

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/66/10

А.Е. Агратин

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ПАРАМЕТРЫ ЧЕХОВСКИХ СЮЖЕТОВ: ЛИТЕРАТУРА ПЕРЕД ЛИЦОМ КРИЗИСА ЗНАКОВО-СИМВОЛИЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ РАННЕЙ ПРОЗЫ)¹

Проанализированы репрезентации различных семиотических систем в ранней прозе Чехова. Отмечается, что писатель уделяет внимание как художественным, так и нехудожественным медиа. Чехов констатирует элиминацию эстетического кода («Марья Ивановна», «Талант», «Трагик»): искусство утилитаризуется, теряя свою самоидентичность. Показано, как нехудожественные медиа в мире чеховских героев подвергаются институционализации и фетишизации, получая неоправданно высокое значение («Пережитое», «Коллекция»).

Ключевые слова: Чехов, интермедальность, нарратив, сюжет, кризис, знаково-символическая деятельность.

Переходные фазы в развитии литературы отмечены её контактами с различными видами искусства². В последние несколько десятилетий для именованного этого явления все чаще используют термин «интермедальность»³, обозначающий «особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств» [10]⁴.

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке Российского научного фонда (проект № 17-78-30029).

² Феномен взаимодействия (синтеза) искусств обычно исследуется на материале произведений барокко [1], рубежа XIX–XX вв. [2], постмодернизма [3]. Оговоримся, что различные виды искусства могут вступать в диалог на любом этапе исторического развития, однако он проблематизируется (становится основным объектом художественной рефлексии) именно в кризисные моменты.

³ Термин вошел в научный обиход благодаря немецко-австрийскому литературоведу О. Ханзен-Леве [4, 5]. Возникновению понятия интермедальности предшествует многолетняя история научных исследований – как зарубежных (С. Браун [6], С.П. Шер [7]), так и отечественных (Ю.М. Лотман [8], М.С. Каган [9]).

⁴ «Интермедальность» рассматривается и как художественный метаязык культуры [11], который «складывается из языков каждого искусства» [12]. Мы не будем подробно останавливаться на толковании понятия «медиа» (пока в науке не найдено окончательного решения этой задачи). В качестве отправной точки для дальнейших рассуждений приведем два словарных определения, которыми предлагает руководствоваться М.Л. Райан (канадская исследовательница признана одним из ведущих мировых специ-

А.П. Чехов, творчество которого приходится на транзитивный период в истории русской литературы (конец XIX – начало XX в.), еще в прозе 1880–1887 гг.¹ прибегал к интермедийным связям. Неслучайно исследователи (В.М. Родионова [15], Н.М. Фортунатов [16], М.М. Гиришман [17], В.Б. Катаев [18], В.С. Мазенко [19], Н.Ю. Грякалова [20] и мн. др.) говорят о живописности, «театральности», музыкальности произведений писателя. Чтобы убедиться в достоверности данных характеристик, достаточно взглянуть на подзаголовки чеховских миниатюр: «Безнадежный: (Эскиз)»; «Дипломат: (Сценка)»; «На реке: (Весенние картинки)»; «Картинки из недавнего прошлого»². В соответствии с категориальным аппаратом современной науки следует вести речь об *имитации медиа*³ в произведениях Чехова.

Поэтика интермедийности также реализуется в форме *тематизации медиа*: искусство становится объектом повествования. Несмотря на весьма широкую распространенность указанного «приема» в творчестве писателя, он изучен довольно поверхностно (особенно на материале ранней прозы). В настоящей статье мы постараемся хотя бы частично восполнить этот пробел⁴.

Так, предметом внимания Чехова выступает *изобразительное искусство*.

В произведении «Талант» (1886) Егор Саввич постулирует мнимую принадлежность к «культу» жрецов искусства. Герой «предается утренней

алистов по вопросам интермедийного повествования): а) канал (система) общения; б) материальное или техническое средство передачи информации (в том числе художественной) [13].

¹ Мы ориентируемся на периодизацию творчества Чехова, предложенную А.П. Чудаковым [14].

² Попутно отметим, что особый интерес среди ранних произведений Чехова представляет рассказ «Контрабас и флейта»: музыкальная метафора распространяется не на весь текст, а только на образы героев (см. подробнее в [21]).

³ Мы опираемся на типологию интермедийности, предложенную В. Вольфом: 1) «множественная» медийность (*pluramediality*) – чаще в современных исследованиях применяется эквивалентный термин «мультимедийность» [22] – интеграция в одном произведении искусства различных семиотических систем (спектакль, фильм, компьютерная игра); 2) трансмедийность (*transmediality*) – манифестация нарратива, которая не ограничивается одним медиа; 3) интермедийная транспозиция – перевод с «языка» одного медиа на «язык» другого (экранизация книги); 4) интермедийная референция: а) тематизация медиа (роман, описывающий жизнь художника или композитора); б) цитирование медиа (текстуальный элемент картины); в) описание медиа (экфрасис); г) имитация медиа (роман, структурированный как музыкальное произведение) [23, 24, 25]. Из типологии Вольфа в настоящей статье заимствуются только те элементы, которые актуальны для анализа чеховской прозы. При этом термин «тематизация» мы употребляем в более широком смысле (в целях практического удобства), обозначая им любое повествование о медиа (в контексте рассказа о жизни художника / композитора или за его пределами).

⁴ Нас будет интересовать не интермедийность как самодостаточное явление, а ее вклад в развертывание повествуемых у Чехова историй. Из анализа произведений писателя станет ясно, что этот вклад не только чрезвычайно велик, но и во многих случаях исчерпывает целесообразность применения интермедийных техник письма.

меланхолии» [26. Т. 5. С. 277], мечтает написать великую картину, которая поможет ему заработать денег и уехать за границу, а самое главное – заявляет Кате, samozабвенно в него влюбленной, что никогда не станет ее супругом, поскольку «художнику и вообще человеку, живущему искусством, нельзя жениться» [Там же. С. 278].

