

МОЛОДАЯ ФИЛОЛОГИЯ

Н.М. АБИЕВА¹

Алтайский государственный педагогический университет

**«ДРАМА НА ОХОТЕ» А.П. ЧЕХОВА: СМЫСЛОВАЯ
МНОГОМЕРНОСТЬ ЦВЕТОВОГО СПЕКТРА**

В статье повесть А.П. Чехова раннего периода «Драма на охоте» анализируется с точки зрения семиотики костюма. Анализируя семантику костюмных зарисовок, автор показывает, что цвет, маркируя ипостаси персонажей, их многоплановую репрезентацию, помимо характерологической функции, традиционной для костюма, формирует подтекст и межтекстовые связи.

Ключевые слова: костюм, деталь, цвет, подтекст.

N.M. Abieva

Altay State Pedagogical University

**«A HUNTING ACCIDENT»: THE
MULTIDIMENSIONALITY OF THE COLOR SPECTRUM**

The article is devoted to the semiotics of the costume in early Chekhov's story «A Hunting Accident». The analysis of the costume's senses allows to select a few functions of the costume's color: the color marks the hypostasis of the characters, forms the subtextuality and the intertextual links.

Keywords: *costume, the details, color, subtext.*

«Драма на охоте» – повесть раннего периода творчества А.П. Чехова, анализировалась в отечественном чеховедении [А. Измайлов,

¹ Наилья Мисирхановна Абиева, аспирантка кафедры литературы Алтайского государственного педагогического университета.

И.В. Алехина и др.]¹, в том числе и с точки зрения костюмного текста [Козубовская, Крапивная, 2005]².

Повесть содержит обширный материал для изучения костюмного текста. По мере укрупнения жанровой формы в творчестве А.П. Чехова костюмные зарисовки обретают смысловую многомерность. Цветовой спектр повести, приоткрывая новые грани текста, дает возможность иного осмысления персонажей.

«Драма на охоте» (1884)³ – повесть о «девушке в красном платье», ирония и трагедия судьбы которой в том, что ее жизнь

¹ Напр., А. Измайлов (М., 1916) считал «Драму на охоте» единственным романом Чехова, хотя и написанным для невзыскательного читателя «Новостей дня», но «серьезным литературным произведением, некоторые места которого ничуть не звучали бы диссонансом рядом с его позднейшими работами» [Чехов, 1975. Т.3. С. 591].

² Авторы выделяют специфическую функцию костюма – формирование пародийного модуса.

³ Чехов относился к этому произведению со скепсисом и не включал ее в собрание сочинений. Жанр произведения до сих пор – предмет споров. См. научную литературу: Бориневич-Бабайцева, З.А. Роман А.П. Чехова «Драма на охоте» // Труды Одесского ун-та. Т. 146. Серия филол. наук. Вып. 1956; Вуколов, Л.И. Роман А.П. Чехова «Драма на охоте» // Проблемы изучения художественного произведения. Тезисы докладов. Ч.2. – М., 1968; Катаев, В.Б. «Драма на охоте» А.П. Чехова (к проблеме описания образа автора) // Вопросы истории и теории литературы. Вып. 4. – Челябинск, 1968; Вуколов, Л.И. Чехов и газетный роман «Драма на охоте» // В творческой лаборатории Чехова. – М., 1974; Баханек, С.Н. «Драма на охоте» А.П. Чехова: следователь в поисках понимания // Художественная литература, критика и публицистика в системе духовной литературы. – Тюмень, 2005; Гусева, Л.М. «Драма на охоте» А.П. Чехова: растительный код в системе персонажей // Культура и текст. – Барнаул, 2005; Оверина, Кс. «Драма на охоте» А.П. Чехова в контексте русского уголовного романа // К 150-летию А.П.Чехова: А.П. Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики. – М., 1987; Де Пруайяр Ж. Гордый человек и дикая девушка (Размышления над повестью «Драма на охоте») // Чеховиана. Чехов и Пушкин: Сб.ст. – М., 1998; Де Пруайяр Ж.А. Чехов и Герберт Спенсер (Об истоках повести «Драма на охоте» и судьбе мотива грации в чеховском творчестве) // Чеховиана. Чехов и его окружение. – М., 1996; Карпов, Н.А. Два криминальных романа: «Отчаяние» Набокова и «Драма на охоте» Чехова // Nomouniversitatis: памяти Аскольда

