

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**Ботова Александра Сергеевна**

**ЭКФРАСИС В ПРОЗЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА**

Выпускная квалификационная работа  
магистра филологии

Научный руководитель: к. ф. н., доц.

Григорьева Людмила Павловна

Рецензент: к. ф. н., доц.

Петровская Елена Васильевна

Санкт-Петербург

2017

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Экфрасис как описание «застывших» форм искусства .....	15
1.1 Изобразительное искусство .....	15
1.2 Фотография .....	30
1.3 Скульптура.....	38
1.4 Архитектура.....	46
Глава II. Экфрасис как описание «временных» форм искусства.....	54
2.1 Музыка.....	54
2.2 Танец.....	68
2.3 Кино.....	70
Заключение.....	75
Список литературы .....	77

## ВВЕДЕНИЕ

Творчество Александра Грина всегда воспринималось неоднозначно. В довоенные годы литературные критики отзывались о нем довольно негативно, в первую очередь по причине невозможности вписать Грина в социалистический контекст советской литературы. В отличие от «возвращенных» авторов, Грина реабилитировали довольно рано — в 50-е годы. Одним из первых призывов обратиться к наследию писателя стала статья «Корабли Александра Грина» М. Щеглова, в которой высоко оценивается «художественная прелесть прозы Александра Грина»<sup>1</sup>. Щеглов пишет о том, что, хотя его наивный «дендизм», подражательность и старомодность иногда кажутся излишними, изобразительная точность и сила Грина поражает и «ослепляет» читателя.

Пик популярности творчества Александра Грина приходился на 60-е — 70-е, тогда же к сюжетам его произведений стал обращаться театр и кино. Примерно в это же время было издано первое собрание сочинений Грина<sup>2</sup>.

В. И. Грачев в своей статье отмечает два диаметрально противоположных отношения к творчеству Грина: первый — «восторженный, а порой благостный подход с „придыханием“ к восприятию гриновской романтики, разлитой на страницах его странных и „пряных“ книг»<sup>3</sup>, второй — «жесткий, злой взгляд разных советских и не только критиков, обвиняющих писателя в асоциальном уходе от реальности в придуманный мир, полный несбыточных фантазий и грез»<sup>4</sup>. Сам же Грачев характеризует стиль Грина как «трагико-

---

<sup>1</sup> Щеглов М. Корабли Александра Грина // «Новый мир», №10. 1956. URL: [http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum\\_grin\\_criticism\\_01.htm](http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum_grin_criticism_01.htm). Дата обращения: 23.05.17.

<sup>2</sup> Грин А. Собрание сочинений, 1–6 т. М., Правда, 1965.

<sup>3</sup> Грачев В. И. Творчество и личность писателя неоромантика Александра Грина в контексте современной культурологии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2015, № 2, том 2. С. 339.

<sup>4</sup> Там же. С. 339.

символический неоромантизм»<sup>5</sup>.

По словам Т. Ю. Диковой, одной из проблем в исследовании творчества Грина в современном литературоведении остается то, что предметом интереса становятся методы, использованные автором, а не его стиль, «в результате чего писательская индивидуальность в немалой степени нивелируется»<sup>6</sup>. В последние десятилетия часто говорится о том, что проза Грина занимает «пограничную» позицию, отсюда и различные определения его творчества (фантастический, сказочный, мистический реализм; психологический, реалистический романтизм и т. д.). В связи с этим в значительном количестве работ творчество Александра Грина рассматривается в контексте определенного направления («Творчество и личность писателя неоромантика Александра Грина в контексте современной культурологии»<sup>7</sup> Грачева В. И., «Творчество А. Грина в контексте приключенческой прозы»<sup>8</sup> Булычевой В. П., «Фантастический мир Александра Грина»<sup>9</sup> Лопуха А. О. и др.).

Связь творчества Грина с искусством не раз становилась предметом интереса исследователей. По словам Е. Н. Иваницкой, «в психологическом плане для гриновских героев характерна нерасчлененная, типологически единая реакция на „жизнь“ и на „искусство“»<sup>10</sup> Это, в свою очередь, связано тем, что «искусство занимает в его [авторском] мире особое место, являясь

---

<sup>5</sup> Там же. С. 340.

<sup>6</sup> Дикова Т. Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: Поэтика оксюморона: дис. ... канд. филол. наук / Дикова Татьяна Юрьевна. Екатеринбург, 1996. 245 с.

<sup>7</sup> Грачев В. И. Творчество и личность писателя неоромантика Александра Грина в контексте современной культурологии, 2015. С. 331–343.

<sup>8</sup> Булычева В. П. Творчество А. Грина в контексте приключенческой прозы // Приволжский научный вестник, 2014, № 6 (34). С. 101–105.

<sup>9</sup> Лопуха А. О. Фантастический мир Александра Грина // Проблемы исторической поэтики, 1990, № 1. С. 112–114.

<sup>10</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина / Е. Н. Иваницкая. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. С. 35.

„самой жизнью“»<sup>11</sup>.

«Картина неведомого художника расправила их скомканные жизнью души, „выпрямила“ их»<sup>12</sup>, — пишет о главных героях рассказа «Акварель» В. С. Вихров. Мелодия открывает тайны мироздания в рассказе «Сила непостижимого», а картины из рассказа «Искатель приключений» по замыслу художника содержат в себе саму жизнь. Экфрасис в прозе Александра Грина не раз привлекал внимание исследователей. Анализ описаний произведений искусства находим в работах о Грине Ковского В. Е., Иваницкой Е. Н., Кобзева Н. А. Значимый вклад в этом вопросе внесли статьи М. И. Плютовой, в которых на материале рассказов «Фанданго» и «Искатель приключений»<sup>13</sup> рассматривается особый тип инверсированного экфрасиса, когда не литературное произведение втягивает в себя изобразительное, а наоборот — произведение изобразительного искусства рождает литературное пространство. Та же исследовательница в другой своей работе<sup>14</sup> рассматривает оживающие картины в творчестве А. Грина, поэтапно анализируя процесс этого «оживления».

Значимый вклад внесли работы, рассматривающие символику гриновских текстов: В. Романенко<sup>15</sup>, анализирующего символы в творчестве Грина в лингвистическом аспекте, исследование Е. Козловой<sup>16</sup>, в котором

---

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Вихров В. С. Рыцарь мечты (Вступительная статья) // А. С. Грин. Собрание сочинений в шести томах. М.: Правда, 1980. С. 13.

<sup>13</sup> Плютова М. И. Живые картины в рассказах А. С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева, № 3, 2012. С. 260–264.

<sup>14</sup> Плютова М. И. «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина // Сибирский филологический журнал, № 4, 2014. С. 61–65.

<sup>15</sup> Романенко В. А. Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина: дисс. ... канд. филол. наук. Тирасполь, 1999.

<sup>16</sup> Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: дисс. ... кан. филол. наук / Козлова Елена Анатольевна. Псков, 2004. 204 с.

рассматриваются принципы обобщения, способствующие созданию символа, статья Л. Белогорской<sup>17</sup>, посвященная символике романа «Блистающий мир».

Помимо того, связь искусства с творчеством Грина может рассматриваться как с литературоведческой точки зрения («монтажность» композиции<sup>18</sup>), так и с лингвистической (средства передачи семантики невыразимого<sup>19</sup>), так и.

Среди немногочисленных работ о синтезе музыки и творчества Грина необходимо выделить работы О. Л. Максимовой<sup>20</sup>. Исследованию семантики и функции скульптуры в рассказах Грина посвящена работа Р. М. Ханиновой<sup>22</sup>. В свою очередь, тема связи творчества Грина и фотографии, танца или кино в литературоведческих работах представлена в гораздо меньшей степени.

Для того чтобы добиться целей, поставленных нами в данной работе, необходимо подробнее остановиться на вопросе определения понятия «экфрасис».

Экфрасис чаще всего понимают как описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте. Главное

---

<sup>17</sup> Белогорская Л. Символика романа А. Грина «Блистающий мир» // Русский язык, литература, культура в школе и вузе, №1, Киев, 2012. Электронный ресурс. Режим доступа: <https://www.proza.ru/2012/03/28/1870>. Дата обращения: 20.05.17.

<sup>18</sup> Елягина Е. А. «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2012, № 2-3, том 14. С. 715–721.

<sup>19</sup> Михайлова М. Ю. Система средств передачи семантики невыразимого в творчестве А. Грина // Вестник Башкирского университета, 2015, №2, том 20. С. 581–584.

<sup>20</sup> Максимова О. Л. Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: дисс. ... канд. филол. наук / Максимова Ольга Леонидовна. Сыктывкар, 2004. 208 с.

<sup>21</sup> Максимова О. Л. Роль музыки в сюжетно-композиционном строении произведений А. Грина // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 84–89.

<sup>22</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: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 114–127.

в этом определении — семантика описания, выражения, именно на этом строится рассматриваемый нами прием. Задача и цель его заключаются в представлении какого-либо объекта максимально детально, подробно, чтобы он как будто возник перед глазами слушающего.

Впервые вопрос определения экфрасиса возникает после употребления его критиком немецкого происхождения Лео Шпитцлером (1952 год). Он определяет это понятие как «поэтическое описание живописного или скульптурного произведения искусства»<sup>23</sup>. Мишель Константины, анализируя определение Шпитцлера, говорит о трех его недостатках: во-первых, описание названо «поэтическим» (что в современной, да и в античной практике не совсем приемлемо); во-вторых, Шпитцлер не уточняет, что он имеет в виду под произведением искусства и самим искусством; в-третьих, он говорит только о живописных и скульптурных произведениях искусства, оставляя без внимания, к примеру, архитектуру<sup>24</sup>.

В большинстве работ экфрасис рассматривается только в связи с античными произведениями. На начальном этапе термин «экфрасис» принято было употреблять только по отношению к произведениям периода античности и эпохи Возрождения, так как тогда экфрасис зачастую выступал в качестве жанра, а не приема и представлял большой интерес для исследователей. Речь идет в первую очередь о статьях Н. Н. Брагинской, М. Константины, в которых рассуждения хотя и строятся на античных примерах, но все-таки помогают уточнить содержание интересующего нас термина.

В более поздних работах данное понятие начало применяться по отношению к современной и классической литературе, что дало толчок к расширению границ термина. Возникла необходимость в понимании

---

<sup>23</sup> Цит. по: Константины М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 29.

<sup>24</sup> Там же.

экфрасиса как литературного приема, а вместе с тем и в уточнении определения. Среди работ, рассматривающих феномен экфрасиса, можно выделить два вопроса, интересующие исследователей: вопрос об определении термина и о классификации. Свою классификацию предлагают, например, Н. Г. Морозова (в своей монографии<sup>25</sup> она говорит о целесообразности делить экфрасис по объему, месту в композиции произведения, объекту описания и функции) или Н. В. Брагинская, которая выделяет две группы<sup>26</sup>: «диалогический экфрасис» (описание произведения искусства преподносится в виде диалога людей, рассматривающих его, причем на долю одного из них — экспликатора — выпадает непосредственно описание, а второй лишь задает вопросы) и «монологический экфрасис».

Стоит заметить, что авторы зачастую по-разному воспринимают экфрасис. Некоторые характеризуют его только как словесное трактование живописи, исключая перевод из любой другой семиотической системы в любую другую (например, экранизация литературного произведения или попытка передать суть музыкальной композиции в живописи). Такого мнения придерживаются, например, Л.Шпитцлер, Сузи Франк, Олег Коваль и др.

Другая группа исследователей (Л. Геллер, Р. Ходель, М. Цимбольска-Лебода и др.) считает, что нет необходимости ограничиваться только визуальным и словесным жанром и можно расширить понятие экфрасиса до приема трансляции из одной знаковой системы в другую. Например, Роберт Ходель в статье «Экфрасис и „демодализация“ высказывания»<sup>27</sup> считает главной характеристикой экфрасиса именно детальное, подробное изображение чего-либо. Там же Ходель, отталкиваясь от платоновского термина «мимесис», определяет экфрасис как подражание третьей степени

---

<sup>25</sup> Морозова Н. Г. Экфрасис в русской прозе / Н. Г. Морозова. Новосибирск, 2008. 210 с.

<sup>26</sup> 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.

<sup>27</sup> Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 23–31.



(пример: столяр изготавливает стол, художник изображает этот стол, а его, в свою очередь описывает автор). Или, например, Жан-Клод Ланн<sup>28</sup> доказывает, что будетляне превратили экфрасис в классическом его понимании (описание произведения изобразительного искусства средствами словесного) в философское размышление о природе искусства и его отношениях с реальностью. На примере творчества Велимира Хлебникова исследователь показывает, что экфрасис как бы освобождает описываемый предмет от его вещественности и впускает его в «бесконечное пространство смысловых сетей». Интересно, что у Хлебникова есть и произведения, в которых сама структура подражает структуре какого-либо полотна, или скульптуры, или стихотворения, в которых используется прием звукописи («Бобэоби пелись губы...»), что тоже можно охарактеризовать как варианты экфрасиса. То есть характерной чертой этого приема можно считать именно синтез искусств, являвшийся утопической мечтой авангардистов.

Максимально широкого понимания экфрасиса придерживается Л. Геллер. Во вступительной статье сборника «Экфрасис в русской литературе» он определяет это понятие как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого»<sup>29</sup>. То есть предлагает считать экфрасисом не только описания «застывших» объектов, таких как картина или скульптура, но и «временных» (кино, танца, пения, музыки). В качестве объектов, подходящих для исследования экфрасиса в таком ключе, он приводит кинокартины Альфреда Хичкока, на которые оказала влияние живопись; говорит о том, что фольклор, прикладное искусство и лубок находились под влиянием музыки; обращает внимание на «музыкальность» художников русского модерна и авангарда. Он же в статье «Экфрасис, или обнажение приема. Несколько

---

<sup>28</sup> Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М., 2002. С. 71–86.

<sup>29</sup> Геллер Л. «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе». Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М., 2002. С. 13.

вопросов и тезис»<sup>30</sup> подтверждает правомерность своего определения и дополняет его: «В своей работе искусство отвергает принцип экономии энергии. Оно пользуется приемами осложнения формы, торможения, деканонизации, — для того, чтобы расшатывать закрепившуюся систему художественных форм, пользуется остранением, которое нарушает обычное, машинальное восприятие искусства и мира. Важное, ключевое место в такой поэтике занимает *обнажение приема*. Обнажение приема — правило авторефлексии, а заодно и правило авторегулировки; оно лежит глубоко в основе творческого действия, нарушая иллюзию реальности, и предопределяет работу механизмов, динамизирующих искусство. Экфрасис мне представляется одним из характернейших литературных средств обнажения приема»<sup>31</sup>.

Такой разброс в трактовке термина заставляет нас четко обозначить наше понимание экфрасиса в данной работе. На наш взгляд, в современной художественной литературе экфрасис чаще используется как прием, а экфрасис как жанр остался в литературе античной и средневековой. Прием, в свою очередь, понимается как действие, помогающее автору добиться определенных целей. Поэтому вполне логичным нам кажется ассоциировать экфрасис с неким пересказом, переводом с одного языка искусства на другое. В связи с этим мы не видим причин ограничивать этот «перевод» лишь искусством в качестве языка-оригинала и словесным искусством в качестве языка-реципиента. Поэтому вслед за Л. Геллером нам представляется разумным говорить об экфрасисе, затрагивающем все виды искусства. Стоит лишь заметить, что так как материалом нашего исследования является творчество Александра Грина, мы вынуждены говорить о литературе как о искусстве, осуществляющем «прием» информации, то есть неизбежно

---

<sup>30</sup> Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М., 2013. С. 44–59.

<sup>31</sup> Там же, с. 58.

являющемся постоянным участником экфрасиса, тогда как вторым участником может быть произведение любого другого искусства.

На данный момент существует множество работ, посвященных феномену экфрасиса. В них он чаще всего рассматривается на примерах различных произведений отечественной и зарубежной литературы (например, «Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова»<sup>32</sup> А. В. Востриковой, «Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова „Между собакой и волком“»<sup>33</sup> А. А. Карбышева и др.). Каждый из авторов в таких работах обнаруживает описательные элементы, классифицирует и определяет их на основе своего материала. В какой-то степени такие заключения приближают нас к пониманию границ экфрасиса, но вместе с тем открывают его неограниченные возможности и функционал, тяжело поддающийся строгой классификации. Например, в своей статье А. А. Карбышев<sup>34</sup>, исследуя роман «Между собакой и волком», приходит к выводу, что экфрасис может выполнять «антинарративную функцию», как в творчестве Саши Соколова, где сюжет практически отсутствует, вытесненный экфрасистическими приемами. Или Мария Цимборска-Лебода, анализируя экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова<sup>35</sup>, говорит о том, что у Иванова экфрасис используется с целью превратить объект в эмблему (что свойственно эстетике символизма), выявить некий сакральный, символический смысл.

Некоторые исследователи отмечают, что экфрасис не всегда может быть представлен в качестве подробного описания предмета или действия. Мы

---

<sup>32</sup> Вострикова А. В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В.В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: дисс. ... канд. филол. наук / Вострикова Анна Владимировна. М., 2007. 214 с.

<sup>33</sup> Карбышев А. А. Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова «Между собакой и волком» // Мир науки, культуры, образования. № 1(8). Барнаул, 2008. С. 59–62.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М., 2002. С. 53–70.

