

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт филологии  
Сибирского отделения Российской академии наук

На правах рукописи

Крюкова Маргарита Ивановна

**ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ТЕЗАУРУС В ПРОЗЕ А.С. ГРИНА**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация  
на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических  
наук Е.Ю. Куликова

Новосибирск - 2018

## Оглавление

<b>Введение.....</b>	<b>3</b>
<b>Глава 1. ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИНА В АСПЕКТЕ СЮЖЕТА И ПРОСТРАНСТВА.....</b>	<b>24</b>
<b>1.1. Разновидности экфрасиса в прозе Грина.....</b>	<b>24</b>
<b>1.2. Экфрасисы Грина в контексте творчества беллетристов первой половины XX века.....</b>	<b>44</b>
<b>1.3. Сюжет и экфрасис в произведениях Грина.....</b>	<b>55</b>
<b>1.4. Экфрасис и образы пространства в творчестве Грина.....</b>	<b>72</b>
<b>1.5. Динамичные картины в рассказах Грина .....</b>	<b>88</b>
<b>Глава 2. ДИНАМИКА ЭКФРАСИСА И ОЖИВШИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПРОЗЕ А.С. ГРИНА .....</b>	<b>116</b>
<b>2.1. Экфрастические портреты в повестях Грина («Пролив бурь», «Таинственный лес», «Джесси и Моргиана»).....</b>	<b>116</b>
<b>2.2. «Карточный» экфрасис в творчестве Грина («Серый автомобиль», «Гениальный игрок», «Клубный арап», «Жизнь Гнора»).....</b>	<b>134</b>
<b>2.3. Движущиеся статуи в прозе Грина («Бегущая по волнам», «Победитель», «Редкий фотографический снимок», «Белый огонь», «Серый автомобиль», «Убийство в Кунст Фише»).....</b>	<b>150</b>
<b>2.4. Манекены и куклы как воплощение динамики экфрасиса в творчестве Грина («Золотая цепь», «Серый автомобиль», «Бунт на корабле Альцест», «Лабиринт»).....</b>	<b>167</b>
<b>2.5. Зеркало как метафора экфрасиса в рассказе Грина «Безногий».....</b>	<b>192</b>
<b>Заключение.....</b>	<b>212</b>
<b>Список литературы.....</b>	<b>219</b>

## Введение

Диссертационное исследование представляет собой анализ экфрасического тезауруса в творчестве А.С. Грина. Вслед за определениями теоретиков экфрасис рассматривается как «поэтическое описание произведений живописи и скульптуры...»<sup>1</sup>, а также напоминающих картины и скульптуры изображений и предметов, включенных в художественный текст. Изучение экфрасического тезауруса в данной работе обозначает выявление и систематизацию живописных картин, похожих на них изображений, а также скульптурных образов. *Экфрасический тезаурус*, тем самым, является систематизацией разнообразных визуальных мотивов и сюжетов, позволяющих увидеть живописно-пластическую сторону поэтики Грина.

Задолго до широкого распространения теории экфрасиса в отечественном литературоведении о мотиве ожившей статуи подробнейшим образом писал Р.О. Якобсон в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина»<sup>2</sup>. Исследователь нашел множество сходств в сюжетном ядре сказки «Золотой петушок», петербургской повести «Медный всадник» и драмы «Каменный гость», они были рассмотрены на фоне скульптурных мотивов пушкинской лирики. Р.О. Якобсон назвал повторяющийся в произведениях Пушкина эпизод с оживающей статуей «мифом», «поэтическим мифом», «символикой, из которой складывается мифология поэта»<sup>3</sup> (позже Р. Шульц возвел сюжет об ожившей статуе к древнему «книдскому мифу»<sup>4</sup>), но в рамках современной терминологии можно назвать это же явление мифологическим сюжетом<sup>5</sup>. Так или иначе, ученый толкует пушкинский

---

<sup>1</sup> Spitzer L. The Ode on a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar (1955) // Essay on English and American Literature / ed. by A.Hatcher. Princeton, 1962. P. 72.

<sup>2</sup> Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145-180.

<sup>3</sup> Там же, с. 146.

<sup>4</sup> Шульц Р. Пушкин и Книдский миф. Мюнхен: Вильгельм Финг ферлаг, 1985. 136 с.

<sup>5</sup> Сам Р.О. Якобсон тоже употребляет термин «сюжетное ядро», «мотив» (Якобсон Р.О. Указ. соч. С. 168).

вариативный повтор структурно. Ожившая статуя позволяет «столкнуть», привести во взаимодействие темы живого и мертвого. Сюжет об ожившей статуе организует оппозиции живого – мертвого; динамического – статуарного, мгновенного – вечного. Сам миф (или сюжет), таким образом, структурирует художественный материал, определяет композицию произведения и т.п., поскольку в словесной структуре анализируемых произведений исследователь подчеркивает моменты динамического и статуарного.

Сделанное Р.О. Якобсоном открытие привело к тому, что сюжеты об оживающих изображениях привлекли к себе пристальное внимание литературоведов<sup>1</sup>. Тема оживающих портретов у Н.В. Гоголя и у писателей-романтиков, а затем и в прозе XIX в., и у модернистов, стала весьма актуальной в литературоведении. Не были обойдены вниманием исследователей и другие описания изображений, натюрмортов, предметов искусства в интерьерах русской классики.

Выявление и систематизация живописных картин, похожих на них изображений, а также образов, напоминающих скульптуру, – отдельная и важная тема, которая позволяет открыть и продемонстрировать свойства экфрастического тезауруса у Грина. В диссертации анализу подвергаются гриновские описания различных картин (в особенности портретов, но, кроме того, как картину можно увидеть интерьеры и пейзажи), скульптур (статуи и статуэтки), восковых изваяний (кукол и манекенов), карт и зеркал.

Карты с изображенными на них «лицами» – это, конечно, не «портреты» в полном смысле этого слова, но они являются метафорой человека-вещи – одной из самых трагических в литературе XIX-XX вв., открытой и описанной романтиками. Карточная колода всегда знакова, символична, это картинки и их значения, поэтому

---

<sup>1</sup> Еще раньше М.О. Гершензон отметил, что лубочные картинки в доме станционного зрителя на Библиейский сюжет о блудном сыне имеют отношение к общему сюжету повести «Станционный смотритель» (Гершензон М.О. Избранное. Мудрость Пушкина. М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. 384 с.).

появление карт в тексте организует «текст в тексте», второй, мощный, план текста. Включение карты как вида изображения позволило показать метафорический план стоящей за картой картинкой (портрета).

Самый метафорический вид экфрасиса в творчестве Грина – зеркало. Его можно увидеть как аналог портрета персонажа. Для Грина зеркало – важный объект, который не столько «сохраняет» чужие изображения, сколько моделирует новые. Это тоже своего рода изображение, только созданное не рукой художника, а Богом.

Внимание к этим образам позволяет углубить представления о сюжетно-композиционных принципах поэтики писателя.

Понятие экфрасиса актуализировалось в литературоведении лишь в последние десятилетия в связи с работами М. Рубинс<sup>1</sup>, Л. Геллера<sup>2</sup>, М.Г. Уртминцевой<sup>3</sup>, Н.В. Брагинской<sup>4</sup>, Ю.В. Шатина<sup>5</sup>, М. Кригера<sup>6</sup>, К. Гросса<sup>7</sup> и др. Но экфрасис – не новый термин, он возник в греко-римской риторике<sup>8</sup> и применяется издавна в литературоведческих работах, особенно в работах ученых-древников.

На первый взгляд может показаться, что экфрасис в современном понимании не имеет отношения к мифологеме ожившей статуи, однако это близкие области литературоведческих исследований, именно поэтому мы и акцентировали внимание на исследовании Р.О. Якобсона. Нас интересует не только экфрасис в его основном толковании, но – *экфрастический тезаурус*, в котором сочетаются статика и

<sup>1</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 357 с.

<sup>2</sup> Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума // под ред. Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. 216 с.

<sup>3</sup> Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 975-977.

<sup>4</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259-283.

<sup>5</sup> Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. №7. С. 217-226.

<sup>6</sup> Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992. - 432 с.

<sup>7</sup> Gross K. The Dream of the Moving Statue. U.S.A.: Pennsylvania State University Press, 2006. 272 с.

<sup>8</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. С. 259-282.

динамика, а также пограничные по отношению к картинам и статуям образы и мотивы – карты, зеркала, куклы, манекены и т.д.

Актуализация понятия «экфрасис» согласуется с таким свойством современной культуры и литературы XX в., как интермедиальность. О.А. Ханзен-Лёве считает его ключевым: «За концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что Грина нельзя назвать авангардистом, общая тенденция интермедиальности культуры наложила отпечаток на его творчество. Гибридизация слова, изображения и пространства, несомненно, характерны для произведений Грина, все его описания картин/статуй направлены на то, чтобы усилить эффект живописно-визуального воздействия образной стороны текста.

О.А. Ханзен-Лёве наглядно показывает, как романтическое стремление к синтезу искусств превратилось в XX в. в тотальное тяготение к синкретическим медиасистемам: «Предпочтение искусства *fin de siècle*... отдавалось замене или симуляции одной художественной формы другой/другими: поэзия должна была передавать впечатления музыки (звуковая живопись, языковая мелодия), музыка должна была пробуждать визуально-живописные или литературные впечатления (*audition colorée*, т.е. “прослушивание в цвете”), “звуковая картина”, “звуковые стихотворения”, а живопись – вновь использовать литературные мотивы»<sup>2</sup>. Все это укладывается в общее стремление искусства совершить «сдвиг дифференциации между языковой и вещественной действительностью»<sup>3</sup>, то есть подчеркнуть и как-то реализовать переносное, не прямое, не вещественное значение слова, превратить одно

---

<sup>1</sup> Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2015. С. 23.

<sup>2</sup> Там же, с. 38.

<sup>3</sup> Там же, с. 75.

в другое. «Оживление» мертвого, изображенного, скульптурного – это одна из метафор, позволяющих остро ощутить зазор между языковым и неязыковым, изображение «живо» только в переносном смысле, но словесное искусство способно реализовать переносное значение, оживить мертвую картину, дополнить и заместить собой живопись (как и музыку, к примеру).

Еще одно важное для понимания экфрасиса понятие – это понятие о рамках, границах, в узком смысле – внутритекстовых, а в широком – и межжанровых, межтекстовых, о границах между разными видами искусства<sup>1</sup>. «Живописный», «визуальный» фрагмент текста, конечно, имеет свои границы, сохраняет их, они могут быть с большей или меньшей точностью проведены читателем. Картины и пр. изображения в этом похожи на сны героев, которые тоже могут вводиться в текст незаметно или подчеркнуто, но вне зависимости от характера границы, читатель может ее ощущать или догадываться о ней. По мнению Ю.М. Лотмана, «проблема рамки – границы, отделяющей художественный текст от нетекста, – принадлежит к числу основополагающих. Одни и те же слова и предложения, составляющие текст произведения, станут по-разному члениться на сюжетные элементы в зависимости от того, где будет проведена черта, отграничивающая текст от нетекста. То, что находится по внешнюю сторону этой черты, не входит в структуру данного произведения: это или не произведение, или другое произведение»<sup>2</sup>.

Экфрасис – это что-то наподобие текста в тексте, и чаще всего экфрасис в тексте имеет границы. Он отделен от общей структуры повествования. В нем есть некоторая рамочность (начало и конец описания или фразы героев перед

---

<sup>1</sup> Анализируя произведения Грина, мы будем искать внутри текстов повестей и рассказов писателя вставки с описанием произведений искусства, они и будут «текстами в тексте». Но в большом масштабе само понятие экфрасиса свидетельствует о существовании и о преодолении границ между текстом словесным и текстом изобразительным.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб.: Искусство, 1998. С. 203.

изображениями). Остроумная формула Дж.Т. Митчелла отчасти объясняет идею рамки: экфрасис есть «словесное изображение визуального изображения»<sup>1</sup>.

Грин, с одной стороны, размывает границы между жизнью своих персонажей и искусством, герой может пересекать их, превращаться в изображение сам. С другой стороны, его изображения – это вторая реальность, которая, как правило, лучше первой, «жизненной» реальности. В творчестве Грина экфрасис является рамкой, внутри которой скрывается живописное или скульптурное произведение, а вне ее находится литературный сюжет.

Согласно определению Ю.Н. Тынянова, фабула в диссертации рассматривается как «статическая цепь отношений, связей, вещей, отвлеченная от словесной динамики произведения. Сюжет – это те же связи и отношения в словесной динамике. Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем фабульную деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес»<sup>2</sup>. В своих произведениях Грин, с одной стороны, картинно визуализирует персонажей, но, в то же время, экфрасисы не разрывают динамики сюжета. Возникающие картины не статичны, они, скорее, похожи на кинематографические кадры<sup>3</sup>. Это свойство поэтики Грина отметила Т.В. Петрусь: «Моторная изобразительность позволяет представить героя не просто зрительно, но в динамике. Если бы произведение Грина было написано в жанре не рассказа, а

<sup>1</sup> Mitchell W.J.T. *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. U.S.A.: Chicago Press, 1994. С. 152.

<sup>2</sup> Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 317.

<sup>3</sup> М.М. Бахтин подытоживает: «Развитие фотографии и импрессионистического искусства обусловило появление субъективной визуальности конца XIX–XX вв., которую, в свою очередь, сменила кинематографическая визуальность XX в. Повышенная восприимчивость к непосредственно данной реальности обусловила возрастание роли зрительных образов и развитие живописности в литературе» (Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества* // Сост. С. Г. Бочаров, примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 453). Ю.Н. Тынянов размышлял над определениями синтеза искусств: «пышные метафорические определения: “кино - живопись в движении” (Луи Деллюк) или: “кино - музыка света” (Абель Ганс). Но определения эти – это ведь почти что “Великий Немой”. Называть кино по соседним искусствам столь же бесплодно, как эти искусства называть по кино: живопись – “неподвижное кино”, музыка – “кино звуков”, литература – “кино слова”. Искусство между тем не нуждается в определениях, а нуждается в изучении» (Тынянов Ю.Н. *Поэтика. История литературы. Кино*. М.: Наука, 1977. С. 245).



киносценария, то многие части текста можно было бы рассматривать как точные указания актерам и оператору»<sup>1</sup>.

При анализе экфрасического тезауруса невозможно обойтись без обращения к проблеме визуальности. М. Левитт выделяет следующие категории культуры визуализации: «градопланирование, архитектура, ландшафтный и парковый дизайн, церемониальные и театральные действия, живопись, скульптура, гравюра, коллекционирование и экспонирование предметов искусства, галантерея, ювелирные украшения, парикмахерское искусство, изготовление фарфора и зеркал...»<sup>2</sup>. Главным визуальным моментом экфрасиса Грина является живопись. Писатель далеко не всегда использует упоминания и сюжеты известных (существующих) полотен и скульптур, он сам в своем воображении создает удивительные картины и статуи, а потом переносит их подробное описание на бумагу.

Второй аспект визуализации – это реализация метафоры «оживания» полотен и скульптуры: оживая, они проявляют свою динамическую природу. М. Рубинс проследила генеалогию экфрасиса, которая начинается с самых истоков литературы, например, с «Илиады», где, «хотя динамичные эпизоды чрезвычайно жизнеподобны, Гомер целенаправленно напоминает читателю, что он описывает не срез реальной жизни, а художественный предмет»<sup>3</sup>. И вот у Грина виден именно такой «художественный предмет» – расцветшая в динамике картина, оживший персонаж, движущаяся статуя.

Произведения Грина отражают традиции предшествующей литературы, а методы введения в литературу живописного кода очень древние. В русской литературе они прослеживаются в XVIII в., например, живописный код представлен

<sup>1</sup> Т.В. Петрусь. Неповторимое слово Александра Грина: Филологические этюды. Киров: Изд-во ВятГГУ, 2007. С. 7.

<sup>2</sup> Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С.33. «Этих категорий так много, потому что само наше сознание и мышление не может обходиться без визуальных приемов: необходимость вербализовать визуальное не только глубоко укоренилась в нашей традиции, став основной метафорой нашего дискурса – само понятие “теория” этимологически происходит от греческого слова, обозначающее зрение, – она происходит из потребности осмысления любого визуального артефакта» (Там же, с. 35).

<sup>3</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты. С. 67.

у Н.М. Карамзина. Само слово «живописность», «живописное», восходящее к «живописи», стало ключевым понятием эпохи, вобравшим в себя всю гамму представлений творцов литературы о том, каким должно быть изображение человека в литературе.

XIX век, особенно эпоха романтизма, представляет тесную взаимосвязь литературы и живописи/скульптуры. Изображения здесь не просто описаны как живые, они приходят в движение благодаря фантастическим событиям романтической повести. В произведениях А.С. Пушкина статуи преодолевают статичность, в повестях М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя оживают портреты. Б.Р. Виппер пишет об искусстве XIX в.: «Портреты-химеры, портреты-небылицы Гойи показывают, что все стало понятно и все неинтересно, человек уже больше не тайна, если можно нарисовать портрет движущегося, обернувшегося спиной, несуществующего человека»<sup>1</sup>.

Грин создавал свои романы и рассказы в период первой трети XX в., расцвета поэзии Серебряного века, богатого экфразистическими описаниями: «Четкость и ясность границ произведения, напоминающего скульптуру или архитектурное сооружение, и внутренняя его устремленность в мир вовне почти зрительно расширяют пространство, превращая литературный текст в метафорически изобразительный»<sup>2</sup>.

В своих произведениях Грин вербализовал живопись и скульптуру, наделил изображения динамикой, сделал их частью сюжета или полноценными персонажами. Динамический порыв, касающийся практически всех скульптурно-живописных мотивов, словно раздвигает изнутри границы нарисованного или окаменевшего изображения и становится движущей силой, которая создает новый мир. Рассматривая экфразистический тезаурус Грина, нельзя не подчеркнуть особых

<sup>1</sup> Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изд-во В. Шевчук, 2008. С. 273.

<sup>2</sup> Куликова Е.Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика / Дисс. ... д.ф.н. Новосибирск. 2012. С. 13.

свойств созданной им визуальности: скульптурно-живописные мотивы практически переходят в статус словесных, по крайней мере, находятся на границе между изображением и словом.

В данной работе используется классификация экфрасиса Е.В. Яценко<sup>1</sup>, которую исследователь оставляет с опорой на теоретические положения Н.В. Брагинской, Л. Геллера, В.В. Бычкова, С.С. Аверинцева, Р. Мниха. По «носителю» изображения, материалу, т.е. по описываемому референту, экфрасисы подразделяются на репрезентации произведений: а) изобразительного искусства: живописи, графики, скульптуры, художественной фотографии; б) неизобразительного искусства: архитектуры, ландшафтного и интерьерного дизайна, декоративно-прикладного искусства (мелкая пластика, маска, кукла, мебель); в) синтетического искусства – кино; а также г) репрезентации артефактов, которые произведениями искусства не являются: фото, популярная печатная продукция (этикетки, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях и т.д. В диссертации выделяются данные типы экфрасиса, позволяющие сформировать систему экфрасического тезауруса в творчестве А.С. Грина.

Итак, при изучении экфрасического тезауруса Грина для нас оказалась важна яacobсоновская мифологема (сюжет-миф об ожившей статуе) потому, что предметом нашего анализа является *экфрасис «динамический»* – прием, используемый Грином неоднократно: практически все изображения, которые вводит писатель в текст, наполнены динамикой, то есть «оживают» в глазах наблюдателя. Однако не меньшую роль в описании поэтики Грина играет и современное литературоведческое понимание экфрасиса, поскольку помимо частоты использования мотива оживающего изображения, писатель создает многообразие оттенков и колорита описания оживающих изображений, детально продумывает

---

<sup>1</sup> Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57.

приемы включения текста экфрасисных описаний в основной текст, работает над сложными формами синтеза словесного и изобразительного.

Зачастую в центре произведений Грина оказываются художники и любители искусства, создатели и творцы. Этот прием идет от романтической культуры первой трети XIX в., создавшей поэтический миф о вдохновении. Как считает Н.Я. Берковский, иенские поэты и философы – родоначальники романтизма – полагали, что только творец может постичь Бога, ибо в акте Творения он уподобляется Создателю, «Творец продолжается в творимом и сотворенном»<sup>1</sup>. «Внимание романтизма к изобразительному искусству и живописи было обусловлено близостью романтического мироощущения природе самой живописи. Увлечение живописью отвечало приверженности романтизма к ярким, пластически завершенным образам. Если поэзия и музыка являли дух человека без предметного выражения, то пластические искусства воссоздавали цельного человека, в единстве его духовного содержания и предметного воплощения»<sup>2</sup>.

Таким образом, не только миф о творце и вдохновении притягивает романтиков, не менее ярко в романтическую эпоху переживается идея синтеза искусств: «Скульптура стремится выражать только формы, она презирает краски и язык... Музыка – это предельное проявление духа... Живопись же, в неведении и словно бы покинутая, стоит посередине. Она хочет создать иллюзию жизни, пытается подражать звуку и речи живого мира»<sup>3</sup>.

Персонажи рассказов и романов Грина наделены чертами романтических героев, художники ищут свой путь, свою правду в искусстве и жизни, но, как и для романтиков XIX в., самым важным для них является выражение духа творца. У

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-Классика, 2001. С. 468.

<sup>2</sup> Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Томск, 2008. С. 19.

<sup>3</sup> Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977. С. 152 - 153. Отметим попутно, что идея синтеза искусств – это та самая идея, которую О.А. Ханзен-Лёве видит как основу создания медиасистем XX в.

романтиков жизнь струится: «Поэзия жизни и движения жизни, независимая от тех или иных предметов, форм и тем, должна была приобрести и приобретала огромнейшую широту»<sup>1</sup>.

Грина нередко называют неоромантиком, в качестве темы творчество у Грина – центр и смысл существования. В работе Е.Н. Иваницкой подчеркивается, что «ценность и сила, превосходящая ценность и силу любви в гриновском мире, – это искусство. Коллизии, связанные с ним, регулярно становятся основой сюжета в рассказах («Черный алмаз», «Искатель приключений», «Сила непостижимого», «Белый огонь», «Победитель», «Акварель» и др.)»<sup>2</sup>. Исследовательница рассуждает о том, что искусство занимает особое место в творческом мире Грина.

В монографии «Александр Грин: Жизнь, личность, творчество» Л. Михайлова пишет о разнообразных поворотах темы искусства в его сюжетах, в частности, о столкновении жизни и искусства. Произведения искусства в прозе Грина несут не только эстетическую функцию в судьбе героев, они изменяют ее. Судьбы художников драматичны, и корни неуживчивости одаренных натур лежат не в причудах характера. Художника изнуряет сложность его профессии, его почти сверхъестественная чувствительность, муки и «радость обостренного созерцания»<sup>3</sup>, опаляющий вихрь впечатлений, когда бросается он к карандашу и бумаге «в обманчивом восторге ложного захвата сокровищ»<sup>4</sup>. «Черный алмаз», «Таинственная пластинка», «Сила непостижимого», «Слепой Дей Канет» – в этих рассказах 1916-1918 гг. Грин пишет о роли искусства в судьбе человека, перед которыми простирается широкий мир исследования, об искусстве и политике, искусстве и морали, о природе искусства, об искусстве в его истинном и поддельном выражении.

---

<sup>1</sup> Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве. С. 20.

<sup>2</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 64.

<sup>3</sup> Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. М.: Художественная литература, 1980. С. 132.

<sup>4</sup> Там же, с. 132

Значение искусства в творчестве писателя, а также вопросы художественной статики и динамики рассматривал В.И. Хрулев в монографии «Романтизм Александра Грина» (1994). «Мир представляется Грину как явление движущееся, т.е. находящееся в бесконечном развитии вне нас и внутри нас; как начало движущееся, дающее толчок и направление внутреннему миру человека; и как начало движимое уже самим духовным стремлением и внутренним миром человека, – пишет исследователь о Грине. – Мир в его романтическом творчестве нестабилен. Он весь в движении, переливах, непостоянстве. Неустойчивость его подчеркивается всеми средствами: музыкой, красками, пространственными, временными ощущениями, пластикой и т.д.»<sup>1</sup>.

В 2004 г. в Пскове была защищена кандидатская диссертация «Принципы художественного обобщения в прозе Грина». Е.А. Козлова обращается к проблеме искусства в творчестве писателя: «Границы между жизнью и искусством размываются, жизнь воспринимается как форма искусства, а одной из функций искусства становится пересоздание жизни»<sup>2</sup>.

В.И. Хрулев размышлял и о визуализации в творчестве Грина: «Как художник Грин обладал сложным аппаратом чувственного восприятия и воображения. Наиболее значительную роль в нем играли зрительные ассоциации. Сам писатель неоднократно подчеркивал это как в автобиографических признаниях, так и в художественных произведениях. В “Рассказе Бирка” Грин подробно раскрывает роль ассоциаций через признания своего героя: “Надо сказать, что с самого детства зрительные ощущения являлись для меня преобладающими. Комплекс их совершенно определял мое настроение. Эта особенность была настолько сильна, что

---

<sup>1</sup> Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина (эволюция и сущность). Уфа: Изд-е Башк. ун-та, 1994. С. 144.

<sup>2</sup> Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Псков, 2004. С. 18.

часто любимые из моих мелодий, сыгранные в отталкивающей обстановке, производили на меня неприятное впечатление»<sup>1</sup>.

Итак, к проблеме искусства в произведениях Грина литературоведением был проявлен большой интерес, но перечисленные нами исследователи почти не упоминали об экфрасисе, о мифологеме оживающих изображений и скульптур, о динамике этого сюжета, о способе функционирования описаний картин/скульптур в тексте. Есть лишь отдельные статьи, касающиеся конкретно данной темы.

Анализ оживающего изображения представлен в работе Н.А. Петровой «Структура пространства в “Фанданго” А. Грина». Исследовательница акцентирует свое внимание на проблеме гриновского пространства, которое «имеет жизнеподобные очертания и подчиняется традиционной оппозиции север-юг»<sup>2</sup>. Важно также отметить еще одно заключение Н.А. Петровой: «Пространство у Грина наделено сюжетобразующей функцией. Фабула произведений, репрезентирующих его художественный мир, построена на переходе из одной жизни в другую, на сказочном по своей архетипической сути пересечении границы между своим и чужим»<sup>3</sup>. Логика статьи строится уже не в рамках размышления о сюжете об оживающем изображении, а в рамках осмысления экфрасиса.

Н.А. Петрова рассматривает мотив оживающей картины как переход героя в трансцендентный мир, который открывается через произведение искусства. Персонажи попадают в другое пространство, выбираются из него, характеризуя тем самым свойства преодоления трехмерности бытия. Герой Грина не только погружен в двое- (или много-)мирие, но несет его в своей душе. Исследовательница акцентирует свое внимание на персонаже, который перемещается из одного топоса в другой – трансцендентный мир. Такое понимание пространства и его

---

<sup>1</sup> Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина. С. 164.

<sup>2</sup> Петрова Н.А. Структура пространства в «Фанданго» А. Грина // Алфавит: строение повествовательного текста. Синтагматика. Прагматика. Смоленск: СГПУ, 2004. С. 249-256.

<sup>3</sup> Там же.

сюжетопорождающих свойств очень характерно для XX в., когда искусство перенасыщено пространственными играми, определяющими сюжетное развитие, а не наоборот.

Р.М. Ханинова в отдельной главе книги «Антропологическая поэтика русской повести и рассказа 1900-1930-х гг.»<sup>1</sup> рассматривает сновидческую философию и экфрасис в малой прозе Грина. Подробно изучая скульптурную мифологию творчества писателя, Р.М. Ханинова, тем не менее, не подчеркивает значение мотива оживающей статуи в прозе писателя и не обращается к романам Грина.

Таким образом, в литературоведении подробно не исследована проблема пространственных моделей в прозе Грина, связанных с оживающими произведениями искусства.

В 2003 г. Г.И. Шевцова рассмотрела идею движения в сквозных мотивах пути и дома. «Согласно позиции Грина, только взаимосвязь двух начал, динамического и статического, способна обеспечить гармоничное существование человека»<sup>2</sup>. Исследовательница обращает внимание на «мотив куклы, особенно востребованный в романтизме», который «воплощает идею ненастоящей жизни», затрагивает «проблему духовности человеческой жизни»<sup>3</sup>, не связывая, однако, данные положения с мотивом оживающего изображения и – шире – проблемой экфрасиса.

За последние годы не появлялось диссертаций о творчестве Грина, а также работ о роли искусства в прозе писателя. Напротив, возрос интерес к мотиву ожившего изображения. В 2011 г. в Томске В.Ю. Баль написала о «Мотиве “живого портрета” в повести Н.В. Гоголя “Портрет”»<sup>4</sup>. В 2013 г. М.Л. Сидельникова

---

<sup>1</sup> Ханинова Р.М. Антропологическая поэтика русской повести и рассказа 1900-1930-х гг. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. С. 135-154.

<sup>2</sup> Шевцова Г.И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. С. 9.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Текст и контекст: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011. 22 с.



проанализировала мотив ожившего изображения в русской литературе XIX – XX вв.<sup>1</sup>, а Д.В. Кротова посвятила свою диссертацию синтезу искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX в.<sup>2</sup>.

М.Л. Сидельникова в отдельном параграфе рассмотрела рассказ Грина «Фанданго», сделав вывод, что «“оживание” становится символом к жизни, раскрывая неоромантическую природу творческого метода А. Грина»<sup>3</sup>. Д.В. Кротова для анализа тоже выбрала «Фанданго», но увидела в этом тексте «структуру музыкального жанра»<sup>4</sup>. Исследовательницами были поставлены проблемы влияния искусства на душу человека и сознание: «какие нравственные изменения происходят с личностью под влиянием произведений искусства»<sup>5</sup>. Данные работы характеризуют искусство в творчестве Грина как существование второго ирреального пространства в тексте (М.Л. Сидельникова) или как способ преобразования действительности (Д.В. Кротова).

В нашей работе анализу подвергаются все романы и рассказы, в которых в той или иной степени присутствует экфрастический тезаурус. Самым частотным вариантом проявления «динамического» экфрасиса у Грина является мотив ожившего изображения (не только картины, но и скульптуры), поэтому нами предпринята попытка рассмотреть искусство как *инобытие* героев, обособленный мир, находящийся за рамкой картины, полноценная часть пространства героев. Такой способ позволяет наиболее полно охарактеризовать экфрастический тезаурус.

Сам способ включения в текст экфрасиса в творчестве Грина характеризует не только сюжет, но и структуру текста. В прозе писателя портрет или статуя приходят

<sup>1</sup> Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX – XX вв.: традиции и эволюция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2013. 24 с.

<sup>2</sup> Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н.Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М, 2013. 34 с.

<sup>3</sup> Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX – XX вв. С. 20.

<sup>4</sup> Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века. С. 8.

<sup>5</sup> Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX – XX вв. С. 23.

в движение («Бегущая по волнам»), иногда произведения искусства кажутся живыми только под взглядом наблюдателя («Искатель приключений»). Персонажи Грина – словно двойники картин, но сам экфрасис при этом может быть миметическим и немиметическим.

Итак, в диссертации на примерах конкретных текстов показывается, как Грин формирует свой экфрастический тезаурус – создает словесную живопись и скульптуру. Благодаря словесному образу визуальный объект приобретает особую ценность и масштаб. Литературная живопись и скульптура у Грина обладают способностью концентрировать смыслы, расширять свою, и без того весьма широкую, функциональность в художественном произведении за счет того, что являются не только описательной составляющей произведения, но и элементом повествования – движущим сюжет мотивом. Все это вбирает в себя понятие экфрасиса, его функции и возможные смыслы, экфрасис формирует метафорический, символический план произведения, подводит к идее синтеза искусств и интермедиальности культуры в целом.

**Актуальность исследования** определяется устойчивым интересом в современном литературоведении к проблемам экфрасиса в текстах XIX-XX вв. и к вопросам синтеза искусств, интермедиальности. Наличие экфрастического тезауруса в произведениях Грина выявляет необходимость создания целостной работы, посвященной анализу этого явления. В работе также подробно рассматривается экфрасис и с точки зрения сюжета (сюжет об оживающих изображениях), и с точки зрения общей структуры текста, определяется место экфрасиса в общей композиции произведения.

**Объектом** исследования является экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина. **Материалом** послужили романы писателя («Бегущая по волнам», «Блистающий мир», «Дорога никуда», «Джесси и Моргиана», «Золотая цепь»),

повести («Алые паруса», «Пролив бурь»), новеллы и рассказы с элементами экфрасиса.

**Предметом** исследования выступают динамические особенности экфрасиса в прозе А.С. Грина.

**Цель** нашего исследования – изучение экфрастического тезауруса в прозе А.С. Грина и определение его роли в общей композиции романов и рассказов и в поэтике А.С. Грина в целом.

Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Аналитически описать экфрастический тезаурус и обозначить динамические и статические характеристики экфрасиса в текстах А.С. Грина;
2. Определить функции экфрасиса в сюжетно-мотивной структуре произведений А.С. Грина;
3. Показать, что экфрастический тезаурус в прозе А.С. Грина включен в интермедиаальную парадигму культуры XX в.
4. Рассмотреть интертекстуальные корни экфрасиса в творчестве А.С. Грина;
5. Доказать, что разнообразие экфрасисного тезауруса в прозе А.С. Грина связано с особенностями поэтики его произведений, в частности, со свойствами неоромантического стиля.

**Научная новизна** исследования определяется следующими его аспектами:

1. Впервые предпринято системное исследование экфрасисного тезауруса в прозе А.С. Грина;
2. Впервые осуществлено комплексное аналитическое описание визуальной образности в романах и рассказах А.С. Грина;
3. Обозначены интертекстуальные связи произведений А.С. Грина с прозой и поэзией писателей XIX и XX вв. в аспекте экфрасиса;

4. Понятие «экфрасис» в творчестве А.С. Грина рассматривается в контексте исследования проблем интермедиальности, синтеза искусств и синкретических медиасистем.

**Положения, выносимые на защиту:**

1. Анализ экфрасисного тезауруса в прозе А.С. Грина показывает, что ключевым для творчества писателя является «динамический» экфрасис как метафора ожившего изображения, организующая в тексте оппозиции живого/мертвого, статического/динамического, мгновенного/вечного.

2. Метафора ожившего изображения определяет развитие мотивики и сюжетики во многих произведениях А.С. Грина (в творчестве писателя выделено более 30 экфрасисов такого типа), сюжетная динамика обеспечивается переходом границы между пространством «искусства» (картины) и «жизни» (все, что оставлено за рамками картины).

3. На основе анализа экфрасисного тезауруса в прозе А.С. Грина доказано, что экфрасис играет важнейшую роль в художественном мире писателя и широко распространен в его произведениях, что свидетельствует о приверженности писателя к интермедиальной парадигме культуры XX в.

4. Проза А.С. Грина развивалась в тесном взаимодействии с русской и зарубежной классикой и беллетристикой, в которой в той или иной мере представлен экфрасистический тезаурус; влияние на творчество писателя оказали экфрасисы А.С. Пушкина, М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, Г. Флобера, Э. По, А.И. Куприна.

5. Для А.С. Грина важны не только сюжетно-тематические заимствования и переклички, но и многообразие форм включения экфрасиса в текст произведения: экфрасисы возникают в сознании героев (картины-сны, картины-мечты, картины-видения), вставляются в произведение как отдельные, независимые сюжетные эпизоды, проявляется игра с рамками описанных в тексте изображений. Анализ

экфрасического тезауруса позволяет проследить неоромантические черты поэтики А.С. Грина.

**Теоретическая значимость исследования** predetermined тем, что

1. благодаря выявлению и аналитическому описанию экфрасического тезауруса в творчестве А.С. Грина появляется возможность обновить представления о поэтике писателя, акцентировать значение неоромантических тем творца, искусства, синтеза искусства;

2. на примере конкретных произведений показан механизм действия динамического экфрасиса, поскольку метафора «живое изображение/изваяние» является одной из самых продуктивных в классике и беллетристике XIX-XX вв.;

3. большой объем и разнообразие экфрасисного тезауруса у А.С. Грина позволяет судить о экфрасисе как о важнейшем звене беллетристического канона русской литературы начала XX в., с одной стороны, а, с другой стороны – рассматривать экфрасис как оригинальную черту поэтики писателя.

**Научно-практическая значимость работы** состоит в том, что результаты исследования могут быть использованы в практике преподавания в ВУЗах при чтении курсов лекций по истории литературы XX в., задействоваться при подготовке спецкурсов и спецсеминаров, посвященных творчеству А.С. Грина, при проведении литературных факультативов в старших классах средней школы с гуманитарным уклоном, а также при разработке учебных и методических пособий.

**Методологическая основа** диссертации определяется единством историко-литературного, компаративного и структурного подходов. На исследование повлияли теоретические труды по проблемам экфрасиса, синтеза искусств, интермедальности и диалога культур О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Н.В. Брагинской, В.Н. Топорова, О.А. Хансен-Лёве, Л. Геллера, Б. Кассен, М. Рубинс, Н.В. Злыдневой, М.Б. Ямпольского, Т.Е. Автухович и др.; работы, посвященные проблемам мотивного анализа, сюжетологии, нарратологии

(Е.Д. Мелетинского, В.Я. Проппа, Б.М. Гаспарова, И.В. Силантьева, Г.К. Косикова и др.), вопросам семиотики и семиосферы (Р.О. Якобсона, Ю.М. Лотмана, Б.А. Успенского, У. Эко), статьи и монографии об оживающих изображениях в творчестве А.С. Грина и других русских и зарубежных писателей (Р.О. Якобсона, В. Шмида, В.Ю. Баль, М.Л. Сидельниковой, Н.А. Петровой).

**Степень достоверности результатов исследования.** Достоверность полученных результатов определяется полнотой рассмотренного материала на достаточно высоком научно-теоретическом уровне. Все положения, выдвинутые в диссертации, основательно доказаны. Итоговые результаты работы, изложенные в заключении, соотносятся с целью и задачами, сформулированными во введении и двух главах исследования.

#### **Апробация результатов исследования.**

Основные положения диссертации изложены в виде докладов на конференциях молодых ученых «Филологические чтения. Проблемы интерпретации в лингвистике и литературоведении» (Новосибирск, НГПУ, 2012, 2013), на международной междисциплинарной научной конференции «Метаморфозы культуры на рубеже тысячелетий: культуросозидание как теоретическая и прикладная проблема» (Новосибирск, НГУ, 2012); на межвузовской научной конференции «Кормановские чтения» (Ижевск, УдГУ, 2013); на всероссийской научной конференции «Вторые Лемовские чтения» (Самара, СГУ, 2013); на Международной научно-практической конференции «Миф – фольклор – литература: постановка вопроса в современном научном пространстве» (Вроцлав, Польско-Русский институт, 2014); на Всероссийских научных конференциях «Сюжетология/сюжетография» (Новосибирск, ИФл СО РАН, 2015, 2016).

По теме диссертации опубликовано 11 статей, из которых 8 – в научных изданиях, рекомендованных ВАК РФ, 2 – в зарубежных сборниках, 1 – в сборнике материалов Всероссийской научной конференции.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы.

Первая глава «Экфрасис в творчестве А.С. Грина в аспекте сюжета и пространства» посвящена обзору экфрасисного тезауруса в произведениях Грина. Экфрасис рассматривается как основа гриновской сюжетики, решается вопрос о его сюжетологических и пространственных аспектах.

Во второй главе «Динамика экфрасиса и ожившие изображения в прозе А.С. Грина» представлен детальный анализ рассказов, повестей и романов Грина с экфрастическими фрагментами: экфрастические портреты, оживающие карточные изображения, статуи, образы манекенов и кукол, зеркальные изображения рассматриваются с привлечением интертекстуальных параллелей и анализа приемов экфрастических описаний.

В заключении подводятся итоги исследования.

Библиография включает 230 наименований.

# ГЛАВА I

## ЭКФРАСИС В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ГРИНА В АСПЕКТЕ СЮЖЕТА И ПРОСТРАНСТВА

### 1.1. Разновидности экфрасиса в творчестве А.С. Грина

В последние годы особенно усилился интерес к понятию экфрасиса, не только со стороны литературоведов, но также философов и искусствоведов. Исследованию экфрасиса посвящены работы О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинской, Л. Геллера, Б. Кассен, М. Рубинс и мн.др. Традиция экфрасиса как словесного описания произведений изобразительного искусства уходит своими корнями в античность, и именно с исследования античных экфраз начинается история его изучения. Первым экфрасисом принято считать описание щита Ахилла в конце XVIII песни «Илиады». Гомеровская экфраза, как отмечает О.М. Фрейденберг, «еще буквальное “воспроизведение воспроизведения”, так сказать, сугубая репродукция, “изображение изображения”»<sup>1</sup>. Это описание произведения пластического искусства с точки зрения того, что на нем изображено и как. В связи с этим экфрасис соотносим с греческим термином *eikoves* – «сравнение».

Н.В. Брагинская в работе «Экфрасис как тип текста» находит определение понятия «экфрасис» уже в I – нач. II в. н.э. у Ритора Феона: «экфрасис – это описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет»<sup>2</sup>. Исследовательница предлагает свое определение: «мы называем экфрасисом любое описание произведений искусства, включенное в какой-либо жанр, т.е. выступающее как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие

<sup>1</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. С. 320.

<sup>2</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259.



собой некий художественный жанр»<sup>1</sup>. В доказательство того, что экфрасис может представлять собой самостоятельный жанр, Н.В. Брагинская приводит пример «Картины» Филострата Старшего. М. Рубинс в своей монографии «Пластическая радость красоты» опирается на определение экфрасиса Н.В. Брагинской.

Попытка систематизации многочисленных трактовок экфрасиса и формирования единого подхода к его пониманию принадлежит Л. Геллеру. Отдавая дань авторитету О.М. Фрейденберг, положившей начало изучению экфрасиса и введшей в научный обиход термин «экфраза», Л. Геллер переходит к обзору современных исследований в этой области. Ссылаясь на работу Ш. Лабре, он изначально определяет экфрасис как «описания украшенных предметов и произведений пластических искусств»<sup>2</sup>. Такая трактовка, основанная, в первую очередь, на представлениях об античном экфрасисе, требует существенного дополнения и расшифровки, что, собственно, далее и демонстрирует Л. Геллер: «Надо серьезно пересмотреть общепринятый подход к экфрасису как к “копии второй степени”. Такой подход снимает проблематичность акта копирования»<sup>3</sup>. «Экфрасис, – подчеркивает ученый, – переводит в слово не объект... а восприятие объекта и толкование кода»<sup>4</sup>. Следовательно, не сам иконический образ полотна, как отмечает исследователь, а экфрасис очень часто является результатом записи зрительного ощущения и впечатления изображения<sup>5</sup>.

Таким образом, экфрасис не есть *линейное* изображение, т.е. описание предметов такими, какие они есть, но *живописное* изображение – описание предметов, какими их видит персонаж (оппозиции линейное/живописное ввел Г. Вёльфлин).

<sup>1</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. С. 261.

<sup>2</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С.6.

<sup>3</sup> Там же, с. 9.

<sup>4</sup> Там же, с.10.

<sup>5</sup> См.: там же.

О.А. Ханзен-Лёве исследовал концепцию интермедиальности и жанр экфрасиса, «который... ссылается исключительно на предзаданное иконографическое содержание, но не соотносится с самой структурой художественного языка, и в нем не реализовывался метод создания живописных произведений. Характерным для нового соотношения художественных форм между собой в модернизме является (постулируемое в символизме) стремление уже не только тематизировать конкретные визуальные образы в рамках литературы, но и вербально реализовать сам специфический художественный язык»<sup>1</sup>.

В данном исследовании мы не будем подробно останавливаться на жанровых характеристиках понятия, поскольку в произведениях Грина экфрасис вписан в композицию текста, он не создает отдельного жанра, но усиливает пластическое и одновременно динамическое переживание отдельного эпизода романа или рассказа. Хочется процитировать один из выводов М.Г. Уртминцевой: «экфрасис предельно раздвигает рамки литературного сюжета, в какой-то степени разрушая гармонию повествования»<sup>2</sup>.

Важным аспектом в изучении экфрасиса является его классификация. В творчестве Грина наиболее частотен *живописный экфрасис* («Искатель приключений», «Акварель», «Алые паруса»). Отдельно рассматриваются *портреты* («Таинственный лес», «Пролив бурь», «Джесси и Моргана», «Повесть крутых гор») и *карточные изображения* («Серый автомобиль», «Гениальный игрок», «Клубный арап», «Жизнь Гнора»). *Интерьер* проанализирован в повести «Фанданго», *пейзаж* – в рассказах «Шедевр» и «Враги». *Скульптурный экфрасис* представлен в романе «Бегущая по волнам», рассказах «Победитель», «Редкий фотографический снимок», «Белый огонь», «Серый автомобиль», «Убийство в Кунст Фише». *Манекены* – в романе «Золотая цепь», повестях и рассказах «Серый автомобиль», «Бунт на корабле

<sup>1</sup> Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре. С.44.

<sup>2</sup> Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 977.

Альцест», «Лабиринт». *Архитектурный экфрасис* рассмотрен, согласно определению О.А. Клинга<sup>1</sup>, как *топоэкфрасис* («Крысолов» и «Золотая цепь»).

Экфрасисы по объему делятся на полные, свернутые, нулевые. «Полный экфрасис содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта, т.е. это экфрасис в классическом варианте. Описание свернутого экфрасиса укладывается в одно-два предложения. Свернутые экфрасисы используются, чаще всего, для того, чтобы незаметно открыть другие перспективы, иногда только косвенно связанные с изобразительным искусством. Экфрасис в данном случае используется как мотивировка. Нулевой экфрасис лишь указывает на отнесенность реалий словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям»<sup>2</sup>.

Среди произведений Грина, включающих полный экфрасис, можно назвать рассказы «Искатель приключений» (с подробным описанием девушки на полотне), «Фанданго» (детальное описание комнаты, изображенной на картине), «Белый огонь» и «Победитель» (мраморные статуи), «Далекий путь» (представлен передний и задний план рисунка), романы «Бегущая по волнам» (статуя Фрэзи Грант), «Джесси и Моргиана» (картина «Леди Годива») и нек. другие.

Свернутый экфрасис можно проследить, например, в романе «Дорога никуда», где небольшая акварель характеризуется несколькими чертами: «безлюдная дорога среди холмов в утреннем озарении»<sup>3</sup>, в рассказе «Редкий фотографический аппарат»: «статуя изображала женщину в сидячем положении, с руками, поднятыми вверх, к небу, и глазами, опущенными к земле»<sup>4</sup>.

Нулевой экфрасис встречается, например, в романе «Джесси и Моргиана»: «Ева принесла картинку в бархатной рамке, величиной с книгу. Все осмотрели

<sup>1</sup> О.А. Клиг. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 98.

<sup>2</sup> Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47-57.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 45.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 477.

знаменитые поджатые губы Джиоконды»<sup>1</sup>. Данный экфрасис является редким показателем миметического искусства у Грина.

По наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта экфрасисы делятся на миметические и немиметические. Такие исследователи, как О.М. Фрейденберг и Н.В. Брагинская, отдают предпочтение последним. Ж. Хетени считает наиболее явным примером немиметического экфрасиса щит Ахиллеса, «по крайней мере, пока он не будет найден археологами»<sup>2</sup>.

В нашем исследовании будут изучены немиметические экфрасисы в романах и рассказах Грина. Картины и статуи, описанные в произведениях писателя, существуют лишь в пространстве его текстов. По объему они, чаще всего, представляют собой полные экфрасисы.

Н.В. Брагинская делит экфрасис на монологический и диалогический, считая последний вид самостоятельным жанром, диалогический экфрасис – это описания, поданные как бы в драматизированной форме. «Диалогический экфрасис – это запись диалога перед изображением»<sup>3</sup>. Отметим попутно, что диалогический экфрасис можно считать основой художественной прозы, где тема искусства доминирует, такой вид прозы чрезвычайно распространен с середины XX в., образцом для нее послужила проза М. Пруста.

Уделяя особое внимание именно диалогическим экфрасисам, исследовательница выходит на мотив оживающего изображения: «мотив “как живой” в диалогической экфразе может восходить к диалогу с самим изображением»<sup>4</sup>. У Грина находим несколько примеров такого диалогического экфрасиса: в рассказе «Фанданго» главный герой беседует с персонажем картины

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 231.

<sup>2</sup> Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК». С.164.

<sup>3</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. С. 279.

<sup>4</sup> Там же, с. 276.

(Бам Гран живет в пространстве картины, а также сам застывает на стене в виде рисунка), в «Сером автомобиле» ожившая восковая скульптура является действующим персонажем.

О.А. Клинг выделяет также топоэкфрасис: «Под топоэкфрасисом понимается описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку. В топоэкфрасисе – или в том типе воссоздания пространства, которое имеется в виду, происходит сопряжение в сублимированном виде различных видов искусства, в том числе архитектуры и скульптуры, живописи и графики, фотографии и кино... театра. Понятие топоэкфрасис применимо в тех случаях, где место действия является героем литературного произведения»<sup>1</sup>. Таким образом, топоэкфрасис выполняет своего рода интермедиаальную функцию и вместе с тем подчеркивает значение отдельного топоса (локуса) в тексте. В рассказе Грина «Искатель приключений» место действия сравнивается с человеком: «Иногда среди площади появлялся старый, как дед, фонтан, полный трепещущей от выкидываемых брызг воды; местами в боковой переулок взвивалась каменная лестница, а выше над ней бровью перегибался мостик, легкий как рука подбоченившейся девушки»<sup>2</sup>.

Это, конечно, не «оживающий» экфрасис, а лишь метафоричное описание города. Но среди произведений Грина можно вспомнить и топоэкфрасисы в романе «Золотая цепь» (дом Ганувера) и в рассказе «Крысолов» (здание банка). В данных текстах здания не столько являются героями литературного произведения, сколько олицетворяют главных персонажей. В метафорическом смысле герои становятся ожившими представителями архитектурного произведения искусства.

А.В. Ляхович, анализируя роман «Золотая цепь», называет дом Ганувера «смысловым центром романа»: «Образ постепенно кристаллизуется в символ, становится ядром многих смысловых нитей, альтернативным пространством романа,

<sup>1</sup> Клинг О.А. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 98.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 229.

наконец – моделью самого романа, моделью души главного героя и хозяина – усталого поэта Эвереста Ганувера, чей «ум требовал живой сказки; душа просила покоя. Дом, несмотря на непостижимость своей архитектуры, делится на 2 части: явную – “официальную”, чудесную, неслыханно-роскошную, – и тайную: тёмную и зловещую. Обе части Дома бесконечны и не имеют измерения, однако пространство явной части – стихийно и спонтанно, как искусство; в описаниях Санди оно напоминает живой организм, чьи побегы – шедевры; пространство тайной части предстает в облике бесконечных коридоров, темных и безлюдных, освещенных искусственным светом и управляемых загадочной машиной»<sup>1</sup>. Дом представлен, с одной стороны, «ожившим» произведением, с другой – бездушным меняющимся механизмом, и в то же время архитектурным двойником главного героя.

В рассказе «Крысолов» главный герой временно ночует в заброшенном здании Центрального Банка, представляющем лабиринт бесконечных комнат. Помещения похожи, и Грин вводит мотив зеркала: «Так мог бы, если бы мог, двигаться человек внутри зеркального отражения, когда два зеркала повторяют до отупения охваченное ими пространство, и недоставало только собственного лица, выглядывающего из двери, как в раме»<sup>2</sup>. Все здание будто превращается в зеркало, где герой ожидает увидеть самого себя, или своего двойника. Герой кажется сам себе неинтересным: при оживленной беседе в компании он «обыкновенно сидел в стороне»<sup>3</sup>. Заброшенное и однообразное здание отчасти характеризует героя.

При описании своей внешности он использует отрывок из письма своего друга Репина (фамилия которого мгновенно ассоциируется со знаменитым художником, писавшим в том числе и портреты). Письмо герой цитирует «из соображений наглядности»: «Он смугл, – пишет Репин, – с неохотным ко всему выражением

<sup>1</sup> Ляхович А.В. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина [Электронный ресурс]. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/lyahovich-vitki-i-okovy.htm>.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 372.

<sup>3</sup> Там же, с. 369.

правильного лица, стрижет коротко волосы, говорит медленно и с трудом»<sup>1</sup>. Описание внешности Грин превращает в «живой», «вербальный» портрет Репина, который придает визуальность (наглядность) не только внешности, но и манере говорить.

В исследованиях О.М. Фрейденберг и Б. Кассен понятие «экфрасис» тесно связано с категорией метафоры. Теме метафоры в текстах с сюжетом об ожившей статуе много внимания уделяет Р.О. Якобсон, он пишет о том, что мертвая статуя из пассивного объекта повествования превращается в активный субъект действия, реализуя метафору вечной жизни того, кого статуя увековечивает<sup>2</sup>.

Б. Кассен определяет экфрасис как антиметафору: «Метафора – фигура, чьей преимущественной функцией является ясность, т.к. она способствует еще лучшему узнаванию, создавая наглядный образ. Метафора делает незримое зримым. Но метафора обладает упорядоченной структурой, которая строго подчиняется эпистемологической или научной классификации и предполагает предварительное знание как рассказчиком, так и аудиторией относящихся к дефинициям таксономий. Термин экфрасис как таковой соотносится с определенной избыточностью, безудержностью, бьющей через край. Это некое изложение, которое исчерпывает свой объект и в качестве термина применяется по отношению к подробным, предельно полным описаниям вещей или лиц, нередко под этим названием образуя отдельные фрагменты в похвальных речах, но главным образом парадигматически следуя своему образцу, – описаниям произведений искусства»<sup>3</sup>. Р. Ходель также сопоставляет экфрасис и метафору, оба понятия интерпретируются исследователем

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 377.

<sup>2</sup> Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 171.

<sup>3</sup> Кассен Б. Эффект софистики. М.: Моск. филос. фонд, 2000. С. 228.

как аналоги, но метафора есть аналог образа, а экфрасис – подобие конкретного объекта<sup>1</sup>.

Подобно метафоре, экфрасис тесно связан с образностью. В его основе лежит скрытое уподобление мертвого (произведения искусства, искусно сделанной, но все-таки вещи) живому. Об этом пишет О.М. Фрейденберг в работе «Миф и литература древности». Исследовательница объясняет происхождение понятия изображения: «Вторичность (по отношению к действительности) иллюзии рано породила в античном уме представление об искусстве как о “слепке” с действительности, сделанном силой божества, позже — умелыми руками человека. Возникло представление о конкретном предмете, сработанном из физического материала (камня, дерева, глины, металла), который чудесным образом обращался в “копию” живого, подлинного предмета. Такой “иллюзорно живой” предмет стал называться “изображением”, вымыслом, дословно — фигурой, вылепленной из глины или воска, вырезанной из дерева или камня, выкованной из металла и т.д.»<sup>2</sup>.

Можно отметить разнообразие гриновских изображений: есть сделанные из камня и металла (статуи, автоматы), из воска (манекены), а также изображения на полотне (картины).

Приведем пример, свидетельствующий об экфрастичности художественного мышления Грина, из воспоминаний Нины Николаевны Грин. Мемуары заканчиваются зарисовкой «Виноградная ветвь»: «Жаркий солнечный день, чуть освежаемый легким ветерком с моря... Проходим мимо почти разрушенного здания бань. Александр Степанович останавливается и указывает на оконный просвет в глубине здания. В просвете видна виноградная ветвь, слегка колеблемая ветром. Как попала она сюда, — все разрушено, затоптано вокруг дома. А она темно-зеленая,

---

<sup>1</sup> Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК». С.27.

<sup>2</sup> Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. С. 320.



сильная, через тень внутри здания, на фоне яркого синего неба кажется живой картиной. “Хороша, – говорит Александр Степанович, – на руинах живет и дышит. Что-то доверчивое есть в том, как она повисла среди старых камней и разбитой штукатурки. Вот нарисую ее, как вижу, будут читать и будет казаться им, что где-то это в чужой, неизвестной стране, а это тут, близко, возле самой моей души и глаз”»<sup>1</sup>.