становится материалом для повести, вариантом желанной эффектной смерти. С другой стороны, для Камышева, скрывшегося в повести под именем Зиновьева, – это способ облегчить душу. Мистифицируя, он в удвоении имен и точек зрения – взгляда редактора и взгляда рассказчика – выдает себя.

В тексте редактор набрасывает психологический портрет Камышева, начиная с подробного описания его костюма до указания на деталь – «господин с кокардой». Данная деталь приобретает ряд смыслов. С одной стороны, это знак чиновника¹. Камышев не похож на писателя, нуждающегося в заработке, а в пространстве текста – это знак человека с тайной. С другой стороны, кокарда (от фр. *cocardes* – «петушиные перья» [Даль, 1979, с. 124]) – встраивается в птичьи мотивы²: «Постой, у тебя на фраке перышко...» (с. 329). Камышев-Зиновьев ассоциируется с петухом, теряющим перья. Он мучим гордыней (перестал ходить к Наденьке из-за отца, «жалит», собеседников, будучи пьяным и т.п.)³. В преступлении обнажается

Борисовича Муратова (1937-2005): сб. ст. / под ред. А.А. Карпова. – СПб.: факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009 и др.

¹ В энциклопедическом словаре Брокгауза и Ефрона указано, что кокарда (фр. *cocardes*) – значок в виде двух- или трёхцветной розетки, носимый на головном уборе военными и гражданскими чинами; введена французами в XVIII веке; в России с 1730 года, при Анне Иоанновне, под названием банта или полевого знака: белого шелкового у офицеров, белого шерстяного или нитяного у нижних чинов; с 1874 года размещается: военная кокарда на околыше, гражданская – на тулье фуражки. См.: Брокгауз, Ефрон. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/brokgauz>. (20.11.2015)

² Замечательно, что почти каждый персонаж сравнивается с птицей или имеет анималистические сходства (Урбенин – собака, пес), граф Карнеев «...то же маленькое худое тело, жидкое и дряблое, как тело коростеля» (с. 255), «Граф хорохорился, как молодой индюк» (с. 343), Николай Ефимыч Скворцов, отец Оленьки: «Лицо его, испсанное синими жилочками, было украшено фельдфебельскими усами и бачками и в общем напоминало птичьью физиономию» (с. 273), Оленька – в ее фамилии птица – Скворцова – скворец, ее называют «птичкой», нянька графа Настасья – «Сычиха», доктор, «щур»: «Бедняга был печален и походил на мокрую курицу» (с. 337). Рупором правды становится птица, попугай названный человеческим именем Иваном Демьянычем.

³ Разъяренный, он агрессивен: «Когда я шел в лес, я далек был от

скрытая животная, хищническая натура убийцы (Камышев – хищник, Оленька – жертва, гаденькое существо, ящерица, змея). По замечанию исследователей, «слово “охота” у Чехова приобретает метафорический смысл. Охота – как борьба страстей, охота – как погоня за удачей, за счастьем» [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 223]. И как следствие – гибель жертвы.