можем понимать под ним и описания эмоциональных переживаний, связанных с восприятием героя или автора какого-либо произведения искусства, не дающих визуальной характеристики. Сузи Франк в статье «Заражение страстями или текстовая „наглядность“: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя»<sup>36</sup>, рассматривая эссе «Последний день Помпеи. Картина Брюллова», приходит к выводу, что экфрасис может выступать как «вспомогательный» жанр (как, например, во времена второй софистики, когда он использовался для упражнений в риторическом мастерстве). В этом случае он как бы соревнуется с другим видом искусства, использующим другую систему знаков. Здесь экфрасис вторичен по отношению к своему объекту и сродни жанру комментария. Но главная его цель — усилить воздействие на читателя, т. е. описание объекта должно быть ярче самого объекта (именно такого эффекта старались добиться софисты, упражнявшиеся в риторике). Чтобы этой цели достичь, приходилось описывать не столько сам предмет, сколько эмоции, которые он вызывает, т. е. в большей степени описывается воздействие предмета на зрителя.

Полезной для нашего исследования оказалась статья А. Лебедева, в которой он анализирует описания храма в проповедях Филарета (В. М. Дроздова) и приходит к выводу, что Филарет «отнимает у предметов, лиц, событий их конкретность через сближение с ветхозаветными»<sup>37</sup>, использует наравне с экфрасисом прием аллегии. В итоге Лебедев называет такой стиль «мистификацией экфрасиса», который используется для того, чтобы ввести сознание слушателя или читателя в пространство мистического. То есть, несмотря на то, что Филарет описывает конкретный храм, он не является объектом непосредственно физической реальности. Нечто похожее обнаружил Л. Геллер, анализируя роман «Мы», где говорилось, что виды

---

<sup>36</sup> Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М., 2002. С. 32–41.

<sup>37</sup> Лебедев А. Экфрасис как элемент проповеди. На примере проповедей Филарета (Дроздова) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М., 2002. С. 50.

сверху на город Единого Государства напоминают «проуны», полуконструктивистские-полусупрематические работы-проекты Эль Лисицкого. Геллер замечает, что вряд ли Замятин был с ними знаком, и высказывает предположение, что «его виды не воспроизводят какие-то изображения или виденные им объекты, а являются словесной экстраполяцией словесных же общих мест социалистических утопий, начиная с „хрустального дворца“ Чернышевского (свободно трактовавшего свой архитектурный прототип) и кончая уэллсовскими панорамами с высоты полета. Замятин воспроизводит не изображения, а внутреннюю логику авангардистской перестройки мира, доводит до предела мечту о всепонимаемости и интеркоммуникабельности, воплощенную в геометрии универсальных форм и в популярной тогда мифо-(идео-)логеме прозрачных „стеклянных домов“»<sup>38</sup>. По мнению Геллера, такие описания тоже можно рассматривать как тип экфрасиса, несмотря на то, что описываемый объект существовал по большей части лишь в воображении писателя.

Такое варьирование границ термина, но вместе с тем интерес к нему, подогреваемый тенденцией к интермедиальности, сотрудничеству и взаимовлиянию культур и видов искусств в современном литературоведении определяет **актуальность** нашей работы в современном научном контексте.

**Новизна** нашего исследования заключается в том, что в качестве материала исследования мы взяли весь массив текстов автора, в творчестве которого описательная сторона повествования довольно функциональна. Александру Грину свойственно было вдохновляться произведениями искусства, чаще всего визуального. Закономерно, что экфрасис является частым приемом в творчестве Грина, однако существующие на данный момент работы, посвященные анализу гриновского экфрасиса, не предоставляют комплексного анализа всей прозы автора.

Как уже было упомянуто, в качестве **объекта** исследования мы решили взять прозу Александра Грина, в творчестве которого экфрасис ярко выражен,

---

<sup>38</sup> Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис, собрание 2013. С. 49.

но все еще недостаточно изучен. В исследовании мы будем ссылаться на собрание сочинений Александра Грина в 5-ти томах<sup>39</sup>.

**Предметом** исследования являются элементы экфрасиса в рассказах, повестях и романах Александра Грина. Мы постараемся проследить трансформацию этого приема, проанализировать различные выражения экфрасиса в прозе автора, оценить его функционал.

**Структура** работы предполагает введение, две главы и заключение. Первая глава будет посвящена самому частотному проявлению экфрасиса в прозе Александра Грина — это визуальный экфрасис или, пользуясь терминологией Л. Геллера, описания «застывших» форм искусства. В этой главе представлен анализ экфрастических приемов, затрагивающих изобразительное искусство, фотографию, скульптуру и архитектуру. Во второй главе мы обратимся к «временным» видам искусства, таким как музыка, танец и кино. Каждый вид искусства выделен в отдельный раздел, в котором мы, разбирая примеры из прозы Грина, делаем выводы относительно использования данного приема, анализируем функцию, способ внедрения приема в текст, а также роль такого приема в творчестве автора.

**Цель** нашей работы состоит в том, чтобы проанализировать экфрасис в творчестве Грина, дать представление о концепции искусства в творчестве писателя. Для достижения этой цели нам необходимо выполнить следующие **задачи**:

1. составить представление о природе экфрасиса, его функционале и способах выражения в тексте;
2. проделав сквозной анализ текстов Александра Грина, выявить необходимые элементы экфрасиса, разделив их по категориям;
3. проанализировав выявленные примеры экфрасиса, определить их функцию и способы репрезентации.

При написании работы был использован внутритекстовый метод, так как нам важно рассмотреть экфрастические элементы в связи со структурой

---

<sup>39</sup> Грин А. С. Собрание сочинений. В 5-ти т. М.: Худож. лит., 1991–1997.

произведения, а также интермедиаальный метод, так как нам необходимо обращаться к сопоставлению объектов разных видов искусства. Помимо этого, мы используем метод мотивного анализа и метод сплошной выборки.

# ГЛАВА I. ЭКФРАСИС КАК ОПИСАНИЕ «ЗАСТЫВШИХ» ФОРМ ИСКУССТВА

## 1.1 ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Несмотря на то, что в данной работе мы понимаем экфрасис как перевод с языка любого искусства (как зрительного, так и звукового) на язык другого (в нашем случае литературы), в творчестве Грина большинство приемов экфрасиса связано именно с визуальными объектами. Начнем анализ с изобразительного искусства, отражение которого в литературе и является классическим (и вместе с тем наиболее узким) определением экфрасиса. Примеры для иллюстрации этого приема в творчестве Грина очень разнородны: это могут быть реальные произведения искусства (например, портрет Джоконды в «Джесси и Моргиане»), это могут быть выдуманные картины, написанные героями рассказов (например, в рассказах «Баталист Шуан» или «Искатель приключений»), это могут быть картинки на открытках («На досуге») или наброски от руки («История одного убийства»).

Ю. В. Шатин пишет, что экфрасис «как фигура речи и как риторическое образование не ограничивается только функцией межсемиотического перевода. Проникая в художественный литературный текст, экфразис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое»<sup>40</sup>. Такой пример «сращения» наблюдаем в коротком рассказе «Шедевр», переносящем нас в 2222 год. Герои приходят на выставку и рассуждают об увиденных картинах современных мастеров. Все картины представляют собой достояние социалистического искусства и изображают, например, грядки, усеянные петрушкой, или работающие электрические машины и сопутствующие им атрибуты (сверла, гвоздики, болты). Социалистическое искусство будущего описывается Грином как искусство

---

<sup>40</sup> Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика, Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 218.



безэмоциональное, передающее нечто неживое и практичное.

Необходимо заметить, что экфрасис у Грина зачастую не ограничивается описаниями полотен. По словам М. Г. Уртминцевой, «...экфрасис не только словесное обозначение изображения, но и выраженная в нем рецептивная установка на воссоздающее воображение читателя, в частности ориентация его на восприятие подтекста»<sup>41</sup>. То есть экфрасис — это не просто описание произведения искусства, но и описание ощущений зрителя. В данном случае в рассказе «Шедевр» впечатления зрителей описываются хотя и сдержанно, но, в то же время, гротескно и гиперболизировано: *«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?»* [Том II, стр. 58]<sup>42</sup>

В конце этого небольшого рассказа происходит «разоблачение» и под трудами социалистических художников обнаруживается портрет: *«Т а м, под грунтовкой, сверкнуло лицо молодой женщины с ниткой жемчуга в бронзовых волосах, — лицо, написанное Корреджио»*. [III, 59] Несомненно, главной целью автора было обличение искусственности социализма и подчеркивание человечности классической живописи. Настоящим шедевром в этом рассказе является портрет, как отражение живого, натурального образа. В этом случае экфрасис не несет эстетическую функцию, описания картин здесь обычно укладываются в одно предложение, скупно передавая информацию. На наш взгляд, это необходимо автору для того чтобы, во-первых, передать скудность восприятия людей будущего, во-вторых, представить картины некими символами: символы социализма — практичные и неживые, символы прошлого — персонифицированные,

---

<sup>41</sup> Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010, № 4 (2), с. 977.

<sup>42</sup> Здесь и далее ссылки указываются по: А. Грин Собрание сочинений в 5-ти томах. М.: Худож. лит., 1991.

покрытые тайной, находящиеся под запретом<sup>43</sup>.

Это не единственный случай, когда Грин скептически отзывался о нововведениях в искусстве. В рассказе «Серый автомобиль» обнаруживаем упоминание о кубизме: *«Недавно я видел в окне магазина посуду, разрисованную каким-то кубистом. Рисунок представлял цветные квадраты, треугольники, палочки и линейки, скомбинированные в различном соотношении. Действительно, об искусстве — с нашей, с человеческой точки зрения — здесь говорить нечего»*. [III, 435] Перед нами еще один выпад против современного искусства, противопоставление новых, «примитивных» изобразительных стилей и авторитетной для писателя классики.

«Искусство обращено к людям и предназначено для них, в противном случае творчество становится бессмысленным. Именно поэтому тема искусства органически возникает у Грина рядом с темой взаимоотношений человека с обществом»<sup>44</sup>, — писал В. Ковский. Примером этого утверждения служит рассказ «Искатель приключений», в котором главный герой, путешественник Аммон, находясь в гостях у художника Доггера, находит на чердаке три поразительных картины с изображением женщины. Эта находка впоследствии становится причиной ссоры двух героев. Лишь в эпилоге, перед смертью, хозяин рассказывает о своих картинах: *«Одна из них была з л о, а другая — л о ж ь. Вот их история. Я поставил задачей всей своей жизни написать три картины, совершеннее и сильнее всего, что существует в искусстве. <...> Мне выпало печальное счастье изобразить Жизнь, разделив то, что неразделимо по существу. Это было труднее, чем, смешав воз зерна с возом мака, разобрать смешанное по зернышку, мак и зерно — отдельно»*. [II, 297]

Картины из рассказа «Искатель приключений» являются ключевыми для понимания отношения Грина к искусству. «Доггер хотел похоронить не

---

<sup>43</sup> Подробнее об отношении Грина к прогрессу см.: Ковский В. Романтический мир Александра Грина / В. Ковский. М.: Наука, 1969. С. 93.

<sup>44</sup> Там же. С. 68–69.

только себя, но и свою живопись. Гениальные картины, упрятанные на чердак, вопиют о высшей степени отторжения человека от людей — отторжении творчества»<sup>45</sup>. Закономерно, что здесь картины неотделимы от сюжета рассказа, они являются центром повествования и, соответственно, их детальное описание совпадает с кульминацией [II, 289–292]. Неудивительно, что здесь экфрасис занимает довольно большую часть текста и вбирает в себя не только пересказ того, что видит Аммон на холсте, но и его эмоции по поводу увиденного. Прием экфрасиса здесь неизбежен, так как картины не просто помогают сюжету продвигаться, но являются его центром.

Другой пример довольно важной роли экфрасиса мы видим в «Алых парусах»: *«Грэй несколько раз приходил смотреть эту картину. Она стала для него тем нужным словом в беседе души с жизнью, без которого трудно понять себя. В маленьком мальчике постепенно укладывалось огромное море»*. [IV, 30] В. П. Булычева справедливо отмечает, что образы корабля и моря здесь являются символами, относящими роман «Алые паруса» к «лучшим образцам художественной приключенческой прозы»<sup>46</sup>. Именно в духе приключенческой прозы и развивается дальнейшее действие.

На картине на фоне беспокойного моря был изображен корабль с стоящим на нем человеком, вероятно, отдающим приказы. Грин очень точно, вплоть до деталей, пересказывает изображенное на картине и делает это так подробно и красочно, что мы понимаем, какое впечатление произвела она на юного Грэя. Этот момент в библиотеке — первое знакомство мальчика с морем — становится очень важным для дальнейшего повествования. Он иллюстрирует то, как сила искусства может повлиять на мировоззрение человека, наградить его мечтой, что в данной ситуации определяет концепцию произведения. Мотив мечты и ее осуществления является главным в романе «Алые паруса» и не раз встречается в творчестве Грина.

Таким образом, здесь картина не является центром повествования (как

---

<sup>45</sup> Там же, с. 69.

<sup>46</sup> Булычева В. П. Творчество А. Грина в контексте приключенческой прозы, 2014. С. 101–105.

в «Искателе приключений»), но тем не менее представляет собой важный сюжетообразующий элемент. Подобным образом картина влияет на персонажа в романе «Золотая цепь», когда главный герой, находясь в гостях, отвлекается на совершенно случайно оказавшуюся рядом картину, но картина эта волею автора отражает его внутренние переживания. Такое совпадение — когда произведение искусства оказывается в пределах досягаемости героя в нужное время — является одной из вариаций гриновского мотива мистического случая, который будет развит далее в романе «Золотая цепь»<sup>47</sup>. *«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». [IV, 307]* По сюжету влиятельный человек только что сказал герою, что устроит его в адмиралтейскую школу, то есть исполнится его заветная мечта — он станет капитаном. И как раз кстати здесь оказывается картина с изображением морской дали, которая подталкивает героя к мечтаниям о новой жизни.

Необходимо заметить, что зачастую Грин обращается не к действительно написанной картине, а к ее проекции, к картине, существующей в воображении художника, как, например, в рассказе «Баталист Шуан»: *«Творческая мысль Шуана работала в направлении только что виденного. И вдруг, как это бывает в счастливые, роковые минуты вдохновения, Шуан ясно, со всеми подробностями увидел ненаписанную картину, ту самую, о которой в тусклом состоянии ума и фантазии тоскуют, не находя сюжета, а властное желание произвести нечто вообще грандиозное, без ясного плана, даже без отдаленного представления об искомом, не перестает мучить».* [II, 380]

Далее мы видим описание самой картины в подробностях: сюжет,

---

<sup>47</sup> О мотивной структуре творчества Грина см.: Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект: дисс. ... канд. филол. наук / Шевцова Галина Ивановна. Елец, 2003. 165 с.

персонажи, перспектива. На наш взгляд, такой прием тоже можно отнести к одному из типов экфрасиса, названному А. Лебедевым «мистификацией экфрасиса»<sup>48</sup>, то есть описанию объектов, не принадлежащих физической реальности. Несмотря на то, что герой любит не то, что видит, а только то, что рождается в его фантазии, принцип описания произведения изобразительного искусства остается тем же.

Зачастую автор не просто использует картину как некую деталь повествования, объект, принимающий участие в действии, а еще и дает ее характеристику — рефлексировать на тему увиденного. *«С легкой руки Левитана в картинах такого рода предполагается умышленная «идея». Издавна боялся я этих изображений, цель которых, естественно, не могла быть другой, как вызвать мертвящее ощущение пустоты, покорности, бездействия, в чем предполагался, однако, п о р ы в».* [III, 503] По сюжету в «Фанданго» главный герой приходит к художнику и собирается купить вышеописанную картину некоего Горшкова. Художник, в свою очередь, приносит картины собственной кисти в надежде, что их тоже удастся продать. Про последние герой думает: *«Обе картины, лишённые таланта, вызывали тупое, холодное напряжение».* [III, 505] На этом художник не останавливается и предлагает еще одну картину, которую обещает отдать за бесценок. Однако именно она становится той самой, которая в дальнейшем сыграет решающую роль в жизни главного героя. Мистическая картина, изображающая всего лишь просторную светлую комнату, характеризуется рассказчиком как «нечто ошеломительное». [Том III, стр. 506] *«<...> эта простота картины была полна немедленно действующим внушением стойкой летней жары. Свет был горяч. Тени прозрачны и сонны. Тишина — эта особенная тишина знойного дня, полного молчанием замкнутой, насыщенной жизни, — была передана неосязаемой экспрессией; солнце горело на моей руке. Когда, придерживая раму, смотрел я перед собой, силясь найти м а з к и — ту расхолаживающую математику красок, какую,*

---

<sup>48</sup> Лебедев А. Экфрасис как элемент проповеди. На примере проповедей Филарета (Дроздова), 2002. С. 50.

*приблизив к себе картину, видим мы на месте лиц и вещей*». [III, 507]

Описание этой последней, ошеломившей героя картины очень пространно, детализировано. Автор рассказывает в подробностях и о том, что непосредственно на картине изображено, и о том, какие эмоции она вызывает, что чувствует герой, глядя на нее, какие фантазии рождаются в его голове. Появление картины, как рычаг, включает целый ворох размышлений, ассоциаций и впечатлений. Таким образом, мы понимаем, насколько ценна она для главного героя и для сюжета в целом. Здесь важно все: и пересказ конкретного изображения, и эмоции, им порожденные. Необходимо также заметить, что картина занимает центральное место в повествовании, поскольку это мистический портал между двумя мирами.

