

УДК 821.162.1.0-311.6

## ПОЭТИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СТРУКТУРЕ РОМАНА „КУНИГАС” Ю. КРАШЕВСКОГО

*Тетяна Василівна Сенькевич*

*[literas2006@mail.ru](mailto:literas2006@mail.ru)*

*Кандидат філологічних наук, доцент, завідувачка кафедрою  
Кафедра теорії та історії російської літератури  
Установа освіти „Брестський державний університет імені О. С. Пушкіна”  
Бульвар Космонавтів, 21, 224016, м. Брест, Білорусь*

**Анотація.** У руслі інтермедіальної поетики досліджується структура роману „Кунігас” Ю. Крашевського: способи, прийоми створення цілісного поліхудожнього простору за допомогою взаємодії художніх референцій. Обрана прозаїком для художнього осягнення епоха середньовіччя спиралася на експерименти щодо жанрової специфіки історичного роману, стильового розмаїття, структурування матеріалу, персоносфери та способів її створення. Виявлено та проаналізовано тип „інтермедіальної інкорпорації”: співіснування у творах романіста різностильових прийомів передбачає їх інкорпорацію і різні прояви на рівні тексту, що, перш за все, властиво портретним і пейзажним елементам.

**Ключові слова:** інтермедіальність, поетика, історичний роман, поліхудожній простір, реалізм, романтизм, сюрреалізм, символізм, інтермедіальна інкорпорація.

Современное литературоведение в последние десятилетия демонстрирует активное пополнение корпуса теоретических понятий, дефиниций, позволяющих ученым-филологам обратиться к частным вопросам, отдельным аспектам художественных произведений, которые прежде в силу отсутствия определенной маркировки не могли быть освещены. Актуальным для постижения в полном объеме поэтики произведений выступает и понятие „интермедиальность”, вошедшее в научный оборот в последнее десятилетие прошлого века. Огромный вклад в разработку принципов теории текста, интертекстуальности и др. внесли М. М. Бахтин, Р. Барт, Ю. Кристева. Искусство закрепляет важнейшее понимание эстетического, его проявление в частном и общем, актуализирует междисциплинарное взаимодействие и „жизнь” произведения в „большом” и „малом” времени. Н. В. Тишунина предлагает определение интермедиальности в

узком и широком смыслах, уточняет характер содержания данной дефиниции: „В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного „метаязыка” культуры). И, наконец, интермедиальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер.

Завершая общий разговор о природе термина, можно сделать вывод:

1) интермедиальность – это особый способ организации художественного текста;

2) интермедиальность – это специфическая методология анализа как отдельного художественного произведения, так и языка художественной культуры в целом, опирающаяся на принципы междисциплинарных исследований” [1].

А. Г. Сидорова обращает внимание на наличие в современном литературоведении нескольких интермедиальных типологий, выделяя как наиболее убедительные и, на наш взгляд, наиболее перспективные для нашего исследования литературно-живописную классификацию А. Ханзен-Леве (на материале русского авангарда) и литературно-музыкальную классификацию С. П. Шера (на материале немецкого романтизма). Свою точку зрения исследовательница обосновывает следующим образом: „Данные типологии основаны на интерпретации отношений в семиотическом треугольнике. Первая форма интермедиальности связана с моделированием материальной фактуры другого вида искусства в литературе (означающее – индекс – проекция). Здесь речь идет, например, о мелодике поэтической речи, о визуальных формах в поэзии (палиндромах, анаграммах, листовертнях, акростихах) либо прозе. Второй тип интермедиальности предполагает проекцию формообразующих принципов музыкального произведения, архитектурного сооружения, живописного полотна или кинокартины в литературном тексте (означаемое – символ – транспозиция). Третий тип интермедиальности основан на инкорпорации образов, мотивов, сюжетов произведений одного медиального ранга (музыки, графики, скульптуры) в произведения

другого медиального ранга – литературы (денотат, референт – икона, копия – трансфигурация). Под интермедийными инкорпорациями понимают содержащиеся в художественном произведении словесные описания произведений / мотивов живописи, скульптуры, музыки, кинематографа. В этом случае связь между медиальными рядами осуществляется по принципу „текста в тексте” (Ю. М. Лотман), „искусства в искусстве” (Е. Фарыно) или „геральдической конструкции” (М. Б. Ямпольский). Данная конструкция предполагает создание „уменьшенной модели” объекта в произведении, что отражает „переход от предметности к репрезентации” (М. Б. Ямпольский)” [2].

