

УДК 821.161.1-31Чаянов

**ПОВЕСТЬ А. В. ЧАЯНОВА „НЕОБЫЧАЙНЫЕ,
НО ИСТИННЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГРАФА ФЁДОРА
МИХАЙЛОВИЧА БУТУРЛИНА ...” И ИЛЛЮСТРАЦИИ
А. И. КРАВЧЕНКО**

Ганна Олександрівна Саворовська

sevivon@mail.ru

Аспірантка

Кафедра світової літератури

Одеський національний університет імені І. І. Мечникова

Вул. Дворянська, 2, 65082, м. Одеса, Україна

Анотація. Ідея синтезу різних видів мистецтв зародилася давно, проте саме художники романтизму, бажаючи створити принципово нове мистецтво, осмислили її як самостійну. Дана стаття дозволяє не лише зрозуміти, з якою метою письменник перших десятиліть ХХ століття прагнув з'єднати у своїй повісти живописне і словесне, але і простежити, за допомогою яких засобів він це здійснив. Завданням цього дослідження є також вивчення зв'язку художнього твору початку ХХ століття й ілюстрацій до нього з традиціями епохи романтизму.

Ключові слова: інтермедіальність, образ, мистецтво, романтизм, контекст, світогляд, традиція, синтез, О. В. Чаянов.

Давая каждому из составляющих цикл „романтических” (так были обозначены А. В. Чаяновым написанные им в 1920-е годы повести) произведений довольно громоздкое название, писатель каждый раз считал необходимым подчеркнуть, что это результат творчества не только „московского ботаника Х.”, но и иллюстратора, „фитопатолога У.”. Отсюда – проблема назначения этого указания. Позволим себе предположить, что, делая акцент на иллюстрациях, А. В. Чаянов считал необходимым заострить внимание на близости романтикам, следовании их идее синтеза искусств, выдвинутой в эпоху отхода от канонических жанровых форм и разработки новых художественных путей выражения авторского „я”.

Целью нашей статьи является выявление факторов, которыми была обусловлена необходимость для А. В. Чаянова синтеза словесных и графических средств создания художественного

образа, проследить пути передачи писателем и иллюстратором идеи дисгармоничности мира, романтического разлада героя с действительностью. Этим обусловлена опора на разрабатываемую в настоящее время методику интермедиального анализа, которая, как показывает Н. В. Тишунина, учитывает „принципы междисциплинарных исследований” [10, с. 153] и предполагает „разбор отношений и форм взаимодействия языков разных видов искусства” [13, с. 141]. Основная задача этого анализа – выявление особенностей и назначения „кодирования и перекодирования произведений внутри различных семиотических (знаковых) систем”, как указывает другая исследовательница, В. О. Чуканцова [13, с. 141].

Работы, в которых повести А. В. Чайнова рассматривались бы в интермедиальном ключе, нам не известны. Необходимо признать, что творчество этого автора остается до сих пор малоизученным. Чаще всего повести Чайнова относили к разряду шутки, „слегка иронической пастеши” [11, с. 72], стилизации. Так, к примеру, Б. Смиренский, автор книги о литературных масках и мистификациях писал, что главная задача Чайнова была „ввести читателей в бытовую обстановку старой Москвы с будочниками, значными местами, с ее глухими улицами, досконально сохранив подлинный стиль и язык того времени” [9, с. 68]. О близости романтизма мироощущению А. В. Чайнова писал В. Б. Муравьев во вступительной статье к повестям писателя.

Имя Александра Васильевича Чайнова широко известно в мировой экономической науке. Однако и литературное творчество имело для него важное значение. Перу Чайнова принадлежит ряд стихотворных текстов и пять „романтических” повестей, написанных под влиянием гротескно-фантастических сочинений Э. Т. А. Гофмана. В них Александр Васильевич старался следовать литературному стилю двух предшествовавших столетий, точно воссоздать быт и топографию старой Москвы.

