

ТАТЬЯНА ЕВГЕНЬЕВНА АВТУХОВИЧ
(Гродно, Беларусь)

**Метапоэтика экфрасических импульсов и жестов
в прозе самого «неэкфрасического» писателя:
А.П. Чехов и его «не-экфрасисы»**

Аннотация: В статье анализируются экфрасисы, а также экфрасические импульсы и жесты в рассказах Чехова. Показывается, что экфрасисы выполняют важную функцию в произведениях писателя, являясь значимой частью художественного целого. Делается вывод, что анализ экфрасических включений в аспекте авторской метапоэтики свидетельствует о постоянном изменении художественного языка, которое сопрягается с изменением типа экфрасиса (от миметического к немиметическому) и его функции в произведении: от сюжетообразующей функции к функции моделирования ситуации, а затем к функции незаметной подсказки, предполагающей активное взаимодействие между автором и читателем.

Ключевые слова: экфрасис, экфрасический жест, метапоэтика, Чехов, рассказ

Являясь разновидностью текста в тексте, экфрасис выполняет важные функции, среди которых выделяются интермедияльная, метатекстуальная, герменевтическая, интертекстуальная, мифологизирующая и др.

Наименее изученной является метатекстуальная функция экфрасиса. В литературоведческом понимании метатекст – это отражение авторефлексии писателя над процессом создания текста; рефлексия над отношениями между означаемым и означающим; введение дополнительной точки зрения на изображаемый мир, результатом которого становится обнаружение внутренней конфликтности текста; способ коммуникации между автором и читателем, который акцентирует условность художественного мира, подчеркивает его игровой (пародийный, иронический, театральный) характер, актуализирует подтекст и интертекстуальный фон произведения (ЛОТМАН 1981; ФАТЕЕВА 2000; ШТАЙН 2007).

Эти характеристики метатекста переносятся на экфрасис, в котором подчеркивается способность «дискредитировать (или наоборот – постулировать) те или иные “языки”, т. е. системы моделирования мира» (ФАРИНО 2004: 379). Авторефлексивностью экфрасиса объясняется его актуализация в переходные периоды развития литературы. Вместе с тем для писателей характерна разная значимость впечатлений от произ-

ведений смежных искусств, что объясняется как субъективными особенностями (преобладание аудиального или визуального модуса восприятия действительности), так и направленностью на изображение внешнего или внутреннего мира.

В произведениях А.П. Чехова количество экфрасических включений невелико (их систематизация дана Т.А. Шеховцовой (ШЕХОВЦОВА 2015)), в большинстве случаев они представляют собой краткие упоминания картин, которые, согласно традиционному подходу, фигурируют в качестве предметного фона, создавая «эффект реальности» (формула Р. Барта), и выполняют характерологическую функцию, отражая специфику видения мира автором картины или героем чеховского рассказа (СУЗРЮКОВА 2010), а также выступают необходимым элементом интермедиальной поэтики (ИГНАТЕНКО 2019), участвуя в нарративной организации текста (ГРЯКАЛОВА 2010). Отмечено, что ироническое осмысление экфрасических включений в произведениях Чехова сигнализирует о старении / стирании иконических знаков как носителей культурной памяти (СТЕПАНОВ 2005). Напротив, Н.А. Грякалова считает, что «стертость» иконических знаков в прозе Чехова не исключает наличия скрытых – актуальных и потенциальных – смыслов, содержащихся в чеховских экфрасисах, которые в силу краткости представляют скорее «минус-прием» и в то же время могут свидетельствовать о поисках автором нового художественного языка. Анализ сквозного экфрасического мотива в последнем чеховском рассказе «Невеста», по мнению Н.А. Грякаловой, позволяет сделать вывод о тропологическом сдвиге в поэтике позднего Чехова – отказе писателя от литературной призмы восприятия мира, возвращении к буквальным смыслам, но не к реалистическому воспроизведению действительности, а к извлечению «истины вымысла» (ГРЯКАЛОВА 2010: 14).