Основа миражного самосознания Егора Саввича – воображаемая история о великом живописце: «Он начинает мечтать... Воображение его рисует, как он становится знаменитостью» [Там же. С. 279]. Самый уязвимый элемент мысленного рассказа Егора Саввича – образ картины, который, по сути, отсутствует: «Будущих произведений своих он представить себе не может, но ему ясно видно, как про него говорят газеты, как в магазинах, продают его карточки, с какою завистью глядят ему вслед приятели» [Там же. С. 278–279]. Произведение искусства лишается главного своего атрибута – изображения. Остается один институциональный контекст – он как будто предшествует самому акту художественного творения, а в итоге обходится без него.

В «реальном» мире дела обстоят ничуть не лучше. Живописное полотно, создаваемое чеховским персонажем, имеет более ясный облик, нежели туманные фантазии художника, однако уже на стадии наброска (плана) представляет собой набор клише, не более ценных, чем пустой холст. Название новой работы главного героя говорит само за себя: «Вот... «Девушка у окна после разлуки со своим женихом» <...> В три сеанса. Далеко еще не кончено [Там же. С. 279]. Содержание картины также не обнадеживает: мы видим «едва подмалеванную Катю, сидящую у открытого окна; за окном палисадник и лиловая даль» [Там же. С. 280] – штампы, используемые автором-повествователем, подчеркивают уровень «мастерства» художника.

Произведение искусства в анализируемом рассказе не влияет на ход событий, а выполняет чисто характерологическую функцию и может быть помещено в один ряд с нелепыми деталями внешности героев, которые только и обеспечивают их причастность к творческой среде: «А космат Егор Саввич до безобразия, до звероподобия. Волосы до лопаток, борода растет из шеи, из ноздрей, из ушей <...>» [Там же. С. 277]; Костылев «длинноволос, носит блузу и воротники à la Шекспир, держит себя с достоинством» [Там же. С. 280].

Герой сценки «Открытие» (1886) на первый взгляд противоположен Егору Саввичу. Он не художник (псевдотворец), убежденный в своей гениальности, а ни о чем не подозревающий обыватель, обнаруживший в себе способность к рисованию: персонаж машинально водит карандашом по бумаге и вдруг понимает, что у него получился рисунок – головка девушки, в которую он был влюблен в юности.

Но, во-первых, слишком мелок стимул, разбудивший талант Бахромкина, а именно – досадливые рассуждения героя о возрастных изменениях, произошедших в объекте его воздыханий: «В свое время это была замечательная красавица <...> Теперь же это была худосочная, болтливая стару-

шенция с кислыми глазами и желтыми зубами... Фи!» [26. Т. 4. С. 321]. Вторых, мысли персонажа о будущем подчиняются таким же примитивным сюжетным схемам, что и воздушные замки Егора Саввича: «А слава, известность? <...> Поэт или художник спит или пьянствует себе безмятежно, а в это время незаметно для него в городах и весях зубрят его стихи или рассматривают картинки...» [Там же. С. 323].

Бахромкин идет дальше и «переворачивает» нарратив художника. Персонаж отрицает не только легенду о божественном избраннике (это могло бы иметь хорошие последствия – герой начал бы трудиться, развивать свой талант, возможно, создал бы истинный шедевр и т.д.), но и саму профессию живописца: «Вот он, художник или поэт, темною ночью плетется к себе домой <...> Идет он жалкенький, в порыжелом пальто, быть может, даже без калош <...> Ему хочется есть и пить, но рябчиков и бургонского – увы! – нет <...> в среднем ящике стола у него нет Анны и Станислава, а в нижнем – чековой книжки...» [Там же. С. 323–324]. Несостоявшийся художник радуется, что его открытие случилось с таким опозданием: «Ну его к чёрту! – подумал он, нежась и сладко засыпая. – Ну его... к... чёрту... Хорошо, что я... в молодости не тово... не открыл...» [Там же. С. 324]. Рисунки – тоже незаконченные, однако на сей раз весьма удачные по сравнению с творческими изысканиями Егора Саввича: «<...> томный, суровый взгляд, мягкость очертаний и беспорядочная волна густых волос были переданы в совершенстве <...>» [Там же. С. 321] – остается лишь потенциальным катализатором сюжетного действия.

Нередко у Чехова главный герой не создатель картины, а реципиент. Результат такой переакцентировки мы наблюдаем в «Марье Ивановне» (1884) и «Произведении искусства» (1886).

В первом тексте возникает типичный для прозы Чехова нарративный эффект, когда интрига обусловлена неполнотой кругозора читателя: он видит меньше, чем персонаж. Последний смотрит на полотно, которое мы вплоть до развязки принимаем за «молодую женщину лет двадцати трех» [Там же. Т. 2. С. 312]. Нарратор описывает изображение на картине, как если бы говорил о реальном человеке. Заданная самим повествованием ошибка усугубляется репликами героя (весьма противоречивыми – они в то же время заставляют нас усомниться в изначальной трактовке происходящего), беседующего с портретом, вероятно, в терапевтических целях: «Я люблю тебя, чудная, даже и теперь, когда от тебя веет холодом могилы!» [Там же]. Картина является причиной курьезной ситуации, и этим ограничивается её роль в структуре юмористической сценки.

«Произведение искусства» из одноименного рассказа тоже оказывается в центре анекдотических перипетий. Женский портрет в «Марье Ивановне» описан нейтрально: важен сам факт воспроизведения человека в визуальных формах. Канделябр же, преподнесенный Сашей Смирновым доктору в знак благодарности, совершает круговорот передариваний (и в конце возвращается к Кошелькову от того же пациента, который уверен, что ему «удалось приобрести пару» [Там же. Т. 5. С. 450] для уже презен-

тованного предмета) именно ввиду своих сомнительных художественных качеств: «Это был невысокий канделябр старой бронзы <...> Изображал он группу: на пьедестале стояли две женские фигуры в костюмах Евы и в позах, для описания которых у меня не хватает ни смелости, ни подобающего темперамента» [26. Т. 5. С. 447–448]. Пошлость передаваемой из рук в руки работы очевидна абсолютно всем (за исключением Саши Смирнова и его матери) – в том числе людям, весьма далеким от искусства (например, адвокату Ухову).