А. В. Чайнов сам стал издателем этих повестей. Тому был целый ряд причин. Прежде всего, необходимо учитывать экономическую обстановку в России. Характеризуя литературный процесс 1917–1932 годов, В. Г. Воздвиженский пишет: „Годы революции и гражданской войны, эпоха так называемого военного коммунизма стали для русской литературы в точном смысле тяжелым испытанием. Чудовищные социальные и экономические бедствия, принесенные революцией, прямо коснулись литературы. Она по существу лишилась нормальных условий существования –

бумаги, полиграфической базы, элементарных прожиточных средств” [6, с. 9]. Современник А. В. Чаянова, писатель Борис Зайцев, в книге „Москва” так описывал положение литераторов в 1921 году: „за отменой книгопечатания (для нас, по крайней мере), мы писали от руки небольшие „творения”, сами устраивали обложки, иногда даже с рисунками, и продавали. За свою „Италию” я получил 15 тысяч (фунт масла). Продавались у нас так изготовленные книжечки чуть не всех московских писателей” [2, с. 429]. Свою роль сыграло и то, что в обстановке формирования принципов нового искусства не всегда положительно оценивалось следование традициям прошлого, „буржуазной” культуры. Так, в статье „Наши литературные разногласия” активный организатор пролетарского литературного движения Георгий Лелевич писал: „Наиболее приближаются к объективной действительности художники классов исторически восходящих, и наоборот, поэты классов исторически-гибнущих наименее способны дать картину, отвечающую объективной действительности” [6, с. 152]. О том, что „передовой художник пролетариата пойдет не по линии романтики, т.е. не по линии мистифицирования действительности”, утверждал в статье со знаковым названием („Долой Шиллера!”) А. Фадеев. В подобных условиях усиления тенденциозности (стремления, как замечает В. Г. Воздвиженский, „политического режима, партийно-государственной власти все жестче, непосредственной управлять литературой, регламентировать творчество” [6, с. 8]) было бессмысленно рассчитывать на официальную поддержку в издании „романтических” повестей. Книга А. В. Чаянова „Фантастические повести ботаника Х.” с иллюстрациями к ней Алексея Ильича Кравченко не была разрешена Главлитом к печати.

И все же основную роль, как нам представляется, сыграла ориентация писателя на максимально близкое романтикам представление об идеальном искусстве. К примеру, Уильям Блейк в ряде случаев создавал свои книги от начала и до конца сам не только потому, что не имел материальной возможности оплачивать работу издателей, но и потому что воспринимал книгу как единый организм. Это не означало „выламывания” А. В. Чаянова из современного ему литературного процесса, поскольку воспринималось им как реализация установки на создание принципиально нового искусства, еще неизвестного человечеству.

На протяжении истории развития культуры литература и живопись взаимодополняли друг друга. Идея синтеза искусств, в качестве самобытной, впервые была осмыслена немецкими

романтиками. О содружестве, единении всех художников с целью опредмечивания жизни в произведении искусства писал ещё Р. Вагнер в статье „Произведение искусства будущего”. Писатель, композитор и теоретик искусства настаивал на том, что создает не оперы или пьесы, но музыкальные драмы. Художником такого искусства, которое не есть поэзия, музыка или живопись в отдельности, но есть слияние их в единое целое, на короткое время почувствовал себя герой „Сильфиды” В. Ф. Одоевского. А позже, уже в новейшее время, Герман Гессе, находясь под впечатлением „Волшебной флейты” Моцарта, заботясь об „идеале формы”, пишет оперу, надеясь выразить в ней то, что нельзя выразить в литературном творении, а затем обращается к живописи, стремиться иллюстрировать сборники своих стихотворений яркими пейзажами.