Для нашего исследования интерес представляет третий тип интермедийности, когда при актуализации, корреляции различных „интермедийных рангов” можно говорить о проявлении „интермедийной инкорпорации”. Нам представляется наиболее удобным принцип „текст в тексте” Ю. Лотмана, который позволяет осмыслить уникальность каждого из явлений определенного интермедийного ряда, с одной стороны, с другой – постичь богатство и многоплановость, интертекстуальность художественного текста определенной эпохи, демонстрирующий синтез, пересечение различных художественных систем и методов.

Объектом исследования в данной статье является роман „Кунигас” польского писателя Ю. Крашевского. Судьба польского классика удивительным образом связана с разными странами. Родился на пружанской земле (ныне Брестская область Беларуси), в силу различных обстоятельств жил в Польше, Украине, Франции, Италии, Германии. Этот и другие факторы позволяют рассматривать его творчество сквозь призму мультикультурности. Разносторонность интересов Крашевского, его ипостаси беллетриста, публициста, фольклориста, историка, этнографа, издателя, художника, композитора актуализируют интермедийный дискурс.

В романе воспроизведены события средневековой эпохи. Кунигас – литовский католический священнослужитель, от литовского *kunigas* („священник”). Первоначально слово было заимствовано из немецкого языка и означало феодального владыку, „князя”. В этом значении используется, в частности, в русских и польских исторических романах, затрагивающих прошлое Литвы. Среди них – роман Юзефа Игнацы Крашевского „Кунигас” (1882).

Крашевский неоднократно подтверждал свое мастерство живописать картины природы, замки, крепости, жилища и пр. Ему удается создавать удивительно точные по фактурности, деталям

пейзажи. Но особенно важно в историческом романе передать колорит далекого прошлого в архитектурных предпочтениях, в костюмах, обрядово-бытовой сфере.

Несомненно, главная творческая задача классика польской литературы заключалась в том, чтобы создать художественно убедительную картину далекой эпохи с историческими реалиями, лицами, сыгравшими важную роль в моменты исторического выбора. Однако все события обретают характер подлинности, правдивости при условии воссоздания атмосферы прошлого, что достигается различными способами и приемами.

В произведениях Крашевского органично сочетаются черты реализма, романтизма, сюрреализма, символизма. Избранная прозаиком для художественного постижения эпоха средневековья позволяла продолжить эксперименты в области жанровой формы исторического романа, стилевого разнообразия, структурирования материала, образной системы и способов ее создания.

В центре „Кунигаса” – таинственная личность, молодой человек, не знающий и пытающийся выяснить, кто он на самом деле. Интрига остается продолжительной лишь для самого героя, читатель довольно быстро понимает, кто на самом деле этот юноша, но само умолчание позволяет придать особенный характер всему повествованию.

Образ таинственного незнакомца известен в мировой литературе. Достаточно вспомнить лермонтовских „Мцыри”, „Кавказского пленника”, героя пушкинского „Кавказского пленника” и др. В произведении Крашевского мотив таинственного незнакомца включен в исторический контекст противостояния двух сил, народов, в борьбу за национальную свободу, самоопределение, обретает масштабный характер, само повествование обрастает чертами исторического.

„Кунигас” структурирован, как и еще один известный роман классика – „Маслав”: события развиваются в хронологической последовательности, персонажная система расширяется за счет включения в нее новых героев, появляющихся по ходу развития сюжетных линий, число которых увеличивается к финалу произведения. Помимо событийного (исторического) плана повествования в романе есть и романический (любовный) план. Вымышленные герои подчинены логике истории, действуют в ситуациях исторического и нравственного выбора. Характеры героев „наращиваются” новыми чертами от события к событию, это „текучие” (Л. Толстой), изменчивые характеры. Портретные

характеристики дополняются на протяжении всего повествования, даны устами автора и других персонажей.

Особенность портретных характеристик, созданных Крашевским, заключается в том, что в них, помимо передачи черт лица, костюма, отражающего, в том числе, и социальный статус, передано внутреннее состояние героев, намечены черты характера. Портреты написаны широкими мазками, детали не прорисованы с особенной тщательностью, это классический пример психологического портрета, в котором автор передает точно схваченное состояние героя.