Чуть позже Грином был написан рассказ «Акварель» (1928 год, «Фанданго» — 1927), в котором автор также использует прием экфрасиса. Здесь он совпадает с кульминацией сюжета и одновременно выполняет функцию переходного этапа на пути к развязке. Вместе с тем сюжет «Акварели» довольно анекдотичен: Клиссон и Бетси, муж и жена, живущие в нищете, в очередной раз ссорятся из-за денег. Клиссон крадет несколько шиллингов у своей жены и едет в бар, тогда Бетси, обнаружившая пропажу, мчится за ним. В результате погони супруги случайно оказываются на выставке, где как раз и происходит решающее событие: Клиссон и Бетси видят акварельную картину, изображающую их собственный дом — то, что видят хозяева изо дня в день. «Художник лишь бросил на листву, на дорожку полосы света, подцветил крыльцо, окна, кирпичную стену красками раннего утра, и кочегар и прачка увидели свой дом новыми, просветленными глазами»<sup>49</sup>, — пишет об этом моменте В. Вихров. В этом рассказе в одном эпизоде представлена контаминация обыденного и возвышенного, повседневная жизнь кочегара и прачки глазами художника предстает романтическим пейзажем, облагораживая души хозяев.

Картина собирает положительные отзывы, да и сами супруги вдруг

---

<sup>49</sup> Вихров В. С. Рыцарь мечты, 1980. С. 13.

взглянули на свою будничную жизнь со стороны и ушли домой, помирившись: *«Они прошли еще раз мимо картины, искоса взглянув на нее, и вышли на улицу, удивляясь, что направляются в тот самый дом, о котором неизвестные им люди говорят так нежно и хорошо»*. [III, 555] Тот самый кульминационный момент рассказа и экфрасис в данном случае совпадают. Картина на несколько минут останавливает развитие сюжета (бурную погоню), повествование вдруг сменяется описанием: Грин детально воспроизводит изображение картины. После такой резкой смены темпа наступает благополучная развязка, медленная и плавная. Экфрасис здесь играет ключевую роль — является так называемым «пуантом» и центром сюжета.

Часто экфрасис является лейтмотивом произведения, как это происходит в романе «Дорога никуда». Он сопряжен с функциональными в творчестве Грина мотивами преодоления и поиска. Например, их же упоминает Елясина Е. А в статье о рассказе «Крысолов»: «Своеобразными архитектурными переплетениями и связями в композиции представлены мотивы преодоления (голода, одиночества, страха) и обретения (тепла, родных по духу людей, себя)»<sup>50</sup>. А также, по словам Шевцовой Г. И., «в переходящих из произведения в произведение мотивах пути и дома»<sup>51</sup> воплощается идея движения.

В доме богатой семьи главный герой Давенант видит ставшую для него особенной картину. *«Давенант прошелся, остановясь против небольшой акварели: безлюдная дорога среди холмов в утреннем озарении. Элли, успев погорячиться около спорящих, подбежала к нему.*

— Это — «Дорога Никуда», — пояснила девочка Давенанту. — «Низачем» и «Никуда», «Ни к кому» и «Нипочему». [V, 386] Вскоре возле картины собираются друзья (в том числе Элли и Рой — хозяйки дома, которых так полюбил Давенант) и шутят, затевают веселый разговор,

---

<sup>50</sup> Елясина Е. А. «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов», 2012. С. 716.

<sup>51</sup> Шевцова Г. И. Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект: дисс. ... канд. филол. наук, 2003. 165 с.

создается теплая дружеская атмосфера. Именно ее не раз вспоминает Давенант после того как ему пришлось покинуть город. В. Вихров писал об этой картине: «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>52</sup>. «Дорога никуда» не зря вынесена в заглавие романа — это отсылка к самой картине, косвенно связанной с лучшими моментами в жизни главного героя, и вместе с тем тот путь, который герою придется пройти в надежде эти прекрасные моменты дружбы и доброты вернуть.

В том же романе находим еще один пример экфрасиса [V, 345–346]. Действие начинается в ресторане Адама Кишлота под названием «Отвращение», в котором хозяин с целью привлечь посетителей решил использовать прием «приятное после неприятного» [V, 347]. То есть придумал такие описания блюд, которые не вызывали бы ничего, кроме отвращения, хотя на самом деле подавал прекрасную еду. Украшением интерьера ресторана были четыре картины, изображавшие разные времена года, однако каждая из картин носила противоположное название (изображение лета называлось «Зима», майский луг на картине — «Осень» и т. д.). Интересно, что описание этих картин является частью экспозиции и предшествует рассказу о замысле хозяина ресторана, то есть читатель знакомится с обстановкой начиная с картин и лишь позже — с меню и самим Адамом Кишлотом. Этот прием довольно часто используется в литературе и в творчестве Грина в частности: описание от деталей к сути.

Д. Менделеева, отталкиваясь от этого эпизода, сравнивает роман «Дорога никуда» с романом «Золотая цепь». Однако «если чудесный дворец Эвереста Ганувера — это, пусть бесплодная, но всё же попытка „подобраться“ к извечной гриновской мечте — чуду — со стороны формы, то „чудное кафе“ Адама Кишлота — всего лишь столь же неудачный рекламный

---

<sup>52</sup> Вихров В. С. Рыцарь мечты, 1980. С. 13.



трюк»<sup>53</sup>.

Наравне с сюжетообразующим экфрасисом, без которого повествование могло бы не состояться, есть случаи, когда экфрасис выполняет вспомогательную функцию. В таких случаях передача образа конкретного зрительного объекта не так важна автору. Иногда с помощью этого приема Грин пытается охарактеризовать своего персонажа, и экфрасис здесь помогает придать выразительности герою. Приведем пример из рассказа «Жизнеописание великих людей»: *«Его гнали из редакций, смеясь в лицо; модель летательной машины, построенная им с помощью клея и ножниц из картона, валялась на чердаке, после постыдных мытарств среди серьезных людей; его картину «Страшный суд», на которой был изображен дьявол в виде орангутанга, хворающего желудком, давно использовали науки одной из лавок толкучего рынка, куда, по цене рамы, за полтора рубля продал ее Фаворский бойкому костромичу».* [II, 199]

Картина с изображенным на ней дьяволом в виде орангутанга, несомненно, не очень интересует автора. На ее месте могло быть любое другое описание какого-либо абсурдного изображения-пародии на «Страшный суд» (или на любое другое всемирно известное произведение искусства). Грин уделяет внимание картине главного героя, Фаворского, только для того, чтобы наглядно показать его несостоятельность как художника.

В повести «Алые паруса», чтобы дать понять читателю характер Грзя, приведен следующий эпизод: *«<...> приставив к стене стул, чтобы достать картину, изображавшую распятие, он вынул гвозди из окровавленных рук Христа, то есть попросту замазал их голубой краской, похищенной у маляра. В таком виде он находил картину более сносной. Увлеченный своеобразным занятием, он начал уже замазывать и ноги распятого, но был застигнут отцом».* [IV, 23] Несмотря на то, что здесь нет подробного описания самой картины как произведения искусства, на наш

---

<sup>53</sup> Менделеева Д. «Возвращенный ад» Александра Грина, 2004. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402306>. Дата обращения: 20.05.17.

взгляд, этот элемент все равно можно назвать экфрасисом. Из эпизода становится понятно, что юный Грэй имеет свое, отличное от многих, мнение по поводу изображенного Христа. Значит, этот элемент, как и экфрасис, отображает отношение героя к изображенному. А тот факт, что Грэй не может спокойно смотреть на мучения и наивно пытается помочь, — следствие воздействия картины на мальчика. Этот эпизод говорит о роли искусства в жизни человека. В данном случае он относит нас к концепции искусства Грина, акцентирует внимание на функции реалистического искусства воздействовать на читателя. Одновременно экфрасис здесь, как и в «Жизнеописании великих людей», — это способ иллюстрации особенностей характера героя.

Для прозы Грина характерны фрагменты, в которых экфрасис обладает характерологической функцией, становится способом характеристики персонажа. В тех же «Алых парусах» автор сравнивает Грэя с фавном, не описывая саму картину: *«Грэй присел на корточки, заглядывая девушке в лицо снизу и не подозревая, что напоминает собой фавна с картины Арнольда Беклина»*. [IV, 39] Здесь имеется в виду картина Бёклина «Спящая Диана и два фавна». Похожие сравнения есть в романе «Блистающий мир»: *«Кривая линия бритого рта окрашивала все лицо мрачным светом, напоминающим улыбку Джоконды»* и *«он сложил на остром колене желтые руки, став более неподвижен, чем мраморные Леандр и Геро сзади него со скорбью и смертью своей»*<sup>54</sup> [IV, 220]. В случае с улыбкой Джоконды, несомненно, нет надобности напоминать читателю о том, как выглядит известная картина. Автор здесь ссылается на устоявшийся культурный образ, освобождая себя от необходимости создавать портрет конкретного героя.

Иногда к такому сравнению внешности персонажа с изображенным на картине может прибавиться мистический элемент. В «Джесси и Моргиане» автор не останавливается на простом описании внешности и «награждает» свою героиню Моргиану легендой о том, почему она родилась некрасивой.

---

<sup>54</sup> В данном случае используется скульптурный экфрасис, а не художественный. К скульптурному экфрасису мы вернемся ниже.

По словам Моргианы, когда мать была беременна ею, на стене в комнате висел этюд Гарлиана к картине «Пленники Карфагена»<sup>55</sup>. *«Этюд представлял набросок мужской головы, — головы каторжника — испитого, порочного, со всеми мерзкими страстями его отвратительного существования: смесь шимпанзе с идиотом. 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»*. [V, 192] Как писал об этом этюде Н. А. Кобзев: «Олицетворяя в Моргиане злое начало, А. Грин не затушевывает его генезис. Зло ворвалось в душу человека очень давно»<sup>56</sup>. Моргиана считает, что именно из-за этой картины она выросла некрасивой, в отличие от ее сестры Джесси, которой от природы досталось все очарование. А. Варламов пишет об этом романе: «Две сестры — два лика бытия. Два полюса — абсолютное добро и абсолютное зло, как понимал их Грин»<sup>57</sup>. И далее: «Искусство первично по отношению к жизни, творит ее, и Моргиана — жертва этого искусства»<sup>58</sup>.

С помощью приема мистификации автор увеличивает пропасть между двумя сестрами. Он включает в повествование сказочные мотивы детского проклятья, необходимости нести на себе тяжкий крест уродства. Особенностью такого мотива является невиновность самой героини, чувство несправедливости и отчаяния, мучившее Моргиану. В романе это чувство трансформируется в ненависть, стремление отомстить более красивой сестре. Грин подробно описывает выдуманный этюд для того, чтобы снабдить свою героиню ролью жертвы, чтобы все ужасные действия Моргианы (попытка отравить сестру и убить Отилию Гервак) были оправданы ее негодованием по

---

<sup>55</sup> Никакой информации об этюде не найдено.

<sup>56</sup> Кобзев Н. А. Роман Александра Грина / Н. А. Кобзев. Кишинев: Штиинца, 1983. С. 80.

<sup>57</sup> Варламов А. Александр Грин (Серия «Жизнь замечательных людей») / А. Варламов. М.: Молодая гвардия, 2008. С. 342.

<sup>58</sup> Там же. С. 343.

поводу несправедливой доли, выпавшей ей. А чрезмерное уродство этюда усиливает фантазийность происходящего.

Характер Джесси, сестры Моргианы, автор отображает тоже с помощью экфрасиса, но используя его иначе. Джесси заходит в кабинет Тренгана и видит на стене картину «Леди Годива»<sup>59</sup>. Перед нами тот случай, когда экфрасис включает в себя не только описание самой картины, но и эмоции зрителя, в данном случае Джесси. *«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!»* [V, 198] Очевидно, что Джесси в первую очередь чувствует сострадание и жалость к леди Годиве. Она смотрит на картину под своим, уникальным углом и видит в ней то, чего, вероятно, не заметили бы многие другие. Она считает, что создание этой картины и увековечивание стыда женщины неприемлемо и было бы лучше, если бы картина изображала просто луч света, пробивающийся сквозь ставни, и олицетворяющий Годиву. Такая рефлексия помогает читателю понять, что Джесси — довольно оригинальная девушка, незаурядная и вместе с тем очень добрая и готовая проявить сочувствие.

Точно таким же способом далее, в том же романе, Грин использует экфрасис, чтобы охарактеризовать сразу нескольких других героев. Здесь речь идет о так называемом «диалогическом экфрасисе», термине, введенном Н. В. Брагинской в статье «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)»<sup>60</sup> по отношению к античной литературе. Согласно Н. В. Брагинской, «диалогический экфрасис» заключается в описании произведения искусства в виде диалога людей, рассматривающих его. В «Джесси и Моргиане» Джесси собирает гостей, и друзья начинают обсуждать

---

<sup>59</sup> Имеется в виду картина Ж. Ле Фабра. Год неизвестен.

<sup>60</sup> Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации), 1977. С. 259–282.

изображение Джоконды. Характерна реплика Детрея по поводу картины: *«Да, очень похожа. Я видел портрет этой женщины на папиросных коробках»*. [V, 230] Когда остальные гости вдумчиво анализируют великое произведение искусства, Детрей выставляет себя неподкованным в этом вопросе и вызывает молчаливое недовольство собеседников. Однако и здесь Джесси проявляет сочувствие и заботу, вступаясь за Детрея (*«Джесси стало его жаль, поэтому она сочла нужным вступиться»* [V, 230]). То есть экфрасис и сама картина, ставшая темой разговора, представляет собой некий катализатор, определяющий положение человека в обществе.

Образ часто героя раскрывается через описание интерьера его жилья. Как это представлено автором в романе «Блистающий мир». Главная героиня Тави приходит устраиваться на работу в семью некоего Тропа, который пригласил ее, но скончался как раз перед ее приездом. Когда становится понятно, что трудоустройство завершилось неудачей, Тави заходит в кабинет и, внимательно осмотрев его, получает представление о его характере. *«Альковы, феи, русалки, символические женские фигуры времен года, любовные сцены разных эпох, купающиеся и спящие женщины; наконец, картины более сложного содержания, центром которого все же являлись поцелуй и любовь <...>»* [IV, 154]. Здесь необходимость экфрасиса заключается в следующем: вдова Тропа и его слуги знают, что хозяин нанимал молодых девушек под предлогом чтения книг, однако это чтение было сопряжено с услугами интимного характера. Естественно, вдове очень сложно сказать Тави об этом напрямую, поэтому она заводит ее в кабинет, чтобы та могла сама осмотреться и понять, какой род деятельности ее ждал на службе у Тропа. Вероятно, нормы приличия и тактичность также не позволяли Грину открыто заявить об этом в своем рассказе, поэтому он подводит читателя к истине с помощью экфрасиса<sup>61</sup>.

Экфрасис интерьерных картин выполняет функцию характеристики персонажа (и с отрицательной стороны, как в «Блистающем мире», и с

---

<sup>61</sup> Помимо описания картин для той же цели Грином используется еще и книжный экфрасис — описание книг, стоящих на полках в кабинете Тропа.

положительной, как в «Бегущей по волнам»). Героиня романа «Бегущая по волнам» Дэзи приходит в дом, который купил для них главный герой, и в первую очередь обращает внимание на картины. *«Ее быстрые глаза подметили все: ковер, лакированный резной дуб, камин и тщательно подобранные картины в ореховых и малахитовых рамах. Среди них была картина Гуэро, изображающая двух собак: одна лежит спокойно, уткнув морду в лапы, смотря человеческими глазами; другая, встав, вся устремлена на невидимое явление».* [V, 178–179] Описания картин здесь подчеркивают характер дома. Главный герой счастлив с Дэзи и хочет прожить с ней остаток своих дней. Тогда он приобретает этот дом, в котором все пронизано теплом и уютом. На картине изображены собаки не случайно: такие питомцы обычно ассоциируются с преданностью и дружбой. «Пожалуй, что она залает приветливо», — говорит про одну из собак Дэзи, то есть в этом доме героиня чувствует себя комфортно, жилище наполнено положительными эмоциями, и описание картины в данном случае помогает это настроение подчеркнуть. Помимо этого, они репрезентируют авторскую концепцию реалистического искусства.

Характеристика героя через экфрасис не ограничивается только описанием картин как части интерьера. В одном из ранних рассказов Грина «Слон и Моська» встречаем пример книжного экфрасиса: *«Моська <...> перелистывал тоненькую книжку, на обложке которой был нарисован огнедышащий змей с двумя целыми головами и одной отрубленной. Возле змея стоял молодой человек в латах и шлеме и замахивался мечом на другую голову».* [I, 62] Очевидно, что в таком изображении змей — это символ дьявольской сущности, зла; в свою очередь, молодой человек, его убивающий, олицетворяет добро и храбрость. Такая иллюстрация появляется здесь не случайно. В этом рассказе Слон (командир первой роты, капитан Миллер) — истинный злодей, а Моська (простой солдат) — тот самый смелый молодой человек, который спасет всех от него. Именно таким противостоянием зла с добром и заканчивается это произведение.

Таким образом, проанализировав описание художественных полотен в творчестве Александра Грина, мы приходим к выводу, что чаще всего автор использует прием экфрасиса для достижения двух целей:

- картина является центром повествования, связующим звеном сюжета, кульминацией или лейтмотивом;
- экфрасис, чаще выраженный как рефлексия героя на произведение искусства, используется для характеристики духовных качеств персонажа.

## 1.2 ФОТОГРАФИЯ

Расцвет творчества А. Грина пришелся на 20-е годы XX века, когда техника фотографии достаточно усовершенствовалась и в обиход вошла моментальная фотография<sup>62</sup>. Этот способ запечатления действительности стал более доступным, начали появляться фотографы-любители, и возник вопрос: считается ли фотография искусством? Ведь главное ее отличие — достоверность. Она создает точную копию действительности, к тому же, связана более с технической, научной стороной процесса. Однако вместе с тем как фотография внедрялась в обыденную жизнь граждан, стало понятно, что фотограф — тот же художник, который вместо кисти и красок использует другие, более прогрессивные инструменты передачи своей мысли (ракурс, свет, перспектива, композиция и т. д.)<sup>63</sup>. В подтверждение понимания фотографии как нового вида искусства можно привести отрывок из рассказа «Искатель приключений»: *«Путешествуя, я стал заядлым фотографом. В занятие это, по моему мнению, можно внести много искусства. <...> Каждый пейзаж меняет сотни выражений в день. Солнце, время дня, луна,*

---

<sup>62</sup> Об этом см.: Жанры, виды фотографии. URL: [http://www.runivers.ru/doc/d2.php?CENTER\\_ELEMENT\\_ID=148088&PORTAL\\_ID=6745&SECTION\\_ID=6745](http://www.runivers.ru/doc/d2.php?CENTER_ELEMENT_ID=148088&PORTAL_ID=6745&SECTION_ID=6745). Дата обращения: 20.05.17.