Присутствие «онегинского» в портрете – костюм денди и красивая внешность – признаки рокового героя, влюбляющего в себя женщин («У женщин я имею прежний успех – это à propos», с. 414): «Одет он со вкусом и по последней моде в новенький, недавно сшитый триковый костюм. На груди большая золотая цепь с брелочками, на мизинце мелькает крошечными яркими звездочками бриллиантовый перстень» (с. 242). В его внешности чувствуется «порода»: «На этом лице вы увидите настоящий греческий нос с горбинкой, тонкие губы и хорошие голубые глаза... Каштановые волосы и борода густы и мягки, как шёлк» (с. 242). Очевидны отсылки к лермонтовскому Печорину¹ –

мысли об убийстве; я шел туда с одною только целью: найти Ольгу и продолжать жалить ее... Когда я бываю пьян, у меня всегда является потребность жалить...» (с. 414) – Камышев «жалит» или «клюет» жертву словами, а затем буквально: «Я схватил маленькое, гаденькое существо за плечо и бросил его оземь, как бросают мячик. Злоба моя достигла максимума... Ну... и добил ее... Взял и добил...» (с. 415).

¹ Описания мужской красоты и психологического портрета рифмуются, см. у Лермонтова в «Герое нашего времени»: «В его улыбке было что-то детское. Его кожа имела какую-то женскую нежность; белокурые волосы, вьющиеся от природы, так живописно обрисовывали его бледный, благородный лоб, на котором, только по долгом наблюдении, можно было заметить следы морщин, пересекавших одна другую и, вероятно, обозначающих гораздо явственнее в минуты гнева или душевного беспокойства. Несмотря на светлый цвет его волос, усы его и брови были черные – *признак породы в человеке*, так, как черная грива и черный хвост у белой лошади. Чтоб закончить портрет, я скажу, что у него был немного вздернутый нос, зубы ослепительной белизны и карие глаза; о глазах я должен сказать еще несколько слов...» [Лермонтов, 2002, с. 256], у Чехова: «Он, как я уже сказал, высок, широкоплеч и плотен, как хорошая рабочая лошадь. Всё его тело дышит здоровьем и силой. Лицо розовое, руки велики, грудь широкая, мускулистая, волосы густы, как у здорового мальчика» (с. 241). Сходство

усталость от жизни и огрубление чувств, едва теплящиеся романтические всплески, что впоследствии узнает читатель. Сочетание «лермонтовского» и «пушкинского» вводит мотив предчувствия гибели.

Его внешность противоречива и не укладывается в стереотипы физиогномики – крепок, при этом слаб, что подмечает редактор: «В этих движениях сквозят воспитанность, легкость, грация и даже – простите за выражение – некоторая женственность...» (с. 242)¹.

Несоответствия во внешности намекают на демоническую натуру, способную на роковой поступок (имел «сатанинскую гордость» и «презрение к жизни»). Таким образом, особенности, подмеченные во внешнем облике, характерологичны, и, кроме того, вводят подтекст, «приоткрывают завесу».

На цветовой семантике² построена динамика персонажа Оленьки Скворцовой – нисхождение от невинного существа к падшей грешнице. Каждое новое появление героини в сюжете соответствует изменению ее статуса и маркировано нарядом определенного цвета.

Впервые она появляется как «девушка в красном»³, где «красный» – это цвет жизненной силы, молодости, а также любви, страстности. «Красный», соотносимый с цветом крови, предопределяющим ее судьбу, становится роковым. Уходит в прошлое

вносит сравнение с лошастью.

¹ «...Не много нужно усилий моему герою, чтобы согнуть подкову или сплющить в кулаке коробку из-под сардинок, а между тем ни одно его движение не выдает в нем физически сильного. За дверную ручку или за шляпу он берется, как за бабочку: нежно, осторожно, слегка касаясь пальцами. Шаги его бесшумны, рукопожатия слабы. Глядя на него, забываешь, что он могуч, как Голиаф...» (с. 242).

² См. подробнее: Гончарова, Н.В. Цветообозначения в текстах А.П. Чехова // К 150-летию А.П. Чехова: А.П. Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики. М., 1987.