Первая портретная характеристика Юрия (главный герой романа) выдает в нем узника, и в этом есть некий шаблон: „Поверх его (шерстяного одеяла. – *Т.С.*) спустив ноги на пол и обхватив руками голову, сидел юноша, лет так около семнадцати, не по летам высокий, но чрезвычайно истощенный.

Волосы, коротко остриженные, светлые, торчавшие дыбком, взъерошенные, обрамляли довольно красивое лицо. <...> Скорбное выражение его лица невольно возбуждало глубокую жалость. Глаза были ввалившиеся, щеки впалые, губы стиснуты, а лоб наморщен. Затаенное горе придавало красивым чертам юноши привлекательное, но в то же время угрожающее выражение. Из-под опущенных век рвалось наружу лихорадочное нетерпение, досада и признаки внутренней, упорно подавляемой, борьбы. Под скромною одеждой, полумонашескою, полурыцарскою, под платьем, плотно облегающим тело, ясно выступало сильное сложение, с широкою костью, при чрезвычайной худобе и хилости” [3, с. 249–250].

Портретная характеристика показывает, что Юрий истощен не только физически, его подтачивает душевное страдание, гложут смутные думы, признаться в своих мучениях людям, которые его окружают и проявляют участие, он не хочет. И только госпиталит Сильвестр, человек мудрый, с чуткой душой, впервые увидевший таинственного юношу, сразу определил, что Юрия преследуют душевные томления. Это выражается не только в демонстративном, протестном нежелании принимать пищу, а в глубоком страдании, причину которого юноша тщательно скрывает.

Тайна открывается с появлением сверстника Юрия, Рымоса, который помогает юноше воскресить в памяти свое прошлое. Портреты молодых людей даны практически друг за другом. Построенные по принципу антитезы, спровоцированной, в частности, и социальным фактором, они становятся близкими, когда автор переходит к характеристике внутренних качеств молодых

людей: „На пороге стоял подросток одного возраста с больным или несколько моложе. Лицо у него было заурядное, некрасивое, но кроткое, и в данную минуту оно все светилось внутренним сердечным состраданием. Коротко стриженные волосы, грубая одежда, плохая кожаная обувь, черты лица, даже сутуловатое и неуклюжее телосложение, выдавали его простонародное происхождение.

В сравнении с больным, лицо которого отличалось тонкими, барскими чертами и почти женственной красотой, облагороженной чьей-то посторонней кровью, гость был грубоват и производил впечатление чернорабочего. Только доброта, разлитая в чертах лица, скрашивала уродливую внешность, делала ее приветливой и освещала грубый, неотесанный облик парня” [3, с. 251–252].

Автор вводит еще один портрет, пронизанный огромной любовью и страданием от долгой разлуки, сомнениями по поводу того, жив ли Юрий. Это портрет, созданный матерью. Обратим внимание на его содержание: „Как его узнать? Его?.. Он был хорош, как солнце! Золотистые волосы!.. Ни малейшего изъяна... Только дива, с колыбели, отметила его... по стороне сердца, под ухом, черная горошинка (родинка)... Ворожеи говорили, что это к счастью... а судьба решила, что к смерти!..” [3, с. 293]. Пунктуационно (восклицательные, вопросительные знаки, многоточие) передано волнение матери, внимание акцентировано на детали, по которой можно безошибочно узнать дорогого человека (родинка). Портрет содержит только одну деталь, носит общий характер, в нем лишь подчеркнуты красота („хорош, как солнце”, „золотистые волосы”), идеальность („ни малейшего изъяна”). Кистью этого художника (матери) движут любовь и горе утраты, потому здесь эмоции и чувства довлеют над фактографичностью. С одной стороны, она не может смириться с гибелью ребенка, с другой – долгие годы его отсутствия только подтверждают, что его нет в живых.