Изобразительное искусство в чеховском нарративе не «прочитывается» как искусство. Оно полностью погружено в повествуемый мир в качестве его рядового элемента. Картина становится факультативной деталью в истории художника (явно проигрывая всевозможным атрибутам роскоши), не выполняет сюжетобразующей функции там, где это было бы уместно (в рассказе о судьбе живописца), и обуславливает события, совершенно не связанные с творческой деятельностью, в произведениях, посвященных фигуре реципиента – причем не знатока или обладающего глубокой интуицией «поэта», а мещанина, стоящего рядом с потребителем юмористической прозы (вот почему такое событие может быть целиком расположено в плоскости читательского восприятия – как в «Марье Ивановне»).

Больше не имеет значения граница между искусством и действительностью. Из *посредника (медиума)* между художником и зрителем (зрителем и художественным гетерокосмосом) оно превращается в *средство* – достижения славы, выражения благодарности, нормализации психологического здоровья и т.п.

На наш взгляд, к сфере интермедийальности можно отнести и тематизацию *литературы* в художественном произведении, если она рассматривается с точки зрения своих «посреднических» возможностей – в качестве канала эстетической коммуникации¹.

Писатель в произведениях Чехова под стать художнику: перед нами все тот же обыватель, не придающий высокого значения своей работе, выполняющий *заказ*: «Помня обещание, данное редактору одного из еженедельных изданий – написать святочный рассказ «пострашнее и поэфффектнее», Павел Сергеич сел за свой письменный стол <...>» – так начинается одноименное произведение 1886 г. Главный герой на ходу придумывает остро-сюжетную историю об убийстве, периодически отвлекаясь на праздные развлечения (весело болтает с гостями, поет, спорит с женой по поводу певческих способностей Никонова и т.д.), и каких-то серьезных трудностей такая «параллельная» работа не создает, вероятно, потому, что рассказ, принадлежащий перу Павла Сергеича (фрагменты произведения «ци-

¹ Можно назвать репрезентацию литературы в литературном произведении *метамедийальностью*. Но в отношении многих произведений Чехова было бы правильнее говорить о *квазиметамедийальности*, поскольку писатель обычно тематизирует тексты, которые лишь позиционируются в качестве литературных, по сути, таковыми не являясь (по крайней мере, по сравнению с самим чеховским текстом-«акцептором»).

тируются» автором на протяжении всего повествования), слеплен из сюжетных штампов (вражда друзей – доброго, «робкого» Ушакова и злого, «развратного» Винкеля [26. Т. 5. С. 441] – из-за любви к модистке, убийство положительного героя, похороны, суд, наказание злодея, побег из тюрьмы, поимка преступника, его самоубийство, посещение матерью могилы сына) – фантазия писателя не задействована в процессе создания текста. Неудивительно, что в финале «жизнь» все-таки вытесняет литературу: герой, не завершив своего сочинения, «изорвал рукопись» [Там же. С. 446] и уехал на загородную прогулку с гостями.

Для персонажа-читателя литература – это элемент имиджа, источник психофизиологических проблем, коммуникативная помеха, информационный шум, но никак не художественный текст.

Начальник Семипалатов из рассказа «Чтение» (1884) легкомысленно принимает предложение антрепренера Галамидова обеспечить чиновников книгами. Иван Петрович надеется, что знакомство с мировой классикой изменит подчиненных и ему больше не будет стыдно за их безграмотность и простаковость. Исход эксперимента оказывается совершенно неожиданным. В лучшем случае сотрудники не знают, как подступить к чтению: «Четыре раза уж начинал, – сказал он (Мердяев. – А.А.), – но ничего не разберу... Какие-то иностранцы...» [Там же. Т. 2. С. 362]. Просветительское предприятие Семипалатова имеет и более печальные последствия: «Подходцев, читавший второй том «Вечного жида», назвал Будылду «иезуитом»; Смирнов стал являться на службу в нетрезвом виде. Но ни на кого не подействовало так чтение, как на Мердяева. Он похудел, осунулся, стал пить» [Там же]. Иван Петрович решает отказаться от попыток интеллектуально «усовершенствовать» чиновников.

В произведении «Водевиль» (1884) Чехов изображает сразу две инстанции (креативную и рецептивную). Клочков читает пьесу собственного сочинения – по степени шаблонности она легко может конкурировать со святочным рассказом Павла Сергеича («Заказ»). Автор излагает сюжет водевиля, суть которого «не сложна, цензурна и кратка» [Там же. Т. 3. С. 32]. Персонажи ждут статского советника Клещева, претендующего на сердце дочери главного героя. Отец устраивает скандал из-за запаха жареного гуся, разносящегося по дому (по его мнению, этот запах смутит гостя). Конфликт с женой разрастается в целую семейную драму. «Тут же примазан жених Лизы, Гранский, кандидат прав, человек из «новеньких», говорящий о принципах и, по-видимому, изображающий из себя в водевиле доброе начало», – добавляет Чехов [Там же. С. 32–33]. Клочков чрезвычайно доволен комическим эффектом, произведенным пьесой на аудиторию, – таким образом, писатель и слушатели демонстрируют полное отсутствие вкуса. Герои, сами того не желая, показывают истинную сущность водевиля, с одной стороны, и уровень своего художественного восприятия – с другой. Они замечают, что пьеса, конечно, хороша, но действующие лица похожи на их начальников и те могут обидеться, если узнают о творчестве Клещева. По мнению слушателей, это единственный недостаток водеви-

ля – иных, связанных с его литературными качествами, они не замечают. В то же время водевиль эстетически настолько беден, что иначе как фактор социальных отношений и не может рассматриваться. Вновь у Чехова искусство утрачивает идентичность, превращается в *инструмент* взаимодействия между людьми.