³ «Красный (и различные его оттенки) считался традиционным свадебным цветом на Руси. В XIX веке отношение к цвету претерпело значительные изменения. Красный стали называть цветом «адского пламени», «адского огня». Цвет, считающийся в языческой Руси цветом очищения и божественного огня, со временем стал ассоциироваться с греховным – адским пламенем. [Кирсанова, 1997, с. 337].

ее неземная таинственная сущность (Оленька-русалка, Дюймовочка¹), на мифопоэтическом уровне она соотносима с сиренами (она поет и смеется серебряным смехом), завлекающими мужчин-моряков и губящими их. Так, «красный» становится знаком плотского, греховного, постепенно проявляющегося в героине. Ее падение выражено на языке образов и аналогий: от неземных существ и возвышенных объектов («наяда», «цветок зеленого леса») до зооморфных сравнений²: птица – змея – кошка.

Новое появление в зеленом платье («На ней был какой-то темно-зеленый турнюр с большими пуговицами да широкополая соломенная шляпа...»), с. 296), хотя и не производило такого сильного эффекта, но, по признанию Камышева «...она мне понравилась не меньше прежнего» (с. 296). Фасон и цвет, с одной стороны, – дань моде, с другой – характерологическая деталь. Зеленый цвет многогранен: это цвет природы, он связан с местом обитания Ольги – лесом («цветок зеленого леса»), цвет «дикости»: «Зеленый лес несет символику дикости. Так, исподволь формируется подтекст образа Ольги: природа, не смягченная культурой, равнодушна к добру и злу» [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 220]. Стоит добавить, что «зеленый» здесь оказывается в оппозиции «красному» (в красном она пела) и является знаком «заземления»: ее застают за суетными делами: едет на

¹ Впечатление усилено сказочными ассоциациями – указанием на деталь костюма – «крошечные башмачки», отсылающие к Дюймовочке, и «стройные, как иглы, ножки», отсылающие к Русалочке. Впечатление «детскости» вызывает желание защищать и оберегать сказочную лесную принцессу. Ассоциации с Русалочкой поддержаны тем, что Оленька «воспитывается лесом». С ней связан «русалочий миф»: в славянской мифологии русалки – необыкновенно красивые и вредоносные существа, в которых превращались девушки-утопленницы [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 218].

² Торги по поводу Оленьки Скворцовой начались еще до ее появления в тексте: Кузьма пошло рекламирует красоту девушки: «Молоденькая, пухлявенькая, шустренькая... красота! Этакой красоты, ваше сиятельство, и в Питинбурге не изволили видеть...» (с. 259), Урбенин, отстаивая ее честь, называет ее «особой, достойной всякого уважения», а появление змеи (с ней ассоциируется Ольга впоследствии) – еще одна ипостась и знак ее падения.

ярмарку, деловито управляя шарабаном, стремится занять в церкви место получше и т.п. С зеленым цветом связаны зооморфные ассоциации (гадина – зеленая ящерка), и впечатление поэтичности рассеивается.

Описание свадебного платья опущено¹, и помимо обыгрывания семантики цвета, белое платье становится пустым знаком, это не платье законной невесты-жены Урбенина: «Но тщеславная Оленька не радуется... Она бледна, как полотно, которое она недавно везла с теневской ярмарки» (с. 318). Ее меркантильные амбиции не удовлетворены. По сути, Ольга – ничья жена. Став любовницей Камышева, она не готова рискнуть общественным мнением ради любви. Т.о. белое платье – это не платье несчастной влюбленной, обреченной на неравный брак, это знак падшей женщины.

Аналогии-намекы рассредоточены в пространстве всего текста, и далее смена колорита связана с голубым.

В голубом Ольга появится уже в статусе состоявшейся любовницы Камышева и жены Урбенина: «голубой», согласно традиции, указывает на невинность и преданность Ольги, а также на отражение ее внутреннего состояния: в нем заключена поэтичность и мечта.