Пожалуй, наиболее ярким описанием внешности в романе является портрет Бернарда, который только на первый взгляд может показаться пространным и излишне подробным. Автор по сути пишет не просто портрет одной из ключевых фигур романа, он аллегорически излагает его судьбу, показывает, какую роль играет этот человек в ордене. Предваряет описание замечание писателя о том, что монахи ордена формально исполняют данные ими обеты. Облик человека уподоблен „бронзовой маске” [3, с. 244]. И далее автор фиксирует наиболее яркие черты лица: испещренный

глубокими морщинами лоб – переносица – глаза „чрезвычайно благородной формы и разреза” – щеки – углы рта – усы – борода. Описание лица завершает фраза, призванная подчеркнуть монументальность внешности героя: „Свет лампы, бросавший резкие тени, как бы подчеркивал особенности этого лица, точно высеченного мощными ударами резца” [3, с. 245]. Упоминание света лампы замыкает кольцевую композицию, в рамках которой и дано описание лица незнакомца. Продолжение описания дано через передачу впечатления: „Общее впечатление было угрюмое, суровое, гордое и спокойное, в сознании внутренней, непреодолимой силы” [3, с. 245]. Данное сообщение призвано еще раз подчеркнуть некую неодолимую власть, которой обладает этот человек. Следом писатель говорит о его платье. Эта часть портрета интересна только с позиции актуализации скромности, неприязнительности этого человека. Следующий этап – поведение незнакомца. И в этом случае Крашевский акцентирует внимание на глазах, которые пристально следили за всем происходящим, ничего не упуская и внушая страх собравшимся в часовне быть уличенными или разоблаченными в чем-либо, противоречащим уставу ордена. Завершает портретную характеристику незнакомца описание его голоса, такого же сильного и мужественного, как и сама внешность.

Обратим внимание на то, что писатель не боится утомить читателя подробным описанием внешнего облика героя. Таким образом, он обогащает характеристику персонажа, чьи последующие поступки становятся логическим продолжением заложенных в его внешнем облике характерологических черт.

Для достижения психологической убедительности писатель часто каждую реплику персонажей дополняет описанием мимики, жестов, пр., которые невольно выдают их душевное состояние, чувства, переживания.

Следует отметить, что в структуре художественного образа Крашевский отводит важное место портретной характеристике, которая может представлять собой развернутое описание внешности с завершающим психологическим компонентом (передача впечатления) или, наоборот, лаконичную картину с актуализацией поведенческих проявлений личности. Пополнение портретного ресурса происходит на протяжении всего повествования, однако это уже не играет существенной роли. Характер и впечатление от героя заданы в первом портрете, а все последующие только уточняют или укрупняют уже указанные автором черты.

Талант живописца Крашевского проявляется и в представленных пейзажных картинах. Природа у него всегда одухотворена, живет по своим законам, и в этом – проявление авторского благоговения перед ней. Одна из пейзажных картин – описание Немана, который он называет „старым”, „батюшкой-Неманом”, „добрым, как родной отец” [3, с. 273]. В этой картине – метафоры („не распалится гневом”, „не совершит набег на соседние нивы”, „гуляют курчавые волны”, др.), сравнения („белая пена... как танцовщица”, Неман „добр, как родной отец”) позволяют создать яркое живописное полотно, в котором благодаря тропам автор достигает визуализации словесных образов.

В романе есть и больше похожее на сказочное описание старой ракиты. В Пилленах, „старинном литовском городище” [3, с. 273], сказочный мир иницирован природным окружением. Этот мир противостоит крестоносцам, роскошному замку в Мальборке, в нем нет места высокомерию, презрению к окружающим, жители готовы защищать свой город любой ценой.

В описании ракиты автор актуализирует ту же, что и с Неманом, связь с прошлым, былыми временами. Ракита и „ветеран”, и символ стойкости жителей Пиллен, и образец жизнелюбия. Обилие эпитетов, сравнения, метафоры призваны эксплицитно и имплицитно убедительно показать тяжелую судьбу дерева как воплощение драматичной жизни народа. Картина обретает „чудовищно-дикий” характер еще и потому, что писатель соединил мудрость и стоицизм старшего поколения и страстное желание жить ярко, свободно молодого поколения. Автор уподобляет ракиту человеческому существу: ракита, „как ветеран”; корни, „как судорожно скрюченные пальцы”; „узловатая кора”, точно „раздувшиеся жилы”; „голова утрачена”; „ветка, точно рука, протянутая за подаянием”; „сук, как обнаженная от мяса кость” [3, с. 274]. Картину завершает рассуждение автора, напоминающее слово сказителя: „Не то умирает (о раките. – Т.С.), не то возрождается к новой жизни; не то валится, не то стоит, не то сохнет, не то живет... а по ночам пугает и животных и людей” [3, с. 275].

