

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-1.3>

Игнатенко Александр Владимирович

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА "ТРИ ГОДА"

Целью данной статьи является практическое применение интермедийных разработок отечественных и зарубежных учёных в области литературы и культуры на примере повести А. П. Чехова "Три года" (1895). В работе основное внимание уделяется интермедийному методу анализа текста. Актуальность работы обусловлена растущим интересом к медиатеориям и синтезу различных видов искусства. В работе делается попытка показать, как визуально маркированные зоны, так называемые визуальные аттракторы, в контексте интермедийной поэтики выступают носителями актуальных и потенциально новых смыслов.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2018/4-1/3.html

Источник

Филологические науки. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(82). Ч. 1. С. 16-20. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2018/4-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

Список источников

1. **Аверинцев С. С.** Бахтин, смех, христианская культура // М. М. Бахтин: pro et contra: в 2-х т. / сост., вступ. ст. и коммент. К. Г. Исупова. СПб.: РХГИ, 2001. Т. I. С. 468-483.
2. **Асанина М. Ю., Дубровская С. А., Осовский О. Е.** Проблема смеха и «смехового слова» в отечественном литературоведении последних десятилетий // М. М. Бахтин в Саранске: документы, материалы, исследования. Саранск: Красный Октябрь, 2006. Вып. II-III. С. 111-128.
3. **Бахтин М. М.** Собрание сочинений: в 7-ми т. / ИМЛИ им. А. М. Горького РАН. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1997. Т. 5. 732 с.; 2008. Т. 4. Ч. 1. 1120 с.; 2010. Т. 4. Ч. 2. 752 с.; 2012. Т. 3. 880 с.
4. **Вересаев В. В.** Гоголь в жизни: систематический свод подлинных свидетельств современников: с иллюстрациями на отдельных листах. М. – Л.: Academia, 1933. 529 с.
5. **Гоголь Н. В.** Полное собрание сочинений: в 14-ти т. М. – Л.: АН СССР, 1940. Т. 10. 540 с.; 1952. Т. 9. 684 с.; 1952. Т. 11. 484 с.
6. **Гольденберг А. Х.** Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя: монография. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: ФЛИНТА; Наука, 2012. 232 с.
7. **Дубровская С. А.** «Гоголь и Рабле» как сюжет отечественного литературоведения 1940-1980-х гг. // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2014. Т. 73. № 6. С. 62-71.
8. **Иваницкий А. И.** Гоголь. Морфология земли и власти. М.: Рос. гос. гуманитар. ун-т, 2000. 188 с.
9. **Кривонос В. Ш.** Гоголь: проблемы творчества и интерпретации. Самара: СПГУ, 2009. 420 с.
10. **Лотман Ю. М.** Гоголь и соотношение «смеховой культуры» с комическим и серьезным в русской национальной традиции // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1974. Вып. I (5). С. 131-133.
11. **Манн Ю. В.** Гоголь. Завершение пути: 1845-1852. М.: Аспект Пресс, 2009. 304 с.
12. **Манн Ю. В.** Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1978. 398 с.
13. **Осовский О. Е., Дубровская С. А.** Разработка концепции «смехового слова» в трудах М. М. Бахтина 1930-1960-х гг. // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 4 (34): в 3-х ч. Ч. I. С. 163-167.
14. **Шульц С. А.** Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. СПб.: Алетейя, 2017. 288 с.

LAUGHABLE WORD IN THE CARNIVALIZED SPACE OF N. V. GOGOL'S EPISTOLARY HERITAGE

Dubrovskaya Svetlana Anatol'evna, Ph. D. in Philology, Associate Professor
National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk
s.dubrovskaya@bk.ru

The article examines the problems of laughable word functioning in N. V. Gogol's epistolary heritage. The paper establishes the importance of Bakhtin's conception of a laughable word for understanding the nature of comical in the writer's creative work. The author shows that in N. V. Gogol's letters the carnival spheres of speech – familiar forms, obscenities, mild rebuke, verbal comical – are the key ones. The special laughing energy of certain stories of Gogol's letters is associated with the writer's carnival world perception and his aspiration to identify laughing elements in everyday life.