<sup>63</sup> Об этом см.: там же.

*звезды, человеческая фигура делают его каждый раз иным: или отнимают что-либо или же прибавляют. Тонар соблазнил меня описанием прелестей Лилианы, самого города, окрестностей и чудного вашего поместья. Я вижу, что мой аппарат нетерпеливо шевелится в чемодане и самостоятельно от нетерпенья щелкает затвором». [II, 280–281]*

Вместе с тем возможность моментально запечатлеть нужный образ предоставила огромный ряд возможностей для репортеров<sup>64</sup>. Фотография позволяла увидеть происходящее глазами фотографа, побывать на его месте, стать очевидцем происшествий. Поэтому, войдя в обиход газетчиков, она начала служить сугубо целям идентификации. Грин пользуется этим свойством фотографии точно передавать образ.

В гриновском тексте функция фотографии обнаруживается в попытке автора придать фикциональному повествованию реалистичность. В рассказе «Канат» Грин намекает на то, что история, описанная там, не плод его воображения, а реальный случай: *«Это мой избавитель. Его портрет вы можете видеть в «Вестнике цирковых деятелей» за 1913 год. В нем нет ничего дьявольского»*. [III, 213] Той же функцией обладает фотоэкфрасис и в рассказе «Враги»: *«На этом месте я отложил газету и пристально рассмотрел помещенный в тексте, с фотографии, портрет Ивлета. Портрет весьма согласовывался с описанием наружности капитана, сделанным мне братом Ассоль. Это был коренастый человек лет сорока, с квадратным простодушным лицом, короткой верхней губой и маленькими, упрямыми глазами. Но я думал, что, может быть, в момент, когда он отталкивался от шлюпки, лицо это было совершенно таким, каким увидела его Ассоль ночью и какое несомненно вызывало прекрасную улыбку в ее печальном лице и глазах, таивших неведомое»*. [III, 30] Характерный пример экфрасиса находим и в рассказе «Человек с человеком»: *«Разумеется, это были дети богатых родителей. Но я вижу их просто так, как они были изображены на приложенной к журнальному сообщению фотографии: они*

---

<sup>64</sup> Об этом см.: там же.



*стояли у воды, держась за руки, в траве, и шурились. Фотография эта мне чрезвычайно нравится в силу смутных представлений о желательном в человеческих отношениях».* [II, 206–207]. В этих двух примерах экфрасис используется по одной схеме: сначала отсылка к фотографии, помещенной в каком-то авторитетном месте, доказательство того, что история, связанная с этим человеком, реальна; далее короткое описание изображенного человека; после чего такая же короткая рефлексия по поводу увиденного — мысли или эмоции героя, вызванные изображением. Более того — оба эти фрагмента даются автором в конце рассказов, неся функцию заключения. О значимости финалов гриновских рассказов писала Т. Е. Загвоздкина: «Итог у Грина — обращение не только к эмоциональной сфере читателя, но и к его интеллекту, расчет на логическую, рациональную работу его мысли»<sup>65</sup>.

Во всех этих фрагментах автор использует описание фотографий для того чтобы читатель имел возможность сам составить впечатление об описываемых персонажах. Похожий пример (хоть и не являющийся заключением в рассказе) видим в «Создании Аспера»: *«Он подал мне фотографию; 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».* [III, 61] В целом словесный портрет персонажей — это неизменная составляющая прозы Грина. Писатель считал необходимым дать каждому из своих героев подробную характеристику их внешности. Однако такое описание зачастую довольно пристрастно. Поэтому иногда, особенно в тех случаях, когда повествование ведется от первого лица, возникает необходимость дать фотоэкфрасис, чтобы создать иллюзию самостоятельного восприятия характера персонажа читателем. Фотография как вид искусства, абсолютно точно копирующий объект, представлялась чем-то, не умеющим лгать, таким образом, на нее можно было ссылаться как на авторитетный источник.

---

<sup>65</sup> Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина (проблема жанра): автореф. дисс. ...канд. филол. наук / Загвоздкина Татьяна Евдокимовна. М., 1985. С. 15.

В рассказе «Забытое» главный герой Табарен — фотограф, который делится с окружающими тем, что видит сам, не приукрашивая и не выдумывая ничего лишнего. *«Охоты на диких зверей, жизнь редких животных, битвы туземцев, величественные пейзажи, — все проходило перед ним, сперва в жизни, а затем на прозрачной ленте, и сотни тысяч людей видели то, что видел сперва один Табарен».* [II, 245–246]

Табарен едет снимать место военных действий. Как беспристрастный фотограф, он должен во что бы то ни стало продолжать крутить ручку и снимать фильм. В кульминационный момент Табарен теряет сознание. Очнувшись в лазарете, он не может вспомнить, что с ним случилось, и лишь при просмотре ленты понимает, что пренебрег обязанностями фотографа и ринулся в бой помогать солдату. Интрига рассказа «Забытое» построена как раз вокруг этого уникального свойства ленты не лгать. Грин не раз доказывает в своих произведениях, что человеческий разум зачастую подвержен различным помутнениям и фантастическим видениям. Фото и кинолента, в свою очередь, — это символ абсолютной правды, дословное отражение действительности. Если в написании портрета художник может вложить частичку себя, своего отношения к изображаемому, то фото предоставляет копию объекта, оставляя право судить о нем зрителю.

Часто фотоэкфрасис связан с мистическим мотивом<sup>66</sup>. Вероятно, фотография являлась для автора (как и для многих других его современников) чем-то сродни частичке изображаемого человека, которая может вот-вот ожить. Такого рода экфрасис представлен в рассказе «Происшествие в квартире госпожи Сериз», в котором, по мнению В. Ковского, Грин «пародировал стиль „окультных“ произведений»<sup>67</sup>. *«Сефирот оживил фотографию г-на Сериз, стоявшую на каминной доске.*

---

<sup>66</sup> О мистическом у Грина см.: Григорьева Л. П. Новеллистика А. Грина: поэтика мистического // Проблемы русской литературы начала XX века. Сб статей. Серия «Литературные направления и течения». Вып. 36. СПб: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2010. 40 с.

<sup>67</sup> Ковский В. Романтический мир Александра Грина, 1969. С. 52.

*Как только взгляд г-жи Сериз упал на этот портрет — с ним произошли поразительные, странные вещи: левая рука ловко закрутила черный, молодой ус; один глаз комически подмигнул, а другой стал вращаться непостижимым, но совершенно не безобразным образом, и г-жа Сериз окаменела от удивления. А глаз все подмигивал, ус все топорщился, и было это так нежно и смешно, что г-жа Сериз, не выдержав, расхохоталась».*  
[II, 255–256]

Похожее «оживление» изображенного объекта мы видим и в рассказе «Клубный арап». В этом случае подробное описание изображения необходимо автору, чтобы погрузить читателя в атмосферу загадочности, окутывающей главного героя. Помутнение сознания главного героя рассказа, Юнга, несомненно, становится понятнее, читатель как будто переживает то же самое. Такого эффекта Грину удастся достичь благодаря детальному описанию женщины сначала на картинке стереоскопа, а потом в комнате. Этот прием рассчитан на то, чтобы вызвать у читателя ощущение вовлеченности в происходящее. Картинка описана очень подробно, мы видим ее как перед собой. Цель автора здесь — усиление эффекта волшебства и описание помутнения рассудка у человека, который собирается покончить с жизнью, а не словесная передача конкретного изображения. *«Сначала освещенное электричеством изображение оставалось плоским, но скоро, уступая напряжению взгляда, выявило понемногу перспективу и жизненность трех измерений. Юнг увидел большое лесное озеро, тень в нем от бревна и босые, обнаженные до колен, напрягающиеся неудобствам положения, крепкие ноги женщины. Ее лицо удивило его. Вне аппарата — оно было застывшим, с тем самым неестественным выражением, какое свойственно человеку, снимаемому фотографом, а теперь у л ы б а л о с ь. Тяжелое чувство, предвидение необычайного, родственное тяжести перед припадком или в ожидании мрачного известия, овладело им. Он быстро опустил аппарат и вздрогнул, как от внезапной струи холода, заметив, что, когда глаза уже расставались с изображением, женщина качнула ногой, словно собираясь покинуть бревно и сойти на землю».* [III, 112–113]

Похожий пример смешения зрительных образов и воображения есть в произведении «Наследство Пик-Мика»: *«Я думал уже, что это досадное состояние, являющееся естественной реакцией мозга против сухой счетной работы, кончилось, как вдруг маленькое кольцо дыма вытянулось на уровне моих глаз и стало человеческим профилем. Это были кроткие черты благовоспитанной молодой девушки, но в хитро поджатых губах и скошенном взгляде таилось что-то необъяснимо омерзительное. Дым растаял, и я почувствовал, что работать не в состоянии»*. [II, 341]

Так же, как и в «Клубном арапе», изображение девушки важно здесь не как объект созерцания, а как иллюстрация состояния героя. Детальность описания, в свою очередь, необходима автору для погружения читателя в похожее состояние и имитации достоверности происходящего.

Фотография (как достижение науки) подталкивала писателя к дальнейшим мистификациям. К примеру, рассказ «Редкий фотографический аппарат» повествует о том, как с помощью молнии на теле человека отпечаталась точная фотокопия окружающих объектов: *«Бартон начал стонать. Доктор, приблизив к шее Бартона сильную лупу, увидел интересную вещь. На белой полоске кожи ясно обозначался рисунок синего цвета, похожий на старинные фотографии; контуры его были расплывчатые, но до странности походили на всем известную статую «Ленивой Матери». Поднятые вверх руки статуи обозначались особенно ясно. Внизу с раскинутыми руками и ногами лежал человек»*. [II, 237]

Несомненно, в этом случае описание загадочной фотографии, появившейся на теле убийцы, необходимо для эффектной развязки. То есть функция экфрасиса здесь, в отличие от предыдущих примеров, сюжетообразующая.

В некоторых случаях автор прибегает к приему фотоэкфрасиса, характеризуя одного из своих героев. Например, у главной героини рассказа «Продолжение следует» возле кровати висит картинка, *«изображавшая молодого человека в плаще, отбивающего нападение разбойников»*. [III, 12] Наличие такого изображения, как и тот факт, что изображение висит у

изголовья кровати, говорит нам о характере героини: перед нами инфантильная молодая девушка, мечтающая о прекрасном принце, храбром и сильном, как загадочный молодой человек, сражающийся с охотниками. В данном случае описание изображения — это деталь, необходимая для составления портрета персонажа.

Принято считать, что иметь на столе чью-то фотографию — признак сентиментальности и особых чувств по отношению к изображенному объекту. Например, в рассказе «Капитан»: «<...> капитан не ограничился долгим и нежным взглядом по адресу портрета, он поцеловал его прямо в затрещавшее стекло и долго не мог прогнать улыбку с обветренных губ. Дюжина охрипших глоток, рассеянная по земному шару, никогда не видела ничего подобного даже во сне. Они, впрочем, еще молоды и бешены, время придет». [I, 163] Заметим, что здесь уделяется внимание не описанию самой женщины, изображенной на портрете, а отношению героя к ней. Перед нами тот тип экфрасиса, при котором автор описывает не сам объект, а эмоции, им вызываемые.

Похожий пример — капитан Гез из «Бегущей по волнам», которого автор характеризует как сварливого, пьющего и грубого начальника, предстает перед читателем в ином свете, когда Гарвей видит на его столе фотографию женщины.

*Я узнал ее сразу благодаря искусству фотографа и особенности некоторых лиц быть узнаваемыми без колебания на любом, даже плохом изображении, так как их черты вырезаны твердой рукой сильного впечатления, возникшего при особых условиях. Но это было не плохое изображение. Неизвестная сидела, облокотясь правой рукой; левая рука лежала на сдвинутых коленях. Особый, интимный наклон головы к плечу смягчал чинность позы. На девушке было темное платье с кружевным вырезом. Снимаясь, она улыбнулась, и след улыбки остался на ее светлом лице. [V, 51]*

Гарвей увидел изображение девушки, которое значило для него многое, так как он был заочно в нее влюблен. После он рассуждает о том, какие

отношения могут связывать ее и грубого и неприятного капитана Геза. В данном случае экфрасис представлен фактографически подробным описанием фотографии (поза, улыбка, платье девушки), но не затрагивает эмоциональную сторону. Автором не описаны впечатления от портрета, присутствие этой фотографии здесь имеет, скорее, сюжетообразующую функцию: завязывается интрига, важна не сама фотография, а ее наличие.

Таким образом, фотоэкфрасис в творчестве Александра Грина выполняет следующие функции:

- фотография как средство идентификации. В этом случае рассказчик как бы снимает с себя ответственность за характеристику героя, предоставляя фотографию как факт и позволяя читателю самому составить впечатление о персонаже;
- фотография как вспомогательный элемент при мистификации, внедрении в текст фантастических мотивов. В этом случае портреты оживают, либо появляются ниоткуда. Детальное описание таких портретов помогает автору вовлечь читателя в происходящее, приобщить к переживаниям героя;
- сюжетообразующая функция фотоэкфрасиса. Описание фотографии вторично, важнее ее наличие. Портрет играет роль символа;
- изображение характеризует владельца. Так же, как и в предыдущем пункте, фотография играет роль символа, но она влияет не на сюжет, а на характеристику того персонажа, которому принадлежит.

### 1.3 СКУЛЬПТУРА

Несмотря на то, что описания памятников, скульптур и статуй заметно уступают в количестве картинам и фотографиям в творчестве Грина, они тоже являются немаловажной составляющей визуальной поэтики автора.

В первую очередь такой тип экфрасиса затрагивает произведения, в которых памятник может представлять чуть ли не одним из самостоятельных героев. Грин, со своей склонностью к мистификации и любовью к фантастическим элементам в довольно тривиальном повествовании<sup>68</sup>, не раз «оживлял» свои скульптуры. «Оживание у Грина всегда происходит стремительно, под первым взглядом наблюдателя»<sup>69</sup> — пишет об «оживающих» произведениях искусства М. И. Плютова

В рассказе «Всадник без головы», который Р. М. Ханинова называет «карнавальной контаминацией „Всадника без головы“ М. Рида и „Медного всадника“ А. С. Пушкина»<sup>70</sup>, центром повествования является памятник полководцу Гансу Пихгольцу. Имя этого выдуманного полководца сопровождает главного героя на протяжении всего рассказа. Он мучается от зависти к Гансу и поступает на службу, чтобы стать похожим на ненавистного кумира. Грин не единожды в этом рассказе якобы олицетворяет статую Ганса: «А Ганс Пихгольц, стоя на площади, посмеивался и величался» [I, 108], «Отныне Пихгольц бессилен был давить меня своей славой» [I, 113], «Мне показалось, что Ганс повернул голову и захохотал каменным смехом» [I, 113]. Конечно, статуя не оживает (хотя такого поворота сюжета вполне можно было ожидать от Грина), но будто живая она «преследует» главного героя. Таким образом, повествование ориентировано на изображение каменного всадника и рассказ носит его имя.

Еще одна скульптура, являющаяся основным символом произведения и вынесенная в заглавие, — изображение «бегущей по волнам». Строго говоря, так названы три элемента текста: корабль, призрак девушки и статуя в центре города, посвященная Фрези Грант. Такое триединство можно сопоставить с

---

<sup>68</sup> О фантастике как элементе мировосприятия и осмысления действительности Грином см.: Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина (проблема жанра): автореф. дисс. ... канд. филол. наук, 1985. С. 6–7.

<sup>69</sup> Плютова М. И. «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина, 2014. С.62.

<sup>70</sup> Ханинова Р. М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910–1920-х гг.: семантика, символ, функция, 2005. С.127.

«тремя ипостасями женского начала»<sup>71</sup>, о которых упоминает В. П. Булычева, — это призрак Фрези Грант, недостижимая Биче Саниель и добродушная Дэзи.

Корабль, призрак и статуя встречаются в указанном порядке и приводят героя к незнакомке (Биче Саниель), которую он увидел на пристани и в которую влюбился. Знаки, будто указывающие герою, куда идти и что делать, на наш взгляд, порождают в этом произведении тот же мотив мистического, фатального преследования. Обратим внимание на описание статуи: *«Скульптор делал ее с любовью. Я видел это по безошибочному чувству художественной удачи. Все линии тела девушки, приподнявшей ногу, в то время как другая отталкивалась, были отчетливы и убедительны. Я видел, что ее дыхание участилось. Ее лицо было не тем, какое я знал, не вполне тем, но уже то, что я сразу узнал его, показывало, как приблизил тему художник и как, среди множества представлявшихся ему лиц, сказал: «Вот это должно быть тем лицом, какое единственно может быть высечено».* [V, 103]

Конечно, приведенный отрывок — это лишь часть описания скульптуры. Так как она занимает важное место в повествовании, автор затрагивает все детали этого произведения искусства. Затронута даже история памятника и города — ее рассказывают жители, пригласившие гостя к себе за стол неподалеку. Скульптуру «бегущей по волнам можно причислить к «оживающим» портретам в прозе Грина. Таким портретам посвящена статья М. И. Плютовой, в которой она анализирует «движущуюся» статую Фрези Грант: «Подобное движение рукой совершает статуя „Бегущей по волнам“, только она не дотрагивается до персонажа, а оберегает его от опасности. Гарвей увидел лишь „тень женской руки, вытянутой жестом защиты“, словно между статичным изображением и его оживанием есть иная стадия, стадия призрачного существования, которую

---

<sup>71</sup> Булычева В. П. Творчество А. Грина в контексте приключенческой прозы, 2014. С. 102.