Данный подход открывает перспективу исследования метапоэтической функции чеховских квазиэкфрасисов (дефиниция Н.А. Грякаловой), которая в свою очередь является частью двух взаимосвязанных проблем – проблемы нового типа целостности чеховского художественного мира, для которого характерна «случайность» элементов создаваемой картины (СТЕПАНОВ 2007), и проблемы несостоятельности традиционной (от Аристотеля до структуралистов) методологической установки на выявление функциональной значимости каждой детали в применении к новой литературе. Сомнение в возможности объяснения функции каждого элемента текста Р. Барт обосновывал, ссылаясь на экфрасис, «жанр блестящего обособленного отрывка, самоценного, не зависящего от какой-либо функции в рамках целого и посвященного описанию места, времени, тех или иных лиц или произведений искусства» (БАРТ 1989: 395). Оба утверждения, на наш взгляд, могут быть опровергнуты именно с помощью анализа чеховских квазиэкфрасисов, или, точнее, экфрасических

импульсов и жестов – казалось бы, случайных, «фоновых», упоминаний произведений визуального искусства в тексте.

В своем анализе мы исходим из бахтинской концепции метапоэтики, согласно которой мир «обжит тысячелетнюю мыслью мира» (БАХТИН 1997: 77) и потому должен быть осмыслен как «"большое время" – бесконечный и незавершимый диалог, в котором ни один смысл не умирает» (БАХТИН 2002: 433). Метапоэтика, в бахтинском понимании, – это коммуникативное событие и со-бытие, ее функция не только (авто)рефлексия над процессом творчества, но прежде всего познание бытия и расширение авторского сознания путем разноаспектного диалога с культурой.

Наиболее очевидным и в то же время сложным проявлением авторской метапоэтики является экфрасис – скрытый метатекст, опосредованный многократным «эхом» диалог двух творящих субъектов, художника и поэта, с культурой. В таком понимании экфрасис можно рассматривать как интертекст в широком смысле слова: даже посвященный описанию одного артефакта, он апеллирует ко всему полю культуры. В экфрасисе, таким образом, проявляется самопознающая природа искусства: по словам Н.Т. Рымаря, любое изображение (и визуальное, и вербальное) в силу направленности на обозначение в «чувственной поверхности вещи» «сущностной природы изображаемого объекта», всегда обременено преднайденными культурными смыслами (РЫМАРЬ 2018: 102). Однако, если отношение к смыслу, согласно М.М. Бахтину, диалогично, если при этом пространство культуры и человеческое сознание постоянно пребывают в состоянии изменения и становления, то в таком случае метапоэтика текста с включенным в него экфрасисом отражает освобождение от преднайденных смыслов ушедшей эпохи, ее эстетики и ценностных ориентиров и в то же время их освоение в новом, индивидуально-авторском, художественном выражении. В любом случае читатель должен исходить из неслучайности, а значит, функциональности, упоминания визуального артефакта в тексте. Проблема, на наш взгляд, заключается в неочевидности как смысловых связей экфрастических жестов с художественным целым большинства чеховских рассказов, так и их метапоэтической функции.

Функциональность экфрастических жестов как проявлений авторской метапоэтики в рассказах Чехова бесспорна. Об этом свидетельствует, например, статистический анализ: если сопоставить количество упоминаний произведений живописи в чеховских рассказах в разные годы, то нельзя не заметить, что наибольшее количество экфрастических включений приходится на 1884–1885, 1888–1891 и 1894–1897 годы, что соответствует «рубежным» периодам в общепринятой периодизации творчества Чехова, в которой выделяются три (иногда пять) этапа. Изменяется и характер экфрастических упоминаний, их разработка в тексте, а также интерпретативный потенциал с точки зрения метапоэтики.