Key words and phrases: N. V. Gogol; M. M. Bakhtin; laughter; laughable word; carnival tradition; carnivalization; letters.

УДК 8; 821.161.1

Дата поступления рукописи: 12.01.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-1.3>

Целью данной статьи является практическое применение интермедиальных разработок отечественных и зарубежных учёных в области литературы и культуры на примере повести А. П. Чехова «Три года» (1895). В работе основное внимание уделяется интермедиальному методу анализа текста. Актуальность работы обусловлена растущим интересом к медиатеориям и синтезу различных видов искусства. В работе делается попытка показать, как визуально маркированные зоны, так называемые визуальные аттракторы, в контексте интермедиальной поэтики выступают носителями актуальных и потенциально новых смыслов.

Ключевые слова и фразы: русская литература; Чехов; поэтика; дискурс; интермедиальность; импрессионизм; экфрасис.

Игнатенко Александр Владимирович
Российский университет дружбы народов, г. Москва
ocean.alex@mail.ru

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЙ ДИСКУРС В ПОВЕСТИ А. П. ЧЕХОВА «ТРИ ГОДА»

Термин «интермедиальность» введён в науку в 1983 г. О. А. Ханзен-Лёве [5], и к настоящему времени разработано несколько интермедиальных типологий, среди которых «литературно-живописная» классификация, предложенная им же на материале русского авангарда. Однако терминологический поиск продолжается. В рамках типологии интермедиальных корреляций происходит перенос мотивов из одной художественной формы в другую.

В медиасистемах каждая художественная форма ориентирована на то, чтобы симулировать другую художественную форму, подражать ей и смешиваться с ней. Предпочтение искусства отдаётся замене или симуляции одной художественной формы другой или другими: поэзия должна была передавать впечатление музыки (звуковая живопись, языковая мелодия), музыка должна была пробуждать визуально-живописные или литературные впечатления (звуковая картина, звуковые стихотворения), а живопись – вновь использовать литературные мотивы.

С точки зрения изобразительного искусства решающий научный прорыв в области транспозиции изобразительного искусства в словесное искусство и наоборот осуществлён в исследованиях по иконографии школы Варбурга – Панофского [3]. В ставшей теперь классической концепции Э. Панофского иконографические знаки образуют своего рода «лексикон» или образный код, формирующий для каждого периода и каждой эпохи собственный «семантический мир». Здесь накапливаются типичные мотивы или иконограммы, как иконографический космос, из которого избираются соответствующие мотивы и объединяются в каждом художественном произведении. Таким образом, комплексы знаков благодаря конкретному положению в композиции живописного текста становятся знаками живописной семантики, а также несущими смысл единицами многослойного художественного высказывания.

Повесть «Три года» (1895) в рамках интермедиального подхода к анализу текста представляет собой показательное произведение. В нём многие текстуальные элементы и формулы можно перевести на уровень пикторальных, визуальных или изобразительно-живописных аттракторов. Отношения между трансформациями в вербальных и визуальных реализациях (слово \longleftrightarrow живописный образ) не всегда в повести уравновешены, т.к. визуальные реализации иногда поддаются «прочтению» только из конфигураций, словесно скрытых под фигуративными мотивами.

С точки зрения семиотических предпосылок в искусстве и литературе в реализме доминирует чисто иллюстрационное отношение между «образами» в голове видящего человека, «картинками» – в природе и словесными эквивалентами – на уровне нарративного дискурса. Так, с первых строк произведения читатель наблюдает описание лунной ночи. Это изображение, найденное в первой и последней главах с помощью отдельных мазков, схоже с рисунками импрессионистов. Визуальный аттрактор формируется за счёт зрительного восприятия всех событий на фоне этой лунной ночи. Живописно-интермедиальное поле, или «медиа-ландшафт» (О. А. Ханзен-Лёве), можно реконструировать из корреляции художественных форм в следующем описании: «*Переулочек был весь в садах, и у заборов росли липы, бросающие теперь при луне широкую тень, так что заборы и ворота на одной стороне совершенно утопали в потёмках; слышался оттуда шёпот женских голосов, сдержанный смех, и кто-то тихо-тихо играл на балалайке. Пахло липой и сеном*» [6, с. 8]. Этот фрагмент через вербальную знаковую систему порождает интермедиальную трихотомию, т.е. сочетание сразу трёх медиасистем: визуальной, музыкально-звуковой и одорологической. И в этот полисемиотический интермедиальный хронотоп помещён главный герой Лаптев, которого всё это раздражает. Мотивировка его раздражения и внутреннего конфликта коррелирует с актуальными и сиюминутными желаниями: обнять спутницу, осыпать её поцелуями, упасть к её ногам, признаться в любви.