Красота окружающего мира превращалась для Грина в произведения искусства. Оконный просвет в разрушенном здании трансформируется в раму – картину с виноградной веткой. Картина при этом не теряет своих динамических свойств. Винограду, который, чаще всего, является составляющей натюрмортов, положено представлять мир неподвижных предметов, сложенных в особое сочетание, ярких и насыщенных цветами, но в то же время изображающих лишь мимолетность жизнь. Сорванные фрукты, лежащие на поверхности, продолжают свое существование только на картине. Грин как художник оставляет изображенные образы живыми и дышащими. Его изображения всегда дышат, т.к. искусство для него – живой организм и одновременно часть бытия. Картины и статуи в его романах и рассказах не являются декоративной частью интерьера или пейзажа. Они часть художественного мира писателя.

Сюжет с виноградной лозой визуально оживил в «Африканских приключениях» Реймон Руссель – современник Грина, французский писатель, тяготеющий к авантюрно-приключенческому жанру. Один из персонажей Русселя (Фюсье) «поместил в каждую ягоду (винограда) зародыш восхитительной картины, обретавшей свой окончательный вид по ходу созревания»<sup>2</sup>. Несмотря на то, что картинки кажутся застывшими («за хрупкой оболочкой скрывался облаченный в доспехи рыцарь, спящий в тени величественного дерева»), при особом освещении (Фюсье помещал фонарь под горшочек с виноградной лозой) «ничто не нарушало

<sup>1</sup> Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине. С. 403-404.

<sup>2</sup> Бретон А. Антология черного юмора // Перевод, комментарии, вступительная статья С. Дубина. М.: Carte Blanche, 1999. С. 314.

чистоты линий этих невообразимо малых статуэток, образованных сгущением виноградной мякоти и отливавших всеми цветами радуги»<sup>1</sup>. Руссель, таким образом, совмещает живописное и скульптурное изображения, которые будто бы оживают под взором наблюдателя. А виноградная лоза превращается в музей или галерею из причудливых солнечных картин. В созданном Русселем метафорическом образе, как в зеркале, отражается вереница мотивов и экфрасических наблюдений Грина и особенностей его работы с экфрасическими описаниями.

Л. Геллер в своих исследованиях отталкивается от современного искусствоведческого понимания слоистой и пористой структуры картины, которое отличается от плоского восприятия полотна во времена Лессинга. Картина, вслед за изменениями положения наблюдающего, подвергается метаморфозам, в ней скрывается не только зрительный рассказ<sup>2</sup>. На основании этого ученый утверждает, что традиционное противопоставление словесного и живописного стирается, и доказывает неправомочность существования оппозиций типа статика экфрасиса/динамика действия, вторичность экфрасиса/первичность повествования.

Из вышесказанного следует, что экфрасис зачастую репрезентирует изображение как живое. Главный герой рассказа Грина «Белый огонь» наталкивается в лесу на мраморные статуи. Вот как вводится экфрасис в текст: «По лестнице, улыбаясь<sup>3</sup> и простирая руки, сбегал рой молодых женщин в легкой, прильнувшей движением воздуха одежде; общее выражение их порыва было подобно звучному веселому всплеску, овеянному счастливым смехом. Две нижних женщины, коснувшись ногой воды, склонялись над ней в грациозном замешательстве;

---

<sup>1</sup> Бретон А. Антология черного юмора // Перевод, комментарии, вступительная статья С. Дубина. М.: Carte Blanche, 1999. С. 315.

<sup>2</sup> Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. С.12.

<sup>3</sup> Курсив здесь и далее в художественных текстах наш. – М. К.

следующие, смеясь, увлекали их; остальные, образуя группы и пары, спешили вслед, и с их приветливо вытянутых прекрасных рук слетала улыбка»<sup>1</sup>.

Изображение девушек не оживает напрямую<sup>2</sup>, оно видится уже живым под взглядом наблюдателя – Лейтера. Образы не статичны, и Грин это акцентирует: «Мраморное движение разделялось на обе стороны лестницы, с живописным разнообразием, столь естественным, что строго рассчитанная гармония внутреннего отношения форм казалась простой случайностью»<sup>3</sup>.

Именно такая особенность экфрасиса преобладает в произведениях Грина.

В рассказе «Искатель приключений» девушка, изображенная на картинах, выглядит живой для путешественника Аммона, именно его глазами читатель рассматривает полотно: «Аммон, отступив, *увидел* внезапно блеснувший день – земля вошла к уровню чердака, и стена исчезла. В трех шагах от путешественника, спиной к нему, на тропинке, бегущей в холмы, стояла женщина с маленькими босыми ногами; простое черное платье, неуловимо лишенное траурности, подчеркивало белизну ее обнаженных шеи и рук»<sup>4</sup>. Кажется, будто бы не сам автор создает ожившее изображение, а это делает его герой. «Зрительная наглядность... придает всему художественному произведению особую силу изобразительности»<sup>5</sup>, отмечает П.В. Невская.

Важно то, что Грин показывает картину глазами зрителя, и этот зритель в тот же миг становится творцом, именно он оживляет изображение. Такая динамизация экфрасиса позволяет подчеркнуть многоуровневость текста и его семантический

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 264.

<sup>2</sup> М.Л. Сидельникова указала на подобный случай в творчестве А.К. Толстого: «Непосредственно “оживания” в рассказе (“Встреча через 300 лет”) нет, что само по себе не оригинально, – этот ход (намек на мотив без воспроизведения “оживания” как его необходимой формальной части) характерен для литературы второй половины XIX в.» (Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в художественном мире А.К. Толстого: неклассическое содержание классической формы // Вестник Бурятского государственного университета. 2013. № 10. С. 104).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 264.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 241.

<sup>5</sup> Невская П.В. Литературно-живописное портретирование: основные параметры и характеристики. Краснодар: КГУКИ, 2010. С.41.

объем, поскольку перед читателем предстают одновременно картина художника и впечатление наблюдателя, которые, слившись воедино, делают образ «стереофоничным» – не плоским, а многогранным. И такой прием используется Грином неоднократно. Герои его произведений творят свои миры и свои изображения, динамизируют собственные экфрасисы, заставляя их выходить из пространства картины, а статуи лишают традиционной неподвижности.

В творчестве Грина есть произведения, восходящие к традиции Пушкина (статуя командора в «Каменном госте»), Н.В. Гоголя и М.Ю. Лермонтова (старика из портретов в «Портрете» Гоголя и в «Штоссе» Лермонтова), где изображения становятся активно действующими персонажами. В романе Грина «Бегущая по волнам» статуя на мгновение оживает и спасает героя, в рассказе «Убийство в Кунст-Фише» происходит обратное действие: ожившая статуэтка губит героев. В «Фанданго» герои беседуют в пространстве картины.

Особым образом экфрасис представлен в романе «Джесси и Моргиана». Рассмотрим этот эпизод подробнее. Героиня «создает» собственный экфрасис. Сначала девушка рассматривает картину: «По безлюдной улице ехала на коне, шагом, измученная, нагая женщина, – прекрасная, со слезами в глазах, стараясь скрыть наготу плащом длинных волос. Слуга, который вел ее коня за узду, шел, опустив голову»<sup>1</sup>. Перед читателями возникает живой образ Годивы благодаря впечатлениям Джесси от картины.

Картина, увиденная Джесси, напоминает полотно Ж.-Ж. Лефевра (1898). В центре картины леди Годива, обхватившая с двух стороны волосы, тем самым будто придерживает естественный плащ. Как и в романе Грина, на картине нельзя не заметить еще одного персонажа, который ведет лошадь под узду. У Лефевра это монахиня, за спиной которой плотно закрыты ставни.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 198.

Яркий образ рыжеволосой девушки изобразил Дж. Кольер (1898). Картина выдержана в огненном колорите, его создает богатая, расшитая рисунком попона коня, на котором, печально склонив голову, едет Годива. Данное изображение созвучно со стихотворением О.Э. Мандельштама «С миром державным я был лишь ребячески связан...», в котором упоминается леди Годива с «распущенной рыжею гривой»<sup>1</sup>. Отметим, что этот образ рожден не обязательно полотном Кольера, так как Мандельштам пишет: «Не потому ль, что я видел *на детской картинке* / Леди Годиву...»<sup>2</sup>. Поэт тоже использует своеобразный экфрасис: он уходит в прошлое и вспоминает детскую картинку, которую описывает уже в настоящем. Времена накладываются, и образ Годивы приобретает особенные мифологические очертания.

Джесси в романе Грина не нравится картина – читатель не знает, чья – Лефевра, Кольера или иного художника. И хотя она не пишет собственного произведения, но в воображении создает альтернативный образ: «Если уж изображать случай с Годивой, то надо быть верным его духу: нарисуй внутренность дома с закрытыми ставнями, где в трепете и негодовании – потому что слышат медленный стук копыт – столпились жильцы; они молчат, насупясь; один из них говорит рукой: “Ни слова об этом. Тс-с!” Но в щель ставни проник бледный луч света. Это и есть Годива»<sup>3</sup>.

Луч света – это развоплощенный экфрасис: сначала возникает образ картины, существующей в пространстве текста (яркий пример экфрасиса), а затем само

<sup>1</sup> Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4-х т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1996. Т. 4. С. 43.

<sup>2</sup> Там же, с. 43.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 198. «*Внешней* пространственной формы словесное творчество не создает, ибо оно не оперирует с пространственным материалом, как живопись, пластика, рисование; его материал, слово – материал, по своему существу непространственный (звук в музыке еще менее пространственен), однако изображаемый словом эстетический объект сам, конечно, из слов только не состоит, хотя в нем и много чисто словесного, и *этот объект эстетического видения имеет внутреннюю пространственную художественно значимую форму*, словами же произведения изображаемую (в то время как в живописи она изображается красками, в рисовании — линиями, откуда тоже не следует, что соответствующий эстетический объект состоит только из линий или только [из] красок; дело именно в том, чтобы из линий или красок создать конкретный предмет)». (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.81).

литературное пространство рождает новый образ. Джесси берет на себя роль режиссера и изменяет кадр. Так в тексте Грина создается кинематографический эффект. О подобного рода эффектах писал М.Б. Ямпольский: «Взгляд незаинтересованного наблюдателя подобен камере, снимающей картину. Цель ее – проникнуть внутрь полотна. Живопись действительно снимается как окно, излюбленная модель линейной перспективы. Рама или край полотна никогда не оказываются в поле зрения. Полотно разделяется на фрагменты, значимые детали, которые увязываются между собой движением камеры. Таким образом, полотну навязываются временное измерение и навязчивая повествовательность, в свою очередь превращающие живописное пространство в нарративное, функциональное пространство. В результате этих простых манипуляций живописное измерение уводится в тень, а объект изображения приобретает самодовлеющее значение»<sup>1</sup>. В случае развоплощенного экфрасиса нарративное пространство само создало живописное.

Грин берет на себя роль художника и «изображает» в романе свою вариацию картины на сюжет о благородной леди Годиве. А его героиня Джесси будто бы становится активным участником изображенного на полотне действия. Для нее рама картины – не преграда. «Хотя наглухо были закрыты ставни окон, существовал один человек, видевший леди Годиву, – сам зритель картины; и это показалось Джесси обманом. “Как же так, – сказала она, – из сострадания и деликатности жители того города заперли ставни и не выходили на улицу, пока несчастная наказанная леди мучилась от холода и стыда; и жителей тех, верно, было не более двух или трех тысяч, – а сколько теперь зрителей видело Годиву на полотне?! И я в том числе. О, те жители были деликатнее нас!”»<sup>2</sup>. Джесси не только перемещается в изображенную сцену, она попадает в давнюю легенду, так как принимает на себя

<sup>1</sup> Ямпольский М.Б. Наблюдатель. М.: Ad Marginem, 2000. С.82.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 198.

правила той эпохи – не смотреть на наездницу. А после этого она берет на себя роль художника и мысленно воображает свою картину, все так же являясь ее соучастником. Ведь слова: «Ни слова об этом. Тс-с!» – исходят от нее.

О феномене попадания художника в картину размышляет Н.Г. Медведева в статье «Проблема точки зрения в стихотворении О. Седаковой «Портрет художника на его картине». Исследовательница опирается на труды Б.А. Успенского и М. Фуко. Б.А. Успенский пишет, что живописцы Средневековья и раннего Возрождения помещали собственную фигуру у самой рамы, хотя и на периферии картины, но однако в пределах изображаемого. «Таким образом, художник здесь в роли зрителя, наблюдающего изображенный им мир; но зритель этот – сам внутри картины»<sup>1</sup>.

Использование подобной внутренней точки зрения специфично для системы обратной перспективы, когда сам художник становится наблюдателем внутри пространства картины и может активно в нем перемещаться<sup>2</sup>.

Такая динамика как раз характеризует героиню Грина Джесси: она не только созерцатель картины, она – свидетель сцены живописного пространства. В книге «Слова и вещи: Археология гуманитарных наук» М. Фуко анализировал случай, когда художник мог одновременно находиться перед картиной, которую он пишет, и являться ее нарисованным персонажем, что означало бы столкновение взаимоисключающих видимостей<sup>3</sup>. Несмотря на то, что Джесси напрямую нет на полотне, она будто все равно присутствует там. Излюбленный прием Грина размывает раму полотна, поглощая других персонажей.

В творчестве Грина встречается еще один сюжет, когда герою не нравится рассматриваемое полотно, и он его переделывает. В «Алых парусах» Грэй недоволен

---

<sup>1</sup> Медведева Н.Г. Проблема точки зрения в стихотворении О. Седаковой «Портрет художника на его картине» // Вестник Удмуртского ун-та. Ижевск, 2007. № 5. С. 96.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. С.40.

картиной, изображающей распятие. «Он вынул гвозди из окровавленных рук Христа, т.е. попросту замазал их голубой краской, похищенной у маляра»<sup>1</sup>.

Несмотря на значительное преобладание немиметического экфрасиса в произведениях, Грин тяготел и к классическому искусству. Свое отношение он раскрывает в рассказе «Шедевр». Ироничное и гротескное произведение рассказывает о значении искусства в будущем. Герой, живущий в 2222 г., попадает на выставку. Картины, предстающие перед наблюдателем, представляют собой застывшую реальность: технократическое процветание и материальные ценности. В.В. Харчев отмечает: «Вот что пугало Грина, вот что отвращало его от революционной современности, – боязнь, что материальное благополучие, осуществившись оно при социализме, приведет к духовной сытости и гибели искусства. Искусство живет прекрасным, а современность неэстетична; художник не может отключиться от современности, иначе искусство его станет самодовольным; художник не может жить современностью, иначе станет создавать одни суррогаты. Искусство и современность могло бы примирить будущее...»<sup>2</sup>.

На выставке в зале пейзажистов главный герой «Шедевра» рассматривает грядки с петрушкой и гигантской брюквой. При этом не забывает упомянуть «о колорите, свете и решительности контура. Последний превосходил все мыслимое»<sup>3</sup>. Другое направление искусства автор называет «натюр-мортом»<sup>4</sup>, разделяя слова, делая акцент на мортальной семантике. И действительно, в картинах сплошные «мертвые» предметы: гайки, болты, пуговицы и сверла. Картины так же безжизненны, как и окружающая обстановка. Грин практически ничего не рассказывает о героях рассказах, они безлики, так как затерялись в бездушном

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 20.

<sup>2</sup> Харчев В.В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. С. 121.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 58.

<sup>4</sup> Там же.



обществе, считающем произведением искусства огородные грядки, в обществе, которые тыкает ножи в «хоругвь с изображением гималайских гор»<sup>1</sup>.

Понятно, против какого искусства выступает Грин, какое искусство он считает мертвым и бессмысленным. Футуризм, кубизм для него чужды прекрасному, технический мир, как полагает писатель, разрушает эстетическое начало. Для Грина неприемлемы манифесты футуристов, например, такие идеи: «Наши тела проникают в софу, на которой мы сидим, и софа проникает в наши тела. Автобус врывается в дома, которые он проезжает, и, в свою очередь, дома сами бросаются на автобус и ослепляются им»<sup>2</sup>.

Грин боится, что «техническое» искусство потеряет личностность, связь с красотой и человеком, что прежние – классические – произведения, действительно, будут «сброшены с парохода современности», и место прекрасных портретов и пейзажей прежних времен займут гайки, болты и сверла. Удивительно то, что Грин предрекает эпоху концептуализма – то есть кубизма и футуризма, пережившего абстрактные идеи и превратившего картину в сочетание странных, неэстетичных и между тем обыденных предметов. Объектом искусства становится любая вещь, явление, процесс, поскольку концептуальное искусство представляет собой чистый художественный жест.

Но в финале Грин «спасает» вечное искусство: герой, купив картины с изображением полировки труб, обнаруживает под слоем грунтовки «лицо молодой женщины с ниткой жемчуга в бронзовых волосах – лицо, написанное Корреджио. “Мы нашли более, чем ожидали”»<sup>3</sup>, – рассуждает герой, проливая свет на цель посещения выставки. Он пришел в поисках истинного шедевра, которое было скрыто, замуровано, но все равно не забыто.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 59.

<sup>2</sup> Boccioni U., Carra C., Russolo L. et al. The Exhibitors to the Public 1912 // Futurist Manifestos. Ed. By Umbro Apollonio Пер. И. Азизян. Л., 1973. Р. 27.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 59.

Перед нами явлен необычный способ оживления искусства. Картина, не приобретая динамических свойств, получает словно вторую жизнь, в то время как многие шедевры канут в забвение. Это динамика временная, когда из-под одного пласта выглядывает другой и преображает мир.

Но общество в утопическом рассказе Грина не просто спрятало работы известных художников, оно узаконило запрет на высокое искусство: «За это меня казнят сегодня – казнят радиоактивно и поносно – особенно за жемчуг»<sup>1</sup>. Героя способна «погубить» не картина, безжизненный предмет интерьера, а изображение. Однако необходимо отметить, что и образ девушки на старой картине не «оживает»: герой, проживший в мире царствования предметов и технического прогресса, замечает лишь камни в волосах. Искусство, считает писатель, погибает вместе с «живой» душой, превращаясь в металл.

Пространство, бесконечно расширяемое футуристами и кубистами за счет «захвата» внутрь картины, образа, персонажа любых объектов вплоть до гаек и болтов, не привлекает Грина: он видит в этом лишь пустую бесконечность, теряющую смысл и красоту. В 1931 г. В. Каверин напишет роман «Художник неизвестен», о котором А. Флаккер скажет: «В романе Каверина... “принцип геометризации и расщепления перспективы” прочно связан с “абстрактной, кубофутуристской эстетикой живописи” и ее гибели»<sup>2</sup>.

По мнению В.Е. Ковского, в произведениях Грина присутствовала романтическая поэтизация природы, интерьер превращался в пейзажные зарисовки<sup>3</sup>. «Неуютная, почти голая комната, куда вошел Горн, смягчалась ослепительным блеском неба, врывавшегося в окно; на его синем четырехугольнике толпились

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 59.

<sup>2</sup> Флаккер А. Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008. С. 196.

<sup>3</sup> Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина. М.: «Наука», 1965. С. 325.

остроконечные листья и перистые верхушки рощи»<sup>1</sup>. Идеал жилья Грина ярко выражен в словах Дэзи: человек должен «чувствовать себя погруженным в столпившуюся у дома природу, которая, разумно и спокойно теснясь, образует одно целое с передним и боковым фасадами»<sup>2</sup>.

Уже в ранней повести «Карантин» (1907), носящей скорее революционный характер, герой Сергей воспринимает снаряд как нечто живое: «войдя в комнату, сразу ощутил в ней присутствие постороннего, почти живого существа. Существо это лукаво глядело на него и щупало взглядом, безглазое, – сквозь стенки комода, покорное и грозное, как вспыльчивый раб, готовый выйти из повиновения»<sup>3</sup>. Тут Грин описывает совершенно не произведение искусства, а стальную коробку с взрывчаткой, но в то же время оживающую, пусть хоть и на мгновение под впечатлением героя.

В рассказе «Враги» писатель изображает пейзаж как натюрморт с негативной коннотацией: «Плохо намалеванный пейзаж, конечно, наглухо закрывает нам картину природы, жертвой которой пал неумелый художник; мы видим помидор-солнце, метелки-деревья, хлебцы вместо холмов; короче говоря, – изображенное в истине своей нам незримо, хотя часть истины в то же время тут налицо: расположение предметов, их ракурс, тона красок»<sup>4</sup>.

Б.Р. Виппер, размышляя над термином «натюрморт», приходит к понятию «“живопись предметов” (или “предметная живопись”)». Исследователь отмечает, что «специфика жанра определяется не столько миром неодушевленных вещей, сколько тем, что сделалось предметом, хотя бы и наперекор своему органическому строению. Речь... идет и о живых предметах, будь то трепещущие рыбы, сочные плоды или росистые цветы, однако они изъяты из своей живой среды, оторваны от

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 297.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 180.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 137.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 344.

своей стихии, от своей целесообразности и поставлены в новую целесообразность — преобразующей, переставляющей руки человека»<sup>1</sup>.

Таким образом, живое (динамическое) в натюрморте наделяется идеей статики (мертвой природы). Возможно, именно поэтому натюрморты у Грина используются редко, в отличие от пейзажей и портретов.

Произведения Грина изобилуют экфрастическими вкраплениями. Нами были перечислены разные виды экфрасиса, обнаружено преобладание у Грина немиметического экфрасиса. По объемному параметру встречаются все три вида экфразы: полная, свернутая, нулевая; в большинстве случаев автор репрезентирует изображение как живое и противопоставляет содержательной или описательной красоте картины абстрактное сочетание предметов и вещей – форм пространства, не наполненных, по его мнению, смыслом; внутритекстовое пространство в текстах Грина способно порождать живописное.

## **1.2. Экфрасисы Грина в контексте творчества беллетристов первой половины XX в.**

Особое значение в работе имеет обозначение интертекстуальных пересечений произведений Грина с писателями первого ряда. Нельзя охарактеризовать экфрастический тезаурус писателя, не упоминая при этом известные тексты А.С. Пушкина и Н.В. Гоголя, Ф.К. Сологуба и И.А. Бунина и т.д. Однако немаловажной остается проблема – Грин и писатели-беллетристы. Увидеть творчество писателя на фоне эпохи, в контексте не только классиков, но и других современников – необходимое условие анализа экфрастического тезауруса Грина. Его проза занимательна, доступна широкому читателю, изобилует эффектными сюжетными ходами и яркими описаниями. Все эти черты сближают прозу писателя с

---

<sup>1</sup> Виппер Б.Р. Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука - классика, 2005. С. 237.

текстами беллетристов. В данном параграфе будет представлено сравнение экфрасисов Грина и экфрасисов писателей, творчество которых принято относить к разряду беллетристики: это Е.А. Нагродская, А.П. Каменский, Г.И. Чулков, М.П. Арцыбашев, А.А. Кондратьев. Грина печатали в «Синем журнале» рядом с рассказами Нагродской. Каменский высоко отзывался о его рассказе «Остров Рено»<sup>1</sup>.

Одним из самых ярких звеньев поэтики прозы является сюжет, он присущ как произведениям классической литературы (исключая бессюжетную прозу, к примеру, лирическую), так и произведениям беллетристики, однако беллетристические сюжеты отличает более простой характер связи между сюжетными звеньями, слабая сюжетная инверсивность и, скорее, аллегоричность, чем символичность сюжета.

Для беллетристики XX в. экфрасис – довольно-таки освоенная область. Экфрасисы в беллетристике, пожалуй, даже более многочисленны, чем в классике, возможно потому, что в беллетристике XX в. остаются актуальными уже отыгранные романтические сюжеты прозы века XIX-го. В творчестве беллетристов XX в. можно увидеть много вариантов экфрасиса: и живописный, и архитектурный, и музыкальный. Распространен и сюжет оживающего изображения, отражения, скульптуры, идола. Частотен романтический образ героя-художника, чаще такой герой близок или же наоборот – антагонистичен рассказчику, я-повествователю.

Проза Е.А. Нагродской полна экфрасисов, одно из ее произведений носит заглавие «Белая колоннада». Видение «белой колоннады» меняет жизнь главной героини рассказа, мечта о совершенной архитектурной красоте колоннады увлекает героиню, заполняет ее жизнь, дарит встречу с Талей, которая расцветила красками жизнь героини. Таля, имя которой очевидно скрывает античную музу Талию, продолжает тему совершенной красоты, античного искусства, скульптуры. Таля помогает героине верить в мечту, которая без Тали теряет реальность, ощущается главной героиней как сон, как что-то померещившееся.

---

<sup>1</sup> Абрамова-Калицкая В.П. Из воспоминаний (об Александре Грине). М.: 2010. С. 198.

Другой сюжет Нагородской таков – в романе «Гнев Диониса» художница Татьяна влюбляется в Старка, внешность которого прекрасна, и она испытывает к нему чувства потому, что ей нравится все красивое и изящное. Татьяна будто встретила живописного персонажа своей будущей картины. Она переносит облик возлюбленного на холст, создавая лучшее свое произведение. Но Старк – не «портрет», он видит, что Татьяна любит его за внешность (как картину или статую), а ему хочется, чтобы она полюбила в нем душу. Он ревнует ее к искусству, как к другому человеку. Татьяна же считает, что Старк отнял у нее искусство и решает вернуться к своему жениху; возвращается, но произведения искусства создать уже не может.

В романе искусство становится будто еще одним персонажем. И Татьяне нелегко сделать выбор. Она сама создает сложную ситуацию в своей жизни, написав картину «Гнев Диониса»: «и от этого гнева все кругом опьянело, все потеряло голову, все перемешалось в хаосе»<sup>1</sup>. Дионис, будто «оживая», направил гнев на свою создательницу, превратив ее жизнь в хаос и мучение.

Оба романа напоминают то, что сейчас называется «женской прозой», сюжеты содержат ноту поучительности, искусство противопоставлено жизни как равная ему ценность, а главная проблема – проблема выбора между искусством и жизнью. Это противопоставление жизни и искусства есть и у Грина, но оно не столь однозначно, и выбор между жизнью и искусством не несет столь очевидного поучительного смысла. Искусство у Грина – это награда, счастье и дар.

Другие функции выполняет экфрасис в рассказах А.П. Каменского. В «Жизни во сне» (1912) главный герой, Романовский, воспринимает окружающих как «ленивых, мертвых и неповоротливых»<sup>2</sup>. И сам герой застывший, как статуя: в его жизни не происходит событий, он любит молчать, однако истинной динамикой

<sup>1</sup> Нагородская Е.А. Гнев Диониса. СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1911. С. 163.

<sup>2</sup> Каменский А.П. Рассказы. М.: Худож. лит., 1917. С.48.

наполнены его сны, яркие, насыщенные, но тело его в эти моменты статично, оно находится в состоянии ночного покоя. Герой видит во сне статую, но экфрасис не играет сюжетообразующей функции, не изменяет ход повествования. Статуя не приходит в движение, а остается лишь одной из красивых картинок в сменяющихся кадрах сна Романовского. Однако сны у Каменского становятся мечтой, воображаемым экфрасисом, «Несбывшимся».

Для Грина важна подобная тема – произведение искусства как идеал, уход в другой мир, чаще всего, в картину («Фанданго») или в сон («Безногий»). Однако экфрасис у Грина всегда занимает одну из центральных позиций в сюжете, а не является одним из множества звеньев.

В другом рассказе Каменского «Париж» (1915) герой уходит в воспоминания. Русский в Париже повсюду видит ожившие с детства картинки, «вместе с курьезными заводными игрушками, песенками гувернантки, истрепанным томиком “Misérables” и даже учебником Марго»<sup>1</sup>. Все парижанки для него на одно лицо, всех он называет Иветтами. Они будто красивые куклы<sup>2</sup> «с прозрачным взглядом». Но эти беглые экфрасисы – всего лишь узнаваемые аксессуары парижского локуса, это просто картинки-изображения на тему литературно-живописно-кинематографических представлений о Париже. Экфрасис Каменского лишь орнаментальное дополнение к основной повествовательной линии, он не является чем-то оригинальным. Каждая картинка существует отдельно от сюжета, и все они слабо связаны между собой. Подобных штампов и случайных деталей практически нет у Грина, все его экфрасисные детали, как и имена героев в его произведениях, умышленны, продуманны и так или иначе разворачиваются по мере разворачивания сюжета, включены в сюжет.

---

<sup>1</sup> Каменский А.П. Париж [Электронный ресурс]. URL: [http://az.lib.ru/k/kamenskij\\_a\\_p/text\\_1915\\_parizh.shtml](http://az.lib.ru/k/kamenskij_a_p/text_1915_parizh.shtml)

<sup>2</sup> То ли живая девушка, то ли красивая кукла – героиня новеллы Грина «Серый автомобиль».

Несколько иное впечатление производят экфрасисы М.П. Арцыбашева, А.А. Кондратьева и Г.И. Чулкова. Об Арцыбашеве Нина Николаевна Грин вспоминает: «отношения между ними (имеются в виду М.П. Арцыбашев и М.А. Кузмин, которого мы оставим в стороне, – *М.К.*) и Грином были не творческими, как между А.А. Блоком и А. Белым, В.В. Розановым и А.М. Ремизовым, Н.В. Горьким и Л.Н. Андреевым, но чисто приятельскими – питейными, застольными, бильярдными»<sup>1</sup>.

В прозе Арцыбашева можно отыскать несколько интересных сюжетных параллелей к экфрасисам Грина. К примеру, существуют отдельные переключки между рассказом Грина «Редкий фотографический аппарат» (1914) и Арцыбашева «Деревянный чурбан» (1912). Статуи в произведениях, хоть и не оживают напрямую, но становятся, как в «Каменном госте» А.С. Пушкина, героями, несущими правосудие. Герой Грина Бартон убивает человека возле статуи. Но статуя несет наказание убийце: через нее проходит молния и ударяет в Бартона, оставив на его шее рисунок, изображающий место преступления и жертву. В рассказе Арцыбашева герой Веригин встречается в лесу старика, поклоняющегося идолу – «деревянному чучелу». Веригин бездушно смеется над стариком, чуть не убивает его по случайности, но в итоге стреляет в идола, попадая ему в лицо. Вернувшись на другой день на то же место, он не находит старика, но, задержавшись возле застреленного чурбана, сам погибнет от выстрела бурята, лицо которого «будто деревянное, без всякого выражения».

Бесстрастные, неморгающие статуи в обоих произведениях не смогли закрыть глаза на преступление. Конечно, вариации «книдского мифа» (сюжета с карающей статуей) для литературы XX в. не являются чем-то исключительным. Нельзя сказать, что Арцыбашев ориентировался на Грина или, наоборот, оба они следовали уже развитой литературной традиции, важны здесь, конечно, оригинальные подробности

<sup>1</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 105.



сюжета: рисунок с изображением жертвы на теле убийцы у Грина (экфрасисная тема – мстящей статуи усилена темой «фотографического» изображения) и параллель между деревянным идолом и бурятом. Сама внешность бурята напоминает деревянную скульптуру, бурят символизирует чуждость, отрешённость, беспристрастность возмездия. Деталей такого типа нет в текстах Каменского и Нагродской, у Арцыбашева и Грина структура экфрасиса имеет гораздо более яркую, сложную, детализированную фактуру.

Значительно сложнее, чем у Нагродской и Каменского, представляется структура экфрасиса и у Кондратьева. Тема «оживающих» изображений у него тесно связана, как бывает и у Грина, с мотивом снов. Сон – это не экфрасис, но, подобно экфрасису, сон – это текст в тексте, мир в мире, поэтому он схож с экфрасисом описанием границ вставного, «изображенного» мира, игрой с пересечениями этих границ. Какие-то персонажи из снов могут проникать в несновидческое пространство, и наоборот.

Кондратьев синтезирует сон и оживающий экфрасис. В повести «Сны» герой рассматривает картину: «Каменная терраса, белые ступени, которой сходили к воде, по направлению к зрителю»<sup>1</sup>. Сама картина будто приглашает наблюдателя подняться по ступеням, стоит лишь перешагнуть раму полотна. И персонажу Гошу во сне это удастся. Однако сон пришел к Гошу до того, как он увидел на выставке картину с приснившимся пейзажем. Во сне Гош попадает в замок волшебника, где, посмотрев в зеркало, он превращается в оленя.

У Кондратьева соединены различные типы экфрасиса внутри одного фрагмента: пейзаж, зеркальность, лестница (то есть архитектура). Особенно любопытен момент отражения, актуальный как для Грина, так для Кондратьева. Этот фрагмент из «Снов» Кондратьева можно сравнить с экфрасисами из новелл Грина «Фанданго» (1927) и «Безногий» (1924). Зеркало проявляет внутренний облик

<sup>1</sup> Кондратьев А. Сны. СПб.: Северо-запад, 1993. С. 510.

героя: в Гоше скрывается олень благородство, а в конце своего сна он, посмотрев в зеркальный щит, снова станет человеком. Мифологическая легенда об Актеоне обыгрывается у Кондратьева при помощи мотива зеркала.

В новелле Грина «Безногий» герой-калека видит себя в отражении совершенно здоровым, но недолгим было это видение: «Зеркала вызывают сны – странное смешение прошлого и настоящего, меняют взгляд, цели и впечатления»<sup>1</sup>. Зеркала как будто похищают в свое пространство героя, раздваивают его личность, затрагивая, но не развивая всецело тему двойничества.

Волшебник Кондратьева имеет похожие способности, как и герой «Фанданго» Бам-Гран, который будто живет в картине, и в гости к которому гриновский герой попадает, преодолев раму полотна. При этом слияние пространств персонажей и картин происходит посредством музыкального экфрасиса. У Грина это мелодия фанданго<sup>2</sup>, у Кондратьева – звучание фортепиано<sup>3</sup>. Гошу при помощи мага все же удастся ненадолго побывать на мраморных плитах террасы. Картина становится будто дверью в другой мир, который, действительно, существует в истории повести.

Сложность и насыщенность экфрасисов Кондратьева напоминает экфрасисные «наслоения» прозы Грина, что делает сравнение Грина и Кондратьева корректным.

Проведем аналогию с еще одним беллетристом начала XX в. – Г.И. Чулковым. Героиня рассказа Чулкова «Морская царевна» (1912) не знает, где сон, где явь. Она тоже живет статичной жизнью, полгода ничего не делая, и называя себя «мертвой». Героиня сравнивает свои глаза с глазами живописной дамы с лилией. «“Так вот где я видел эти глаза”, – подумал я, вспоминая приснившийся мне когда-то сон»<sup>4</sup>. Кетевани, возможно, сошла с полотна, но жизненной энергии так и не приобрела.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 354.

<sup>2</sup> Герой слышит мелодию, оказавшись перед картиной, а после, уже внутри нее Бам-Гран предлагает послушать эту мелодию в исполнении оркестра.

<sup>3</sup> Гош сыграл на фортепиано небольшую пьесу, где можно было почувствовать события, произошедшие с ним во сне.

<sup>4</sup> Чулков Г. Морская царевна // Новелла серебряного века. М.: Терра, 1991. С. 286.

Все сравнивают ее с морской царевной<sup>1</sup>, выдуманным персонажем, оживающим благодаря иллюстрациям легенд и сказок. В подтексте рассказа Чулкова уместилось очень много «русалочьих» сказок, как русских – от лермонтовских и гоголевских до толстовских («Русалочьи сказки» Толстого), так и европейских.

Но в данном случае важны не подтексты, а другой аспект чередования «мертвое/живое» через аналогию с оживающими статуями Грина. Поведение Кетевани позволяет воспринимать ее как ожившую статую или куклу. Подтверждение этому дает рассказ о ее любви, возникновение образа ее возлюбленного – «ангела или куклы». Безвольной куклой стала и она. Другой мужчина в рассказе находит ее необычной; «Она, как Дон-Жуан, все ищет лицо человеческое... Ищет и не находит... Она бродит по свету, как сомнамбула: как будто бы суждено ей искать, искать, искать – вечно искать...»<sup>2</sup>. В конце рассказа, «утопленница» Кетевани превращается в ожившую, но неживую морскую царевну (платье ее окутано было морской травой).

В 2015 г. Е.В. Астащенко опубликовала статью «Свернутый в экфрасис сюжет в беллетристике начала XX века»<sup>3</sup>. В статье анализируются языческие и христианские экфрасисные миры в новеллистике Г.И. Чулкова, С.А. Ауслендера, А. Мар, возникшие под влиянием М.А. Врубеля и Н.К. Рериха. Эти произведения интересны с точки зрения роли динамического экфрасиса в сюжетной линии, явленного через наличие мотива оживающего изображения.

Необычный образ художника создает Чулков в рассказе «Судьба» (1916): «Николай писал *nature morte*, автопортреты, множество автопортретов, и небо из окна своего чердака. По стенам были развешаны полотна, где яблоки, арбузы и корки хлеба пленяли глаз геометрической угловатостью своих контуров; где сам

<sup>1</sup> В 1899-1900 годах Врубель создал майолику «Морская царевна (Волхова)».

<sup>2</sup> Чулков Г. Морская царевна. С. 288.

<sup>3</sup> Астащенко Е.В. Свернутый в экфрасис сюжет в беллетристике начала XX века // Современные исследования социальных проблем. 2015. № 9. С. 300-311.

художник смотрел из грубой рамы, как маска, застывшая в своей монументальности»<sup>1</sup>. Портрет, который, по традиции XIX в., обычно кажется живым, у Чулкова гиперболизированно приобретает черты неживой природы. Яблоки, арбузы и корки хлеба свидетельствуют о предметной направленности картин<sup>2</sup>. По законам искусства XX в. портрет оттесняется геометрическим натюрмортом, геометрическая угловатость придает еще больше искусственности образу. И наконец, сравнение лица с маской отсылает нас к образу куклы, перекликается со скульптурностью лица.

Столь же необычные натюрморты можно отыскать и у Грина. В рассказе «Шедевр» (1917) герой попадает на выставку натюрморта: «Здесь — чайки, солдатские пуговицы, сверла, гвоздики большие и малые и болты от домкратов. Мы заплакали. Наш восторг переходил в истерику... Мы встали на одной ноге посреди залы и запели торжественно:

Вонзите штопор в упругость пробки!

Пуль Ван-Дейку! Где взять полкнопки?»<sup>3</sup>

Пренебрежительное упоминание Ван Дейка, мастера придворных портретов, свидетельствует о порабощении живописного искусства техническими предметами. Весь окружающий мир, по мнению Грина, застывает в «техно-картинах», вызывая восторг в таких же черствых, как болты и гайки, душах героев.

А.И. Федута соотносит новеллу Чулкова «Красный жеребец» с новеллой Эдгара По «Метценгерштейн», указывая на то, что в 1912 г. появляется «Купание красного коня» К.С. Петрова-Водкина: «Мальчик, сидящий на коне, ничего не

<sup>1</sup> Чулков Г. Судьба // Новелла серебряного века. С. 221.

<sup>2</sup> Невольно образы перекликаются с картинами Р. Магритта, создавшего свои произведения уже в середине XX в. («Близкий друг», «Сын человеческий»).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. С. 58.

предчувствует, его спокойствие сродни сну. Но косящийся глаз коня показывает, что он – неспокоен. Он чувствует»<sup>1</sup>.

В детстве Грин читал множество рассказов Э. По и бредил созданными писателем волшебными мирами. Рецензия из журнала «Русское богатство» начинается так: «По первому впечатлению рассказ г. Александра Грина легко принять за рассказ Эдгара По. Так же, как По, Грин охотно дает своим рассказам особую ирреальную обстановку, вне времени и пространства, сочиняя необычные вненациональные собственные имена; так же, как у По, эта мистическая атмосфера замысла соединяется здесь с отчетливой и скрупулезной реальностью описаний предметного мира...»<sup>2</sup>. Но вместо окончательного «приговора» в подражательности рецензент в финале своей статьи подчеркивает, что Грин не простой стилизатор, «он самостоятелен более, чем многие пишущие заурядные реалистические рассказы»<sup>3</sup>.

В новелле Э. По «Метценгерштейн» удивительно создан экфрасис. Оживает полотно, на котором изображен конь. Вначале его положение характеризуется как статичное: «Конь стоял на переднем плане, замерев, как статуя, а чуть поодаль умирал его хозяин, заколотый кинжалом одного из Метценгерштейнов»<sup>4</sup>. Но через мгновение конь оживает, выпрыгивает из полотна, а Фредерик, наблюдавший зловещее оживание картины, чувствует себя героем с картины: «тень его в тот миг, когда он замешкался на пороге, в точности совпала с контуром безжалостного, ликующего убийцы, сразившего сарацина Берлифитцинга»<sup>5</sup>. Будто лишь на миг герои обмениваются жизненной энергией, происходит взаимопроникновение двух пространств и их синтез.

---

<sup>1</sup> Федута А.И. «И примешь ты смерть от коня своего...» («Метценгерштейн» Эдгара По и «Красный жеребец» Георгия Чулкова) // Новый филологический вестник. 2013. №3. С. 134.

<sup>2</sup> Цит. по: Вихров В. Рыцарь мечты // Грин А.С. Собр.соч. в 6-ти томах. Т. 1. М.: Правда, 1980. С. 19.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> По Э. Рассказы. М.: Худож. лит., 1980. С. 19.

<sup>5</sup> Там же, с. 20.

В новелле Грина «Фанданго» герои с легкостью перемещаются в живописный мир, и наоборот, но данное перемещение имеет позитивную коннотацию. В готических новеллах Э. По оживание картин более мистическое, зловещее. Конь становится адским конем из Апокалипсиса, наказывающим грешника барона. Общий подтекст из Э. По объединяет Грина и Чулкова, отсылка к Э. По придает интертекстуальную глубину произведениям, позволяет прочитывать их в романтико-фантастическом ключе. По мнению Т.Е. Автухович, экфрасис, «актуализируя различные, визуальные и вербальные, литературные и живописные, коды, ... вовлекает читателя в игру, “сюжетом” которой является пересечение границ между реальным и условным, действительностью и ее многократными отражениями в сознании различных авторов»<sup>1</sup>.

Итак, экфрасис – достаточно распространенное явление не только в прозе Грина и других признанных прозаиков-классиков XX в. Ничуть не в меньшей мере характерен экфрасис и для массовой литературы. Однако характер экфрасиса в беллетристике и классике разный. Для массовой литературы характерны упрощенные формы экфрасиса, что и было показано на примерах романов Нагродской и рассказов Каменского. У Нагродской экфрасисы служат дидактическим целям повествования, как бы «проясняя» основную мысль произведения. У Каменского экфрасисы факультативны, это картинки, украшающие повествование, их отбор достаточно случаен, а содержание отвечает общим представлениям того, что описывается (к примеру, Париж описывается как набор шаблонных картинок, отвечающих образу этого города, каким он сложился в массовом сознании).

У Арцыбашева, Кондратьева и Чулкова, как и у Грина, экфрасисы обогащены редкими деталями и сравнениями, небольшие фрагменты текста могут сочетать в

---

<sup>1</sup> Автухович Т.Е. Поэтические экфрасисы Иосифа Бродского // *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011. С. 372.

себе экфрасисные «наслоения», то есть живописный экфрасис может соединяться с архитектурным, музыкальным и т.д. Экфрасисы в беллетристике имеют также яркие литературные подтексты (к примеру, такие, как подтексты из Э. По у Г.И. Чулкова) и не сводятся к самым распространенным моделям ожившего портрета и ожившей статуи, они включают, к примеру, натюрморт и другие художественные жанры. Беллетристика образует промежуточный слой между классикой и массовой литературой, ей свойственны и новаторские приемы, которые в классике подвергаются более строгому отбору. Для Грина характерен поиск ярких новаторских приемов в области экфрасиса, и он не чуждается приемов и художественных находок качественной беллетристики.

### 1.3. Сюжет и экфрасис в произведениях Грина

М. Рубинс отмечает, что «в современном литературоведении экфрасис определяет лишь словесное воссоздание произведений искусства»<sup>1</sup>. В нашем исследовании экфрасис такого характера называется классическим.

В произведениях Грина появляются разного рода картины (пейзажи, портреты, интерьеры) и статуи, но писатель использует принцип не простого описания произведения искусства, а усиления его динамических свойств. В работах исследователей отмечается, что динамические свойства экфрасиса частично проявляются в произведениях поэтов и писателей XVIII-XIX вв. М. Рубинс уделяет внимание преакмеистической традиции синтеза изобразительного искусства русской литературы и искусства, анализируя экфрасис в произведениях Н.М. Карамзина («Дарование»), А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого («Анна Каренина»), А.А. Фета и А.Н. Майкова. Исследовательница подробно пишет и о творчестве акмеистов: Н.С. Гумилева, О.Э. Мандельштама, А.А. Ахматовой, И.В. Одоевцевой и

<sup>1</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты. С. 14.

Г.В. Иванова. По мнению Е.Ю. Куликовой, которая посвятила одну из своих монографий исследованию динамического пространства у акмеистов, «пластичность образа, поэзия “слова-предмета” у акмеистов никогда не застывает в мертвой форме»<sup>1</sup>.

Можно отметить, что и у Грина пластические произведения искусства не являются безжизненными, они, «подобно сложным архитектурным формам, наделяются внутренней динамичностью и подвижностью»<sup>2</sup>. В его творчестве встречаются статуи и картины как субъекты действия, активно влияющие на судьбы персонажей. То, что изображения начинают активно действовать, позволяет понять, что экфрасис нередко «запускает» или катализирует сюжетный механизм текста.

В то же время в произведениях Грина некоторые персонажи представлены как статичные, в других же больше силы и внутренней энергии. Несмотря на одиночество и отчужденность, Ассоль из повести «Алые паруса» умеет радоваться жизни и любить. Другая героиня, Ассоль<sup>3</sup> из рассказа «Враги», статуарна: «Не выказывая даже признаков оживления, присущего человеку, попадающему из снежной бури в свет и тепло жилья, она села, как неживая, на ближайший стул»<sup>4</sup>. Героиня приходит в оцепенение из-за случая, произошедшего с ней ночью, когда она не узнала рядом спящего с ней мужа: «Она увидела рядом с собой неизвестного человека, – спящего, как спал всегда капитан, – на спине, с руками под головой. Лицо этого человека было прекрасно, юно, гармонично-правильное, лицо Феба, смягченное духовной изысканностью, изяществом неуловимых оттенков. Крупно вьющиеся золотистые, блестящие волосы открывали чистый, высокий лоб»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов. Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. С. 14.

<sup>2</sup> Там же, с. 13.

<sup>3</sup> У Грина, как и «в творчестве Гоголя, часто встречаются словно зеркально удвоенные персонажи, обладающие именами, фамилиями и прозвищами тождественными друг другу» (Н.В. Гоголь как герменевтическая проблема: к 200-летию со дня рождения писателя / под общ. ред. О.В. Зырянова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. С. 149).

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 346.

<sup>5</sup> Там же, с. 347.



Сравнения героя с Фебом отсылают к мотиву оживающей статуи. Образ Аполлона, прежде всего, ассоциируется с картинами и статуями, олицетворяющими мифы и легенды Древней Греции. Кроме того, необходимо отметить, что антитетичность диониссийского и аполлонического начал, заостренная Ф. Ницше в книге «Рождение трагедии из духа музыки» оказалась чрезвычайно важной в эпоху Серебряного века. «М. Рубинс вслед за В.Н. Топоровым отмечает связь Аполлона с пластическими искусствами и близость Диониса к “духу музыки”, объясняя тем самым тяготение акмеистов к искусствам изобразительным, а символистов – к музыкальным. Аполлоническое начало для акмеистов стало не просто воплощением чистого и гармоничного искусства, но именно в основе этого взгляда можно увидеть тот необходимый строительный аспект, без которого нельзя представить пространственное “оформление” их текстов»<sup>1</sup>.

Аполлоническое начало как *созидающее* красоту, безусловно, было важным для Грина. С другой стороны, писатель подчеркивает и статуарность, присущую герою, похожему на Феба: он спит, и его «вьющиеся золотистые, блестящие волосы», кажется, не дрогнут, а, наоборот, замерли и застыли, подобно каменным кудрям статуи.

Ю.М. Лотман противопоставлял живописи кинематограф, для которого характерно динамическое состояние. В то же время картина из-за своей статичности вовлечена в семиологию динамики<sup>2</sup>. Восприятие полотна и его описание персонажем, несмотря на незыблемость картины как таковой, вносит динамичный аспект в структуру текста. То же самое можно сказать и о скульптурах. Статуи статичны, и классический экфрасис репрезентирует это их качество. Но и статуи, и картины в произведениях Грина не являются застывшими.

<sup>1</sup> Куликова Е.Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика / докт. диссерт. Новосибирск, 2012. С. 13.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 502.

По мнению Р. Ходеля, «экфрасис представляет собой мимесис состояния. Его нарративная функция, следовательно, не отождествляется ни с динамическим развертыванием действия, ни с обобщающим конкретные события мышлением, которое, по Платону, вызывает “обсуждение”. Представимо, что экфрасис захватывает читателя своим динамическим содержанием — описанием битв или бегов, — с ним неизбежно связано и изменение ритма: динамический ход действия прерывается описанием картины, перечисление предметов заменяет подробное описание одного из них, а видовые, обобщенные высказывания переходят к наглядному описанию конкретного предмета»<sup>1</sup>.

Экфрасисы Грина не прерывают динамичность повествования, они если и преломляют ход событий, поворачивая его в новое направление, то не отчуждаются от остального текста. Описание произведений искусства, напротив, гармонично синтезируется с событиями рассказов или романов, не замедляя ритм, а встраиваясь в него. Экфрасисная линия может быть главной сюжетобразующей линией в произведении, а может образовывать дополнительную сюжетную линию, перекликающуюся с главным сюжетом.

А.Ю. Криворучко в исследовании, посвященном функции экфрасиса в русской прозе 1920-х гг., приходит к выводу, что экфрасис из-за ослабления глагольности контрастирует с повествованием, превращаясь в более статичный и вневременной текст<sup>2</sup>. Присутствие в экфрасисе, например, причастий и отглагольных существительных противопоставляется глаголам прошедшего времени, передающим линейную цепь событий. У Грина происходит обратное действие, когда повествование словно «затвердевает», чтобы ярко контрастировать с оживающим изображением.

---

<sup>1</sup> Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания. С.25.

<sup>2</sup> Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов / автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. С. 17.

Герой романа «Бегущая по волнам» Гарвей стоит слишком неподвижно перед скульптурой, пугая прохожего: «Я тронул вас потому, что вы стоите уже около часа, не сходя с места и не шевелясь, и это показалось нам подозрительным»<sup>1</sup>. Такая неподвижная, статуарная поза, по мнению В.В. Башкеевой, «лишь первый уровень скульптурности. Статуарность начинает осознаваться как скульптурность, очевидно, тогда, когда статуарная поза повторяется, и тогда, когда в творчестве автора актуализированы и динамичные формы представления человека»<sup>2</sup>.

В тексте представлено подробное описание статуи, и если оно противопоставляется нарративу, то лишь своей динамической природой, так как все движение вокруг, как и сам наблюдатель, становятся ригидными, «застывают». Временное искажение чувствует сам герой после прочтения надписи на статуе: «Ничто не смогло бы отвлечь меня от этой надписи. Она была во мне, и вместе с тем должно было пройти таинственное действие времени, чтобы внезапное стало доступно работе мысли»<sup>3</sup>. Глазами Гарвея Грин описывает изваяние, подобное новому герою, появившемуся в романе.

Н.В. Брагинская писала, что в момент, когда создается экфрасис, «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности»<sup>4</sup>. В описании ваяния у Грина встречается упоминание о художнике, но оно не придает скульптурности экфрасису. Резчик выступает, скорее, в роли портного, любовно одевающего свою – живую! – модель: «Скульптор делал ее с любовью... Все линии тела девушки, приподнявшей ногу, в то время как другая отталкивалась, были отчетливы и убедительны. Я видел, что ее дыхание участилось... Он дал ей одежду незамечаемой формы, подобной возникающей в воображении, – без ощущения ткани; сделал ее складки

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 104.

<sup>2</sup> Башкеева В.В. От живописного портрета к литературному. С.36.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 103.

<sup>4</sup> Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. С. 272.

прозрачными и пошевелил их. Они прильнули спереди, на ветру. Не было невозможных мраморных волн, но выражение стройной отталкивающей ноги передавалось ощущением, чуждым тяжести... Ее лицо улыбалось. Тонкие руки, вытянутые с силой внутреннего порыва, которым хотят опередить самый бег, были прекрасны. Одна рука слегка пригнала пальцы ладонью вверх, другая складывала их нетерпеливым, восхитительным жестом душевной игры»<sup>1</sup>.

В тексте отсутствуют скульптурные термины, нет упоминания о постаменте или особенностях композиции (которые появятся позже в описании статуи). В данный момент девушка дышит, стремится вперед, «живет». Одно из свойств экфрасиса у Грина – подчеркнутая динамизация – выражается в использовании глаголов движения (*отталкивалась, пошевелил, прильнули, опередить самый бег, пригнала, складывала*) и причастий (*приподнявшей, отталкивающей, вытянутые*). Это наполняет все описание идеей движения, почти полета, выхода за рамки, за грань самого изображения. Видно, как творится живая скульптура, которая больше похожа на персонажа романа, чем на сделанную статую. И это читательское ожидание будет исполнено, на какой-то миг Фрези Грант оживет.

Возможно, как следствие использования Грином приема экфрасиса нельзя не выделить один из ярких и важных в его художественном мире сюжетов – сюжет о художнике. В литературе первой половины XX в. сюжет о художнике вообще достаточно частотен – как у авторов первого ряда, так и в беллетристике. Здесь, в первую очередь, чувствуется влияние романтической традиции. Не только Грин увлекался историями о творцах, их картинах или скульптурах, но и другие писатели

---

<sup>1</sup>Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 103. М. Кригер в работе, посвященной экфрасису, пишет: «There are those moments in which it is molded by pictorial in language and those moments in which it is molded by the purely verbal as non-pictorial; moments in which it is dedicated to words as capturing a stillness and moments in which it is dedicated to words in movement; or even more difficult assignment of words as capturing a still movement» (Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992. С. 3) («Есть те моменты, которые формируются изобразительным языком, и те моменты, которые формируются чисто словесным как неизобразительные; моменты, которые посвящены словам, как захват неподвижности, и моменты, которые посвящены словам в движении; или еще более трудное назначение слов, как захват неподвижного движения»).

– от И.А. Бунина, А.И. Куприна, Д.С. Мережковского, М. А. Алданова до Б.А. Лавренева. Заметим, что именно произведения второго или третьего ряда свободнее позволяют вычленить особенности сюжетологии и мотивики, отчетливо демонстрируют обращение к классике, подчеркивая характерные и очевидные ходы и повороты.

В этом отношении интересно сопоставить два живописных изображения – из рассказа Грина «Искатель приключений» (1915) и повести Б.А. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928). Критики отмечали, что биография Лавренева рождает некоторые ассоциации с биографией Грина и мотивировали такую аналогию общей романтической тенденцией рубежа веков, а, возможно, и «явной попыткой “передрать” образ автора, биографию»<sup>1</sup>. Так или иначе, Грин и Лавренев как два писателя первой половины XX века, безусловно, интересовались сюжетами о художниках и творцах.

Герой повести Лавренева Кудрин – несостоявшийся художник. Он учился в Париже у знаменитого мэтра, даже написал прекрасную картину «Грузчики Антверпенского порта», которую приобрел Венский Королевский музей, но, вернувшись в Россию, сначала оказался на фронтах Гражданской войны, а потом – уже при Советской власти – ему пришлось стать директором треста и практически забыть все, что он умел. Однако любовь его к живописи не прошла, и иногда он посещал выставки. На одной из таких экспозиций его привлекла иллюстрация к повести Ф.М. Достоевского «Белые ночи»: «Вся плоскость гравюры была подчинена умелому композиционному сочетанию серо-сиреневого и черно-синего цветов; и только блики на зеркальной поверхности воды канала и прозрачно-зеленоватое лицо девушки врывалось дерзким сияющим пятном в холодные сумерки. Девушка в старинной соломенной шляпке корзиночкой стояла у резной чугунной решетки

---

<sup>1</sup> Deduhova E. Свидетель времени: Борис Лавренев. Часть I // Литературное обозрение [Электронный ресурс]. URL: <https://litobozrenie.com/2016/07/svidetel-vremeni-boris-lavrenev/>

канала. Лицо у нее было суховатое, породистое с горьким изломом бровей и скорбной складочкой рта. Но не самые черты ее блика поражали смотрящего. С удивительной силой было выражено внутреннее душевное состояние этой девушки, безнадежная ее обреченность, безысходное отчаяние. Каждая черточка ее тонкого лица, каждая линия ее безвольно поникшей фигуры были полны мучительным, бесплодным ожиданием возвращения какого-то огромного счастливого чувства, которое наполняло прежде ее жизнь и теперь ушло безвозвратно»<sup>1</sup>.