Наибольший интерес в произведениях Чехова раннего периода (периода Антоши Чехонте) представляют экфрастические жесты в рассказе

«Жены артистов» (1880) и романе «Драма на охоте» (1884). В пародийной картине неустроенного быта молодых художников, писателей и артистов (рассказ «Жены артистов») один из ключевых эпизодов – сцена, в которой художник Бутронца уговаривает жену, «толстую немку», позировать ему для картины, изображающей «ветхозаветную Сусанну»: «Я хочу изобразить Сусанну при лунном свете! Лунный свет падает ей на грудь... Свет от факелов сбежавшихся фарисеев бьет ей в спину... Игра цветов! Я не могу иначе!» (ЧЕХОВ 1983–1986: I, 57), но Каролина, уподобляясь гонителям библейской героини, отказывается позировать «голой». Отметим, что сюжет «Сусанна и старцы» пользовался популярностью у художников, которые концентрировали внимание на сцене в купальне, поскольку она давала возможность подчеркнуть контраст между телом как вместилищем духа и низменной старческой похотью: подобные изображения оставили Альтдорфер, Рубенс, Веронезе, ван Дейк, Тинторетто, Рембрандт и многие другие художники. Очевиден метапоэтический подтекст эпизода: описание воображаемой картины (так называемый немиметический экфрасис) и ссоры художника с женой вводит мотив подражательности и неопределенности творческой мотивации героя (не случайно он предстает «в шляпе à la Vandic и в костюме Петра Амьенского» – оксюморонность его одеяния, в котором соединяются шляпа придворного художника и костюм аскета-монаха, героического воителя за христианство, очевидна), мотив эстетической неразвитости публики (жена художника отождествляет картину и фотографию). При этом упоминание именно сюжета «Сусанна и старцы» как повода для скандала между художником и его женой мотивировано не только эротическим характером потенциальной картины, но и, возможно, вводит тургеневский «след»: в 1868 г. Тургенев написал повесть «Несчастливая», в которой данный сюжет выполняет моделирующую функцию и направляет читательское восприятие авторского замысла (АВТУХОВИЧ 2020). Метапоэтический подтекст экфрастического жеста в рассказе Чехова, таким образом, включает размышления не только о характере современного искусства и его потенциальной аудитории, но и об отношении автора к литературной традиции.

Именно рефлексия над литературной традицией определяет роман «Драма на охоте», о рубежном для писателя характере которого свидетельствуют разные признаки: жанровая неопределенность (сочетание криминального романа и любовной мелодрамы, психологического исследования и пародийной стилизации бульварной литературы), характер нарратива (два рассказчика), разнородный интертекст (к массовой литературе отсылают имена Борна, Габорио, Шкляревского, к высокой – цитаты и реминисценции из произведений Пушкина, Грибоедова, Гоголя, Апухтина, Тютчева, Достоевского, А. Островского, Шекспира) и имплицитных, как правило, игровых, заимствований из произведений предшествующей литературы. Обычно такой неорганичный симбиоз сигнализирует о ситуации творческого самоопределения автора. На это указывают и ирони-

ческие высказывания автора «романа», Камышева, о соотношении литературы и жизни («В редком романе не играет солидной роли садовая калитка. <...> у меня проведет она сквозь себя более преступников, чем влюбленных»; ЧЕХОВ 1983–1986: III, 262), благодаря чему вводится эффект остранения, имитации подлинности рассказанного в его произведении происшествия, которая сочетается с «литературностью» иного рода, ориентированной на массового читателя, когда символическая образность переносится в сферу житейских предчувствий и знаков судьбы (эпизод с появлением змеи, которую ненадежный повествователь Зиновьев соотносит с героиней). В свою очередь первичный повествователь, редактор газеты, куда Камышев приносит свой текст, представляя его как роман, разоблачает его вымышленный характер. Таким образом, структура нарратива направлена на дискредитацию разных литературных традиций и штампов. Итогом этой дискредитации является утверждение подлинности невымышленной действительности и ее повседневного драматизма.