Данная трансформация выглядит особенно ярко на фоне конфликта писателя и слушателя, разворачивающегося в сценке «Драма» (1887). Мурашкина мучает Павла Васильевича чтением невероятно утомительной и скучной пьесы, «обгоняющей» в этом плане водевиль Клещева. Равнодушие и нарастающее раздражение героя усугубляют обесмысливание, «опредмечивание» текста – Павел Васильевич не слушает новоиспеченного драматурга, думает о другом, не разбирая слов Мурашкиной: «Он <...> чувствовал, как по его барабанным перепонкам стучал ее мужской тенор, ничего не понимал» [26. Т. 6. С. 227]. В полусонном состоянии, плохо осознавая свои действия, персонаж ударяет Мурашкину пресс-папье по голове.

В произведении «О женщины, женщины!..» (1884) представлено два конфликта: в первом задействованы писатель (он, как обычно, не сомневается в своем даровании) и слушатель, во втором – реципиенты. Почитаев, обидевший приятеля Прочуханцева отказом напечатать его низкопробные стихи, ищет эмоциональной поддержки у жены, которая, к изумлению героя, считает тексты поэта-любителя чрезвычайно удачными и упрекает супруга в несправедливости. И вновь литературное произведение у Чехова включается в систему межличностных (на этот раз – семейных) отношений. Оценка, данная творению Прочуханцева Марьей Денисовной, безвозвратно отдаляет её от мужа: «Иду искать по свету, где оскорбленному есть чувству уголок... О женщины, женщины! Впрочем, все бабы одинаковы!» – думал он, шагая к ресторану «Лондон». / Ему хотелось записать...» [Там же. Т. 2. С. 343].

Литературные произведения в мире чеховских героев либо бездарны, либо бесполезны или даже опасны («Чтение»). Литература перестает быть собой, утилитаризуется, обытовляется, максимально соприкасаясь с реальностью (вот почему отрывки из святочного рассказа чередуются с легкими разговорами за пределами письменного стола, стихи вызывают ссору с женой, а роман сводит с ума подчиненных), провоцирует анекдотически непредсказуемые события, которые, казалось бы, не может вызывать фикциональный текст, тем более столь низкого свойства (преступление в «Драме»).

Искусство и действительность окончательно сливаются в сознании персонажей, когда они имеют дело с *театром*.

Суфлер из рассказа «Барон» (1884) – несостоявшийся артист, всеми презираемый «маленький человек». Персонаж преклоняется перед лицедеями, не проводя различий между человеческой личностью и театральной ролью: «Он не мог не любить людей, которые бывают иногда Гамлетами и Францами Моор!» [Там же. С. 454]. В конце произведения герой наконец-то сам перевоплощается в один их любимых образов. Барон произносит монолог шекспировского персонажа вместо актера (играющего невыноси-

мо ужасно). «Этот голос был бы голосом Гамлета настоящего, не рыжего Гамлета <...>» – заключает повествователь, сравнивая никудышного профессионала и заткнувшего его за пояс любителя. Нарратор не отказывает барону в искренности, но куда более реалистично смотрит на последствия его необдуманного поступка: «Теперь его выгонят из театра. Согласитесь, что эта мера необходима» [26. Т. 2. С. 458].

Маша, главная героиня рассказа «Трагик» (1883), влюбляется в актера, вернее – в его театральную «маску»: Феногенов, с точки зрения девушки, ничем не отличается от своего амплуа. Заблуждение Маши довольно быстро себя обнаруживает. Она, вопреки воле «папаши-исправника» [Там же. С. 184], выходит замуж за Феногенова, и великий артист довольно скоро проявляет свою бесчеловечную и корыстолюбивую натуру: «Если он (отец Маши. – А.А.) не пришлет денег, так я из нее щепы нащеплю. Я не позволю себя обманывать, чёрт меня раздери!» [Там же. С. 186]. Очутившись на сцене, Маша по-прежнему не дифференцирует исполнителя, реального человека, и его роль: «Всё шло благополучно до того места в пьесе («Разбойниках» Шиллера. – А.А.), где Франц объясняется в любви Амалии, а она хватает его шпагу. Малоросс прокричал, прошипел, затрясся и сжал в своих железных объятиях Машу. А Маша вместо того, чтобы отпихнуть его, крикнуть ему «прочь!», задрожала в его объятиях, как птичка, и не двигалась...» [Там же. С. 187]. По верному замечанию В. Малкиной, в рассказе Чехова «жизнь и сцена оказываются едва ли не одним и тем же» [27. С. 144]. Ожидаемые читателем перемены (бунт Маши против деспота-мужа, развод и т.п.) не происходят: героиня продолжает жить в иллюзиях, снова и снова отправляя отцу письмо с просьбой выслать денег.

Произведение «Либеральный душка» (1884) фабульно очень напоминает «Водевиль». Организаторы любительского спектакля предлагают Тлетворскому роль рассказчика, который будет развлекать зрителей во время антракта. Но ни одно из его предложений не устраивает «Каскадова, человека молодого, университетского и либерального», как его иронично характеризует повествователь [26. Т. 3. С. 135]. Чиновник особых поручений опасается, что анекдот из еврейского быта обидит «Медхера с дочерьми». Альтернатива, придуманная Каскадовым в ответ (анекдот из немецкого быта), тут же отвергается им самим, поскольку на постановке будут присутствовать «ее превосходительство немка, урожденная баронесса фон Риткарт» [Там же. С. 136]. Некрасовские стихи видятся организатору слишком тяжелыми для ушей «дам» и «девиц» [Там же. С. 137], такой же оценке подвергается «Грешница» Толстого. В конце концов Каскадов отказывается от услуг Тлетворского. Игровой перформатив преобразуется в непосредственное высказывание-действие, лишаясь своего главного атрибута – условности.

Чеховские герои живут на сцене – в прямом и переносном смысле. «Стирание» разделительной линии между спектаклем и обыденным миром приводит не только к подмене реальности её фикциональным «аналогом», но и к дискредитации самого театрального действия, представляющего цен-

ность именно благодаря своей художественной природе (способности породить воображаемый мир, неотожествимый с действительным, несводимый к упрощенной копии последнего), а вовсе не «жизнеподобию», которое чаще всего оказывается ложным.