Мотив раздражения повторится в схожей интермедиальной передаче настроения племянниц Лаптева, уже после смерти их матери: «*По вечерам, в темноте и при свечах, они испытывали тоску. Разговор за винтом, шаги Петра, треск в камине раздражали их, не хотелось смотреть на огонь...*» [Там же, с. 52].

Через интермедиальные пространственные описания и визуальные аттракторы читатель чутко улавливает настроение ночи: «*Лаптев с напряжением всматривался в тёмные фигуры. Уже проехали архиерея в карете, уже перестали звонить, и на колокольне один за другим погасли красные и зелёные огни – это была иллюминация по случаю храмового праздника...*» [Там же, с. 7]. А. П. Чехов последовательно вводит в словесно-языковой знаковый тип новые семиотические смыслы других знаковых систем, которые не относятся к вербальному коду. При этом логоцентризм по-прежнему остаётся доминантной художественной формой и знаковой системой.

Если говорить о спектральном распределении света и цвета в интермедиальном контексте, то первая глава, мы видим, начинается с летнего, позднего, вечернего времени суток после всенощной, поэтому в ней преобладают тусклые, тёмные, сумеречные тона и тени либо сцены, освещённые искусственным холодным светом, и только после полуночи луна начинает светить так ярко, что «*можно было разглядеть на земле каждую соломинку*» [Там же, с. 15]. В живописно-интермедиальном дискурсе эти «зрительные» фрагменты текста – точки усиленной языковой рефлексии и читательской рецепции, которые одновременно есть суть визуальные аттракторы.

Интермедиальные изображения в повести основаны не на подробных описаниях, а на отдельных штрихах, попадающих в поле зрения героев, что, как уже было отмечено, роднит с импрессионизмом. А так как с точки зрения поэтики А. П. Чехов выстраивает ракурс повествования словами и мыслями своих героев, то и интермедиальные проявления разных знаковых систем у него нередко выстраиваются из деталей, замеченных ими: «*От усталости сами закрывались глаза, но почему-то не спалось; казалось, что мешает уличный шум. Стадо прогнали мимо и играли на рожке, потом вскоре зазвонили к ранней обедне. То телега проедет со скрипом, то раздастся голос какой-нибудь бабы, идущей на рынок. И воробьи чирикали всё время*» [Там же, с. 16-17]. Это интермедиально-импрессионистическое в своей основе изображение уличного пейзажа, реконструированное по звукам, которые слышит герой произведения. Он не видит пейзаж целиком. Но при этом его воображение рисует пейзаж как увиденный.

В живописно-интермедиаальный колорит этой ночи входят и запахи. Одорология, как и визуально-звуковой интермедиаальный контекст, вплетается в ткань текста повествования. Как особая знаковая система и уникальный код, запахи липы, сена, ладана, герани, «запах счастья» и пр. также играют важную роль в передаче настроения персонажей в повести.

Вторая глава открывается интермедиаальным изображением утра следующего дня в доме сестры Лаптева, и чем больше здесь визуально ярких, праздничных красок, тем с большей остротой ощущается трагедия. Нина Фёдоровна широко улыбается, её причесали и одели в коричневое платье, всем *кажется*, что она выздоравливает. Но это обманчивое чувство, Нина Фёдоровна уже почти мертвец: её выводят, её лицо – лик. Эпизод из обыденной жизни показан как мистерия [1, с. 587]. Юлия Сергеевна, вспоминая накануне после всенощной, так характеризовала её: «...она на праздниках наряжалась простою бабой, и это очень шло к ней» [6, с. 8]. А в это утро, глядя на неё, всем вспоминается один местный пьяный художник, который *«называл её лицо ликом и хотел писать с неё русскую масленицу»* [Там же, с. 17]. Особую роль здесь играет текст, который продуцирует визуальные коды и даёт *наглядный* образ больного человека.