В этом следовании романтическому пониманию искусства А. В. Чайнову был близок и „фитопатолог У.», иллюстрировавший его повести. Алексей Ильич Кравченко – советский художник, иллюстратор и график, стиль которого критики именуют „неоромантическим гротеском”. Как справедливо отмечает И. Г. Сапего, „романтическая интонация гравюр Кравченко опирается на прозрачную ясность формообразования. В гравюрах Кравченко господствует чёткость в развитии формы и тяготение к внутренней завершённости, сказывающиеся в последовательности пластических отношений. Логика „классического направления” отчётливо просвечивает сквозь романтическую страстность гравюр Кравченко” [8, с. 7]. Представляя московскую школу ксилографии, Кравченко был, в основном, книжным иллюстратором. Среди писателей-романтиков, чьи произведения он успешно иллюстрировал, выделим А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Д. Г. Байрона, В. Гюго, Э. Т. А. Гофмана. С А. В. Чайновым его связывали дружеские отношения. „Они познакомились и подружились как раз на почве коллекционирования гравюры. Кравченко был начинающим собирателем. Чайнов обладал богатым собранием, служившим основой и для его любительских исследований в этой области искусства” [3]. Сблизило их и увлечение творчеством Э. Т. А. Гофмана. Чайнов, отталкиваясь в своих „романтических повестях” от произведений немецкого романтика, называл свои повести „московской Гофманиадой”. А вот как старший научный сотрудник отдела гравюры XVIII-XXI в. государственного русского музея, Ирина Золотинкина, описывает отношение к Э. Т. А. Гофману А. И. Кравченко: „Это был любимый

писатель Кравченко. Работа над иллюстрационным циклом к гофмановскому „Повелителю блох” в 1922 году явилась первым опытом художника в области книжной ксилографии. Она во многом обусловила его триумфальный успех и стремительное вхождение в элиту отечественных графиков. Потом последовали „Деревянная королева” Леонова, „Портрет” Гоголя... За Кравченко утвердилась слава мастера романтического направления (это определение относится и к сюжетике, и к изобразительной манере)” [3].

Романтическая интонация гравюр Кравченко привлекла Чайнова своей музыкальной ритмичностью, эмоциональным тоном, экспрессией, способностью отобразить причудливый мир в его дисгармонии и взаимном проникновении фантастического и реального элементов. Возможно, именно у Гофмана, который был исполнителем и композитором, автором графических работ и писателем, А. В. Чайнов перенял идею синтеза разных видов искусств (прозы и живописи), сопровождая каждую свою повесть соответствующей иллюстрацией к ней.

А. И. Кравченко был иллюстратором всех пяти повестей Чайнова. Выбирая фрагменты для иллюстраций, художник отдавал предпочтение ключевым эпизодам в произведениях. „Кравченко так разборчив и осторожен в выборе иллюстративного материала. Удачным у него оказывается только то, что сопереживается им в плане раскрытия внутреннего смыслового образа”, – отмечает русский искусствовед А. В. Бакушинский [1, с. 232].

Рассмотрим иллюстрацию к повести А. В. Чайнова „Необычайные, но истинные приключения графа Федора Михайловича Бутурлина, описанные по семейным преданиям московским ботаником Х. и иллюстрированные фитопатологом У.”, выполненную А. И. Кравченко в 1926 году для книги „Фантастические повести ботаника Х.” События повести переносят читателя в далекое XVIII столетие, эпоху, когда на сцене блистала Параскева Жемчугова и „двадцать домашних театров московских вельмож безуспешно пытались оспаривать ее славу”, а Новиков и Шварц „в тени масонских лож задумывали планы работ московских мартинистов”. Однако „молодому Бутурлину” одинаково были скучны как суждения „былых государственных мужей об ошибках петербургской политики”, так и мистицизм масонов, который казался этим старикам „кознями иллюминатов”. Федор Бутурлин в начале произведения ограничен заботами его частной жизни, успехами „покорения сердец” и числом „выпитых бокалов”. Резкий перелом в его занятиях, которым, как сообщается в повести,

управляло „провиденье”, происходит после встречи с Яковом Вилимовичем Брюсом, в доме которого, как вначале думал герой, он оказался совершенно случайно. Итак, направление всей будущей жизни Федора Бутурлина дал один из самых знаменитых людей того времени. О реальном Брюсе известно, что он жил в России в конце XVII – начале XVIII века, был военачальником, доверенным лицом Петра I. Брюс – популярный персонаж московского фольклора. Согласно легендам, он был колдун и алхимик: мог взмахом руки превратить пруд в каток, умел делать золото из свинца и даже сотворил служанку-робота из цветов. В повести А. В. Чайнова образ реального Брюса демонизирован в духе этих народных легенд. Ведь Яков Брюс – противник Фёдора, именно их противостояние составляет сюжетное ядро произведения.