Различные виды искусства в прозе Чехова объединены проблемой *элиминации эстетического кода*, хотя и освещают её с разных сторон, в зависимости от своей специфики (визуальной, вербальной или перформативной). Чехов оценивает коммуникативные возможности искусства, ограниченные характером и качеством художественных практик, с одной стороны, и свойствами его участников – с другой. В конечном счете писатель «апробирует» *семиотическую состоятельность* живописи, литературы и театра на исходе века, когда знаково-символическая деятельность переживает кризис.

Но Чехова занимают также и нехудожественные медиа¹, которые проблематизированы сразу в двух аспектах.

Первый такой аспект – *институциональный*. В мире чеховских героев медиа играют определенную роль в системе отношений между агентами того или иного общественного института, что проявляется на уровне повествования в коротких историях из жизни чиновников.

В рассказе «Альбом» (1884) Жмыхов получает от подчиненных подарок, указанный в заглавии текста: «<...> подносим вашему превосходительству, в знак нашего уважения и глубокой благодарности, этот альбом с нашими портретами и желаем в продолжение вашей знаменательной жизни, чтобы еще долго-долго, до самой смерти, вы не оставляли нас...». За пределами институционального дискурса подарок довольно быстро теряет свое значение. Дети Жмыхова распорядились им по-своему: «На другой день она (дочь Оля. – А.А.) вынула из него чиновников и побросала их на пол, и вместо них вставила своих институтских подруг. <...> Коля, сынок его превосходительства, подобрал чиновников и раскрасил их одежды красной краской. <...> Вырезав титулярного советника Кратерова, он укрепил его на коробке из-под спичек и в таком виде понес его в кабинет к отцу» [26. Т. 2. С. 381–382]. Реакция последнего может показаться неужи-

¹ По замечанию М.Л. Райан, «понятие медиа <...> охватывает целый круг феноменов: а) ТВ, радио и интернет <...> как средства массовой коммуникации; б) музыку, кино, театр, литературу как виды искусств; в) язык, изображение и звук как способы выражения чувств им мыслей (в том числе и в художественной сфере); г) письмо и устную речь как формы существования языка; д) рукописи, печатные издания, книги, компьютер как способы презентации письма» [13]. Отсюда следует, что интермедиальные «контакты» могут проследиваться в рамках художественного дискурса, за его пределами или на стыке указанных «областей». Этот интерес коррелирует с пристрастием раннего Чехова к стилизации и пародии [28, 29]. Действительно, Чехов иронически осмысляет хорошо знакомые читателю жанры – в том числе (и даже в большинстве своем) нехудожественные: публицистические, официально-деловые или обиходно-бытовые («Каникулярные работы институтки Наденьки N», «Современные молитвы», «Контракт 1884 г. с человечеством», «Письмо к репортеру», «Литературная табель о рангах», «Гост прозаиков» и т.д.).

данной (учитывая, что еще накануне он был тронут до слез преподнесенным ему презентом): «Ну, иди, шалун, покажи маме. Пусть и мама посмотрит» [26. Т. 2. С. 382].

Рукописный текст в большей степени, чем *изображение*, задействован в институциональной коммуникации.

В цикле сенок «Лист» (1883) представлен ряд анекдотов на эту тему. В первом «старичок» получает лист: в нем каждый посетитель тщательно вывел свою подпись. Эта мучительная операция подробно воспроизводится Чеховым: «Субъект вползает, подходит на цыпочках к столу, робко берет в дрожавшую руку перо и выводит на сером листе свою негромкую фамилию. Выводит он долго, с чувством, с толком, точно чистописанию учится... <...> Кончив чистописание, он долго глядит на свою каллиграфию, ищет ошибки и, не найдя таковой, вытирает на лбу пот». Сценка переключается с другим текстом писателя того же времени – «Пережитое» (1883). «Субъект» в «Листе» «набирает чернил на перо чуть-чуть, немножечко, раз пять: капнуть боится. Сделай он кляксу и... всё погибло!» [Там же. С. 111]. В «Пережитом» этим страхом воспользовался чиновник, чтобы напугать своего коллегу, которого он грозится «погубить» [Там же. Т. 1. С. 468]: «<...> капну чернилами около твоей подписи. Кляксу сделаю... Хочешь?» [Там же. С. 469].

Вернемся к сценке из цикла «Лист». Информация, передаваемая с помощью подписи, носит сугубо прагматический характер (почтение, выказываемое адресату) и напрямую зависит от качества выводимых на бумаге букв: чем аккуратнее они будут выглядеть, тем больший успех ждет «субъекта». Несмотря на старания подчиненных, начальник, к удивлению читателя, выражает не благодарность, а подозрение: «Но, однако, что это значит? Пс! Тут, ээ... я не вижу ни одного знакомого почерка! Тут один чей-то почерк! Какой-то каллиграф писал! Наняли каллиграфа, тот и подписался за них!» [Там же. Т. 2. С. 112].

Во второй юмореске показано, насколько сильно рассматриваемый медиум привязан к институциональному контексту. Лист попадает в руки к экономке, находящейся за пределами чиновничьей иерархии, – она квалифицирует эту вещь в качестве материального объекта, не обладающего семиотической функцией: героиня «бумагу собирает, на пуды продает» [Там же] – находка пришлась ей очень кстати.

Также лист показывает посторонним людям, не участвующим в институциональном общении, в какой степени адресата ценят окружающие его люди. Герой третьей сценки цикла расстроен, что никто не оставил на листе своей подписи. Чтобы не опозориться в глазах супруги, он принимает решение расписаться за посетителей.

В рассказе «Восклицательный знак» (1885) демонстрируется медиальная ограниченность институциональной коммуникации. Чиновник Перекладин вдруг осознает, что никогда не использовал восклицательных предложений в официальных бумагах. В финале произведения персонаж нарушает негласную норму, расписавшись в передней начальника: «Коллежский секретарь Ефим Перекладин!!!» [Там же. Т. 4. С. 270].