Реконструировать живописно-интермедиаальный порядок текста повести можно также с помощью цвета как универсального визуально-зрительного кода. Основные цвета, которые доминируют в тексте, это: 1) красный/пунцовый/бурый – 26 раз, не считая косвенных оттенков вроде «розовый», цвета «кирпича», «зари» и пр.; 2) чёрный/тёмный – 32 раза, не беря в расчёт «тусклый», «пиковый», «сумеречный», «чумазый» и др.; 3) белый/бледный – 22 раза, без учёта «светлый», «бесцветный», «седой», а также предметов и веществ, которые в природе очевидно белого цвета, типа «снега» и др. Это своего рода эмоциональная гамма, составная часть поэтического строя повести, которая также моделирует художественный мир через визуально-описательные экфрастические приёмы.

Когда Лаптев уходит от Белавиных и идёт домой, мы читаем: *«Когда человек неудовлетворён и чувствует себя несчастным, то какую пошлостью веет на него от этих запахов, теней, облаков, от всех этих красот природы, самодовольных и равнодушных! Луна стояла уже высоко, и под нею быстро бежали облака»* [Там же, с. 10]. Здесь можно рассматривать несколько уровней взаимной трансформации между языками художественных форм. Но в первую очередь это трансфигурация или перенос дескриптивных семантических мотивов (запахи, зрительные образы) в словесном тексте по принципу контраста: внутреннее состояние героя и внешнее пространственное описание.

Преобразование изобразительных знаков в словесные представляет собой распространённую поэтику чеховской прозы при описании конкретных деталей: *«Дома он увидел на стуле зонтик, забытый Юлией Сергеевной, схватил его и жадно поцеловал. Зонтик был шёлковый, уже не новый, перехваченный старую резинкой; ручка была из простой, белой кости, дешёвая. Лаптев раскрыл его над собой, и ему казалось, что около него даже пахнет счастьем»* [Там же, с. 15]. Описание предмета здесь осуществляется через экфрастическое повествование. Кроме изображения зрительного рисунка, из вербального кода также преобразуется тактильная рецепция (через шёлковый материал) и одорологическое восприятие (запах счастья).

В медиасистемах каждая художественная форма ориентирована на то, чтобы стимулировать другую художественную форму, подражать ей и смешиваться с ней (в том числе с помощью экфрасиса). Так, несмотря на происхождение, у Лаптева прослеживается тяга к искусствам. Иногда летом он пишет на даче красками пейзажи, знает фамилии всех известных художников и не пропускает ни одной выставки. Он любит музыку, но, скорее всего, так же как и живопись, плохо понимает её.

Семейное дело и «тёмный» амбар, который внешне похож на тюрьму, тяготят и напоминают Лаптеву о безрадостном детстве. Интермедиаальность проявляется при описании амбара: *«Вход в амбар был со двора, где всегда было сумрачно, пахло рогожами и стучали копытами по асфальту ломовые лошади»* [Там же, с. 31]. Пространственное описание показано через восприятие основных органов чувств.

Когда через три года совместной жизни Юлия Сергеевна скажет мужу, что они должны вернуться на Пятницкую в этот склеп, он будет не в силах противоречить и только скажет: *«У меня такое чувство, как будто жизнь наша уже кончилась, а начинается теперь для нас серая полужизнь»* [Там же, с. 86]. Живописный аттрактор резюмирует его отношение к этому семейному делу и внутреннее состояние. Робкий в жизни, он чувствует себя уверенно, как ему кажется, только на картинных выставках.