четко видят или точно ощущают персонажи Грина»<sup>72</sup>.

По словам Ю. В. Шатина, «процесс оживления картины связан с крутым поворотом в развитии сюжета, мотив оживления никогда не является свободным, но всякий раз связывается с последующей цепью событий. Таким образом, если воспользоваться терминологией Б. В. Томашевского, мотив ожившей картины в эпическом произведении (в отличие от лирического) всегда является динамическим и связным и никогда статическим и свободным»<sup>73</sup>. Такой мотив, сопряженный с резким поворотом сюжета, отмечаем в рассказе «Убийство в Кунст-Фише». Перед рассказчиком, случайно заглянувшим в окна чужого дома, предстает интригующая картина: мужчина и женщина (как становится понятно из разговора, любовники) обсуждают статуэтку, подаренную мужем женщины. Фарфоровая статуэтка представляет собой самурая с саблей. Автор уделяет достаточно внимания его описанию: *«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. Он был в шитом шелками и золотом кимоно. За драгоценным поясом туго торчали две сабли»*. [III, 234] Грин не случайно, описывая самурая, делает акцент на его позе («движение тела»), потому что далее происходит нечто загадочное: гаснет свет, слышатся крики, и двое любовников оказываются на полу мертвыми, будто зарубленными саблей. В этом эпизоде есть элементы фантастики и вместе с тем детектива. Грин не подтверждает и не опровергает мистики эпизода. Не подтверждает — потому что не показывает момент убийства читателю, не опровергает — потому что предоставляет в полном наборе улики, указывающие на то, что самурай ожил. Здесь экфразис функционально значим, так как он дает читателю «исходные данные» — самурай с саблями, замерший в угрожающей позе. После того как герой размышляет над подробностями убийства —

---

<sup>72</sup> Плютова М. И. «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина, 2014. С.62.

<sup>73</sup> Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис, 2004. С. 220.

любовники были убиты похожим оружием, в комнате никого не было — ему (как, впрочем, и читателю) ничего не остается, кроме как смириться с осознанием того, что статуя ожила.

«Убийство в Кунст-Фише» подробно анализирует Р. М. Ханинова, вычлняя целый комплекс символов, задействованных в рассказе, и заключая, что функции этих символов «через парадигму измененного состояния сознания рассказчика поддерживают атмосферу инфернального, криминального, пророческого»<sup>74</sup>.

Пример того как статуя становится центром повествования, мы видим в рассказе «Редкий фотографический аппарат». История начинается с описания памятника «Ленивой Матери», о происхождении которого никто не знает. *«За Зурбаганом, в местности, проклятой самим богом, в голой, напоминающей ад степи, стояла каменная статуя, изображающая женщину в сидячем положении, с руками, поднятыми вверх, к небу, и глазами, опущенными к земле»*. [II, 233] Автор начинает повествование с описания этой статуи не случайно. Как обнаруживается далее, *«ничтожное каменное отражение давно прошедшей и давно мертвой жизни волей судьбы и бога уничтожило двух людей»*. [II, 234] В этом случае, в отличие от других произведений, скульптура представляет собой трансляцию гриновского мотива возмездия. Под «Ленивой Матерью» укрывается двое путников, один из которых оказывается бандитом и вором. Он убивает второго путника с целью ограбить, но тут в статую ударяет молния и оставляет на теле убийцы фотографический след окружающих предметов: самой статуи и мертвого человека, лежащего под ней. Такая фотография становится неоспоримой уликой, помогающей наказать преступника. На наш взгляд, в этом рассказе сам памятник не олицетворен, как в «Всаднике без головы» или в «Бегущей по волнам», и не используется для того, чтобы охарактеризовать какого-либо персонажа, транслировать его мысли. «Ленивая Мать» здесь предстает как

---

<sup>74</sup> Ханинова Р. М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910–1920-х гг.: семантика, символ, функция, 2005. С.123.

памятник-оберег<sup>75</sup>, наказывающий убийцу.

Оберегом выступает также небольшая статуэтка оленя из романа «Дорога никуда», которую Давенанту вручили сестры за победу в состязании на самый меткий выстрел. *«Там оказался маленький серебряный олень на подставке из дымчатого хрусталя. Олень стоял, должно быть, в глухом лесу; подняв голову, вытянув шею, он прислушивался или звал — нельзя было угадать, но его рога почти касались спины».* [V, 397] Статуэтка, в отличие от «Ленивой Матери», не реализует мотив возмездия, напротив — поддерживает героя. Как и воспоминания о картине, Давенант бережно хранит этого оленя на протяжении многих лет, не раз любуясь им в тяжелые минуты своей жизни. По словам В. Ковского, этот поэтический образ оленя связывает романы «Бегущая по волнам» (*«таинственный и чудный олень вечной охоты»* [V, 11]) и «Дорога никуда», которые «при всей разности их сюжетов и тональности, рассказывают о мечте неосуществленной»<sup>7677</sup>.

Возвращаясь к функции возмездия, необходимо упомянуть скульптурный экфрасис в романе «Золотая цепь»: *«Слева у стены на узорном золотистом столбе стояла черная статуя: женщина с завязанными глазами, одна нога которой воздушно касалась пальцами колеса, украшенного по сторонам оси крыльями, другая, приподнятая, была отнесена назад».* [IV, 265] Черная статуя является символом правосудия и, как и «Ленивая Мать», несет возмездие — наказывает одного из героев. Несложно заметить, что понятия экфрасиса и символа зачастую переплетаются в гриновской прозе. Подробнее о символике в творчестве Грина пишет Е. А. Козлова, противопоставляя ранние («Золотая цепь», «Бегущая по волнам»,

---

<sup>75</sup> Р. М. Ханинова, в свою очередь, связывает статую с архетипом «ужасной матери», лишенным символа защищенности. Подробнее см.: Ханинова Р. М. Статуя в сюжете рассказов Александра Грина в 1910–1920-х гг.: семантика, символ, 2005. С. 118.

<sup>76</sup> Ковский В. Романтический мир Александра Грина, 1969. С. 134.

<sup>77</sup> Тезис о «мечте неосуществленной» опровергает Н. А. Кобзев: в «Бегущей по волнам» Гарвей «обретает, наконец, долгожданное и в муках выстраданное Несбывшееся. Оно свершилось, стало Сбывшимся». См.: Кобзев Н. А. Роман Александра Грина, 1983. С. 47.

«Блистающий мир») и поздние («Джесси и Моргиана», «Дорога никуда») романы, объясняя это тем, что «по сравнению с ранними, символы поздних романов внутренне раздвоены, дисгармоничны, сдержанны в стилистическом плане»<sup>78</sup>.

В рассказе «Лабиринт» экфрасис используется для иллюстрации причуд одного из героев — миллионера Аспера. О нем рассказывает человек по имени Филлат, который одно время исполнял у богача обязанности «развлекателя». Он говорит о том, как однажды, чтобы не дать умереть миллионеру со скуки, предложил *«поставить на островке пустынной реки статую 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 женщине, выражая фигурой и лицом смесь зверских инстинктов с вожделением»*. [II, 465] Затея была рассчитана на то, чтобы ввести переполох в племя чернокожих, живших неподалеку. Задумка удалась: племена яростно танцевали вокруг статуи, пытались достать нагую женщину, которая, находясь между бурунами, была неприступна. Такой вид суровых развлечений был довольно приемлем для состоятельного Аспера. Позже мы узнаем, что это не единственная эксцентричная выходка героя, но ситуация со статуями высвечивает доминанты характера персонажа и подготавливает читателя к дальнейшим сюжетным перипетиям. Несомненно, экфрасис в этом рассказе играет далеко не главную роль, он выполняет вспомогательную функцию (равно как и в последующем, при описании Лабиринта, который построил Аспер с той же целью развлечения). Мы не смотрим на статуи как на произведения искусства, не испытываем эстетического удовольствия, не анализируем их художественную ценность, но их роль в истории, рассказанной Филлатом, заключается в акцентуации значимых черт характера Аспера.

Мотив «оживления» скульптур и функция раскрытия характера героя могут сочетаться, как в романе «Блистающий мир». В той части, где автор

---

<sup>78</sup> Козлова Е. А. Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: дисс. ... кан. филол. наук, 2004. 204 с.

рассказывает о приготовлениях молодой Тави к празднованию своего дня рождения, вставлен небольшой диалог девушки с гипсовым Сарацином:

*«— Ну, как у вас в Сарацинии? — спросила девушка.*

*— Да ничего, помаленьку.*

*— Вот, говорят, вы просветили Испанию, — продолжала Тави, — были вы, говорят, велики, но умалились. Почему это?*

*— Я гипсовый, я не знаю, — сказал Сарацин.*

*— Слушай, — подбоченясь, заговорила девушка, — вынь же наконец свой ятаган, свистни им в воздухе и издай боевой клич; сколько лет держишься ты за эфес, а вытащить клинок не можешь. Воспрянь и изобрази!*

*— Это не выйдет, — отвечал Сарацин, — но вот что я скажу тебе, белая христианская девушка: я смотрю вдаль, где вижу твою судьбу.*

*Так ясно прозвучали эти слова, как будто Тави сама произнесла их».*

[IV, 196] Автор дает читателю понять, что диалог это происходит только в воображении девушки, так что мистического и загадочного оживления, как в «Убийстве в Кунст-Фише», здесь нет. Это скорее трогательная игра воображения, призванная показать добрый и дружелюбный нрав Тави. Стоит отметить, как описание Сарацина здесь сочетается с антуражем бедной коммунальной квартиры: наравне с величественным видом статуи, Грин упоминает, что об нее очень часто выколачивали трубку, что наградило Сарацина черными ямами вокруг ног.

Говоря далее об этом виде искусства, нельзя не упомянуть рассказ «Победитель», в котором молодой скульптор Геннисон выставляет свое произведение на конкурсе архитектурной комиссии. Победа для него очень важна, так как создателю лучшей скульптуры обещано вручить три тысячи фунтов, а финансовое положение Геннисона и его девушки Джен довольно удручающее. Когда Геннисон приходит в зал, чтобы посмотреть на скульптуру своего главного конкурента Ледана, он видит следующее: *«Всего-навсего задумчивая фигура молодой женщины в небрежно спадающем покрывале, слегка-склоняясь, чертила на песке концом ветки 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.*

*Геннисон отступил с чувством падения и восторга. «А! — сказал он, имея наконец мужество стать только художником. — Да, это искусство. Ведь это все равно что поймать луч. Как живет. Как дышит и размышляет».* [III, 397–398] После этого его собственное творение кажется ему недостаточно хорошим, недостаточно естественным, несмотря на то, что Геннисон уже получил положительные отзывы и жюри заочно, в личной беседе, назвало его скульптуру лучшей. *«Тогда — медленно, с сумрачным одушевлением раненого, взирающего на свою рану одновременно взглядом врача и больного, он подошел к той «Женщине с книгой», которую сотворил сам, вручив ей все надежды на избавление. Он увидел некоторую натянутость ее позы. Он всмотрелся в наивные недочеты, в плохо скрытое старание, которым хотел возместить отсутствие точного художественного видения. Она была относительно хороша, но существенно плоха рядом с Леданом».* [III, 398] Геннисона угнетает желание сделать что-то идеальное, он не может спокойно вынести то, что Ледан выполнил работу лучше него, поэтому скульптор разрушает свою «Женщину с книгой» со словами о том, что он будет делать то же, что и раньше, но лучше, чтобы оправдать лестное мнение о себе. Мы видим, что в этих двух описаниях статуи присутствует как отстраненная точка зрения автора, так и осмысление Геннисона. Последнее, несомненно, выходит на первый план, а вот мнение автора лишь коррелирует с уверением героя. Поэтому для читателя остается загадкой: действительно ли скульптура Ледана была лучше или разум Геннисона был помутнен неуверенностью в себе и стремлением к идеалу настолько, что тот перешел к отчаянным мерам.

Суммируя вышеописанные примеры, мы приходим к выводу, что скульптурный экфрасис использовался Грином для достижения следующих

целей:

- для привнесения в текст фантастического мотива ожившей статуи (иногда ожившей в действительности, иногда лишь отдаленно напоминающей живого человека) или мотива преследования;
- использование статуи в качестве символа;
- для характеристики персонажа.

В некоторых случаях экфрасис мог выполнять сразу несколько функций.

## 1.4 АРХИТЕКТУРА

Архитектурный экфрасис представлен в творчестве Александра Грина в гораздо меньшем количестве по сравнению с типами, описанными выше. Вероятно, это связано с тем, что автору было ближе описание того, что соотносится с антропоморфными чертами. Почти в каждом произведении Грин очень много внимания уделяет портретным характеристикам своих героев, для него важно отобразить их внешность и черты характера. Живопись, фото, скульптура не раз помогали автору в этом деле. В свою очередь, внешний вид здания, не всегда соотносящийся с тонкими движениями человеческой души, своей монументальностью и застывшей формой в меньшей степени привлекал писателя.

Однако если Грин и прибегал к архитектурному экфрасису, то именно с целью раскрыть образ своего персонажа. Чаще всего архитектурный экфрасис выражается в описании интерьера, потому что он точнее отражает внутренний мир и мировоззрение героя. Как например, описание в «Имени Хонса» очень светлого дома (как фасада — большой, каменный, белый; так и внутри — *«все поражало однообразием бледных красок, напоминавших больничные палаты в солнечный день»*). [I, 387] Как ясно из заглавия, имение Хонса — основной топос рассказа, главный объект повествования. Оно важно потому, что соотносится с незаурядной философской позицией

владельца: *«порочность человечества зависит безусловно от цвета и окраски окружающих нас вещей»*. [I, 387]

Описание интерьера может также совмещаться с описанием эмоций героя, как, например, в «Золотой цепи»: *«Я испытывал, хотя тогда не понимал этого, как может быть тронуте чувство формы, вызывая работу сильных впечатлений пространства и обстановки, где невидимые руки поднимают все выше и озареннее само впечатление. Это впечатление внезапной прекрасной формы было остро и ново. Все мои мысли выскочили, став тем, что я видел вокруг. Я не подозревал, что линии в соединении с цветом и светом могут улыбаться, останавливать, задержать вздох; изменить настроение, что они могут произвести помрачение внимания и странную неуверенность членов»*. [IV, 245] Этот элемент текста следует за рассказом о внутреннем убранстве богатого дома. Важно отметить, что здесь важен не сам интерьер, а то, что он вызывает у героя чувства, схожие с чувствами, порожденными произведением искусства с высокой художественной ценностью. Грин, таким образом, акцентирует значение интерьера и его эстетическую роль.

Таких описаний интерьера в прозе Александра Грина очень много. Как и портреты героев, интерьер был обязательным объектом внимания автора. Его описание помогало не только передать характер жильца, но и создать декорационный фон для последующего развертывания действия, задать тон происходящему. Однако, на наш взгляд, описание интерьера, хоть и является важной частью повествования, не представляется объектом экфрасиса.

Так как во многих своих рассказах Грин обращается к повторяющимся, но не существующим в реальном мире топонимам (Зурбаган, Лисс и т.д.), имеет смысл говорить о фантастическом мире, созданном автором, или авторском хронотопе. Грачев В. И. пишет о том, что для Грина «единственным и естественным уходом от страшной реальности, в которой он жил, от „свинцовых мерзостей“ жизни мог быть лишь уход в иллюзорный прекрасный мир *символов* и образов неведомых придуманных городов — *Лисс, Зурбаган, Фельтон, Сан-Риоль, Гель-Гью, островов Магескан, Рено* —



неких *симулякров романтизма*»<sup>79</sup>. Как упоминает Н. Метелева, свой «старый детский бред» (так она называет гриновский мир) он знал досконально, «удивляя собеседников, мог рассказать о ее [своей «Цветущей пустыни»] ландшафтных особенностях»<sup>80</sup>. Поэтому образ города с детальной характеристикой представлен в прозе Грина довольно часто. В «Искателе приключений» есть описание домов взглядом путешественника, посетившего новый город: *«Между тем постепенно разворачивающееся разнообразие строений очень развлекало Аммона. Дома были усеяны балкончиками и лепкой или выставляли полукруглые башенки; серые на белом фасаде арки, подтянутые или опущенные, как поля шляпы, крыши различно приветствовали смотрящего; все это, затопленное торжественно цветущими садами, солнцем, цветниками и небом, выглядело неплохо»*. [II, 277–278] Описание домов сопряжено с описанием улочек города в целом. Экфрасис здесь является частью экспозиции. Завязка будет происходить в доме Доггера, где Аммон найдет три картины. Поэтому описание домов здесь — необходимый для автора элемент вступления, внедрение читателя в волшебную жизнь несуществующего города.

Еще одно небольшое описание города есть в рассказе «Баталист Шуан»: *«Далекой древностью, временами Аттилы и Чингисхана отмечены были, казалось, слепые, мертвые обломки стен и оград»*.

*«Не было ни одного целого дома. Груды кирпичей и мусора лежали под ними. Всюду, куда падал взгляд, зияли огромные бреши, сделанные снарядами, и глаз художника, угадывая местами по развалинам живописную старину или оригинальный замысел современного архитектора, болезненно шурился»*. [II, 375–376] В этом случае экфрасис описывает не достояние архитектурного искусства, а, скорее, его отсутствие в городе, куда приехал главный герой.