Чехов рассматривает еще один феномен, который мы условно назовем *фетишизацией медиа*.

Герой-рассказчик из произведения «Любовь» (1886) сочиняет письмо для девятнадцатилетней Саши, и он стремится максимально оттянуть окончание ритуала, который ценен сам по себе: «Возился я с письмом долго, как с заказанным романом, и вовсе не для того, чтобы письмо вышло длиннее, вычурнее и чувствительнее, а потому, что хотелось до бесконечности продлить самый процесс этого писанья, когда сидишь в тиши своего кабинета, в который глядится весенняя ночь, и беседуешь с собственными грезами» [26. Т. 5. С. 86]. Однако чувства персонажа не находят должного отклика со стороны адресата. Саша коротко отвечает: «Я очень рада приходите сегодня пожалуйста к нам непременно я вас буду ждать. Ваша С.» [Там же. С. 87]. Девушка оптимизирует канал коммуникации в соответствии с целью общения: в письме ухажера её занимает основной посыл, она не отвлекается на мелочи, столь близкие сердцу героя. Отношение к медиа определяется мировоззренческими установками действующих лиц. Саша проще своего избранника не только в переписке, но и в жизни: «Будущее, о котором говорил я ей, занимало ее только своей внешностью, и напрасно я разворачивал перед ней свои проекты и планы. Ее сильно интересовал вопрос, где будет ее комната, какие обои будут в этой комнате, зачем у меня пианино, а не рояль, и т.д.» [Там же. С. 89]. Добавим, что потенциальный конфликт между персонажами не актуализируется: герой все равно любит Сашу, несмотря на все ее «недостатки».

Семиотизация («медиализация») *предметов* – наиболее яркое проявление фетишизма в мышлении и поведении чеховских героев. Вещь становится транслятором биографических сведений о персонаже, но не ввиду своих имманентных свойств (например, «говорящих» деталей, которые без лишних комментариев сообщали бы нам о каких-то эпизодах его жизни), а по предписанию самого действующего лица.

Именно так происходит в сценке «Коллекция» (1883). Миша Ковров не желает угощать друга хлебом и в ответ на недоумение собеседника предлагает ему заглянуть в один из ящиков стола. Тот не видит ничего примечательного: «Сор какой-то... Гвозди, тряпочки, какие-то хвостики...» [Там же. Т. 2. С. 58]. Выясняется, что Миша демонстрирует свою коллекцию: обгоревшую спичку, которую он обнаружил «в баранке, купленной в булочной Севастьянова» и из-за которой чуть не подавился, ноготь, найденный «в бисквите, купленном в булочной Филиппова», «зеленую тряпочку», как-то очутившуюся «в колбасе, купленной в одном из наилучших московских магазинов», «засушенного таракана», гвоздь, «крысиный хвостик», «кусочек сафьяна», кильку, клопа и «кусочек гуано», попавших к герою сходным образом [Там же. С. 58–59]. Конечно, выбор предметов для «означивания» неслучаен и объясняется чередой одинаковых неудач, постигших Мишу. Но семантика всех перечисленных вещей ясна только ему, потому что никто другой не владеет соответствующим «кодом», эксплицированным в пояснениях к «экспонатам».

Персонаж создает собственную мифологию (о фатально опасной еде, скрывающей в себе инородные элементы) и снабжает ее знаками, мотивированными только в пределах последней. Заикленность на одной и той же неприятной истории приводит к парадоксальному результату: герой не избавляется от предметов, напоминающих о ней (что было бы вполне естественно), а, напротив, аксиологизирует их, превращает в объект созерцания и поклонения: «Миша взял осторожно газетный лист, *минуту полюбовался* (курсив наш. – А.А.) коллекцией и высыпал ее обратно в ящик» [26. Т. 2. С. 59].

Нефикциональные медиа играют в судьбе чеховского героя более существенную роль, чем искусство. Их событийный, эмоциональный и ценностный потенциал значительно выше (восклицательный знак – залог личностного самосознания персонажа; поздравительный альбом – манифест искренней преданности; бессмысленный на первый взгляд набор предметов – священная коллекция воспоминаний и т.д.). Диспропорция между примитивностью медиа, внушающих герою страх и/или восхищение, и влиянием их на его жизнь комична, но в то же время вызывает тревогу. Чехов ставит обществу весьма неутешительный диагноз: в социуме господствует патологическая логика абсурда – лишь она способна заставить человека наделять быденное непомерной и ничем не оправданной значимостью.

Представления об аксиологических и каузальных свойствах медиа деавтоматизируются в рамках чеховского нарратива. Автор помещает изображение, предмет, театральное действие или вербальный текст в такие условия, когда они начинают «неправильно» влиять на повествуемые события (или вовсе теряют всякую способность что-то изменить в диегетическом мире): чтение книги может стать фактором убийства («Драма»), тяжелого психологического состояния («Чтение»), ухудшения межличностных отношений («Водевиль»); картина перестает быть «главным героем» в жизни художника («Талант») или не становится таковой («Открытие»); клякса в поздравительном листе способна разрушить карьеру чиновника («Пережитое»); любовное послание вызывает у девушки равнодушие, что, однако, не мешает ей ответить взаимностью на чувство ухажера («Любовь»); сор превращается в собрание памятных предметов, обуславливающих бытовую жизнь персонажа и даже его идентичность («Коллекция»). В заключение добавим, что мы предприняли только первый шаг в системном изучении чеховского повествования с точки зрения интермедийности. Привлечение материала из зрелого и позднего творчества писателя даст импульс к более глубокому изучению поднятых в статье вопросов.

Литература

1. Бородин А.В. Синтез искусств в эпоху русского барокко // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2011. № 1 (39). С. 248–250.
2. Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века: А. Бельй, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко : дис. ... канд. филол. наук. М., 2013. 168 с.