В самом начале экфрасисного фрагмента Лавренев акцентирует «плоскость гравюры», затем на мгновение будто бы рассказывает об обычной девушке, но после снова напоминает о том, что герой является лишь наблюдателем, персонажем, находящимся в другом пространстве. Лавренев описывает, как художник выразил душевное состояние девушки, и читатель чувствует намерения художника, а не состояние изображенной девушки. Почти в финале раскрывается страшная тайна автора этой гравюры: он погубил дочь, чтобы как можно точнее выразить страдание на лице своей героини – героини «Белых ночей». Лавренев показывает, как дочь художника отдала свою жизнь, чтобы была создана эта гравюра, от которой веет искренностью и правдой.

Разумеется, настоящий советский писатель Лавренев описывает непростой путь своего героя к искусству (Кудрин, в конце концов, отказывается от своего директорства и собирается стать свободным художником), к правде жизни. И гравюра Шамурина, созданная буквально на крови, приводит его к правильному выбору и отказу от внешних благ. Однако авторская прямота не дает полностью отобразить глубину трагедии художника и Кудрина. Сам сюжет повести достаточно прост, а экфрасис становится, скорее, моралистической иллюстрацией, чем «текстом в тексте», хотя, безусловно, Лавренев претендует на это.

---

<sup>1</sup> Лавренев Б.А. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1979. С. 219.

Можно допустить, что на повесть Лавренева повлияли произведения Грина, в частности, «Искатель приключений». У Грина тоже сильно беллетристическое начало и отчетливая ориентация на романтические каноны, его герой – герой «дороги», «пути», он движется, ищет, познает. И тоже всегда размышляет о «правде» искусства, его жизненности и силе.

В рассказе «Искатель приключений» упоминание о живости изображения растворяется. Читателю вслед за главным героем кажется, что он встретил нового персонажа, а не наблюдает картину: «Занавесь поднялась. Аммон, отступив, увидел внезапно блеснувший день – земля взошла к уровню чердака, и стена исчезла. В трех шагах от путешественника, спиной к нему, на тропинке, бегущей в холмы, стояла женщина с маленькими босыми ногами; простое черное платье, неуловимо лишенное траурности, подчеркивало белизну ее обнаженных шеи и рук. Все линии молодого тела угадывались под тонкой материей. Бронзовые волосы тяжелым узлом скрывали затылок. Сверхъестественная, тягостная живость изображения перешла здесь границы человеческого; живая женщина стояла перед Аммоном и чудесной пустотой дали; Аммон, чувствуя, что она сейчас обернется и через плечо взглянет на него, – растерянно улыбнулся»<sup>1</sup>. Герои словно находятся в одном пространстве, и не существует рамы, разделяющей их.

В рассказе Грина «Жизнь Гнора» описание ожидания встречи с героиней будто копирует восприятие Аммоном картины: «Комната, в которой сидел Гнор, напоминала ему лучшие его дни; низкая, под цвет сумерек мебель, бледные стены, задумчивое вечернее окно, полуспущенная портьера с нырнувшим под нее светом соседней залы – все жило так же, как он, – болезненно неподвижной жизнью, замирая от ожидания. Гнор просил только одного – чуда, чуда любви, встречи, убивающей горе, огненного удара – того, о чем бессильно умолкает язык, так как нет в мире радости больше и невыразимее, чем взволнованное лицо женщины... Рука,

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 241.

откинувшая портьеру, сделала то, что было выше сил Гнора; он бросился вперед и остановился, отступил назад и стал нем; все последующее навеки поработило его память. Та же, та самая, что много лет назад играла ему первую половину старинной песенки, вошла в комнату»<sup>1</sup>.

Встреча Гнора с возлюбленной похожа на встречу Кута с изображенной героиней. Для Грина искусство неотделимо от жизни, так же и в его текстах жизнь персонажей соотносится (порой сливается) с «жизнью» произведений искусства. В сознании героя девушка оказывается связанной со «старинными» воспоминаниями. Как и портрет, напоминающий о былом, героиня не изменилась. Она как будто существовала в живописном мире за «гриновской» портьерой, находясь там в застывшем состоянии, не изменяясь. Но в то же время в этом эпизоде Грин не акцентирует взаимопроникновение двух пространств.

В рассказе «Искатель приключений», как и в повести Лавренева «Гравюра на дереве», присутствует объемное воссоздание произведений искусства в тексте (классический экфрасис). Но героиня Лавренева статична, она «стояла у чугунной решетки» с безжизненным «суховатым лицом»; «поникшая» поза и «безвольное» ожидание «замораживают» девушку, сковывают ее движения. Героиня Грина изображена спиной к зрителю, но даже такое положение насыщено динамикой. И бегущая тропинка под ногами незнакомки будто предсказывает оживание картины. Наблюдатель улыбкой реагирует не на увиденный портрет, а на движение девушки, которое, казалось, должно произойти в следующий миг. «Повествовательность соединяется с динамикой рассказа. Портрет приобретает не свойственную живописи возможность показать разносторонние связи человека и среды и в динамике повествования раскрыть внутренние побудительные причины поступка героя, его

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 486.



власть над обстоятельствами»<sup>1</sup>, – пишет М.Г. Уртминцева в работе «Говорящая живопись».

Сопоставим теперь рисунки из рассказа Грина «Искатель приключений» с картиной И.А. Бунина из «Безумного художника» (1921). Это совсем другой интертекстуальный выход по сравнению с предыдущим сопоставлением с повестью Лавренева. На фоне яркого текста Бунина, далеко выходящего за пределы экфрасисного описания, беллетристический сюжет выглядит более бледно и невыразительно.

Экфрасис у Бунина – работа, созданная персонажем-художником, отражает результат долгого и мучительного труда: «он, близкий от стука своего сердца к потере сознания, крепко держал в руке картон. На картоне же, сплошь расцветенном, чудовищно громоздилось то, что покорило его воображение в полной противоположности его страстным мечтам. Дикое, черно-синее небо до зенита пылало пожарами, кровавым пламенем дымных, разрушающихся храмов, дворцов и жилищ. Дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками чернели на огненном фоне. Над всей картиной, над всем этим морем огня и дыма, величаво, демонически высился огромный крест с распятым на нем, окровавленным страдальцем, широко и покорно раскинувшим длани по перекладинам креста. Смерть, в доспехах и зубчатой короне, оскалив свою гробную челюсть, с разбегу подавшись вперед, глубоко всадила под сердце распятого железный трезубец. Низ же картины являл беспорядочную груду мертвых – и свалку, грызню, драку живых, смешение нагих тел, рук и лиц. И лица эти, ощеренные, клыкастые, с глазами, выкатившимися из орбит, были столь мерзостны и грубы, столь искажены ненавистью, злобой,

---

<sup>1</sup> Уртминцева М.Г. Говорящая живопись: Очерки истории лит. портр. Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2000. С.8.

сладострастием братоубийства, что их можно было признать скорее за лица скотов, зверей, дьяволов, но никак не за человеческие»<sup>1</sup>.

Несмотря на живописное описание, Бунин несколько раз напоминает читателю о восприятии полотна. Прежде всего, холст разделен на три уровня: середина – то, что наблюдатель описывает первоначально, далее верх – «над всей картиной», затем – «низ». Еще в самом начале экфрасиса дается некоторое введение, настраивание на дальнейшее восприятие картины. И хотя полотно написано на Рождественскую тему, зрителя, ожидающего увидеть описание картины в стиле XIV-XVI вв. — например, «Поклонения пастухов» Рембрандта, «Поклонения волхвов» П. Брейгеля Старшего, «Рождества» Г. Давида, «Рождества Христово» Ф. Бароччи или «Рождества» Р. Вейдена, — ждет разочарование. Вместо яслей, ребенка и ослика безумный художник Бунина будто представил вариацию на темы произведений И. Босха – «Сад земных наслаждений», «Искушение Святого Антония», «Страшный суд»<sup>2</sup>.

Картина Рождества, написанная в 1916 г., в рассказе Бунина обретает мистический ореол страшного пророчества о гибели России: вместо будущего спасения, дарованного младенцем Христом, – сплошная тьма, ужасы и проклятие, витающее над миром. «Рождественский портрет» умершей жены, проецируемой героем на Мадонну, заменяется страшными образами Апокалипсиса – сюжетом, характерным для прозы и лирики Бунина. Е.В. Капинос подробно исследует тезаурус смерти в творчестве писателя, приходя к выводу, что «самое большое гнездо смертных бунинских сюжетов может быть обозначено как цепь взаимосвязанных тем и понятий: смерть человека – уходящие поколения – разрушенный дом – утраченная родина – гибель России – Апокалипсис»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Воскресенье, 2000. Т. 4. С. 305.

<sup>2</sup> В рассказе Грина «Жизнеописания людей» художник Фаворский создал картину «Страшный суд», «на которой был изображен дьявол в виде орангутанга, хворающего желудком» (Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 466). Картина тоже является свидетельством душевных терзаний художника.

<sup>3</sup> Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. С.139.

В «Искателе приключений» Грин тоже настраивает читателя на созерцание произведения искусства, но непосредственно экфрасис начинается со слов «он видел...»<sup>1</sup>, как будто герой не рассматривал эскизы художника, а наблюдал нечто живое, неживописное: «Папка, лежавшая на столе, приковала к себе его расстроенное внимание своими размерами; большая и толстая, она, когда он раскрыл ее, оказалась полной рисунков. Но странны и дики были они... Один за другим просматривал их Аммон, пораженный нечеловеческим мастерством фантазии. Он видел стаи воронов, летевших над полями роз; холмы, усеянные, как травой, зажженными электрическими лампочками; реку, запруженную зелеными трупами; сплетение волосатых рук, сжимавших окровавленные ножи; кабачок, битком набитый пьяными рыбами и омарами; сад, где росли, пуская могучие корни, виселицы с казненными; огромные языки казненных висели до земли, и на них раскачивались, хохоча, дети; мертвецов, читающих в могилах при свете гнилушек пожелтевшие фолианты; бассейн, полный бородатых женщин; сцены разврата, пиршество людоедов, свежую толстяка; тут же, из котла, подвешенного к очагу, торчала рука; одна за другой проходили перед ним фигуры умопомрачительные, с красными усами, синими шевелюрами, одноглазые, трехглазые и слепые; кто ел змею, кто играл в кости с тигром, кто плакал, и из глаз его падали золотые украшения»<sup>2</sup>.

В картине из рассказа «Безумный художник» образ смерти наполнен порывом, он движется вперед и как бы разносится по всему пространству. Все остальное застывает, воплощая нечто ужасное, нечеловеческое. У Грина статичности в картине меньше: проходящие фигуры, читающие мертвецы, играющие в карты, хохочущие дети и летящие вороны – все это оживляет полотна, воскрешая устрашающие образы. Если у Бунина виселицы «чернели», то у Грина они «росли и пускали

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 244.

<sup>2</sup> Там же.

корни», это придает динамичность изображению. Ощущение движения возникает у Грина еще и из-за количества рисунков, одновременно просматриваемых героем. Они будто превращаются в кадры кинематографа, представляя целостную картину греха и порока<sup>1</sup>.

Картина Бунина, как и рисунки Грина, словно неживописная вариация картины И. Босха «Искушение Святого Антония». Сюжет новеллы Грина создает противоречивое впечатление, размывая границы между литературным и живописным, статичным и динамичным, реалистичным и искусственным. Е.В. Капинос утверждает: «Несобытийная, модусная динамика художественного текста никогда не бывает линейной и однородной»<sup>2</sup>. Правда, если наблюдать чисто за грамматикой экфрасисного описания Бунина и Грина, видно, насколько сложны и нелинейны грамматические отношения в описании Бунина: верх и низ, общее и частное, деталь и общий план молниеносно сменяют друг друга. В экфрасисе Грина доминируют отношения присоединения, они более линейны, но дают эффект подробности и перенасыщенности картины.

Для Грина истинное произведение искусства стремится к подобию с картинами И. Босха, Ж. Калло и П. Брейгеля. Но и в то же время в архитектонике новеллы изображения не являются лишь украшением комнат или простым экспонатом в музеях.

В.Н. Топоров в статье «О границах и мере «человеческого» и о встрече человека со знаком самого себя» отмечает: «Портрет, статуя, кукла, марионетка, манекен... знаки человека, состав его знакового пространства. Слишком высокая

---

<sup>1</sup> В фильме «Мельница и крест» о создании картины П. Брейгеля «Путь на Голгофу» режиссера Л. Маевского, напротив, каждый кадр хочется остановить и рассмотреть поближе. Режиссер заставил картину «двигаться». Брейгель, которого считают «наследником Босха», как и Бунин в XX веке, использует Библейский сюжет. Но если писатель светлое событие Рождества Христова представляет в ужасающих тонах, то в фильме страшная сцена несения креста на Голгофу притягивает и вовлекает зрителя, превращая его в участника события. Брейгель одновременно является и создателем картины, и наблюдателем. Он рассказывает о том, как создавалось полотно, о ее персонажах, делая саму картину динамичной и живой.

<sup>2</sup> Капинос Е.В. Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» // Филологический класс. 2008. № 20. С.85.

степень подобия, достигаемая на высших уровнях искусства иллюзионизма, по сути дела “снимает” знаковость этих форм обозначения человека, отсылки к нему, уничтожая или минимализируя до предела границу между “обозначающим” и “обозначаемым” знаком человека и самим человеком, которая уже не воспринимается органами восприятия и не успевает в нужный период времени быть идентифицированной логикодискурсивными операциями»<sup>1</sup>.

Когда Аммон Кут в новелле отодвигает занавесь, за которой скрывается портрет, с первого взгляда он верит, что видит перед собой девушку, а не изображение. Грин аннулирует знаковость портрета. Его изображения «рисуются» с высокой степенью подобия, поэтому становятся равноправными персонажами. И в то же время для создания подобных правдивых изображений, художнику необходимо пройти сквозь дантовские круги ада, так как легкий творческий путь редко создает нечто прекрасное и поистине грандиозное.

В продолжение косвенного сопоставления текстов Грина и Бунина с полотнами Босха приведем высказывание В.В. Биbihина о творчестве нидерландского живописца: «Босх создает в противовес новому космическому искусству высокого Ренессанса адский мир, имеющий свою логику хаоса и населенный не просто уродливыми людьми и падшими ангелами, но большей частью неслыханными, изощренно-въедливыми чудовищами и зловещими аппаратами: в окружении одичалых пространств и развалин, освещенных не солнцем и луной, а пожарами и странными заревами»<sup>2</sup>.

Картины Босха также не являются застывшими в своем живописном мире. Д. Баттилотти отметил, что «на фоне суховатой живописи большинства фламандских и голландских художников того времени с их надоевшими драпировками и

---

<sup>1</sup> Топоров В.Н. О границах и мере «человеческого» и о встрече человека со знаком самого себя (образ статуи у Анненского) // Антропология культуры. 2015. № 5. С. 195.

<sup>2</sup> Биbihин В.В. Новый Ренессанс. М.: Прогресс, 1998. С. 371.

навязчивой анатомией, его (Босха – *М.К.*) картины выглядят живыми и динамичными, краски сочными, а мазок – быстрым и выразительным»<sup>1</sup>. Босх изобразил несбалансированного человека – гротескного-искаженного пороками, лишённого симметрии (духовной и физической красоты, достижимой при равновесии статики, бездействия), и потому асимметрия физического уродства особо выделяется на его картинах – она подчеркивает уродство духовное.

Внутренний мир героев-художников у Бунина и у Грина находится в дисгармонии. Герой Бунина восклицает: «Наконец воплещу все то, что сводило меня с ума целых два года»<sup>2</sup>. Доггер Грина упоминает «мрачное, больное существование – тлен и ужас!»<sup>3</sup>. Близость к сумасшествию перелилась в потрясающие динамические картины. По мнению В.В. Харчева, для героев Грина, в том числе и для персонажей новеллы «Искатель приключений», губительно замкнутое и одинокое существование. Вырваться из тьмы больного существования позволяет прорыв к живой жизни<sup>4</sup>.

Сопоставление с произведениями Лавренева и Бунина открывает характерное свойство поэтики Грина: его экфрасис подчеркнуто динамичен, все изображения высвобождаются из рамок и воздействуют (порой губительно) на наблюдателя. В связи с этим образ наблюдателя приобретает особое значение: он становится как бы медиатором между миром изображения и миром реальным. Поэтому хотелось бы провести еще одну ассоциацию – с новеллой «Колодец и маятник» Э. По, автора, которым увлекался весь Серебряный век и который оказал глубочайшее влияние на творчество русских поэтов и писателей XX в. Без стихов и новелл Э. По трудно представить русский символизм и русский акмеизм. Н.С. Гумилев в письме к В.Я. Брюсову признавался: «Из поэтов больше всего люблю Эдгара По, которого

<sup>1</sup> Баттилотти Д. Босх. М.: Белый город, 1998. С. 38.

<sup>2</sup> Бунин И.А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Воскресенье, 2000. Т. 4. С. 304.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 250.

<sup>4</sup> Харчев В.В. Поэзия и проза Александра Грина. Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. С.60.

знаю по переводам Бальмонта, и Вас»<sup>1</sup>... Н. Оцуп спрашивает: «Не беседовал ли с автором “Ворона” Гумилев, веривший в родство душ?.. Иногда сумасшедшие видения алкоголика Эдгара По и жизнерадостные, колдовские писания Гумилева походят друг на друга, как страх при лунном и солнечном свете. Душа гумилевских стихов “дневная”, а душа творений великого американца “ночная”»<sup>2</sup>.

Герой новеллы Э. По «Колодец и маятник», находясь в тюрьме, подвергается психическому испытанию. Стены темницы окружают и «сдавливают» его, приходят в движение. Стены были «грубо размалеваны мерзкими, гнусными рисунками... Лютые демоны в виде скелетов или в иных более натуральных, но страшных обличьях»<sup>3</sup>. Изображения По отсылают нас и к картинам Босха, и к рисункам в рассказах Грина и Бунина. Однако для По важнее психологическое состояние героя, и именно его воображение играет с ним злую шутку, заставляя поверить в динамичность настенных образов. Как герой рассказа Грина не может отвести взгляда от рисунка девушки, так и узника По приковывает фигура смерти с маятником вместо косы: «Мне почудилось, что она двигается»<sup>4</sup>.

Во всех рассмотренных рассказах оживающим картинам приписывается губительная сила. Но если у Грина и Бунина художники погибают, наказанные за создание ужасающего шедевра, то персонаж По, хоть и подвергается опасности смерти, спасается.

Еще один текст, который можно поместить в один кластер с экфрасисами Грина, Бунина и Лавренева, описывается (по рукописи) Е.Д. Толстой. Вместо красавицы главный герой рассказа выбирает в натурщицы и влюбляется в уродливую женщину, и они вдвоем делают ставку на антиэстетику, заранее догадываясь, что ужасный портрет привлечет к себе большее внимание, чем портрет

<sup>1</sup> Гумилев Н.С. Неизданное и несобранное / Сост., ред. и коммент. М. Баскера и Ш. Греем. Paris, 1986. С. 95.

<sup>2</sup> Оцуп Н.А. Николай Гумилев. Жизнь и творчество. СПб. : Logos, 1995. С. 159.

<sup>3</sup> По Э. Рассказы. М.: Худож. лит., 1980. С. 175.

<sup>4</sup> Там же, с. 176.

прекрасный. Их ожидания сбываются<sup>1</sup>. Как видно, высочайший динамизм антиэстетического, его пугающие, отталкивающие черты, его связь со средневековыми живописными метафорами страшного суда становится частотным сюжетом литературы XX века.

В произведениях Грина картины и скульптуры не просто представлены для созерцания читателя. Они дышат и живут. Грину удалось преодолеть статичность произведений искусства, и его экфрасис порой более похож на кинематографическое изображение, чем на живописное. Герои рассказов и романов пытаются выйти за рамки картины или попасть в пределы живописного пространства, лавируя на рубеже искусства и реальности. Рассмотрение произведений искусства приобретает некоторую условность, вовлекает героев и читателя в динамичный мир картин и скульптур. Переход границы между картиной («искусством») и пространством, оставленным за гранью картины («жизнью»), образует сюжетную схему произведения, это и есть преодоление героем границ, составляющих основу любого сюжета. В ряде случаев экфрасис определяет главную сюжетную линию произведения (в новеллах и рассказах «Фанданго», «Искатель приключений», «Победитель», «Белый огонь», «Убийство в Кунст Фише» и др.), в ряде случаев экфрасис образует вставной сюжет (в повестях «Алые паруса», «Пролив бурь», в романе «Джесси и Моргиана» и др.), пересекающийся с основным сюжетом произведения.

#### **1.4. Экфрасис и образы пространства в творчестве Грина**

Любовь Грина к пространственным образам, к насыщенности и наполненности бытия, тяга к экфрастичности сродни жажде путешественника любоваться новыми

---

<sup>1</sup> Толстая Е.Д. Ключи счастья. Алексей Толстой и литературный Петербург. М.: НЛО, 2013. С. 104.



картинами и описывать их<sup>1</sup>. В описании произведения изобразительного искусства так или иначе заключена динамика – движение, оживление мотива или образа, персонажа или мелкой, казалось бы, незначительной детали. Мотив пути, столь существенный для поэтики Грина, по природе своей наделенный динамическими свойствами, обретает другую ипостась: он, подобно экфрасису, заставляет читателя останавливаться и любоваться мелькающими картинами: пейзажами, городами, интерьерами. А когда эти картины или скульптуры оживают, возникает ощущение бесконечности искусства, которое созидает этот мир и вдыхает в него жизнь.

Попробуем классифицировать перемещения героев в произведениях Грина из повествовательного в живописное пространство, и обратно – в нарративное. Экфрасическая динамика определяет во многом сюжетное движение в произведениях Грина, поэтому рассмотрим особенности пространства, создаваемого Грином. Материалом данного параграфа станут рассказы «Далекий путь» (1913), «Искатель приключений» (1915), «Клубный арап» (1918), «Фанданго» (1927), «Акварель» (1928), романы «Джесси и Моргиана» (1929) и «Дорога никуда» (1930). Только в двух произведениях из вышеперечисленных картины оживают буквально. Пространственные перемещения при этом носят инверсированный характер.

Герой рассказа «Фанданго» попадает в изображенную комнату, то есть совершает фантастический переход в живописное пространство: «Я перешагнул раму с чувством сопротивления встречных вихрей, бесшумно ошеломивших меня,

---

<sup>1</sup> Е.Ю. Куликова, анализируя творчество Н. Гумилева, подчеркивает, что «на рубеже веков (как XVIII-XIX, так и XIX-XX) в искусстве наиболее востребованной становится “экзотическая” тематика...» (Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева. Поэзия. Проза. Переводы. Новосибирск: «Свинья и сыновья», 2015. С. 140), а это значит, что тема странствий и путешествий становится наиболее актуальной. Для Грина это одна из важнейших тем. См. также: «Динамический характер образа пути, его негомогенность делают любой текст о путешествии пространственным палимпсестом: вслед за одними открываются другие пространственные картины, иногда пространства просто “накладываются” друг на друга» (Куликова Е.Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: автореф. дис.... д. фил. н. Новосибирск: НГПУ, 2012. С. 41).

когда я находился в плоскостях рамы; затем все стало, как по ту сторону дня»<sup>1</sup>. Подобного рода сюжетные ходы характерны для беллетристической фантастики.

Противоположное «путешествие» предпринимает героиня рассказа «Клубный арап». Колдунья из картинки оказывается рядом с наблюдателем: «Против него в пустом ранее того кресле сидела смуглая молодая женщина, – та самая, на которую в стереоскоп смотрел Юнг»<sup>2</sup>. Последнее оживление проходит некоторую градацию. Сначала Юнг замечает, как изображение теряет плоскость и выявляет «понемногу перспективу и жизненность трех измерений»<sup>3</sup>. Затем герой видит, как нарисованная женщина качнула ногой: изображение оживает, находясь еще в живописном пространстве. И, наконец, в кульминационном эпизоде изображенная героиня становится активно действующим персонажем. Но данное фантастическое действие оказывается роковым и губительным для героя. Колдунья предлагает Юнгу волшебные карты, выигрыш с которыми добавит герою годы жизни, а проигрыш – отнимет.

Отметим, что в рассказе «Фанданго» главный герой тоже теряет несколько лет жизни из-за пространственного перемещения в картину. Но, в отличие от Юнга, Александр Каур делает правильный выбор: он единственный оказывает доверие испанцам, единственный раскрывает душу навстречу их экзотичной красоте, и за это получает награду – из картины он попадает в дом, в котором ждет его любящая жена. Бам Грам, как и женщина на картинке рассказа «Клубный арап», тоже обладает магическими способностями. Искусство при этом является ключом для волшебного действия.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 476. «В рассказе 1924 г. «Венецианка» (В.В. Набокова), где центром повествования является обозначаемое в заглавии живописное полотно – двухмерное изображение, которое обнаруживает свою многомерность: главный герой Симпсон входит в двухмерное пространство как в трехмерное». (Дроздова А.О., Рогачева Н.А. Экфрасис как форма совмещения перспектив в ранних рассказах В. Набокова // LITGERATERRA. Материалы V Международной конференции молодых ученых. 2016. С. 258).

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 410.

<sup>3</sup> Там же, с. 409.

Таким образом, оживающие изображения не только организуют пространственные перемещения героев, но оказываются связанными с временными изменениями. То есть экфрасис влияет на хронотоп новеллы, поворачивая сюжет в новое русло.

Мотивы выбора и ожившего изображения отсылают нас к повести А.Н. Толстого «Граф Калиостро» (1921), написанной за шесть лет до рассказа «Фанданго». Перед героем Толстого Алексеем стоит выбор – добиться любви замужней дамы или согласиться на предложение Калиостро: оживить давнюю мечту – портрет княгини Тулуповой. Благодаря черной магии чародея изображение оживает и совершает перемещение во внепортретное пространство. Княгиня сходит с полотна: «Алексей Алексеевич, как во сне, подошел к портрету. Из него быстро высунулась маленькая, голая до локтя рука Прасковьи Павловны и сжала его руку холодными сухими пальчиками. Он отшатнулся, и она, увлекаемая им, отделилась от полотна и спрыгнула на ковер»<sup>1</sup>. Столь сверхъестественное смешение искусства и действительности вносит коренные перемены в судьбу героя. По мнению Н.Г. Морозовой, именно оживление картины способствовало повороту сюжета и значимым изменениям<sup>2</sup>. Алексей теперь испытывает чувство отвращения к сошедшей с полотна графине, которой прежде лишь восхищался. Ожившее искусство оказалось бездушным, Алексей видит это и глубоко раскаивается в прежней своей одержимости.

«У Алексея Толстого, – полагает А.В. Ляхович, – в повести “Аэлита” есть описание марсианской “поющей книги”, удивительно точно передающей процесс восприятия гриновских текстов (и, может быть, возникшее – кто знает? – не без влияния “странных писем” Грина): “...Желтоватые, ветхие листы ее шли сверху вниз непрерывной, сложенной зигзагами, полосой. Эти, переходящие одна в другую,

<sup>1</sup> Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 3. С. 140.

<sup>2</sup> Морозова Н. Г. Экфрасис в русской прозе. Новосибирск: НГУЭУ, 2008. С. 178.

страницы были покрыты цветными треугольниками, величиною с ноготь. Они бежали слева направо и в обратном порядке неправильными линиями, то падая, то сплетаясь. Они менялись в очертании и цвете. Спустя несколько страниц между треугольниками появились цветные круги, меняющейся, как медузы, формы и окраски. Треугольники стали складываться в фигуры. Сплетения и переливы цветов и форм этих треугольников, кругов, квадратов, сложных фигур бежали со страницы на страницу. Понемногу в ушах Лося начала наигрывать, едва уловимая, тончайшая, пронзительно печальная музыка. Он закрыл книгу, прикрыл глаза рукой и долго стоял, прислонившись к книжным полкам, взволнованный и одурманенный никогда еще не испытанным очарованием: – поющая книга”»<sup>1</sup>. В этом отрывке представлен не только музыкальный экфрасис, но скорее живописный – кубофутуристический. Геометрические фигуры оживают, превращаются в движущиеся фигуры. В произведениях Грина оживают картины другого жанра (портрет, интерьер). Но сам процесс восприятия изображения в повести Толстого «Аэлита» схож с наблюдениями за полотнами в романах и рассказах Грина. Картина начинает оживать, приходит в движение, процесс этот может сопровождаться музыкой (в новелле «Фанданго»).

Сюжет «Фанданго» близок, кроме того, сюжету «Рождественского мальчика» (1905) Ф.К. Сологуба. В рассказе происходит двойное перемещение героев: в пространство изображения, и обратно – из него. Пусторослев видит белого призрака, который появляется из обоев со странными цветами. Последовав за сияющим белым мальчиком, герой тем самым проводит его из пространства картины, позволяя обрести плоть.

Несомненно, и «Рождественский мальчик», и «Граф Калиостро» оказали влияние на творчество Грина, тем более, что писателя всегда привлекало не только описание изображений в художественных текстах, но именно динамические

<sup>1</sup> Ляхович А.В. Поющая книга (Александр Грин и музыка) // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2009. № 3. С.18.

свойства этого изображения. Поэтому нельзя оставить без внимания обнаруживающиеся интертекстуальные пересечения. В рассказе «Фанданго» живописное и нарративное пространства не только соприкасаются, но и взаимопроникают друг в друга. «Живопись в произведениях Грина открывает символический путь в иные миры. Это значение возникает на основе метафоризации живописных полотен»<sup>1</sup>, – подчеркивает Е.А. Козлова.

Путешествие в мир картины осуществляет лирический герой в стихотворении А. Белого «Перед старой картиной» (1910):

Из	Просыпался:
Раздвинутых	Века
Рамок	Вставали...
Грустно звали «проснись!» —	Рыцарь, в стальной броне, —
Утес,	Из безвестных,
Забытый	Безвестных
Замок,	Далей
Лес, берега и высь.	Я летел на косматом коне <sup>2</sup> .

Для XX в. вообще характерен диалог искусств: соединение музыки и литературы («Симфонии» А. Белого), архитектуры и поэзии (творчество акмеистов), живописи и нарратива (футуристы), живописи и лирики, литературы и скульптуры («Итальянские стихи» А.А. Блока, «Фузий в блюдечке» М.А. Кузмина, «статуи» Н.С. Гумилева и др.), живописи и скульптуры, живописи и архитектуры («Герника» П. Пикассо, «Разрушенный город» О. Цадкина и др.). Пластические искусства проникают в повествовательные жанры литературы, поэзия наполняется

<sup>1</sup> Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2004. С. 12.

<sup>2</sup> Белый А. Собрание стихотворений. М.: Наука, 1997. С. 293.

визуальными образами. И не случайно творчество Грина вписывается в данный контекст наряду с произведениями других художников: общая тенденция оказывается необыкновенно заразной и увлекательной.

Интересны также у Грина не прямые перемещения персонажей в пространстве, а условные. Героини полотен в рассказе «Искатель приключений» и в романе «Джесси и Моргиана» хоть и обладают «живыми» чертами, напрямую все же не оживают.

Путешественнику Аммону Куту только *чудится*, что изображенная девушка сейчас оглянется и через плечо взглянет на него. Грань между живописью и реальностью стирается в сознании героя, и он будто бы оказывается рядом с изображением. Непонятно, то ли пространство картины охватывает и окружает героя, то ли он сам погружается в изображение. Подобное условное перемещение совершает Джесси – героиня гриновского романа. Она словно видит перед собой живую леди Годиву, из-за чего негодует на художника, сделавшего ее свидетельницей таинства, которое никто не должен был увидеть. Герои рассказа «Акварель» Бетси и Клиссон, оказавшись перед полотном, изображающим их дом<sup>1</sup>, тоже не учитывают существования рамы и живописного пространства. Они рассматривают свой дом, будто бы находясь перед ним: «Да – а... а внутри-то?! Хоть бы ты подмела, – с горечью отозвался Клиссон»<sup>2</sup>. Внешняя точка зрения меняется на внутреннюю, организующую живописное пространство.

Ю.В. Шатин в статье «Ожившие картины: экфрасис и диегезис» отмечает, что приобретение картиной динамических свойств влечет за собой резкое изменение в

---

<sup>1</sup> Согласно определению О.А. Клинга, здесь представлен топоэкфрасис (Клинг О.А. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 97-111).

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 329.

развитии сюжета, а, значит, этот процесс всегда является связанным с повествовательностью<sup>1</sup>.

Кочегар и прачка из рассказа «Акварель» увидели на картине свой дом новыми, просветленными глазами: «Они оглядывались с гордым видом, страшно жалея, что никогда не решатся заявить о принадлежности этого жилья им. “Снимаем второй год”, – мелькнуло у них. Классон выпрямился. Бетси запахнула на истощенной груди платок...»<sup>2</sup>. В.С. Вихров так анализирует данный рассказ: «Картина неведомого художника расправила их скомканные жизнью души, “выпрямила” их. Гриновская “Акварель” вызывает в памяти очерк Г.И. Успенского “Выпрямила”, в котором статуя Венеры Милосской, однажды увиденная сельским учителем Тяпушкиным, озаряет его темную и бедную жизнь, дает ему “счастье ощущать себя человеком”. Это ощущение счастья от соприкосновения с искусством испытывают многие герои произведений Грина. Вспомним, что для Грэя из “Алых парусов” картина, изображающая бушующее море, была “тем нужным словом в беседе души с жизнью, без которого трудно понять себя”. А небольшая акварель – безлюдная дорога среди холмов, названная “дорогой никуда”, поражает Тиррея Давенанта. Юноша, полный радужных надежд, противится впечатлению, хотя зловещая акварель и “притягивает, как колодец”... Как искра из темного камня, высекается мысль: найти дорогу, которая вела бы не никуда, а “сюда”, к счастью, что в ту минуту пригрезилось Тиррею»<sup>3</sup>.

«Дорога никуда», «дорога в никуда», «дорога ниоткуда», «ниоткуда» – это частотные образы поэзии и прозы XX в. («Ниоткуда с любовью» – И.А. Бродский, «Ты в Россию пришла ниоткуда» – А.А. Ахматова), но в поэтических контекстах

<sup>1</sup> Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. №7. С. 219.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 329.

<sup>3</sup> Вихров В. Рыцарь мечты // А.С. Грин. Собр.соч. в 6-ти томах. Т. 1. М.: Правда, 1980. С. 12.

«никуда» и «ниоткуда» остаются метафорами, в беллетристической фантастике такие метафоры реализовываются и образуют сюжет.

Герой рассказа Грина «Далекий путь» совершает двойное перемещение – как условное живописное, так и нарративное. Оживает в рассказе иллюстрация под названием «Горные пастухи в Андах»: «Я встал и начал ходить по комнате, продолжая мысленно смотреть на рисунок. Он вскоре исчез; я видел полное вечерней прохлады ущелье, игру света на выщербленном камне откосов, глубокую пасть долины, сверкающий обрез ледника, похожий на серп луны, тени огромных птиц, скользящие под ногами, и всадников»<sup>1</sup>.

Живописное пространство будто поглощает в себя героя. Видимо, красочно созданное изображение втягивает героя в свой мир или, наоборот, раскрывается перед ним, являясь связующим звеном для воображаемого путешествия в горы. Экфрасис в произведениях Грина «оживает» обычно из-за особой «правдивости» изображения, картины напоминают по функции зеркало. В стихотворении Грина лирический персонаж в водной глади не увидит своего отражения, так как «зеркально-водное» отражение снова окажется проводником в другое пространство:

В ручье том никто никогда  
 Себя не увидит, но тот,  
 Кто смотрит в него, навсегда  
 В далекие горы уйдет  
 Откуда ручей тот течет –  
 В те горы навеки уйдет<sup>2</sup>.

Для Грина дорога мысль о «правдивости» искусства, он полагает, что в этом случае реальность можно легко подменить воображаемым миром и углубиться в его

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 140.

<sup>2</sup> Грин А.С. Стихотворения и поэмы. Киров: Киров-на-Вятке, 2000. С. 65.



пределы, оставив действительность, на деле ее не оставляя<sup>1</sup>. Такая идея, с одной стороны, сближает Грина с романтическим взглядом на бытие (поиск лучшей реальности), с другой – наоборот, уводит его от романтиков, отвергая возможность созидания искусством абсолютно нового локуса. Но в то же время Грин как будто сам находится «между», он бы и хотел, чтобы искусство преобразовывало и изменяло жизнь, чтобы уход в картину создавал инобытие, но для него важна мысль и о близости творения и жизни, иначе жизнь выглядела бы слишком простой и печальной.

В рассказе «Далекий путь» произошедшее взаимодействие с изображением оказывает воздействие на героя, он решает оставить дом и семью и совершить уже не воображаемое путешествие в горы. Н.Г. Морозова анализирует подобное явление в повести В.Ф. Одоевского «Саламандра»: «“Живость” изображения становится своего рода приманкой для героя. Благодаря своей откровенной сверхгармоничности, картины пребывают на одном эмоциональном уровне, на одной эмоциональной волне с внутренними переживаниями персонажа, что обеспечивает возможность безболезненного перехода из одного пространства в другое»<sup>2</sup>.

В отличие от героя Грина, увидевшего на картине свой будущий дом, Эльса в повести Одоевского вспоминает прошлое, свою родину: «Вдруг глаза ее остановились на противоположной стенке; она смотрит: что-то знакомое... да, это

---

<sup>1</sup> С.А. Звонова рассматривает рассказ А.П. Чехова «Три года» с подобной позиции: «Юлию на картинной выставке привлекает один пейзаж. “На переднем плане речка, через нее бревенчатый мостик, на том берегу тропинка, исчезающая в темной траве... Юлия вообразила, как она сама идет по мостику, потом тропинкой, все дальше и дальше, а кругом тихо... И почему-то вдруг ей стало казаться, что эти самые облачка, которые протянулись по красной части неба, и лес, и поле она видела уже давно и много раз, она почувствовала себя одинокой, и захотелось ей идти по тропинке; и там, где была вечерняя заря, покоилось отражение чего-то неземного, вечного”. Речь, скорее всего, идет о “Тихой обители” И.И. Левитана, но поскольку в чеховском экфрасисе из характерных деталей этого пейзажа – церквей на заднем плане – можно говорить одновременно и о влиянии на Чехова левитановской картины “Вечерний звон”. Экфрасис создан с соблюдением законов перспективы. Как для описания статического, для него характерны назывные предложения, но автор стремится преодолеть эту статику: происходит преломление пространства, и зритель оказывается внутри картины» (Звонова С.А. Русская литература первой половины XX века в контексте других видов искусства и феномен экфрасиса. Пермь: Перм. гос. акад. искусства и культуры, 2014. С. 57).

<sup>2</sup> Морозова Н. Г. Экфрасис в русской прозе. С. 54.

берега Вуоксы, это пороги – над ними светит солнце – радуга играет в причудливых брызгах, – тут и родная избушка, и утес, к которому она прислонена...»<sup>1</sup>. Впрочем, пейзаж остается по-прежнему картиной, висевшей на стене, а Эльса лишь условно перемещается в нее.

Романтические черты поэтики Грина неоднократно отмечались исследователями (В.Е. Ковским<sup>2</sup>, В. Вихровым<sup>3</sup>), и переключка с повестью Одоевского подчеркивает «неоромантизм» Грина. Только, в отличие от писателя XIX в., Грин динамизирует экфрастическое описание, сделав его не просто изображением, но *тем, иным* миром, куда может уйти герой.

Необычный переход героя можно наблюдать в романе Грина «Дорога никуда», где дан пейзаж, странно притягательный для Тиррея Давенанта: «Изображение неизвестной дороги среди холмов притягивало, как колодец»<sup>4</sup>. С дорогой связана таинственная история: кто бы ни отправился по этому пути, «неизменно исчезал, пропадал без вести». Сюжет и предыстория картины переплетаются с судьбой самого Давенанта. Макс Фрай в статье «Дорога никуда» подчеркивает: «Классический сюжет: одинокий мечтатель скитается по миру в поисках двери, которая приведет его в Волшебную страну»<sup>5</sup>. Будто дверью этой является увиденная картина, а Волшебная страна – пейзаж, изображенный на ней. В уже упомянутом рассказе Сологуба «Рождественский мальчик» дверь также открывает проход для героя: «Когда Пусторослев долго всматривался в узор, ему вдруг начинало казаться, что это место на стене чем-то обведено, словно за ним скрывается тайная дверь»<sup>6</sup>.

Вариацию сюжета о попадании героя в мир картины находим в китайской легенде о великом художнике У Даоцзы (У Даюань, Дао Сюань, VII в.), который

<sup>1</sup> Одоевский В.Ф. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1988. С. 271.

<sup>2</sup> Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина. М.: «Наука», 1965. С. 296.

<sup>3</sup> Вихров В. Рыцарь мечты // А.С. Грин. Собр.соч. в 6-ти томах. Т. 1. М.: Правда, 1980. С. 3-34.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 46.

<sup>5</sup> Макс Фрай. Дорога никуда.[Электронный ресурс]. URL: <http://grinlandia.narod.ru/articles/article00.htm>

<sup>6</sup> Сологуб Ф.К. Мелкий бес: Роман. Рассказы. М.: Правда, 1989. С. 331.

жил в эпоху династии Тан. Его называют «божественным художником» и «корифеем живописи». Из исторических записей известно, что он написал более ста картин, в основе которых преимущественно лежат буддийские и даосские сюжеты. Легенда гласит, что однажды император Сюань Цзунь призвал Даоцзы во дворец и велел ему расписать пейзажами одну из дворцовых стен. Когда художник закончил работу, на стене были очень искусно изображены горы и реки, травы и деревья, люди и птицы, а также пещера в горе. Даоцзы стукнул пальцем по маленькой нарисованной двери пещеры. И вдруг дверь открылась. Даоцзы вошел в нее и пригласил войти императора. Но императору сделать это не удалось. В тот же момент дверь закрылась, и с тех пор художника больше никто не видел.

Отметим, что жена писателя, Нина Николаевна, вспоминая о литературных предпочтениях мужа, упоминала, что Грин «с удовольствием читал китайские сказки»<sup>1</sup>. А в его рассказе «Человек с человеком» герой рассказывает очень похожую легенду: «Когда янычары, взяв Константинополь, резали народ под сводом Айя-Софии, – говорит легенда, – священник прошел к стене, и камни, раздвинутые таинственной силой, скрыли его от зрелища кровавой резни. Он выйдет, когда мечеть станет собором. Это – легенда, но совсем не легенда то, что рано или поздно наступит день людей, стоявших в тени, они выйдут из тени на яркий свет, и никто не оскорбит их»<sup>2</sup>.

А.И. Муратов, режиссер и сценарист фильма «Дорога никуда» (1992), необычно снял финал киноверсии по одноименному роману Грина. Давенант погибает, но одновременно он оказывается идущим по дороге, изображенной на картине. Как и в китайской легенде, он проникает внутрь мира искусства, чтобы уже никогда не вернуться.

---

<sup>1</sup> Грин Н.Н. Из записок об Грине [Электронный ресурс]. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/vospominaniya/grin-n-n/grin-n-n-chast-iii.htm>

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 494.

«В 1928 году, – пишет в своих воспоминаниях Н.Н. Грин, – на выставке английской гравюры в Музее изящных искусств в Москве Александр Степанович увидел маленькую гравюру Гринвуда “Дорога никуда”. Прельщен гравюрой и ее названием. Меняет заглавие романа “Дорога никуда” (первоначально “На теневой стороне”). Гравюра в незаметной рамке, изображающая отрезок дороги, поднимающейся за невысокий пустынный суровый холм и исчезающей за ним. Суровая гравюра»<sup>1</sup>. Такой же суровой получилась судьба главного героя романа Грина «Дорога никуда».

Рамочное обрамление экфрасиса неоднократно используется Грином. Рамкой можно назвать впечатление Джесси о том, какой должна быть картина о леди Годиве, рамкой становится история Бегущей по волнам. В новелле «Искатель приключений» кульминационные события разворачиваются с момента нахождения трех портретов, наблюдатель Кут будто вошел через раму в творческое пространство главного героя, в котором раскрывается его сущность. Завершается новелла одним из портретов на выставке – рама создается первым и последним наблюдением картин. Внутри живая история произведений и судьба их творца.

Рассуждая о свойствах рамы, Р. Арнхейм пишет: «По мере того как пространство картины становилось самостоятельным объектом и освобождалось от стен, появлялась необходимость в различении физического пространства комнаты и самостоятельного мира картины. Этот мир начинает восприниматься как бесконечный – не только по глубине, но и в буквальном смысле этого слова. Поэтому границы картины указывают лишь на конец композиции, но не на конец изображаемого пространства. Рама картины рассматривалась как окно, через которое зритель заглядывает во внешний мир, стиснутый границами рамы, но не

---

<sup>1</sup> Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 2000. С.77.

ограниченный ею»<sup>1</sup>. Мотивы дороги, перспективы в сочетании с мотивом картины, изображения у Грина могут быть основой сюжета или сюжетной ситуации, но наряду с этим перспектива текста углубляется, открывается ее дальний план.

У Грина в рассказе «Фанданго» рама картины более похожа на дверь, запускающая героя внутрь: «Картина солнечной комнаты, приняв несравненно большие размеры, напоминала теперь открытую дверь»<sup>2</sup>.

В романе В.В. Набокова «Подвиг» (1932) есть экфрасис с картиной, в которой дорога напоминает гриновский пейзаж из романа «Дорога никуда»: «Висела на светлой стене акварельная картина: густой лес и уходящая вглубь витая тропинка»<sup>3</sup>. Есть у Набокова и похожая картинка в английской книжке: «рассказ именно о такой картине с тропинкой в лесу прямо над кроватью мальчика, который однажды, как был, в ночной рубашке, перебрался из постели в картину, на тропинку, уходящую в лес»<sup>4</sup>. Детские, светлые коннотаты сопутствуют сюжету «дороги никуда» у Набокова. Те же коннотаты, что оформляют «детскую» тему Набокова, присущи всему творчеству Грина: надежда, свет, радость, светлая печаль.

Дорога становится реальной для персонажей, будто бы оживает, позволяя герою пройти по ней. Или, наоборот, герой становится изображением, фигурой, персонажем на полотне. Набоков, как и Грин, воспринимает бытие как искусство: «Вспоминая в юности то время, он спрашивал себя, не случилось ли и впрямь так, что с изголовья кровати он однажды прыгнул в картину, и не было ли это началом того счастливого и мучительного путешествия, которым обернулась вся его жизнь»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974. С. 179.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 476.

<sup>3</sup> Набоков В.В. Собрание сочинений в 4-х т. М.: «Правда», 1990. Т.2. С. 157.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

Е.А. Козлова отметила, что в романе «Дорога никуда» картина стала сюжетообразующим элементом, трансформировав пространство бытия в инобытие<sup>1</sup>. Но, вероятнее всего, писатель рисует свой взгляд на искусство, которое само является бытием его художественного мира.

Грин продолжает традицию классиков XIX в. – Н.В. Гоголя, М.Ю. Лермонтова, К.С. Аксакова, обращавшихся к зловещим сюжетам об оживающих портретах («Портрет» Гоголя, «Штосс» Лермонтова, «Вальтер Эйзенберг» Аксакова). В его творчестве нет стариков, выходящих из рамы и губящих героев. Но сближаются по образам, мотивам и динамичности картины в романе «Золотая цепь» и «Вальтер Эйзенберг». В рассказе Аксакова герой танцует с живописными красавицами, вышедшими из рамы полотна, а затем рисует себя рядом с ними, тем самым перемещаясь в их пространство и погибая в своем мире. Герой Грина совершает лишь мысленное перемещение в картину: «Я был рассечен натрое: одна часть смотрела картину, изображавшую рой красавиц в туниках у колонн, среди роз, на фоне морской дали, другая часть видела самого себя на этой картине, в полной капитанской форме, орущего красавицам: “Левый галс! Подтянуть грот, рифы и брасы!” – а третья, по естественному устройству уха, слушала разговор»<sup>2</sup>. И хотя полотно оживает лишь на мгновение и не несет сюжетообразующей функции в тексте, это пространственное перемещение персонажа подчеркивает роль искусства в произведениях Грина: оно с легкостью вмещается в судьбы персонажей.

Е.Е. Дмитриева исследует экфрасис в творчестве Гоголя: «у Гоголя картина черпает свою силу в вербализации<sup>3</sup>, которая и есть разворачивание живописного

<sup>1</sup> Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Псков, 2004. С. 12.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 82.

<sup>3</sup> «Гоголь, – как писал об этом С.Л. Франк, – ожидает, что художественный текст сильнее картины подействует на внутреннее зрение, то есть на воображение, с помощью которого увиденное еще и оживляется» (Франк С.Л. Заражение

сюжета во времени. Кажется поразительным, насколько его текст одновременно и хочет стать живописью, стерев границы, столь убедительно прочерченные в западно-европейской эстетике Лессингом, и вместе с тем преодолеть силу ее визуального воздействия — через возвращение к слову, обладающему в конечном счете большей суггестивностью. Именно поэтому, всемерно пытаюсь создать из текста картину и тут же превращая картину в текст»<sup>1</sup>. Грин использует этот же прием во многих своих произведениях, его экфрасис трансформирует весь текст. А романы «Дорога никуда» и «Бегущая по волнам» оживляют историю произведений искусства (в первом случае картины, во втором – статуи), превращая весь текст в масштабный экфрасис. Но чем ярче, фактурнее изображение картины у писателя, тем ощутимее материал, из которого создается картина, а у писателя этот материал – слова.

Похожи и изображения картин у Гоголя и Грина: отметим необычайную живость портретов (а у Грина еще и пейзажей, и интерьеров). Вместе с тем фантастическое сплетение двух пространств не всегда оказывается губительным для героев. В произведениях Грина важен также и мотив выбора, возникающий у персонажа. Писатель испытывает своих героев на душевные качества и показывает, к чему может привести сделанный сознательно неправильный шаг. Искусство в этом клубке событий не является чем-то чужим и отстраненным. «Для гриновских героев характерна нерасчлененная, типологически единая реакция на “жизнь” и на “искусство”»<sup>2</sup>, – указывает Е.Н. Иваницкая.

Таким образом, «динамический» экфрасис занимает важное место в творчестве Грина. Сюжет оживающего изображения, перемещения героев из картины или, наоборот, внутрь нее организуют нарративное пространство его текстов. Практически каждая картина или статуя несет в себе черты особой живости. Но при

---

страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 38).

<sup>1</sup> Дмитриева Е.Е. Экфрасис в творчестве Н.В. Гоголя, или вопрос о границах между живописью и поэзией // Преподаватель XXI век. 2009. № 1-2. С. 312.

<sup>2</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 49.

этом граница двух миров не всегда исчезает, открывая дверь для пространственных и временных переходов. Герои Грина совершают условное перемещение, при котором рама полотна как бы размывается, стирая топографические грани внутри текста, что углубляет в конечном итоге не только тему живописи, но и делает ярче словесную ткань произведения.

### 1.5. Динамичные картины в рассказах Грина

Картины, статуи, музыкальные произведения в творчестве Грина регулярно оказываются в фокусе сюжета. Герой рассказа «Белый огонь» Лейтер, сбежав из больницы умалишенных, видит в лесу мраморные статуи; это так поражает его, что становится причиной его физического и духовного выздоровления. В рассказе «Черный алмаз» услышанный романс в остроге заставляет каторжника почувствовать всю утраченную музыку свободной и деятельной жизни; он убегает из тюрьмы и спасается. В «Алых парусах» Грэй в детстве любил рассматривать картину, изображающую корабль, вздымающийся на гребень морского вала: «она стала для него тем нужным словом в беседе души с жизнью, без которого трудно понять себя»<sup>1</sup>. Персонажи Грина воспринимают искусство так же, как и на собственную реальность<sup>2</sup>.

Но нас интересует не просто наличие экфрасиса в текстах Грина, а именно его динамика: движение портрета, скульптуры, пейзаж, вбирающий в себя зрителя. Рассмотрим оживающие картины у Грина, и, прежде всего, обратимся к достаточно развернутой традиции в литературоведении, давно «работающей» с данным сюжетом.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т.3. С. 27.

<sup>2</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 35.



В качестве главной вехи исследований о мифологеме ожившей статуи уже называлась статья Р.О. Якобсона, сформулировавшего суть сюжета: «человек, после безуспешного бунта, гибнет в результате вмешательства статуи, которая чудесным образом приходит в движение»<sup>1</sup>. Но статья Якобсона – это только ключевой текст в ряду многочисленных исследований по сюжету об оживающих изображениях, во многом предопределивший развитие темы экфрасиса и его динамики в русском литературоведении. Структурный подход к сюжету представлен и у А.К. Жолковского, который, анализируя тот же мотив, указывает на «амбивалентное взаимодействие двух начал: изменчивости, движения, страсти, жизни и неизменности, неподвижности, покоя и смерти»<sup>2</sup>.

Издавна внимание литературоведов привлекал миф о Пигмалионе и Галатее и другие живые картины и движущиеся статуи. «Уже в Средние века появилось представление о Госпоже Венере как великой губительнице христианских душ... это представление распространялось на статуи “белой дьяволицы”... Из средневековых легенд о Госпоже Венере позднейших устрашающих проповедей против Идолофилии сложился сюжет о “браке со статуей”: изваяние богини, с которой вольнодумец вздумал играть рискованные шутки, не желает отпустить смельчака и душит его в своих каменных объятиях. Так наряду со статуей-покровительницей и статуей-мстительницей появилась и жуткая “влюбленная статуя”. В эпоху романтизма этот сюжет обработали Томас Мур в балладе “Кольцо”, Йозеф фон Эйхендорф в “Мраморном кумире” и Проспер Мериме в двусмысленной новелле “Венера Ильская”. В сюжете о статуе, убивающей своего любовника или жениха,

---

<sup>1</sup> Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 157.

<sup>2</sup> Жолковский А. К. К описанию поэтического мира Пушкина // Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, интертексты. М.: РГГУ, 2005. С. 324.

можно заметить родство с темой вампиризма и сюжетом о мертвой невесте («Коринфская невеста» И. Гете, «Немецкий студент» В. Ирвинга)<sup>1</sup>.

В новелле «Неведомый шедевр» О. де Бальзака повествуется даже не о процессе пробуждения картины, для художника созданная им красавица по-настоящему живая: «Перед вами женщина, а вы ищете картину. Так много глубины в этом полотне, воздух так верно передан, что вы не можете его отличить от воздуха, которым вы дышите. Где искусство? Оно пропало, исчезло. Вот тело девушки»<sup>2</sup>. В конце новеллы художник, шедевр которого его друзья поставили под сомнение, умирает, сжигая все картины.

В рамках данной традиции оказываются гоголевский «Портрет» и лермонтовский «Штосс». Изображенные на портретах старики приносят героям несчастья, их лица воплощают собой демоническое начало. Удивительно то, что и у Н.В. Гоголя, и у М.Ю. Лермонтова портреты кажутся почти «живыми»: «в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать»<sup>3</sup> (Лермонтов). «Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью»<sup>4</sup> (Гоголь).

Как отмечает В.Ю. Баль, в «гоголевском художественном сознании категория “живого портрета” конденсирует в себе четыре аспекта эстетической проблематики: гносеология искусства (проблема границы постижения реальности), миметическая функция искусства (принципы отношения между искусством и действительностью, проблема подражания природе), философская онтология (соотношение живого и

<sup>1</sup> Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвузовский научный сборник. Уфа: Башкирский университет, 1991. С. 29.

<sup>2</sup> Бальзак О. Собрание сочинений. В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1987. Т. 10. С. 311.

<sup>3</sup> Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг). Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. С. 515.

<sup>4</sup> Гоголь Н.В. Петербургские повести. Мн., «Нар.света», 1976. С. 67.