Иллюстрация А. И. Кравченко передает драматизм эпизода встречи Бутурлина и Брюса, ключевой момент повести. Оказавшись в доме Брюса, Бутурлин обнаруживает, что старик не только до сих пор пребывает в реальном мире, но, не видя ни одного живого человека, „доподлинно знает всю подноготную обо всех знакомых и друзьях Бутурлина лучше, чем сам Федор”. Сообщают ему эту „подноготную” карты. Они же „правят незримо человеческими судьбами”. Мотив оживших карт не случаен. Именно в конце XVIII века карточная игра превратилась, по точному замечанию Ю. М. Лотмана, в „центр своеобразного мифообразования эпохи” [4, с. 391]. К теме карточной игры, оцениваемой как „столкновение человека с Роком или Универсумом”, вслед за Жаком Казотом, автором „Влюбленного дьявола” (1772), обращается, как показала Р. Н. Поддубная, все больше писателей, в произведениях которых ситуация игры приобретает „отчетливый духовно-гносеологический характер” [7, с. 137]. Федор Бутурлин в повести Чайнова впервые ощущает „гнетущий плен” карт, находясь в доме Брюса. Эта же встреча оказывается началом уже его собственных приключений мистического, духовно-гносеологического характера, когда ему приходится пройти через череду загадочных событий. В связи с этим в произведение вводится мотив странствий героя. В ходе своего путешествия Бутурлин пытается разгадать тайну редчайшей немецкой книги XV века, каким-то загадочным образом связанной с его семьей, достаёт волшебный эликсир, спасает двух женщин-рыб и влюбляется. Однако на пути его счастья стоит дядя возлюбленной, тот самый загадочный старик, Яков Брюс, цель которого – завладеть листком из средневекового „Ars moriendi”,

принадлежащим Фёдору. Бутурлин отдаёт листок из книги, взамен на год счастья с Жервезой. Когда же отмеренный срок приближается к концу, герой пытается побороть старика-колдуна. Но, избавившись от Брюса, Фёдор теряет и возлюбленную, и дом, сгоревших в мистически начавшемся пожарище.

Иллюстрация А. И. Кравченко представляет черно книжника Якова Брюса раскладывающим пасьянс, а главного героя повести, графа Ф. М. Бутурлина, в гневе бросающим карты в лицо мага и пытающимся выпрыгнуть в окно. Хотя молодой человек и окружен вихрем карт, ясно, что он не собирается сдаваться, подчинившись магу, и превратиться в марионетку в его беспощадных руках.



Выбранный художником для иллюстрации эпизод является очень динамичным: в движении представлены подсвечник, стул, карты, которыми Фёдор швыряет в Брюса, демонстрируя своё желание противостоять могуществу колдуна. Данный фрагмент является стержневым и в повести, поскольку представляет расстановку сил: бесчеловечного Брюса и бесстрашного Фёдора. Возможно, именно с целью сосредоточения внимания читателей на этом поединке художник выполнил иллюстрацию в контрастных

чёрно-белых тонах. Светлая личность Бутурлина надеется противостоять тёмной магии Брюса.