3. Демкина А.Ю. Проблема взаимодействия искусств в эпоху постмодернизма: российская художественная практика : дис. ... канд. культурологии. СПб., 2003. 166 с.
4. Hansen-Löve A.A. Intermedialität und Intertextualität : Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd. 11. Wien, 1983. P. 291–360.
5. Ханзен-Лево О.А. Интермедийность в русской культуре: от символизма к авангарду. М. : РГГУ, 2016. 450 с.
6. Brown C.S. Music and Literature: A Comparison of the Arts. Thompson Press, 2008. 304 p.
7. Scher S.P. Notes Toward a Theory of Music // Comparative Literature. 1970. Vol. 22, № 2. P. 147–156.
8. Лотман Ю.М. Избранные статьи : в 3 т. Т. 1 : Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 472 с.
9. Каган М.С. Морфология искусства. М. : Искусство, 1972. 440 с.
10. Тишунина Н.В. Методология интермедийного анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XX века: К 80-летию профессора М.С. Кагана. Серия: Symposium. № 12. СПб., 2001. С. 149–154. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy>
11. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. М. : Интрада, 1998. 255 с.
12. Седых Э.В. К проблеме интермедийности // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 9. 2008. Вып. 3, ч. 2. С. 210–214.
13. Ryan M.L. Narration in Various Media // The Living Handbook of Narratology. 2012. URL: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>
14. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. Л. : Наука, 1971. 290 с.
15. Родионова В.М. Поэтика Чехова: живописность и музыкальность прозы. М. : Изд-во МГОУ, 2009. 95 с.
16. Фортунатов Н.М. Пути исканий: О мастерстве писателя. М. : Сов. писатель, 1974. 240 с.
17. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. М. : Сов. писатель, 1982. 366 с.
18. Катаев В.Б. Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во МГУ, 1979. 327 с.
19. Мазенко В.С. Игровое начало в произведениях А.П. Чехова : дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2004. 160 с.
20. Грякалова Н.Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А.П. Чехова) // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
21. Петрова С.А. Интермедийный анализ образов героев в произведениях А.П. Чехова («Контрабас и флейта», «Скрипка Ротшильда») // Вестник Сургутского государственного педагогического университета. 2011. № 3 (14). С. 160–164.
22. Kress G., Leeuwen T. van. Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication. London : Arnold, 2001. 152 p.
23. Wolf W. Intermediality // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London : Routledge, 2005. P. 252–256.
24. Wolf W. Music and Narrative // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London : Routledge, 2005. P. 324–329.
25. Wolf W. Pictorial Narrativity // The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. London : Routledge, 2005. P. 431–435.
26. Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Сочинения : в 18 т. М., 1974–1982.
27. Малкина В. Театральность в рассказе («Трагик») А.П. Чехова и «Ди Грассо» И.Э. Бабея // Молодые исследователи Чехова. 5: Материалы международной научной конференции, Москва, май 2005 г. М., 2005. С. 240–246.

28. Назиров Р.Г. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия // Назиров Р.Г. Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход: Исследования разных лет : сб. ст. Уфа, 2005. С. 159–168.

29. Кубасов А.В. Проза А.П. Чехова: искусство стилизации. Екатеринбург : Уральский гос. пед. ун-т, 1998. 399 с.

Intermedial Parameters of Chekhov's Plots: Literature in the Face of the Crisis of Sign-Symbolic Activity (On the Material of Chekhov's Early Prose)

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology. 2020. 66. 177–192. DOI: 10.17223/19986645/66/10

Andrey E. Agratin, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russian Federation), Pushkin State Russian Language Institute (Moscow, Russian Federation). E-mail: andrej-agratin@mail.ru

Keywords: Chekhov, intermediality, narrative, plot, narration, crisis, sign-symbolic activity.

The study is supported by the Russian Science Foundation, Project No. 17-78-30029.

The article raises the question of Chekhov's rethinking of various medial "tools" (letter, printed text, image, painting, literature, theater, etc.) in the context of epochal artistic challenges, the main of which is the crisis of sign-symbolic activity. This problem has not received sufficient coverage in literary studies (especially on the material of the writer's early works), and the article attempts to at least partially fill this gap. The proposed study is based on the categorical structure of modern narratology: the focus is not on intermediality as a self-sufficient phenomenon, but on its contribution to the development of stories told by Chekhov. From the analysis of the writer's works, it becomes clear that this contribution is not only extremely large, but in many cases exhausts the expediency of using intermedial writing techniques. Chekhov represents both artistic and non-artistic media in his works. In the first case, the writer states the elimination of the aesthetic code ("Reading", "Art", "A Tragic Actor", "Marya Ivanovna"): art becomes part of everyday life and ultimately loses self-identity, performing only its peripheral functions (from the medium between the viewer/reader and the artistic universe it turns into a means of expressing gratitude, creating an image, maintaining psychological health, etc.). Non-artistic media are institutionalised and fetishised; as a result, they acquire an unjustifiably high value ("Living Memories", "The Collection"). Ideas about the axiological and causative properties of media are de-automated in Chekhov's narrative. The writer places the image, object, theatrical performance, or verbal text in the conditions when they begin to "incorrectly" influence the narrated events (or lose all ability to change something in the diegetic world). Reading a book can be a reason for murder ("A Drama"), a severe psychological state ("Reading"), deterioration of interpersonal relations ("The Vaudeville"); a painting ceases to be the "main character" in the artist's life ("Talent"); a blot is capable of destroying the career of an official ("Living Memories"); a love message causes indifference in a girl, which, however, does not prevent her from reciprocating the feeling of her boyfriend ("Love"); litter becomes a collection of memorabilia, key for the character's everyday life and even his self-consciousness ("The Collection"). The article takes only the first step in the systematic study of Chekhov's narration in terms of intermediality. Attracting material from Chekhov's mature and late creative work will probably give impetus to a deeper study of the issues raised in this study.

References

1. Borodin, A.V. (2011) Sintez iskusstv v epokhu russkogo barokko [Synthesis of arts in the era of Russian Baroque]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv – The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts.* 1 (39). pp. 248–250.