мертвого), этико-философская антропология (проблема нравственной ответственности и его миссионерской роли)»<sup>1</sup>.

Рассказы Грина продолжают данную традицию «живых картин», особо привлекательную для писателей начала XX в. Вспомним строки из «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой<sup>2</sup> об Ольге Судейкиной, «выпорхнувшей, – по словам О. Рубинчик, – из своих портретов»<sup>3</sup>:

Ты сбежала сюда с портрета,  
И пустая рама до света  
На стене тебя будет ждать<sup>4</sup> ...

...Словно с вазы чернофигурной  
Прибежала к воде лазурной  
Так парадно обнажена<sup>5</sup> ...

А в стихотворении «Царскосельская статуя», «рифмующимся» со статуей А.С. Пушкина, героиня видит скульптуру «незябнувшей девушкой»<sup>6</sup>:

И как могла я ей простить  
Восторг твоей хвалы влюбленной...  
Смотри, ей весело грустить,  
Такой нарядно обнаженной<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет». Текст и контекст.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2011. С.12.

<sup>2</sup> М. Либерман отмечает: «В ранней лирике Ахматовой, “портретность”, склонность к зрительному изображению лирической героини объясняется похожими художественными принципами, употребляемыми в портретной живописи первого десятилетия XX в., а также функциональным сходством употребления этого жанра» (Lieberman M. Натюрморт, vanitas, обманка: наваждение вещей в русской литературе XX века // Studia Litteraria Polono-Slavica: Portret-akt- martwa natura. Warszawa, 2002. № 7. С. 197).

<sup>3</sup> Рубинчик О.Е. «Если бы я была живописцем...». Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб.: Серебряный век, 2010. С.11.

<sup>4</sup> Ахматова А.А. Неповторимые слова. М.: ЗАО «Олма Медиа Групп», 2012. С. 185.

<sup>5</sup> Там же, с. 182.

<sup>6</sup> По наблюдению Е.Ю. Куликовой, лирическая героиня Ахматовой в минуты горя сама окаменеет, становясь «метафорической» статуей (Куликова Е.Ю. К мотивным анализам стихотворений Анны Ахматовой: снег, лед, холод, статуарность, творчество // Русская литература в меняющемся мире. 2006. С. 253-273).

Н.С. Гумилев в своем экфрасисе «Портрет мужчины (*Картина в Лувре работы неизвестного*)» пробуждает холст, видя в изображении глубинную и таинственную жизнь:

Его глаза — подземные озера,  
Покинутые, царские чертоги...

Его уста — пурпуровая рана  
От лезвия, пропитанного ядом,  
Печальные, сомкнувшиеся рано,  
Они зовут к непознанным уладам...

Он может улыбаться и смеяться,  
Но плакать... плакать больше он не может<sup>2</sup>.

Очевидно, что картины в рассказах Грина, как и в названных выше текстах, наделены двойственной природой: они совмещают собственно изображенное пространство и пространство, выходящее за рамки изображения, пространство, рвущееся из рамок.

Героиня Грина в «Искателе приключений» обладает способностью оживать в глазах зрителя, она практически выходит за рамки портрета и разрушает его целостность. Когда Аммон Кут смотрит на первую картину Доггера, он видит, что «сверхъестественная, тягостная живость изображения перешла здесь границы человеческого; живая женщина стояла перед Аммоном и чудесной пустотой дали; Аммон, чувствуя, что она сейчас обернется и через плечо взглянет на него, — растерянно улыбнулся»<sup>3</sup>. Именно это свойство требует от художника новых и новых ракурсов, новых и новых образов. Так, загадочная незнакомка, лица которой никто

<sup>1</sup> Ахматова А.А. Неповторимые слова. С. 63.

<sup>2</sup> Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. М.: Воскресенье, 1998. Т.1. С. 266.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 241.

никогда не увидит, подобно лицу рембрандтовского «Блудного сына», на второй картине Доггера оборачивается, а на третьей – приобретает демоническую сущность.

В повести Гоголя искусство тоже как будто разрушает свою сущность и выходит в реальность, в итоге Чартков гибнет<sup>1</sup> как художник, он невольно походит на пугающий его портрет: «Эта ужасная страсть (уничтожение купленных картин талантливых авторов – *М.К.*) набросила какой-то страшный колорит на него: вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его»<sup>2</sup>. И хотя еще в начале повести старик-ростовщик выходит из картины и пугает Чарткова, уже в конце первой части – Чартков будто бы занимает его место.

В.Д. Денисов, исследуя повесть Н.В. Гоголя «Портрет», приходит к выводу: «Переложением, непосредственно воздействовавшим на замысел портрета была повесть “Спинелло”, основанная на древней рукописной хронике. Художник в повести написал портрет прелестной девушки, его возлюбленной, а также картину падения мятежных ангелов. Помимо своей воли он наделил образ Люцифера чертами возлюбленной. Оживление “царя тьмы” для Спинелло мотивируется юностью, незрелостью художника-ученика и его желанием выполнить первый заказ как можно лучше, ярким живым воображением и слабым здоровьем, а главное, двойственным восприятием женской красоты – ...Божественном и дьявольском. Демоническим обусловлены “раздвоенность” сознания... гибель художника»<sup>3</sup>.

Подобное двойное видение женской красоты изобразил гриновский Доггер. В новелле писатель не раскрывает секрета личности девушки на трех полотнах. Однако Доггер живет с молодой женой, описание которой напоминает портрет: «Из

<sup>1</sup> Л.П. Рассовская отмечает: «Феномен оживающего портрета содержит более сложную мысль, не декларированную в повести. Оживает не реальность – оживает ее мистический смысл, ее идея: не ростовщик является Чарткову, а дьявол в одном из своих материальных воплощений» (Рассовская Л.П. Изображение человека в художественных произведениях Пушкина и Гоголя: диалоги и дискуссии. Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. С. 20).

<sup>2</sup> Гоголь. Н. В. Петербургские повести. Мн., «Нар.света», 1976. С. 97.

<sup>3</sup> Денисов В.Д. Черты «Портрета» // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С.191.

сумерек коридора появилась улыбающаяся красивая женщина в нарядном домашнем платье с открытыми рукавами. Блондинка, лет двадцати двух»<sup>1</sup>. На портрете у девушки были бронзовые волосы, но «героинь» сближает красота и улыбка.

Подобный обмен между пространством картины и действительностью совершается в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Не желая распрощаться с молодостью и красотой, любуясь собственным изображением, Грей однажды восклицает: «Если бы портрет менялся, а я мог всегда оставаться таким, как сейчас!»<sup>2</sup>. Фантастическая мысль автора разрешает этому пожеланию исполниться: Дориан становится неизменяющимся воплощением молодости и красоты, а портрет отражает все изменения, происходящие с героем. В конце романа вводится прием инверсированного экфрасиса: портрет, вбирающий в себя следы пороков Дориана, в итоге остается сияющим великолепием, тогда как «хозяин» его, уже мертвый, обретает свои истинные черты.

Динамичные картины в произведениях Грина, репрезентируются, в основном, в портретах. Но, тем не менее, они воспринимаются как живое изображение интерьера («Фанданго», «Акварель»), пейзажа («Далекий путь», «Дорога никуда»), животных и чудесных существ (собаки из романа «Бегущая по волнам», дракона из «Искателя приключений»).

Дэзи, героиня романа «Бегущая по волнам», рассматривает картину Гуэро: «Эта собака сейчас лайнет. Она пустит лай»<sup>3</sup>. Предчувствие будущего действия есть и в «Искателе приключений», где героиня, рассматривая изображенную женщину, восклицает: «Ведь она действительно обернется!»<sup>4</sup>.

Нарисованные персонажи, хотя и находятся в рамках, преграждающих любое движение, нарушают статичность впечатления наблюдателя. Аммон, герой

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 230.

<sup>2</sup> Уайльд О. Собрание сочинений: В 3 т. М.: ТЕРРА, 2000. Т. 1. С.50.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 181.

<sup>4</sup> Там же.

«Искателя приключений», благодаря искусству начинает верить в мифических существ, настолько живо они изображены: «На весенней выставке меня пленила небольшая картина Алара “Дракон, занозивший лапу”. Заноза и усилия, которые делает дракон, валяясь на спине, как собака, чтобы удалить из раненого места кусок щепки, – действуют убедительно. Невозможно, смотря на эту картину из быта драконов, сомневаться в их существовании»<sup>1</sup>.

Истинное искусство в творчестве Грина убедительно, поскольку является частью бытия. Герои рассматривают картины как нечто реальное, существующее. А рама полотна оказывается будто окном в другую часть пространства, в котором лает собака, а дракон выдергивает кусок щепки из раны.

Несмотря на очевидную живость портретов, у Грина встречаются сюжеты, в которых интерьер и простые предметы «конкурируют» в правдивости с действительностью. Матрос Клиссон и прачка Бетси из рассказа «Акварель» случайно попадают на выставку и смотрят на картину, изображающую их дом, видя не просто поверхность картины, но расширяя и углубляя ее. Герои рассказа будто бы очутились перед своим домом, хотя только мысленно перешагнули за раму изображения. Картина для персонажей – не экспонат с выставки, она часть бытия героев, которые не воспринимают ее искусственности.

Остановимся подробнее на рассказе «Фанданго», в одном из эпизодов которого картина, изображающая комнату, вмещает в себя целый мир, захватывая и время, и пространство, и буквально «втягивая» внутрь себя героя. Александр Каур сразу же замечает особую «насыщенность жизнью»<sup>2</sup> этой картины. «Самое высокое мастерство не достигало еще никогда того психологического эффекта, какой в данном случае немедленно заявил о себе. Эффект этот был – неожиданное

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 235.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 440.

похищение зрителя в глубину перспективы так, что я чувствовал себя стоящим в этой комнате»<sup>1</sup>.

Герой поначалу только чувствует реальность пространства картины: «Солнце горело на моей руке, когда, придерживая раму, смотрел я перед собой, силясь найти мазки»<sup>2</sup>. В финале Каур понимает, что изображенная солнечная комната – это дверь в иные измерения, и, перешагнув раму, убеждается, что его прежний мир, его прежние время тоже оборачиваются картиной: «Я сел на плюшевый стул, смотря в ту сторону, откуда пришел. Там была обыкновенная глухая стена, обтянутая обоями с лиловой полоской, и на ней, в черной узкой раме, висела небольшая картина... Я увидел изображение, сделанное превосходно, вид плохой, плохо обставленной комнаты, погруженной в едва прорезанное лучом топящейся печи сумерки: и это была железная печь в той комнате, из которой я перешел сюда»<sup>3</sup>.

Грин использует прием перевернутого или инверсированного экфрасиса: не литературное произведение втягивает в себя изобразительное, а изобразительное (причем существующее исключительно в пространстве рассказа) рождает литературное пространство. Сначала изображение перетекает в реальность текста: «То, что оставалось от комнаты, было едва видимо и с изменившимся существом. Так, например, часть картин, висевших на правой от входа стене, осыпалась изображениями фигур; из рам вываливались подобия кукол, предметов, образовав глубокую пустоту»<sup>4</sup>. Через мгновение Александр Каур сам перемещается вглубь картины и наблюдает картину бывшей «действительности».

Но и обратный процесс подчеркивает эфемерность мира картины: «Теперь мне не следует оставаться здесь, – сказал Бам-Гран, отходя в тень, где стал рисунком

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 440.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 477.

<sup>4</sup> Там же, с. 475.



обвалившейся на стене известки»<sup>1</sup>. В существовании псевдореальности картины не приходится сомневаться, так как, возвратившись из нее, герой понимает, что «ожил исчезнувшей без следа жизнью»: «Силы оставили меня; между тем два вышедших из пустоты года рванулись в сознание»<sup>2</sup>.

М.Л. Сидельникова создает классификацию мотива оживающего изображения: «В указанной интерпретации мотива (живое существо, становящееся изображением) возможны два варианта. Вариант первый: с перенесением жизни (персонифицированной в герое) в изображение сама жизнь сохраняется и переходит на какой-то иной уровень (открытие истинного бытия). Вариант второй: жизнь, замыкающаяся в изображении, уничтожает себя; здесь может быть сохранена мистическая составляющая, но в любом случае происходит нечто обратное «оживанию» – застывание витальной энергии и заключение ее в границах полотна или мраморной копии человеческого тела»<sup>3</sup>. Каур не находит истинного бытия, скорее, просто иной мир, олицетворенный через искусство.

Фантастические испанцы появляются будто из картины, из изображенного, придуманного пространства. Поскольку Бам-Гран существует внутри картины, то можно предположить, что и его спутники приходят из мира искусства. Вот как описывает впечатление от даров иностранцев Александр Каур: «Мы были свидетелями щедрого и живописного жеста, совершаемого картинно, как на рисунках, изображающих прибытие путешественников в далекие страны»<sup>4</sup>. Вторжение прекрасного в голодный устоявшийся быт людей было столь ошеломляющим, что оно вызвало потрясение и впечатление миража. Перед горожанами стоял выбор: принять этот визит как часть самой жизни, а значит, – и

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 481.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Сидельникова М.Л. Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива «оживающего» изображения // Сибирский филологический журнал. 2013. № 3. С. 76.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 451.

усомниться в истинности своего будничного взгляда на жизнь, либо отвергнуть это необыкновенное как чуждое их существованию и замкнуться в границах безысходной прозы. И те, чья душа окаменела под тяжестью невзгод, кто не сумел сохранить в себе дыхание красоты и оказался сломленным духовно, растерянно взирают на дары испанцев. Так кричит один из жителей города: «Я не верю ничему! Ничего этого нет, и ничего не было! Это фантомы, фантомы!»<sup>1</sup>.

Окаменелость души, статичность этих фигур, беспокоящихся лишь о хлебе земном, контрастирует с живостью образов картин, создаваемых испанцами, воплощающими собой искусство.

В рассказе «Фанданго» происходит столкновение двух пространств – картины и «действительности». «Пространство у Грина наделено сюжетобразующей функцией. Фабула произведений... построена на переходе из одной жизни в другую... на... пересечении границы между своим и чужим»<sup>2</sup>, – пишет Н.А. Петрова. Реакция героев Грина на искусство как на продолжение жизни (и жизни как продолжения искусства) часто подкрепляется иллюзионным характером изображения: картина становится как бы и не картиной, а схваченным рамой, остановленным моментом бытия.

Герой будто становится сам живописным персонажем. В то же время Грин изображает здесь оживший музыкальный экфрасис. Каура сопровождает мелодия «Фанданго», он ловит себя на мысли, что часто бессознательно ее насвистывает. Переместившись в картину, он слушает эту музыку в исполнении оркестра: «Чрезвычайная чистота и пластичность этой музыки... заставила онеметь ноги. Я сам звучал, как зазвеневшее от грома стекло»<sup>3</sup>. Необычное противопоставление и

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 457.

<sup>2</sup> Петрова Н.А. Структура пространства в «Фанданго» А. Грина // Алфавит: строение повествовательного текста. Синтагматика. Прагматика. Смоленск: СГПУ, 2004. С. 249.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 480.

соединение статики и динамики осуществляется во взаимосвязи живописного и музыкального начал.

Экфразическую динамику в творчестве Грина особенно отчетливо можно увидеть через изображение портретов. Продемонстрируем это на анализе рассказа «Искатель приключений».

Пространство картины косвенно захватывает героя рассказа Аммона Кута и увлекает его в свой вымышленный мир: «Аммон, отступив, увидел внезапно блеснувший день – земля вошла к уровню чердака, и стена исчезла. В трех шагах от путешественника, спиной к нему, на тропинке, бегущей в холмы, стояла женщина с маленькими босыми ногами... Упала занавесь, а все еще казалось ему, что, протянув руку, наткнется он, за полотном, на теплое, живое плечо»<sup>1</sup>. Мир картины наделен светом, движением и теплом. Это пространство сосредотачивает все внимание героя и врывается в его мир. Размывается не рама картины, а действительность Кута, в то время как стены комнаты, в которой он находится, исчезают.

Аммон Кут находит три портрета в тайнике Доггера: на первой лица женщины не видно, зритель только ждет, что она повернется; на второй – ее лицо прекрасно; на третьей – отвратительно, несет в себе безобразное бесовское начало. Но все эти изображения выглядят поистине живыми, не картинными, как будто человек замер и неожиданно превратился в портрет: «Та женщина, в той же прелестной живости, но все еще более углубленном блеске лица, стояла перед ним»<sup>2</sup>. И только через некоторое время Грин разделяет пространство Кута и пространство картины. «Тихо смотрел Аммон на эту картину. Казалось ему, что стоит произнести одно слово, нарушить тишину красок, и, опустив ресницы, женщина подойдет к нему, еще более прекрасная в движениях, чем в тягостной неподвижности чудесным образом

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 242.

<sup>2</sup> Там же.

созданного живого человека»<sup>1</sup>. Е. Фарыно указывает, что «предельная мера сходства, какую предлагает нам сложившийся до нас наш язык, по отношению к живописным изображениям (в том числе и к портретам) и к мастерству художника, – похвала “как настоящий” и “как живой”»<sup>2</sup>.

Женщина со скрытым лицом на первом полотне, обернувшись, показывает ангельское лицо на втором полотне и демоническое на третьем. Загадочное пространство незнакомки расходится по двум направлениям. В конце рассказа сам художник раскроет свой секрет: «Мне выпало печальное счастье изобразить Жизнь, разделив то, что неразделимо по существу»<sup>3</sup>. Созданные произведения губят душу Доггера<sup>4</sup>, он уничтожает свои произведения, оставив только одно – первое, словно раскрывшееся на второй и третьей картинах пространство свернулось в первоначальный загадочный образ. Именно тот, который, на взгляд художника, «правдив и хорош»<sup>5</sup>.

В рассказе есть еще один экфрасис, уже упоминавшийся ранее. После того как Кут обнаружил три женских портрета, на столе он находит альбом зарисовок Доггера: «Он видел стаи воронов... реку, запруженную зелеными трупами; сплетение волосатых рук, сжимавших окровавленные ножи; кабачок, битком набитый пьяными рыбами и омарами; сад, где росли, пуская могучие корни,

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 242.

<sup>2</sup> Фарыно Е. О парадигме «портрет – акт – натюрморт» и ее семиотике // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. 2002. №7. С. 404. В то же время, по мнению Х. Гюнтера, «подобное «рабское, буквальное подражание натуре» оставляет у зрителя «странно-неприятное чувство», потому что изображенный предмет не озарен «светом какой-то непостижимой, скрытой во всем мысли» (Гюнтер Х. Между мамонной и мистикой. Проблематика художника в «Портрете» Гоголя // Гоголь как явление мировой литературы. Сб. ст. по материалам международной научной конференции, посвященной 150-летию со дня смерти Н.В. Гоголя. М.: ИМЛИ РАН, 2003. С.181)».

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 249.

<sup>4</sup> Е.В. Ливская отмечает: «Литераторы-чудаки Сигизмунда Кржижановского, мечтатели Александра Грина, автор и неизвестный поэт Константина Вагинова – это люди, наделенные Божьим даром, талантом. Однако в новом мире их дар оказывается проклятием» (Ливская Е. В. Художник как новый тип героя в русской литературе 1920-1930-х годов: на материале произведений С. Кржижановского, К. Вагинова, А. Грина // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2014. №4. С. 113)

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 250.

виселицы с казненными; огромные языки казненных висели до земли, и на них раскачивались, хохоча, дети; мертвецов, читающих в могилах»<sup>1</sup>.

Эта картина рисуется в воображении полотна знаменитых художников на тему «Искушения Святого Антония». Видимо, Грин видел в Доггере отшельника IV века, который боролся с искушениями. Не случайно Доггер, живущий уединенной жизнью в сельской местности, пытается убедить Кута в своем негативном отношении к искусству: «Искусство – большое зло; я говорю про искусство, разумеется, настоящее. Тема искусства – красота, но ничто не причиняет столько страданий, как красота. Представьте себе совершеннейшее произведение искусства. В нем таится жестокости более, чем вынес бы человек»<sup>2</sup>.

Доггер живет вдвоем с женой обособленной жизнью в деревне<sup>3</sup>. Их умиротворенное и размеренное существование резко контрастирует с насыщенной и увлекательной жизнью искателя приключений Кута. Аммон Кут отмечает уравновешенность супружеской пары и их удивительно спокойное существование. Доггер будто ушел от суеты городской жизни и начал жить «отшельником», близким к природе, но далеким от мира искусства и музыки. Но его идеальная жизнь сразу кажется Аммону хрупкой и сомнительной. В сюжете «Искателя приключений» прослеживается связь с историей об «искушении Святого Антония».

Картины о Св. Антонии можно поделить на две категории:

1. старец, терзаемый видениями, имевшими облик прекрасной женщины («Искушения Святого Антония» (ок. 1515) И. Патинира, «Искушение Святого Антония» (1553) П. Веронезе, «Искушение Святого Антония» (XVI в.) К. Массейса, «Искушение Святого Антония» (1869) П. Сезанна);

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С.244.

<sup>2</sup> Там же, с. 236.

<sup>3</sup> Возможно, Грин проецирует этот образ на собственную одинокую жизнь с женой в Крыму.

2. отшельник среди демонических мучителей («Искушение Святого Антония» (ок. 1470) М. Шонгауэра, «Мученичество Святого Антония» (1488) Микеланджело, «Святой Антоний борется с демонами» (ок. 1490) Д. Бираго, «Искушения Святого Антония» (1506) И. Босха, «Искушение Святого Антония» (1635) Ж. Калло).

В рассказе Грина Кут сначала видит картины красавиц, третья из которых наталкивает героя на мысли о грехе и пороке, а затем рисунки с различными демонами. То, что рисунки и портреты хранились в тайной комнате Доггера, подтверждает, что хозяин дома до сих пор подвергается искушениям. Аммон воспринимает изображения точно живые, видимо, они реальны и для художника, мучают его.

Сюжет о Св. Антонии разработан и в литературе, безусловно, хорошо знакомой Грину. В самом начале «Искушения святого Антония» Г. Флобера Св. Антоний упоминает путешественника, который излил ему душу: «Больше всех мне понравился *Аммон*<sup>1</sup>: он рассказывал мне о своем путешествии в Рим, о катакомбах, о Колизее, о благочестии знаменитых женщин и множество других историй!.. и я не захотел уехать с ним»<sup>2</sup>.

Будто бы тот самый искатель приключений *Аммон* Кут почти через 70 лет продолжит свое приключение уже в новелле Грина и встретит на своем пути новое воплощение Св. Антония – художника Доггера.

Существует три версии драмы Флобера. «В первом “Искушении” он стремится изобразить превращение смертного человека в творца и рассказать о связанных с этим испытаниях. Святой Антоний выступает в драме как символическая фигура художника, погруженного в процесс творчества, который одновременно является и процессом самопознания. Испытания в драме 1849 года представляют собою

<sup>1</sup> Курсив наш. – М.К.

<sup>2</sup> Флобер Г. Собрание сочинений: В 3-х т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 2. С. 413-414.

сомнения в возможности гармоничного единства сакрального и профанного в личности творящего субъекта и соблазн отказаться от творчества и веры в искусство»<sup>1</sup>. Флобера вдохновила картина П. Брейгеля, увиденная в Генуе в 1845 г.

Грин в своем рассказе наделяет Доггера подобными сомнениями: «Искусство, дискутирует Доггер с Аммоном, – большое зло; я говорю про искусство, разумеется, настоящее. Тема искусства – красота, но ничто не причиняет столько страданий, как красота. Представьте себе совершеннейшее произведение искусства. В нем таится жестокости более, чем вынес бы человек»<sup>2</sup>. Рисунки на столе художника подтверждают, что он поддался искушениям, встал на сторону зла.

Г. Хасин в эссе «Искушение Святого Антония» анализирует две картины на этот сюжет – М. Эрнста и И. Босха: «Гораздо более тонкое, пусть и не такое зоологически чистое, искушение написал за пять веков до Эрнста Босх. “Искушение” Босха... близко к описаниям эпизода, известным из агиографической литературы»<sup>3</sup>. Исследователь отмечает, что картина Босха вырывается за рамки внутреннего сюжета: «Количество, формы и поведение демонов в его картине, а также общая структура ландшафта несовместимы с идеей локальной диверсии. Подавляющее большинство демонов не обращают на Антония никакого специального внимания... Святому предъявляется неограниченная, непротиворечивая и реально существующая вселенная зла. Одни и те же демоны на ней – ничего другого перед нами нет – искушают и Антония, и нас»<sup>4</sup>.

Персонажи будто бы оживают, направляя свою энергию на зрителя. Так же и красавицы, изображенные на полотнах Доггера, нарушают статичность картины, воздействуя на наблюдателя Аммона. И если Доггер поддавался демоническим

---

<sup>1</sup> Модина Г.И. Мотив «искушений» в драме Флобера «Искушение святого Антония» [Электронный ресурс] URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/modina-motiv-iskushenij-flobera.htm>

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 236.

<sup>3</sup> Хасин Г. Искушение Святого Антония. М.: Летний сад, 2002. С. 12.

<sup>4</sup> Там же.

искушениям, отдав жизнь за проявленную слабость, то функцию Св. Антония принимает на себя сам Аммон Кут, встретившийся с соблазнами нечистой силы (в виде красавиц на полотнах и демонов в рисунках), но устоявший перед ними.

В финале рассказа на выставке толпа любителю портретом женщины, стоявшей на дороге, что вела к склонам холмов. Героиня картины производит на всех то же впечатление, что и на Кута: «толпа молчала»<sup>1</sup>. Хотя и ждут все, когда женщина обернется, единственный Аммон видит счастье в этой тайне: «Пусть каждый представляет это лицо по-своему»<sup>2</sup>. Всего лишь одно движение делает героиня картины в рассказе, но всего лишь одного движения было достаточно этой женщине, чтобы погубить своего создателя: портрет как будто оживает, лицо оборачивается, и художник гибнет.

Создание губительного произведения искусства отсылает нас к роману Д.С. Мережковского «Воскресшие боги» (1902)<sup>3</sup>, где Леонардо да Винчи создает знаменитую Джоконду, портрет моны Лизы.

Ученику Леонардо, Джиованни казалось, «что не только изображенная на портрете, но и сама живая мона Лиза становится все более и более похожей на Леонардо... главная сила возрастающего сходства заключалась не столько в самих чертах, сколько в выражении глаз и улыбке»<sup>4</sup>. В смерти реальной моны Лизы Леонардо винит себя: «у живой он отнял жизнь, чтобы дать ее мертвой»<sup>5</sup>. Е.А. Яблоков пишет: «Однако, создав “убийственный” портрет, он тем самым обрек

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 251.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> На литературное взаимодействие между Мережковским и Грином указывает Е.А. Яблоков: «Сочетание “римской” темы и образа летающего человека заставляет изначально поставить вопрос о весьма заметном в “БМ” влиянии одного из популярнейших произведений начала XX в., в котором мотив полета — не только символического, духовного, но и вполне “реального”, физического — является основополагающим: речь идет о романе Дм. Мережковского 1902 г. “Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)”, второй части трилогии “Христос и Антихрист”. Как показывает сопоставительный анализ, между творчеством Мережковского и творчеством Грина существует явная преемственная связь» (Яблоков Е.А. Роман Александра Грина «Блестящий мир». М.: МАКС Пресс, 2005. С. 125).

<sup>4</sup> Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). М.: Панорама, 1992. С. 340.

<sup>5</sup> Там же, с. 345.



себя на мучения – ибо Джиоконда на полотне воплотила непостижимую сущность бытия, равную смерти: “Только теперь – как будто смерть открыла ему глаза – понял он, что прелесть моны Лизы была все, чего искал он в природе с таким ненасытным любопытством, – понял, что тайна мира была тайной моны Лизы”»<sup>1</sup>.

Видимо, Доггер у Грина также открыл тайну мира, став своего рода «двойником» своего же демонического портрета.

Эпиграфом новеллы Грина служит цитата из «Фауста» Гете:

И там как раз, где смысл искать напрасно,  
Там слово может горю пособить<sup>2</sup>.

И в тексте есть некоторые отсылки к «Фаусту». Разумеется, в литературе XX в. активно используется образ Фауста. Однако, как отмечает Е.Н. Проскурина, рецепция Гете в русской литературе ограничивается прямыми связями с «“Фаустом”», часто содержащимися в самих названиях: “Фауст и Город” А.В. Луначарского, “Читая Фауста” И. Сельвинского, “Доктор Фаустус” Т. Манна, “Возвращение доктора Фауста” Э.Дж. Бинга и мн. др. Это обуживает границы исследования, но вместе с тем задает ему определенные контуры»<sup>3</sup>. В новелле «Искатель приключений» переключка с «Фаустом» достаточно косвенная, в то же время она открывает интертекстуальные нити, связывающие творчество Грина с некоторыми произведениями XIX и XX вв.

У Гете герой подвергается искушениям Мефистофеля. К испытанию «разгульной жизни кабака» Фауст остается равнодушен. Следующее искушение он видит в зеркале:

Кто этот облик неземной  
Волшебным зеркалом наводит...

<sup>1</sup> Яблоков Е.А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». С. 125.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 225.

<sup>3</sup> Проскурина Е.Н. Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х - 1930-х годов). М.: Новый хронограф, 2015. С. 3.

И неужели не обман,  
И что-то вправду есть на свете,  
Как бесподобный этот стан<sup>1</sup>.

Зеркало и картину объединяет рама и правдивость отражения или изображения. Как и Фауста, Аммона Кута глубоко потрясает силуэт девушки на картине Доггера. А поскольку Фауст видит в зеркале не себя, он будто наблюдает другую реальность. Маргарита не только «обернется» в трагедии Гете, она «оживет» и ответит на чувства героя. Фауст поддается искушению любви. Но в то же время сюжет с Маргаритой несет в себя и невинное, и дьявольское начала. Маргарита искренне верит в Бога. Мефистотель полагает:

Ей исповедаться нет причины  
Она, как дети малые, невинна...<sup>2</sup>.

Сюжет Фауста и Маргариты перекликается с эпизодом знакомства Кута с нарисованными «героинями» Доггера. Незнакомка на первом полотне очень похожа на впервые увиденную Фаустом девушку в зеркале. Ангельское лицо на втором полотне Доггера – все равно, что встреча Фауста с чистой душой Маргариты. Но так же, как губительно дьявольское лицо красавицы на третьей картине, увиденной Кутом, и история любви Маргариты и Фауста оборачивается смертью, грехом и несчастьем.

Возможно, что, как и руку Фауста, кисть Доггера подталкивал Мефистофель. Во всяком случае, так полагает сам герой. Поддавшись искушению, художник гибнет. Отметим также присутствие в сцене «Кухня ведьм» в «Фаусте» «зверей» – обезьян, которые следят за котлом. Они косвенно могут быть соотнесены с теми ужасными существами, изображенными на рисунках Доггера. Кстати, по

---

<sup>1</sup> Гете И.В. Фауст. М.: Азбука-классика, 2009. С. 203.

<sup>2</sup> Там же, с. 212.

воспоминаниям Нины Николаевны Грин, на письменном столе писателя была «старинная немецкая цветная литография “Кухня ведьм” под стеклом»<sup>1</sup>.

Новелла Грина перекликается со второй частью «Фауста»: сюжет созданного Вагнером искусственного человека Гомункула напоминает оживающие статуи и восковые фигуры, многократно встречающиеся в творчестве писателя. Может быть, именно этот искусственно созданный человек и повлиял на многочисленные оживающие изображения в литературе. Л.Е. Пинский пишет, что у Фауста был последователь и преемник его искусства – Вагнер<sup>2</sup>. В конце новеллы Грина Доггер отдает оставшуюся картину Куту, который тоже был свидетелем его искусства. И хотя Аммон не продолжит дело художника, он все равно становится его наследником.

Тема вечного искусства, искусства как спасения звучит и в трагедии Гете, и у Флобера. Н.Ф. Ржевская, исследовавшая творчество Флобера, отмечает: «Бескомпромиссное отрицание современного миропорядка сочетается у Флобера со страстной верой в искусство: “Искусство – единственное, что есть истинного и хорошего в жизни”»<sup>3</sup>. Прямо противоположное мнение высказывает Доггер Грина, но именно он создает истинные произведения искусства, а сам писатель, безусловно, разделяет точку зрения Флобера.

Сюжет рассказа «Искатель приключений» отсылает нас к еще одному писателю XX в. – А.И. Куприну. В произведениях Грина и Куприна можно увидеть статуи, которые, преодолев статичность, губят героев: в новелле Куприна «Психея» ожившая скульптура сводит с ума ваятеля, а в рассказе Грина «Убийство в Кунст-Фише» в движение приходит статуэтка самурая, которая мстит двум любовникам.

<sup>1</sup> Степанов А. Крымский период творчества Александра Грин. М.: Селадо, 2015. С. 69.

<sup>2</sup> Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение. М.: Центр гуманитарных инициатив. 2014. С. 684.

<sup>3</sup> Ржевская Н.Ф. Гюстав Флобер // История всемирной литературы: В 8 т. М.: Наука, 1994. Т. 7. С. 257.

М.Л. Сидельникова, изучая «ожившие» изображения в литературе XIX-XX вв., не сопоставляет рассматриваемых нами авторов, но приходит к выводу, что «Куприн, разрабатывая мотив, постепенно отказывался от романтических черт в образе художника. А. Грин возвращается к классическим формам “оживания”, которое становится символом воли к жизни, раскрывая неоромантическую природу творческого метода А. Грина»<sup>1</sup>.

Проанализируем два произведения, в основе которых лежит сюжет об оживающем изображении, – «Безумие» А.И. Куприна (1894) и «Искатель приключений» А.С. Грина (1915). Художники показали на полотнах красавиц: у Куприна это «женщина в белой греческой одежде»<sup>2</sup>, а у Грина – «женщина с маленькими босыми ногами; простое черное платье, неуловимо лишенное траурности, подчеркивало белизну ее обнаженных шеи и рук»<sup>3</sup>.

Обе картины сближает особая «жизненность» изображения. Но если у Грина «живая женщина стояла перед»<sup>4</sup> главным героем, готовая обернуться и показать свое лицо, то у Куприна «вся сила картины сосредоточилась в лице»<sup>5</sup>. Тем не менее, именно лицо героя в портрете создает кульминационный момент в «Искателе приключений». Загадочная незнакомка, лица которой никто никогда не увидит, на второй картине художника Доггера оборачивается, «исполнив прекрасную свою угрозу»<sup>6</sup>, а на третьей – приобретает демоническую сущность. И именно эта третья картина наиболее близка портрету из рассказа Куприна: «Это странное, бледное лицо с опущенными ресницами, из-под которых вот-вот готовы были выглянуть

<sup>1</sup> Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в русской литературе XIX – XX вв.: традиции и эволюция: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2013. С.17.

<sup>2</sup> Куприн А. И. Собрание сочинений в 9 т. М.: Худ. литература, 1970. Т. 1. С. 230.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 241.

<sup>4</sup> Там же, с. 242.

<sup>5</sup> Куприн А. И. Собрание сочинений в 9 т. Т. 1. С. 231.

<sup>6</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 242.

пламенные, греховные глаза, это лицо с пунцовыми губами вампира»<sup>1</sup>. Описание гриновской портретной героини немного подробнее: «Страшно, с непостижимой яркостью встретились с его глазами хихикающие глаза изображения. Ближе, чем ранее, глядели они мрачно и глухо; иначе блеснули зрачки; рот, с выражением зловещим и подлым, готов был просиять омерзительной улыбкой безумия<sup>2</sup>, а красота чудного лица стала отвратительной; свирепым, жадным огнем дышало оно, готовое душить, сосать кровь; вождление гада и страсти демона озаряли его гнусный овал, полный взволнованного сладострастия, мрака и бешенства»<sup>3</sup>. Так возникает в произведениях тема вампиризма, образы красивых, но «неживых» красавиц, которые способны погубить не только жизнь героев, но и душу.

Художник у Куприна оказывается в финале в заведении для душевнобольных. Еще до создания портрета его посещало одно и то же видение женщины в белой одежде. Именно она потом окажется на полотне, представив тем самым пример перевернутого экфрасиса, так как перешагивает из нарративного пространства в живописное. Героиня Грина, не пересекая раму картины, тем не менее окажет более губительное воздействие на своего создателя, обратив его душу ко злу. Не выдержав этого, художник умрет в конце рассказа. Искусство как будто разрушает свою сущность, размывает границы живописного пространства и проникает в реальность, в итоге герой гибнет.

Яркое противопоставление жизни и смерти, демонического и божественного отсылает нас к рассказу Ф.К. Сологуба «Красногубая гостья» (1909), в котором героиня, хотя и не приходит из мира искусства, однако несколько раз описывается автором как «неживая»: «хотелось ему смотреть в бездонную глубину этих

<sup>1</sup> Куприн А. И. Собрание сочинений в 9 т. Т. 1. С. 231.

<sup>2</sup> Подобная улыбка отсылает нас к знаменитому произведению Уайльда: «Yet it was watching him, with its beautiful marred face and its cruel smile (Wilde O. The picture of Dorian Gray. М.: Менеджер, 2000. С.124)» («Но он смотрел на него с его омраченным лицом и жестокой улыбкой»).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 243.

странных, точно неживых, точно навеки замороженных тишиною и тайною, зеленоватых глаз. И только хотелось ему видеть эту безумно-алую на бледном лице улыбку, видеть этот большой, прямо разрезанный рот с такими яркими губами, точно сейчас только разрезан этот рот, и еще словно свежее дымится он кровью»<sup>1</sup>. Бледность лица, алые губы вампира и необычайная красота сближает Сологубовскую Лилит с портретными красавицами Грина и Куприна. Именно у Сологуба описан путь спасения души для героя, исцеления после соприкосновения с «неживой» демонической силой. Николая Варгольского, жертву «красногубой гостьи», защищает Отрок, явившийся в Сочельник, чтобы помочь изгнать Лилит навсегда.

Образ оживающей красавицы – вампирической или демонической природы – пришел к писателям XX в. от Н.В. Гоголя. Описание панночки, лежащей в гробу, в «Вии» во многом предшествует описаниям Грина, Куприна и Сологуба: «Трепет пробежал по его (Хомы – М.К.) жилам: пред ним лежала красавица, какая когда-либо бывала на земле. Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело, прекрасное, нежное, как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови – ночь среди солнечного дня, тонкие, ровные, горделиво приподнялись над закрытыми глазами, а ресницы, упавшие стрелами на щеки, пылавшие жаром тайных желаний; уста – рубины, готовые усмехнуться... Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно пронзительное. Он чувствовал, что душа его начинала как-то болезненно ныть, как будто бы вдруг среди вихря веселья и закружившейся толпы запел кто-нибудь песню об угнетенном народе. Рубины уст ее, казалось, прикипали кровью к самому сердцу»<sup>2</sup>.

Ресницы, скрывающие греховный взгляд/«упавшие стрелами на щеки»; рубины уст/алые губы/«рот, с выражением зловещим и подлым» – оживающая

<sup>1</sup> Сологуб Ф. Собрание сочинений в 20 т. Т. 12. Книга стремлений: Рассказы. СПб.: Сирин, 1914. С. 134.

<sup>2</sup> Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг.). С. 442.

гоголевская ведьма-красавица стала прообразом жутких портретов, созданных в новеллах Грина, Куприна и Сологуба. Кажется, гоголевский взгляд, видящий изнанку мира, открыл художникам XX в., сколь страшен переход между жизнью и смертью. Как будто бы процесс оживания должен нести в себе всегда положительные изменения, но иногда творец может разбудить разрушительные силы, губящие его самого<sup>1</sup>.

Возможно, герои Грина и Куприна обречены на гибель из-за первоначального мрака в душе, из-за неспособности противостоять искушениям, подобно гоголевскому Хоме Бруту. А.Н. Варламов, анализируя новеллу «Искатель приключений», пришел к выводу, что зло, проникшее в душу художника, должно было воплотиться на холсте<sup>2</sup>. Это чувствует Кут: «Иметь дело с сердцем и душой человека и никогда не подвергаться за эти опыты проклятиям – было бы именно не хорошо; чего стоит душа, подобострастно расстилающаяся всей внутренностью?». Поэтому и страдает художник Куприна: «Может быть, я скоро умру или сойду с ума? Но раньше этого мне все-таки хотелось бы перенести на полотно то, что меня мучит...»<sup>3</sup>.

Написанная несколько позже рассмотренных произведений повесть А.Н. Толстого «Граф Калиостро» также является ярким примером использования динамического экфрасиса. Графиня, изображенная во весь рост, на первый взгляд, близка второму портрету Доггера из гриновского рассказа. Герой Толстого Алексей отмечает дивную ее красоту и особую притягательность. Но как только изображение

---

<sup>1</sup> По мнению Т.В. Зверевой, «избыточная живописность гоголевской прозы, на которую в свое время обратил внимание еще Андрей Белый, оказывается проявлением внешней иллюзорности бытия. Изображенная идиллия призрачна в силу того, что она сама есть картина (в переводе с греческого «идиллия» – это «вид», «картинка», «картина»). Мир обманчив, как обманчива всякая картинка, которая только хочет создать видимость реального присутствия человека» (Зверева Т.В. «Двойной портрет» в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» / Вестник Удмуртского университета. 2009. №3. С. 39). Созданный Грином литературный мир резко контрастирует с бытием писателя, у которого была нелегкая жизнь: он часто голодал, имел сложные отношения с издательствами, был угрюм и нелюдим. Его мечту о странствиях по морям разбила тяжелая работа матроса на судне. В своих романах и рассказах он нарисовал живописную картину Гринландии, иллюзорного мира, о котором он мечтал с детства.

<sup>2</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 132.

<sup>3</sup> Куприн А.И. Полное собрание рассказов в одном томе. М.: Альфа-книга, 2010. С. 78.

оживает, под воздействием магии колдуна Калиостро, божественная красота сменяется дьявольским характером: «Голова Прасковьи Павловны, освобождаясь, отделилась от полотна портрета и разлепила губы. – Дайте мне руку, – проговорила она тонким, холодным и злым голосом»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что красавица перестает быть героиней картины, по-настоящему живой превращение ее не делает: «Болтающее жеманное существо, в широком платье с узким лифом, бледное от лунного света, с большими тенями в глазных впадинах, казалось Алексею столь же бесплотным, как его прежняя мечта»<sup>2</sup>.

Во всех рассмотренных четырех произведениях динамизация экфрасиса демонстрирует оживание портрета, тесно связанного с потусторонней, нечистой силой. Связь между демоническим злом и искусством исследовал В.М. Маркович в монографии «Петербургские повести Гоголя»: «В образном мире повести («Портрет» – *М.К.*) искусство противостоит всем формам и облициям пошлого бездушия, а проявления бездуховности создают атмосферу, способствующую торжеству зла в общественной жизни людей. Искусство же представляется силой, способной искоренить социальное зло, и перед каждым человеком, утверждает писатель, всегда открыт путь, ведущий к духовной победе над злом. Но, оказывается, что, в сущности, очень мало нужно для того, чтобы человек уклонился в сторону от этого прямого и ясного, хотя и трудного пути»<sup>3</sup>.

Сошли с праведной дороги гриновский художник Доггер и герой Куприна, они проявили слабость и оказались во власти живописных демонических чар. Напротив, персонажи Сологуба и Толстого отворачиваются от дьявольского наваждения такой губительной красоты. Алексей из повести «Граф Калиостро» оставляет в огне сошедшую с полотна графиню, а в конце повести находит свою истинную любовь.

<sup>1</sup> Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10-ти т. М.: Худож. лит., 1981. Т. 3. С. 140.

<sup>2</sup> Там же, с. 142.

<sup>3</sup> Маркович В. М. Петербургские повести Н.В. Гоголя. М.: Худож. лит., 1989. С.202.



Полотно уже без изображения сгорает, в финалах «Безумия» и «Искателя приключений» оба портрета оказываются на выставке, тем самым продолжается «жизнь» изображенных красавиц. Украденных душ своих создателей им оказывается мало, они притягивают к себе толпу зрителей, будто бы питаясь их энергией. «Голпа молчала. Совершеннейшее произведение мира являло свое могущество»<sup>1</sup> («Искатель приключений»). Наблюдатели будто бы застывают, отдав свою динамичность «оживающей» живописной девушке: «Публика простаивала перед ней много минут в немом изумлении»<sup>2</sup> («Безумие»).

Два финала – Куприна и Грина – ориентированы на заключительные строки «Портрета» Н.В. Гоголя. Они строятся как «открытые» финалы, поскольку удивительные – демонические – портреты продолжают свой искушающий путь к сердцам художников и влюбленных.

Несмотря на то, что Грин и Куприн создают свои произведения вокруг известного мотива оживающих портретов, каждый из писателей обыгрывает его по-своему. В рассказе Куприна девушка-вампир, пугающая художника своей неживой бледностью, оказывается на полотне и вызывает страх – живостью изображенного лица. Загадочный мир гриновской незнакомки расходится по двум направлениям, неся гибель своему создателю, чтобы потом снова вернуться в первоначальный таинственный образ – именно тот, который, на взгляд художника, «правдив и хорош»<sup>3</sup>. Сюжетообразующим в обоих произведениях является мотив оживающей картины. Изображенных на картинах девушек сближает демоническая красота, вампирская улыбка, особая «живость изображения» и необычайная притягательная сила для наблюдателя. Рассказы писателей коррелируют с темой вампиризма,

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 251.

<sup>2</sup> Куприн. А.И. Собрание сочинений в 9 т. Т. 1. С. 230.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 250.

балладным сюжетом о мертвой невесте, а также продолжают традицию оживающих статуй и картин в литературе.

Динамические свойства экфрасиса у Грина не всегда несут в себе демоническое разрушительное начало (например, «темного» оттенка совсем нет в «Бегущей по волнам», в «Белом огне» и др.). Изобразительные произведения, описанные Грином, придают текстам писателя пространственную трехмерность, истинный объем, пусть не кубическую яркость, как в стихах футуристов, но ощущение соприсутствия оживающей картины или скульптуры внутри чисто литературного жанра рассказа.

В рассказе «Баталист Шуан» картина даже не написана, ее мысленно представляет художник, и пусть даже в его воображении, но она становится убедительно визуальна: «Таким произведением, во всей гармоничности замысла, компоновки и исполнения, был полон теперь Шуан и, как сказано, весьма отчетливо представлял его. Он намеревался изобразить помешанных, отца и мать, сидящих за столом в ожидании детей. Картина разрушенного помещения была у него под руками. Стол, как бы накрытый к ужину, должен был, по плану Шуана, ясно показывать неменяемость стариков: среди разбитых тарелок (пустых, конечно) предлагал он разместить предметы посторонние, чуждые еде; все вместе олицетворяло, таким образом, смешение представлений... А в дальнем углу заднего плана из сгущенного мрака слабо выступает осторожно намеченный кусок ограды (что как бы грезится старикам), и у ограды видны тела юноши и девушки, которые не вернутся. Подпись к картине: “Заставляют стариков ждать...”, долженствующая указать искреннюю веру несчастных в возвращение детей, сама собой родилась в голове Шуана...»<sup>1</sup>. Шуан так и не нарисует эту сцену, но картина все равно оживает на миг, ясно представленная художником.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 415.

Экфрасис в творчестве Грина часто является сюжетообразующим элементом, а также он выявляет интермедиальные и интертекстуальные связи с живописными и литературными произведениями разных веков. Грин «оживляет» своих нарисованных персонажей, которые косвенно влияют на судьбы его героев. В то же время его изображенные красавицы и демоны будто переселяются из картин знаменитых художников, из застывших красок возникает литературная жизнь.

Итак, в первой главе были рассмотрены виды и функции экфрасиса в произведениях Грина; особенности статики и динамики в прозе писателя – «статические» и «динамические» экфрасисы; показано, как экфрасис создает новое пространство, удваивая рамки повествования; обозначены интертекстуальные связи с произведениями русских и зарубежных писателей и художников.

## ГЛАВА II.

### ДИНАМИКА ЭКФРАСИСА И ОЖИВШИЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ В ПРОЗЕ А.С. ГРИНА

#### 2.1. Экфрастические портреты в повестях Грина («Пролив бурь», «Таинственный лес», «Джесси и Моргиана»)

М.Г. Уртминцева проследила этимологию слова портрет: «В старофранцузском языке существовало выражение *pour-trait*, что означало изображение оригинала: *trait pour trait* – “черта в черту”. Корни слова восходят к латинскому глаголу “*protrahere*”, что означает “извлекать наружу”, “обнаруживать”. Позднее смысл слова расширился, и появилось еще одно значение – “изображать”»<sup>1</sup>.

В центре данного параграфа окажутся экфрастические портреты, рисуемые Грином. Как уже было отмечено, творчество Грина богато различными видами экфрасиса, который в текстах реализуется в использовании мотива оживающего изображения. Скульптурный экфрасис раскрывает перед читателями двери музея, экспонатами в котором являются оживающие и движущиеся статуи: в романе «Бегущая по волнам» статуя спасает героя движением руки, в рассказе «Белый огонь» скульптурная композиция описана летящей, динамической. Живописный экфрасис трансформируется в перемещения героя в пространство картины-интерьера («Фанданго») и, наоборот, в выход изображенного персонажа в действительность («Клубный арап»). Часто нарисованные герои оживают под взглядом наблюдателя (Леди Годива в романе «Джесси и Моргиана», девушка на трех картинах рассказа «Искатель приключений»).

<sup>1</sup> Уртминцева М.Г. Говорящая живопись. Н. Новгород : Изд-во Нижегор. ун-та, 2000. С.4.

В рассказе «Жизнь Гнора» портрет девушки в каюте героя Энниока будто является другим персонажем, имеет особое влияние: «Поясной портрет, висевший над койкой, держал его в нерешительности. – Он посмотрел на него, вызываяще щелкнул пальцами и рассмеялся. – Я все-таки иду, Кармен»<sup>1</sup>. Портрет не оживает, но в то же время реагирует на обращенные к нему слова: «Темноволосый портрет ответил его цепкому, тяжелому взгляду простой, легкой улыбкой»<sup>2</sup>. Грин будто снова играет на грани статики и динамики. Взгляд героя (цепкий и тяжелый) кажется более неподвижным и застывшим, чем легкая и непринужденная улыбка портрета.

Зачастую небольшие картинки, которые рассматривают герои произведений Грина, находят отклик в их судьбах. Героиня рассказа «Продолжение следует», оставленная возлюбленным, чахнет в ожидании счастливого завершения рассказа о любви в газете. «Над изголовьем больной... виднелась вырезанная из журнала картинка, изображавшая молодого человека в плаще, отбивающего нападение разбойников»<sup>3</sup>. Ей, как и Ассоль из «Алых парусов», необходимо верить, что ее мечта о принце (молодом человеке в плаще) оживет, что если героиня того самого незавершенного рассказа дождетса возлюбленного, то и к ней вернется любовь. Не случайно в тексте упоминается, что она читает журнал с картинками и верит, что персонажи рассказов живы, а события их жизни «протокольно описываются писателями»<sup>4</sup>. Тогда картинки выступают как портреты персонажей, застывшие моменты их приключений.

Другого изображенного рыцаря можно увидеть в рассказе «Слон и Моська». Робкий и неумело служащий солдат, которого все зовут Моська, перелистывает книжку, на обложке которой богатырь сражается с огнедышащим змеем. Это тоже своего рода несбывшийся идеал Моськи, образ достойного молодого человека. Хотя

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 464.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 279.

<sup>4</sup> Там же, с. 280.

однажды он набирается храбрости и реагирует на деспотичные поступки толстяка-командира. Рассказ, с одной стороны, – олицетворение персонажей одноименной басни Крылова: где смелый поступок мелкого подчиненного не сможет изменить манеру поведения властного начальства<sup>1</sup>. В то же время, и солдат, и командир, на мгновение становятся «оживающими» героями той самой картинки, Моська, чувствуя себя рыцарем, осмеливается замахнуться на командира, держащего в страхе все подразделение.

В повести Грина «Пролив бурь» необычно само проявление оживающего портрета. Оживание будто бы происходит в несколько этапов, преодолевая статичное положение на полотне. Свидетелем данных метаморфоз становится главный герой Аян, матрос пиратского корабля, миссией которого является исполнение просьбы умершего капитана – доставить портрет девушки по указанному «адресу». Когда Аян впервые смотрит на портрет, изображение оживает: «Именно в полустертых тонах рисунка заключалась оригинальная красота маленького изображения, взглянувшего на него настоящими, живыми чертами, полными молодой грации»<sup>2</sup>.

Грин представил в этом отрывке столь краткий экфрасис, что опустил при этом описание внешности, черт лица героини. На первый план выступили более важные признаки: «оригинальная красота», «живые черты», «настоящие глаза»... В следующий момент зрительное восприятие переходит в тактильное ощущение: герой «сделал невольное движение, словно кто-то теплой рукой бережно провел по его лицу, и засмеялся своим особенным, протяжным, горловым и заразительным

---

<sup>1</sup> В рассказе «История одного убийства» солдат не выдерживает издевательства ефрейтора и убивает его во время караульной службы, оправдав себя тем, что принял его за врага. Жестокий ефрейтор (Грин не описывает его внешности, лишь затылок уже характеризуется восковым, будто при жизни он был сделан из воска, неживой и бездушный) рисует карандашом часового, делая его кривым и безногим, утверждая при этом, что нарисовал портрет. Но его рисунок – лишь отражение собственной безобразной натуры.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 354.

смехом»<sup>1</sup>. Изображение не оживает напрямую, но в то же время будто на мгновение покидает живописное пространство, чтобы коснуться лица Аяна.

В этом отрывке Грин не просто соединяет различные виды искусства, но, скорее, создает синестезию, задействовав сразу несколько областей чувств. Н.П. Коляденко рассматривает этот метод: «Синестезией искусств можно обозначить созданные волей художника феномены, в которых особой структурой художественного образа заданы такие алгоритмы сопряжений, слияний, ассимиляций художественно-языковых средств, которые при восприятии вызывают наложение ощущений»<sup>2</sup>. Грин переплетает не только разные виды искусств, но и разные способы восприятия.

О синестезии в творчестве Грина писала Е.Н. Иваницкая, отмечая, что во взаимоотношении героев Грина большое значение приобретает внутреннее восприятие души. И эта же способность распространяется на отношение к природе и искусству<sup>3</sup>. Д.В. Кротова видит синестезию у Грина в «способности к звуковому восприятию цвета и цветовому восприятию звука»<sup>4</sup>.

Гетевское «солнце, зазвучавшее в небе», которое было так дорого Достоевскому, нашло отзвук и у Грина. Его герой в рассказе «Белый огонь» с разгорающимся волнением и восхищением смотрит на скульптурную фигуру: «Между тем сомнениям все менее оставалось места; уже, заслоненный ветвями, мелькнул впереди мраморный профиль, за ним другой, третий и, наконец, тонкий

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 354.

<sup>2</sup> Коляденко Н.П. Синестетичность музыкально-художественного сознания (на материале искусства XX века). Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория, 2005. С. 3.

<sup>3</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. Ростов н/Д.: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 31

<sup>4</sup> Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX – первой трети XX века (А. Белый, З.Н.Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2013. С. 22.

рисунок фигуры, стоявшей где-то вверху, в полных, как веселый крик, лучах солнца, поднявшегося к зениту»<sup>1</sup>.

Движение рукой совершает статуя «Бегущей по волнам», только при этом она не дотрагивается до персонажа, а оберегает его от опасности. Гарвей увидел лишь «тень женской руки, вытянутой жестом защиты»<sup>2</sup>, словно между статичным изображением и его оживанием есть иная стадия, стадия призрачного существования, которую четко видят или точно ощущают персонажи Грина.

В «Проливе бурь» после первого впечатления от увиденного портрета Аян начинает замечать, что «лицо неизвестной девушки бегло меняет выражение, улыбаясь...»<sup>3</sup>. Схожие изменения произойдут с героиней романа «Девушка Кристина» (1936) Мирче Элиаде; портрет, точно живой, будет реагировать на взгляды наблюдателей: «Он снова вскинул глаза на портрет. Девушка Кристина ловила каждое его движение»<sup>4</sup>. Подчеркнем, что динамизация экфрасиса – черта литературы XX в., для которой характерны постоянные выходы за рамки – портрета, окна, шахматной доски и проч. Заданная художниками XVIII-XIX вв., эта традиция особенно ярко проявилась в XX в. – веке кинематографа, интермедиальности, синтеза искусств.