Подобного же принципа автор придерживается и при создании „портрета” святыни Перкуна – дуба. Сначала дана локальная картина места, где растет дуб, описывается его „окружение”, что призвано еще сильнее подчеркнуть величие исполина. Он, „царь леса”, „отец всего подлеска” [3, с. 354], действительно, потрясает мощью, скульптурной монументальностью. Относительно его судьбы автор лишь строит догадки, ибо говорить с определенной степенью



достоверности не позволяют некоторые детали. Непонятно, „один ли был то дуб, или их три срослись в одну невероятную громаду” [3, с. 354], равно как и не ясно, „кто так избороздил его кору”. В глубине дупла находилась „колода – чудотворное изображение языческого бога” [3, с. 355]. Писатель с целью придания большей убедительности апеллирует к внешности человека, и колода обретает черты живого существа с головой, „впадинами вместо глаз”, „разверстой пастью”, „всклоченной бородой”, „лбом”, „кудрлатой копной волос”, „широченнейшими плечами”, „выпуклой, выпяченной грудью”, „худощавыми... руками”, „здоровенными кривыми ногами”, щеками, „грозными морщинами” [3, с. 355] и пр.

В романе „Кунигас” реализован и удачный опыт польского классика – перенесение визуальных образов в плоскость словесных, включение в контекст романа портретов героев. Портретную галерею дополняют живописные картины мира природы, при этом Крашевский пишет „портреты” деревьев (ракита, дуб) с неменьшим мастерством, нежели портреты героев. Одной из главных черт его портретов людей и образов из растительного мира, на наш взгляд, является скульптурность, что характеризует писателя как мастера и архитектурных построений (это качество проявится в описании замка в Мальборке и крепости в Пилленах).

Жизнь литвинов в Пилленах неразрывно связана с народным творчеством. В песнях запечатлен многовековой опыт народа, выражены настроения сегодняшнего дня, спроецированные на прошлое края. В песне „Пошел, пошел батька на красный двор...” актуализирована борьба с врагами, опустошившими родную землю, забравшими в плен „сестер”. Песня построена по принципу полилога: отец, его сыновья, „сестрицы любимые”. Реплики героев лаконичны, скупы, но исполнены чувства человеческого достоинства, отваги, готовности бороться с врагом, не щадя своих жизней. В словах отца (старшее поколение) слышен призыв, выраженный глаголом в побудительном наклонении („вставайте”, „подымайтесь”), междометием „гей”, частицей „же” для усиления призыва. Следующие реплики – ответ сыновей (младшее поколение): в них выражены и удадь, и отвага, и уверенность в правоте своего дела, в победе над врагом. Сами „сестры” как символ родного края изображены в русле фольклорной эстетики: „волосы... золотые”, „в волосах зеленые ленты”, „на лентах венки из руты”, „на темных венках золоты-цветочки”. Далее – обращение к „девушкам... милым”, „сестрицам любимым”: „Откуда у вас цветочки золотые?” Ответ понятен в контексте общей темы песни:

„На войне, на великой, среди ратных людей, там мы доби́ли наши золоты-цветочки” [3, с. 287].

Интересно, что в одной сцене, передающей многолетнюю тоску Кунигасыни о пропавшем сыне, автор использует три песни, сменяющие друг друга и выражающие близкие, но разные по настроению темы. Подобная песенная трилогия призвана отразить не только душевное состояние матери, но и общее настроение ее окружения, земляков-литвинов.

Вторая песня „Сестрица милая” представляет собой диалог „сестрицы” и неизвестного собеседника. И в этом произведении героиня печальна. В песне содержится большое число вопросительных предложений, это объясняется самой формой – диалог, с одной стороны, с другой – большим числом выдвигаемых версий, догадок относительно кручины девушки. Тоска героини оттого, что уничтожено выращенное с любовью, то, что воплощало в себе красоту – розы, лилии, рута. Собеседник ищет виновника несчастья „сестрицы”, называя возможных обидчиков (ветер, река, Перкун). Не природные стихии, не гнев Перкуна стали причиной случившегося, несчастья принесли „бородатые люди” из-за моря. Девушка признается, что и сама чудом спаслась от них.