Но «голубой» впервые появляется в описании маленькой дочки Урбенина: «И из лесу выбежала маленькая девочка, лет пяти, с белой, как лен, головкой и в голубом платье» (с. 318), и семантика цвета платья здесь оправдана, т.к. в культурном пространстве ребенок²

¹ Именно в этом наряде она становится не женой, а любовницей. Белый цвет – часть звена в цепи ее падения – превращается в знак ее грехопадения: вершина любви, красоты и есть вершина греховности – все стянуто в единый, неразрывный узел. «Никогда... я не видел ничего прекраснее, грациознее... и в то же время жалче...» (3, 326) – признается рассказчик. Так обыгрывается культурная семантика цвета в пародийном тексте. [См.: Козубовская, Крапивная, 2005, с. 221].

² Чистота, потенциальные возможности, невинность, искренность – символ природного, первородного состояния, отсутствия страха. В изобразительном искусстве ребенок также может символизировать мистическое знание, открытость вере. У алхимиков ребенок с короной на голове – знак философского камня. Христос указал на ребенка как на того, кто

символизирует чистоту и душу. Неслучайно внешность Ольги и девочки рифмуются – обе с льняными волосами, и в Ольге отмечается «детскость»: «Она была в ярко-красном, полудетском, полудевическом платье. Стройные, как иглы, ножки в красных чулках сидели в крошечных, почти детских башмачках» (с. 264). В сцене свидания с любовником «голубой» как бы настраивает на платонические чувства, но Ольга «увязает» в плотском: в дальнейшем от ревности она стрижет кудряшки Саши, которые похвалил Камышев, желая вытеснить из своего пространства соперников и врагов. Обрезание волос – символический жест уничтожения своими руками души. И в «голубом» обнаруживается сдвиг в сторону негативной семантики – это пародия на святость, непорочность.

Движение от «светлого» к «черному» знаменует стремительное нравственное падение Ольги. Ее последний костюм – черная амазонка: «Сидя на вороном коне... одетая в черную амазонку и с белым пером на шляпе, она уже не походила на ту девушку в красном... Теперь в ее фигуре было что-то величественное, «грандамское». Каждый взмах хлыстом, каждая улыбка – все было рассчитано на аристократизм, на величественность» (с. 353). Новая ипостась – Ольга-амазонка – попытка «царить», стремление доказать, что она рождена для самого лучшего. Начинает работать негативная семантика «черного»: «черный» – цвет темноты, грязи и мрака, куда погружается героиня, она мечется от одного мужчины к другому (муж Урбенин, любовник Зиновьев, богатый кавалер граф), она поглощена низменными чувствами – гордыня, зависть, злость («Другие мучаются, пусть и он мучается, – сказала Ольга, не глядя на меня и хмуря брови», с. 359).

В настойчивом повторении формулы «девушка в красном» – обозначение антитезы, чтобы оттенить былой образ прекрасной девушки. В финале происходит возвращение к «красному», но на новом витке. «Красный» появляется в виде крови – смертельной раны, нанесенной Ольге. Падение Ольги окончательно загоняет ее в ловушку, и закономерен результат – сначала гибель души, потом и

может войти в Царствие Божие благодаря своему смирению. [Тресиддер, 1999, с. 126].

телесная смерть. Сцена осмотра тела убитой Ольги натуралистична, описана языком судебно-медицинской экспертизы: «Осмотр платья... дал очень многое... Казакин от амазонки, бархатный, на шелковой подкладке, был еще влажен... пропитан кровью... Юбка амазонки, черная кашемировая, найдена страшно измятой: ее измяли, когда несли Ольгу... Потом ее стащили с Ольги и, безобразно скомкав, швырнули под кровать. У пояса она была разорвана: Ольга, не любившая заниматься починками,.. могла прятать этот разрыв под казакином» (с. 381). «Тело» приравнивается к вещи, утратив человеческий лик: «...принесли из лесу какое-то тело, одетое в порванное, окровавленное платье...» (с. 373), отсюда смешение крови и грязи. Итогом ее жизни оказывается окровавленное платье, брошенное в грязь, – метафора судьбы Ольги.