Экфрастический жест в произведении выполняет сюжетообразующую функцию. Как и Тургенев в повести «Несчастливая» (и еще раньше в повести «Три портрета»), Чехов использует прием полемического переосмысления исходного сюжета – в данном случае известной картины В. Пукирева «Неравный брак»: сочиненный Камышевым «роман» можно рассматривать как ее развернутый экфрасис, но с признаками ценностной инверсии. Там, где художник запечатлел драму девушки-бесприданницы, торжество богатства (титулованный старик жених) и трагедию нереализованной любви (шафер), Чехов глазами Зиновьева/Камышева увидел «жизнь» с присущими ей перипетиями непоследовательных поступков, корысти и тщеславия, обмана и самообмана: «Видал я на своем веку много неравных браков, не раз стоял перед картиной Пукирева, читал много романов, построенных на несоответствии между мужем и женой, знал, наконец, физиологию, безапелляционно казнящую неравные браки, но ни разу еще в жизни не испытывал того отвратительного душевного состояния, от которого никакими силами не могу отделаться теперь, стоя за спиной Оленьки и исполняя обязанности шафера...» (ЧЕХОВ 1983–1986: III, 316). Герои романа (Оленька, Урбенин, его «двойник» граф Карнеев и Зиновьев/Камышев) представляют зеркальную проекцию героев картины Пукирева; сам роман, выполняя функцию экфрасиса, строится как своего рода вхождение в картину, как развернутое описание/исследование психологии изображенных на ней персонажей и одновременно разрушение ее сентиментальной концепции; в то же время по законам мелодрамы увеличивается количество участников любовного треугольника, намеченного на картине, эмоции гипертрофируются, герои ведут себя, как актеры, исполняющие роль, и в то же время ощущают театральность/литературность своего поведения, история завершается «литературным» убийством героини. В развертывании авторского замысла свою роль выполняют описания портретов, что также характерно для предше-

ствующей литературной традиции. Так, зеркально обыгрывается ситуация рассматривания фотографии/портрета героини, которая присутствует в произведениях Тургенева и Достоевского: изображение «глубоко павшей красивой женщины» сопоставляется с первым впечатлением от нее как воплощения романтической (книжной) мечтательности.

В «Драме на охоте» Чехов выступает разрушителем литературной традиции. Вводя упоминание о картине Пукирева, он переосмысливает ее сюжет, акцентируя оторванность искусства от реальной жизни; используя интертекстуальные отсылки, он демонстрирует исчерпанность основных тем и жанров XIX века, стереотипизацию литературных приемов, их переход в сферу массовой культуры. В свою очередь, для автора это означало неизбежность поиска нового художественного языка.

Намеченная в ранних рассказах и «Драме на охоте» полемика с литературной традицией («литературщиной») и низким эстетическим вкусом массовой аудитории продолжилась в произведениях 1886–1891 годов, но приобрела характер творческого эксперимента. Поиск нового художественного языка в сознании Чехова связывался с изображением повседневности, установкой на краткость и незаметность авторского присутствия и творческим переусвоением тургеневского «скрытого психологизма» в виде поэтики намеков и подтекста, что отразилось и в постепенном изменении функции экфрастических жестов. От изображения анекдотических ситуаций в рассказах «Нервы» («оживший» портрет дяди героя определяет развитие сюжета) и «Неудача» (схватив второпях портрет писателя Лажечникова вместо иконы, родители героини не смогли провести ритуал благословения и выдать ее замуж), где экфрастические отсылки по-прежнему выполняют сюжетобразующую функцию, но с переосмыслением источника в соответствии с авторским заданием, Чехов уже в рассказе «Ведьма» (1886) приходит к использованию, казалось бы, непреднамеренной детали, которая между тем вносит психологический подтекст в изображаемую ситуацию, намекая на тайные желания дьячихи, страдающей от избытка чувственности и неудовлетворенности желанием: «<...> ямщик вышел <...> и на этот раз внес почтальонную саблю на широком ремне, похожую фасоном на тот длинный плоский меч, с каким рисуется на лубочных картинках Юдифь у ложа Олоферна» (ЧЕХОВ 1983–1986: IV, 380). Отсылка к подвигу героини древнееврейской легенды снижается упоминанием о лубочных картинках, куда из сферы высокого искусства переместился сюжет, иронически характеризуя дьячиху, героиню чеховского рассказа, запертую в «тюрьме» супружеской жизни. Безусловно, в этом еще ощущается след литературной традиции (снижение страстей высокой трагедии до коллизий «маленьких трагедий» обычного человека, как, например, в цикле пушкинских пьес или в повести Лескова «Леди Макбет Мценского уезда»), однако в рассказе Чехова намечается изменение функции экфрастического жеста, который в даль-

нейшем будет использоваться как неочевидная подсказка читателю на уровне мотива.