Песенный ряд в этом эпизоде коррелируется с обстановкой, и потому последняя, третья, песня „Милое солнышко, божия дочка!” уже в совершенно иной эмоциональной тональности: „более веселая, живая, не тоскливого напева”. На смену лирической героине – девушке, „сестрице” – приходит новый лирический герой – „солнышко”. Строится песня по принципу, продемонстрированному в предыдущем лирическом произведении: диалог. Обращение „милое солнышко” становится рефреном; наиболее частыми его определениями выступают также „божия дочка”, „божия доченька”. Ответное слово солнышка сосредоточено на одном из трех задаваемых неизвестным собеседником вопросах. Песня богата традиционными образами („солнышко”, „сиротки убогонькие”, „утренняя звездочка”, др.), шаблонами („за морями, за горами”), словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами („звездочка”, „деточки”, „доченька”, „пастушки”) [3, с. 287–288].

В данном эпизоде песенная трилогия выполняет две функции. С одной стороны, она должна скрасить горькие, скорбные годы оставшейся без единственного ребенка матери, с другой – пробудить чувство родины, родной земли у Швентаса, который, однажды предав отечество, став верным слугой рыцарей-крестоносцев, сейчас переживает подлинный катарсис. Его душа, долгие годы хранившая

обиду на соотечественников, будто проснулась, и требовательно заговорил внутренний голос, взывая к сердцу, к памяти. Исполненные девушками песни вызвали в его сознании другие песни, которые он помнил из своего детства: „Они тянулись длинной вереницей, бесконечным рядом, просыпались от забвения, и дрожали в них голоса матери, сестер и... нареченной” [3, с. 289].

У песен в романе важная функция: комментарий происходящего или произошедшего, а также преддверие, предвестие событий. Так, непростой разговор матери Юрия со Швентасом завершает очередная песня девушек „Вчерашним вечером...”

Литовские песни пронизаны тоской особенно тогда, когда звучат из уст людей, покинувших родную землю по чужой воле. Так, свидание влюбленных друг в друга, но не могущих преодолеть чувство нерешительности, стыдливости Юрия и Банюты иллюстрирует „грустная песенка” девушки. Песенка незамысловата, довольно проста, в ней те же герои, которые типичны для народных песен: девушка, матушка. Место действия – непостоянно: сначала садочек, затем – лужок. Лирическая героиня – „красна девица”. В садочке – все цветет, на лужочке – девушка с венком. Третья, заключительная строфа содержит пожелания здоровья и слова прощания с родными, с семьей: матерью, отцом, братьями, сестрами.

Таким образом, Ю. И. Крашевский в романе „Кунигас” создал многоаспектный художественный мир, в котором актуализировал исторический, эстетический, мифопоэтический, фольклорный, др. дискурсы. В произведении все компоненты (тема, идея, проблемное поле, персонажная система, структура) обретают особую силу убедительности и благодаря интермедиальности. Совмещение визуальных, пространственных, звуковых и прочих характеристик в повествовании позволяет автору создать многомерную (разноплановую) структуру образа.

Интермедиальность помогает продемонстрировать и богатые жанровые возможности исторического романа: его способность совмещать миф, документально-публицистический рассказ о крестоносцах, их роли в истории, фольклорные источники и произведения (песни, сказания, легенды), черты детективного жанра, для придания историческому повествованию интригующий характер, что в совокупности позволяет завоевать читательскую аудиторию, удовлетворить ее запросы.

1. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований [Электронный ресурс] / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе

- XXI века. К 80-летию профессора М.С. Кагана : материалы междунар. научн. конф. (18 мая 2001 г. Санкт-Петербург). Серия „Symposium”. Выпуск № 12. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С. 149–154. – Режим доступа : [http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/symp12\\_32.html](http://anthropology.ru/ru/texts/tishunina/symp12_32.html).
2. *Сидорова А. Г.* Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) : автореф. дисс. на соискание науч. степ. канд. филол. наук : спец. 10.01.01 „Русская литература” [Электронный ресурс] / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006. – Режим доступа : <http://www.asu.ru/files/documents/00002748.pdf>.
  3. *Крашевский Ю. И.* Маслав. Кунигас : исторические романы ; [пер. с польского] / Ю. И. Крашевский. – М. : Печатное дело ; Аспол, 1994. – 432 с.