Своей кульминации в «Проливе бурь» динамические моменты достигают, когда Аян из «Пролива бурь» встречает девушку, а не ее изображение: «Он видел, что в рамке из света и зелени поднялось живое лицо портрета; женщина шагнула к нему, испуганная и бледная»<sup>5</sup>. Грин, с одной стороны, оживляет картину, вновь уделяя внимание лишь живому лицу<sup>6</sup>. Но, одновременно, вводя образ героини, он

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 263.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 168.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 358.

<sup>4</sup> Элиаде М. Девушка Кристина. М.: Критерион, 2000. С. 357.

<sup>5</sup> Там же, с. 361.

<sup>6</sup> Ю.В. Юдакова, анализируя повесть Лермонтова «Штосс», отмечает, что автор «использует для передачи его видения читателю те же категории, что и при описании наброска Лугина. На то, что перед нами набросок, оживленный душой сходящего с ума художника, указывает и следующая характеристика видения: «то не было существо земное – то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства». (Юдакова Ю.В. Женский



обрамляет его в рамку из света и тени, будто бы вводит особый тип экфрасиса, насыщенного динамикой.

По мнению Ю.М. Лотмана, «портрет – это двойное зеркало: в нем искусство отражается в жизни, и жизнь отражается в искусстве. При этом обмениваются местами не только отражения, но и реальности»<sup>1</sup>. Увиденная Аяном девушка – не точный прототип портрета, это дочь изображенной на картине красавицы. Она подчеркивает родственную близость, при этом перемещаясь в собственном полотне, обрамленном зеленью и светом.

Похожий сюжет находим в рассказе Э. По «Повесть крутых гор». Темплтон встречает человека, очень похожего на покойного друга. Сходство он выявляет по акварели: «Это был всего лишь портрет, воспроизводивший – правда, с неподражаемой точностью, – его собственные примечательные черты»<sup>2</sup>. Изображение будто снова оживает, пройдя через временные и пространственные рамки.

Более прямое перемещение из картины в пространство героя совершает женщина в рассказе Грина «Клубный арап». Сначала герой рассматривает рисунок, отмечая «застывшее» выражение лица, через мгновение лицо начинает улыбаться, затем женщина качает ногой и вдруг, оторвав взгляд от картины, герой видит ее перед собой. Оживание происходит стремительно, под первым взглядом наблюдателя.

У Грина есть еще один текст, в котором оживание образа связано с особенностями восприятия героя. В повести «Таинственный лес» Рылеев по дороге к своей возлюбленной заходит в трактир и обращает внимание на одну картину. Автор вводит классический экфрасис, который, скорее всего, не окажет большой роли в

---

инфернальный персонаж в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» // М.Ю. Лермонтов: художественная картина мира: сборник статей. Томск: Издательство ГОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет», 2008. С. 132)

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 1998. С. 514.

<sup>2</sup> По Э. Рассказы. С. 273.

сюжетной линии повести: «Сбоку висел в рамке портрет лихого кавалериста с вывороченным набок деревянным лицом; конь поднялся на задние ноги, распутив хвост, а всадник стрелял из пистолета в воздух. В перспективе виднелся конный памятник Николаю I. Внизу вязью была выведена подпись: “Конь Геркулес. Лейб-гвардии Кирасирского полка рядовой Иван Мухачев”»<sup>1</sup>.

В этом отрывке статичные параметры преобладают, связываясь с характеристиками статуй: у всадника деревянное лицо, а на заднем плане картины еще один конный памятник. Но любые изображения в творчестве Грина не могут долго сохранять застывшее состояние: после обеда Рылеев уезжает с ямщиком Ваней, лицо которого казалось «совсем похожим на кавалериста с пистолетом»<sup>2</sup>. Так оживает в повести еще один портрет, написанный пером Грина. На вопрос Рылеева о хозяине портрета, ямщик отвечает: «Как же, наш, — басом сказал ямщик, говоря во втором лице, по-видимому, оттого, что портрет конного молодца стал для него отдельно существующей личностью»<sup>3</sup>.

На мгновение писатель будто бы затрагивает мотив двойничества, так как герой, изображенный на картине, сейчас уже не тот удалой кавалерист, он обязан подчиняться «ироду» хозяину. Но затем снова оживает нарисованный двойник: «И вспомнил ли он портрет свой... или затосковал по военной конюшне, где другой Иван чистит теперь Геркулеса, или же просто тихо и глухо показалось ему в лесу... — только он вытащил торопливо из-под облучка кнут, свирепо взмахнул им, выругался — и бешено заговорили колеса, наполняя шумом стремительного движения уснувший лес»<sup>4</sup>.

На этом история про ямщика-всадника кавалериста заканчивается в повести, но она символично раскрывает главную идею Грина: спокойная, но застывшая жизнь

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 54.

<sup>2</sup> Там же, с. 56.

<sup>3</sup> Там же, с. 57.

<sup>4</sup> Там же.

в лесной деревенской местности не подходит большинству его героев. И возлюбленная Рылеева возвращается к нему, так как его жизнь ей более «понятна».

Интересно то, что на портрете кавалерист изображен на фоне памятника Николаю I. Главного героя повести зовут Рылеев. Так, несомненно, дается отсылка к знаменитому декабристу, повешенному Николаем I. В пространстве заданного Грином экфрасиса оказываются 20-е годы XIX в. и – как отголосок ожившего памятника императора – где-то на заднем плане появляется и «Медный всадник» Пушкина, где ожившая статуя царя губит восставшего против него человека. И другая ассоциация: памятник Петру I поставлен на Сенатской площади – именно там, где выступали против власти декабристы.

Эти детали не влияют прямо на сюжет повести: Рылеев не погибает, памятник государю не оживает, вообще, никакой мистики и таинственного пробуждения портрета в тексте нет. Но дополнительные смыслы, которые втягивают в рассказ фамилия героя и картина, остаются, создавая рамочную структуру повествования.

Еще один пример динамического экфрасиса встречается в рассказе «Ерошка». Отец, отправив сына на войну, получает открытку с изображением гвардейца, которая заменяет ему портрет сына: «В грязной, закопченной избе появилось яркое, маленькое пятно, полное какой-то бодрой радости, знак неизвестной жизни, связанной с городом и со всеми туманными представлениями Ерошки о службе, блеске и музыке»<sup>1</sup>. Образ сына, уехавшего из дома, застывает на открытке, которую отец с гордостью показывает жителям деревни, словно портрет своего ребенка. Е.А. Козлова отмечает, что искусство в произведениях Грина «осмысляется как возможность соединения реального и идеального пространства, мечты и действительности»<sup>2</sup>. И у Ерошки, и у Аяна из «Пролива бурь» есть мечта. Оба героя

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 397.

<sup>2</sup> Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности. С.16.

кажутся более счастливыми, когда смотрят на некую картинку, символизирующую собой их стремление к идеалу, к воплощению мечты.

Главный герой повести «Алые паруса» Грэй в детстве находит в библиотеке картину корабля, который «шел прямо на зрителя»: «Но всего замечательнее была в этой картине фигура человека, стоящего на баке спиной к зрителю»<sup>1</sup>. Изображение, как и в повести «Пролив бурь», «оживает», проходя призрачную стадию: «Вдруг показалось ему, что слева подошел, став рядом, неизвестный невидимый; стоило повернуть голову, как причудливое ощущение исчезло бы без следа»<sup>2</sup>. Образ не только видится, он ощущается, и делает его живым, излучающим тепло, «взгляд» героя. Моряк стремительно перемещается в мир действительности, но в то же время и Грэй точно проникает в картину: «раздался шум как бы долгих обвалов; эхо и мрачный ветер наполнили библиотеку»<sup>3</sup>. Изображенный капитан становится мечтой Грэя, к которой он всеми силами стремится, и капитаном он становится спустя некоторое время. Картина становится жизнью, перетекает в нее, наполняется смыслом.

Да и само воплощение мечты Ассоль – появление корабля с алыми парусами – тоже своего рода реализация ожившего изображения. Ведь такие паруса родились в мечте героини после того, как старый Эгль, «собиратель песен, легенд, преданий и сказок», увидел в руках Ассоль миниатюрную яхту с алыми шелковыми парусами, сделанную ее отцом. Бард поведал Ассоль о том, что пройдут годы, и когда она вырастет и станет взрослой, за ней однажды на таком же корабле под алыми парусами приплывет принц и увезет ее в далекую страну. Игрушка – какое-то подобие статуэтки – подарила героине мечту, которую впоследствии воплотил Грэй, буквально наделив жизнью яхту с алыми парусами.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 26.

<sup>2</sup> Там же, с. 27.

<sup>3</sup> Там же.

Воплощает мечту и герой рассказа Грина «Далекий путь». Иллюстрация, увиденная героем в книге, с изображением пастухов, спускающихся по крутой горной тропинке, преобразила его жизнь: «В темно-коричневом, с одной стороны, и светло-желтом — с другой, горном проходе, в голубом воздухе, под синим небом, по крутой горной тропинке, поросшей ярко-зеленой травой, спускалось к тоже очень зеленому лугу стадо лам, а за ними, верхом на мулах, в красных плащах, лиловых жилетах и желтых шляпах ехали всадники с ружьями за спиной. На заднем плане, нарисованная голубым и белым, виднелась снеговая гора. На сером уступе скалы сидел красно-синий кондор»<sup>1</sup>. Простого наблюдения для персонажа оказывается мало: «я в размышлениях и ассоциациях своих отрезан от этой страны полной невозможностью представить себе что-либо наглядно»<sup>2</sup>. Увиденная картина буквально «окружает» героя, «впитывает» его в себя, втягивает в свое пространство, он слышит стук копыт и шуршание камешков. И он уже не может спокойно жить, не найдя своего идеала, не воплотив мечту, не оказавшись в мире картины по-настоящему. Так же, как и Аян из «Пролива бурь», герой отправляется на поиски своей грезы.

В творчестве Грина искусство и жизнь стремятся к слиянию. В его произведениях сосуществует «живое» пространство картины и последующее его воплощение. Однако встречается и обратная метаморфоза, когда искусство создает новую реальность. Е.А. Козлова пишет, что «картина становится источником характеров и ситуаций, является объектом споров, приобретает символический смысл. В технике организации символа и текста акцентируется не столько ассоциативное пересечение реалий, сколько свойственная мышлению живописи пространственная организация предметов и людей, их соположение»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 139.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности. С.16.

В романе «Джесси и Моргиана» некрасивая героиня считает, что «мать нарисовала ее в детстве», точнее, рисунок, висевший в спальне беременной женщины, определил внешность ребенка. «Этюд представлял набросок мужской головы, – головы каторжника – испитого, порочного, со всеми мерзкими страстями его отвратительного существования... У беременных женщин бывают необъяснимые прихоти. Наша мать приказала повесить этюд напротив изголовья своей кровати и подолгу смотрела на него, привлекаемая тайным чувством, какое вызывала в ее состоянии эта повесть ужаса и греха»<sup>1</sup>. Уродливый портрет столь необычно «оживает» в главной героине: «Моргиана была коротко острижена, ее большая голова казалась покрытой темной шерстью. Лишь среди преступников встречаются лица, подобные ее плоскому, скуластому лицу с тонкими губами и больным выражением рта; ее жалкие брови придавали тяжелому взгляду оттенок злого и беспомощного усилия»<sup>2</sup>. Искусство стало первоисточником жизни, сотворило героиню<sup>3</sup>.

Но мотив искусства у Грина всегда переплетается с мотивом души. Моргиана – не только внешнее воплощение портрета каторжника, но и внутренне она ему близка. Моргиана отравляет сестру, начиная этим череду порочных действий, хладнокровно наблюдает за последствиями своего преступления, пытается убить женщину, раскрывшую ее секрет, кидает камень в купающуюся девушку, позавидовав ее радостному ощущению жизни. Ее сестра Джесси считает, что, будь Моргиана доброй и мужественной, лицо бы ее изменилось.

Оживление портрета, становящееся почти пародирующим романтический мотив бегством от реальности, по мнению М.Л. Сидельниковой, происходит в новелле М.А. Кузмина «Дама в желтом тюрбане» (1916). Отметим, что сначала

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 192.

<sup>2</sup> Там же, с. 190.

<sup>3</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 343.

экфрасис Кузмина не наделяется чертами живости, характерными для мотива «оживающего» изображения: «...воздушные краски, изображавшие женщину лет двадцати пяти с высоким лбом, слегка прикрытым волосами, на которых покоился, действительно, оранжевый тюрбан, сильно оттеняя их смоляной отлив»<sup>1</sup>. Таково описание миниатюры, случайно найденной одним из героев в старом комод. Картину приписывают перу В.Л. Боровиковского, при этом высказывается догадка, что изображенная женщина может быть родственницей хозяев комода, хотя сравнения с Лизой никто не проводит.

Интересен данный текст еще и способом оживления портрета, обычно происходящего на глазах одного из персонажей. В новелле словно сам автор воспринимает портрет живым: «...пролежав больше полвека в темном потайном ящике комода, дама Боровиковского совершенно неожиданно оказалась очень беспокойной особой, даже успела завести роман из своей крепкой деревянной рамки»<sup>2</sup>. Прочность рамы будто подчеркивает непроницаемость двух пространств: живописного мира и действительности. Как и гриновская живописная женщина из повести «Пролив бурь», героиня Кузмина не перешагнет раму миниатюры.

У Грина ожившую миниатюру видит главный герой Аян, а у Кузмина метаморфозы расходятся в трех направлениях. Сам автор отмечает «беспокойность» живописной женщины; один из героев новеллы Имбирев влюбляется в изображение как в истинную девушку; наконец, Лиза надевает на себя «облик» предполагаемой родственницы, специально оживляя портрет, чтобы удивить Имбирева. Влюбленный герой верен своим чувствам к изображенной красавице: «дама в желтом Боровиковского, благодарю вас! Моя любовь, по-видимому, оживила вас...»<sup>3</sup>. Глядя на «оживший портрет», Имбирев чувствует себя Пигмалионом, воспринимая Лизу

<sup>1</sup> Новелла серебряного века. М.: Терра, 1994. С. 76.

<sup>2</sup> Там же, с. 77.

<sup>3</sup> Там же, с. 78.

как Галатею и не замечая ее маскарада. Он «видит живую девушку, словно сошедшую с полотна – та же красота, тот же тюрбан, – указывает М.Л. Сидельникова. – В этом моменте раскрывается пародийное начало: “оживание” оказывается ложным, из всей совокупности идей, находящихся в семантическом ядре мотива, сохраняется лишь мысль о подобии. Героиня похожа на свою прабабку, только это сходство не было заметно до тех пор, пока, по девичьему капризу, она не придумала сделать себе такой же желтый тюрбан, как у дамы на миниатюре, и явилась в этом облике гостю»<sup>1</sup>.

Ю.М. Лотман размышлял о динамике портрета, связывая ее с категорией времени: настоящее портрета не статично, оно хранит память о случившемся и предсказывает будущее<sup>2</sup>. И портреты Грина, и портреты Кузмина связаны с прошлым, но одновременно они предсказывают свое будущее – «оживление», преодоление статичности, встречу с реальной девушкой, так похожей на изображение.

Такая «пророческая» функция старинных полотен напоминает рассказ американского романтика Н. Готорна<sup>3</sup> «Пророческие портреты», где рисунки художника не только точно отражали внешность персонажей и проникали в их душу, но тем самым предсказывали их дальнейшую судьбу. «Одни считали, что столь правдивое изображение созданий Божьих нарушает заповеди Моисея и является самонадеянным подражанием Творцу»<sup>4</sup>. Элинора и Уолтер, пришедшие к художнику, потрясенно смотрели на портреты, им написанные: «Они понимали, что

<sup>1</sup> Сидельникова М. Л. Мотив «живой» картины: проблема витальности творения (по рассказам А. Грина «Фанданго» и М. Веллера «Все уладится») // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности: Моногр. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2013. С. 416.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Об искусстве. С. 502.

<sup>3</sup> «В творчестве Натаниэля Готорна и Александра Грина прослеживается удивительное сходство мотивов, символов-образов, локусов, и даже сюжетов» (Николаенко Н.А. К проблеме цветомузыкальной синестезии в символистском контексте русской и американской литератур (Н. Готорн – А. Грин) // Американские исследования в Сибири Материалы Всероссийской научной конференции. 2003. С. 166).

<sup>4</sup> Готорн Н. Пророческие портреты // Готорн Н. Новеллы. М.; Л.: Худож. лит., 1965. С. 116-189.



это картины, но не могли поверить, что при таком разительном сходстве с оригиналами портреты совсем лишены жизни и разума»<sup>1</sup>.

Е.И. Благодарова, изучавшая творчество Готорна, полагает, что портрет, в котором есть тайна, является чертой готического стиля, одним из распространенных компонентов прозы романтизма<sup>2</sup>. Исследовательница продолжает размышления А.З. Вулиса о том, что «идея “таинственного” портрета могла зародиться на основе легенд о тождестве зеркала и души либо преданий о гении, который продал душу врагу рода человеческого (нечистой силе)»<sup>3</sup>. В «Литературных зеркалах» А.З. Вулис пишет, что портрет часто губительно влияет на судьбу своего оригинала. «Портрет в романной действительности станет инобытием души... То ли главного героя, отождествляемого с первым лицом, то ли постороннего, “чужого”, того, кто первому лицу угрожает. Но в любом случае портрет будет носителем таинственной, подспудной жизни, исполненной драматизма, напряжения, будет электрическим разрядом чудовищной потусторонней потенции»<sup>4</sup>.

Готорн ярко воплощает романтическую традицию, следуя за Э. По. Впоследствии О. Уайльд создаст роман, герой которого останется жить на полотне, а сам внешне сохранит красоту и привлекательность молодости. У Готорна звучит лишь намек на будущего «Дориана Грея»:

«— Как странно подумать, — заметил Уолтер Ладлоу, — что это прекрасное лицо остается прекрасным более двухсот лет. Вот если бы земная красота могла сохраняться также долго! Вы не завидуете ей, Элинора?»

<sup>1</sup> Готорн Н. Пророческие портреты // Готорн Н. Новеллы. М.; Л.: Худож. лит., 1965. С. 116-189.

<sup>2</sup> Е.И. Благодарова Роль «таинственного» портрета в рассказах «Пророческие портреты» // Романо-германская филология в контексте науки и культуры. Международный сборник научных статей. Новополюк: ПГУ, 2013. С.230.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Вулис А.З. Литературные зеркала. М. : Сов. писатель, 1991. С. 184.

— Будь на земле рай, может, и позавидовала бы, — ответила она, — но там, где все обречено на увядание, как мучительно было бы сознавать, что ты одна не можешь постареть»<sup>1</sup>.

Художник создал два портрета, абсолютно точных, но – и в этом заключалось его искусство – выражение лиц влюбленных было им не свойственно. В лице девушки читалась печаль и тревога, у молодого человека лицо искажалось «бурной страстью». Изображения эти оживут лишь на мгновение в финале рассказа. Безумие коснется лица Уолтера, отразив гнев и ярость, а глаза Элинор наполнятся горем и тоской.

О близости сюжетов Грина и Готорна неоднократно упоминалось исследователями. «Готорн помогает нам понять, в чем же заключался миф Александра Грина»<sup>2</sup>, – полагает А. Вдовин. Независимо друг от друга два писателя создавали новеллы на сходные сюжеты.

Для Грина важна описанная Готорном идея – правдивости портрета. С одной стороны, эта мысль способна отрицать искусство в принципе, превратив его лишь в «натурализм» и «буквализм», но с другой – Грин видит силу искусства, преображающего жизнь. В результате выходит так, что именно портрет наделяет персонажа определенными чертами и желаниями. Герой рассказа «Создание Аспера» говорит: «Друг мой... высшее назначение человека – творчество. Творчество, которому я посвятил жизнь, требует при жизни творца железной тайны. Имя художника не может быть никому известно; более того, люди не должны подозревать, что явления, удивляющие их, не что иное, как произведение искусства»<sup>3</sup>. Гаккер утверждает, что его произведения – это «живые люди»: «С этим

<sup>1</sup> Готорн Н. Пророческие портреты. М.; Л.: Худож. лит., 1965. С. 123.

<sup>2</sup> Вдовин А. Миф Александра Грина // Журнальный зал. Урал, 2000. №8 [Электронный ресурс]. URL: <http://magazines.russ.ru/ural/2000/8/ural4.html>

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 300.

возни больше, чем с цветной фотографией»<sup>1</sup>. Сопоставляя свои творения с застывшей фотографией, Грин снова играет на грани статики и динамики в своем рассказе.

Гаккер, подобно иенским романтикам, творит живую жизнь: он создает образы, «вводит» их в мир, подчеркивая их таинственность и неуловимость. Так возникает «дама под вуалью», поэт Теклин и разбойник Аспер. Выдуманнные персонажи оживают, наполняя мир своими поступками, поэзией, подвигами (Аспер – русский Робин Гуд, Теклин – поэт из народа).

Вуаль, опущенная на лицо дамы, скрывает образ, делая его закрытым и статичным: «Никто не видел ее лица иначе, как на портрете, помещенном ею вместе с собственноручным письмом в “Парижском Глашатае”. Вот этот портрет... удачнее выбрать лицо, выражающее тайну, было бы трудно: с полузакрытыми, прямо смотрящими глазами под высоким и гордым лбом белело оно твердым овалом, и сжатые губы, казалось, только что покинул отнятый от них палец»<sup>2</sup>. «Твердый овал» лица, «сжатые губы» – такие характеристики рисуют в воображении застывший образ героини, но одновременно герой, смотрящий на портрет, привносит в него динамику, предугадывая движения героини. В то же время портрет в газете будто бы «оживает», так как с героиней связаны несколько событий, но «всегда крупные дела, имеющие мировое значение»<sup>3</sup>.

Чтобы до конца закрепить образ благородного разбойника Аспера, превратить свое творение в законченное произведение искусства, Гаккер погибает. Легенда, выдумка становятся гораздо важнее жизни, они оказываются обрамлены рамкой созданности, искусственности.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 300.

<sup>2</sup> Там же, с. 302.

<sup>3</sup> Там же.

Персонажи Грина напоминают произведения искусства, что очень характерно для литературы XX в., изобилующей наведением на искусствоведческие контексты. Вспомним, как обильны они в романах М. Пруста<sup>1</sup>, но для Грина важно, что мир видится сквозь призму прекрасного искусства, превосходящего бедный быт, контраст бедного быта и искусства выявляет неоромантические черты экфрасисов Грина.

Грэй из повести «Алые паруса» будто бы «приходит» в произведение из картин швейцарского художника: «Грэй присел на корточки, заглядывая девушке в лицо снизу и не подозревая, что напоминает собой фавна с картины Арнольда Беклина»<sup>2</sup>.

Грин, с одной стороны, дает новую жизнь произведениям известных живописцев, с другой – его персонаж на мгновение застывает, заставляя читателя в воображении представить полотно Беклина. Имя этого художника отсылает к роману М. Горького «Жизнь Клима Самгина». М. Нике пишет: «Символические картины висят и в комнате Варвары, будущей жены Самгина. Они служат психологическим портретом женщины: на станах, среди темных квадратиков фотографий и гравюр, появились две мрачные репродукции: одна с картины Беклина – пузырьчатые морские чудовища преследуют светловолосую, несколько лысоватую девушку, запутавшуюся в морских волнах, окрашенных в цвет зеленого ликера»<sup>3</sup>. Отметим, однако, что Грин, общавшийся с М. Горьким, намного чаще использует в своем творчестве отсылки к изобразительным искусству, нежели его современник.

<sup>1</sup> М. Пруст в романе «Любовь Сванна» так характеризует своего героя: «У Сванна была такая особенность: он любил находить на картинах великих мастеров ... индивидуальные черты знакомых лиц» (Пруст М. Любовь Свана. Пер. с фр. Е. Баевской. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. С. 60). Герой Пруста влюбляется в девушку, так как она «похожа на Сепфору, изображенную на фреске в Сикстинской капелле Боттичелли» (Там же).

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 36.

<sup>3</sup> М. Нике делает вывод: «В творчестве писателя экфрасис встречается почти исключительно в “Жизни Клима Самгина”». (Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 123).

Иногда герои романов Грина жалеют, что не имеют сходства с известной картиной: например, Тави, героиня романа «Блистающий мир», рассматривая свои руки, «со скорбью нашла, что они достойны гримасы, во всяком случае, не хороши так, как у статуй или на известных картинах»<sup>1</sup>. Образ, созданный Тави, заставляет читателя вживую представить эти статуи и картины с движущимися руками.

Итак, границы между жизнью и искусством в творчестве Грина размываются и переплетаются. Иногда это происходит в сознании героев: герои с легкостью путают действительность и изображение. «Оживающие» портреты резко меняют судьбу героев, направляя их или даже изменяя. Подобные сюжеты встречаются в литературе как XIX в. (Н.В. Гоголь, М.Ю. Лермонтов, Н. Готорн, О. Уайльд), так и XX в. (М.А. Кузмин). Грин обыгрывает этот сюжет в рамках своей неоромантической поэтики. Н.А. Кобзев указывает на «импрессионный характер портрета»<sup>2</sup> у Грина. При этом исследователь рассматривает как особенности восприятия картин, так и портреты героев: «Жизненность... портретам сообщает глубоко эмоциональная основа, на которой они зиждутся»<sup>3</sup>. Такие «эмоциональные» портреты оживают лишь на мгновение в эмоциях героев, но метафорическая «живость» картины в тексте переживается сильнее от того, что иногда портрет воплощается в живой образ, метаформа реализуется. Благодаря этому гриновский портрет подвержен различным метаморфозам: он обретает динамику еще на полотне, в его восприятии задействованы тактильные ощущения, предшествующие реализации метафоры, то есть «оживлению» героини.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 188.

<sup>2</sup> Кобзев Н. А. О портрете в романах А. Грина // Вопросы русской литературы. Львов: Вища шк., 1975. № 1 (25). С. 86.

<sup>3</sup> Там же.

## **2.2. «Карточный» экфрасис в творчестве Грина («Серый автомобиль», «Гениальный игрок», «Клубный арап», «Жизнь Гнора»)**

В творчестве Грина динамика экфрасиса представлена и через мотив оживающей карты. Именно романтики ввели в литературный обиход значение вещи/предмета как символа человека. Н.Я. Берковский подчеркивает, что Э.Т.А. Гофман – «один из обновителей в поэтике названий. От него видны пути к Гоголю, к Диккенсу, к их заглавиям, предметным и материальным: “Шинель”, “Коляска”, “Домби и сын”, – напоминаю, что у Ч. Диккенса это вывеска конторы, а не отец и сын, две живые личности. Пушкин дразнит: “Пиковая дама”. Это сразу и заглавие предметное, игральная карта, как это ввели в обиход новейшие авторы, но это и заглавие в старинном стиле: дама в самом деле – старая графиня. Такая же двойственность и у Н.В. Гоголя: “Мертвые души” – сказано о душах, однако же эти души из реестра, покупные души, в известном роде овеществленные»<sup>1</sup>. Линия, идущая от романтиков – страх превращения личности в метафорическую вещь, – оказалась одной из ведущих.

Являясь метафорой человека-вещи, карты создают эффект экфрасиса, когда изображенное на них лицо дамы, валета или короля наделяется свойствами портрета. Олицетворяются карты в «Пиковой даме» А.С. Пушкина. В. Шмид указывает: «Германн расширяет идею о значимости игровых карт инверсией семиотического акта – не только акты означают людей, но также люди и вещи означают карты. Германн отождествляет “стройную” молодую девушку с “тройкой червонной”, седьмой час превращается для него в семерку, и всякий пузастый мужчина напоминает ему туза»<sup>2</sup>. И мотив ожившей карты в русской литературе, прежде всего, связан именно с повестью Пушкина.

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 442.

<sup>2</sup> Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард. Спб.: Инапресс, 1998. С. 293.

«Карточные игры занимали огромное место в жизни имущих и образованных слоев общества XVIII – XIX веков. В некоторых произведениях перипетии карточной игры занимают важнейшее место в сюжете или, во всяком случае, определяют характер и мотивы поведения персонажей “Пиковая дама” Пушкина, “Маскарад” Лермонтова, “Игроки” Гоголя, “Два гусара” и некоторые главы из “Войны и мира” Л. Толстого, рассказы Чехова “Винт” и “Вист”, “Большой шлем” Л.Н. Андреева – словом, всего не перечислить»<sup>1</sup>, – отмечает Ю.А. Федосюк.

Ю.М. Лотман выявил, что карты в культуре, прежде всего, несли сатирическую роль, бытовую или философски-фантастическую, но именно в «Пиковой даме» эта тема наполнилась разнообразным содержанием<sup>2</sup>. Д. Якубович отмечает, что корни «мотива карточного метаморфоза (оживления карты)... древни и восходят к первобытным представлениям о продолжении человеческого бытия в изобразительных искусствах, к боязни человеческих изображений... В.В. Гиппиус (“Гоголь”, 1924) указывает, что мотив оживающего портрета восходит к агиографическому мотиву оживающих икон и имеет и дохристианское прошлое в легендах об оживающих статуях»<sup>3</sup>. Таким образом, «живые» карты активно вписываются в анализируемую нами парадигму анализа динамических экфраз.

В повести Пушкина постоянно обыгрывается антитеза статика/динамика, живое/мертвое. В.В. Виноградов концентрирует внимание не на динамичности изображения, а на статичности героини: «Старуха представляется бездушным механизмом, безвольной “вещью”, которая бессмысленно колеблется направо и налево, как карта в игре, и управляется действием незримой силы: “Графиня сидела, вся желтая, шевеля отвислыми губами и качаясь направо и налево. В мутных глазах ее изображалось совершенное отсутствие мысли; смотря на нее, можно было бы

<sup>1</sup> Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или энциклопедия русского быта XIX века. М.: Наука, 2001. С. 230.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. Избранные статьи. В 3-х т.т. Т. II. Таллинн, 1992. С. 415.

<sup>3</sup> Якубович Д. Литературный фон «Пиковой дамы» // Литературный современник. 1935. №1. С. 206.

подумать, что качание страшной старухи *происходило не от ее воли, но по действию скрытого гальванизма*»<sup>1</sup>.

Пушкин инверсирует героиню и ее изображение: графиня будто бы каменеет (а потом и умирает), а ее карточное изображение, наоборот, приобретает живые черты. С одной стороны, оживает карточное изображение, но в то же время образ старухи будто застывает на карточке, превращаясь в портрет, движение которого сводит Германна с ума. Да и сам явившийся Германну призрак графини – вариация ее «оживания» после смерти.

Грин, продолжающий традиции романтизма и постромантизма XIX в. по-своему, тоже вводит в свои произведения сюжет карточной игры. Для нас важно то, что этот карточный сюжет связан с мотивом оживающего изображения. В текстах Грина возникает взаимодействие движущихся статуй, застывших персонажей и динамичных картин. Даже косынка карт представляет собой произведение искусства. Гарвей, герой «Бегущей по волнам», рассматривает карты: «Я улыбнулся, взглянув на крап: одна колода была с миниатюрой корабля, плывущего на всех парусах в резком ветре, крап другой колоды был великолепный натюрморт – золотой кубок, полный до краев алым вином, среди бархата и цветов. Филатр думал, какие колоды купить, ставя себя на мое место. Немедленно я разложил трудный пасьянс, и, хотя он вышел, я подозреваю, что только по невольной в чем-то ошибке»<sup>2</sup>.

Резкий ветер на карте, который сложно изобразить живописно, будто чувствуется. Поражает обилие ярких красок на второй колоде, которые, кажется, имеют вкус (алого вина), ощущение (мягкий бархат) и запах (цветы). То, что герой считает получившийся расклад невольной ошибкой, поднимает тему непредсказуемости и иррациональности жизни.

<sup>1</sup> Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. Вып.2. М.: АН СССР, 1936. С. 74-147. С. 103.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 43-44.



Сидней, герой новеллы Грина «Серый автомобиль», выигрывает партию благодаря карте с джокером – «улыбающимся чертом». Его партнер по игре – мулат – умирает, и возбужденные зрители кричат: «Джокер убил Гриньо! Он умер от кровоизлияния в мозг!»<sup>1</sup>. Этот эпизод явно перекликается с сюжетом пушкинской «Пиковой дамы». Почти оживший джокер напоминает «Пиковую даму», прищурившуюся, а потом усмехнувшуюся Германну. Живая карта у Пушкина дублирует мертвую старуху графиню и тем самым губит героя. У Грина карта оживает метафорически: она убивает проигравшего героя, который просто не переносит крупного проигрыша. Но свидетели игры наделяют «карточного черта» живыми чертами. И сам Сидней, раскрывая карты, спросит у Гриньо: «Нравится вам этот джентльмен?»<sup>2</sup>, как будто воспринимая его как живого персонажа. Отметим, что партнер Сиднея – мулат, что дает дополнительную отсылку к африканскому происхождению Пушкина.

Ю.М. Лотман полагает, что «игра, взрывая механический порядок жизни, нарушая автоматическую вежливость Чекалинского, вызывая прилив жизни в умирающей графине и убивая ее, — то есть позволяя Германну вторгнуться в окружающий его мир «как беззаконная комета», превращает его самого в автомат, ибо фараон — тоже машина: ему свойственна мнимая жизнь механического движения (направо-налево) и способность замораживать, убивать душу: в спальне графини Германн окаменел, в комнате Лизы «удивительно напоминал он портрет», во время игры чем более оживляется маска Чекалинского, тем более застывает Германн, превращаясь в движущуюся статую. Все человеческие чувства для него теряют смысл: “Ни слезы бедной девушки, ни удивительная прелесть ее горести не тревожили суровой души его”»<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 324.

<sup>2</sup> Там же, с. 323.

<sup>3</sup> Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. С. 411.

В новелле «Серый автомобиль» соприкасаются темы ожившего изображения (карты) с мотивом бездушной восковой куклы (Коррида – практически движущаяся статуя), выдающей себя за настоящую девушку, а также с мотивом «окаменения» самого героя (душа Сиднея будто «застывает» в борьбе с механичным миром). Сидней окружен искусственными механизмами: он влюблен в кукольную Корриду, становится владельцем странного серого автомобиля, кажется, сошедшего с экрана кинематографа (динамичного набора изображений) и преследовавшего его, будто у машины была собственная жизнь («При всем том он имел до странности живой вид, даже когда стоял молча, подстерегая»<sup>1</sup>). Неудивительно, что среди карт, попавших к герою, одна магическим образом «оживет», погубив игрока.

В повести «Пиковая дама» сюжет карточной игры заканчивается гибелью героя из-за превосходства темной масти, в частности, именно пиковой карты, которая символизирует смерть. Джокер Грина, хоть и не имеет масти, все же ассоциируется с «чертом», приобретая отрицательную символику.

Светлая масть также имеет способность к «оживанию», при этом содержит положительную коннотацию, символизируя влюбленного персонажа. Мотив оживающего карточного изображения есть в рассказе Л.М. Леонова<sup>2</sup> «Бубновый валет» (1922), созданного за три года до «Серого автомобиля» Грина. Название произведения не предвещает трагичного исхода истории с ожившей картой. Здесь нет карточной игры, лишь гадание для девушки, которое повлияет на судьбу героини, Леночки.

Леночка росла в комнате с живыми картинами: «Там дремлет бабушка в овальной раме за пыльным стеклом, и дедушка храбро выставляет гусарскую свою эполетку ветреным потомкам напоказ»<sup>3</sup>. И так детское воображение перешло в

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 318.

<sup>2</sup> Грин и Леонов в 1927 г. напишут по главе для коллективного приключенческого романа «Большие пожары» (идея принадлежала редактору журнала «Огонька» Михаилу Кольцову).

<sup>3</sup> Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. С. 96.

ночные грезы о посещавшем ее бубновом валете: «Он входил и ставил в угол деревянную секиру, и подходил, пугливо озираясь по углам, и становился на коленки, и глядел, все глядел в Леночку застылыми бубновыми глазами»<sup>1</sup>.

В прозе Грина, наоборот, обычно именно глаза изображения обладают повышенной «живостью», как в гоголевском «Портрете», например. У Леонова, «ожившая» карта предстает обычным персонажем, а глаза как раз выдают его искусственное происхождение.

Сочетание «Бубновый валет» ассоциируется, прежде всего, с названием выставки картин, устроенной в Москве в 1910 г. художниками М.Ф. Ларионовым, Н.С. Гончаровой, И.И. Машковым, А.В. Лентуловым, П.П. Кончаловским и др., а позднее – с художественным обществом, основанным в 1911 г. Кончаловским, Машковым и близкими им живописцами. Сближает художников с рассматриваемыми нами авторами метод изображения, а, точнее, метод сочетания разных искусств. Г.Г. Пospelов пишет о «Бубновом валете»: «Синтез разных видов художественного творчества, когда, очищаясь в своих специфических началах “живописности” или “театральности”, разные виды искусства тянулись друг к другу в стремлении к “охватности” впечатления»<sup>2</sup>. На выставке происходило «своеобразное зрительное объединение полотен. Движение кисти, начавшееся на одном полотне, словно перехлестывало его границы, перебрасываясь с холста на холст, причем наиболее впечатлял как бы самый размах живописания, единый “ход” живописной работы, непосредственно улавливаемый глазом зрителя»<sup>3</sup>.

Если картины у Грина будто переходили одна в другую, то рамы можно воспринимать как окошки, через которые был виден мир. И возможно, что этот мир

<sup>1</sup> Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. С. 98.

<sup>2</sup> Пospelов Г.Г. Бубновый валет: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М.: «Пинакотека», 2008. С.24.

<sup>3</sup> Там же, с. 29.

не являлся другим пространством, это была часть другой жизни, живописной, но, по Грину, не менее реальной.

Бубновый валет Леонова кажется реальным персонажем рассказа. Героиня поначалу поддается воздействию чувств к ожившему валету, который навещает ее и говорит комплименты. Через какое-то время «надоели Леночке бубновые слезы, опротивела бубновая, ненастоящая любовь»<sup>1</sup>, она выходит замуж. И тут Леонов разграничивает два рода своих героев: в одном пространстве остается Леночка со своим женихом, в другом – горюющий бубновый валет, рядом с шепчущимися тузами и хихикающей пиковой дамой. Несмотря на то, что героиня повзрослела, мир «живых» карт остается реальным.

В рассказе Леонова герои становятся «живыми» картами благодаря сбывшемуся гаданию: «И пришло к ней (Леночке) червонное счастье, и была она как королева за своим винновым королем...»<sup>2</sup>. Вся колода у Леонова живет и движется: «ревнивая усмехалась подведенными глазами крестовая дама и шушукала червонной шестерке что-то ужасно обидное про бубновую любовь»<sup>3</sup>. В «Сером автомобиле» оживание карточного изображения более символично.

Оживает колода карт и в рассказе Грина «Гениальный игрок». Гнейс пытается выявить беспрюирышный вариант карточной игры. Но при этом совершает роковую ошибку, отдавая этому делу всецело свои мысли и поступки (напоминая тем самым охваченного безумной идеей Германна из «Пиковой Дамы» Пушкина): «Постоянное размышление об одном и том же с настойчивостью исключительной привело к тому, что я мог уже обходиться для своих опытов без карт. На улице, дома, в лесу или вагоне – меня окружали все пятьдесят две карты хороводом условных признаков, которые я переставляя и соединял в уме как хотел. В бесплотной толпе карт,

---

<sup>1</sup> Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. С. 99.

<sup>2</sup> Там же, с. 101.

<sup>3</sup> Там же, с. 98.

окружавших меня, пять карт выделились, сгруппировались особым образом и поместились в остальной колоде...»<sup>1</sup>. Сила воображения героя «оживляет» карты, управляя их перемещением. Но на этом не заканчивается их движение.

Во время расследования шулерства Гнейса героя словно окружают карточные короли: «Двери были плотно закрыты; преступная колода водружена на столе, и воинственно дышащие четыре директора, один другого мясистее, апоплексичнее и массивнее, стали вокруг изобличенного непроницаемым ромбом»<sup>2</sup>. Четыре директора – как короли разной масти, расположившиеся вокруг колоды ромбом (что похоже на карточный расклад при гадании).

Данный сюжет отчасти перекликается с романом Набокова «Король, дама, валет» (1928), тоже по времени написания близким произведениям Грина и Леонова. Главные персонажи Набокова будто символизируют «ожившие» карты. Е.Ш. Галимова провела сопоставительный анализ романа Набокова и повести Пушкина «Пиковая дама»: у Набокова «“инверсия семиотического акта” (в восприятии Германна “не только карты означают людей, но также люди означают карты”) получает последовательное развитие. В романе “Король, дама, валет” таким знаком, символическим изображением (и замещением) человека становятся манекены, и на протяжении всего произведения мотив людей-манекенов развертывается по встречным направлениям: изобретатель добивается все большего сходства манекенов с людьми, а персонажи – прежде всего Франц – все больше напоминают манекенов (“ход его дня был машинальный. Утренний толчок будильника был как монета, падающая в автомат”))»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 164.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Классика и современность: Сборник научных работ памяти профессора Ш.З. Залимова. Выпуск второй. Архангельск: Поморский государственный университет М.В. Ломоносова, 2003. С. 260.

В новелле Грина «Серый автомобиль» важен, помимо мотива оживающей карты, и мотив ожившего манекена: Коррида выглядит живой девушкой, но, возможно, является бездушной восковой куклой.

Л.Ю. Стрельникова полагает, что «название романа подсказала Набокову сказка Андерсена, которую он увидел в “Руле” (“Короли, Дамы и валеты”). Набоков лишь формально использовал андерсеновский мотив подмены живых людей карточными фигурами, в частности, один из персонажей, червонный валет, так и говорит: “Людьми мы были, но не очень добрыми”. В мире вещей Франц и Марта теряют всякие признаки человечности, становятся похожими на кукол-манекенов, внедрением которых занимается Драйер, но одновременно они и карточные фигуры, которые когда-то были людьми, что звучало у Андерсена»<sup>1</sup>.

Если, напротив, вспомнить, какие тексты с картами предшествуют гриновским картам, то нужно назвать оживающую колоду карт в рассказе Л.Н. Андреева «Большой шлем» (1899). Писатель противопоставляет динамичности карт застывший склад жизни играющих персонажей. Более живыми и подвижными в рассказе являются карты, нежели играющие персонажи<sup>2</sup>. Монотонность их жизни, атмосфера тишины и глухоты в дома, механичность событий («играли они лето и зиму, весну и осень»<sup>3</sup>), – все говорит о застывшей судьбе персонажей. В то же время «карты давно уже потеряли в их глазах значение бездушной материи, и каждая масть, а в масти каждая карта в отдельности, была строго индивидуальна и жила своей обособленной жизнью.... В закономерности заключалась жизнь карт, особая

<sup>1</sup> Стрельникова Л.Ю. Основные тенденции русской и западноевропейской литературы в контексте мировой культуры: монография. Армавир: РИО АГПА, 2013. С. 360.

<sup>2</sup> Н.Г. Боева отмечает: «экфрасис часто использован Андреевым как «ключ» к замыслу произведения» (Боева Г.Н. Творчество Леонида Андреева как явление модерна: к постановке проблемы //Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 8-1 (62). С. 18).

<sup>3</sup> Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем в 23 т. М.: Наука, 2001. Т. 1. С. 189.

от жизни игравших в них людей. Люди хотели и добивались от них своего, а карты делали свое, как будто они имели свою волю, свои вкусы, симпатии и капризы»<sup>1</sup>.

Ожившие изображения в прозе Грина и Андреева подчеркивают бездействие и бездушность действующих персонажей. Финал подобного обмена жизненной энергией, чаще всего, оказывается трагичным. «Все карты имели такой вид, как постояльцы в гостинице, которые приезжают и уезжают, равнодушные к тому месту, где им пришлось провести несколько дней»<sup>2</sup>, – Андреев с иронией отмечает, что даже ожившим картам скучно пребывать в безжизненной атмосфере играющих героев.

По мнению Н.Д. Богатыревой, в рассказе Андреева «Большой шлем» показана самостоятельная жизнь карт, отдельная от игравших в них людей. Исследовательница видит в этом «юмористическую деталь, с помощью которой описывается капризный и взбалмошный норов карт», который после «незаметно перерастает в зловещий гротеск (“...проклятые шестерки опять скалили свои широкие белые зубы. В этом чувствовалось что-то роковое и злобное”»)<sup>3</sup>.

После смерти Николая Дмитриевича от паралича сердца другой игрок жалеет лишь о том, что герой никогда не узнает, что у него был большой шлем в игре. Игроки даже не знали, где жил Николай Дмитриевич, и была ли у него жена. И в конце рассказа их волнует вопрос, где они найдут четвертого игрока. Чувства героев будто становятся картонными, а постоянная необходимость наличия четырех игроков будто превращает весь рассказ в карточную игру с четырьмя мастями.

Гнейс у Грина, «гениальный игрок», путем особой растасовки карт, выявил беспроигрышный вариант игры. Но истину открывает Бутс: «Игра прекрасна только

<sup>1</sup> Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем в 23 т. М.: Наука, 2001. Т. 1. С. 191.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Богатырева Н.Д. «Магия карт» в новеллистике Леонида Андреева («Большой шлем») и Александра Грина («Клубный арап», «Гениальный игрок») // А.С. Грин: взгляд из XXI века: к 125-летию Александра Грина: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: ВятГГУ, 2005. С. 99).

тогда, когда она полна пленительной неизвестности. И жизнь – тоже»<sup>1</sup>. Можно сделать вывод, что неизвестность жизни символизирует ее движение, динамику, неожиданности. С одной стороны, карты, без которых невозможна игра, обозначают статические лица застывших персонажей, но с другой – именно сочетание этих карт открывает новые пространства и дарит сюрпризы. Статический экфрасис преодолевается движением карточных персонажей, от которых может зависеть судьба героя.

Непредвиденный ход событий обозначен и в «Пиковой даме», когда, казалось бы, выигрыш был просчитан. Л.В. Попова считает, что «появление дамы вместо туза – это не просто драма Германна, это свидетельство нарушения мирового порядка и того, что Достоевский так любил называть “арифметикой”. Случай есть свидетельство, что под этим мировым порядком “хаос шевелится”»<sup>2</sup>. Именно движение хаоса чувствовали романтики внутри природы вещей. Н.Я. Берковский писал об иенских романтиках, что они «заимствовали у античной философии идею *хаоса*. Все началось... с древнего хаоса... Решениям и переустройствам каждый раз предшествует хаос, состязание мотивов, примеривание, угадывание, сопоставление – бурные пробы и бурная игра сил... Вначале хаос оценивался в смысле положительном. Хаос – созидаящая сила, опытное поле и питомник разума и гармонии. Темный хаос ранних романтиков рождает светлые миры. «“Хаос есть та запутанность, из которой может возникнуть мир”, – пишет Фридрих Шлегель. Поздняя стадия хаоса – негативная. И сам хаос, и дела его темны. В природе живут демонические силы, еще не покоренные человеческим духом. Хаос всегда просвечивает через тонкий покров создания и готов прорвать его каждую минуту и затопить собой сознательную жизнь. У Шеллинга в “Афоризмах к введению в

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 165.

<sup>2</sup> Попова Л.В. «Пиковая дама»: социально-психологические и философские аспекты. М.: Развитие, 2004. С.73.



натурфилософию”: “Хаос – запутавшееся обилие”»<sup>1</sup>. Сама по себе актуализация темы карт в повороте к романтическому подтексту характеризует Грина как неоромантика.

В связи с идеей непредсказуемости карточной игры и возможности метафорического оживания лиц на картах интересна роль случая в рассматриваемом нами мотиве. Случай оказывается проявлением хаоса, который выглядывает из-под упорядоченности бытия. По мнению Ю.М. Лотмана, «роль случая подчеркивала значение в игре, с одной стороны, непредсказуемых факторов, а с другой – выдержки, хладнокровия, мужества, способности не терять головы в трудных обстоятельствах и сохранять достоинство в гибельных ситуациях»<sup>2</sup>. Статичное и динамичное состояние сменяют друг друга и, в то же время, сосуществуют рядом.

Гнейс у Грина пытался подвергнуть игру механическому анализу, рационализировать саму жизнь, посвятил этому все свои дела. И незаметно для себя сам превратился в бездушный механизм: «Я удалился в заброшенный дом, где почти без сна и еды семь дней созерцал движение знаков карт»<sup>3</sup>. Герой застывает, превращаясь в статую, в то время как карты наделяются динамикой, их движение становится значимым для развития сюжета рассказа. Читатель следит за передвижением карт, а не за действиями героев. Проиграв, Гнейс умирает, и губят его карты, пусть и не напрямую ожившие, но оказавшие сильное влияние на его душу и судьбу. Конечно, данный текст почти напрямую ориентирован на «Пиковую даму» Пушкина.

Другой герой Грина – Юнг из рассказа «Клубный арап» – тоже с головой погружается в мир карточной игры: «Крайне нервный и жадный к впечатлениям, он отдавался игре всем существом, входя не только в волнующую остроту данных или

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 26.

<sup>2</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства. СПб.: Искусство, 1999. С.145.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 164.

же битых карт, но в весь строй игорной ночной жизни. Он настолько познал ее, что не отделял ее от игры; ее наглядность и размышления о ней как бы сдабривали сухое волнение азарта и часто сглаживали мучительность проигрыша, развлекая своей мошеннической, живой сущностью»<sup>1</sup>.

Писатель выделяет несколько граней в характере героя: азарта игрока, его психологической карточной зависимости (возможно, и некоторой степени помешательства), а также сопоставляет динамичность карт и сковывание человеческой натуры, затвердевание души. Живой и волнующий мир карт на самом деле губителен. Юнг сам замечает «крепкий запах жадной безнравственности»<sup>2</sup>, царивший в игорных клубах. Играющая публика настолько бездушна, что предстает лишь скоплением движущихся вещей и предметов: «Тут можно было встретить сюртук литератора, пошлую толщиной часовую цепочку мясника или краснотоварца, галуны моряка, кожан, а то и косоворотку рабочего, офицерские погоны и солдатские мундир»<sup>3</sup>.

По мере того, как карточная игра приобретает значимость, герой все больше становится статичен, «все посетители знают его и его привычки... но не знают ни его жизни, ни имени, ни фамилии. Налицо здесь лишь зрительная фигура»<sup>4</sup>. Герой превращается в движущуюся картинку, от него остается лишь облик без внутреннего содержания. И чтобы восстановить равновесие мирового порядка, необходимо передать живительную силу первоначально статичной сущности: изображению.

Необычные карты попадают к Юнгу от смуглой молодой дамы, будто ожившей картинке из стереоскопа. Очевидно, что карты принесены тоже из мира живописной реальности героини. Магическая колода карта Шеес-Магор, «что значит

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 403-404.

<sup>2</sup> Там же, с. 404.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 407.

– потерянная и возвращенная жизнь»<sup>1</sup>, предполагает игру не на деньги, а на года, прибавляющиеся к жизни при проигрыше, и омолаживающие игрока при выигрыше.

Мотив оживающих карт возникает, чаще всего, в случае проигрыша игрока, когда нервное напряжение настолько охватывает героя, что ему кажется, как карты движутся. Юнг также замечает движение в магических картах при обернувшейся неудаче: «В блестящей черноте их, отражавшей, словно водами глубокой пропасти, свет люстры, появились, двигаясь, несколько тихо мерцающих точек. Особым, глубинным и безотчетным знанием Юнг понимал, что точки эти – те годы, которые он поставил»<sup>2</sup>. Герой оказывается в больнице, постарев на пять поставленных в игре лет. Но и здесь он не останавливается, колода карт остается при нем, и, уговорив сестру милосердия сыграть с ним, он ставит десять лет жизни. Юнг снова проигрывает, получив в раскладе пиковую десятку против короля. «Все кончилось»<sup>3</sup>, – последнее предложение рассказа. Героя губит пиковая масть, которая символизирует смерть среди других мастей в колоде.

В рассказе Грина «Жизнь Гнора» двое мужчин решают через карточную игру прекратить давно возникшую вражду. И снова на кон они ставят не деньги или прощение обид, а жизнь против жизни. Ю.М. Лотман отмечает, что «в “Пиковой даме” игра превращается в поединок»<sup>4</sup>. В рассказе Грина карточная игра заменяет дуэль между двумя мужчинами, решающими вопрос чести. Перед началом игры Энниок, один из игроков, замечает: «Черная ответит за все»<sup>5</sup>. Возможно, что он предсказывает черной масти решить исход игры. В момент, когда карты должны

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 411.

<sup>2</sup> Там же, с. 413.

<sup>3</sup> Там же, с. 414.

<sup>4</sup> Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. С. 209.

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 480.

быть раскрыты, Энниок видит отражение карточного изображения в глазах: «Черви и бубны светятся в ваших глазах, пики – в моих»<sup>1</sup>.

И предположение Энниока сбывается, у соперника оказывается валет червей, светлая масть, которая не символизирует проигрыш. У Энниока выпадает двойка пик. «Смерть двойке, – проговорил Энниок, – смерть и мне»<sup>2</sup>. Герой приравнивает себя к карте, которую погубил светлый валет. Этот образ также подходит его противнику в игре Гнору. Он, как и леоновский «бубновый валет», страдающий по Леночке, влюблен в девушку, но ее любит и Энниок. Гнор оказывается обманутым и заброшенным на необитаемый остров на восемь лет. Двойка пик, на наш взгляд, и есть живое воплощение отрицательного персонажа (черная масть) Энниока, который выиграл первый раз бильярдную партию, но при второй игре проиграл Гнору в карты.

Энниок сдерживает обещание и кидается в толпу религиозной процессии, оскорбляя фанатиков и умирая от их гнева. При этом герой гибнет в движущейся процессии деревянных идолов (которых несла толпа), будто оживших и прогуливающих по городу маленьких статуй. Энниок разбивает глиняного идола, и вслед за погибшей статуей гибнет сам. Сочетание в одном рассказе нескольких экфрасисных тем (темы гибельных карт и гибельных деревянных идолов) уплотняет живописный план текста, делает его даже перенасыщенным изображениями.

Ожившие статуи и живописные изображения часто сплетаются в произведениях Грина, но не остаются отдельными сценами, они всегда связаны с судьбой героев. Они становятся более важными действующими персонажами, чем другие герои. Все рассмотренные нами в данном параграфе произведения, так или иначе, построены на «карточных мотивах». Ю.М. Лотман выделил двойственность данного понятия, разделяя игральную и гадальную специфику карт, последняя из

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 481.

<sup>2</sup> Там же.

которых несет предсказательную и программирующую функцию. В то же время каждая карта в отдельности способна активизироваться<sup>1</sup>.

В рассказе Грина «Жизнеописания великих людей» герои играют в карты, поставив на выигрыш книги гениев. Во время игры, «прикупая» карты, герои часто называют имена писателей, художников, музыкантов:

«– Байрон. Нет, стой: полтинник. Байрон, Наполеон, Тургенев, Достоевский и Рафаэль.

- Много! Сними!
- Снял... Рафаэля.
- Ну, ладно. Мои: девять.
- Моцарт!
- Шесть!
- Тэн!
- Семь.
- Стэнли и Спенсер!
- Должно, англичане. Пять!
- Два. Мещанин, ты дьявол!
- Нет-с, Чугунов. Мы по лесной части.
- Данте, Гейне, Шекспир!
- Тебе сдавать»<sup>2</sup>.

Известные имена в сочетании с карточными названиями запутывают читателя. Кажется, что вместо карт герои играют образами великих гениев.

В проанализированных текстах внимание было обращено как на сюжетоорганизующую функцию экфрасиса, так и на функцию, освещающую мотив оживающего изображения. Динамизация экфрасиса в данном случае выражается не

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века. Избранные статьи. В 3-х т.т. Т. II. Таллинн, 1992. С. 392.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 469.