Так, в рассказе «Пустая история» (1886) картина К. Флавицкого «Княжна Тараканова» (скорее всего, ее копия, висящая в гостиной богатого дома, в котором одиноко, как в заточении, живет героиня), во-первых, дается через восприятие рассказчика, благодаря воображению которого возникает эффект оживления изображения: «Княжна Тараканова, казалось, уснула в золотой раме, а вода и крысы замерли по воле волшебства. Дневной свет, боясь нарушить общий покой, едва пробивался сквозь спущенные сторы <...> в гостиную бесшумно вошла большая старуха в черном <...> и подняла сторы. Тотчас же, охваченные ярким светом, ожили на картине крысы и вода, проснулась Тараканова, зажмурились мрачные старики-кресла» (ЧЕХОВ 1983–1986: V, 306). Остановленное (умертвленное) на полотне мгновение благодаря солнечному свету оживает, как оживает, возвращается к жизни благодаря воспоминанию о любви героиня рассказа. Во-вторых, экфрасис картины оказывается значимой деталью картины духовного воскрешения героини рассказа, порождая цепь ассоциативных сближений и отталкиваний при сопоставлении судьбы героини и княжны Таракановой, выстраивая противоречивый контрапункт мотивов жизни и смерти, правды и лжи, определивших их судьбы. При этом незамысловатый рассказ обретает емкость повествования о (не)прожитой жизни. «Роман, сжатый до короткого рассказа» – это определение, данное в критике другому чеховскому рассказу этого периода, «На пути» (ЧЕХОВ 1983–1986: V, 674), отныне характеризует поэтику Чехова в целом.

Экфрастические жесты в рассказах Чехова все в большей степени становятся незаметными, кажутся случайными, и только при внимательном чтении обнаруживается закономерность их присутствия в тексте, в котором они теперь выполняют функцию моделирования читательского восприятия. Визуальное изображение не просто упоминается, а включается в концептуальное целое произведения, предполагая герменевтическое усилие читателя. В рассказе «Перекасти-поле» (1887) характер диалога между рассказчиком и его случайным соседом в монастырской келье о вопросах веры и безверия с самого начала задается описанием картины религиозного содержания и его восприятия героями:

«Отпирая у своей двери висячий замочек, я всякий раз, хочешь не хочешь, должен был смотреть на картину, висевшую у самого косяка на уровне моего лица. Эта картина с заглавием “Размышление о смерти” изображала коленопреклоненного монаха, который глядел в гроб и на лежавший в нем скелет; за спиной монаха стоял другой скелет, покрупнее и с косою.

– Кости такие не бывают, – сказал мой сожитель, указывая на то место скелета, где должен быть таз. <...> В Харькове я несколько раз бывал в анатомическом театре и видел кости» (ЧЕХОВ 1983–1986: VI, 255).

Метапоэтический подтекст приведенного эпизода можно усмотреть, во-первых, в его направленности на исследование неопределенной мировоззренческой позиции героев и связанных с этим психологическим состоянием скуки, сомнения, бесцельного и безрезультатного поиска, что отразилось в названии рассказа; во-вторых, в невыявленности авторской позиции, скрытой за столь же размытой позицией рассказчика; в-третьих, в ослаблении сюжета и переключении внимания на событийность иного рода – интеллектуального и/или психологического. Все эти характеристики станут принадлежностью нового чеховского художественного языка.

В этом контексте нельзя не обратить внимания на увеличение количества немиметических экфрасисов – описаний воображаемых картин, что можно трактовать как знак переориентации авторского внимания на изображение незримого – неуловимого и изменчивого внутреннего состояния героя. Уникальный в этом отношении экфрасис, точнее – минус-экфрасис, представляет собой фрагмент повести «Степь» (1888), где описывается висевшая на стене комнаты постоялого двора «какая-то гравюра с надписью “Равнодушие человек”». К чему люди были равнодушны – понять было невозможно, так как гравюра сильно потускнела от времени и была щедро засижена мухами» (ЧЕХОВ 1983–1986: VII, 32). Название гравюры, безусловно, соотносится с тем огромным человеческим и природным миром, который открывает во время путешествия маленький герой повести Егорушка. Но значимым в экфрасисе является указание на герметичность гравюры – ироническая характеристика причин закрытости изображения (картина «потускнела от времени», «была засижена мухами») привлекает внимание к этим выделенным деталям текста. Одним из вариантов их интерпретации может быть именно метапоэтический подтекст минус-экфрасиса: открытие невидимой и непознаваемой жизни в едином природно-человеческом универсуме, скрытой за стереотипами восприятия и повседневными заботами, требует нового языка описания.