В данном контексте уместно говорить о близости приёмов графического рисунка и произведения словесного искусства. Личность старика Брюса, находящегося в гневе от наглости Бутурлина, Чайнов наделяет такими эпитетами, как „жёлчный”, „яростный”, с „закатившимися” глазами [12, с. 96], подчёркивая могущество и озлоблённость колдуна. На рисунке выделены острые линии лица Брюса и кисти его рук, пальцы, которые, как кажется, уже цепко захватывают убегающего молодого человека в свой плен. Интересно, что в тексте повести сообщается, что старик „с закатившимися глазами полетел на пол замертво...”. На иллюстрации он стоит, наклонившись вперед, в сторону Бутурлина и направляя вихри карт на оказавшего неожиданное сопротивление героя. А за его спиной (то ли тень колдуна, то ли очертания его черных помощников), параллельно кистям рук Брюса – руки, которые тянутся к Бутурлину. Бутурлин же, напротив, надеется отстраниться, сбежать от чернокнижника. В тексте ярость графа подчёркивается писателем с помощью восклицательных знаков, сопровождающих его речь, содержанием которой является желание „вырваться из гнетущего плена” Брюса [12, с. 96]. Показательным является и эмоциональная окрашенность глаголов, которыми Чайнов описывает действия Бутурлина: Фёдор не „бросает”, а „швыряет” карты в лицо колдуна, не „обещает”, а „угрожает” [12, с. 96]. Использование данных слов акцентирует внимание читателей на резкой динамике, смене событий от спокойного, размеренного разговора к словесному поединку. Иллюстратор передает эту динамику, как бы „изображает” стихийный вихрь, поднявшийся в комнате, наклонным движением свечей, поваленными стульями, „стелющимся” пламенем свечей. Причем, трудно точно сказать, кто привел в движение вихрь карт – Брюс, Бутурлин или же они сами устремились в погоню за молодым человеком. Но эти карты, как и режущие прямые линии острых лучей от свечей, выступают в иллюстрации в качестве оружия демонических сил, направленного против человека.

Возможно, учитывая роль семантических оппозиций в этой части текста А. В. Чайнова, А. И. Кравченко широко использует приёмы цветовой и световой организации рисунка. Выполняя иллюстрацию в чёрно-белых тонах, он играет со светом: тёмный, по своей натуре, Брюс находится среди свечей, одна из которых представляется выше самого колдуна. Её держат невидимые руки,

будто подчёркивая, что во власти чернокнижника находится всё, и даже источники света. Торопившийся Бутурлин, напротив, сбегает в ночную тьму, предпочитая её злomu свету Брюса. Швырнув карты в лицо магу, Фёдор противопоставляет личности колдуна свою волю, что, как нам представляется, передано с помощью динамики скатерти, свечи (расположенной ближе к Фёдору) и стульев. Граф пренебрёг орудием деятельности чернокнижника, нарушил его покой. В своей повести Чайнов неоднократно подчёркивает, что Брюсовы карты – это олицетворение людей, чьими судьбами он распоряжается. А Бутурлин посмел не только оскорбить деятельность колдуна, но и разбросать его „игрушки”. Изображая карты в процессе падения (и нахождения строго по центру иллюстрации, между Фёдором и Брюсом, как бы разделяя их), А. И. Кравченко, как и автор повести, даёт установку на возможность благоприятного исхода событий, свободу для людей, что, собственно, и вызвало ярость самодовольного Брюса.

Подведя итог, обратим внимание на то, что связь с традициями романтизма в произведениях А. В. Чайнова, проявляющаяся на уровне мотивики, системы образов и проблематики, нашла своё отражение в мире иллюстраций художника А. И. Кравченко, известного, прежде всего, романтической тональностью своих картин с тем, чтобы оказать многостороннее эстетическое воздействие на читателя. Как правило, в любом синтезе один из компонентов является ведущим, а другой ведомым. Нам представляется, что А. В. Чайнов стремился избежать данного соотношения литературы и живописи, в связи с чем и акцентировал внимание читателей на наличии иллюстрации к произведению в заглавии к повести. Александру Васильевичу Чайнову, как человеку с богатым воображением, важна была опора на воздействие на читателя не только с помощью слова, но и средствами изображения, то есть взаимодействие „художественных кодов разных видов искусств” [10]. И в этом плане обозначение писателем своих „таинственных” повестей как „романтических” показательно. Ведь романтики, как уже было отмечено ранее, стремились создать принципиально новое искусство, основной особенностью которого должен был стать именно синтез разных его видов и средств.

1. Бакушинский А. В. А. И. Кравченко / А. В. Бакушинский // Новый мир – 1929 – № 11 – С. 226–244.
2. Зайцев Б. К. Далекое / Борис Зайцев. – М. : Сов. писатель, 1991. – 512 с.

