармана платок. Не знаю, как подсмотрел эту сцену проклятый живописец, но только этот молодой человек — я...» (28).

Исследователи так и не смогли найти ее прототип — но он ей и не нужен. Этот фрагмент относится к началу новеллы «Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези» и становится переходной точкой, с которой начинается погружение в новый художественный мир. Вместо обычной экспозиции Одоевский предлагает читателю экфрасис, перерастающий в действие. Если попробовать классифицировать такой фрагмент по модели, предложенной в диссертации Эммы Торнборг, то мы получим следующую характеристику: это условный экфрасис (в противоположность реальному, поскольку изображенная картина является вымышленной), дескриптивный (поскольку здесь преобладает описание), семантически сфокусированный (поскольку углубляется в детали, а не стремится расширить сюжет за счет введения повествовательных элементов), закрытый (поскольку мы точно знаем, что это картина, у нас нет сомнений в ее живописной природе).

Экфрасис позволяет Одоевскому развернуть изображение до масштабов художественного мира, однако ничего не мешает ему воспользоваться и обратным эффектом. Знание живописи дает ему возможность избавиться от избыточных описаний, сохраняя при этом яркость образности. Так, в новелле «Сабастьян Бах» вместо характеристики внешности Энхен автор отсылает читателя к реальному портрету:

«...живой портрет можете видеть в Эрмитаже в изображении молодой девушки, нарисованной Лукою Кранахом» (111).



Илл. 1. «Саксонская принцесса» Лукаса Кранаха-старшего

Fig. 1. “The Saxon Princess” by Lucas Cranach the Elder

Тут важно заметить — это не портрет Энхен. Описанные в новелле события происходят спустя более века после смерти Кранаха, однако это не мешает автору найти параллели между героиней и изображенной на портрете девушкой. А изображена там принцесса из Саксонского дома — и этот факт открывает перед нами простор для новых трактовок представленного в новелле образа.

Но вернемся к новелле «Труды кавалера Джамбаттисты Пиранези» — в ней мы можем наблюдать еще один достаточно необычный экфрасис:

«Более всего поразил меня один том, почти с начала до конца наполненный изображениями темниц разного рода; бесконечные своды, бездонные пещеры, замки, цепи, поросшие травой стены — и, для украшения, всевозможные казни и пытки, которые когда-либо изобретало преступное воображение человека... Холод пробежал по моим жилам, и я невольно закрыл книгу» (30).

Особенность этого фрагмента в том, что для его восприятия нам необходимо пройти множество ступеней визуализации: герой романа Фауст читает записки своих друзей, в которых они встречают человека, который рассказывает им о том, как много лет назад держал в руках книгу, в которой видел описанные выше изображения. В результате наслаивания разных уровней диегезы сами эти уровни перестают различаться. Пространственные и временные границы стираются — и мы снова приходим к идее синкретизма: времени, пространства, искусства и реальности.

Все эти примеры показывали, как происходит включение в вербальный текст визуального канала. Когда же Одоевский добавляет аудиальный канал, он, в зависимости от художественных задач, использует три возможных уровня адаптации.

1) Вербальное описание. Одоевский использует этот вариант, когда ему важно не столько передать сам звук, сколько впечатления от него. Это абстрактная музыка, которую невозможно себе представить — она просто обладает условным набором качеств. Прочитируем новеллу «Бал»:

«...я заметил в музыке что-то оборотительно-ужасное: я заметил, что к каждому звуку присоединялся другой звук, более пронзительный, от которого холод пробежал по жилам и волосы дыбом становились на голове; прислушиваюсь: <...> все голоса различных терзаний человеческих явились мне разложенными по степеням одной бесконечной гаммы, продолжавшейся от первого вопля новорожденного до последней мысли умирающего Байрона; каждый звук вырывался из раздраженного нерва, и каждый напев был судорожным движением» (46).

Такое описание не позволяет читателю «услышать» эту музыку, но служит прямой подсказкой к ее пониманию и интерпретации. Вся рефлексия по поводу услышанного уже произведена заранее. Нам остается только принять эту интерпретацию, лишившись главного — самой музыки. Это можно назвать самой вербализованной адаптацией.

2) Отсылки к реальным музыкальным произведениям. Здесь вербализованность значительно снижается, зато срабатывает механизм, который Вернер Вольф называл частичной репродукцией [Wolf, 2011: 5]. Одоевскому достаточно простого упоминания того или иного произведения, чтобы читатель смог узнать его и даже, возможно, «услышать». Как и в случае с портретом, упоминая *Wohltemperirtes Clavier* («Хорошо темперированный клавир») или *Passion's-Musik* (музыку Баха на евангельские тексты), Одоевский полностью убирает описания и позволяет этим названиям говорить самим за себя. Это рождает подобие интертекста, только на более высоком уровне — взаимодействие не только между литературными произведениями, но произведениями искусства вообще. Для читателя в этом случае принципиальной разницы нет — он точно так же может узнать отсылку, а может и пропустить ее. Механизм частичной репродукции сработает только в первом случае. Читатель, который уже знаком с музыкальным произведением, без труда сможет восстановить в памяти его содержание, как смог бы восстановить стихотворение, увидев всего лишь одну узнаваемую строчку.