Интермедиаальные концепты как живописные средства описания, связанные с Кочевым, можно проследить в следующем описании: *«Говорили о декадентах, “Орлеанской дева”, и Костя прочёл целый монолог; ему казалось, что он очень удачно подражает Ермоловой»* [Там же, с. 52]. Здесь, во-первых, можно говорить о перформативной интермедиаальности: Кочевым продуцируется декламация указанного монолога в виде перформанса, т.е. из *текстуально* фиксированного артефакта возникает его театральная репрезентация. Во-вторых, представляется, что *обсуждение* оперы «Орлеанская дева» происходит в контексте просодики и акустических структур, что может говорить о наличии экфрастического перехода знаковой кодировки, иначе говоря, вербализации музыкального произведения. Использование этих живописных поэтические приёмы и средств А. П. Чеховым максимально разворачивает сенсорное восприятие художественного образа.

Иногда интермедиаальное (цветовое, звуковое или образно-пластическое) сопровождение у А. П. Чехова становится главной визуальной характеристикой героя («Доктор Сергей Борисович был дома; полный, **красный**...») [Там же, с. 8], «Сергей Борисович, в своём длинном стюртуке ниже колен, **красный**...» [Там же, с. 21], «Доктор, ещё больше пополневший, **красный**, как кирпич...» [Там же, с. 63]), а его бессмысленная реплика – лейтмотивом («ру-ру-ру»). В визуальной доминанте образа Григория Николаевича Панаурова – цилиндр

и оранжевые перчатки: *«Во всём городе только один Панауров носил цилиндр, и около серых заборов, желтых трёхконных домиков и кустов крапивы его изящная, щегольская фигура, его цилиндр и оранжевые перчатки производили всякий раз и странное, и грустное впечатление»* [Там же, с. 15]. Аксессуары и цвет становятся эмфатическими доминантами визуального аттрактора персонажа.

В некоторых случаях характеристикой героя могут служить высказывания, построенные по импрессионистскому принципу. При этом словесные интермедиально-импрессионистские конфигурации по структуре могут напоминать фигуры парадокса в своих немислимых выражениях. Прекрасным примером импрессионистской характеристики может служить приказчик у Лаптева, который всегда выражался неясно и витиевато: *«Всё зависимо от волнения кредита», «С вашей стороны заслуга храбрости, так как женское сердце есть Шамиль»* [Там же, с. 83]. Здесь, конечно, сказываются и необразованность, и претензия лакея, желающего выглядеть значительным и культурным, но и осторожность человека, скрывающего свои мысли. Когда он выражал категорически какую-нибудь мысль, то *«протягивал вперёд правую руку и произносил: – Кроме!»* [Там же, с. 33]. Эти словесные формулы, как правило, строятся по принципу контаминаций. Подобные языковые игры как изобразительные фигуры совершенно невозможны и бессмысленны.

Интермедиальный порядок и систему художественных форм во взаимодействии литературы и изобразительного искусства можно реконструировать из живописных полотен, упоминаемых А. П. Чеховым в доме Белавиных, которые являются знаком мещанской безвкусицы, банальности и претенциозности. Эти картины даже не конкретизируются, приводятся только внешние признаки, характеризующие оформление или технику исполнения: *«Он [Лаптев] сидел теперь в гостиной, и эта комната производила странное впечатление своею бедною, мещанскою обстановкой, своими плохими картинами...»* [Там же, с. 25]. Несмотря на это, Лаптеву очень нравятся две комнаты Юлии Сергеевны: *«Тут были тёмные стены, в углу стоял кит с образцами; пахло хорошими духами и лампадным маслом»* [Там же, с. 28]. Книжный шкаф в комнате не просто предмет мебели, но и средство характеристики героя. Закрытые, к слову, зелёными занавесками дверцы книжного шкафа в комнате, по наблюдению Т. Б. Зайцевой, говорят не только о скрытности героини, как считает Лаптев, но и о бесстрастном отношении к книгам [2]. Открыт в её комнате только киот с образами, что подтверждает её набожность. В этих фрагментах *текстуальная* наррация остаётся формообразующей при воздействии на неё изобразительной системы.