Цветовой спектр – красный, зеленый, голубой – цвета, присутствующие в костюмах Ольги, – основные цвета радуги, символ многоцветия жизни. Появление радуги вносит лирический мотив.

Цветовые контрасты указывают на разные этапы в жизни персонажа. У Ольги – от красного к черному, от прекрасной «девушки в красном» до падшей грешницы («черная амазонка»). У Камышева-Зиновьева серый цвет – цвет его настоящей жизни, скучной и беспросветной («Жизнь, которую я вижу сейчас сквозь номерное окно, напоминает мне серый круг: серый цвет и никаких оттенков, никаких светлых проблесков...», с. 408). Тоска по прошлому визуализируется в цветах радуги, связанных с Ольгой (для Камышева-Зиновьева радуга – это элегическое воспоминание о прошлом: «Но, закрыв глаза и припоминая прошлое, я вижу радугу, какую дает солнечный спектр... Да, там бурно, но там светлее...», с. 408). Момент присутствия любви и освобождения в ассоциациях души с птицей: «Но за что я люблю ее в иные минуты? За что я прощаю ее и мчусь к ней душой, как нежный сын, как птица, выпущенная из клетки?..» (с. 408).

Как антипод «девушки в красном» Наденька Калинина – «девушка в черном»: «черный цвет символизирует строгость и даже траур: безответная любовь к Зиновьеву окрасила и ее одежды, и всю ее жизнь в темные тона, оттеняющие «страшную бледность» Наденьки» [Козубовская, Крапивная, 2005, с. 225]. В ее портрете присутствуют параллели с пушкинской Татьяной: «угрюма, мечтательна... умна» (с. 408), «Жгучая брюнетка, бледная, знаешь, с такими глазами...» (с.

336), она и сама себя сравнивает с Татьяной в разговоре с Зиновьевым. В Наденьке есть противоречивая неоднозначность – ее ум и утонченность натуры отмечаются лишь графом и Камышевым-Зиновьевым, но ее поступки этому противоречат. Ее поведение саморазрушительно: предаваясь тоске и унынию, она слишком простодушно верит словам графа и живет глупой идеей его исправить: «Когда же этот человек, которого вы так не любите, сделает меня своею женою, то у меня уже будет задача жизни... Я исправлю его, я отучу его пить, научу работать... Взгляните на него! Теперь он не похож на человека, а я сделаю его человеком» (с. 356).

Наденька контрастна Ольгой, но только при взгляде издалека. Детали помогают придать резкость изображению героини, и закономерно возникает сомнение в уме Наденьки¹.

Ее судьба не завершается по сценарию пушкинской Татьяны, она полностью предается саморазрушению, отсюда «черный» вносит мотив смерти (попытка самоубийства). Указание на деталь – «гвоздь» (самолюбие), который мешает жить даже умной женщине, – знак авторского отношения к персонажам. Только при беглом взгляде две женщины – две противоположности, но деталь «гвоздь» скрепляет их в единую точку схода, обе подвержены греху гордыни и самолюбия, в итоге обе грешницы: Ольга убивает свою душу, Наденька – тело, т.к. наложить на себя руки считается в христианской культуре одним из страшных грехов. Символичен сон-фантазмагория Камышева-Зиновьева, где Ольга и Наденька появляются в шляпках: «Я остановился у самого большого окна и стал рассматривать женские шляпки... Шляпки были мне знакомы... В одной из них я видел Ольгу,

¹ Камышев-Зиновьев однажды скажет, отметит женскую черту: «Кто бы мог подумать, что эта умная, честная натура захочет расстаться с жизнью из-за такого субъекта, как граф? Нет, друг мой, к несчастью людей, женщины не могут быть совершенны! Как бы ни была умна женщина, какими бы совершенствами она ни была одарена, в ней все-таки сидит гвоздь, мешающий жить и ей и людям... Возьмем хоть Надю... Ну к чему она это сделала? Самолюбие и самолюбие! Болезненное самолюбие! Чтобы уколоть вас, она задумала выйти за этого графа... Не нужно ей было ни его денег, ни знатности... Ей нужно было только удовлетворить свое чудовищное самолюбие...» (с. 367).