3. *Золотинкина И. А.* Неизданная книга ботаника Х. История одного иллюстрационного цикла художника Алексея Кравченко [Электронный ресурс] / И. А. Золотинкина. – Режим доступа : <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7715.php>.
4. *Лотман Ю. М.* Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1975. – Вып. 7. – С. 120–142.
5. *Муравьев В. Б.* Творец московской гофманиады / В. Б. Муравьев // Чайнов А. В. Венецианское зеркало : повести ; [вступ. статья и примеч. В. Б. Муравьева]. – М. : Современник, 1989. – С. 5–23.
6. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов : хрестоматия / [сост. Г. А. Белая ; автор вступит. статьи „Литературный процесс 1917–1932 гг.” В. Г. Воздвиженский ; авторы биографич. заметок А. Белый, С. Бойко, Н. Гельфанд]. – М. : РГГУ, 2001. – 455 с.
7. *Поддубная Р. Н.* О творчестве Пушкина 1830-х годов / Р. Н. Поддубная. – Харьков : Международный славянский университет, 1999. – 180 с.
8. *Сапего И. Г.* А. И. Кравченко / И. Г. Сапего. – М. : Книга, 1986. – 158 с.
9. *Смиренский Б.* Перо и маска / Б. Смиренский. – М. : Московский рабочий, 1967. – 144 с.
10. *Тишунина Н. В.* Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс] / Н. В. Тишунина. – Режим доступа : http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/symp12_32.html.
11. *Цивьян Т. В.* Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) / Т. В. Цивьян // Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам X. – Тарту, 1978. – Вып. 463 : Семиотика культуры. – С. 65–85.
12. *Чайнов А. В.* Венецианское зеркало : повести / А. В. Чайнов – М. : Современник, 1989. – 256 с.
13. *Чуканцова В. О.* Интермедиальный анализ в системе исследования художественных текстов: преимущества и недостатки [Электронный ресурс] / В. О. Чуканцова. – Режим доступа : http://lib.herzen.spb.ru/text/chukacheva_108_140_145.pdf.

**ПОВЕСТЬ А. В. ЧАЙНОВА „НЕОБЫЧАЙНЫЕ, НО ИСТИННЫЕ
ПРИКЛЮЧЕНИЯ ГРАФА ФЕДОРА МИХАЙЛОВИЧА
БУТУРЛИНА...” И ИЛЛЮСТРАЦИИ А. И. КРАВЧЕНКО**

Анна Александровна Саворовская

sevivon@mail.ru

Аспирантка

Кафедра мировой литературы

Одесский национальный университет имени И. И. Мечникова

Ул. Дворянская, 2, 65082, г. Одесса, Украина

Аннотация. Идея синтеза разных видов искусств зародилась давно, однако именно художники романтизма, желая создать принципиально новое искусство, осмыслили её в качестве самостоятельной. Данная статья позволяет не только понять, с какой целью писатель первых десятилетий XX века стремился соединить в своей повести живописное и словесное начала, но и проследить, с помощью каких средств он это осуществил. Задачей настоящего исследования является также изучение связи художественного произведения начала XX века и иллюстраций к нему с традициями эпохи романтизма.

Ключевые слова: интермедийность, образ, искусство, романтизм, контекст, мировоззрение, традиция, синтез, А. В. Чаянов.

A. V. CHAYANOV'S STORY "THE EXTRAORDINARY, BUT TRUE ADVENTURES OF THE COUNT FEODOR BUTURLIN..." AND ILLUSTRATIONS BY A. I. KRAVSHENKO

Ganna Savorovska

sevivon@mail.ru

The World Literature Chair

Odessa National University of I. I. Mechnikov

Dvoryanska St., 2, 65082, Odessa, Ukraine

Abstract. The aim of this work – based on the study of romantic novels A. V. Chayanov and illustrations to it, made A. I. Kravchenko, identify factors romantic desire for synthesis of different kinds of arts, see how the tools of painting helps to convey the idea of disharmony, discord with the romantic world.

The primary objective for us is to study the relationship of art and illustrations to him early XX century with the traditions of the Romantic period. Connection with the traditions of Romanticism, in the works of Chayanov, manifested at the level on the system of motive, images and issues. Nonrandom selection of Chayanov as Illustrator A. I. Kravchenko, whose best works are illustrations for the works of Pushkin, Hoffmann and Byron. Romantic tone prints Kravchenko. Chayanov drew his musical rhythm, the ability to map the world in its disharmony and mutual penetration of the fantastic and the real elements.