Незванные репродукции также упоминаются при описании комнаты Полины Рассудиной: *«В её комнате были кресла в чехлах, кровать с белым летним одеялом и хозяйские цветы, на стенах висели олеографии, и не было ничего, что напоминало бы о том, что здесь живёт женщина и бывшая курсистка»* [6, с. 43]. А также в доме Лаптевых: *«Ярцев прошёлся по кабинету, посмотрел на картины, которые он уже видел много раз раньше...»* [Там же, с. 77].

Сюжетной кульминацией повести является разговор в столовой в один из февральских вечеров, когда Юлия Сергеевна в присутствии гостей с ненавистью даёт понять, что она не любит и презирает Лаптева. Когда она после этой ссоры приезжает к отцу, ей в первую же и единственную ночь, проведённую дома, снится сон: *«Снились ей какие-то портреты и похоронная процессия, которую она видела утром; открытый гроб с мертвецом внесли во двор и остановились у двери, потом долго раскачивали гроб на полотенцах и со всего размаха ударили им в дверь. Юлия проснулась и вскопчила в ужасе. В самом деле, внизу стучали в дверь, и провозлока от звонка шуришала по стене, но звонка не было слышно»* [Там же, с. 64]. Как и в других примерах, здесь слово тяготеет над зрительностью и диктует глазу и уху, что они *должны* видеть и слышать (*полувидимые портреты, шуришаций звонок*). На уровне сюжета этот эпизод получит развитие со смертью ребёнка Юлии Сергеевны. Как образный мотив, введённый опять-таки несколькими различными интермедиальными кодами, этот сон представляется важным для передачи нынешнего внутреннего состояния и настроения героини.

На Святой неделе Лаптевы «по-московски» всем домом отправляются в училище живописи на картинную выставку. На выставке Юлия Сергеевна смотрела на картины и *«удивлялась, что люди на картинах как живые, а деревья как настоящие»*, считая, что *«вся цель искусства именно в том, чтобы на картинах, когда смотришь на них в кулак, люди и предметы выделялись, как настоящие»* [Там же, с. 65]. И дальше на этой выставке происходит интересный пассаж, когда все уже устали, Юлия Сергеевна останавливается перед одной картиной и начинает смотреть на неё. Произведение живописи, которым залюбовалась чеховская героиня, не выдуманно писателем и поддаётся идентификации, оно отличается чувством тишины и покоя и по главным приметам схоже с «Тихой обителью» (1891) И. И. Левитана. То есть здесь можно утверждать об экфрасисе в описании увиденной Юлией Сергеевной картины. Причём живопись так подействовала на героиню, что она даже *«вообразила, как она сама идёт по мостику, потом тропинкой, всё дальше и дальше, а кругом тихо, кричат сонные дергачи, вдали мигает огонь»* [Там же, с. 66]. Фактически здесь экфрасистический переход условен: мы можем узнать из него только то, что счёл нужным сказать писатель. Зато А. П. Чехов сумел сказать о полотне *больше*, чем в нём изображено для нашего взгляда.

После этой выставки с главной героиней происходит преобразование. Вернувшись домой и впервые за всё время обратив внимание на большую картину в зале над роялем, она чувствует вражду. И после этого: *«...золотые карнизы, венецианские зеркала с цветами и картины вроде той, что висела над роялем, а также рассуждения мужа и Кости об искусстве уже возбуждали в ней чувство скуки и досады, и порой даже ненависти»* [Там же]. Под рассуждениями об искусстве здесь подразумеваются *рассуждения* о живописи, поэтому поэтика интермедиальной перекодировки в данном случае работает так же, как с *обсуждением* музыки («Орлеанской девы»). То, что Лаптевы приобрели живописное полотно, читатель узнает мимоходом

только через примерно десять страниц произведения. Оно теперь висит у Юлии Сергеевны в комнате: «Она не любила больших комнат и всегда была или в кабинете у мужа, или у себя в комнате, где у неё были **киоты**, полученные в приданое, и висел на стене тот самый пейзаж, который так понравился ей на выставке» [Там же, с. 78]. В описании впечатления, которое это живописное полотно произвело на Юлию Сергеевну на выставке, А. П. Чехов формулирует своеобразие зрительской рецепции героини.