Такая отсылка относится ко всему произведению сразу. Когда Одоевскому нужно проиллюстрировать фрагмент мелодии, он переходит к следующему уровню.

3) Включение в текст нотного стана. Это наименее вербализованный уровень. Одоевский прибегает к нему лишь дважды, однако это становится самым ярким интермедийным явлением — ведь перед нами проникновение в текст совершенно другой семиотической системы.

В новелле «Себастьян Бах» Одоевский помещает такой фрагмент:

особое предназначение и неразрывная связь с музыкой. И композитор сам это понимал, создавая свой уникальный музыкальный «автограф». Одоевский же смог таким небольшим акцентом добиться того, что читатели, разбирающиеся в музыке, смогут ассоциировать с Бахом не только его внешний образ или его музыку, но и само звучание его имени.

Таким образом, романом «Русские ночи» Одоевский доказал, что у писателя действительно есть все необходимые инструменты, чтобы включить в текст произведения яркие визуальные образы и позволить читателям ощутить акустическое присутствие. Это дополняет важную для него идею синтеза: нет искусств, которыми можно пренебречь, как нет и наук, о которых не стоит и знать. И хотя сама идея единого искусства уже была знакома романтикам, Одоевский не только теоретически осмыслил проблему его создания, но и на практике пытался воплотить свои мечты в жизнь.

Примечания

- ¹ Подробнее о традиции *Interart Studies* и ее отличиях от интермедийного анализа см. в работах: [Clüver], [Bruhn], [Müller], [Wolf, 2011; 2016].
- ² Одоевский В. Ф. Русские ночи, или О необходимости новой науки и нового искусства (ОР РНБ. Одоевский. Ф. 539. Оп. 1. Д. 24. Л. 79).
- ³ Одоевский В. Ф. Опыт теории изящных искусств с особенным применением оной к музыке // Русские эстетические трактаты первой трети XIX века: в 2 т. М.: Искусство, 1974. Т. 2. С. 159.
- ⁴ См., например, следующие работы: [Медовой], [Сыгина], [Миура]. Теме музыки в творчестве Одоевского посвящен целый раздел в сборнике «Литература и философия: от романтизма к XX веку» (2019).
- ⁵ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 9–10. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием страницы в круглых скобках.
- ⁶ Русская грамматика: в 2 т. М.: Наука, 1980. Т. 1. Фонетика. Фонология. Ударение. Интонация. Словообразование. Морфология. С. 629.

Список литературы

1. Маймин Е. А. Владимир Одоевский и его роман «Русские ночи» // Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л.: Наука, 1975. С. 247–276. (Сер. «Литературные памятники».)
2. Манн Ю. В. Русская философская эстетика. М.: МАЛПИ, 1998. 381 с.
3. Медовой М. И. Изобразительное искусство и творчество В. Ф. Одоевского // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX в. Л.: Наука, 1988. С. 84–95.

4. Миура Р. Мысль о музыке В. Ф. Одоевского в «Русских ночах» // Литература и философия: от романтизма к XX в. К 150-летию со дня смерти В. Ф. Одоевского. М.: Водолей, 2019. С. 194–204.
5. Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. Мыслитель-писатель: в 2 т. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых, 1913. Т. 1. Ч. 2. 479 с.
6. Сахаров В. И. О жизни и творениях В. Ф. Одоевского // Одоевский В. Ф. Сочинения: в 2 т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 1: Русские ночи. Статьи. С. 5–28.
7. Сытина Ю. Н. Икона в художественной прозе В. Ф. Одоевского // Проблемы исторической поэтики. 2015. № 13. С. 161–173 [Электронный ресурс]. URL: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449768369.pdf (01.05.2021). DOI 10.15393/j9.art.2015.2921
8. Хамина А. А. Роман В. Ф. Одоевского «Русские ночи» в аспекте интермедиального анализа // Вестник Томского государственного университета. 2011. № 343. С. 23–26.
9. Хамина А. А., Зильберман Н. Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 389. С. 38–45.
10. Ханзен-Лёве О. А. Интермедиальность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 503 с.
11. Bruhn J. The Intermediality of Narrative Literature // ResearchGate [Электронный ресурс]. URL: https://www.researchgate.net/publication/305849211_The_Intermediality_of_Narrative_Literature (18.06.21).
12. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies // Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality. Lund: Intermedia Studies Press, 2007. P. 19–37.
13. Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1993. 249 p.
14. Müller J. U. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era // Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies. 2010. Vol. 2. P. 15–38.
15. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies. 2005. Vol. 6. P. 43–64.
16. Tornborg E. What Literature Can Make Us See: Poetry, Intermediality, Mental Imagery. Doctoral Thesis. Lund: Bokbox förlag, 2014. 160 p.
17. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature // CLCWeb: Comparative Literature and Culture. 2011. Vol. 13. P. 1–9.
18. Wolf W. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality // Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage. 2016. Vol. 4. P. 13–34.