самым традиционным образом, но, приводя в движение нарисованный, созданный мир, Грин расширяет его границы – как и границы мира живого. Хотя конкретного «гадания» в выбранном нами материале не было, но мистическая (в какой-то мере «прогнозирующая и программирующая») ипостась, безусловно, присутствует и тоже во многом определяет сюжеты рассказов. Мотивы карт привлекают внимание к темам судьбы, предопределенности, случая в текстах Грина. Бубновый валет, Пиковая Дама, Джокер, Короли и Двойка Пик – эти «персонажи» входят в ряд с «живыми», воздействуют на их судьбу в рамках повествования. Статичная природа карточных фигур преодолевается в тексте и создает новое игровое пространство, выходя за рамки рисунка на карте, организуя в повествовании сложную систему границ и их преодоления.

### **2.3. Движущиеся статуи в прозе Грина**

**(«Бегущая по волнам», «Победитель», «Редкий фотографический снимок», «Белый огонь», «Серый автомобиль», «Убийство в Кунст Фише»)**

М.Б. Ямпольский, размышляя о выставке скульптур Г. Брускина, писал: «Pathos скульптуры амбивалентен в области движения: то ли перед нами скульптурное изображение движущейся модели, то ли неожиданно оживающая статуя, сама приходящая в движение»<sup>1</sup>. К. Гросс в работе «The dream of the moving statue» («Мечта о движущейся статуе») выделяет несколько видов animated statues («оживленных» статуй): «oracular statues, bleeding statues, murderous statues, consoling statues; statues that can move and not speak, that can speak but not hear. There are also stories about human beings who have themselves turned into statues»<sup>2</sup> («Пророческие статуи, кровоточащие статуи, убийственные статуи, утешительные статуи; статуи,

<sup>1</sup> Ямпольский М.Б. Живописный гнозис. М.: Ш.П. Бреус, 2015. С.131.

<sup>2</sup> Gross K. The Dream of the Moving Statue/K. Gross. U.S.A.: Pennsylvania State University Press. 2006. С.4.

которые могут двигаться и не говорить, которые могут говорить, но не слышать. Есть также истории о людях, которые сами превратились в статуи»).

Мотив оживающей статуи подробно исследован в литературоведении. Помимо уже неоднократно упоминавшейся статьи Р.О. Якобсона «Статуя в поэтической мифологии Пушкина», показательны труды Ю.В. Манна («Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская форма окаменения»<sup>1</sup>), Р.Г. Назирова («Сюжет об оживающей статуе»<sup>2</sup>) и Л.А. Ходанен («Миф в творчестве русских романтиков»<sup>3</sup>), исследованию архитектурного экфразиса посвящена монография Л.И. Таруашвили «Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы»<sup>4</sup>, в монографии М. Рубинс «Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция»<sup>5</sup> есть главы, в которых анализируются скульптуры в стихотворениях А.А. Ахматовой и И.В. Одоевцевой.

Галерея сюжетов об оживающих скульптурах в мировой литературе начинается с мифа о Пигмалионе и Галатее. Оживающие изваяния – привлекательная тема для писателей и поэтов XIX-XX вв. Достаточно назвать только «Медного всадника», «Каменного гостя» и «Сказку о золотом петушке» А.С. Пушкина, «Венеру Илльскую» П. Мериме, Царскосельскую статую в одноименных стихотворениях Пушкина и Ахматовой. Своего рода бунт статуе объявляет Нильс, герой детского романа С. Лагерлёф «Путешествие Нильса с дикими гусями». Мальчик видит в городе бронзовую статую короля и дразнит его.

<sup>1</sup> Манн Ю.В. Скульптурный миф Пушкина и гоголевская формула окаменения. Таллинн: Тартуский государственный университет, 1987. С. 18-21.

<sup>2</sup> Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. Межвузовский научный сборник. - Уфа: Башкирский университет, 1991. С. 24-37.

<sup>3</sup> Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков: дис ... доктора филологических наук: 10.01.01. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. 320 с.

<sup>4</sup> Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопр. о культ.-ист. предпосылках ордер. зодчества. М. : Яз. рус. культуры, 1998. 373 с.

<sup>5</sup> Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 357 с.

Оживший Бронзовый возвращается на свой пьедестал только после того, как разбивает тоже ожившего защитника Нильса – Деревянного боцмана.

Д.М. Шарыпкин в статье «Пушкин в шведской литературе» отмечает: «Известно, что Лагерлёф, имевшая в своей библиотеке шведские переводы сочинений И.С. Тургенева, Л.Н. Толстого, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя и А.С. Пушкина, заимствовала отдельные образы и мотивы русской классической литературы, включив их в соответственно переработанном виде в художественную структуру собственных произведений. Таков и эпизод преследования основателем военного порта Карлскруны, шведским королем Карлом XI (точнее: его статуей), героя “Удивительного путешествия”, Нильса, мальчика, обращенного в гнома»<sup>1</sup>. Д.М. Шарыпкин сопоставляет сюжеты поэмы «Медный всадник» и сказки С. Лагерлеф: схожими оказываются время и место встречи героев со статуей, впечатления Евгения и Нильса от созерцания памятников, вкрапления гимнов, посвященных строителю государства, в тексты.

Оживает статуя и в новелле С.Д. Кржижановского «Кунц и Шиллер». И.Б. Делекторская выделяет в этом произведении «три переплетающиеся романтические линии:

1) Восходящий к пушкинским “Каменному гостю” и “Медному всаднику” сюжет об оживающей статуе;

2) Сюжет о воскресающем на время великом мастере, восходящий к новелле Э.Т.А. Гофмана “Кавалер Глюк”. Эта новелла открывала собой “Фантазии в манере Калло”, выпущенные в русском переводе в составе “Собрания сочинений” Гофмана в конце XIX в.

3) Сюжет о появлении утраченного текста, снова затем исчезающего»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Шарыпкин Д.М. Пушкин в шведской литературе // Пушкин: Исследования и материалы. Т. 7: Пушкин и мировая литература. Л.: Наука, 1974. С. 260.

<sup>2</sup> Делекторская И.Б. Ф. Шиллер на русской почве: случай С. Кржижановского («Кунц и Шиллер», 1922). [Электронный ресурс] URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/19/index1>



В произведениях Грина встречаются разные скульптуры – как статические, так и динамические, иногда скульптурные мотивы «наслаиваются» в тексте. О гриновских статуях писала Р.М. Ханинова («Статуя в сюжете рассказов Александра Грина»)<sup>1</sup>.

Нам представляется важным не просто проанализировать статуарные мотивы в прозе Грина, а рассмотреть свойства динамического экфрасиса писателя, определить особенности переходов статических объектов в динамические, и наоборот.

Есть у Грина свой всадник, «оживающий» в рассказе «Всадник без головы (рукопись XVIII столетия)» (1913). Подзаголовок в скобках будто намекает на непричастность к одноименному произведению Т. Майн Рида 1865 г. и «Медному всаднику» Пушкина 1833 г. К тому же всадник у Грина мраморный<sup>2</sup>: «Великий, не превзойденный никем Ганс сидит верхом на коне, держа в одной руке меч, в другой – копьё, а за спиной у него висит мушкетон»<sup>3</sup>. Классический статичный экфрасис ненадолго остается неизменным в рассказе.

Валентин Муттеркинд, завидуя величию полководца (статуи) замечает: «А Ганс Пихгольц, стоя на площади, посмеивался и величался»<sup>4</sup>. Валентин, с одной стороны, восхищается подвигами героя, с другой – так же, как Евгений Пушкина, – бросает вызов кумиру: «Тридцать лет, говоришь, воевал? Я буду воевать сто тридцать лет и три года»<sup>5</sup>. И всадник этот будто мстит дерзкому поступку Валентина. Муттеркинда обманывает вор, которого тот застал с украденными вещами ночью. Вор рассказывает, что отбил голову всаднику – что отвлекает честолюбивого Валентина от раскрытия сущности происходящего. Проверая

<sup>1</sup> Ханинова Р.М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910-1920-х гг.: семантика, символ, функция // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. ст. по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров, 2005. С. 114-128.

<sup>2</sup> Хотя в поэме «Медный всадник» несколько раз упоминается мрамор (Евгений «на звере мраморном верхом», а после ему кажется, что он «к мрамору прикован»).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 269.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, с. 270.

истинность легенды, Валентин влезает на Пихгольца (будто становится частью статуи) и находит голову на месте: «Мне показалось, что Ганс повернул голову и захохотал каменным смехом»<sup>1</sup>. Не оживая напрямую, статуя, тем не менее, наказала героя, объявившего бунт славе всадника, и так не совершившего великого поступка. В конце рассказа он восклицает: «Я был женой Лота»<sup>2</sup>, «то есть застыл, оцепенел»<sup>3</sup>, как комментирует Ю. Киркин, то есть сам обрел статичные черты скульптуры.

В рассказе «Искатель приключений» Грин так описывает главного героя: «Крепкий, как ожившая грудастая статуя Геркулеса, Доггер производил впечатление несокрушимого здоровяка»<sup>4</sup>. Грин использует язык изобразительного искусства, но оставляет описание в рамках небольшого эфрасисного наброска – в форме сравнения со знаменитой скульптурой.

В рассказе «Канат» герой, при приступах странной болезни, чувствует себя то владыкой мира, то памятником, поставленным самому себе. «Чувство жизни не позволяет мне оставаться на пьедестале, а чувство каменной статуиности заставляет ходить»<sup>5</sup>, рассуждает он.

Сюжетообразующую функцию играют статуи в рассказах Грина «Редкий фотографический аппарат» и «Белый огонь». Рассказ «Редкий фотографический аппарат» начинается с описания каменной статуи женщины, называемой в народе «Ленивой Матерью», возле которой впоследствии происходит убийство. Молния, ударившая в преступника, оставляет фотографию места преступления у него на шее: «На белой полоске кожи ясно обозначался рисунок синего цвета, похожий на старинные фотографии; контуры его были расплывчаты, но до странности походили на всем известную статую “Ленивой Матери”». Поднятые вверх руки статуи

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 275.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 457.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 230.

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 255.

обозначались особенно ясно. Внизу с раскинутыми руками и ногами лежал человек»<sup>1</sup>.

Загадочная отметка стала уликой и помогла раскрыть преступление. Статуя, как в «Медном Всаднике», обрушивает гнев на того, кто выступает против власти. Герой рассказа Грина нарушает закон, а статуя берет на себя роль свидетельницы преступления, а также судьи (так как таинственным образом находит способ наказать убийцу). Подобными функциями наделены статуи в «Каменном госте» и «Сказке о золотом петушке». Статуя Командора наказывает убийцу Дон Гуана, Золотой Петушок смертельно клюет царя, нарушившего свое слово. Грин максимально сокращает описание наказания героя. Его скульптура не оживает и не берет на себя роль «палача», тем не менее, именно она вершит правосудие, по словам Н.М. Солнцевой, «справедливое возмездие»<sup>2</sup>.

Особенную роль в судьбе главного героя рассказа «Белый огонь» сыграло «подлинное произведение чистого и высокого искусства»<sup>3</sup>. Этот сюжет уже был упомянут в предыдущих параграфах: Лейтер, сбежав из больницы умалишенных, видит в лесу мраморные статуи; это так поражает его, что становится причиной его физического и духовного выздоровления. Интересно, что произведения искусства становятся и причиной болезни героя. Выставляя на аукционе рисунок Берн-Джонса, Лейтер заметил, как у него дрожит рука, а затем двоится в глазах. «В то же время на него направились глаза всех портретов и статуй»<sup>4</sup>. Данный эпизод является отсылкой к повестям Н.В. Гоголя («Портрет») и М.Ю. Лермонтова («Штосс»), в которых таинственные события происходят после приобретения героями загадочных портретов.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 481.

<sup>2</sup> Солнцева Н.М. Репутация куклы. М.: Водолей, 2017. С. 146

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 264.

<sup>4</sup> Там же, с. 261.

Грин предельно сжимает момент оживания портретов и статуй и их влияние на главного героя: Лейтер не приобретает загадочное произведение искусства, не подвергается его воздействию, находясь у себя дома, и не присутствует при буквальном выходе портрета из рамы картины (как это происходило с Чартковым и Лугиным). Но, тем не менее, именно из-за соприкосновения с «оживающими» картинами герой попадает в сумасшедший дом. Однако особенность рассказа Грина в отличие от текстов Гоголя и Лермонтова в неожиданном повороте в финале. Портреты и статуи как губят Лейтера, так и возвращают к жизни. На это способно подлинное искусство, творящее чудеса.

В рассказе «Победитель» статуя несет в себе особые живые черты. Бедный скульптор смотрит на чужое произведение искусства среди десятка фигур, претендующих на роль памятника города: «Да, это искусство. Ведь это все равно, что поймать луч. Как живет. Как дышит и размышляет»<sup>1</sup>. Для Грина настоящее искусство – организм, который действует, дышит, размышляет. Поэтому каменная статуя воспринимается как настоящая, подлинная, следовательно, живая. В искусстве, по Грину, должно быть дыхание, трепет, раздумье. Тогда оно будет подлинным, и такое его восприятие заставляет главного героя уничтожить собственное творение, чтобы дальше в своей работе стремиться к увиденному идеалу. Грин даже не оживляет статую, она презентуется уже живой. Н.В. Налегач отмечает: «Если Медуза Горгона все живое превращала в камень, то искусство, оказывается, все каменное наделяет внутренней жизнью»<sup>2</sup>.

Активным действующим субъектом в романе «Бегущая по волнам» является статуя. Название романа характеризует двойное движение: бег и волны. И хотя данное сочетание идеально подходит для корабля (который в романе так и

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 258.

<sup>2</sup> Налегач Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века: Монография. Кемерово, 2012. С.90.

называется), оно характеризует и статую, вводя динамику уже в название. Если у Пушкина ощущается сочетание статичности и движения (*Каменный гость*, *Медный всадник*), то Грин максимально насыщает динамикой само «имя» статуи. Если знать, что речь идет о скульптуре, то в заглавии рассказа можно увидеть еще одну, стихотворную, метафору Пушкина: «Кто, волны, вас остановил».

Главный герой романа Гарвей во время путешествия слышит легенду о Фрези Грант, которая, как путеводная звезда, спасает корабли, попавшие в беду. На помощь загадочная Фрези приходит и Гарвею, когда он остается один в лодке посреди моря. Фрези выглядит как живая девушка. И только некоторые черты подсказывают ее загадочное происхождение: «Как мрамор в луче сверкала ее рука»<sup>1</sup>. Девушка-статуя поддерживает Гарвея в трудный час, в ответ главный герой в городе Гель-Гью защищает статую Бегущей, которую хотят разрушить.

Когда Гарвей видит скульптуру Фрези, то замечает в ней особые живые черты: «Все линии тела девушки, приподнявшей ногу, в то время, когда другая отталкивалась, были отчетливы и убедительны. Я видел, что ее дыхание участилось... Ее мраморные глаза – эти условно видящие, но слепые при неумении изобразить их глаза статуи, казалось, смотрят сквозь мраморную тень»<sup>2</sup>. Этот текст тоже перенасыщен экфрасисом, в нем не один экфрастический образ. Гарвей впервые видит статую во время маскарада. Маски превращают людей в движущиеся и разговаривающие «куклы», с одной стороны, но в то же время делают их лица застывшими<sup>3</sup>. Среди яркой, но безжизненной атмосферы масок скульптура кажется более живой: «Эта статуя была центр – главное слово всех других впечатлений»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 68.

<sup>2</sup> Там же, с. 103.

<sup>3</sup> Ю.В. Шатин рассматривает мотив маскарада, как «превращение человека в манекен и манекена в человека». (Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. №7. С. 12)

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 103.

Грин продолжает традицию динамизации экфрасиса. Все начинается с выделения живых черт самого изображения (будь то портрет или статуя), а затем непосредственного их движения. Интересно отметить, что статуя Бегущей похожа на статую из рассказа «Редкий фотографический аппарат»: те же приподнятые руки. Только лицо Фрези было направлено вдаль, а глаза Ленивой Матери смотрели вниз. Но обе статуи способствуют установлению правосудия, защищают невинных. В романе «Бегущая по волнам» статуя девушки не только помогает главному герою Гарвею в его приключениях, но спасает его жизнь.

Кульминационным моментом, во время которого скульптура Фрези приходит в движение, является битва за статую во время карнавала, когда наемники богачей пытаются уничтожить поэтический памятник. Гарвей своим телом заслоняет Бегущую и оказывается на волосок от гибели. И в этот миг статуя Фрези Грант на миг оживает, чтобы спасти своего верного поклонника и покарать своих врагов. Данный эпизод в романе является ключевым, после него определяется судьба Гарвея (он понимает, как ему дорога искренняя девушка, с которой он вместе путешествовал на корабле «Бегущая по волнам»). В финале Грин оставляет статую на пьедестале, хотя герои будут воспринимать ее не просто скульптурой: «Нам всем пришлось так много думать о мраморной Фрези Грант, что она стала как бы наша знакомая»<sup>1</sup>. А вот как ее видел сам Гарвей: «Из сумерек высоты смотрела на засыпающий город “Бегущая по волнам”, и я простился с ней, как с живой»<sup>2</sup>.

В сюжет об оживающей статуе Грин снова привносит некоторые новые черты. Рассматривая статую, Гарвей будто бы сам застывает. Грин не просто вводит экфрасис, он его будто бы инверсирует, хотя и не превращает в действительности героя в статую<sup>3</sup>, но на мгновение застывает. Прохожий удивляется поведению

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 112.

<sup>2</sup> Там же, с. 128.

<sup>3</sup> Р. Якобсон писал: «неподвижная статуя подвижного существа понимается либо как движущаяся статуя, либо как статуя неподвижного существа» (Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 154).

Гарвея: «Я тронул вас, потому что вы стоите уже около часа, не сходя с места и не шевелясь... Как может кто-нибудь оставаться так погруженно-неподвижен среди трескучей карусели толпы»<sup>1</sup>. Грин не только связывает судьбы главного героя и статуи Фрези, но и «проводит» некоторые параллели между ними: общаться с Фрези может только Гарвей, и только он скульптурно застывает рядом с памятником, более того, судьба главного героя решится после его помощи в спасении статуи<sup>2</sup>.

В романе «Золотая цепь» главный герой Санди, наоборот, боится застыть навсегда, он страшится статичности: «Странно сказать, я стоял неподвижно, озираясь и не подозревая, что некогда осел между двумя стогами сена огорчился, как и я. Я словно прирос. Я делал попытки двигаться то в одну сторону, то в другую сторону и неизменно останавливался, начиная решать снова то, что еще никак не было решено.... Возможно ли изобразить эту физическую тоску, это странное и тупое раздражение, в котором я отдавал себе отчет даже тогда; колеблясь беспомощно, я чувствовал, как начинает подкрадываться, уже затемняя мысли, страх, что я останусь стоять всегда»<sup>3</sup>. Беспомощность и безвольность персонажа заставляет увидеть в нем не только статую, но и куклу.

Если в «Бегущей по волнам» статуя помогает герою, то рассказ «Убийство в Кунст-Фише» заканчивается трагично. В центре сюжета оказывается небольшая фарфоровая статуэтка, изображающая бегущего самурая, с рукой, положенной на рукоять сабли. Главный герой при этом отмечает: «Нечего говорить, что японцы вообще неподражаемы в жизненности этих своих изделий»<sup>4</sup>. Под взглядом

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 104.

<sup>2</sup> Фрези, возможно, является двойником Дэзи. А.А. Ревякина замечает: «Дэзи ... естественно оказывается внутренне связана с Фрези Грант и ее мраморным изваянием – статуей “Бегущая по волнам”. Детали, характеризующие ту и другую, совпадают. О Дэзи, например, сказано: “реальна, как рукопожатие, сопровождаемое улыбкой и приветом”. И почти то же говорится о статуе: “...она явилась, как рука, греющая и веселящая сердце”» (Ревякина А.А. «Скульптура Души...»: А.С. Грин. О Психологии Творчества // Res Philologica: Ученые Записки. Вып. 6. Архангельск: Поморский Университет, 2009. С. 58).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 32-33.

<sup>4</sup> Там же, с. 206.

наблюдателя статуэтка словно оживает: «Желтое лицо с острыми косыми глазами и свисавшими кончиками черных усов, под которыми змеилась тонкая азиатская улыбка, так естественно отражало угрожающее движение тела, что хотелось посторониться»<sup>1</sup>.

Самурай – подарок мужа, справедливо подозревающего жену в измене. Статуэтка наблюдает за девушкой глазами мужа, а, убедившись в преступлении, убивает влюбленных. Р.Н. Ханинова указывает, что «гриновский текст развивает роковую тему оживших статуй в аспекте, когда все стороны любовного треугольника равнозначны»<sup>2</sup>. Самурай становится своего рода тотемом мужа, душа мужа воплощается в нем, превращается в статую, которая в темноте оживает и губит влюбленных, подобно Каменному гостю А.С. Пушкина, приглашенному на свидание Дон Гуана и Анны. Грин обыгрывает двойное превращение: из динамичного состояния – в статичное, а потом снова в динамичное. Статуя вершит правосудие и наказывает неверную жену и ее возлюбленного.

Самурай Грина фарфоровый, а фарфор – материал наиболее уместный для статуэток пастушек или китайских кукол. По мнению Н.М. Солнцевой, «через фарфор выражали философию собственной жизни... В подтексте “Фарфорового павильона”... Гумилева есть ощущение фарфоровой хрупкости бытия»<sup>3</sup>. Так и жизнь неверной жены оказалось хрупкой, «разбилась» в одночасье перед случайным наблюдателем событий.

Подобный сюжетный ход отсылает также к известной новелле П. Мериме «Венера Ильская», безусловно, хорошо знакомой Грину, новелле, в которой статуя Венеры мстит молодому человеку, которого считает своим женихом. Как и Грин,

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 206.

<sup>2</sup> Ханинова Р.М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910-1920-х гг.: семантика, символ, функция // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. ст. по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров, 2005. С. 123.

<sup>3</sup> Солнцева Н.М. Репутация куклы. М.: Водолей, 2017. С. 124



Мериме постепенно оживляет статую, начиная с описания внешности. Так ее видит один из жителей деревни Илль: «Говорят вам, это идол; это видно по выражению ее лица. Уж одно то, как она глядит на вас в упор своими большими белыми глазами... словно сверлит взглядом. Невольно опускаешь глаза, когда смотришь на нее»<sup>1</sup>. А затем скульптура начинает действовать, она будто специально падает и ломает носильщику ногу, отбрасывает назад камни, брошенные прохожими и сгибает палец безымянный палец, не давая снять с себя обручальное кольцо.

Подобно гриновскому самураю, Венера удивляет своей «живостью» и «натуральностью»: «Больше всего меня поразила изумительная правдивость форм, которые можно было бы счесть вылепленными с природы, если бы природа способна была создать столь совершенную модель»<sup>2</sup>. Задушив жениха в каменных объятьях, Венера возвращается на свое место и снова застывает, словно выполнив свою функцию. Р. Назиров в статье «Сюжет об оживающих статуях» пишет: «Из средневековых легенд о Госпоже Венере позднейших устрашающих проповедей против идолофилии сложился сюжет о “браке со статуей”: изваяние богини, с которой вольнодумец вздумал играть рискованные шутки, не желает отпустить смельчака и душит его в своих каменных объятьях. Так, наряду со статуей-покровительницей и статуей-мстительницей появилась и жуткая “влюбленная статуя”»<sup>3</sup>.

Образ Венеры на мгновение оживает в романе Грина «Джесси и Моргиана». Гарей вспоминает предание, в котором скульптура движется во сне: «Венера Милосская... царь Милоса велел отбить ей руки за то, что видел во сне, будто она душит его. Успокоительная женщина!»<sup>4</sup>. Здесь тот же, что и у Мериме, мотив удушения героя статуей Венеры. Несмотря на то, что руки Венеры Ильской (в

<sup>1</sup> Мериме П. Избранное. М.: Правда, 1986. С. 109.

<sup>2</sup> Там же, с.110.

<sup>3</sup> Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе. С. 25.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 233.

отличие от отсутствующих рук Венеры Милосской) совершают не одно преступление, данная аналогия позволяет предположить, что сюжет новеллы Мериме Грин переживал и осмыслял. Джесси рассуждает об изваянии как о живом персонаже: «Мне нравится Венера. Та – женщина. Большая, отрадная, теплая. Если бы у нее были руки, она не была бы так интересна»<sup>1</sup>. Границы мира искусства и мира персонажей размыты и тесно связаны эти два мира, оба насыщенные динамикой.

Условно классифицируя скульптурный экфрасис в творчестве Грина, мы приходим к выводу, что преобладающим является описание скульптуры женщины. Только в рассказах «Всадник без головы» и «Убийство в Кунст-Фише» репрезентируются статуи мужского типа, при этом с негативной коннотацией.

Роман «Бегущая по волнам» и рассказы «Победитель», «Белый огонь» объединяет сюжет оживающей статуи, несущей спасение одному из героев. И хотя все скульптуры в названных произведениях не являются активными субъектами, динамичность в их описании явно присутствует, как и влияние на чужие судьбы. Рассмотрим подробнее эти особенности.

Обратим внимание на сами описания статуй, сопоставим их. В романе «Бегущая по волнам» описана «фигура женщины с приподнятым лицом и протянутыми руками.... Все линии тела девушки, приподнявшей ногу, в то время как другая отталкивалась, были отчетливы и убедительны»<sup>2</sup>. Девушка из мрамора, стоя на пьедестале, показывала порыв к движению. «Ее лицо улыбалось. Тонкие руки, вытянутые с силой внутреннего порыва, которым хотят опередить самый бег, были прекрасны»<sup>3</sup>.

В рассказе «Победитель» «задумчивая фигура молодой женщины в небрежно спадающем покрывале, слегка склоняясь, чертила на песке концом ветки

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 232.

<sup>2</sup> Там же, с. 103.

<sup>3</sup> Там же.

геометрическую фигурку. Сдвинутые брови на правильном, по-женски сильном лице отражали холодную, непоколебимую уверенность, а нетерпеливо вытянутый носок стройной ноги, казалось, отбивает такт некоего мысленного расчета, какой она производит»<sup>1</sup>. Движение скульптуре придает особое положение ноги, как и статуе «Бегущей по волнам».

И эти статуи будто бы выставлены вместе в рассказе «Белый огонь», где представлена группа мраморных красавиц: «По лестнице, улыбаясь и простирая руки, сбегал рой молодых женщин в легкой, прильнувшей движением воздуха одежде»<sup>2</sup> (движение рук и одежда близка Бегущей по волнам). «Две нижних женщины, коснувшись ногой воды, склонялись над ней в грациозном замешательстве (задумчивость статуи из рассказа Победитель»); следующие, смеясь, увлекали их; остальные, образуя группы и пары, спешили вслед, и с их приветливо вытянутых прекрасных рук слетала улыбка (улыбалась Бегущая по волнам)»<sup>3</sup>. Но в то же время в данном рассказе есть и своя Галатей: «Центром чуда была легкая фигура девственной чистоты линий, стоявшая наверху, с лицом, поднятым к небу, и руками, застывший жест которых следовало приписать инстинкту тела, ощущающего себя прекрасным»<sup>4</sup>.

Женские изваяния в произведениях Грина прекрасны, как живые красавицы, и производят необычайное впечатление на наблюдателя. Они приносят духовное спасение, а также перемены в жизни героев, начало нового этапа. По мнению А.А. Ревякиной, искусство, а точнее – духовное творчество было для Грина основным средством личного существования, благодаря которому можно было

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 257.

<sup>2</sup> Там же, с. 264.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 258

преодолеть все трудности и уйти от одиночества<sup>1</sup>. Лейтер из рассказа «Белый огонь» исцеляется от сумасшествия. Скульптор Геннисон из рассказа «Победитель», увидев чужое произведение истинного искусства, решает начать новую жизнь и впредь добиться в своем творчестве подобного эффекта. «Бегущая по волнам» заставляет героя возмужать и бороться за справедливость.

Как уже отмечалось, сюжет об оживающей статуе популярен в литературе XIX-XX вв. Посмотрим на произведения старших современников Грина, в которых используется данный сюжет. Если статуи у Грина делают героев сильнее и мужественнее, то скульптуры в рассказах А.И. Куприна («Психея») и Н.Г. Гарина-Михайловского («Художник») губят своих создателей. У Куприна ваятелю сначала снится его будущее творение. Во сне он видит, как кого-то хоронят: «Черный гроб весь был завален яркими пунцовыми розами. Я побежал за этой страшной процессией и вскоре очутился вместе с ней на кладбище. Это было чрезвычайно печальное место: обнаженные деревья скрипели и качались, роняя на землю холодную воду; пахло сырой землею и гниющими на ней желтыми листьями.

Всадники сняли гроб и начали опускать его в яму, но верхняя крышка не была закрыта, и я увидел в нем мраморную статую, изображающую девушку необыкновенной, божественной красоты. Она покоилась на ложе из яркой зеленой травы и вся сплошь была одета красными розами и камелиями. Не знаю сам, каким образом, но я сразу узнал ее – это была спящая Психея!»<sup>2</sup>.

Герой ощущает необходимость спасти ее, уверяет всех, «что лежащая в гробу – жива»<sup>3</sup>, и с той минуты желание воплотить и оживить Психею наполняет все его существо. Скульптор создает прекрасное изваяние, будучи уже влюбленным в него: «Она лежала на широком, грубом холсте, с ног до головы укрытая простыней, слабо

<sup>1</sup>Ревякина А.А. Александр Грин [Электронный ресурс]. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/revyakina-grin-aleksandr.htm>

<sup>2</sup> Куприн. А. И. Собрание сочинений в 9 т. Т.1. С. 120.

<sup>3</sup> Там же.

обрисовывавшей ее чудные формы. Она лежала на спине, несколько согнув левую ногу. Голова ее, склоненная немного набок, покоилась на левой руке, а правая небрежно спускалась на землю»<sup>1</sup>.

В финале рассказа Психея оживает, повинувшись воле своего мастера: «вдруг среди жужжащей тишины раздался глубокий, прерывистый вздох. Неподвижное лицо оживилось улыбкой, глаза открылись и нежно встретились с моими глазами! Блаженное и острое ощущение около сердца опять вырвалось и хлынуло по всему моему существу чудовищным потоком. Я закричал и рухнул вниз; но, прежде чем лишиться сознания, я почувствовал, как холодные, обнаженные руки сомкнулись у меня на шее»<sup>2</sup>.

Куприн контаминирует сюжеты о Галатее и Венере Илльской, подчеркивая, с одной стороны, необыкновенную любовь скульптора к своему творению, с другой – губительность этой любви. «Холодные» мраморные руки ожившей статуи душат героя, но именно его талант и его любовь пробуждают Психею.

Экфрасис у Гарина-Михайловского более символичен, сам рассказ напоминает притчу, но в центре сюжета лежит та же история о Галатее: «В неясных грезах видел его во сне художник и увидел однажды весь воплощенный свой образ. Вечные краски заката переливали в небе, солнце золотило и небо и море, и когда солнце коснулось моря, и небо и море вспыхнули и в бездне огней увидел художник там в окне из бирюзы и огня иную даль, увидел чудный, как сон, как мечты, прекрасный образ своей души.

То было одно только мгновение, исключительное мгновение напряжения, когда человек во много раз превосходит себя, свои силы. Силой чистой влюблённой души художник удержал тот образ и передал его мрамору.

---

<sup>1</sup> Куприн. А. И. Собрание сочинений в 9 т. Т.1. С. 134.

<sup>2</sup> Там же, с. 135.

У самого синего моря, против того места, где в небе заседали боги, воплотил великий художник свой образ в девственном прекрасном теле из мрамора»<sup>1</sup>.

Как и скульптор у Куприна, творец в рассказе Гарина-Михайловского видит волшебный образ во сне. Но тот момент, когда статуя воплощена, когда она обретает «живую» жизнь, оказывается гибельным для создателя.

Динамизация неподвижного изображения соединяет в себе двойственные коннотаты: это и преодоление материи, камня, рождение живой плоти из мертвого материала, но в то же время это и нарушение законов природы, пробуждение демонических сил, игра человека в Бога. Отсюда разнообразные трактовки в сюжете об оживающих статуях – от трагических до катартически возвышенных. Грин, близкий воззрениям романтиков, конечно, продолжает первую линию – линию торжества искусства, уходящего в жизнь, преображающего ее.

В работе специально отмечены разнообразные параллели между текстами Грина и других писателей, чтобы показать, насколько насыщенно он обыгрывает этот сюжет в своих произведениях, особую роль отводя инверсии. Характеризуя особенности данного сюжета у Грина, можно сказать, что писатель наделяет главного героя признаками статуарности («Бегущая по волнам», «Всадник без головы», «Серый автомобиль»); не только придает движение скульптуре, но представляет ее сразу живой («Победитель», «Блистающий мир»); превращает живого человека в изваяние, а потом снова в динамичный объект («Убийство в Кунст-Фише»); главный герой целенаправленно пытается оживить окаменевшую душой девушку (восковую куклу, скульптуру) («Серый автомобиль», «Победитель»). Кроме разнообразных форм экфрасиса, наше внимание акцентировано на высокой экфрастической плотности текста у Грина: в рамках одного произведения могут сочетаться несколько разных экфрасисных типов,

---

<sup>1</sup> Гарин-Михайловский Н. Г. Собрание сочинений в 5 т. СПб.: Труд, 1908. Т. 5. С. 225.

экфрасис может инверсироваться, и тогда мотив статуарности/оживления переходит от героя к герою.

#### **2.4. Манекены и куклы как воплощение динамики экфрасиса в творчестве Грина («Золотая цепь», «Серый автомобиль», «Бунт на корабле Альцест», «Лабиринт»)**

В начале XX в. мотив куклы/манекена, фрагментированного человеческого тела, занимавший умы художников, писателей и теоретиков искусства на протяжении всего столетия, становится достаточно актуальным. Эта тема приходит от романтиков, которые осознавали значение механизмов, похожих на людей, но не являющихся ими. Куклы – создания человеческих рук, они сотворены, подобно статуям, поэтому в тексте описание куклы может быть рассмотрено как вариант экфрасиса. Для нашего исследования данный мотив важен тем, что позволяет расширить экфрастический тезаурус Грина и показать его выход на границу с изображениями, находящимися, казалось бы, совсем близко к «живой жизни».

Гофман боялся того, что человеческая личность обесценивается, утрачивает значимость и становится сравнимой с куклой-марионеткой, поддающейся любому желанию ее кукловода. Н.Я. Берковский, анализируя творчество Э.Т.А. Гофмана, размышляет о природе романтического двойничества: «Двойник – величайшая обида, какая может быть нанесена человеческой личности. Личность в качестве личности прекращается. В живом теряется жизнь и душа. Двойничество у Гофмана рождает образ куклы. Этот принцип идет и вглубь персонажа. Психология его до чрезвычайности упрощается: она состоит из элементов, связанных, как колесики в

механизме. Гофман создает двухмерный мир, населенный двухмерными существами, с душами, которые наделены чуть ли не геометрическими формами»<sup>1</sup>.

Н.А. Кобзев в работе «Роман А. Грина» пишет, что «староромантическое искусство наводняли образы автоматов, кукол, “очеловеченных” орангутангов, одушевленных овощей и т.д. В новелле “Щелкунчик и мышиный король” Гофман отождествляет живое существо с куклой, так что трудно различить, где кончается одно и начинается другое. У живой принцессы отвинчиваются руки и ноги и затем водворяют их на место, а куклу вылечивают от ран. Кукла Олимпия в “Песочном человеке” вращается в высшем обществе, как равная среди равных. Куклы и автоматы – это мерило “обездухотворенности” и механистичности своекорыстного прозаического мира»<sup>2</sup>.

Мотив куклы/манекена оказывается значимым и для Грина. В какой-то мере, это рецепция романтической традиции, когда наделенные душой герои борются с механистическим миром; кроме того, у Грина это вариация на тему оживающей скульптуры, где кукла/манекен становится воплощением выхода из статики в живой динамичный мир.

Грин вслед за Гофманом наделяет похожими чертами своих героев и механизмы (деревянные и металлические). В романе «Золотая цепь» появляется человек-автомат, Ксаверий, очень похожий на Олимпию: «В кресле сидел молодой человек, одетый, как модная картинка... точь-в-точь манекен из витрины»<sup>3</sup>.

В данном эпизоде у Грина пересекаются три важных сущности: человек, автомат и манекен. При этом акцентируется сравнение с модной картинкой: человек переходит в разряд предметов изобразительного искусства – не подлинного («картинка»), поэтому неживого. Один из персонажей считает ответы Ксаверия

<sup>1</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 446.

<sup>2</sup> Кобзев Н.А. Роман Александра Грина (проблематика, герой, стиль). Кишинев: «Штиинца», 1983. С. 66.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 85.



«достойными живого человека»<sup>1</sup>, но при этом ценит главного героя, Санди Пруэля, за его «живую душу»<sup>2</sup>. Это истинный герой произведений Грина: человек с живой, а не мертвой душой. В.И. Хрулев характеризует роман «Золотая цепь» как произведение «о крушении ложных ценностей и торжестве живой жизни с ее духовным богатством и подлинной романтикой. В основу произведения положен конфликт иллюзорного существования Ганувера и его мертвых сокровищ с самой жизнью и теми ценностями, которые несут в себе духовно сильные Молли, Санди и др.»<sup>3</sup>.

«Рассказ об истории автомата, – полагает исследователь, – вызывает прямые ассоциации с созданием золотого дворца Ганувера. Гениальный изобретатель, вложивший свой ум и силы в механического человека, был опустошен и убит им... В подтексте этой истории лежит развенчание технического могущества, которое разрушительно действует на самого творца и отнимает у него возможность полноты жизни... Дворец подобно автомату превратился в материальную ценность, оплаченную жизнью человека. Автомат является двойником Ганувера, поэтической аллегорией омертвевшей души»<sup>4</sup>.

В.И. Хрулев подчеркивает, насколько важно для Грина оттенить статику бездушного механизма от живой динамики человеческой личности: «Подобно кольцу Нибелунгов, золото отняло у героя его истинное богатство, разорвало живительную связь с миром, подменив ее механическим существованием. Не случайно слова автомата Ксаверия, приравнивающие Ганувера к мертвой душе, звучат как приговор: “Я – Ксаверий ничего не чувствую, потому что ты говоришь сам с собой...”. Ответы автомата образуют устойчивый рефрен, повторяющийся в разных вариантах: автомат неизменно обращает вопросы к самому человеку.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 86.

<sup>2</sup> Там же, с. 117.

<sup>3</sup> Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина (эволюция и сущность). Уфа: Изд-е Башк. ун-та., 1994. С. 95.

<sup>4</sup> Там же, с. 98.

“Довольно, если вы обвините себя в неуместной шутке”. “Мне все равно, я – механизм”. “Сердись на саму себя”. Автомат как бы отстраняется от решения или предсказания человеческих судеб, подчеркивая тем самым, что дело самого человека, он – творец собственной судьбы»<sup>1</sup>.

По мнению Г.И. Шевцовой, образ механического человека Ксаверия контрастирует с застывшей жизнью Ганувера, который в произведении больше похож на статичного героя<sup>2</sup>.

Рассмотрим новеллу «Серый автомобиль», где столкновение мертвого, механического мира с живым и одухотворенным подано в двойственном, характерном для романтизма ключе, когда читателю предоставляется сделать свой выбор в трактовке финала. А.Н. Варламов пишет об этой новелле Грина: «девушка, в которую влюблен главный герой, Сидней, на самом деле не живое человеческое существо, но сбежавший из магазина манекен, которому Сидней говорит: “Вам нечего притворяться более. Карты открыты, и я хорошо вижу ваши. Они закапаны воском. Да, воск капает с прекрасного лица вашего. Оно растопилось”»<sup>3</sup>. Или же «некий человек на фоне резко убыстряющейся жизни и на почве несчастливой любви да плюс еще фантастического выигрыша в карты сходит с ума и воображает, что девушка, в которую он влюблен, – сбежавший из магазина манекен»<sup>4</sup>.

Вероятно, Грин специально создал в своем тексте игровое колебание между двумя точками зрения на персонажей – 1) герой-безумец, готовый погубить героиню; 2) девушка-кукла, которую герой хочет спасти через смерть, обещая ей воскрешение. В романтических фантастических повестях всегда оставался зазор

<sup>1</sup> Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина (эволюция и сущность). Уфа: Изд-е Башк. ун-та., 1994. С. 99.

<sup>2</sup> Шевцова Г.И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Елец, 2003. С. 19.

<sup>3</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 250.

<sup>4</sup> Там же, с. 251.

между вымыслом и правдой, ирреальностью и реальностью происходящего. Возможно, Грин обыграл в новелле этот прием писателей-романтиков.

А.Н. Варламов приводит детское воспоминание жительницы Петербурга, Ольги Емельяновой, об ее встрече с Грином: «На Невском, в витрине, пальто было! Как раз на меня. Одета в него была девочка-манекен, совсем как живая... Вы представить себе не можете, как я этой кукле завидовала». У витрины она однажды случайно встретила Грина, который предположил, что девочке нужно совсем не пальто: «Ты хочешь превратиться в шикарный манекен с кудрями и капризными губками, стоять в витрине и не обращать внимания на тех, кто сходит с ума от твоей красоты. Ты хочешь быть красивой вещью, да, Оля?... Я напишу о тебе рассказ. В рассказе ты будешь жить в витрине»<sup>1</sup>. Возможно, что Грин исполнил свое обещание, данное незнакомому ребенку, и это была предыстория Корриды Эль-Бассо.

Сюжет подмены живой девушки восковой куклой идет из новеллы Э.Т.А. Гофмана «Песочный человек», где главный герой Натанаэль называет свою возлюбленную «бездушным автоматом»<sup>2</sup>, а сам выбирает безжизненную куклу Олимпию. У Гофмана всему виной – загадочные очки Коппелиуса, который таким образом ставится хозяином глаз Натанаэля и забирает его душу, поскольку тогда Натанаэль не замечает «скованности и бездушности»<sup>3</sup>, «безжизненного взора, лишённого зрительной силы»<sup>4</sup> Олимпии.

О том, что Коррида Эль-Бассо – «манекен», читатель узнает только от главного героя, который отмечает ее «неизвестную национальность»<sup>5</sup>, «пустую приятную улыбку»<sup>6</sup>, «лицо цвета желтого мела»<sup>7</sup> и его метаморфозы: «цвет ее лица

<sup>1</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 247.

<sup>2</sup> Гофман Э.Т.А. Новеллы. М.: Худож. лит., 1983. С. 95.

<sup>3</sup> Там же, с. 101.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 316.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

внезапно стал белым, не бледным, а того матового белого цвета, какой присущ восковым фигурам»<sup>1</sup>. По мнению Сиднея, она «была полным, послушным рабом вещей, окружавших ее»<sup>2</sup>, «ее день был великолепным образцом пущенной в ход машины»<sup>3</sup>. Герой считает, что Коррида – «равнодушное существо с безучастным выражением голоса»<sup>4</sup>.

Это несколько напоминает роман В.В. Набокова «Камера обскура», где искусствовед Кречмар так видит героиню: «Прелестное лицо Магды портило бессмысленное выражение, ничего оно не выражало, как у бездушной куклы немого кино»<sup>5</sup>. И в романе «Король, дама, валет» героиня также похожа на Корриду. Л.Ю. Стрельникова указывает: «Писатель неоднократно сравнивает Франца с неодушевленным существом – он и “восковая фигура”, и “веселая кукла”, и “мертвая кукла”. Марта изображается в окружении красивых кукольных вещей, поэтому сама воспринимается как красивая вещь, “светлый призрак” из зазеркалья, ее внешность ничем не одухотворена, она напоминает хорошо сделанную куклу (“бархатно-белая кожа”, “неподвижные, редко мигавшие глаза”...)»<sup>6</sup>.

Вся культура XX века решает проблему противостояния живости и механистичности, непосредственности и принужденности (выражаемой даже внешне – в позах, мимике). Для Набокова эта двойственность очень важна, она неоднократно проявляется в сюжетах его романов.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 338.

<sup>2</sup> Данное пристрастие к вещам отсылает нас к произведениям О. Уайльда. С.В. Крутская отмечает: «Несмотря на увлеченность Дориана материальными вещами, он часто испытывал всепоглощающий страх, вспоминая об ужасном портрете, запертом в отдельной комнате. Вероятно, именно потому, что душа и совесть его находились отдельно от тела, заключенные в портрете, он и искал извлечения от своего страха в прекрасных по своей красоте вещах» (Крутская С.В. Экфрасис как способ сопоставления этического и эстетического в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» // Вояджер: мир и человек. 2016. № 6. С. 146).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 325.

<sup>4</sup> Там же, с. 336.

<sup>5</sup> Набоков В.В. Лолита. Камера обскура. Томск, 1991. С. 329.

<sup>6</sup> Стрельникова Л.Ю. Основные тенденции русской и западноевропейской литературы в контексте мировой культуры: монография. Армавир: РИО АГПА, 2013. С. 360.

Когда Сидней в новелле Грина пытается «оживить» Корриду, преобразить, ее «лицо было бело, мертво, глаза круглы и огромны»<sup>1</sup>. Эти определения подчеркивают механическую природу героини, ее искусственность и бездушность. «Я постиг тайну вашего механизма, – говорит Корриде Сидней. – Он уподобился внешности человеческой жизни силой всех механизмов, гремящих вокруг нас. Но стать женщиной, стать истинно живым существом вы можете только после уничтожения»<sup>2</sup>. Чтобы превратиться в настоящую девушку, необходимо стать живой изнутри. Смерть дает возможность этого преобразования.

Восковая женщина с механизмом внутри, который имитирует движения мысли и переживания человека, чувствует себя естественно и непринужденно только потому, что окружающие ее люди утратили ощущение живой жизни<sup>3</sup>. Удивительно то, что «сделанная» Коррида так прекрасна, что Сидней влюбляется в нее, несмотря на свою ненависть к механизмам разного рода.

Сидней несколько не сомневается в искусственности Корриды. Предположение о том, что девушка-манекен является прообразом девочки, которую однажды повстречал Грин, сближает сюжет новеллы с романом современника Грина Ю.К. Олеша «Три толстяка» (1924). На протяжении всего повествования автор путает читателя, вводя в повествование то искусно сделанную куклу, ничем по виду не отличающуюся от маленькой девочки, то живую девочку, которую герои принимают за куклу. И доктор Гаспар Арнери, «мудрей и ученей которого не было во всей стране»<sup>4</sup>, ошибочно видит перед собой живую девочку, и, даже изучив механизм куклы, после некоторых происшествий размышляет над тем, что она была живая. Метаморфозе подвергается другой ребенок, наследник Тутти, у которого оказывается железное сердце. Но Олеша, написав свой роман за год до новеллы

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 339.

<sup>2</sup> Там же, с. 341.

<sup>3</sup> Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина (эволюция и сущность). С. 190.

<sup>4</sup> Олеша Ю. К. Три толстяка. М.: Худож. лит., 1979. С. 3.

Грина, раскрывает все секреты своих превращений в конце произведения: большой ученый действительно сделал куклу, которая могла расти, как живая девочка, а наследнику Тутти все вокруг только внушали, что у него железное сердце, чтобы он был жестоким и суровым.

Грин, в отличие от Олеси, не распутывает клубок тайн даже в конце новеллы. В финале «Серого автомобиля» Сидней пишет заявление с просьбой поймать восковую куклу, сбежавшую из паноптикума. И хотя пишет он это заявление из сумасшедшего дома, поверить Сиднею можно, сопоставив гриновский текст с повестью А.В. Чаянова «История парикмахерской куклы, или Последняя любовь московского архитектора М.», главный герой которой влюбляется в манекен, стоящий на витрине парикмахерской. Вспомним, что герой «Песочного человека» Гофмана однажды увидел Олимпию «через стеклянную дверь»<sup>1</sup>, будто снова через витрину: «меня, казалось, она не замечала, вообще в ее глазах было какое-то оцепенение»<sup>2</sup>, меж тем «он оставался совершенно равнодушен к одеревенелой и неподвижной Олимпии и только изредка бросал поверх компендиума рассеянный взор на эту прекрасную статую, и это было все»<sup>3</sup>.

Те же статичные характеристики (кинематографический аппарат (компендиум), сравнение со статуей) встречаются в новелле «Серый автомобиль».

Как и Сидней, архитектор М. хочет оживить свою возлюбленную, он ищет по всей Европе оригинал куклы и находит в паноптикуме сиамских близнецов – моделей так поразившего его манекена. Сидней считает, что впервые увидел Корриду в Глен-Арроле: «Старик открывал кисею, показывая вас в ящике, это был воск с механизмом внутри, – это были вы, – вы спали, дышали и улыбались. Я

---

<sup>1</sup> Гофман Э.Т.А. Новеллы. С. 90.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, с. 96-97.

заплатил за вход десять центов, но я заплатил бы даже всей жизнью»<sup>1</sup>. «Устройство» Корриды, как полагает Сидней, сближает героиню с гофмановской Олимпией.

Архитектор у Чайнова своей страстной любовью преодолевает некоторую мертвенность одной из сестер – Берты, той, которая так поразила его. Безумное увлечение героя получает некоторое объяснение: «кукла», сделанная по образцу Берты, так притягательна, потому что сама девушка таит в себе черты манекена: «Казалось, будто все, что она говорит и делает, было не настоящим, нарочным, произносимым только из учтивости к собеседнику и мало интересным ей самой. Ее кажущаяся оживленность была холодна, и огромные глаза часто заволакивались тусклым свинцовым блеском. Казалось, что где-то там, вне наблюдения собеседника, у нее была иная жизнь, завлекательная, глубокая своим содержанием»<sup>2</sup>. По мнению Н. Букс, «повесть А. Чайнова, несомненно, наравне с мотивом Галатеи и оживающих кукол, восходит и к теме любви к статуям»<sup>3</sup>.

Новеллу «Серый автомобиль» Грин написал в 1925 г., через шесть лет после «Истории парикмахерской куклы», он создал свой вариант любви к статуе (манекену). Сидней чувствует себя настоящим Пигмалионом, который готов оживить свою Галатею. Настоящая любовь всегда требует от любящего готовности пробудить предмет своей любви, но метафорическое значение этого понятия Грин переводит в буквальное. Сидней убежден, что только смерть может преобразить восковую куклу и сделать ее настоящей девушкой<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 340-341.

<sup>2</sup> Чайнов А.В. Московская гофманиада. М.: Тончу, 2006. С.72.

<sup>3</sup> Букс Н. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века // Славянский альманах. Т. 10. № 1. Претория: Университет Южной Африки, 2004. С. 10.

<sup>4</sup> В этом гриновский персонаж похож на лирического героя Штейгера. Н.В. Налегач анализирует стихотворение Штейгера «Уходила земля, голубела вода...»: «...любовь оказывается сродни тому чуду, которое разрушает холодный и бездушный взгляд на мир и, не давая все же возможности ощутить счастье, возвращает ему способность чутко реагировать на этот мир» (Налегач Н.В. "Поэтика отражений" И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века. Кемерово, 2012. С.184).

Коррида остается безучастной к чувствам Сиднея, и герой ведет девушку «в ущелье Калло, окрещенном так, вероятно, родственником знаменитого художника или его поклонником»<sup>1</sup>, где, как он надеется, произойдет ее преображение. Сидней надеется, что в ущелье Калло Коррида приблизится к истинному искусству, то есть к бытию гриновского художественного пространства.

В работе уже прослеживалась интермедиальная связь картин и рисунков Доггера из рассказа «Искатель приключений» с работой Жака Калло «Искушение святого Антония». Но здесь также важен интертекст со сборником рассказов Гофмана «Фантазии в манере Калло». Для Гофмана гравюры Калло притягательны и обладают особой живительной силой: «Отчего, дерзновенный искусник, не могу я отвести взора от твоих диковинных фантастических листков? Отчего не дают мне покоя твои создания, часто лишь двумя-тремя смелыми чертами намеченные? Гляжу неотрывно на это роскошество композиций, составленных из противоречивейших элементов, – и вот оживают предо мною тысячи и тысячи образов, и каждый зримо и твердо, сверкая наиестественнейшими красками, выступает вперед, возникая нередко из самых отдаленных глубин фона, где его поначалу и разглядеть-то было невозможно»<sup>2</sup>.

Гофмана вдохновлял французский художник, его образы обладали для писателя особой живительной силой: «Самый закон его искусства и заключается в преодолении живописных правил, а точнее говоря, его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии. Ибо даже в его картинах, взятых из жизни, во всех этих шествиях, баталиях и т.п. есть некая решительно своеобразная жизненность,

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 317.

<sup>2</sup> Гофман Э. Жак Калло [Электронный ресурс]. URL: <http://librams.ru/reading-30982.html>



придающая его фигурам и их сочетаниям черты, я бы сказал, вместе и странного и знакомого»<sup>1</sup>.

Три женских портрета из рассказа Грина «Искатель приключений» преодолевают живописные законы и уже воспринимаются как литературные персонажи; или же Грин первоначально строит свое художественное пространство как мир искусства, но при этом искусство живое, дышащее.

Сидней видит и ощущает искусственность своей возлюбленной. Обратное отношение к манекену у Грина проявляется в рассказе «Бунт на корабле Альцест». Чернокожие матросы запираются в рубке и просят у капитана выдать им «белую красивую женщину»<sup>2</sup>, которую Музунгу Стерс держит в своей каюте. Они убеждены, что видели настоящую живую женщину, стоящую в углу. Описание, сделанное матросом, – подлинный экфрасис: «Ее лицо прекрасно, оно розовое и белое, как цветок олеандра. Ее волосы цвета солнца, а глаза подобны чистому вечернему небу. Ее грудь белая, и жирная, и красивая»<sup>3</sup>. Несмотря на предполагаемую ограниченность словарного запаса подчиненных на корабле, взбунтовавшийся герой кратко, но достаточно живописно описывает героиню, и только капитан проливает свет на таинственную пленницу каюты: «Мой знакомый цирюльник в Даготе просил захватить куклу на обратном пути»<sup>4</sup>.

Манекен ожил не только в тот момент, когда его впервые увидел матрос. Он остался живым и после разоблачения. В тексте выделяется момент, когда капитан срывает газетные листы, скрывавшие куклу, и «все увидели парикмахерский восковой бюст, кокетливая головка которого блеснула в огненной синеве африканских вод безделушкой мертвой улыбки»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Гофман Э. Жак Калло [Электронный ресурс]. URL: <http://librams.ru/reading-30982.html>

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. С. 262.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, с. 264.

<sup>5</sup> Там же.

Если через глаза в творчестве Грина, как правило, начинается процесс оживания изображений, то улыбка, скорее, несет негативную коннотацию («омерзительная улыбка»<sup>1</sup> у живописной красавицы из рассказа «Искатель приключений» или «гадкая» улыбка героини «Кошмара»). Именно улыбка раскрывает искусственность героини, но она же и притягивает матросов, что подчеркивается четырехкратным повтором: «Манекен, не теряя улыбки, с улыбкой перевернулся в воздухе и с улыбкой шлепнулся в воду. Плывая, он продолжал улыбаться»<sup>2</sup>. Одно и то же действие в итоге превращает движение в статичность. Матросы, однако, по-прежнему влюбленные в «кукольную красавицу», плывут, чтобы ее спасти.

В.И. Хрулев, исследуя творчество Грина, приходит к выводу: «Неприязнь писателя к завершенности и статичности явлений приводит к тому, что структура его произведений ломает замкнутое состояние мира и утверждает неограниченность движения к обновлению. Все средства искусства: живопись, цвет, движение, световые и звуковые эффекты – использованы писателем для создания впечатления, адекватного его мироощущению»<sup>3</sup>. То, что в тексте представлен только бюст манекена, который может показаться живым, ставит под сомнение ценность и значимость завершенности.

В рассказе Грина «Лабиринт» скульптурная экспозиция создана для того, чтобы позабавить «миллионера-ипохондрика»<sup>4</sup>. Грин вводит в текст классический экфрасис, без особых эпитетов, характеризующих живость изображения: «На островке пустынной реки статуя прекрасной нагой женщины, из белого металла, в позе горделивого превосходства; на берегу же, лицом к ней, — чугунное изображение негра, стоящего на коленях. Негр умоляюще протягивал руки к

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 243.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 3. С. 264.

<sup>3</sup> Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина. С.169.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. С. 464.

женщине, выражая фигурой и лицом смесь зверских инстинктов с вожделием»<sup>1</sup>. Но, тем не менее, чернокожие племена путают скульптуру с живой женщиной и пускают стрелы в «речную красавицу»<sup>2</sup>.