Таким образом, формирование визуально-интермедийных аттракторов в текстуально-поэтической структуре повести «Три года» (1895) выполняет важную функцию выразительно-живописных средств передачи художественных образов и форм в произведении. Интермедийный синтез искусств, продуцируемый А. П. Чеховым в конце XIX в., послужил фундаментом дальнейшего интегрально-гибридного развития всей сетки художественных форм нового времени. Расшифровка и декодирование интермедийного контекста произведения помогают нам более детально всмотреться в смысловую и системно-поэтический уровни всего текста, а попытка изучения изобразительных аспектов и визуальных аттракторов позволяет расширить пространство художественного мира и создать сенсорное ощущение его объёмности, что стимулирует порождение качественно новых образов и смыслов.

Список источников

1. А. П. Чехов: *pro et contra*. Личность и творчество А. П. Чехова в русской мысли XX в.: антология: в 3-х т. / сост. И. Сухих. СПб.: Русская христианская гуманитарная академия, 2010. Т. 2. 1094 с.
2. Зайцева Т. Б. Тип эстетика в повести Чехова «Три года» // Вестник Магнитогорского государственного технического университета им. Г. И. Носова. 2011. № 3. С. 109-113.
3. Панофский Э. Смысл и толкование изобразительного искусства: статьи по истории искусства. СПб.: Академический проект, 1999. 400 с.
4. Полоцкая Э. А. А. П. Чехов: движение художественной мысли. М.: Советский писатель, 1979. 340 с.
5. Ханзен-Лёве О. А. Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2016. 450 с.
6. Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30-ти т. Сочинения: в 18-ти т. М.: Наука, 1977. Т. 9. 544 с.
7. Чудаков А. П. Мир Чехова: возникновение и утверждение. М.: Советский писатель, 1986. 384 с.

INTERMEDIAL DISCOURSE IN THE STORY “THREE YEARS” BY A. P. CHEKHOV

Ignatenko Aleksandr Vladimirovich
Peoples' Friendship University of Russia, Moscow
ocean.alex@mail.ru

The purpose of the article is the practical application of intermedial elaborations of domestic and foreign scholars in the field of literature and culture by the example of A. P. Chekhov's "Three Years" (1895). The paper focuses on the intermedial method of a text analysis. The topicality of the work is conditioned by the growing interest in media theories and the synthesis of various types of art. An attempt is made to show how visually marked zones, the so-called visual attractors, act as carriers of actual and potentially new meanings in the context of intermedial poetics.

Key words and phrases: Russian literature; Chekhov; poetics; discourse; intermediality; impressionism; ekphrasis.

УДК 821.161.1

Дата поступления рукописи: 23.01.2018

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2018-4-1.4>

Автор статьи на материале реалистической повести Л. Н. Толстого «Хаджи-Мурат» исследует функциональную роль гендерно маркированных символических знаков, акцентирующих деструктивный, антигуманный характер любого военного конфликта. Особое внимание в статье уделяется расшифровке иносказательного смысла таких приоритетных для поэтики писателя символов, как цветок, репейник, букет, детская улыбка, кинжал, часы, рука, белый платок и материнское молоко. Каждый из перечисленных сакрализованных предметов в коммуникативном мире горцев и эстетической системе Толстого играет роль ослабления агрессии и военных конфликтов. Паритетный принцип рассмотрения этногендерных персонажей подчеркивает общность миротворческой деятельности как горских, так и славянских женщин.

Ключевые слова и фразы: русская литература; кавказоведение; Толстой; повесть; реализм; война; гендер; символика; женщина; миротворчество.

Манкиева Эсет Хамзатовна, к. филол. н.
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
aset.mankieva@mail.ru

ГЕНДЕРНО МАРКИРОВАННАЯ СИМВОЛИКА В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «ХАДЖИ-МУРАТ»

В настоящее время возникла необходимость определить подлинное литературоведческое, культурологическое и историографическое значение произведений русских авторов, посвященных Северному Кавказу, в связи