References

1. Maymin E. A. Vladimir Odoevsky and His Novel “Russian Nights”. In: *Odoevskiy V. F. Russkie nochi* [Odoevsky V. F. *Russian Nights*]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, pp. 247–276. (In Russ.)
2. Mann Yu. V. *Russkaya filosofskaya estetika* [Russian Philosophical Aesthetics]. Moscow, MALP Publ., 1998. 381 p. (In Russ.)
3. Medovoy M. I. Fine Arts and V. F. Odoevsky’s Works. In: *Russkaya literatura i izobrazitel’noe iskusstvo XVIII – nachala XX veka* [Russian Literature and Fine Arts of the 18th — Early 20th Centuries]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 84–95. (In Russ.)
4. Miura R. V. F. Odoevsky’s Thought About Music in “Russian Nights”. In: *Literatura i filosofiya: ot romantizma k XX veku. K 150-letiyu so dnya smerti V. F. Odoevskogo* [Literature and Philosophy: From Romanticism to the 20th Century. To the 150th Anniversary of the Death of V. F. Odoevsky]. Moscow, Vodoley Publ., 2019, pp. 194–204. (In Russ.)
5. Sakulin P. N. *Iz istorii russkogo idealizma. Knyaz’ V. F. Odoevskiy. Myslitel’-pisatel’: v 2 tomakh* [From the History of Russian Idealism. Prince V. F. Odoevsky. Thinker-Writer: in 2 Vols]. Moscow, Izdatel’stvo M. i S. Sabashnikovyx Publ., 1913, vol. 1, part 2. 479 p. (In Russ.)
6. Sakharov V. I. About Odoevsky’s Life and Works. In: *Odoevskiy V. F. Sochineniya: v 2 tomakh* [Odoevsky V. F. *Writings: in 2 Vols*]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1981, vol. 1, pp. 5–28. (In Russ.)
7. Sytina Yu. N. An Icon in the Prose of V. F. Odoevsky. In: *Problemy istoricheskoy poetiki* [The Problems of Historical Poetics], 2015, issue 13, pp. 161–173. Available at: https://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1449768369.pdf (accessed on May 1, 2021). DOI: 10.15393/j9.art.2015.2921 (In Russ.)
8. Khaminova A. A. V. F. Odoevsky’s Novel “The Russian Nights” in the Aspect of Intermediality Analysis. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2011, no. 343, pp. 23–26. (In Russ.)
9. Khaminova A. A., Zil’berman N. N. The Theory of Intermediality in the Context of Modern Humanities. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Tomsk State University Journal], 2014, no. 389, pp. 38–45. (In Russ.)
10. Khanzen-Leve O. A. *Intermedial’nost’ v russkoy kul’ture: ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-Garde]. Moscow, The Russian State University for the Humanities Publ., 2016. 503 p. (In Russ.)
11. Bruhn J. The Intermediality of Narrative Literature. In: *ResearchGate*. Available at: https://www.researchgate.net/publication/305849211_The_Intermediality_of_Narrative_Literature (accessed on 18 June, 2021). (In English)
12. Clüver C. Intermediality and Interarts Studies. In: *Changing Borders: Contemporary Positions in Intermediality*. Lund, Intermedia Studies Press Publ., 2007, pp. 19–37. (In English)

13. Heffernan J. A. W. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, London, The University of Chicago Press Publ., 1993. 249 p. (In English)
14. Müller J. U. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. In: *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, 2010, vol. 2, pp. 15–38. (In English)
15. Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. In: *Intermediality. History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, 2005, vol. 6, pp. 43–64. (In English)
16. Tornborg E. *What Literature Can Make Us See: Poetry, Intermediality, Mental Imagery*. PhD Thesis. Lund, Bokbox förlag Publ., 2014. 160 p. (In English)
17. Wolf W. (Inter)mediality and the Study of Literature. In: *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 2011, vol. 13, pp. 1–9. (In English)
18. Wolf W. Intermediality Revisited. Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. In: *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, 2016, vol. 4, pp. 13–34. (In English)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ / INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Качков Илья Александрович, аспирант, ассистент кафедры русской и зарубежной литературы, Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина (пр. Ленина, 51, г. Екатеринбург, Российская Федерация, 620083); ORCID: 0000-0002-3344-0083; e-mail: ilya.kachkov@urfu.ru.

Ilya A. Kachkov, graduate student, assistant of the Russian and Foreign Literature Department, Ural Federal University named after the First President of Russia B. N. Yeltsin (pr. Lenina 51, Ekaterinburg, 620083, Russian Federation); ORCID: 0000-0002-3344-0083; e-mail: ilya.kachkov@urfu.ru.

Поступила в редакцию / Received 06.07.2021

Поступила после рецензирования и доработки / Revised 02.09.2021

Принята к публикации / Accepted 15.09.2021

Дата публикации / Date of publication 15.11.2021