## ПОЭТИКА ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ В СТРУКТУРЕ РОМАНА „КУНИГАС” Ю. КРАШЕВСКОГО

*Татьяна Васильевна Сенькевич*

[literas2006@mail.ru](mailto:literas2006@mail.ru)

*Кандидат филологический наук, доцент, заведующая кафедрой  
Кафедра теории и истории русской литературы  
Учреждение образования „Брестский государственный университет  
имени А. С. Пушкина”  
Бульвар Космонавтов, 21, 224016, г. Брест, Беларусь*

**Аннотация.** В русле интермедиаальной поэтики исследуется структура романа „Кунигас” Ю. Крашевского: способы, приемы создания целостного полихудожественного пространства посредством взаимодействия художественных референций. Избранная прозаиком для художественного постижения эпоха средневековья опиралась на эксперименты в области жанровой специфики исторического романа, стилового разнообразия, структурирования материала, персониферы и способов ее создания. Выявлен и проанализирован тип „интермедиаальной инкорпорации”: сосуществование в произведениях романиста разностилевых примет предполагает их инкорпорацию и различные проявления на уровне текста, что прежде всего свойственно портретным и пейзажным элементам.

**Ключевые слова:** интермедиаальность, поэтика, исторический роман, полихудожественное пространство, реализм, романтизм, сюрреализм, символизм, интермедиаальная инкорпорация.

## POETICS OF INTERMEDIALITY IN THE STRUCTURE OF THE NOVEL “KUNIGAS” BY J. KRASZEWSKI

*Tatiana Senkevich*

[literas2006@mail.ru](mailto:literas2006@mail.ru)

*Educational establishment “Brest State University named after A. S. Pushkin”  
21, Boulevard of Cosmonauts, 224016, Brest, The Republic of Belarus*

**Abstract.** The purpose of article is a study of the structure of the novel “Kunigas” by J. Kraszewski in line with poetics of intermediality: methods, receptions of creation complete polyartistic space through the interaction of artistic references. Chosen for art comprehension by the author the era of the Middle Ages was based on experiments in genre specific of the historical novel, a stylistic variety, structuring a material, personsphere and ways of its creation. Research methodology: historical- functional, structural-functional, descriptive (partially). In article the type of “intermedial incorporation” is revealed and analysed: the coexistence in the works of the novelist of multi-style signs assumes their incorporation and different manifestations at the level of the text that first of all it is peculiar to portrait and landscape elements. Replenishment of the portrait resource which has been set in the first portrait, is going on throughout all narration. The talent of the painter Krashevsky is shown and in landscape pictures. “Sculpturnost” is one of the main features of his portraits of people and images of the flora world. In the historical novel it is especially important to convey colouring of the remote past in architectural preferences, suits, customs, the ritual sphere and sphere of morals and manners, etc. The novel shows Litvins' life inseparably linked with folk art. The songs captured centuries-old experience of the people, the moods of today projected to the past of the region. Songs in the novel serve as the comment of what is happening or what happened and also precede events. J. Kraszewski's main creative task consisted in creating artistically convincing picture of the medieval era with historical events, persons who have played an important role at the moments of a historical choice, who find the nature of authenticity, due to colour of an era, transfer of the atmosphere of the past. The combination of visual, spatial, sound and other characteristics in the narration allows the author to create multidimensional structure.

**Key words:** intermediality, poetics, the historical novel, polyart space, realism, romanticism, surrealism, symbolism, intermedial.

### References

1. Tishunina N. Metodologija intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnykh issledovanii [Methodology of intermediality analysis in the light of interdisciplinary research]. In: *Metodologija gumanitarnogo znaniia v perspektive XXI veka*. Abstracts of Papers of the International Conference, Sankt-Peterburg, 2001. Sankt-Peterburg, 2001, pp. 149–154. (in Russian).
2. Sidorova A. G. *Intermedial'naiia poetika sovremennoi otechestvennoi prozy (literatura, zhivopis', muzyka)* [Intermedial poetics of the contemporary prose of our country (literature, painting, music)]. Extended abstract of PhD dissertation (Russian literature). Barnaul, 2006, 24 p. (in Russian).
3. Krashevskii Iu. I. *Maslav. Kunigas : istoricheskie romany* [Maslaw. Kunigas]. Moscow, 432 p.

### Suggested citation

Senkevich T. Poetika intermedial'nosti v strukture romana “Kunigas” Iu. Krashevskogo [Poetics of in the structure of the novel “Kunigas” by J. Kraszewski]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2013, no. 88, pp. 368–380. (in Russian).

Стаття прийнята до друку 26.04.2013 р.