в другой Надю, третью я видел в день охоты на белокурой голове внезапно приехавшей Сози... Под шляпками заулыбались знакомые физиономии... Когда я хотел им что-то сказать, они все три слились в одну большую, красную физиономию» (с. 363). Шляпки визуально коррелируют с «гвоздем» (шляпка гвоздя), отсюда образы женщин сливаются, превращаясь в чудовище¹, знак которого – красный цвет. Таким образом, автор с помощью расставленных в тексте деталей-намёков «ловит» невнимательного читателя, при детальном рассмотрении возникает эффект казалось-оказалось.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

Брокгауз, Ф.А; Ефрон. И.А. Кокарда / Ф.А. Брокгауз, И.А. Ефрон. [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vehi.net/brokgauz>. (12.12.2015).

Даль, В.И. Кокарда / В.И. Даль // Даль В.И. Словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. – М.: Русский язык, 1979. – С. 124.

¹ В культуре женщина, с одной стороны, «носителница, дающая жизнь, защитница и кормилица. Этот древний символизм преобладает в изображении женщин в искусстве, мифологии и религии во всех ранних традициях и отражается в эмблемах, наиболее часто связанных с ними. Сюда входят символы матки, такие, как пещера, колодец, источник; сосуды – ваза, кувшин, чаша, урна; ножны, корзина, лодка и похожий по очертаниям на лодку лунный полумесяц; углубления, такие, как борозда или долина; символы плодородия – деревья и фрукты; специфически сексуальные образы – раковина, ромб или перевернутый треугольник. Качества, наиболее часто связываемые в традиционной символике с женщинами, – душа, интуиция, эмоции и эмоциональное непостоянство, пассивность и подсознательное, любовь и чистота. В искусстве женщины персонифицируют большинство человеческих недостатков и достоинств. Их также идентифицируют с магическими способностями, особенно предсказанием- пророчеством» [Трессидер], с другой стороны, женщина – это воплощение демонической сущности. Именно женщины в фольклоре связаны с нечистью – русалки, ведьмы, сирены и др. С точки зрения библейского мифа первая женщина Ева была искушена дьяволом, что привело к изгнанию из Эдема. В литературе и искусстве сюжеты А. Жулавского, Л.Ф. Триера, И. Бергмана и др. Страх мужчины перед женщиной толкуется в фрейдистском ключе, отсюда желание мужчины погубить (убить) женщину и освободиться от нечистоты.

Джумашева, А.Б. Микропоэтика образа-вещи в литературе: «гвоздь» как образ-концепт / А.Б. Джумашева // Труды института магистратуры и докторантуры PhD КазНПУ. Вып. № 14. – Алматы, 2012. – С. 105-113.

Еранова, Ю.И. Способы проявления художественной символики в прозе А.П. Чехова / Ю.И. Еранова // Южно-Российский вестник геологии, географии и глобальной энергии: научно-технический журнал. – Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2006. – № 8 (21). – С. 28-32.

Козубовская, Г.П., Крапивная, Е. Поэтика костюма в повести А.П. Чехова «Драма на охоте» / Г.П. Козубовская, Е. Крапивная // Культура и текст – 2005. Т.3. – СПб.; Самара; Барнаул, 2005. – С. 218-227.

Лермонтов, М.Ю. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 6 / М.Ю. Лермонтов. – М.: Воскресение, 2002. – 592 с.

Тресиддер, Д. Словарь символов / Д. Тресиддер. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.

Чехов, А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Т. 3. / А.П. Чехов // А.П. Чехов. – М.: Наука, 1975. – 624 с.