---

<sup>79</sup> Грачев В. И. Творчество и личность писателя неоромантика Александра Грина в контексте современной культурологии, 2015. С. 338.

<sup>80</sup> Метелева Н. Романтизм как признак инфантильности (попытка литературного психоанализа личности Александра Грина). URL: <http://binokl-vyatka.narod.ru/B6/grinn.htm>. Дата обращения: 16.05.17.

Однако важно заметить, как автор отзывается об этих обломках: глазами Шуана, художника-баталиста, он отмечает утраченное величие и пытается воссоздать архитектурное сооружение.

В рассказе «Возвращенный ад» есть более подробное архитектурное описание фасада здания: *«Один фасад, слабо озаренный стоящим в отдалении фонарем, заставил меня остановиться и внимательно осмотреть его. Меня поразило обилие сухих виноградных стеблей, поднимавшихся от земли по белому фону простенков к балконам и окнам первого этажа; сеть черных кривых линий злоебно обсаживала фасад, словно тысячи трещин»*. [II, 412] Необходимо заметить, что описание ведется от лица главного героя, бывшего журналиста, который после выстрела в голову выжил, но начал воспринимать мир совершенно иначе. Для него больше не были важны мысли, идеи и рассуждения. Интерес для него представляли лишь те объекты, которые он мог ощутить самым примитивным набором чувств: зрением, слухом, обонянием, вкусом и осязанием. Он разучился писать политические статьи, потому что абстрактные идеи и размышления перестали быть ему интересны<sup>81</sup>. Поэтому и фасад случайного здания он воспринимает по-особенному, рассматривая его внимательно и с неподдельным изумлением. Архитектурный экфрасис здесь текстово необходим, потому как отражает движение мысли героя, показывая, как он воспринимает зрительные объекты, после того, как его сознание изменилось. Далее, когда герой подходит к дому, он слышит печальную мелодию, исполненную пожилой дамой на скрипке. Это производит на него особый эффект: *«Весь этот странный узел зрительных и слуховых впечатлений вызвал у меня в то же мгновение такой острый, черный прилив тоски, стеснившей сердце до боли, что я с глазами, полными слез, машинально отошел в сторону»*. [II, 413] Описание фасада является необходимым дополнением к грустной мелодии, отражающим особенность

---

<sup>81</sup> По мнению В. Ковского, ситуация журналиста Галиена Марка — реализованная идиома «временно лишился сознания», своеобразный «уход от себя». Подробнее см.: Ковский В. Романтический мир Александра Грина, 1969. С. 66.

момента.

Описание дома, в котором жил юный Грэй из повести «Алые паруса» помогает нам понять образ главного героя. Здесь Грин использует принцип обратной градации. Автор сначала говорит о его доме, потом о семье и лишь после переходит к самому юному капитану; здесь можно заметить особый кинематографический прием: переход от общего плана к крупному. О жилище сказано следующее: *«Огромный дом, в котором родился Грэй, был мрачен внутри и величественен снаружи. <...> Ограда замка, так как это был настоящий замок, состояла из витых чугунных столбов, соединенных железным узором. Каждый столб оканчивался наверху пышной чугунной лилией; эти чаши по торжественным дням наполнялись маслом, пылая в ночном мраке обширным огненным строем»*. [IV, 22] Как мы видим, в описании дома (замка) сделан акцент на его пышности. Чугунная лилия, использованная для украшения ограды, ассоциируется у читателя с аристократичностью, принадлежностью к уважаемому роду, именно таких ассоциаций и добивался автор, используя экфрасис.

В романе «Бегущая по волнам» главный герой покупает дом для того, чтобы жить в нем вместе со своей возлюбленной Дэзи — простой девушкой, не лишенной, однако, способности к эстетическому восприятию. О ней сказано, что ее могла увлечь любая, казалось бы, неприметная архитектурная деталь: старинные стены, фронтоны, глухие двери, башни и арки. Поэтому к выбору дома для любимой девушки Гарвей подходит ответственно. *«Ведь ты видишь простую чистоту линий, лишаящую строение тяжести, и зеленую черепицу, и белые стены с прозрачными, как синяя вода, стеклами; эти широкие ступени, по которым можно сходить медленно, задумавшись, к огромным стволам, под тень высокой листвы, где в просветах солнцем и тенью нанесены вверх яркие и пылкие цветы удачно расположенных клумб. Здесь чувствуешь себя погруженным в столпившуюся у дома природу, которая, разумно и спокойно теснясь, образует одно целое с передним и боковым фасадами»*. [V, 177] Для описания дома автор использует естественные цвета: зеленый, белый, синий. Такая цветопись погружает в

атмосферу единения с природой, свидетельствует об естественности, доброте и уюте; действительно, именно такая жизнь ждет Гарвея и Дэзи в этом доме. Как писал К. В. Егоров, у Грина «природа — источник живительной силы и свободы, к ней бегут, бросая прошлое и забывая о неудачах, она дает приют преследуемым, но не сломленным»<sup>82</sup>.

В некоторых случаях вставки экфрасиса минимизированы и не играют особой роли в повествовании, как, например, в «Джесси и Моргиане», где описание внешнего вида поместья «Зеленая флейта» вполне укладывается в одной фразе: *«двухэтажный каменный дом с садом, купленный покойным Тренганом для романтической цели»*. [V, 202] Однако это восполняется долгим рассказом об истории этого дома, связанной с романтической интригой. Или в «Дороге никуда» при описании довольно богатого, но сдержанного стиля дома Хуареца: *«Одноэтажный дом Хуареца представлял группу из трех белых кубов различной высоты, с плоскими крышами и каменной площадкой лицевого фасада, на которую поднимались по ступеням <...> Внутренний двор, с балконами, фонтаном и пальмами среди клумб, был любимым местопребыванием Консуэло»*. [V, 451] О скромности дома говорит тот факт, что он представлял собою группу белых кубов — значит, был прост и невычурен. Однако о достатке Хуареца говорит наличие пальм и фонтанов. Дом находился на возвышении, и с террас открывался красивый вид на город. Авторская интенция поселить своего героя на возвышенности демонстрирует неравенство положений хозяина такого дома и остальных жителей города.

В одном из рассказов объектом архитектурного экфрасиса предстает не дом, а лестница (рассказ «Белый огонь»): *«Это была мраморная лестница без перил, согнутая над ручьем высокой аркой, с круглым под ней отверстием, в которое, серебрясь и темнея, шумно устремлялся поток. Оба конца лестницы повертывались внизу легким винтообразным изгибом так, что нижние их ступени почти сходились, образуя как бы рассеченное снизу*

---

<sup>82</sup> Егоров К. В. Два романтика (к постановке проблемы сравнительного анализа произведений Александра Грина и Эдгара По) // Вестник Ульяновского государственного технического университета, 2005, № 3 (30). С. 14.

*кольцо*». [III, 196–197] Главный герой видит эту лестницу, представляющую собой, по его мнению, произведение искусства, в лесу. Читателю понятно, что лес и лестница находятся лишь в его воображении, а сам он в больнице для умалишенных. Название произведения «Белый огонь» отсылает нас к мысли о том, что у персонажа была белая горячка. Белый цвет — это, вместе с тем, цвет мрамора, из которого сделана та самая лестница, привидевшаяся герою. На статичном описании лестницы автор не останавливается, помещая на нее статуи мраморных девушек, которые будто бы легко и грациозно сбегают по этой лестнице вниз. При описании этих статуй используются многообразные глаголы со значением движения, что подчеркивает искусность их выполнения и отсылает нас к уже упомянутому выше стремлению Грина «оживлять» скульптуры. Автор балансирует на грани живого-неживого, придавая статуям человеческие черты. Это вписывается в общий пафос чудесного, прикосновения к божественному, неосязаемому и в состоянии сумасшествия героя, которому кажется, будто увидел оазис в пустыне.

Стоит заметить, что в этом отрывке автор сопоставляет увиденное с психическим состоянием увидевшего. Его главной целью является не максимально правдивое отображение объекта, а передача его при помощи субъективных ощущений героя, испытывающего терзания, мучения или иные чувства подобного спектра. Таким образом читателю удастся взглянуть на объекты через призму определенных эмоций. Обратим внимание на описание здания театра в романе «Дорога никуда»: *«действительно, на другой стороне улицы был четырехэтажный дом с пожаром внутри, вырывающимся из окон блеском электрических люстр*». [V, 430] Главный герой, Давенант, мчался изо всех сил, пытаясь добраться до этого театра, чтобы поговорить с Розной и Элли. В этот момент он находился на грани нервного срыва, в бреду, и передать его тяжелое эмоциональное состояние помогает экфрасис, а также описание города, по которому он шел: *«жаркий вечер сверкал тысячами огней, а движение экипажей представляло армию черных лиц с огненными глазами, ринувшихся в бой против толпы. <...> витрины пылали, было*

*светло, страшно и упоительно*». [V, 429–430] Слова с семантикой огня, жара, света помогают автору передать состояние бреда, в которое постепенно впадает Давенант.

Таким образом, мы приходим к выводу, что архитектура, несмотря на то, что не представлена в творчестве Грина в достаточной мере, в некоторых случаях играет довольно важную роль в повествовании, а именно:

- часть экспозиции, введение к основному объекту описания;
- характеристика героя, которому это здание принадлежит;
- характеристика психологического состояния персонажа,

который на это здание смотрит.

Несомненно, архитектурный экфрасис уступает художественному и в количестве, и в значимости для прозы Александра Грина, но, на наш взгляд, это объясняется тем, что писателю свойственно концентрироваться в первую очередь на более мелких, динамичных, близких природе деталях. Заметим, что в большинстве вышеописанных случаев вслед за архитектурным экфрасисом следует описание флоры, окружающей здание (например, автор отмечает, что на мраморной лестнице в рассказе «Белый огонь», кроме статуй, были несколько плоских ваз с «выбегающими из них» растениями и т. д.).

## ГЛАВА II. ЭКФРАСИС КАК ОПИСАНИЕ «ВРЕМЕННЫХ» ФОРМ ИСКУССТВА

### 2.1 МУЗЫКА

В работе «Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя» О. Л. Максимова пишет: «А. Грин нередко обращается к миру музыки за наиболее точно передающими мысли эпитетами и сравнениями. Писателя привлекает непознаваемость, загадочность музыкальных гармоний и образов, а самое главное — способность музыки воздействовать на психику человека»<sup>83</sup>. В некоторых рассказах («Таинственная пластинка», «Фанданго») она «позволяет провести границу между реальным и фантастическими мирами»<sup>84</sup>. В связи с этим нам представляется важным уделить внимание музыкальному экфрасису в нашей работе. Количество примеров такого экфрасиса в творчестве Александра Грина уступает вышеупомянутым описаниям искусств, но, несмотря на это, музыкальный экфрасис не менее функционален.

Стоит оговориться, что нас интересуют непосредственно примеры описания музыкальных произведений, а не простое их цитирование. В прозе Грина не раз встречаются ситуации, когда автор приводит отрывок из песни, которую напевают герои. Как, например, в рассказе «Жизнь Гнора»: «<...> внимание его было привлечено звуками музыки. В глубине большого высокого дома неизвестный музыкант играл на рояле вторую половину арии, хорошо известной прохожему. Прохожий остановился, как останавливаются, придираясь к первому случаю, малозанятые люди, послушал немного и пошел далее, напевая вполголоса эту же песенку:

---

<sup>83</sup> Максимова О. Л. Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: дисс. ... канд. филол. наук, 2004. 208 с.

<sup>84</sup> Максимова О. Л. Роль музыки в сюжетно-композиционном строении произведений А. Грина, 2005. С.86.

*Забвенье — печальный, обманчивый звук,  
Понятный лишь только в могиле;  
Ни радости прошлой, ни счастья, ни мук  
Предать мы забвенью не в силе.  
Что в душу запало — останется в ней:  
Ни моря нет глубже, ни бездны темней». [I, 642]*

В этом примере песенка используется с целью дать читателю понять состояние героя. Стоит заметить, что приведена она в самом конце рассказа и завершает повествование, представляя собой некое резюме, высказанное в немного легкомысленном стиле, чтобы избежать ощущения поучения и морализаторства. Однако кроме цитирования текста песенки мы не видим в этом отрывке самого музыкального описания.

Такие случаи не представляются нам действительно важными для анализа и исследования, так как здесь использован не столько прием экфрасиса, сколько прием цитирования. Несомненно, такие цитируемые отрывки несут в себе определенную функцию: уточняют настроение описываемой ситуации и героя, его характер и предпочтения. Однако, на наш взгляд, экфрасического приема здесь не наблюдается, так как нет иносказательности, перевода с музыкального языка на литературный, потому что текст песни и так относится к литературному жанру.

В свою очередь очевиден прием экфрасиса в одном из ранних рассказов Грина, «Воздушный корабль»: *«В холодную тишину зала ударились звонкие, мягко повторяемые аккорды. <...> Степанов закрыл глаза, долго вслушивался и, уловив, наконец, мелодию, перестал думать. Музыка волновала его, оставляя одно общее впечатление близости невозможной, плененной ласки, случайного обещания, нежной злости к невидимому, но прекрасному существу». [I, 208–209]* В этом отрывке музыка переплетается с описанием женщины, исполняющей мелодию, — Лидии Зауэр. Можно сказать, что именно она является главным объектом описания в этом рассказе, действие которого происходит в маленьком и скучном обществе. В нем именно Лидия предстает настоящей, «живой», так как она исполняет,



хоть и очень холодно и отстраненно, вышеописанную мелодию и читает стихи. Экфрасис необходим здесь автору, чтобы вдохнуть жизнь в свою героиню, чтобы предоставить читателю контраст: музыка, хоть и грустная и холодная, но все-таки настоящая, способная вызывать эмоции и подталкивать к размышлениям, противопоставлена людям скучным, механическим, ленивым.

В творчестве Грина есть несколько рассказов, в которых мелодия является помимо всего прочего «действующим лицом», главным механизмом, двигающим сюжет. Так, например, в рассказе «Гостиница Вечерних Огней» главный герой заселяется в гостиницу и, ожидая ужина в номере, слышит, как кто-то играет на флейте. Описание мелодии очень красочное, подробное. Более того — оно переплетается с ощущениями самого героя, с его мыслями и даже с описанием физического состояния. «Встреча» героя и флейты — центр повествования, которое развивается стремительно и тревожно. Через какое-то время мы понимаем, что эта музыка способна убить: *«Флейта продолжала играть. В мотив вошли две-три новые ноты, пронзительные и грозные. Я беспомощно внимал им, задыхаясь от страха. Я не понимал, что со мною: изнурительная, предательская слабость росла в теле; это соединялось с сильным душевным страданием; я мучился так, как если бы лишился любимой женщины или бы пережил невероятную низость; я вздохнул и заплакал. Слезы не принесли мне облегчения. Мои мысли приняли мрачное, определенное направление, я думал о смерти. Мне казалось, что я умираю; немного спустя я был уже совершенно уверен в этом. Жизнь покидала меня».* [I, 647] Загадочная мелодия не убила рассказчика, но оставила его без сознания. Сочетание мистики и экфрасиса здесь подчеркивает абсолютную силу искусства, способность завладеть разумом человека, перенести его в иные миры или даже убить.

Важную роль играет музыкальный экфрасис в рассказе «Черный алмаз». По собственному желанию скрипач Ягдин приезжает играть концерт на каторгу, где отбывает срок любовник его жены, Трумов. Обманутый муж хотел предстать перед каторжанином во всем блеске богатства и свободы, с

помощью музыки показать ему счастливую, но недоступную преступнику жизнь. Сами композиции описаны вскользь: «<...> играл он с высоким, даже для него не всегда доступным совершенством. Он играл небольшие, но сильные вещи классиков: Мендельсона, Бетховена, Шопена, Годара, Грига, Рубинштейна, Моцарта». [II, 476–477] Однако очень подробно описаны эмоции слушающего: в первую очередь это воспоминания об их общей возлюбленной, Ольге Васильевне. Гораздо подробнее сказано о влиянии музыки в письме, которое Трумов присылает Ягдину через полтора года. В нем описаны ощущения человека от музыки в целом: *«Такова сила искусства, Андрей Леонидович! Вы употребили его как орудие недостойной цели и обманулись. Искусство-творчество никогда не принесет зла. Оно не может казнить. Оно является идеальным выражением всякой свободы, мудрено ли, что мне, в тогдашнем моем положении, по контрасту, высокая, могущественная музыка стала пожаром, в котором сгорели и прошлые и будущие годы моего заключения»*. [II, 478] В этом отрывке заключается главная мысль всего рассказа: сила искусства велика, оно способно делать людей свободными и сильными, какие бы смыслы в него не вкладывались. Автор сравнивает музыку с пожаром — неудержимым, стихийным и всепоглощающим.

Рассказ «Черный алмаз» (1916) был написан вскоре после «Искателя приключений» (1915), посвященного той же проблеме воздействия искусства. Художник Доггер отказался от искусства в пользу обыкновенной мещанской жизни, потому что чувствовал, как его притягивает сторона зла: «Когда темные, разрушительные инстинкты побеждали, он рисовал «странные, дикие» вещи»<sup>85</sup>. Также и Ягдин употребил свой талант «как орудие недостойной цели и обманулся»<sup>86</sup>.

Та же сила музыки, сопряженная с темой возмездия, доказывается в рассказе «Таинственная пластинка». Стоит заметить, что оба рассказа были

---

<sup>85</sup> Ковский В. Романтический мир Александра Грина, 1969. С. 70.

<sup>86</sup> Там же.