Соответственно изменяется характер экфрасистических жестов. В рассказе «Огни» (1888) состояние душевного хаоса, ощущение «страшного одиночества, когда вам кажется, что во всей вселенной, темной и бесформенной, существуете только вы один <...>, доступное только русским людям, у которых мысли и ощущения так же широки, безграничны и суровы, как их равнины, леса, снега» герой пытается визуализировать в воображаемой картине: «Если бы я был художником, то непременно изобразил бы выражение лица у русского человека, когда он сидит неподвижно и, подбрав под себя ноги, обняв голову руками, предается этому ощущению...» (ЧЕХОВ 1983–1986: VII, 125). В «Скучной истории» (1889) чувство творческого бессилия перед бесцельностью и бессмысленностью жизни выражается в негативной характеристике современного искусства через упоминание висящих на стене «мелких картин, в которых оригинальность исполнения преобладает над содержанием», что, по мнению героя, сви-

детельствует «об извращении естественного вкуса» (ЧЕХОВ 1983–1986: VII, 273, 274).

В «Дуэли» (1891) появляется, на первый взгляд, привычный экфрасис – истолкование одним из героев картины В. Верещагина «Самаркандский зиндан»: «<...> на дне глубочайшего колодца томятся приговоренные к смерти. Таким вот точно колодцем представляется мне твой великолепный Кавказ» (ЧЕХОВ 1983–1986: VII, 359). Однако этой прямолинейной, в привязке к судьбе главного героя, Лаевского, интерпретации символического смысла картины противостоит другой экфрасис (экфрасис-2), каковым становится повесть как художественное целое. Если для Самойленко, которому принадлежит экфрасис-1, главным в картине является изображенная на ней ситуация подземной тюрьмы, где страдают пленные, то для Чехова, очевидно, важны фигура лежащего на земле узника (его поза напоминает распятие) и свет, льющийся сверху. Свое восприятие символики картины писатель вербализует в высказываниях героев, впервые оценивая столкновение взаимоисключающих идей и мнений не как ситуацию бездорожья и растерянности, а как состояние креативного хаоса, предшествующего рождению нового мира («Так же точно не было ничего видно, и в потемках слышался ленивый, сонный шум моря, слышалось бесконечно далекое, невообразимое время, когда бог носился над хаосом»; ЧЕХОВ 1983–1986: VII, 440), трудного поиска новой правды («Страдания, ошибки и скука жизни бросают их назад, но жажда правды и упрямая воля гонит вперед и вперед. И кто знает? Быть может, доплывут до настоящей правды...»; ЧЕХОВ 1983–1986: VII, 455). Метапоэтический подтекст экфрасиса-1 и экфрасиса-2, таким образом, сводится к отрицанию единственно возможной точки зрения и к утверждению диалогического взаимодействия людей в поиске правды, соответственно необходимости нового нарратива, в котором коммуникативная ситуация будет направлена на активное со-участие читателя в интерпретации произведения.

Поиск нового художественного языка завершается в поздних произведениях, среди которых выделим рассказ «Крыжовник» (1898), в котором противопоставлены два экфрасиса: картина воображаемого личного рая («<...> дорожки в саду, цветы, фрукты, скворечни, караси в прудах <...> крыжовник»; ЧЕХОВ 1983–1986: X, 58–59) в сознании героя вставного рассказа, Николая, и упоминание о портретах «старых и молодых дам и военных, спокойно и строго глядевших из золотых рам», которое в финале повторяется в измененном виде: «И то, что они сидели в гостиной, где все – и люстра в чехле, и кресла, и ковры под ногами говорили, что здесь когда-то ходили, сидели, пили чай вот эти самые люди, которые глядели теперь из рам, <...> это было гораздо лучше всяких рассказов» (ЧЕХОВ 1983–1986: X, 57, 65). За этим противопоставлением отчетливо угадывается та поэтика, которая станет открытием Чехова-драматурга,

поэтика повседневности, которая в контексте большой истории приобретает черты человеческой комедии.