2. Krotova, D.V. (2013) *Sintez iskusstv v russkoy literature kontsa XIX – pervoy tretyi XX veka: A. Bely, Z.N. Gippius, A.S. Grin, M.M. Zoshchenko* [Synthesis of Arts in Russian Literature of the Late 19th – First Third of the 20th Centuries: A. Bely, Z.N. Gippius, A.S. Grin, M.M. Zoshchenko]. Philology Cand. Diss. Moscow.
3. Demshina, A. Yu. (2003) *Problema vzaimodeystviya iskusstv v epokhu postmodernizma: rossiyskaya khudozhestvennaya praktika* [The Problem of Interaction of Arts in the Era of Postmodernism: Russian Artistic Practice]. Culturology Cand. Diss. Saint Petersburg.
4. Hansen-Löve, A.A. (1983) Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne. In: Hansen-Löve, A.A. & Reuther, T. (eds) *Wiener Slawistischer Almanack*. 11. Wien: Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien. pp. 291–360.
5. Hansen-Löve, A.A. (2016) *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: ot simbolizma k avangardu* [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-Garde]. Moscow: Russian State University for the Humanities.
6. Brown, S.S. (2008) *Music and Literature: A Comparison of the Arts*. Thompson Press.
7. Scher, S.P. (1970) Notes toward a Theory of Music. *Comparative Literature*. 2 (22). pp. 147–156.
8. Lotman, Yu.M. (1992) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Vol. 1. Tallin: Aleksandra.
9. Kagan, M.S. (1972) *Morfologiya iskusstva* [Morphology of Art]. Moscow: Iskusstvo.
10. Tishunina, N.V. (2001) [Methodology of intermedial analysis in the light of interdisciplinary research]. *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XX veka* [Methodology of Humanitarian Knowledge in the Perspective of the 20th Century]. Proceedings of the International Conference dedicated to the 80th anniversary of M.S. Kagan. "Symposium". 12. Saint Petersburg. 18 May 2001. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. pp. 149–154. [Online] Available from: <http://anthropology.ru/ru/text/tishunina-nv/metodologiya-intermedialnogo-analiza-v-svete-mezhdisciplinarnyh-issledovaniy>. (In Russian).
11. Il'in, I.P. (1998) *Postmodernizm ot istokov do kontsa stoletiya: Evolyutsiya nauchnogo mifa* [Postmodernism from the Beginnings to the End of the Century: The Evolution of a Scientific Myth]. Moscow: Intrada.
12. Sedykh, E.V. (2008) To the problem of intermediality. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Ser. 9. – Vestnik of Saint Petersburg University. Series 9. 3 (II)*. pp. 210–214. (In Russian).
13. Ryan, M-L. (2012) Narration in Various Media. *The Living Handbook of Narratology*. [Online] Available from: <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/53.html>.
14. Chudakov, A.P. (1971) *Poetika Chekhova* [Poetics of Chekhov]. Leningrad: Nauka.
15. Rodionova, V.M. (2009) *Poetika Chekhova: zhivopisnost' i muzykal'nost' prozy* [Poetics of Chekhov: Picturesqueness and Musicality of Prose]. Moscow: Moscow Region State University.
16. Fortunatov, N.M. (1974) *Puti iskaniy. O masterstve pisatelya* [The Paths of Seeking. About the Skill of the Writer]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
17. Girshman, M.M. (1982) *Ritm khudozhestvennoy prozy* [The Rhythm of Fiction]. Moscow: Sovetskiy pisatel'.
18. Kataev, V.B. (1979) *Proza Chekhova: problemy interpretatsii* [Chekhov's Prose: Problems of Interpretation]. Moscow: Moscow State University.
19. Mazenko, V.S. (2004) *Igrovoe nachalo v proizvedeniyakh A.P. Chekhova* [The Playful Component in the Works of A.P. Chekhov]. Philology Cand. Diss. Voronezh.
20. Gryakalova, N.Yu. (2010) *Vizual'nyy obraz i smysl: zametki o chekhovskikh ekfrasisakh (k yubileyu A.P. Chekhova)* [Visual image and meaning: notes on Chekhov's ekphrasises (to the anniversary of A.P. Chekhov)]. *Russkaya literatura*. 2. pp. 3–14.
21. Petrova, S.A. (2011) The intermedial analysis of heroes of A.P. Chekhov's stories ("The Contrabass and a Flute", "Rothschild Violin"). *Vestnik Surgutskogo gosudarstvennogo*

pedagogicheskogo universiteta – Surgut State Pedagogical University Bulletin. 3 (14). pp. 160–164. (In Russian).

22. Kress, G. & Leeuwen, T. van. (2001) *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.

23. Wolf, W. (2005) Intermediality. In: Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (eds) *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. pp. 252–256.

24. Wolf, W. (2005) Music and Narrative. In: Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (eds) *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. pp. 324–329.

25. Wolf, W. (2005) Pictorial Narrativity. In: Herman, D., Jahn, M. & Ryan, M.-L. (eds) *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London: Routledge. pp. 431–435.

26. Chekhov, A.P. (1974–1982) *Polnoe sobranie sochineniy i pisem* [Complete Works and Letters]. Moscow: Nauka.

27. Malkina, V.Ya. (2005) [Theatricality in the story (“Tragedian” by A.P. Chekhov and “Di Grasso” by I.E. Babel)]. *Molodye issledovateli Chekhova* [Young Researchers of Chekhov]. Proceedings of the International Conference. 5. Moscow. 23–26 May 2005. Moscow: Moscow State University. pp. 240–246. (In Russian).

28. Nazirov, R.G. (2005) *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let* [Russian Classical Literature: A comparative historical approach. Studies of different years]. Ufa: Bashkir State University. pp. 159–168.

29. Kubasov, A.V. (1998) *Proza A.P. Chekhova: iskusstvo stilizatsii* [A.P. Chekhov's Prose: The art of stylisation]. Yekaterinburg: Ural State Pedagogical University.