написаны в 1916 году, то есть близость тематики (измена, месть, музыка) вполне объяснима. В «Таинственной пластинке» главный герой Бевенер убил своего товарища Гонаседа из-за неразделенной любви к певице Ласурс. Бевенеру удалось умело выдать преступление за самоубийство, однако через много лет Гонасед «возвращается» к своему убийце в качестве голоса на пластинке, поющего арию Мефистофеля. *«Послышалось едва уловимое, мягкое шипение стали по каучуку, быстрые аккорды рояля... и стальной, гибкий баритон грянул знаменитую арию. Но это не был голос Бевенера... Ясно, со всеми оттенками живого, столь знакомого всем присутствующим произношения, пел умерший Гонасед, и взоры всех изумленно обратились на юбиляра. Ужасная бледность покрыла его лицо».* [II, 520–521] В этом примере используется не столько описание самого музыкального произведения, сколько установка конкретного факта: исполнена ария Мефистофеля голосом умершего человека. Однако, на наш взгляд, даже эта безописательная отсылка к известному музыкальному произведению может рассматриваться как экфрасис. Символично, что для внедрения мистики в повествование выбрано именно это произведение — ария сатаны, воспевающая человеческие пороки.

Центром повествования становится музыка также в рассказе «Рождение грома». Сам гром — это и есть мелодия, «Марсельеза», написанная Руже де Лилем. Рассказ полностью посвящен истории создания знаменитого произведения и повествует как об обстоятельствах, побудивших солдата написать марш, так и о судьбе автора. Однако и впечатления от мелодии тоже упомянуты: *«При первой строфе лица присутствующих побледнели, при второй потекли слезы, при последних — раздался бешеный энтузиазм. Дитрих, жена его, молодой офицер со слезами бросились друг другу в объятия. Гимн отечества был найден, но — увы — ему предстояло также сделаться гимном ужаса».* [III, 57] Нам становится понятно, что «Марсельеза» — это произведение огромной силы, способное менять историю. Таким образом еще раз подчеркивается безграничная сила музыкального искусства.

По словам О. Л. Максимовой, «чувство музыки писателя можно определить как космологическое: музыка (в том числе и музыка-искусство), по мнению писателя, является проводником между космосом и человеком»<sup>87</sup>. Таким проводником является музыка в рассказе «Сила непостижимого», в котором речь идет о скрипаче Грациане Дюплэ, которого никогда на протяжении его жизни не покидало чувство «музыкального обаяния». Музыканту каждую ночь снилась одна и та же мелодия, воспроизвести которую после пробуждения он был не в силах. Однако эта мелодия казалась ему имеющей божественную, сокрушительную силу. Дюплэ просит гипнотизера Румиера помочь ему уловить эту особенную музыку, и Румиеру удается ее услышать: *«При первых же звуках, слетевших со струн скрипки Дюплэ, Румиер понял, что слушать дальше н е л ь з я. Эти звуки ослепляли и низвергали. Никто не мог бы р а с с к а з а т ь их. Румиер лишь почувствовал, что вся его жизнь в том виде, в каком прошла она до сего дня, совершенно не нужна ему, постыла и бесполезна и что под действием такой музыки человек — кто бы он ни был — совершит все с одинаковой яростью упоения — величайшее злодеяние и величайшую жертву. Тоскливый страх овладел им; сделав усилие, почти нечеловеческое в том состоянии, Румиер вырвал скрипку из рук Дюплэ с таким чувством, как если бы плюнул в лицо божества <...>»* [III, 126]

В этом небольшом отрывке автор пытается не просто описать мелодию, а передать словами невыразимое, то, что не поддается не только словесному описанию, но и вообще человеческому пониманию — музыку, которую невозможно осознать. Экфрасис здесь как единственный возможный способ реализации задумки автора может лишь передать ощущения слушателя, так как сама мелодия провозглашена непередаваемым, но «прекрасным зрелищем». Упоминая этот рассказ, Е. Н. Иваницкая приходит к заключению о взаимоотношении творца и искусства: «Искусство предъявляет высочайшие нравственные требования к творцу, и по Грину не может быть художником

---

<sup>87</sup> Максимова О. Л. Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: дисс. ... канд. филол. наук, 2004. 208 с.

тот, кто этим требованиям не соответствует. Художник — „победитель“, он должен победить в себе самом все, что не служит высшим идеалам истинного творчества»<sup>88</sup>.

Очень важную роль играет музыкальный экфрасис в рассказе «Фанданго», собственно, поэтому название этого музыкального произведения и вынесено в заглавие. Согласно О. Л. Максимовой, Грин даже «строит свой рассказ по законам музыкальной формы, присущей танцу, зародившемуся в южной Испании»<sup>89</sup>. Этот испанский народный мотив сопровождает главного героя по ходу повествования, однако своего рода кульминацией становится момент, когда он наконец слышит исполнение «Фанданго» в переложении Вальтера «как если бы оркестр был здесь». Описание мелодии, как часто встречается в творчестве Грина, отталкивается в первую очередь от ощущений слушающего: оно подняло до высоты «возбуждение чувств», заставило онеметь ноги, самого звучать «как зазвеневшее от грома стекло»: *«С трудом понимал я, что говорит рядом Бам-Гран, и бессмысленно посмотрел на него, кружась в стремительных кругообразных наплывах блестящего ритма. „Все уносит, — сказал тот, кто вел меня в этот час, подобно твердой руке, врезающей алмазом в стекло прихотливую и чудесную линию, — уносит, разбрасывает и разрывает, — говорил он, — гонит ветер и внушает любовь. Бьет по крепчайшим скрепам. Держит на горячей руке сердце и целует его. Не зовет, но сзывает вокруг тебя вихри золотых дисков, вращая их среди безумных цветов. Да здравствует ослепительное «Фанданго»!»*» [III, 545–546]

Несмотря на то, что основное воздействие на читателя производится с помощью подобных метафор, передающих влияние музыки на человека, также уделяется внимание и описанию самой мелодии: *«Оркестр замедлил и отпустил глухую паузу последнего перехода. Она перевернулась в сотрясающем нервы взрыве последнего ликования. Музыка взяла*

---

<sup>88</sup> Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина, 1993. С. 39.

<sup>89</sup> Максимова О. Л. Роль музыки в сюжетно-композиционном строении произведений А. Грина, 2005. С.88.

*обаятельный верх, перенеслась там из вышины в вышину и трогательно, гордо сошла вниз, сдерживая экспрессию. Наступила тишина поезда, остановившегося у станции; тишина, резко обрывающая мелодию, напеваемую под стук бегущих колес».* [III, 546] Заметим, что и здесь не обошлось без сравнений, однако также используется олицетворение. Музыка описывается как живая материя, способная свободно парить в вышине, как нечто самостоятельное, отдельное от обыкновенного мира и от оркестра, ее исполняющего. В этом же рассказе, ранее, «Фанданго» уже сравнивалось, например, с рукой: *«При этом энергичном, коротком слове на мою голову ложилась нежная рука в латной перчатке — рука танца, стремительного, как ветер, звучного, как град, и мелодического, как глубокий контральто».* [III, 500] Или с трелью соловья: *«транскрипция соловьиной трели, возведенной в высшую степень музыкальной отчетливости».* [Там же] Наш взгляд, необходимость в использовании сравнений и метафор объясняется сложностью словесной передачи мелодии. В отличие от картин, сюжет которых можно пересказать и объяснить читателю, музыка является более сложным, неосязаемым видом искусства, именно поэтому возможности писателя, решающего прибегнуть к музыкальному экфрасису, оказываются ограниченными.

Похожим способом — с помощью сравнений, но не вдаваясь в подробности — описывает музыку Грин в «Золотой цепи»: *«<...> я услышал слабо долетающую игру на рояле — беглый мотив. Он был ясен и незатейлив, как полевой ветер».* [IV, 284] Или в «Алых парусах»: *«<...> бродячий музыкант, настроив виолончель, заставил ее тихим смычком говорить грустно и хорошо; его товарищ, флейтист, осыпал пение струн лепетом горлового свиста».* [IV, 56–57] В последнем примере звуки флейты сравниваются с лепетом, а про виолончель сказано очень кратко: она говорила грустно и хорошо. Здесь экфрасис не относится к какому-то важному музыкальному произведению, являющемуся центром повествования или важной деталью, а лишь предваряет встречу Грэя и музыканта Циммера.

Музыкальный экфрасис может использоваться в прозе Грина вскользь,

только для того, чтобы задать определенную тональность повествованию, сменить вектор настроения. Например, в «Приключениях Гинча»: *«Со двора, из призрачных, гулких, невучих голосов дня вылетали звуки шарманки. Звонящий хрип разбитого мотива вдруг изменил настроение: мне стало неудержимо весело»*. [I, 518] Такой, казалось бы, незначительный элемент — всего лишь краткое упоминание шарманки — меняет ощущения героя. Значит, перед нами экфрасис, но не описывающий подробно саму мелодию, а показывающий реакцию персонажа. Такая, хоть и совсем небольшая, вскользь замеченная деталь позволяет автору добиться правильного настроения, необходимой атмосферы, помогает построить необходимые декорации. Или в «Наследстве Пик-Мика»: *«Было светло, шумно; оркестрион играл прелестную арию Травиаты, похожую на тихий поцелуй женщины, или пейзаж, с которым вы связаны отдаленными, волнующими воспоминаниями»*. [II, 339] Здесь экфрасис тоже призван описать атмосферу, царящую в городе и передать настроение героя. Однако в этом случае добавляется интересный ход: музыка сравнивается с рядом других деталей (поцелуй и пейзаж), которые тоже призваны вызвать у читателя определенные ассоциации. Заметим, что непосредственно описания мелодии здесь нет, но благодаря таким точным и в то же время пространственным сравнениям, музыка обретает свой собственный образ и характер. Похожее использование экфрасиса в рассказе «Русалки воздуха»: *«Он слышал пение, перестав слышать мотор. Оно наслаждало не насыщая и похищало все, кроме жажды полного, неистового оглушения этой музыкой, надвигающей сладкую грозу»*. [III, 294] Так же, как и в предыдущем примере, автор избегает описания самой мелодии, но детально и метафорично поясняет ощущения, которые испытывает слушающий.

В рассказе «Веселый попутчик» автор также будто избегает описания мелодии, упоминая лишь название произведения, которое исполняет персонаж: *«Поставив толстую палку между колен и беспечно оглядываясь, человек насвистывал арию из «Кармен» с искусством, выдающим хороший слух, а также любовь к музыке»*. [III, 304] Несомненно, упоминание

арии имело целью добавить информацию о персонаже, охарактеризовать его, и автор напрямую об этом заявляет, не утруждая себя использованием развернутого музыкального экфрасиса.

Для создания атмосферы используется экфрасис и в рассказе «Заколоченный дом». Однако это также лишь упоминание вскользь: *«Ветер прошел по комнате, свеча погасла, и я услышал, как над самым моим ухом невидимая скрипка играет дьявольскую мелодию»*. [III, 360] Как становится понятно, дом, в котором герой слышит эту мелодию — это загадочный дом с призраком, поэтому для более полного описания мистики и чертовщины, творившейся там, необходим был экфрасис. В этом же рассказе упоминаются и другие музыкальные произведения, но уже совершенно в другом контексте: *«Слушай: когда под тобой, внизу, сто раз в день сыграют рапсодию Листа, а над тобой — «Молитву девы» и когда на дворе смена бродячих музыкантов непрерывно от зари до зари, ты тоже подыщешь какой-нибудь заколоченный дом, куда надо влезать в окно, но где, по милости молвы, живут одни привидения»*. [III, 362] В последнем примере упоминание музыкальных произведений уже не так значимо, а используется для конкретизации того, что герой считает назойливым шумом.

Атмосферы предстоящего чуда добивается автор в романе «Блистающий мир»: *«Трубы зарокотали вступление; кружась, ветер мелодии охватил сердца пленом и мерой ритма; звон, трели и пение рассеяли непостижимую магию звука, в которой праздничнее сверкает жизнь и что-то прощается внутри, насыщая все чувства»*. [IV, 85] Такая музыка сопровождает Друда во время его первого выступления в цирке, когда он на глазах у всей публики начал парить под куполом. Он попросил перед выступлением исполнить именно это произведение — «Мексиканский вальс», медленный и плавный.

В том же романе есть упоминание вальса из «Фауста». По словам Яблокова<sup>90</sup>, реминисценции из «Фауста» сближают роман «Блистающий

---

<sup>90</sup> Яблоков Е. А. Александр Грин и Михаил Булгаков (романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита») // Филологические науки, №4, 1991. С.33-42.



мир» с булгаковским «Мастер и Маргарита»: *«Он прозвенел палочкой; Друд взял тон, увлеченно насвистывая; то был электризирующий свист гибкого и мягкого тембра. Свистал он великолепно. Стеббс был тоже в ударе. Они играли вальс из «Фауста». Прошла тихая тень Маргариты; ей вслед задумчиво, жестоко и нежно улыбнулся молодой человек в пышном костюме со старой и тщеславной душой».* [IV, 138]

Совершенно другой пример видим в рассказе «Племя Сиург»: *«Барабан издал сердитое восклицание, громче завывли дудки; высокие голоса их, перебивая друг друга, сливались в тревожном темпе.*

*Стремительно зазвенели бесчисленные цимбалы, и все перешло в движение. Толпа теснилась вокруг костра; то было сплошное мятущееся кольцо черных голов на красном фоне огня».* [II, 12–13] Прием здесь использован с той же целью — описание атмосферы происходящего, попытка вовлечь читателя в повествование. Музыкальный экфрасис здесь отличается лишь тем, что мелодия описывается более детально: *«Пронзительная, сильная трель дудок сопровождала эти наивно торжественные «бун-бун» унылой мелодией. Ей вторило глухое металлическое бряцание, и, неизвестно почему, Стар вспомнил вихлявых, глупоглазых щенков, прыгающих на цветочных клумбах».* [II, 12] Для описания музыки туземцев недостаточно тех средств, которыми пользуется Грин в описании привычных нам мелодий, поэтому он подключает конкретные характеристики каждого инструмента в отдельности и, более того, сравнивает эти звуки с совершенно неожиданной картиной прыгающих на клумбах щенков.

Так как Грин очень часто обращался к теме путешествий, неизведанных островов и диких племен, не раз мы находим в его рассказах описания музыкального творчества дикарей. Именно музыкального, так как песни и мелодии — это искусство, не требующее сложного технического оборудования или специальных материалов, оно было одним из немногих способов выражения своих эмоций для необразованных, далеких от цивилизации народов. Например, в рассказе «Птица Кам-Бу» Сурри, персонаж из цивилизованного мира, начинает петь песню о женщине и

далекой звезде. Когда туземцы понимают, о чем он поет, они заявляют, что его песня плоха и они могут спеть лучше: *«Он заткнул уши пальцами и, кривляясь, издал пронзительный затяжной вопль — эта «мелодия» в два или три тона была противна, как незаслуженная брань с пеной у рта.*

*Мах-Ках пел о том, как он ест, как охотится, как плывет на лодке, как бьет жену и как пахвалется над врагом. Все это начиналось и кончалось припевом:*

*«Вот хорошо-то, вот-то хорошо!»* [II, 317] Таким образом, экфрасис здесь выступает в роли «усилителя контраста». С помощью такой сцены с соревнованием певцов автору удастся наглядно показать пропасть между дикарями и обычными людьми, которую очень сложно было бы передать любыми другими описательными способами. То есть экфрасис здесь использован в качестве характеристики не просто персонажа, а целых народностей с разными менталитетами и ценностями.

Местами автор раскрывает перед читателем свой замысел, не просто описывая мелодию, а напрямую высказывая ее функцию, как в рассказе «Возвращенный ад»: *«В этот момент, роня прыгающий мотив среди обильно политых вином столиков, взвизгнула скрипка наемного музыканта, обслуживавшего компанию кочегаров, и я заметил, что музыка п о д ч е р к и в а е т письмо, делая трактир и его посетителей с в о и м и, отдельными от меня и письма; я стал одинок и, как бы не вставая еще с места, вышел уже из этого помещения».* [II, 420] В этом отрывке почти нет самой характеристики музыкального произведения кроме фразы «взвизгнула скрипка», однако очень четко прописана его функция. Автор как будто даже не пытается использовать иносказание или любые другие описательные приемы, а прямо заявляет, что эта музыка должна привнести и какой эффект производит. В этом рассказе речь идет о герое, который после травмы перестал воспринимать абстрактные понятия и начал сосуществовать с миром лишь с помощью основных органов чувств, в которые входит и слух. Поэтому автору необходим был экфрасис для передачи этого нового, странного типа восприятия музыки героем. Как мы анализировали выше,

иногда описание музыки использовалось в сочетании с описанием архитектуры [II, 412–413]. В другом случае это описание не конкретного произведения, а музыки в целом: герой анализирует свои ощущения и приходит к выводу, что музыка становится причиной накатывающего на него чувства тоски. *«Чаще всего это была музыка, безразлично какая и где услышанная, — торжественная или бравурная, веселая или грустная — безразлично. В дни, предназначенные тоске, один отдельный аккорд сжимал и волновал душу скорбью о невспоминаемом, о некоем другом времени».* [II, 416]

В «Золотой цепи» тоже описываются переплетения чувств героя и абстрактной музыки, звучащей будто в его сознании: *«<...> и чувства мои заиграли вместе с отдаленным оркестром, слышимым как бы снаружи дома. Он провозгласил торжество и звал. Я слушал, мучаясь. Одна музыкальная фраза — какой-то отрывистый перелив флейт — манила и манила меня, положительно она описывала аромат грусти и увлечения. Тогда, взволнованный, как будто это была моя музыка, как будто все лучшее, обещаемое ее звуками, ждало только меня, я бросился, стыдясь, сам не зная чего, надеясь и трепеща, разыскивать проход вниз».* [IV, 315] На этом описание музыки не оканчивается. Она, как живая, ведет героя по комнатам и лестницам, пока он не находит залу, полную людей во фраках и бальных платьях. Здесь мелодия сопровождает героя, добавляя его поискам загадочности даже мистики, накаляя обстановку и подогревая любопытство читателя.