Подводя итог, скажем, что экфрасисы, а также экфрастические импульсы и жесты в рассказах Чехова, выполняют важную функцию в произведениях писателя, являясь значимой частью художественного целого. Анализ экфрастических включений в аспекте авторской метапоэтики свидетельствует о постоянном поиске писателем художественного языка, соответствующего изменяющемуся времени. Изменение художественного языка сопрягается с изменением типа экфрасиса (от миметического к немиметическому) и его функции в произведении: от сюжетообразующей функции к функции моделирования ситуации, а затем к функции незаметной подсказки, предполагающей активное взаимодействие между автором и читателем.

Литература

- АВТУХОВИЧ Т.Е. (2020) Интертекст и поэтика визуальности в повестях И.С. Тургенева «Несчастливая» и «Вешние воды» // Мир в слове. Слово в мире: сб. науч. статей: вып. 3. Гродно, 2020. 4–15.
- БАРТ Р. (1989) Эффект реальности // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва, 1989. 392–400.
- БАХТИН М. М. (1997) К вопросам самосознания и самооценки... // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 5. Москва, 1997. 72–79.
- БАХТИН М.М. (2002) Рабочие записи 60-х – начала 70-х годов // Бахтин М.М. Собрание сочинений: В 7 тт. Т. 6. Москва, 2002. 371–439.
- ГРЯКАЛОВА Н.Ю. (2010) Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А.П. Чехова) // Русская литература, 2010. № 2. 3–14.
- ИГНАТЕНКО А.В. (2019) Экфрастическая репрезентация произведений живописи в чеховской прозе // Новый филологический вестник, 2019. № 3 (50). 160–170.
- ЛОТМАН Ю.М. (1981) Текст в тексте // Труды по знаковым системам. XIV. (Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 567). Тарту, 1981. 3–18.
- РЫМАРЬ Н.Т. (2018) Незримое в зримом. Изоляция и смыслопорождение в эстетическом событии // Миргород, 2018. № 2 (12). 101–114.
- СТЕПАНОВ А.Д. (2005) Проблемы коммуникации у Чехова. Москва, 2005.
- СТЕПАНОВ А.Д. (2007) Исток случайного у Чехова // Чеховиана. Из века XX в XXI. Итоги и ожидания. Москва, 2007.
- СУЗРЮКОВА Е. Л. (2010) Визуальные образы в творчестве А.П. Чехова. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2010.
- ФАРИНО Е. (2004) Введение в литературоведение. Санкт-Петербург, 2004.
- ФАТЕЕВА Н.А. (2000) Интертекст в мире текстов. Контрапункт интертекстуальности. Москва, 2000. DOI: [10.1023/A:1003718623698](https://doi.org/10.1023/A:1003718623698)
- ЧЕХОВ А.П. (1983–1986) Полное собрание сочинений и писем в 30 тт. Сочинения в 18 тт. Москва, 1983–1986.
- ШЕХОВЦОВА Т.А. (2015) Чеховский экфрасис: мир в отсутствии цвета // «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. Харьков, 2015. 29–36.

ШТАЙН К.Э. (2007) Метапоэтика – «размытая» парадигма // Филологические науки, 2007. № 6. 41–50.

Metapoetics of ekphrastic impulses and gestures in the prose of the most “non-ekphrastic” writer. The article analyzes ekphrases as well as ekphrastic impulses and gestures in Chekhov's short stories. It is shown that ekphrases perform an important function in the works of the writer, being a significant part of the artistic whole. It is concluded that the analysis of ekphrastic inclusions in the aspect of the author's metapoetics indicates a constant change in the artistic language, which is associated with a change in the type of ekphrasis (from mimetic to non-mimetic) and its function in the literary work: from the plot-forming function to the situation modeling function, and then to the invisible hint function, suggesting active interaction between the author and the reader.

Keywords: ekphrasis, ekphrastic gesture, metapoetics, Chekhov, short story