The idea of synthesis of the arts, as an independent, was first comprehended by German romantics. We had to find out for what purpose did Chayanov emphasis on illustrations to his work, drew readers' attention to the synthesis of the arts, beginning with the title of the story, and by what means is updated romantic desire for synthesis of different kinds of arts and at the level of art, and the word level. As a result of the study, we concluded that the link with the traditions of romanticism in the works of A. V. Chayanov was reflected in the world of illustration, A. I. Kravchenko, in order to provide a multilateral aesthetic impact on the reader. For Chayanov, as a man of imagination, the important thing was to rely on the impact on the reader, not only with words, but also the means of representation.

Key words: intermediality, image, art, romance, context, ideology, tradition, synthesis, A. V. Chayanov.

References

1. Bakushinskii A. V. A. I. Kravchenko [A. I. Kravchenko]. *Novyi mir*, 1929, no. 11, pp. 226–244. (in Russian).
2. Zaitsev B. K. *Dalekoe* [Faraway]. Moscow, 1991, 512 p. (in Russian).
3. Zolotinkina I. A. *Neizdannaiia kniga botanika Kh. Istoriia odnogo illiustratsionnogo tsikla khudozhnika Alekseia Kravchenko* [Unpublished book botanist H. Story of illustrative cycle by Alexei Kravchenko]. Available at: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/7715.php> (accessed 5 October 2012). (in Russian).
4. Lotman Iu. M. Tema kart i kartochnoi igry v russkoi literature nachala XIX veka [Thread cards and card games in the Russian literature of the early XIX century]. *Trudy po znakovym sistemam*, 1975, no. 7, pp. 120–142. (in Russian).
5. Murav'ev V. B. Tvorets moskovskoi gofmaniady [Creator of Moscow Gofmaniada]. In: Chaianov A. V. *Venetsianskoe zerkalo: povesti*. Moscow, 1989, p. 5–23. (in Russian).
6. *Opyt neosoznannogo porazheniia: Modeli revoliutsionnoi kul'tury 20 kh godov: khrestomatiia* [Unconscious experience of defeat: Models revolutionary culture 20's: Reader]. Moscow, 2001, 455 p. (in Russian).
7. Poddubnaia R. N. *O tvorchestve Pushkina 1830-kh godov* [About the work of Pushkin 1830]. Kharkiv, 1999, 180 p. (in Russian).
8. Sapego I. G. *A. I. Kravchenko* [A. I. Kravchenko]. Moscow, 1986, 158 p. (in Russian).
9. Smirenskii B. *Pero i maska* [Pen and mask]. Moskva, 1967, 144 p. (in Russian).
10. Tishunina N. V. *Metodologiia intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarykh issledovani* [Intermediality analysis methodology in the light of interdisciplinary research]. Available at: http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/symp12_32.html (accessed 5 October 2012). (in Russian).
11. Tsiv'ian T. V. Dom v fol'klornoii modeli mira (na materiale balkanskikh zagadok) [House in folk models of the world (based on Balkan riddles)]. *Trudy po znakovym sistemam*, 1978, no. 463, pp. 65–85. (in Russian).
12. Chaianov A. V. *Venetsianskoe zerkalo: povesti* [Venetian mirror: stories]. Moscow, 1989, 256 p. (in Russian).
13. Chukantsova V. O. *Intermedial'nyi analiz v sisteme issledovaniia khudozhestvennykh tekstov: preimushchestva i nedostatki* [Intermediality analysis in the study of literary texts system: advantages and disadvantages]. Available at: http://lib.herzen.spb.ru/text/chukacheva_108_140_145.pdf (accessed 5 October 2012). (in Russian).

Suggested citation

Savorovska G. Povest' A. V. Chaianova “Neobychainye, no istinnye prikliucheniia grafa Fedora mikhailovicha Buturlina...” i illiustratsii A. I. Kravchenko [A. V. Chayanov’s story “The extraordinary, but true adventures of the count Feodor Buturlin...” and illustrations by A. I. Kravshenko]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 87, pp. 253–264. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 11.04.2013 р.