Вернемся к анализируемому нами рассказу «Серый автомобиль». Самым загадочным образом в тексте является странная машина, едва не сошедшая с экрана кинематографа и несколько раз едва не убившая героя<sup>3</sup>. Для Сиднея Коррида и оживший/обезумевший автомобиль оказываются близки, так как их объединяет «мертвая жизнь». Сам герой хочет спасти и свою возлюбленную, и даже своего врага – автомобиль. Он предполагает, что машина «обладает, кроме движения, неким невыразимым сознанием». Сидней рассуждает о том, что у автомобиля есть дом, на стенах которого висят портреты – фотографии моделей: «У него есть даже любовницы, это леди, обращающие с окон модных магазинов улыбку своих восковых лиц»<sup>4</sup>. Речь идет о манекенах, оживших манекенах, способных улыбаться и даже любить.

В начале новеллы Сиднею кажется, будто серый автомобиль преследует его, а после в кинотеатре он становится свидетелем оживающего изображения: «Он (автомобиль – *М.К.*) выкатился с холма издали серым наростом среди живописных картин дороги и начал валиться по ее склону на зрителя, увеличиваясь и приближаясь к натуральной величине. Он мчался на меня. Одно мгновение края

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. С. 465.

<sup>2</sup> Там же, с. 265.

<sup>3</sup> А.В. Полупанова отмечает: «Границы искусства и реальности в поэтике А. Грина оказываются условными, легко преодолимыми. (Здесь можно усмотреть влияние эстетики экспрессионизма, характеризующей литературную эпоху 1920-х гг.: автомобиль покидает пространство киноэкрана в точности так же, как литературный герой выходит за рамки художественного пространства книги в экспрессионистической новелле М. Горького “Рассказ об одном романе”, или как герой повести Ю. Тынянова “Подпоручик Кижэ” рождается из условного пространства канцелярских бумаг)» (Полупанова А. В. Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX-XXI вв.: Э. Т. А. Гофман («Песочный человек») – А. Грин («Серый автомобиль») – Д. И. Рубина («Синдром петрушки») // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2014. № 10-2 (40). С. 143). В рассказе Грина «Забытое» герой в фильме смотрит «в сторону, за раму экрана» (Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 410.). Изображенные персонажи Грина часто пытаются вырваться за границы своего пространства.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 330.

полотна были еще частью пейзажа, затем все вспыхнуло тьмой, оскалившей два наносящиеся фонаря, и призрак исчез»<sup>1</sup>.

Автомобиль, казалось, вышел из рамок полотна, перешел в пространство, в котором находится Сидней. Это одна из черт поэтики Грина, герои которого часто осуществляют пространственные перемещения: рама полотна исчезает, и изображенная девушка оказывается рядом с героем («Искатель приключений»), герой попадает в мир картины («Фанданго») и т.д. В то же время, «кино, – как отмечает Г.И. Шевцова, – “бесперывное мелькающее движение экранной жизни”, то есть ненастоящей, иллюзорной»<sup>2</sup>. Несмотря на его сущность и динамическую составляющую, оно не может породить живой объект. Грин максимально подчеркивает искусственность машины, хотя часто персонажи из иного бытия наполнены жизнью и душой в его творчестве. И наоборот, «как в кинематографе, души» многих героев «остаются холодными»<sup>3</sup>.

В 1988 г. режиссер О.П. Тепцов снимает киноверсию рассказа под названием «Господин оформитель». Главный герой фильма Платон Андреевич является гениальным художником, который создает манекен для витрины ювелирного магазина. Оригиналом является больная чахоткой Анна Белецкая. Девушка умирает, а манекен остается, и, когда через шесть лет художник встречает женщину, неотлично похожую на Анну, то, начиная разбираться в этом странном «воскресении» умершей девушки, осознает, что перед ним – оживший манекен, его случайно встреченная Галатея, живущая теперь под именем Марии.

Платон Андреевич пытается убить свое создание, но жертвой становится сам. Смерть настигает художника на мосту, который символизирует промежуточное положение между двумя мирами – между искусством и жизнью. Он гибнет под

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 314.

<sup>2</sup> Шевцова Г.И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. Елец, 2003. С. 13.

<sup>3</sup> Там же.

колесами серого автомобиля, на котором едет Мария и безымянные представители потусторонних темных сил. А.Е. Беззубцев-Кондаков, автор статьи «Смерть Пигмалиона», сопоставляет сюжет «Господина оформителя» с рассказом Эдгара По «Овальный портрет», а также с «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда: «Постаревший манекен в мастерской Платона Андреевича – это несомненная отсылка к описанной Уайльдом судьбе портрета, который старился вместо вечно юного нарцисса Дориана»<sup>1</sup>.

Несколько тенденциозная концепция фильма О.П. Тепцова, в котором мертвый мир кукол наделяется демоническими чертами, а имя героини – Анна становится отсылкой к «Шагам Командора» Блока, цитируемым в финале («Анна, Анна, сладко ль спать в могиле? Сладко ль видеть неземные сны?»<sup>2</sup>), в какой-то мере обедняет двойственное решение загадки рассказа Грина, но одну из этих линий передает четко: страх живого человека перед механическим бытием.

Этот страх – символ эпохи начала XX века, он отражен во многих произведениях русских поэтов и писателей, но особенно сильно это чувство передано В.Ф. Ходасевичем. В 1921 г. он пишет стихотворение «Автомобиль», которое сюжетно близко гриновскому рассказу. Поэт создает два антагонистических образа – машина с белыми ангельскими крыльями и с черными дьявольскими, губящая творческое начало в человеке:

Он пробегает в ясном свете,  
Он пробегает белым днем,  
И два крыла на нем, как эти,  
Но крылья черные на нем.

И все, что только попадает

<sup>1</sup> Беззубцев-Кондаков А.Е. Смерть Пигмалиона // Дарьял. Вып. 4. 2009 [Электронный ресурс]. URL: [www.darial-online.ru/20094/bezzubcev.shtml](http://www.darial-online.ru/20094/bezzubcev.shtml).

<sup>2</sup> Блок А. Собрание сочинений в 8 т. М.: Гос. изд. худ. лит., 1960. Т. 3. С. 80.

Под черный сноп его лучей,  
 Невозвратно исчезает  
 Из утлой памяти моей.

Я забываю, я теряю  
 Психею светлую мою,  
 Слепые руки простираю,  
 И ничего не узнаю:

Здесь мир стоял, простой и целый,  
 Но с той поры, как ездит тот,  
 В душе и в мире есть пробелы,  
 Как бы от пролитых кислот<sup>1</sup>.

Автомобиль приносит горе лирическому герою, забирает поэтический талант, лишает его внутреннего зрения, истощает его душу. «Автомобиль для поэта – символ демонических сил, губящих землю. Это образ машины, механического существа, которое воплощает собой цивилизацию и становится причиной гибели культуры»<sup>2</sup>.

«Серый автомобиль» Грина – вариация черного автомобиля Ходасевича, этот демонический двойник механической куклы не дает герою оживить мертвую душу Корриды.

Рассмотрим теперь другое толкование новеллы: Эбенезер Сидней – безумец, который принимает живую девушку за манекен и пытается ее убить. Сюжет о безумце характерен для творчества Грина. В рассказе «Белый огонь», о котором уже

---

<sup>1</sup> Ходасевич В. Ф. Собрание стихов. Л.: Искусство, 1989. С. 82.

<sup>2</sup> Куликова Е.Ю. Петербургский текст в лирике В.Ф. Ходасевича. Дисс. ... на соискание уч. ст. кандидата филологических наук. Новосибирск, 2000. С. 47.

не раз говорилось, главный герой Лейтер, сбежав из больницы умалишенных, и в чаще леса натывается на группу мраморных статуй, Лейтер путает изображения с живыми людьми, что свидетельствует о его помешательстве. Впрочем, для Грина, как и для романтиков, безумец – это человек, который видит дальше и глубже других, который способен заглянуть под покровы небытия, осмыслить переход живого в мертвое, и наоборот.

«Серый автомобиль» может быть назван новеллой по праву: то, что главный герой безумен, читатель узнает лишь в финале, развязка оказывается неожиданной. Сидней чувствует себя настоящим Пигмалионом, который готов оживить свою Галатею. Настоящая любовь всегда требует от любящего готовности пробудить предмет своей любви, но метафорическое значение этого понятия Грин переводит в буквальное. Сидней убежден, что только смерть может преобразить восковую куклу и сделать ее настоящей девушкой.

Объяснения этому приводятся – герой ненавидит все механическое, считает, что машины убивают живое в человеке: «Проходя улицей, я был всегда расстроен и охвачен атмосферой насилия, рассеиваемой стрекочущими и скользящими с быстротой гигантских жуков сложными сидалищами. Да, – все мои чувства испытывали насилие; не говоря о внешности этих, словно приснившихся машин, я должен был резко останавливать свою тайную, внутреннюю жизнь каждый раз, как исступленный, нечеловеческий окрик или визг автомобиля хлестал по моим нервам; я должен был отскакивать, осматриваться или поспешно ютиться, когда, грубо рассекая уличное движение, он угрожал мне быть искалеченным или смертью»<sup>1</sup>.

Возможно, безумие Сиднея проистекает из страха наступления механизмов на души людей, он понимает, как ужасно движение цивилизации и пытается уйти от нее в мир своих фантазий и грез. В какой-то мере в этом герой близок своему

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 318.

создателю: Грин ценит только подлинное искусство, которое уже несет в себе живые черты и только истинную жизнь.

Автомобиль в новелле Грина пугает главного героя, сводит его с ума. Когда ему звонят по телефону, чтобы передать права на выигранный автомобиль, Сидней «закричал... затопал ногами»<sup>1</sup>, его «мгновенно поразил... неистовый гнев»<sup>2</sup>. От гнева рождается агрессия, которая увеличивается с каждой минутой: «крича, я весь содрогался от злобы к этому неизвестному и, если бы мог, с наслаждением избил бы его. – Подите прочь! – загремел я, – идите, я вам говорю, к черту! Мне не нужен автомобиль! Гриньо мне ничего не должен! Возьмите автомобиль себе и разбейте на нем лоб! Мерзкий негодяй, я вижу насквозь ваши намерения!»<sup>3</sup>.

Автомобиль для Сиднея воплощает дьявольское начало, и дьявол как будто «покупает» героя, пытается заключить с ним сделку. Автомобиль достается Сиднею через странный выигрыш, результатом которого становится смерть соперника. Отказаться от дьявольского подарка – вот о чем мечтает герой, когда его приятель говорит ему: «Теперь ясно, что вы излечитесь от своего страшного предубеждения, – сама судьба посылает вам красивый и быстрый экипаж... – Хотите, мы пустим его в пропасть с горы?.. Мне кажется, что так нужно, – сказал я, овладевая собой»<sup>4</sup>. Номер «С.С.77-7» – своего рода вариация на дьявольское число «666» (три повторяющихся не «шестерки», а «семерки» и дважды звучащее «СС» – Сатана), это тоже служит причиной дополнительного страха Сиднея.

Безумие героя напоминает сюжет «Записок сумасшедшего» Н.В. Гоголя. Поприщин в дневнике пишет о своих чувствах к дочери директора, но практически с самого начала повести начинает проявлять признаки сумасшествия (в отличие от «детективного» хода гриновского повествования, в котором читатель до конца не

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 334.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.



знает, безумен герой, или нет): ему чудится, что собаки разговаривают и пишут письма, он мнит себя королем Испании и т.д. Финал «Серого автомобиля» отзывается на «Записки сумасшедшего»: Сидней пишет письмо из сумасшедшего дома, подобно Поприщину.

Герой, питая ненависть к автомобилю, и в то же время пытаюсь «оживить» бездушную куклу Корриду, сам не замечает, как превращается в машину: «Я полумертв сам, движусь и живу, как машина; механизм уже растет, скрежещет внутри меня, его железо я слышу»<sup>1</sup>.

Новелла Грина представляется скорее символичной, нежели фантастичной. Герою, возможно, из-за начинающегося безумия, кажется, что внутри у него механизм<sup>2</sup>. Грин сознательно не дает ответа на вопрос об истинной сущности Корриды или самого Сиднея. Как полагает А.Н. Варламов, «Грин, как и Гофман, оставляет конец рассказа «Серый автомобиль» туманным, пытаюсь доказать читателю, что это не бред... Скорее всего, он хочет, чтобы люди обратили внимание на опасность омеханизирования жизни и поняли, что есть мир истинный, живой»<sup>3</sup>. Грин, с одной стороны, продолжает традиции писателей XIX в. (Гофмана, Гоголя, Лермонтова), но и современный ему XX век оказывается близок своим отторжением от усиления механистического начала в бытии (Ходасевич, Олеша, Чаянов).

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 341.

<sup>2</sup> Героиня повести С. Лема «Маска», считая себя настоящей девушкой, однажды перед зеркалом делает открытие – она всего лишь механизм. Лем разрабатывает сюжет о Золушке, но поворачивает его в иное русло. Его героиня необыкновенно красива, хотя ей всегда не очень нравилось железо: «Серебряные иглы и стальные ланцеты, разложенные на подзеркальнике, я прикрыла бархатной шалью, так как боялась их блеска» (Лем С. Сочинения в 2-х т. М.: МП Фирма «Ф. Грег», 1992. Т. 1. С.331). В повести встречаются сравнения героини с «ожившей» статуей или картиной: «я сбросила пеньюар и стала перед зеркалом – нагая статуя» (Там же), «живот, выпуклый, как у женщины с готической картины» (Там же). Зеркало раскрывает истинную сущность героини: «Рассеченная белокожая оболочка разошлась, и я увидела в зеркале свернувшееся серебряное тело – как бы огромный плод, скрытую во мне блестящую куклолку, обрамленную розовыми складками некровоточащей плоти. Это было чудовищно – так себя видеть!» (Там же, с.332). Героиня оказалась механизмом, причем паукообразной инопланетянкой: «Сочленениями своих щупальцев я оперлась на края открытого настежь тела, чтобы наконец освободиться, и проворно высунулась наружу» (Там же, с. 333).

<sup>3</sup> Варламов А.Н. Александр Грин. С. 253.

Сюжетно перекликаются с новеллой Грина «Серый автомобиль» и два рассказа Л.М. Леонова 1922 г. – «Деревянная королева» и «Валина кукла». В «Деревянной королеве» главный герой, как и Сидней, страдает от любви к неживой шахматной фигуре, которая сама просит ее оживить по-настоящему: «Освободите, хочу всегда с вами быть. Рвусь к вашему сердцу вся из моей деревянной клетки. Один вы у меня родной, – все они, кругом, деревянные...»<sup>1</sup>. У Леонова акцентируется процесс окаменения самого героя: взгляд Владимира становится «остекленевшим» и «замороженным», он сам с радостью превращается в деревянную статую, чтобы быть ближе к возлюбленной: «он стал черным левофланговым офицером деревянного короля. Еще мгновенье, и сознание начало стынуть в нем, и лакированным деревом в уровень с глазами блеснула собственная его рука»<sup>2</sup>. Деревянная королева обретает черты реальной девушки, но для Владимира она остается лишь шахматной фигурой, впрочем, именно ее любви более всего жаждет герой, погруженный в мир игры и шахматных партий. Но если Сидней у Грина, несмотря на влияние бездушных окаменевших персонажей, все же пытается найти способ спасти душу своей возлюбленной, то у Леонова герой сам готов превратиться в деревянную фигуру, лишь бы находиться рядом с «королевой».

Динамический экфрасис у Грина, чаще всего, концентрируется на описании живых черт героя. Оживлению пластического изображения у Леонова сопутствует музыка – звуки флейты (у Грина в «Фанданго» – мелодия испанского танца). Искусственность героини в рассказе Леонова описывается так: «смех ее был как фарфоровый шарик на веселом серебре»; и не случайно Владимир однажды видит ее у магазинной витрины, когда она, «призрачным силуэтом отразась в зеркальном

<sup>1</sup> Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. С. 105.

<sup>2</sup> Там же.

стекле, поправляла шляпу»<sup>1</sup>. Зеркало, как и в рассказе Грина «Безногий», проявляет сущность персонажа, сближая ее с восковой куклой в витрине магазина.

Процесс превращения героя в шахматную фигуру отсылает к гриновскому мотиву подмены. Душа переселяется в желаемый объект, в своего рода двойника. Персонаж Леонова и в конце рассказа не сможет отказаться от искусственной жизни: «Для полного блаженства нужно было теперь только остаться навсегда в их кругу и все глядеться в очи любимой, покамест пальцы иной судьбы не разведут их, бедных деревяшек, для новой игры»<sup>2</sup>.

Ожившие шахматы встречаются и в «Мастере и Маргарите» М.А. Булгакова: «На доске тем временем происходило смятение. Совершенно расстроенный король в белой мантии топтался на клетке, в отчаянии вздымая руки. Три белых пешки-ландскнехты с алебардами растерянно глядели на офицера, размахивающего шпагой и указывающего вперед, где в смежных клетках, белой и черной, виднелись черные всадники Воланда на двух горячих, роющих копытами клетки, конях»<sup>3</sup>.

Этот образ вообще характерен для литературы XX века. Э.М. Ремарк в романе «Жизнь взаимы» утверждает: «Шахматы – мир в себе, не знающий ни суеты, ни смерти»<sup>4</sup>; шахматные матчи появляются в «Двенадцати стульях» Ильфа и Петрова, в шуточных стихах В.С. Высоцкого. Безумие шахматного игрока описано в «Защите Лужина» В.В. Набокова, в романе которого фигуры не оживают, но герой хочет «выпасть из игры»<sup>5</sup>, а фильм о шахматистах, где ему предлагают сниматься,

<sup>1</sup> Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. С. 112.

<sup>2</sup> Там же, с. 114.

<sup>3</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. С.330.

Живые шахматы – в современной культуре любимый прием беллетристики и кинематографа. Люди, заменяемые фигурами, и фигуры, заменяемые людьми, – вот метафора игры и человеческой судьбы. В романе Дж. Роулинг «Гарри Поттер и философский камень» главные герои встают на огромную шахматную доску вместо фигур, чтобы попасть в заветную дверь. Рон Уизли ведет «партию» и «погибает» в игре, чтобы его друг прошел вперед.

<sup>4</sup> Ремарк Э.М. Жизнь взаимы. М.: Издательство АСТ, 2017. С. 46.

<sup>5</sup> Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 т. СПб.: «Симпозиум», 2001. Т. 2. С. 463.

представляется ему зловещей ловушкой, что напоминает манию гриновского Сиднея.

Однако вернемся к мотиву ожившей куклы. Рассказ Леонова «Валина кукла» близок отчасти сказке Ю.К. Олеси «Три толстяка». Живая кукла, сбежавшая с оловянным солдатиком в Америку, представлена не только в восприятии маленькой девочки, но о ее «серьезной», «взрослой» судьбе рассказывает сам автор. Мир искусственный проникает в мир людей, куклы с «оловянными» сердечками живут и работают среди других героев и кажется, что никто не замечает их искусственности. Один из персонажей Леонова – «Ванька-встанька» – «ужасный весельчак. Как ни унижай его, все ему нипочем. Наклони его разок, он в ответ двадцать разов проклянется... Кроме того, он совсем безносый: вместо носа у него только видимость, а пощупать — так и нет ничего»<sup>1</sup>. Возможно, что в описании куклы кроется аллюзия на гоголевскую повесть «Нос», в которой необычные персонажи – майор Ковалев без носа и отдельно его Нос живут и действуют в реальности повести, похожие на кукол, у которых извлекаются (ломаются, отрываются) отдельные части тела, а они между тем стали самостоятельными «живыми» персонажами.

В рассказе Грина «Кошмар» сюжет об искусственной природе героини переворачивается. Место девушки занимает ее метаморфоз. Однажды ночью главный герой обнаруживает, что с его женой произошли некоторые изменения: «она лежала неподвижно, гадко улыбаясь, и притягивающее глядела сквозь мою голову...»<sup>2</sup>. Ольга напоминает портрет девушки из мастерской Доггера в рассказе «Искатель приключений». Ослепительная красавица на двух портретах чудовищно преобразуется в другом образе: «рот, с выражением зловещим и подлым, готов был

<sup>1</sup> Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 т. Т. 1. С. 92.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 332.

просиять омерзительной улыбкой безумия, а красота чудного лица стала отвратительной»<sup>1</sup>. Демоническая героиня – частый гость в текстах Грина.

В рассказе «Волшебное безобразие» главный персонаж очарован и пленен восхитительной внешностью незнакомки. И только ночью он замечает истинную ее природу: «Девушка оскалилась, ужасное счастье сияло в ее мертвенно-белом лице»<sup>2</sup>. Д. Айдачич в статье «Смех демона в славянских литературах XIX века» рассуждает над тем, что смех для демона является средством выражения собственной власти и усиления чувства беспомощности и подчинения осмеянного персонажа<sup>3</sup>.

Грин подчеркивает безжизненность героини, но и герой выказывает «механическое повиновение», превращаясь в марионетку в ее руках. А вследствие своей власти она «исступленно смеется». Изображение девушки с отвратительной улыбкой в новелле «Искатель приключений» пугало своей живостью. В рассказе «Кошмар» напротив, героиня поражает своей статичностью и неживой природой. «Я заметил, что у Ольги не русые, как всегда, а неприятно-металлически золотистые волосы, что она – и она, и не она»<sup>4</sup>. Грин снова совмещает несколько сущностей в героине: неживые механические черты и сходства с куклой. «Я бросился к ней... тормозил, а она легко, как кукла, поворачивалась в моих руках»<sup>5</sup>.

«В 20-е годы идея конструирования искусственного человека захватила всю культуру... – пишет Н.В. Злыднева, – а образ человека-птицы в “летательных аппаратах” Татлина можно воспринимать как позитивный отблеск дистопии –

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 3. С. 243.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 424.

<sup>3</sup> Айдачич Д. В. Смех демона в славянских литературах XIX века // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой. М.: Индрик, 1999. С. 502

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 332. Современная массовая культура превращает эти образы в канон: все «гламурные» девушки выглядят одинаково – у них золотые волосы, пустые глаза и нежная кожа, они подражают кукле Барби (иные делают для этого даже пластические операции). То, чего так боялся Грин в первой половине XX века – механистичности и искусственности образа человека, называется в глянцевого журналах «красотой» и «ухоженностью».

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 2. С. 332.

летающих оцифрованных людей-винтиков в машинной цивилизации романа Е. Замятина «Мы»<sup>1</sup>.

Противоположный образ летающего человека Грин представил в романе «Блистающий мир»<sup>2</sup> (1924). И хотя в одной из глав Друд летает перед толпой на странном аппарате, напоминающем судно, на самом деле, герой имеет способности к полету. Когда-то Ю.К. Олеша, восхищаясь «Блистающим миром», назвал идею летающего человека «блестящей фантастической выдумкой». Грин почти обиделся: «Это символический роман, а не фантастический! – возразил он. – Это вовсе не человек летает, это парение духа!»<sup>3</sup>.

Друд живет в окружении бездушных людей, таких, как Руна, для которых важны власть и величие. В романе героиня отчасти похожа на Корриду из «Серого автомобиля». Е.А. Яблоков отмечает, что «гармоничная завершенность уподобляет Руну великолепной живой статуе. “Живая” красота Тави противопоставляется красоте статуи, и повествователь рассуждает о разнице между произведением искусства или женщиной совершенной красоты (именно так характеризуется Руна) – и “живой и веселой девушкой” (Тави)»<sup>4</sup>.

Не случайно Сидней из «Серого автомобиля» хочет, чтобы Коррида сорвалась, *полетела* с обрыва для своего преображения. Полеты в произведениях Грина символизируют одухотворенность персонажей, их жизненную силу<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. С. 243.

<sup>2</sup> Е.А. Яблоков сопоставляет романы Грина и Мережковского: «В художественной структуре “Воскресших богов” так много элементов, роднящих это произведение с “Блистающим миром”, что роман Мережковского, опубликованный за несколько лет до начала литературной деятельности Грина, с полным правом может рассматриваться как один из важнейших “протекстов”, обусловивших развитие темы полета в гриновском творчестве. Идея богоподобного человека-сына лебедя – явственно выражена в описании картины Леонардо: “Над вечерними водами горных озер стояла голая белая Леда; исполинский лебедь крылом охватил ее стан”» (Яблоков Е.А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». М.: МАКС Пресс, 2005. С.45).

<sup>3</sup> Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания. М.: Издательство Литературного института имени А.М. Горького, 2012. С. 373.

<sup>4</sup> Яблоков Е.А. Роман Александра Грина «Блистающий мир». С. 113.

<sup>5</sup> Полеты, «невесомость людей и вещей» на полотнах Шагала, по мнению Н.В. Злыдневой, – «это зеркальное отражение весомости бытия, рождающее пространство особо уплотненных внутренних связей, ... это высочайшая

Полеты – отдельная тема в творчестве поэтов и писателей XX века. Именно в XX веке стали активно использовать самолеты, вертолеты, воздушные шары и парашюты. Интересно, что писателей, помимо чисто «технических» полетов, связанных с авиаторами, интересуют и «волшебные» – не поддающиеся логике, подчиненные фантазии, творчеству. Такими полетами наполнен роман М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»<sup>1</sup>, летают герои Д.А. Хармса. Таковы и фантастические полеты у Грина.

Н.К. Вержбицкий в воспоминаниях о Грине рассказывает об отношении писателя к фантастике: «Нет ни чистой, ни смешанной фантастики. Писатель должен пользоваться необыкновенным только для того, чтобы привлечь внимание и начать разговор о самом обычном... Таинственное исчезновение носа в повести Гоголя понадобилось писателю для того, чтобы под этим неожиданным углом показать человечеству грубость и пошлость. Так же из вашей памяти быстро уплывает привидение в “Пиковой даме”, потому что вас поглотила реальная судьба Германна»<sup>2</sup>.

Оживающие куклы/манекены у Грина, с одной стороны, связаны с понятием динамического экфрасиса, о котором мы писали в предыдущих параграфах, но, между тем, данный мотив добавляет еще один оттенок в нашу «классификацию» разнообразных динамических экфрасисов. Сам автомобиль, кукла Коррида и особенности повести Грина позволяют говорить о кинематографическом эффекте, используемом писателем. Фильм, который смотрит Сидней, описан Грином в рамках современного кино, это практически 3D-изображение, когда реальность полотна перестает быть реальностью искусства и вторгается (вырываясь из своего пространства) в живую жизнь. Автомобиль мчится прямо на героя.

---

реальность плоти, материи, земного тяготения» (Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века. С. 243).

<sup>1</sup> См.: Брансон М. Полет над Москвой: Вид с воздуха и репрезентация пространства в «Мастере и Маргарите» Булгакова // НЛЮ, 2005. № 76. С. 10.

<sup>2</sup> Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками. С. 239.

«Многие тексты, – пишет М.Б. Ямпольский, – культура представляет нам в виде движущихся изображений. Кинематограф в XX веке становится воплощением этого стремления культуры к наращиванию зрелищного»<sup>1</sup>. Умножение зрительного образа свойственно Грину – не только через оживание портрета, пейзажа или механического персонажа, но и через создание многомерности увиденного – так, как происходит это в кино. Например, в рассказе «Лабиринт» Грин описывает движущиеся картины, которые попадают на пути герою, желающему найти выход из лабиринта. Причем сначала эти сценки из жизни беззвучные и, скорее, идиллические, а потом они наполняются уличным шумом, разнообразными звуками и – вместе с тишиной – теряют свою гармонию: герой видит воров и убийц, нищету, горе и смерть. Таким образом, динамический экфрасис создается изначально, максимально приближая восприятие читателя к кинематографическому эффекту.

## 2.5. Зеркало как метафора экфрасиса в рассказе Грина «Безногий»

При рассмотрении оживающих изображений и динамических экфрасисов Грина неизбежно приходится затрагивать особенности их построения, их «природы». Создавая различные формы визуализации<sup>2</sup>, Грин «вводит» свои прозаические произведения в некое «интермедиальное» пространство, в котором нарративное повествование местами будто бы превращается в изобразительное, и наоборот. «Визуальность кроется в некоторых аспектах словесного текста, – пишет Л. Геллер, – так же как в произведениях пластических искусств находится место для нарративности. Введение одного искусства в другое воспринимается не только как

<sup>1</sup> Ямпольский М.Б. Память Тиресия. М.: РИК «Культура», 1993. С. 9.

<sup>2</sup> А.В. Мещерякова отмечает: «Экфрасис рубежа XIX-XX веков приобретает ауторефлективный характер, что позволяет ненавязчиво вводить в произведение эстетическую проблематику и смотреть на мир сквозь призму искусства, наделяется способностью передавать точку зрения художника и наблюдателя, а также нередко участвует в создании особого, визуального, подтекста» (Мещерякова А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX - XX веков: на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук. Владимир, 2015. С. 14).



процедура переложения сообщения с одного кода на другой, а как нечто более масштабное — перенос определенных правил обхождения с материалом, приемов построения, стратегий семиотизации и символизации»<sup>1</sup>. По мнению исследователя, «визуальность — та стихия, *инаковость* которой слово преодолевает, но которая слову необходима для самоопределения»<sup>2</sup>.

Для Грина изобразительное искусство – часть художественного мира, причем экфрасис – один из наиболее постоянных приемов описания и создания пространственной организации текста. «Динамика движения от метафоры (словесный троп) к метаморфозе (визуализация образа) создает иллюзию темпорального развертывания сюжета и пространственного разрастания конструируемого словесного мира»<sup>3</sup>, – так характеризует Н.Ю. Грякалова экфрасис в романе Сологуба «Заклинательница змей». Можно сказать, что и у Грина метафора рождает, в конечном счете, метаморфозу, тем самым определяя и организуя сложный текстовый континуум.

В данном параграфе обратимся к самому метафорическому виду экфрасиса в творчестве Грина – к мотиву зеркала, которое тоже можно увидеть как аналог портрета персонажа. Первым специальным исследованием семиотики зеркальности считается эссе «Зеркала» У. Эко (1983). Отталкиваясь от концепции «зеркального я» Ж. Лакана, У. Эко изучает зеркало как инструмент индивидуального самоотождествления. Он исключает зеркало из класса «семиотических знаков», т.к. оно не представляет собой иконический образ изображаемого объекта, поскольку отражает объект без передачи его значения. У. Эко подчеркивает невозможность передачи зеркального отражения от действительного наблюдателя (отражаемого в

<sup>1</sup> Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составление и научная редакция Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 53-54

<sup>2</sup> Там же, с. 52.

<sup>3</sup> Грякалова Н.Ю. Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей») // «Невыразимо выразимое». С. 376.

зеркале) другому человеку, поскольку ожидаемый результат — это исчезновение отражения первого наблюдателя и появление отражения нового наблюдателя.

В своих воспоминаниях о писателе Нина Николаевна Грин пишет, как однажды у Грина возник замысел романа «Зеркало и алмаз»: «Несколько лет назад он прочел пьесу немецкого экспрессиониста Франца Верфеля “Человек из зеркала” – в переводе Зоргенфрея. Героя пьесы, Тамала, везде сопровождает его возникший из зеркала двойник, его худшее “я”. В последнем действии Тамал, очищенный и обновленный, достигший духовного совершенства, преодолевший в себе “человека из зеркала”, внезапно видит, что зеркало превращается в гигантское окно: “За окном – особый мир чарующих красок и очертаний в непрерывном движении. Для зрителя он означает как бы высшую реальность”»<sup>1</sup>.

Мотив зеркала неоднократно появляется в произведениях Грина. Впервые зазеркалье, четвертое измерение, описано в повести «Фанданго»: Александр Каур уходит в раму картины и попадает из голодного Петрограда в цветущий Зурбаган. Это не самое настоящее зеркало, хотя «зеркальные стекла» упоминаются в тексте несколько раз<sup>2</sup>, а небольшие размышления автора о «значении», или даже «метафоре» зеркала, встречаются на страницах повести<sup>3</sup>. Уход в другой мир – не вполне уход в зеркало, но интересно, как это описывает Грин. Герой, стоя в одной комнате, видит другую и как бы попадает в нее: «Эффект этот был – неожиданное похищение зрителя в глубину перспективы так, что я чувствовал себя стоящим в этой комнате»<sup>4</sup>. Так в «Фанданго» создается зеркало между двумя мирами.

---

<sup>1</sup> Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине. Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 2000. 134 с.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 441, 479.

<sup>3</sup> Например, такое: «стоя перед зеркалом, один человек вlepляет себе умеренную пощечину. Это - неуважение к себе. Если такой опыт произведен публично, он означает неуважение и к себе и к другим» (Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 432.).

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 440.

В романе «Джесси и Моргиана» Речидал – человек, владеющий тайной проникновения в зазеркалье, помогает Моргиане в преступлениях. Писатель Тренган снимает на берегу моря дом, в котором заперта комната прежнего жильца, который непонятным образом исчез. Хозяева надеялись на возвращение Речидала и не открывали дверь его комнаты. Тренгану удалось проникнуть в комнату: «Единственное, что сразу заметил Тренган, это – большое зеркало в рост человека, шириной с дверь. Зеркало было освещено. Тренган удивился еще более, когда, бросив на зеркало пораженный взгляд, увидел, что в нем отражена – поскольку он уже разобрался в обстановке – совершенно другая комната. Комната, отраженная в зеркале, принадлежала Джесси Клермон. Так начинался роман Джесси и Моргиана»<sup>1</sup>.

Как видим, для Грина характерен прием создания метафорического зеркала между комнатами. Зазеркалье, однако, оказывается иным, чем мир перед зеркалом.

В рассказе Грина «Элда и Антготэя» герой убежден, что его возлюбленная «ушла в зеркало и заблудилась там»<sup>2</sup>. В тексте будто бы произошло невозможное, по мнению У. Эко, исчезновение действительного наблюдателя. Однако «уход» в картину и «уход» в зеркало – мотив, остро интересующий Грина.

Существенная попытка рассмотреть семиотические возможности зеркала в художественном тексте была предпринята в 1986 г. на симпозиуме, подготовленном лабораторией истории и семиотики Тартуского государственного университета. По материалам симпозиума был выпущен сборник «Зеркало. Семиотика зеркальности», в котором были опубликованы работы Ю.И. Левина, Н. Столовича, Б.А. Успенского, Ю.М. Лотмана, З.Г. Минц, Г.В. Обатнина и др. Исследователи систематизируют все возможные значения зеркала, определяют набор функций, которое оно может выполнять, а также показывают способы его реализации в конкретных

<sup>1</sup> Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине. С.218.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 486.

художественных текстах. Главный тезис тартуских ученых прямо противоположен выводам У. Эко: «отражение, будучи воспроизведением оригинала, может служить моделью знака вообще и иконического в особенности»<sup>1</sup>.

Н.Г. Урванцева в диссертационной работе, посвященной «поэтике зеркала», отмечает, что зеркало тартуские ученые рассматривают как механизм организации картины мира, строящейся на противопоставлении разных миров. В этом случае зеркало становится границей между «нашим» и «чужим» мирами. Исследователи говорят о том, что зеркало имеет возможность организовывать структуру мира. В монографии Ю.М. Лотмана «Структура художественного текста» художественный мир предстает как система противопоставленных друг другу пространств. Зеркало часто приобретает особые свойства, поскольку является границей, которая разделяет художественное пространство на два мира<sup>2</sup>.

В романе Грина «Джесси и Моргиана» героиня, подняв голову, «видит в стенном зеркале женщину *чужую* и бледную. “Там я, – сказала Моргиана, – я вижу себя”»<sup>3</sup>. Девушка удивляется собственному будто бы неродному отражению, живущему по ту сторону стекла, в другом пространстве. «Восприятие зеркального отражения как чуждого “я” облика приводит к ассоциированию с зеркалом идеи двойника (второго “я” человека)»<sup>4</sup>, – полагает Е.В. Нагайцева. В рассказе Грина «Забывтое» в герое подчеркивается такая особенность: «привычка смотреть,

<sup>1</sup> Зеркало. Семиотика зеркальности. Тарту: ТГУ, 1988. С. 102.

<sup>2</sup> См. об этом: Урванцева Н.Г. Поэтика зеркала в русской детской литературе XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск. 2006. С. 9. Американский славист М. Левитт, исследуя визуальную доминанту, приходит к выводу: «В XVIII в. русская культура пережила стадию зеркала... прошла путь от восторженного открытия самой себя к серьезной рефлексии, тревоге и кризису». Главным признаком стадии зеркала Левитт считает «“окулоцентризм”, или “визуальную доминанту” русской культуры XVIII в., память о которой (как и у младенца на следующей стадии развития) была вытеснена литературоцентричным XIX» (Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С.63).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 205.

<sup>4</sup> Нагайцева Е. В. Концептуальная символическая модель (на материале творчества А.Грина): автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2002. С. 10.

своеобразная жадность зрения была его жизнью, он жил глазами, напоминая прекрасное, точно зеркало, чуждое отражаемому»<sup>1</sup>.

В рассказе Грина «Канат» зеркало будто создает двойника героя. «Низенькое длинное помещение это было отмечено посредине узкой, прилегающей бордюром к стенам и потолку аркой. Я принял ее за зеркало благодаря странному совпадению. Столик, за которым я сидел лицом к арке, одинаковый с другими столиками, помещался геометрически точно против столика, стоявшего за аркой. У того столика, на равном моему расстоянии от бордюра, так же уперев руки в лицо, сидел второй я. Беглый взгляд, каким я обменялся с воображаемым благодаря всему этому зеркалом, вскоре отразил, надо думать, сильнейшее мое изумление, так как мое предполагаемое отражение встало. Тогда я заметил то, чего не замечал раньше: что этот неизвестный – чудовищно похожий на меня человек – одет различно со мной. Иллюзия зеркала исчезла»<sup>2</sup>. Так игра с отражениями в творчестве Грина неизбежно приводит к мотиву картины, смотрящей на героя-наблюдателя. В данном случае обыгран портрет – непохожий одеждой и движениями (позой). Иллюзия зеркала, сливаясь с иллюзией живописного изображения, удваивает образ героя, дарует ему неожиданного двойника.

Необходимо отметить, что часто мотив зеркала трактуется расширенно. «С зеркалом связывают не только прямое отражение, но и двойничество, сон и сновидения, круг, тень, отпечаток, луну и солнце, водную поверхность, портрет, картину»<sup>3</sup>, – отмечает А.З. Вулис в работе «Литературные зеркала». Исследователь сопоставляет зеркальные и живописные изображения: «Зеркало – зависимая, меняющаяся вслед своему объекту копия... Зеркальное отражение – это как бы

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 2. С. 245.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Т. 4. С. 256.

<sup>3</sup> Вулис А. З. Литературные зеркала. С. 382.

незапечатленный портрет, неостановленное мгновение. Зеркало в определенном смысле – картина. Живая, ускользающая, “незаписанная” живопись»<sup>1</sup>.

Е.В. Нагайцева, изучавшая символику «зеркальности» в ряде произведений Грина, указывает: «“Гибридность” символа “зеркало” (используется в живописи как визуализация отношений в пространстве картины, вводит невидимые пространства) не мешает ему в разных модальностях (вербальной и визуальной) сохранять универсальный когнитивный признак – “транзитивность”, что обусловлено свойством его поверхности быть разной: в точности похожей на оригинал, искажать его в разумных пределах – увеличивать, уменьшать, переворачивать, или доводить трансформацию до абсурда – визуализировать фантомов»<sup>2</sup>.

В творчестве Грина часто «оживают» произведения искусства, излучая большую жизненную силу, будучи противопоставленными бездушным героям. Картины от того кажутся наблюдателю живыми, что на них будто отражено зеркальное изображение персонажей или интерьера. Они будто настоящие, как двойник в зеркале.

Остановимся на рассказе Грина «Безногий» и попытаемся показать значение мотива зеркального отражения через этот текст на все творчество писателя. В центре внимания оказывается персонаж, рассматривающий себя в зеркале. Для него зеркала создают «впечатление застывшей и вставшей стеной воды, некой оцепеневшей глубины»<sup>3</sup>. Его пугает статичная структура, но, в то же время, и внутренний объем, «не имеющий конца»<sup>4</sup>.

«Мы обычно рассматриваем себя изнутри, не отделяя наружности от мыслей и чувств»<sup>5</sup>, – пишет Грин. Рефлексия, на которую указывал М. Левитт, характеризуя

<sup>1</sup> Вулис А. З. Литературные зеркала. С. 382.

<sup>2</sup> Нагайцева Е. В. Концептуальная символическая модель. С. 16.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 351.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

русскую литературу, свойственна герою рассказа Грина, глядящему в зеркало. Рассматривая себя изнутри, персонаж все же отворачивается от внешней оболочки, обретая в зазеркальном мире новые качества: «Мы видим эту живую форму – лицо – отделенной от нас в незащищенное состояние»<sup>1</sup>. Изображение, хотя Грин и подчеркивает его живость, становится все же лишь зеркальным двойником. И, находясь в раме, зеркало превращает человека в куклу, осмысляет его тело извне существующим<sup>2</sup>.

Грин размывает границы статичного зеркального пространства и динамичного внезеркального. В рассказе «Безногий» персонаж не только физически неподвижен, у него «безжизненное лицо»: «Жизнь этого рассеченного пополам узника ушла в глаза»<sup>3</sup>. Слово «узник» рисует изображение, заключенное в стенах, тем самым лишенное динамики, жизни и воли. «Вся насильственно остановленная подвижность тела выражалась шагающим на привязи взглядом»<sup>4</sup>. Несмотря на попытки создать динамику хотя бы во взгляде, Грин снова сковывает образ, привязывает, обездвигивает.

В рассказе «Случай» Бальсен является невинной жертвой войны. Когда стала понятна неизбежность расстрела, «Бальсен застыл, и казалось ему, что все мысли умерли в нем и сам он умер»<sup>5</sup>. Р.М. Ханинова анализирует данный эпизод как «осознание героем себя “живым трупом”»<sup>6</sup>. Если в рассказе «Безногий» физическая неподвижность героя восполнялась «бегом мыслей», то в рассказе «Случай» даже воображение становится окаменелым.

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 351.

<sup>2</sup> О. Уайльд в «Портрете Дориана Грея»: «This portrait would be to him the most magical of the mirrors, As it had revealed to him his own body, so it would revel to him his own soul» (Wilde O. The picture of Dorian Gray. М.: Менеджер, 2000. С.143). («Этот портрет станет для него волшебным зеркалом. Так как он выявил его собственное тело, как он раскрыл его собственную душу»).

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 352.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 93.

<sup>6</sup> Ханинова Р.М. Антропологическая поэтика русской повести и рассказа 1900-1930-х гг. Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. С. 136.

Герой, рассматривающий безногого калеку, характеризует его тело как заштопанное, будто приравнивая его к кукле, которую можно зашить, восстанавливая ее нецелостность. Он встречает в зеркале «вид несчастья уродливого»<sup>1</sup>, что отсылает нас к новелле О. Уайльда «День рождения Инфанти». Карлик у Уайльда не знает о собственном безобразии, пока не подходит к зеркалу. Впервые он осознает смертоносный и уничтожающий смысл зеркала: удваивать бытие, порождая кукольных двойников. Карлик оглядывается, видя, что «каждый предмет в комнате имеет своего двойника»<sup>2</sup>. «Здесь картина – и там картина... Здесь спящий Фавн лежит в алькове у дверей – и там, за стеною, дремлет его двойник; и серебряная Венера, вся залитая солнцем, протягивает руки к другой Венере, такой же прелестной, как она»<sup>3</sup>. У Уайльда и у Грина в текстах переплетаются разного вида изображения, привлекая внимания не только персонажей, но и читателя.

Е.О. Пономаренко в статье «Экфрастический дискурс в сказке О. Уайльда “День рождения Инфанти” и его отражение в иллюстрациях В. Бритвина и Д. Гордеева» указала, что «писателя вдохновило на написание сказки творчество Диего Веласкеса, особенно картина “Менины”»<sup>4</sup>. Исследовательница сравнивает визуальную интерпретацию сказки двумя российскими художниками – Виктором Бритвиным (который придает своим иллюстрациям статичность) и Денисом Гордеевым (рисунки которого очень динамичны). Е.О. Пономаренко приходит к выводу: «Если экфрасис находится на грани литературы и живописи, то иллюстрации составляют собственно живописный уровень книги. Происходит как

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 352.

<sup>2</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Баллада Редингской тюрьмы. Сказки. М.: Издательство «Э», 2010. С.578.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Пономаренко Е.О. Экфрастический дискурс в сказке О. Уайльда «День рождения Инфанти» и его отражение в иллюстрациях В. Бритвина и Д. Гордеева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография. – Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С. 166.



бы замыкание круга: писатель перевел изображение на язык литературы, а иллюстраторы перевели словесный образ обратно в образ живописный»<sup>1</sup>.

По мнению Ю.Н. Чумакова, «“Менины” представляют, казалось бы, единую и стабильную ситуацию, но тут же оказывается, что она внутренне динамична, любопытнейшим образом оборачивается, и автор, написавший картину, находясь в эмпирическом пространстве, присутствует в изображенном мире и изнутри картины воссоздает оставленную им эмпирию и удваивает ту же картину в ином ракурсе внутри ее самой»<sup>2</sup>. Сказка Уайльда, связанная с «Менинами» Д. Веласкеса, как и картина испанского художника, наполнена образами/мотивами-двойниками, динамизирующими пространство текста. И в рассказе Грина «Безногий» зеркало воплощает движение и игру отражений. Герой рассматривает других в зеркале. Грин создает зрительную доминанту, когда его герой пытается представить человека, стоящего на земле, и визуализирует его: «Мы ищем гармонию даже в лохмотьях, картинности – в отравленной угаром мансарде... первый случай картинности куёт воображение»<sup>3</sup>. Оживающие образы в голове обездвиживают тело: «При виде калеки я делаюсь замкнут и холоден»<sup>4</sup>. Калека тоже выполняет лишь «механические» движения, благодаря прохожих за милостыню. Механистичность персонажа отсылает нас к мотиву куклы, заштопанной и безвольной. В рассказе «Безногий» представлен, как отмечает Ю.В. Подковырин, «образ механизма, чего-то сделанного (калеки с “переделанными, заштопанными телами”», внешнего облика без

<sup>1</sup> Пономаренко Е.О. Экфрастический дискурс в сказке О. Уайльда «День рождения Инфанта» и его отражение в иллюстрациях В. Бритвина и Д. Гордеева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография. – Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. С. 170.

<sup>2</sup> Чумаков Ю.Н. «Евгений Онегин» Пушкина и «Менины» Веласкеса (К исторической поэтике пространства) // Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. С. 193.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 352.

<sup>4</sup> Там же.

внутреннего содержания с его повторяющимися, жизнеподобными движениями, претензией на жизнь»<sup>1</sup>.

Вслед за калекой жизненную энергию теряет и главный герой, он становится «замкнут» и «холоден»<sup>2</sup>. Зеркало и отображенный в нем калека приковывают взгляд рассматривающего. И если у Грина статичность персонажа сначала восполнялась живостью глаз, то после взгляд поглощен зеркальным изображением. «Я не мог отойти от зеркала, рассматривая его с живейшим и ненасытным интересом»<sup>3</sup>. Так же и Давенант, герой романа Грина «Дорога никуда», внимательно рассматривал картину: «Изображение холмов притягивало, как колодец»<sup>4</sup>. Герои настолько поглощены зарамочными объектами, что проникают сознанием вовнутрь, примеряя на себя другую реальность, живописную или зеркальную. И вот герой уже повторяет движения безногого, копируя его, превращаясь в двойника, начиная «машинально двигать руками, подражая калеке». Он меняется местами с калекой, переносится в его тело<sup>5</sup>.

В рассказе Грина проводником в иной мир является зеркало. Человек, казалось, наблюдавший за безногим в зеркале, оказывается именно тем калекой: «Я сам – глухое отражение зеркала и звонкий оригинал»<sup>6</sup>. Возможно, что это душа

<sup>1</sup> Подковырин Ю.В. «Безногий» А.С. Грина: проблема границ «внутреннего» и «внешнего» человека // Критика и семиотика. 2006. №9. С. 106.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 352.

<sup>3</sup> Там же, с. 353.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 6. С. 46.

<sup>5</sup> Подобный обмен мы встречаем в рассказе Х. Кортасара «Аксолотль». Героя увлекает «безразличная неподвижность» аксолотлей в аквариуме, и он «пожирает их глазами»: глаза аксолотля говорят ему о присутствии иной жизни. На первый взгляд, аксолотли напоминают гриновских живописных персонажей, поначалу неподвижных, но с живыми глазами. Герой рассказа Кортасара видит в аксолотлях результат метаморфозы, которой не удалось уничтожить «таинственное сознание их человеческой сущности». В кульминационный момент рассказа герой осознает, что теперь является аксолотлем, рассматривающим человека, прижавшегося лицом к стеклу. Стекло аквариума в рассказе Кортасара – будто проводник, и в то же время призрачная преграда между двойниками.

В рассказе Грина «Жизнь Гнора» герой уговаривает знакомого отправиться в путешествие, при этом сравнивая путешественников с рыбами: «Мы посетим глухие углы земли и напомним самим себе любопытных рыб, попавших в золотые сети чудес. О некоторых местах, особенно в молодости, остаются жгучие воспоминания» (Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 455).

<sup>6</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 354.

безногого переселилась на мгновение в зеркального двойника, получившего безграничные возможности, но одновременно обязанного находиться в рамках стекла. Или же герой, глядящий в зеркало, забыл на какой-то момент, что калека – это он, а не кто-то посторонний.

Зазеркальное перемещение совершает героиня новеллы В.Я. Брюсова «В зеркале». Ее с детства привлекали «прогулки» внутрь зеркала: «В некоторые я любила уходить на целые часы, теряясь в их завлекающих просторах»<sup>1</sup>. В новелле разворачивается сюжет обмена двойниками в двух реальностях. Пристальное наблюдение за отражением приводит к тому, что «зазеркальное» существо завладевает героиней. Персонаж вне зеркала, кажется, сознательно отказывается от своей жизненной силы, замирает, превращаясь в застывшую статую, желающую оказаться по ту сторону стекла, примерить на себя другую сущность. Однако, оказавшись в «зазеркальном» пространстве, героиня ищет способ его покинуть.

Герой рассказа Грина размышляет, смотря на отражение безногого в зеркале: «Меня удерживало около него желание превзойти самого себя, постичь его ощущения»<sup>2</sup>. С.Ю. Чвертко, исследуя мотив сна и двойничества в творчестве Брюсова, пишет о том, что в новеллах реальность часто раздваивается благодаря мотиву сна, который, в свою очередь, приобретает черты вещественного мира, а у Брюсова, – и вовсе, статус реальности<sup>3</sup>. И герой Грина осознает: «Я очнулся. Зеркала вызывают сны – странное смешение прошлого и настоящего, меняют взгляд, цели и впечатления»<sup>4</sup>.

Р.М. Ханинова полагает, что в качестве равновесия застывшему герою в художественном пространстве Грина происходит усиление динамики либо

<sup>1</sup> Брюсов В.Я. Последние страницы из дневника женщины: рассказы и повести. СПб.: Азбука, 2017. С. 28.

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 352.

<sup>3</sup> Чвертко С.Ю. Мотивы сна и двойничества в новеллах В. Брюсова // European Social Science Journal. М., 2013. № 11. С. 134-139.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 354.

изображениях, либо в снах<sup>1</sup>. В рассказе «Остров Рено» Тарту, уходящему от погони, казалось, что «он кружится на одном месте в странном, фантастическом танце, что все живет и дышит вокруг него, а он спит на ходу, с широко открытыми глазами»<sup>2</sup>. Для Грина быть живым – значит дышать, кроме того, писатель подчеркивает живость глаз. Не случайно почти во всех экфразах Грина важны оживающие глаза изображения.

Зеркало, с одной стороны, – связующее звено между персонажами из двух реальностей. С другой – оно проявляет истинную сущность вещей, убивает воображение. Безногий перестает мечтать и снова осознает свое положение, Так и карлик в сказке Уайльда впервые осмысляет свою сущность благодаря отражению в зеркале. М.М. Бахтин пишет о том, что «зеркало является способом самопознания героя через свое отражение»<sup>3</sup>.

В стихотворении В.Ф. Ходасевича «Перед зеркалом» зеркало помогает лирическому персонажу разобраться в своем внутреннем «я»:

И Виргилия нет за плечами, –  
Только есть одиночество – в раме  
Говорящего правду стекла<sup>4</sup>.

Е.Ю. Куликова, исследовавшая мотив зеркала в творчестве Ходасевича («Перед зеркалом», «Берлинское», «Звезды»), отмечает, что «отстраненный взгляд на себя открывает две ипостаси: по одну сторону зеркала оказывается прозрачное прошлое, по другую – трагическое настоящее»<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ханинова Р.М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910-1920-х гг.: семантика, символ, функция // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. ст. по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров, 2005. С. 114-128

<sup>2</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. С. 257.

<sup>3</sup> Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 213.

<sup>4</sup> Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 8 т. М.: Русский путь, 2009. Т. 1. С. 179.

<sup>5</sup> Куликова Е.Ю. Взгляд на себя и в себя (структура лирического «я» в стихотворении В. Ходасевича «Перед зеркалом») // Русский язык и активные процессы в современной речи. Материалы всерос.науч.практ. конф. Ставрополь, 2003. С. 228.

Герой рассказа Грина, «погружаясь» в зазеркалье, тоже окунается в воспоминания: «Здесь мои размышления внезапно вспыхнули, рванувшись вслед женщине, прошедшей быстро и озабоченно сзади меня; я тотчас узнал ее, все вспомнив, что было семь месяцев назад»<sup>1</sup>. То, что герой видит женщину позади себя, подтверждает идею видения зеркального пространства, раскрывающего дорогу в «прозрачное» прошлое. «Я поднимался в четвертый этаж, где мне открывали дверь, зная, как я звоню, две сестры, – младшая, держа старшую за талию и выглядывая из-за нее... Старшая смущалась, но не особенно; есть род приветливого смущения, действующего взаимно, и я, смущаясь сам, радовался тому. Что же разлучило нас? Я никак не мог вспомнить в эту минуту. Вообще у меня плохая память на прошлое. Первым движением моим было броситься вслед, но я почему-то не сделал этого тогда, когда она была в двух шагах, затем у меня уже не было сил двинуться»<sup>2</sup>.

Зеркальный мир Грина более динамичный, живой, наполненный эмоциями, он забирает энергию у мира извне. Две сестры из воспоминания связывают цепочкой рассказ из прошлого с безногим и его двойником, отраженным в зеркале. Но в то же время калека является одиноким персонажем в истории, вспоминающим свою возлюбленную.

Двойник присваивает себе запретные желания и побуждения, он освобождает их от тяготеющих над ними запретов и как бы приносит человеку некоторое облегчение, избавляя его от ответственности. Но одновременно, будучи и средством разрядки душевного напряжения, т.е. своеобразной спасительной отдушиной, двойник превращается в отвергаемое, непризнанное «Я», враждебное и ненавистное, которое жестоко мстит за свою отверженность и непризнанность: «Я точно окаменел. Я стоял, пытаюсь что-то понять, но мысли так разбегались, что я сам –

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 353.

<sup>2</sup> Там же, с. 354.

глухое отражение зеркала и звонкий оригинал»<sup>1</sup>. По словам Н.Я. Берковского, «для романтиков отражение – более высокая одухотворенность, в этом смысле отражение для них подлиннее, чем отражаемое»<sup>2</sup>.

Сочетание инверсии и оксюморона (окаменелость тела и одновременно бег мыслей, глухой двойник в зеркале и в то же время он звонкий наблюдатель) подводят читателя к трагической развязке сюжета. В то же время, Грин использует здесь прием синестезии – задействует сразу несколько областей чувств – зрительное восприятие и звуковое ощущение. Перед нами будто оживает картина, которая являлась всего лишь отражением в зеркале персонажа. Изображения, раздваиваясь, меняют свои свойства: обездвиженный и несчастный калека, становится в зеркале полноценным и деятельным.

Героиню романа «Джесси и Моргиана» «всегда удивляло разноречие отражения и внутренних ощущений при дурной минуте: молодая девушка в зеркале, с ее гладкими плечами и ясным взглядом, казалось, никогда не знает скверного настроения. В такие моменты Джесси чувствует себя чуждой своему образу и сомневалась в его правдивости»<sup>3</sup>. Героиня рассказа В.Я. Брюсова «В зеркале» тоже сомневается в истинности своего «я», испытывая страх перед небытием в глубине зеркала.

Ж. Лакан пишет об *иллюзорном образе* собственного «Я», одной из первых стадий становления которого является стадия зеркала. В рассмотренных произведениях этот иллюзорный образ явлен вполне отчетливо. Горе накатывает на героя новеллы «Безногий», когда к нему приходит осознание истинного существования, вызывая слезы и боль: «Я – безнаказанный, безногий, погибший, я – в котором всегда два»<sup>4</sup>. Так же и уайльдовский Карлик испытывает дикое отчаяние,

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 354.

<sup>2</sup> Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. С. 24.

<sup>3</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5. С. 195.

<sup>4</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Т. 4. С. 354.

увидев себя в зеркале: «Так это он сам – такой урод, горбатый, смешной, отвратительный»<sup>1</sup>.

Непонимание, обида и гнетущая боль ощущаются у безногих персонажей картины Питера Брейгеля «Калеки». Некогда бывшие полноценными героями находятся в окружении кирпичных стен, сковывающих их без того ограниченное движение. На картине нет зеркал, способных освободить персонажей из кирпичной тюрьмы или направить их от потерянного состояния к познанию истинных вещей. Калеки Брейгеля останутся жить в картине в неведении. Уайльдовский же Карлик умирает с разбитым сердцем, увидев лишь свою внешность. Погибает и двойник в рассказе Грина. Безногий разбивает зеркало.

Французская исследовательница истории зеркала С. Мельшиор-Бонне пишет: «С осколками зеркала связывается настоящая “география” фантазмов: утрата “корней”, шаткость сходства и тождества, ненадежность личности и идентичности, фантазмы погружения и поглощения, лабиринтообразное пространство, страх бессилия и распада на части. Те же самые осколки зеркала содержат в себе некую надежду на возможность возрождения по другую сторону зеркала, в зазеркалье, в мире грез и сновидений, в мире воображения, каковым является мир искусства»<sup>2</sup>.

Герои Грина, осмысляющие собственное «я», собственную внешность и сущность, видят в статуарных изображениях живое начало, превращаются в кукол, обретают собственных двойников. Динамичные и живые изображения подчеркивают статичный и бездушный мир реальности произведений. Ж. Лакан указывает: «Целокупная форма тела, посредством которой субъект опережает в мираже я своих возможностей, дана ему лишь как гештальт... является со статуарной рельефностью, которая ее выкристаллизовывает, и в симметрии, которая ее инвертирует, в противовес к завихрению движений, его, как он ощущает, оживляющих... Этот

<sup>1</sup> Уайльд О. Портрет Дориана Грея. М.: Эксмо. С. 579.

<sup>2</sup> Мельшиор-Бонне С. История зеркала. М.: Новое литературное обозрение, 2006. С. 379.

гештальт... чреват соответствиями, которые соединяют я со статуей, на которую человек проецирует себя, как и с призраками, его подавляющими, с автоматом, наконец, в котором в двойственном отношении стремится завершиться мир его изготовления»<sup>1</sup>.

Сюжет рассказа «Безногий» перекликается с повестью А.В. Чаянова «Венецианское зеркало» (1923). Повесть Чаянова начинается не столько со знакомства с самим персонажем, сколько с его намерением обустроить свой особняк. Герой, как и гриновская Коррида, предстает в окружении вещей: «В восьми комнатах... предметы художественного творчества пяти веков, схваченные острой гаммой экспрессионизма, несмотря на все усилия, не связывались между собой заключительным синтезом»<sup>2</sup>. И.В. Герасимов отмечает, что «попытки Алексея “построить все композицию обстановки” на деревянном негритянском идоле или на “маленькой Венере старшего Пальмы” не увенчались успехом. Ни деревянный идол, символ неразвитого религиозного чувства и элементарных инстинктов, ни Венера, олицетворение утонченных эстетических и эротических переживаний, не могли выразить всю полноту личности Алексея/Александра Чаянова. Алексей находит искомое в подвалах антиквара»<sup>3</sup>. Зеркало, содержащее в себе изображение, кардинально вмешивается в жизнь героев. Еще не увидев его, Алексей ощущает «присутствие кого-то значительного и властвующего»<sup>4</sup>.

Есть еще одна деталь у Чаянова, отсылающая нас к «Серому автомобилю» Грина, – это описание того, как зеркало функционирует: «Венецианское стекло отразило его, как отражает поверхность волнующей нефти, ломая контуры в кубистических формах смещающихся плоскостей... Алексей напряженно

<sup>1</sup> Лакан Ж. Стадия зеркала, как образующая функцию «я». СПб.: «Алетейя», 2005. С. 92.

<sup>2</sup> Чаянов А.В. Московская гофманиада. М.: Тончу, 2006. С.115.

<sup>3</sup> Герасимов. И.В. Судьба человека переходного времени. Случай Александра Чаянова. Казань: Издательство «АННА», 1997. С.60.

<sup>4</sup> Чаянов А. В. Московская гофманиада. С.116.



вглядывался в искривленные черты своего лица»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что зеркалам положено воспроизводить точную копию объекта, двойник Алексея будто принципиально отличается от него, живет самостоятельно в своем пространстве, вмещая в себе отчасти черты кубических произведений искусств, обладает своей волей и властью. Н. Солнцева отмечает: «Герой втянут в зазеркалье, в реальности вместо него обосновалось его зеркальное отражение. Алексей физически превратился в кукольное подобие зеркального человека. Он скован стеклянным пространством»<sup>2</sup>.

В рассказе Грина «Безногий» иная метаморфоза зеркального отражения. Калека, смотрящий в зеркало, хотя и видит в нем себя, но в то же время себя полноценного, прежнего – двойника, обладающего большими возможностями, нежели персонаж вне зеркала. Оба писателя затрагивают динамические свойства зеркальных изображений. Но зеркальное отражение в рассказе Грина не превращает героя в куклу, скорее, наоборот, дает ему свободу, неограниченные возможности.

Интересен тот факт, что, поменявшись пространствами, герои Чаянова сохраняют свои свойства: «вертлявый» зеркальный двойник пляшет и танцует, а настоящий Алексей находится в онемении. В зеркальном бытии дни героя становятся «свинцовыми». Безногий Грина тоже наделяется статичными чертами. Усиливается это и тем фактом, что повествование ведется от лица зеркального двойника.

И Грин, и Чаянов в своих произведениях обращаются к мотиву памяти. Но у Грина герой вспоминает свое прошлое. И прошлое это будто оживает, зеркальный двойник, как и прежде, здоров, он идет к своей возлюбленной. Прошлое даже визуализируется благодаря зеркалу. У Чаянова «память окончательно выпала из его духовного мира, и только изредка инфернальный мрак его бытия освещался какими-

<sup>1</sup> Чаянов А. В. Московская гофманиада. С. 119.

<sup>2</sup> Солнцева Н.М. Репутация куклы. С. 27.

то проблесками сознания»<sup>1</sup>. Память Алексея застывает, герою чужд этот искусственный мир, он не дает освобождения, а, наоборот, сковывает. Недаром гриновский персонаж рассматривает себя в зеркальной витрине магазина, а чаяновский Алексей в венецианском зеркале, обладающем особой вещественной рамой.

Судьбы зеркальных двойников несколько похожи. У Грина существование внереального персонажа можно объяснить силой воображения героя или погружением его в сон. Очнувшись, он разбивает зеркало, погубив тем самым ожившее изображение – существующее не в реальности, а только в воспоминании, как на картине (фотографии), сохраняющей пережитое. У Чаянова повесть осложнена фантастическими элементами: зеркальный герой вырывается из своего пространства, активно в нем действует, а после погибает от рук настоящего Алексея.

В творчестве Грина образы живописных, скульптурных и зеркальных изображений соприкасаются и переплетаются. «*Зеркало*, которое просто отражает, на самом деле воссоздает отчужденно-мертвенный лик *небытия*. *Зеркало искусства* не может бесстрастно и пассивно копировать жизнь, ибо в этом случае оно будет воссоздавать жизнь мертвую, — оно должно быть пронизано авторским чувством, тогда сотворенный образ дышит жизнью»<sup>2</sup>.

Грин, используя прием зеркальной визуализации, наполняет существование героя содержанием, помогает ему постичь свой внутренний мир, увидеть свои истинные черты. С. Мельшиор-Бонне отмечает, однако, что «если зеркало и является верным помощником в процессе идентификации и создания представления о самом себе, то оно может также стать и разоблачителем, своеобразным индикатором, свидетельствующим о наличии у человека неких глубоких психологических

<sup>1</sup> Чаянов А. В. Московская гофманиада. С. 123.

<sup>2</sup> Злочевская А. Парадоксы зазеркалья в романах Гессе, Набокова и Булгакова // Вопросы литературы. 2008. №2. С.217.

расстройств. Зеркало, эта “матрица символического”, сопровождает человека в процессе становления личности»<sup>1</sup>.

Зеркало как вариант экфрасиса было необходимо Грину, чтобы его герои могли увидеть свой портрет, не написанный специально художником, а сотворенный природой: лицо в зеркале – самый динамический, самый объективный и самый необъективный из всех образов, созданных когда бы то ни было.

Итак, во второй главе подробно проанализированы особенности динамического экфрасиса и мотив ожившего изображения в прозе Грина на материале его рассказов, повестей и романов, выявлены основные приемы построения экфрастических описаний. Рассмотрены были не только привычные для традиционных типов экфрасиса портреты и статуи, но и оживающие карточные изображения, манекены и куклы, зеркальные отражения. Исследование проводилось с привлечением интертекстуальных параллелей классиков XIX-XX вв. и отдельным выделением беллетристической линии в литературе для расширения экфрастического тезауруса и более глубокого проникновения в поэтику прозы Грина.

---

<sup>1</sup> Мельшиор-Бонне С. История зеркала. С. 15.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данном исследовании представлен анализ экфрасического тезауруса в прозе А.С. Грина. На основе наиболее полных изданий писателя (собраний сочинений в 5-ти и 6-ти томах<sup>1</sup>), была осуществлена выборка и систематизация самостоятельных экфрасисных фрагментов и мотивов, прямо или косвенно связанных с изображениями и статуями. Оказалось, что проза Грина перенасыщена живописными и скульптурными образами, экфрасис характерен почти для всех ключевых произведений писателя (он встречается во всех романах писателя кроме «Сокровищ африканских гор», в повестях «Алые паруса» и «Пролив бурь» и многочисленных рассказах). Кроме того, экфрасисный пласт у Грина очень объемен, что составляет важнейшую черту его поэтики, поэтому и было предпринято системное исследование экфрасисного тезауруса в творчестве писателя.

Нами осуществлено комплексное описание визуальной образности в романах и рассказах Грина, при этом внимание акцентируется на необычайной экфрасической плотности внутри его произведений: в одном тексте может встречаться не один, а сразу несколько различных экфрасисов и связанных с ними мотивов (например, в рассказах «Серый автомобиль», «Искатель приключений», в повести «Алые паруса» и др.), скульптурные и изобразительные мотивы могут наслаиваться друг на друга в тексте («Серый автомобиль», «Бегущая по волнам», «Золотая цепь»), инверсироваться («Бегущая по волнам», «Фанданго», «Серый автомобиль»), а связанные с экфрасисом мотивы (оживления-омертвления, движения-статуарности, мгновенности-вечности) могут переходить от одного героя к другому, от одного локуса к другому.

---

<sup>1</sup> Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. Сост. В. Ковский. М.: Правда, 1980.

Грин А.С. Собрание сочинений в 5 т. Сост. с науч. подгот. текста В. Россельса. М.: Худож. лит., 1991.

Столь важное место, занимаемое экфрасисом в творчестве Грина, и разнообразие экфрасисного репертуара объясняются многими факторами. В первую очередь, неоромантической стилистикой писателя. В исследовании прослеживаются романтические и постромантические традиции, оказавшие влияние на прозу Грина. Пушкинский, гоголевский, лермонтовский, гофмановский интертекст можно обнаружить едва ли не в каждом его экфрасисе. Общеромантические мифы о творце, художнике, тенденция синтеза искусств лежат в основе сюжетики Грина, романтическая тема художника определяет экфрастическое мышление писателя, а идея синтеза искусств соотносится с насыщенной живописностью его стиля.

Но, разумеется, не только романтическая культура релевантна для гриновского экфрасиса, его неоромантическая поэтика сформирована с учетом традиции романтизма, но в контексте культуры XX в. Одновременно с выявлением романтических подтекстов описано, как в творчестве Грина претворились черты модернистской культуры. Произведения Грина, как было показано на конкретном материале, неотрывны от контекста живописи, кинематографа, музыки XX в. Нами указаны конкретные источники изобразительных и скульптурных образов Грина (А. Беклин в повести «Алые паруса», А. Корреджио в рассказе «Шедевр», Д. Гринвуд в романе «Дорога никуда»), но также общемодернистские тенденции художественного осмысления искусства, которые нашли отражение в текстах писателя.

Оказалось, что Грин органически вписывается в интермедиаальный контекст культуры XX в., поскольку в словесной ткани его произведений плотно синтезировано живописное, картинное, скульптурное и словесное. Чтобы показать общемодернистские тенденции творчества Грина, проза писателя была помещена в контекст авторов, близких по времени создания произведений (И.А. Бунин, А.И. Куприн, Л.М. Леонов, Б.А. Лавренев, В.В. Набоков). Подробный анализ

интертекстуальных корней экфрасиса в прозе Грина позволил выявить понимание основных механизмов поэтики писателя.

Другой причиной значительного объема и необычайного разнообразия экфрасисного тезауруса у Грина считается то, что писатель был сознательно ориентирован на создание ярких, занимательных сюжетов, он в совершенстве овладел беллетристическим сюжетным канонами. Поэтому в обзор прозы Грина включены параллели и с беллетристикой А.В. Чаянова, Е.А. Нагорской, А.А. Кондратьева, Г.И. Чулкова и др.

В данном исследовании были рассмотрены динамические и статические характеристики экфрасиса, а также определены его функции в сюжетной структуре произведений Грина. Для этого подробнейшим образом с теоретической и практической точек зрения проанализирован ключевой мотив, лежащий в основе экфрасиса. Это мотив ожившего изображения, изучение которого активно велось еще задолго до широкого распространения термина «экфрасис» в русском литературоведении. Эталонным текстом для анализа основного экфрасисного сюжета представляется статья Р.О. Якобсона об ожившей статуе у Пушкина<sup>1</sup>. Ученый рассматривает тему ожившей статуи как реализованную метафору памятника: скульптура создается с целью поддержания живой памяти, но сам памятник мертв. Если же он оживает в художественном повествовании, то метафора живой памяти реализуется, что обостряет границы между живым и мертвым (изображенным, нереальным) мирами, рождает систему оппозиций живого-мертвого, позволяет играть с этими границами и перемещать смыслы внутри оппозиции.

Если Р.О. Якобсон пишет об ожившей статуе, то Л. Геллер констатирует, что многие исследователи (вплоть до М. Кригера) настаивают на статичности экфрасиса: изначально под «экфрасисом» понимается описание статических предметов

---

<sup>1</sup> Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина. С. 145-180.

искусства, введенное в текст как отдельный его эпизод. Между тем сам Л. Геллер отмечает, что экфрасическое изображение зачастую «зыбко», в нем «все колеблется, смещаются пропорции»<sup>1</sup>, вообще, существование статического изображения в искусстве проблематично, даже если в задачу художника входит передать статику, то динамический фон влияет на ее восприятие. Таким образом, понятие экфрасиса соприкасается с сюжетом об ожившей статуе, ожившем изображении, экфрасис вмещает в себя все то, что связано со структурой мифологического сюжета об ожившей статуе. Исследователи, формулирующие законы экфрасиса, выдвигают на первый план оппозиции живое/мертвое, динамическое/статическое.

Однако полностью концепция мифологемы ожившей статуи Р.О. Якобсона и теория экфрасиса не совпадают. Если какой-то термин актуализируется, то это значит, что в нем появляются новые оттенки значения. Самой яркой новацией кажется то, что в отличие от мифологемы ожившей статуи/ожившего изображения, термин экфрасис переключает внимание с сюжетной структуры (столкновение живого и мертвого миров) на фактуру текста, на сочетание в тексте описательных и повествовательных фрагментов, на их границы, чередования, поскольку экфрасис является нередко своего рода текстом в тексте, вставкой одного в другое. Фактура текста разнообразится, углубляя через экфрасис свой рельеф. И вместе с тем это не отменяет того, что в экфрасисе может быть скрыта сюжетная пружина, какая-то ключевая метафора текста, подробно исследованная на примере сюжета об ожившей статуе у Пушкина Р.О. Якобсоном. Границы описательного и повествовательного, текста и «вставки» в него проницаемы: описываемые в тексте картины или статуи всегда либо находят параллели в основном сюжете, либо в трансформированном (к примеру, «ожившем») виде внедряются в сюжет напрямую.

---

<sup>1</sup> Экфрасис в русской литературе... С.12.

«Предмет должен быть виден сквозь слово»<sup>1</sup>, – пишут теоретики экфрасиса. В этом же и заключается парадокс: фиксация изображения делает его условным и прозрачным, можно даже сказать – призрачным: «чем точнее и предметнее слово, тем больше... иллюзия бытия предмета»<sup>2</sup>. По мнению В.Е. Хализева, «словесные картины (изображения) в отличие от живописных, скульптурных, сценических, экранных являются невещественными. То есть в литературе присутствует изобразительность (предметность), но нет прямой наглядности изображений»<sup>3</sup>. Все это вполне созвучно представлениям современного искусствоведения о поверхности картины как о структуре «слоистой, пористой», «она просвечивает, состоит из складок и щелей... Так стирается традиционное противопоставление словесного и живописного. Размываются оппозиция статика экфрасиса... – динамика действия»<sup>4</sup>. Как видим, понятие экфрасиса связано с понятием сюжета, но даже описание ожившей статуи нельзя считать сугубо элементом сюжета или фрагментарной вставкой в повествование, проблема экфрасиса переводится на метауровень, существует не только в плане содержания, но и в плане словесной формы и оформления. Все живописное и скульптурное в тексте – это не только тема, но и способ оформления художественного материала, словесная пластика.

Для творчества Грина ключевым является «динамический» экфрасис как метафора ожившего изображения, разнообразные вариации которого можно увидеть в произведениях писателя. Это и оживающие картины, и портреты, и карты, символизирующие персонажей и в персонажах превращающиеся, это статуи и статуэтки (и их разновидности – куклы и манекены), активно участвующие в сюжетах рассказов и повестей, это зеркальные отражения, порождающие серии совпадений/несовпадений с отражаемым объектом. Кроме того, нельзя не отметить,

---

<sup>1</sup> Экфрасис в русской литературе... С.10.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Издательский центр «Академия», 2009. С. 143.

<sup>4</sup> Там же.



что данный сюжет и мотивы, от него идущие, широко распространены в беллетристической фантастике. Разнообразие экфрасисного тезауруса у Грина позволяет увидеть экфрасис как важное звено беллетристического канона русской литературы начала XX в., но в то же время экфрасис, безусловно, является оригинальной чертой поэтики самого Грина, творчество которого тесно связано с интермедиальной парадигмой культуры XX в. с ее вниманием к синтезу искусств.

Мотив оживающего изображения придает динамические черты экфрасису и определяет природу множества приемов включения экфрасиса в текст и приемов построения самих экфрасисических описаний. Эти приемы связаны, прежде всего, с пространственными характеристиками текста. В исследовании делается акцент на соотношении пространства рассказа и пространства изображенной в рассказе картины (статуи), на смене пространств, их совмещении, наложении, наплывах одного пространства на другое. Благодаря разработке мотива оживающего изображения выявлена возможность проанализировать особенности сложно устроенных (при помощи отсылок к изобразительному искусству и образам живописи и скульптуры) пространственных моделей Грина.

В нашем исследовании был сделан особый акцент не только на анализе тематических и сюжетных переключек между произведениями Грина и писателей XIX и XX вв., но и на описании многообразия форм включения экфрасиса в текст произведения: экфрасисы рождаются в сознании героев – так возникают картины-сны, картины-мечты, картины-видения, они вставляются в текст в качестве независимых сюжетных эпизодов, обнаруживается игра с рамками описанных изображений.

Описывая в своих произведениях живопись и скульптуру, Грин пользуется экфрасисом как приемом, позволяющим раздвинуть границы текста. Различные виды экфрасиса и мотив оживающего изображения позволили нам увидеть многомерность и многослойность структуры его произведений.

Несмотря на широкое рассмотрение разновидностей экфрасиса в работе, в перспективе остается проанализировать категорию фотографии как особый вид застывшего изображения в прозе Грина. Временные произведения искусства (музыка и танец) также присутствуют в творчестве Грина и могут послужить темой для нового исследования.

## Список литературы

### Источники

1. Ахматова А.А. Неповторимые слова / А.А. Ахматова. – М.: ЗАО «Олма Медиа Групп», 2012. – 224 с.
2. Андреев Л.Н. Полное собрание сочинений и писем в 23 томах / Л.Н. Андреев. – М.: Наука, 2001. – 1 т.
3. Бальзак О. Собрание сочинений в 10-ти томах / О. Бальзак. – М.: Худож. лит., 1987. – 1 т.
4. Белый А. Собрание стихотворений / А. Белый. – М.: Наука, 1997. – 464 с.
5. Бретон А. Антология черного юмора / А. Бретон // Перевод, комментарии, вступительная статья С. Дубина. – М.: Carte Blanche, 1999. – 544 с.
6. Брюсов В.Я. Проза / В.Я. Брюсов. – М.: Библиосфера, 1997. – 527 с.
7. Булгаков М.А. Мастер и Маргарита / М.А. Булгаков. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2006. – 512 с.
8. Бунин И.А. Собрание сочинений в 8 томах / И.А. Бунин. – М.: Воскресенье, 2000. – 4 т.
9. Гарин-Михайловский Н. Г. Собрание сочинений в 5 томах / Н.Г. Гарин-Михайловский. – СПб.: Труд, 1908. – 5 т.
10. Гете И.В. Фауст / И.В. Гете. – М.: Азбука-классика, 2009. – 480 с.
11. Гоголь Н.В. Петербургские повести / Н.В. Гоголь. – Мн.: «Нар.асвета», 1976. – 175 с.
12. Готическая проза серебряного века / Сост. И. Панкеев. – М.: Эксмо, 2009. – 637 с.
13. Готорн Н. Пророческие портреты / Н. Готорн. – М.: Худож. лит., 1965. – 494 с.

14. Гофман Э.Т.А. Новеллы / Э.Т.А. Гофман. – М.: Худож. лит., 1983. – 399 с.
15. Грин А.С. Собрание сочинений в 6 томах / А.С. Грин // Сост. В.Е. Ковский. – М.: Правда, 1980.
16. Грин А.С. Собрание сочинений в 5 томах / А.С. Грин // Сост. с науч. подгот. текста В. Россельса. – М.: Худож. лит., 1991.
17. Грин А.С. Стихотворения и поэмы / А.С. Грин. – Киров: Киров-на-Вятке, 2000. – 65 с.
18. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 томах / Н.С. Гумилев. – М.: Воскресенье, 1998. – 502 с. – 1 т.
19. Искусство и художник в русской прозе первой половины XIX века: Сб. произведений / Сост. Карпов А.А. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-т, 1989. – 560 с.
20. Каменский А.П. Рассказы / А.П. Каменский. – М.: Худож. лит., 1917. – 79 с.
21. Кондратьев А. Сны / А. Кондратьев. – СПб.: Северо-запад, 1993. – 543 с.
22. Куприн. А. И. Собрание сочинений в 9 томах / А.И. Куприн. – М.: Худ. литература, 1970. – 338 с. – 1 т.
23. Лавренев Б.А. Повести и рассказы / Б.А. Лавренев. – М.: Худож. лит., 1979. – 541 с.
24. Леонов Л.М. Собрание сочинений в 10 томах / Л.М. Леонов. – М.: Худож. лит., 1969. – 495 с. – 1 т.
25. Лем С. Сочинения в 2-х томах / С. Лем. – М.: МП Фирма «Ф. Грег», 1992. – 1 т.
26. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 томах / О.Э. Мандельштам. – М.: Арт-Бизнес-Центр, 1996. – 527 с. – 4 т.
27. Мережковский Д.С. Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) / Д.С. Мережковский. – М.: Панорама, 1992. – 576 с.

28. Мериме П. Избранное / П. Мериме; перевод А. Смирнова. – М.: Правда, 1986. – 672 с.
29. Набоков В.В. Лолита. Камера обскура / В.В. Набоков. – Томск: Красноярский рабочий, 1991. – 448 с.
30. Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений в 5 томах / В.В. Набоков; сост. Н. Артеменко-Толстой. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 2 т.
31. Набоков В.В. Собрание сочинений с 4-х томах / В.В. Набоков. – М.: Правда, 1990. – 2 т.
32. Новелла серебряного века / Сост. Т. Берегулева-Дмитриева. – М.: Терра, 1994. – 572 с.
33. Нагродская Е.А. Гнев Диониса / Е.А. Нагродская. – СПб.: тип. т-ва «Общественная польза», 1911. – 272 с.
34. Одоевский В.Ф. Повести и рассказы / В.Ф. Одоевский. – М.: Худож. лит., 1988. – 382 с.
35. Олеша Ю. К. Три толстяка / Ю.К. Олеша. – М.: Худож. лит., 1979. – 156 с.
36. По Э. Рассказы / Э. По; вступ. статья Г. Злобина. – М.: Худож. лит., 1980. – 351 с.
37. Пруст М. Любовь Свана / М. Пруст; пер. с фр. Е. Баевской. – СПб: Азбука-Аттикус, 2012. – 288 с.
38. Пушкин А.С. Собрание сочинений в 6 томах / А.С. Пушкин. – СПб: Брокгауз-Ефрон, 1910. – 706 с. – 4 т.
39. Ремарк Э.М. Жизнь взаимы / Э.М. Ремарк. – М.: Издательство АСТ, 2017. – 287 с.
40. Русская готическая проза / Сост. Н. Будур. – М.: Терра-Книжный клуб, 1999. – 509 с.

41. Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840 гг) / Сост. и авторы комментариев Карпов А.А., Иезуитова Р.В. и др. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1991. – 672 с.
42. Сологуб Ф.К. Мелкий бес: Роман. Рассказы / Ф.К. Сологуб. – М.: Правда, 1989. – 480 с.
43. Сологуб Ф.К. Собрание сочинений в 20 томах / Ф.К. Сологуб. – СПб.: Сирин, 1914. – 12 т.
44. Толстой А. Н. Собрание сочинений: В 10 томах / А.Н. Толстой. – М.: Худож. лит., 1981. – 3 т.
45. Уайльд О. День рождения Инфанты / О. Уайльд. – М.: Дрофа-Плюс, 2008. – 189 с.
46. Уайльд О. Собрание сочинений: В 3 томах / О. Уайльд. – М.: ТЕРРА, 2000. – 1 т.
47. Флобер Г. Собрание сочинений: В 3-х томах / Г. Флобер. – М.: Худож. лит., 1983. – 2 т.
48. Ходасевич В. Ф. Собрание стихов / В.Ф. Ходасевич. – Л.: Искусство, 1989. – 95 с.
49. Чайнов А. В. Московская гофманиада / А.В. Чайнов. – М.: Тончу, 2006. – 350 с.
50. Чулков Г.И. Морская царевна / Новелла серебряного века // Сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. – М.: Терра, 1991. – 576 с.
51. Элиаде М. Девица Кристина / М. Элиаде; пер. с рум. Анастасии Старостиной. – М.: Критерион, 2000. – 233 с.
52. Wilde O. The picture of Dorian Gray / O. Wilde. – М.: Менеджер, 2000. – 303 с.

53. Анисимова Е.Е. Эхо Жуковского и Гоголя в прозе И.А. Бунина 1910-х гг.: поэтика баллады и эстетика «страшного» / Е.Е. Анисимова, К.В. Анисимов // Вестник Томского государственного университета. – 2015. – №2. – С. 85-104.
54. А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 130-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международных Юбилейных Гриновских чтений / А. Е. Ануфриев, Т. Е. Загвоздкина, К. С. Лицарева. – Киров: Изд-во ВятГГУ, 2011. – Вып.2. – 178 с.
55. А.С. Грин и судьбы романтики в мировой литературе / Е.О. Галицкая. – Киров: ООО «Радуга-ПРЕСС», 2016. – 255 с.
56. Абрамова К.В. «Экфрастический след» в повести Б. Пастернака «Детство Люверс» / К.В. Абрамова // Вестник Костромского государственного университета. – 2017. – №4. – С. 132-136.
57. Аверинцев С. С. Образ античности в западноевропейской литературе XX века. Некоторые замечания / С.С. Аверинцев // Новое в современной классической филологии. – М.: Наука, 1979. – С. 5-10.
58. Автухович Т.Е. Поэтические экфрасисы Иосифа Бродского / Т.Е. Автухович // *Literatura i kultura rosyjska w metropolii i na emigracji*. – Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek, 2011. – С. 371 - 385.
59. Александр Грин: жизнь, личность, творчество: Статьи, очерки, исследования / А.А. Ненада. – Феодосия: «Арт Лайф», 2010. – 182 с.
60. Амелин Г.Г. «Менины» Веласкеса: Картина о картине / Г.Г. Амелин. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2017. – 72 с.
61. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М.: Архитектура-С, 2007. – 391 с.

62. Асташенко Е.В. Свернутый в экфрасис сюжет в беллетристике начала XX века / Е.В. Асташенко // Современные исследования социальных проблем. – 2015. – № 9. – С. 300-311.
63. Баль В.Ю. Мотив «живого портрета» в повести Н.В. Гоголя «Портрет»: текст и контекст: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Баль Вера Юрьевна. – Томск, 2011. – 22 с.
64. Баттилотти Д. Босх / Д. Баттилотти. – М.: Белый город, 1998. – 62 с.
65. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / С. Г. Бочаров; примеч. С. С. Аверинцев и С. Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 423 с.
66. Башкеева В.В. От живописного портрета к литературному. Русская поэзия и проза конца XVIII – первой трети XIX века / В.В. Башкеева. – Улан-Удэ: издательство Бурятского госуниверситета, 1999. – 270 с.
67. Беззубцев-Кондаков А.Е. Смерть Пигмалиона [Электронный ресурс] / А.Е. Беззубцев-Кондаков // Дарьял, 2009. – №4. – Режим доступа: [http://www.darial-online.ru/2009\\_4/bezzubcev.shtml](http://www.darial-online.ru/2009_4/bezzubcev.shtml)
68. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии / Н.Я. Берковский. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 510 с.
69. Биbihин В.В. Новый ренессанс / В. В. Биbihин. – М.: Прогресс-Традиция, 1998. – 493 с.
70. Благодерова Е.И. Роль «таинственного» портрета в рассказах «Пророческие портреты» / Е.И. Благодерова // Романо-германская филология в контексте науки и культуры: международный сборник научных статей. – Новополюцк: ПГУ, 2013. – 334 с
71. Боева Г.Н. Творчество Леонида Андреева как явление модерна: к постановке проблемы / Г.Н. Боева // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2016. – № 8-1 (62). – С. 17-19.



72. Богатырева Н. Д. «Магия карт» в новеллистике Леонида Андреева («Большой шлем») и Александра Грина («Клубный арап», «Гениальный игрок») / Н.Д. Богатырева // А. С. Грин: взгляд из XXI века: к 125-летию Александра Грина: сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. «Актуал. проблемы соврем. филологии». – Киров: ВятГГУ, 2005. – 283 с.

73. Бочаров С.Г. Память литературного творчества / С.Г. Бочаров. – М.: ИМЛИ РАН, 2014. – 608 с.

74. Брагинская Н.В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением / Н.В. Брагинская // Одиссей. Человек в истории. – М.: Наука, 1994. – С. 259-283.

75. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. – С. 259-282.

76. Букс Н.Я. «Парикмахерский код» в русской культуре XX века / Н. Я. Букс // Славянский альманах. – Претория: Университет Южной Африки, 2004. – Т. 10. № 1. – С. 4-23.

77. Вакенродер В.Г. Фантазии об искусстве / В.-Г. Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – 263 с.

78. Варламов А.Н. Александр Грин / А.Н. Варламов. – М.: Молодая гвардия, 2008. – 452 с.

79. Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование / Сост. П.С. Волкова. – Астрахань: Астрахан. облИУУ, 1997. – 240 с.

80. Виноградов В. В. Стиль «Пиковой дамы» / В.В. Виноградов // Пушкин. Временник пушкинской комиссии. – М.: Изд-во АН СССР, 1936. – Т. 2. – С. 74-147.

81. Виппер Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М.: Из-во В. Шевчук. 2008. – 368 с.

82. Виппер Б. Р. Проблема и развитие натюрморта / Б.Р. Виппер. – СПб.: Азбука-классика, 2005. – 382 с.
83. Вихров В. Рыцарь мечты // Грин А.С. Собрание сочинений в 6 т. – М.: Правда, 1980. – 1 т. – С. 3-34.
84. Вулис А. З. Литературные зеркала / А.З. Вулис. – М. : Сов. писатель, 1991. – 478 с.
85. Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.
86. Герасимов И.В. Судьба человека переходного времени. Случай Александра Чаянова / И.В. Герасимов. – Казань: АННА, 1997. – 192 с.
87. Гершензон М.О. Избранное. Мудрость Пушкина / М.О. Гершензон. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2015. – 384 с.
88. Гинзбург Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М.: Intrada, 1999. – 415 с.
89. Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине / Н.Н. Грин. – Симферополь: Крымское учебно-педагогическое государственное издательство, 2000. – 134 с.
90. Грякалова Н.Ю. Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба «Заклинательница змей») / Н.Ю. Грякалова // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. – М.: Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.
91. Гюнтер Х. Между мамоной и мистикой. Проблематика художника в «Портрете» Гоголя / Х. Гюнтер // Гоголь как явление мировой литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 400 с.

92. Делекторская И.Б. Ф. Шиллер на русской почве: случай С. Кржижановского («Кунц и Шиллер», 1922) [Электронный ресурс] / И.Б. Делекторская // University of Toronto: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. – Режим доступа: <http://sites.utoronto.ca/tsq/19/shiller19.shtml>
93. Денисов В.Д. Черты «Портрета» / В.Д. Денисов // Гоголь как явление мировой литературы. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – 400 с.
94. Дикова Т. Ю. Рассказовая проза Александра Грина в контексте русской и мировой культуры / Т.Ю. Дикова // Динамика языковых и культурных процессов в современной России. – 2016. – № 5. – С. 807-811.
95. Дмитриева Е.Е. Экфрасис в творчестве Н.В. Гоголя, или вопрос о границах между живописью и поэзией / Е.Е. Дмитриева // Преподаватель XXI век. – 2009. – № 1-2. – С. 305-313.
96. Дроздова А.О. Экфрасис как форма совмещения перспектив в ранних рассказах В. Набокова / А.О. Дроздова, Н.А. Рогачева // LITTEPATERRA. Материалы V Международной конференции молодых ученых. – 2016. – С. 257-265.
97. Душинина Е.В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.03 / Душинина Евгения Васильевна. – Иваново, 2010. – 24 с.
98. Душинина Е.В. Визуальность в литературе XIX – начала XX веков / Е.В. Душинина // Личность. Культура. Общество. – 2008. – Т. X. № 5-6 (44-45). – С. 452-457.
99. Жизнь Александра Грина, рассказанная им самим и его современниками: Автобиографическая проза. Воспоминания. – М.: Издательство Литературного института имени А.М. Горького, 2012. – 560 с.

100. Жолковский А. К. К описанию поэтического мира Пушкина / А.К. Жолковский // Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, интертексты. – М.: РГГУ, 2005. – 654 с.
101. Зверева Т.В. «Двойной портрет» в повести Н.В. Гоголя «Старосветские помещики» / Т.В. Зверева // Вестник Удмуртского университета. – Ижевск, 2009. – №3. – С. 35-40.
102. Звонова С.А. Русская литература первой половины XX века в контексте других видов искусства и феномен экфрасиса / С. А. Звонова. – Пермь: Пермская гос. академия искусства и культуры, 2014. – 88 с.
103. Злыднева Н.В. Изображение и слово в риторике русской культуры XX века / Н.В. Злыднева. – М.: Индрик, 2008. – 304 с.
104. Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина / Е. Н. Иваницкая. – Ростов н/Д : Изд-во Рост. ун-та, 1993. – 64 с.
105. Капинос Е.В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е.В. Капинос. – Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. – 334 с.
106. Капинос Е.В. Формы и функции лиризма в прозе И.А. Бунина 1920-х годов: автореферат дис. ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Капинос Е. В. – Новосибирск, 2014. – 44 с.
107. Капинос Е.В. «Элегический сюжет рассказа И. Бунина «Несрочная весна» / Е.В. Капинос // Филологический класс. – 2008. – №20. – С.84-88.
108. Кассен Б. Эффект софистики / Б. Кассен. – М.: Моск. филос. фонд, 2000. – 238 с.
109. Классика и современность: Сборник научных работ памяти профессора Ш.З. Залимова / Сост. Е.Ш. Галимова. – Архангельск: Поморский государственный университет М.В. Ломоносова, 2003. – 180 с.
110. Клинг О.А. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О.А. Клинг // Экфрасис в русской

литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума/под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 97-111.

111. Ковтунова И. И. Живопись и графика в поэзии Максимилиана Волошина / И. И. Ковтунова. – Владимир: изд. А. Ковзуна, 2005. – 35 с.

112. Кобелева Е.А. Гриновский текст в жизненном мире фотохудожника О.Ф. Барышниковой / Е.А. Кобелева // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 130-летию Александра Грина. – Киров: Изд-во Вятского гос. гуманитарного ун-та, 2011. – С. 124-141.

113. Кобзев Н. А. О портрете в романах А. Грина / Н.А. Кобзев // Вопросы русской литературы. – Львов, 1975. – №1. – С.86-92.

114. Кобзев Н.А. Роман Александра Грина (проблематика, герой, стиль) / Н.А. Кобзев. – Кишинев: «Штиинца», 1983. – 140 с.

115. Ковский В.Е. Романтический мир Александра Грина / В.Е. Ковский. – М.: Наука, 1969. – 296 с.

116. Козлова Е.А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Козлова Елена Анатольевна. – Псков, 2004. – 18 с.

117. Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Криворучко Анна Юрьевна. – Тверь, 2009. – 18 с.

118. Кротова Д.В. Синтез искусств в русской литературе конца XIX - первой трети XX века : А. Белый, З.Н. Гиппиус, А.С. Грин, М.М. Зощенко: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Кротова Дарья Владимировна. – М., 2013. – 34 с.

119. Крутская С.В. Экфрасис как способ сопоставления этического и эстетического в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» / С.В. Крутская // Вояджер: мир и человек. – 2016. – № 6. – С. 144-148.

120. Куликова Е.Ю. Взгляд на себя и в себя (структура лирического «я» в стихотворении В. Ходасевича «Перед зеркалом») / Е.Ю. Куликова // Русский язык и активные процессы в современной речи. – Ставрополь, 2003. – С.227-230.
121. Куликова Е.Ю. «Дальние небеса» Николая Гумилева. Поэзия. Проза. Переводы / Е.Ю. Куликова. – Новосибирск: «Свиньин и сыновья», 2015. – 272 с.
122. Куликова Е.Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: автореф. ... дис.... д. фил.н.: 10.01.01 / Куликова Е. Ю. – Новосибирск: НГПУ, 2012. – 45 с.
123. Куликова Е.Ю. Динамические аспекты пространства в лирике акмеистов: лейтмотивная поэтика: дис. ... доктора филологических наук.: 10.01.01 / Куликова Е. Ю. – Новосибирск: НГПУ, 2012. – 337 с.
124. Куликова Е.Ю. К мотивным анализам стихотворений Анны Ахматовой: снег, лёд, холод, статуарность, творчество / Е.Ю. Куликова // Русская литература в меняющемся мире. – Ереван, 2006. – С. 253-273.
125. Куликова Е.Ю. Петербургский текст в лирике В.Ф. Ходасевича: «Тяжелая лира», «Европейская ночь»: дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Куликова Елена Юрьевна. – Новосибирск, 2000. –256 с.
126. Куликова Е.Ю. Пространство и его динамический аспект в лирике акмеистов / Е.Ю. Куликова. – Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2011. – 530 с.
127. Левитт М. Визуальная доминанта в России XVIII века / М. Левитт. – М.: Новое литературное обозрение, 2015. – 528 с.
128. Ливская Е. В. Художник как новый тип героя в русской литературе 1920-1930-х годов: на материале произведений С. Кржижановского, К. Вагинова, А. Грина / Е.В. Ливская // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – №4-3 (34). – С. 113-116.
129. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства XVIII – начало XIX века / Ю.М. Лотман. – СПб. Искусство, 1999. – 415 с.

130. Лотман Ю.М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.
131. Лотман Ю. М. Об искусстве / Ю.М. Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.
132. Лотман Ю.М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. – Таллин, 1992. – С. 389-415.
133. Лотман Ю.М. Сотворение Карамзина / Ю.М. Лотман. – М.: Книга, 1987. – 336 с.
134. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 14 - 287.
135. Луткова Е.А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Луткова Елена Александровна. – Томск, 2008. – 25 с.
136. Ляхович А.В. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина [Электронный ресурс] / А.В. Ляхович. – Режим доступа: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/lyahovich-vitki-i-okovy.htm>
137. Ляхович А.В. Поющая книга (Александр Грин и музыка) / А.В. Ляхович // Израиль XXI, музыкальный журнал. – 2009. – №3 (16). – С.65-78.
138. Макс Фрай. Дорога никуда [Электронный ресурс] / Макс Фрай. – Режим доступа: <http://grinlandia.narod.ru/articles/article00.htm>
139. Манн Ю.В. Скульптурный миф Пушкина и гоголевская формула окаменения / Ю.В. Манн. – Таллинн: Тартуский государственный университет, 1987. – С. 18-21.
140. Маркович В. М. Петербургские повести Н. В. Гоголя / В.М. Маркович. – Л.: Худож. лит., 1989. – 205 с.

141. Медведева Н.Г. Проблема точки зрения в стихотворении О. Седаковой «Портрет художника на его картине» / Н.Г. Медведева // Вестн. Удмуртского ун-та. – Ижевск, 2007. – № 5. – С. 95 - 104.
142. Мельникова Н.Г. Классик без ретуши: Лит. мир о творчестве Владимира Набокова / Н.Г. Мельникова. – М.: Новое лит. обозрение, 2000. – 688 с.
143. Мельшиор-Бонне С. История зеркала / С. Мельшиор-Бонне. – М.: Новое лит. обозрение, 2005. – 452 с.
144. Мещерякова А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX - XX веков: на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01., 10.01.03/ Мещерякова Анна Владимировна. – Владимир, 2015. – 26 с.
145. Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество / Л. Михайлова. – М.: Худож. лит., 1980. – 216 с.
146. Модина Г.И. Мотив «искушений» в драме Флобера «Искушение святого Антония» [Электронный ресурс] / Г.И. Модина. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/modina-motiv-iskushenij-flobera.htm>
147. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01/ Морозова Наталья Геннадьевна. – Новосибирск, 2006. – 21 с.
148. Н.В. Гоголь как герменевтическая проблема: к 200-летию со дня рождения писателя / Сост. О.В. Зырянова. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2009. – 348 с.
149. Нагайцева Е. В. Концептуальная символическая модель: На материале творчества А. С. Грина: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Нагайцева Елена Вячеславовна. – Барнаул, 2002. – 19 с.



150. Налегач Н.В. «Поэтика отражений» И. Анненского и феномен поэтического диалога в русской лирике XX века / Н.В. Налегач. – Кемерово, 2012. – 260 с.
151. Налегач Н.В. Поэтика экфрасиса в стихотворениях И. Анненского «К портрету...» / Н.В. Налегач // Вестник Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова. – 2016. – Т. 22. № 2. – С. 129-133.
152. Назиров Р. Г. Сюжет об оживающей статуе / Р.Г. Назиров // Фольклор народов России. Фольклор и литература. Общее и особенное в фольклоре разных народов. – Уфа: Башкирский университет, 1991. – С. 24-37.
153. Невская П.В. Литературно-живописное портретирование: основные параметры и характеристики / П.В. Невская. – Краснодар, 2010. – 143 с.
154. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клим Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 123-135.
155. Николаенко Н.А. К проблеме цветомузыкальной синестезии в символистском контексте русской и американской литератур (Н. Готорн – А. Грин) / Н.А. Николаенко // Американские исследования в Сибири. – Томск, 2003. – С. 164-172.
156. Ортега-и-Гассет Х. «Дегуманизация искусства» и другие работы. Эссе о литературе и искусстве / Х. Ортега-и-Гассет. – М.: Радуга, 1991. – 639 с.
157. Оцуп Н. А. Николай Гумилев. Жизнь и творчество / Н.А. Оцуп. – СПб. : Logos, 1995. – 197 с.
158. Первова Ю.А. Александр и Нина Грин. Биографические очерки / Ю.А. Первова. – М.: Издат. дом Коктебель, 2015. – 624 с.
159. Петрова Н.А. Структура пространства в «Фанданго» А. Грина / Н.А. Петрова // Алфавит: строение повествовательного текста. Синтагматика. Прагматика. – Смоленск: СГПУ, 2004. – С. 249-256.

160. Петрусь Т.В. Неповторимое слово Александра Грина: Филологические этюды / Т.В. Петрусь. – Киров: Изд-во ВятГГУ, 2007. – 51 с.
161. Пивоваров В. О любви слова и изображения / В. Пивоваров. – М.: Новое литературное обозрение, 2004. – 140 с.
162. Пинский Л.Е. Ренессанс. Барокко. Просвещение / Л.Е. Пинский. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2014. – 780 с.
163. Подковырин Ю.В. «Безногий» А.С. Грина: проблема границ «внутреннего» и «внешнего» человека / Ю.В. Подковырин // Критика и семиотика. – 2006. – №9. – С. 103-112.
164. Полупанова А. В. Трансформация «кукольного» сюжета в прозе XIX-XXI вв.: Э. Т. А. Гофман («Песочный человек») – А. Грин («Серый автомобиль») – Д. И. Рубина («Синдром петрушки») / А.В. Полупанова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2014. – № 10-2 (40). – С. 142-145.
165. Пospelов Г.Г. Бубновый валет: примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов / Г.Г. Пospelов. – М.: Пинакотека, 2008. – 288 с.
166. Попова Л.В. «Пиковая дама»: социально-психологические и философские аспекты / Л.В. Попова. – М.: Развитие, 2004. – 39 с.
167. Проскурина Е.Н. Фаустиана Андрея Платонова (на материале прозы 1920-х - 1930-х годов) / Е.Н. Проскурина. – М.: Новый хронограф, 2015. – 350 с.
168. Рассовская Л.П. Изображение человека в художественных произведениях Пушкина и Гоголя: диалоги и дискуссии / Л.П. Рассовская. – Самара: Изд-во «Самарский университет», 2004. – 198 с.
169. Ржевская Н.Ф. Гюстав Флобер / Н.Ф. Ржевская // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1994. – 7 т. – С. 254-264.
170. Ревякина А.А. Некоторые проблемы романтизма XX века и вопросы искусства в послеоктябрьском творчестве Александра Грина: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01. – М., 1970. – 20 с.

171. Ревякина А.А. «Предмет искусства – главный: скульптура души»: (А.Грин в творческом поиске) / А.А. Ревякина // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. – М., 1996. – №7. – С. 92-120.
172. Ревякина А.А. «Скульптура Души...»: А.С. Грин О психологии творчества / А.А. Ревякина // Res Philologica: Ученые Записки. – Архангельск: Поморский Университет, 2009. – №6. – 190 с.
173. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европ. традиция / М. Рубинс. – СПб. : Акад. проект, 2003. – 357 с.
174. Рубинчик О.Е. «Если бы я была живописцем...». Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой / О.Е. Рубинчик. – СПб.: Серебряный век, 2010. – 348 с.
175. Сидельникова М.Л. Между жизнью и смертью: идея границы в семантическом ядре мотива «оживающего» изображения / М.Л. Сидельникова // Сибирский филологический журнал. – 2013. – № 3. – С. 74-78.
176. Сидельникова М. Л. Мотив «живой» картины: проблема витальности творения (по рассказам А. Грина «Фанданго» и М. Веллера «Все уладится») / М.Л. Сидельникова // Философия жизни в русской литературе XX–XXI веков: от жизнестроения к витальности. – Иркутск: Изд-во ИГУ, 2013. – С. 405-422.
177. Сидельникова М.Л. Мотив «ожившего» изображения в художественном мире А.К. Толстого: неклассическое содержание классической формы / М.Л. Сидельникова // Вестник Бурятского государственного университета. – 2013. – № 10. – С. 103-106.
178. Силантьев И.В. Повествовательный мотив и литературный сюжет / И.В. Силантьев // Universum Humanitarium. – 2016. – № 1 (2). – С. 6-24.
179. Солнцева Н.М. Репутация куклы / Н.М. Солнцева. – М.: Водолей, 2017. – 176 с.

180. Степанов А. Крымский период творчества Александра Грина / А. Степанов. – М.: Селадо, 2015. – 160 с.
181. Стрельникова Л.Ю. Основные тенденции русской и западноевропейской литературы в контексте мировой культуры: монография / Л.Ю. Стрельникова. – Армавир: РИО АГПА, 2013. – 368 с.
182. Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопр. о культ.-ист. предпосылках ордер. зодчества / Л.И. Таруашвили. – М. : Яз. рус. культуры, 1998. – 373 с.
183. Толстая Е.Д. Ключи счастья. Алексей Толстой и литературный Петербург / Е.Д. Толстая. – М.: НЛЮ, 2013. – С. 544.
184. Топоров В.Н. О границах и мере «человеческого» и о встрече человека со знаком самого себя (образ статуи у Анненского) / В.Н. Топоров // Антропология культуры. – 2015. – № 5. – С. 191-221.
185. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю.Н. Тынянов. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
186. Успенский Б.А. Ego Loquens. Язык и коммуникационное пространство / Б.А. Успенский. – М.: РГГУ, 2007. – 297 с.
187. Уртминцева М.Г. Говорящая живопись: (Очерки истории лит. портр.) / М.Г. Уртминцева. – Н. Новгород: Изд-во Нижегород. ун-та, 2000. – 121 с.
188. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика исследования / М.Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4-2. – С. 975-977.
189. Фарыно Е. О парадигме «портрет – акт – натюрморт» и ее семиотике» / Е.О. Фарыно // *Studia Litteraria Polono-Slavica*. – 2002. – №7. – С. 403-409.
190. Федосюк Ю.А. Что непонятно у классиков, или энциклопедия русского быта XIX века / Ю.А. Федосюк. – М.: Наука, 2001. – 264 с.

191. Федута А.И. «И примешь ты смерть от коня своего...» («Метценгерштейн» Эдгара По и «Красный жеребец» Георгия Чулкова) / А.И. Федута // Новый филологический вестник. – 2013. – №3. – С. 132-139.
192. Флаккер А. Живописная литература и литературная живопись / А. Флаккер. – М.: Три квадрата, 2008. – 432 с.
193. Франк С.Л. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя / С.Л. Франк // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 32-42.
194. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – Екатеринбург, 2008. – 896 с.
195. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сad, 1994. – 408 с.
196. Хализев В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Издательский центр «Академия», 2009. – 432 с.
197. Ханзен-Лёве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / О.А. Ханзен - Лёве. – М.: РГГУ, 2015. – 450 с.
198. Ханинова Р.М. Антропологическая поэтика русской повести и рассказа 1900-1930-х гг. / Р.М. Ханинова. – Элиста: Изд-во Калм. ун-та, 2013. – 210 с.
199. Ханинова Р.М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910-1920-х гг.: семантика, символ, функция / Р.М. Ханинова // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. ст. по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров, 2005. – С. 114-128.
200. Харчев В.В. Поэзия и проза Александра Грина / В.В. Харчев. – Горький: Волго-Вят. кн. изд-во, 1975. – 256 с.
201. Хасин Г. Испытание святого Антония / Г. Хасин. – М.: Летний сад, 2002. – 346 с.

202. Хетени Ж. Экфразис о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада / Ж. Хетени // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 162-167.
203. Ходанен Л. А. Миф в творчестве русских романтиков: дис ... доктора филологических наук: 10.01.01 / Ходанен Людмила Алексеевна. – Томск: Изд-во Томского ун-та, 2000. – 320 с.
204. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 23-32.
205. Хрулев В.И. Романтизм Александра Грина (эволюция и сущность) / В.И. Хрулев. – Уфа: Изд. Башк. ун-та, 1994. – 232 с.
206. Чвертко С.Ю. Мотивы сна и двойничества в новеллах В. Брюсова / С.Ю. Чвертко // European Social Science Journal. – М., 2013. – № 11(1) – С. 134-139.
207. Чумаков Ю.Н. Стихотворная поэтика Пушкина / Ю.Н. Чумаков. – СПб.: Государственный Пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге, 1999. – 432 с.
208. Шарыпкин Д.М. Пушкин в шведской литературе / Д.М. Шарыпкин // Пушкин и мировая литература. – Л.: Наука, 1974. – 7 т. – С. 251-262.
209. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – 2004. – №7. – С. 217-226.
210. Шевцова Г.И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А.С. Грина (мотивный аспект): автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Шевцова Галина Ивановна. – Елец, 2003. – 20 с.
211. Шмид В. Проза как поэзия. Пушкин, Достоевский, Чехов, авангард / В. Шмид. – СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. – 418 с.
212. Шульц Р. Пушкин и Книдский миф / Р. Шульц. – Мюнхен: Вильгельм Финг ферлаг, 1985. – 136 с.

213. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб.: Петрополис, 1998. – 432 с.
214. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Н.С. Бочкарева. – Пермь: Перм. гос. нац. исслед. ун-т., 2014. – 204 с.
215. Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Издательство «МИК», 2002. – 216 с.
216. Юдакова Ю.В. Женский инфернальный персонаж в повести М.Ю. Лермонтова «Штосс» / Ю.В. Юдакова // М.Ю. Лермонтов: художественная картина мира: сборник статей. – Томск: Издательство ГОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет», 2008. – 268 с.
217. Яблоков Е.А. Роман Александра Грина «Блистающий мир» / Е.А. Яблоков. – М.: МАКС Пресс, 2005. – 148 с.
218. Якобсон Р.О. Работы по поэтике / Р.О. Якобсон. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.
219. Якобсон Р.О. Язык и бессознательное / Р.О. Якобсон. – М.: Гнозис, 1996. – 245 с.
220. Якубович Д.П. Литературный фон «Пиковой дамы» / Д.П. Якубович // Литературный современник. – 1935. – №1. – С. 206-212.
221. Ямпольский М.Б. Живописный гнозис / М.Б. Ямпольский. – М.: Ш.П. Бреус, 2015. – 144 с.
222. Ямпольский М.Б. За пределы холста / М.Б. Ямпольский // Язык-тело-случай: кинематограф и поиски смысла. – М.: НЛО, 2004. – 369 с.
223. Ямпольский М.Б. Наблюдатель: очерки истории видения / М.Б. Ямпольский. – СПб: Порядок слов: Мастерская Сеанс, 2012. – 343 с.
224. Ямпольский М.Б. О близком (очерки немиметического зрения) / М.Б. Ямпольский. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 240 с.

225. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47-57 .
226. Futurist Manifestos. Ed. by Umbro Apollonio. – L., 1973. – 232 p.
227. Gross. K. The Dream of the Moving Statue / K. Gross. – Pennsylvania State University Press, 2006. – 272 с.
228. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / M. Krieger. – Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1992. – 432 с.
229. Lieberman M. Натюрморт, vanitas, обманка: наваждение вещей в русской литературе XX века / Studia Litteraria Polono-Slavica, 7: Portret-akt- martwa natura. – Sow. Warszawa, 2002. – С. 187-198.
230. Mitchell W.J.T. Picture theory: Essays on verbal and visual representation. – London: The University of Chicago Press, 1994. – 462 с.