Еще одна функция экфрасиса — характеристика персонажа. Чаще всего такая функция связана с описанием визуальных произведений искусства, нежели музыки. Однако в «Бегущей по волнам» автор описывает игру на скрипке капитана Геза. «О самом Гезе также можно сказать, что в нём будто бы уживаются два совершенно разных человека: настолько различные отзывы получает о нём Гарвей, настолько разнятся его собственные впечатления то от неожиданно проникновенной игры капитана на скрипке, то

от сцены пьяного разгула, устроенного на борту „Бегущей“»<sup>91</sup>, — пишет об этом эпизоде Д. Менделеева, которая считает двойственность капитана примером амбивалентности, присущей роману «Бегущая по волнам». Эту двойственность подтверждает и В. Ковский, относя данный прием к «приметным чертам гриновского почерка»<sup>92</sup>. *«Я не ожидал хорошей игры от его больших рук и был удивлен, когда первый же такт показал значительное искусство. Это был этюд Шопена. <...> Этот страстный этюд и порывистая манера Геза вызвали все напряжение, какое мы отдаем оркестру. Два раза Гез покачнулся при колебании судна, но с нетерпением возобновлял прерванную игру. Я услышал резкие и гордые стоны, жалобу и призыв; затем несколько ворчаний, улыбок, смолкающий напев о былом — Гез, отняв скрипку, стал сумрачно ее настраивать, причем сел, вопросительно взглядывая на меня».* [V, 53]

Музыкальный экфрасис используется автором гораздо реже, чем визуальные типы экфрасиса, однако проанализировав примеры его употребления, мы приходим к выводу, что музыка для Грина была чем-то невыразимо-прекрасным, обладающим огромной, необъяснимой силой. Очень часто, применяя экфрасис, автор останавливается лишь на описании эмоций, вызываемых музыкой, оставаясь неспособным (или не желая) словесно описать произведение. Функции музыкального экфрасиса в текстах Александра Грина нам представляются следующие:

- музыка как движущая сила становится предметом размышлений автора о силе искусства;
- помогает сюжету продвигаться, может являться подобием отдельного героя рассказа;
- характеристика героя через исполнение им какого-либо музыкального произведения;

---

<sup>91</sup> Менделеева Д. «Возвращенный ад» Александра Грина. URL: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402306>. Дата обращения: 20.05.17.

<sup>92</sup> В. Ковский Романтический мир Александра Грина, 1969. С. 132.

- способ построения декораций, на фоне которых происходит основное действие; помогает эмоционально воздействовать на читателя.

## 2.2 ТАНЕЦ

Один из наименее частотных типов экфрасиса — танцевальный. Танец, как и любой другой «временной» вид искусства, тяжело поддается описанию, однако зачастую он необходим автору при сюжетных отступлениях.

Наглядный пример экфрасиса наблюдается в рассказе «Веселая бабочка», главной героиней которого является танцовщица Мери. *«Мери подняла руки, соединив концы пальцев. Свои сильные чувства и мысли она выражала всегда танцами. Теперешние ее бессознательные движения, лениво изменяя позы нежного тела, созданного для поцелуев и глаз, казались острым желанием покинуть навсегда землю, несясь в дивный рай неги, описанный Магометом.*

*Она как бы взвивалась. Пальцы ее ног в маленьких туфлях едва касались пола. Трудно было заметить в ней золотник тяжести».* [II, 584] Элементы экфрасиса в этом отрывке переплетаются с описанием Мери, главная цель изображения этого танца — показать воздушность и легкость юной девушки тем способом, каким она обычно выражает все свои эмоции. Далее относительно этого эпизода будет сказано: *«Она <...> дотанцовывала свое случайное настроение».* [II, 585] Как любого другого человека искусства можно легко понять через его произведения, так и образ Мери становится нам ясен после описания ее танца — легкого, невесомого и естественного.

Оставшиеся примеры танцевального экфрасиса относятся к излюбленной теме Грина — традициям племен туземцев. В рассказе «Далекий путь» главный герой говорит о них: *«Каждый день, после захода солнца, на огненных от костра полянах прыгали, сверкая белками, под звуки ужасной музыки, мои чернокожие приятели; неизменное их добродушие и*

*веселость были воистину удивительны. В часы просветления я внимательно смотрел на их дикие па, вспоминая подсмотренный мною однажды хорошенький танец кроликов, черных, как пуговицы». [II, 150]*

Как мы уже упоминали выше (с. 65), диким племенам недоступны были другие виды искусства для выражения своих эмоций, кроме музыки и танца, так как в них наиболее тесна связь между сиюминутным переживанием и конкретным, моментальным действием (звуком, движением). В случае отрывка из рассказа «Далекий путь» речь идет о стремлении автора дать племени, в котором находится главный герой, положительную характеристику: несмотря на то, что музыка названа «ужасной», рассказчик считает их добродушными и веселыми людьми и любовно сравнивает с кроликами.

Другая ситуация в эпизоде романа «Сокровище африканских гор». Описание устрашающего вида туземцев предваряет сам танец, а заканчивается он преклонением перед королем племени. Танец здесь необходим не для увеселения или наслаждения, как в предыдущем примере, а является своего рода необходимым ритуалом. Описан он более сухо, без эмоционального отклика рассказчика: сплошная последовательность действий. *«Они держали копья и широкие ножи треугольной формы. Их лица были раскрашены белой и желтой краской, на поясе висели короткие передники, с плеч спускались лохмотья звериных шкур. Их танец напоминал кадрили. Два ряда сходились, отступали, поворачивались, хлопая себя по пяткам, перегибаясь головой к земле, подскакивая, вертясь и свирепо махая оружием. Наконец они издали оглушительный вопль, все разом подскочили, расставив ноги, пали перед королем ниц и смешались с толпой». [IV, 444]*

Проанализировав скудно представленный в прозе Грина танцевальный экфрасис, мы приходим к выводу, что автор вынужден был прибегать к нему лишь в тех случаях, когда того требовала тематика самого произведения. Чаще это тексты о диких племенах, о быте туземцев, и экфрасис был необходим в них для иллюстрации традиций этих народов — как их

ритуалов, так и досуга. Особняком стоит рассказ «Веселая бабочка», в котором танец — это единственный способ выражения своих мыслей и эмоций для главной героини. Здесь экфрасис является инструментом, служащим характеристике танцовщицы Мэри, а также неотъемлемым атрибутом ее жизни. Таким образом, танцевальный экфрасис, не являясь постоянным приемом, используется для того, чтобы задать необходимый тон повествованию и раскрыть мироощущение персонажей.

### 2.3 КИНО

Киноэкфрасис в прозе Грина также не частотен, однако играет довольно значимую роль, которую нельзя не упомянуть.

Выше, в разделе о фотоэкфрасисе, шла речь о рассказе «Забытое», в котором соседствуют темы фотографии и кинематографа. Оба типа искусства в этом произведении предстают способом документализирования реальности. Они являются непредвзятым отражением событий, без примеси индивидуального отношения фотографа к происходящему. Однако в некоторых случаях мы наблюдаем другую сторону кинематографа и фотографии: они предстают в качестве транслятора мистики в прозаичную жизнь (например, ожившее фото в «Происшествии в квартире госпожи Сериз»).

В рассказе «Волшебный экран», в сюжете которого кино играет довольно важную роль, фильм, показанный на экране, является «сообщником», помогающим главному герою избавиться от преследования. *«Отчаяние овладело секретарем. На экране в это время струилась беззвучная горная река, вода плескалась у рамы. С секретарем в эту минуту случилось нечто вроде краткого умопомешательства, ему почудилось, что он не в кинематографе, а сидит на берегу настоящей реки и что к нему подкрадываются убийцы с целью овладеть пакетом».* [II, 321] Как мы видим, кинематограф здесь не просто отражает реальность, но еще и переходит в

нее, более того — пытается завладеть ею. Когда Цезарь бросает пакет в экран, в кажущуюся ему настоящей реку, пакет магическим образом исчезает. Конечно, такому мистическому происшествию вскоре найдется вполне рациональное объяснение, но на несколько мгновений читателю удастся поверить в смешение двух миров — кино и реальности.

Тема проникновения реальности в кино поднимается в рассказе «Как я умирал на экране». Эттис, стремясь прокормить семью, заключает с кинофирмой договор о том, что убьет себя перед киноаппаратом, но вдруг встречает старого друга Бутса, пытающегося Эттиса переубедить: *«Друг мой, и так уже кинематограф становится подобием римских цирков. Я видел, как убили матадора — это тоже сняли. Я видел, как утонул актер в драме «Сирена» — это тоже сняли. Живых лошадей бросают с обрыва в пропасть - и снимают... Дай им волю, они устроят побоище, резню, начнут бегать за дуэлянтами»*. [II, 560] По словам Бутса, реалистичность кино — это большая проблема, безосновательная жестокость. Последующим поступком герою удается эту связь реальности и кино пресечь — разыграть свою смерть.

О взаимодополняемости музыки и кино рассуждает автор в рассказе «Сила непостижимого». Описывая главного героя, скрипача Дюплэ, он говорит о способности музыканта жить в единении с музыкой: *«Лучшим примером этого, вполне объясняющим такую странность души, может служить кинематограф, картины которого, как известно, сопровождаются музыкой. Немое действие, окрашенное звуками соответствующих мелодий, приобретает поэтический колорит. Теряется моральная перспектива: подвиг и разгул, благословение и злодейство, производя различные зрительные впечатления, дают суммой своей лишь увлекательное зрелище — возбуждены чувства, но возбуждены эстетически. Меж действием и оркестром расстилается незримая тень элегии, и в тени этой тонут границы фактов, делая их — повторим это — увлекающим зрелищем. Причиной служит музыкальное обаяние; следствием является игра растроганных чувств, ведущих сквозь тень элегии к радости обостренного созерцания»*. [III, 122] Заметно, что Грин относится к кинематографу



скептически, указывая на то, что этот вид искусства предоставляет зрителю лишь эстетическое наслаждение, стирая факты и мораль. Говоря о консерватизме позиции Грина, В. Ковский писал: «Где-то в глубине души кинематограф представлялся ему, несмотря на отчетливое понимание блестящих возможностей нового искусства, одним из элементов всеобщей механизации жизни, сказавшейся на культуре XX века»<sup>93</sup>.

Наиболее полно отношение автора к кинематографу представлено в рассказе «Серый автомобиль», в котором мысли автора транслирует главный герой. Такую тенденцию в творчестве Грина замечает Елясина Е. А., анализируя рассказ «Крысолов»: «Его [А. Грина] художественное сознание организовано таким образом, чтобы можно было передоверить герою свой собственный, единственный смысл. Герой становится хранителем смысла»<sup>94</sup>. *«Картина, каких много — тысячи, десятки тысяч, была пуста и бессодержательна, но доставляла мне огромное удовольствие именно тем, что для ее развития затрачено столько энергии, — непрерывного, мелькающего движения экранной жизни. Я как бы видел игрока, ставящего безуспешно огромные суммы. Аппарат, силы и дарование артистов, их здоровье, нервы, их личная жизнь, машины, сложные технические приспособления — все это было брошено судорожною тенью на полотно ради краткого возбуждения зрителей, пришедших на час и уходящих, позабыв, в чем состояло представление, — так противно их внутреннему темпу, так неестественно опережая его, неслись все эти нападения и похищения, пиры и танцы. Мое удовольствие при всем том было не более как злорадство. На моих глазах энергия переходила в тень, а тень в забвение. И я отлично понимал, к чему это ведет».* [III, 419–420]

Этот отрывок является квинтэссенцией раздумий автора по поводу новых принципов искусства. Известно, что Грин подвергал резкой критике,

---

<sup>93</sup> Ковский В. Романтический мир Александра Грина, 1969. С. 205–206.

<sup>94</sup> Елясина Е. А. «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов», 2012. С. 719.

например, футуризм или кубизм<sup>95</sup>. В связи с чем этот рассказ, в котором автомобиль рассматривается как полноценное действующее лицо, является своего рода предостережением («*Берегитесь вещей! Они очень быстро и прочно поработают нас*»). [III, 437]). Механизмы, по мнению Грина, представляли значительную угрозу обществу, они отдаляли людей от истины, подменяли ее сомнительного рода развлечением.

На основе вышеописанных отрывков мы можем сделать заключение относительно отношения Грина к кинематографу. С одной стороны, кино предоставляет возможность установить связь между искусством и реальностью, более тесную, чем может позволить, к примеру, изобразительное искусство. Рассказы «Волшебный экран» и «Как я умирал на экране» как раз устанавливают эту связь и вместе с тем развенчивают миф о том, что кино есть реальность. В свою очередь в рассказах «Сила непостижимого» и «Серый автомобиль» Грин прямо указывает на несостоятельность кинематографа быть чем-то большим, кроме как развлекательным видом искусства, не имеющим в качестве основы ни морали, ни фактов.

Экфрасис в этих примерах, несомненно, присутствует, но отходит на второй план перед стремлением автора высказать свое мнение по поводу кинематографа как явления. Поэтому прием здесь заключается в рассуждении по поводу произведения, а не непосредственно в описании его.

---

<sup>95</sup> Энциклопедия Кругосвет. Универсальная научно-популярная онлайн-энциклопедия. URL: [http://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/teatr\\_i\\_kino/futurizm.html?page=0,3](http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/teatr_i_kino/futurizm.html?page=0,3). Дата обращения: 20.05.17.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Александр Грин воспринимается критиками и литературоведами как писатель, создавший свой собственный романтический мир. Герои, обитающие в нем, — это мечтатели, которые страдают, ищут желаемое и находят. Обретая воплощение в текстах Грина, фантастический мир наполняется своими деталями и характерами. Облик ирреального фантастического города, представленного в произведениях писателя, создается при помощи особой описательной манеры автора.

Так как Грина интересовали взаимоотношения мечты и реальности, в его текстах зачастую реальность «перерабатывается» с помощью творчества (например, Мэри из «Веселой бабочки» «протанцовывает» свое настроение). Сюжеты его произведений строятся вокруг непостижимого идеала, который находится за пределами человеческого понимания и в большинстве случаев этот недостижимый идеал является произведением искусства («Искатель приключений», «Фанданго», «Сила непостижимого» и др.). Таким образом, анализ приема экфрасиса представляется нам необходимым этапом на пути понимания творчества Александра Грина.

В настоящей работе мы ставили целью выявить и описать прием экфрасиса, использованный Грином в своих прозаических произведениях, а также его функцию в тексте. Мы провели сквозной анализ рассказов, повестей и романов Александра Грина, вычленили элементы использования экфрасиса и разделили их на группы в зависимости от вида искусства, с которым работал в данный момент автор (изобразительное искусство, фотография, скульптура, архитектура, музыка, танец, кино). Все эти виды искусства мы разделили, отталкиваясь от определения Л. Геллера, на «застывшие» и «временные».

Разделение примеров экфрасиса на группы позволило нам установить, что наиболее частотным из всех используемых автором видов искусства является изображение. Из «временных» видов искусства, репрезентация которых некоторыми литературоведами не признается в качестве экфрасиса,

самым частотным является музыка. Несмотря на то, что в классическом понимании экфрасис вбирает в себя перевод лишь объектов изобразительного искусства на язык литературного текста, нам удалось доказать, что относительно прозы Грина экфрасис не исчерпывается этим определением.

Помимо этого мы определили функции, которыми обладают экфрастичные тексты. Самой частотной из них является характерологическая функция: она вводится в текст при помощи вплетения отвлеченного эпизода, иллюстрирующего отношение героя к какому-либо произведению и тем самым раскрывающего его образ, в основную сюжетную линию.

Другая распространенная функция экфрасиса — сюжетообразующая. В этих случаях произведение искусства является центром повествования, его основой. В таких случаях наиболее явно проявляется авторская интерпретация искусства как великой, могущественной силы, не поддающейся рациональному анализу.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **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.
2. **Булычева В. П.** Творчество А. Грина в контексте приключенческой прозы // Приволжский научный вестник, 2014, № 6 (34). С. 101–105.
3. **Варламов А. Н.** Александр Грин (Серия «Жизнь замечательных людей») — М.: Молодая гвардия, 2008. 496 с.
4. **Варламов А. Н.** Александр Грин. Биография. М.: ЭКСМО, 2010. 544 с.
5. **Вихров В. С.** Рыцарь мечты (Вступительная статья) // А. С. Грин. Собрание сочинений в шести томах. М.: Правда, 1980. С. 5–34.
6. **Вострикова А. В.** Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: дисс. ... канд. филол. наук / Вострикова Анна Владимировна. М., 2007. 214 с.
7. **Геллер Л.** Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 5–22.
8. **Геллер Л.** Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–59.
9. **Грачев В. И.** Творчество и личность писателя неоромантика Александра Грина в контексте современной культурологии // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина, 2015, № 2, том 2. С. 331–343.
10. **Григорьева Л. П.** Новеллистика А. Грина: поэтика мистического // Проблемы русской литературы начала XX века. Сб статей. Серия

- «Литературные направления и течения». Вып. 36. Спб: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2010. 40 с.
11. **Грин А. С.** Собрание сочинений в 5-ти томах / А. С. Грин. М.: Худож. лит., 1991–1997.
  12. **Грин А. С.** Собрание сочинений в 6-ти томах / А. С. Грин. М.: Правда, 1965.
  13. **Грин Н. Н.** Воспоминания об Александре Грине / Н. Н. Грин. Феодосия: Издат. дом «Коктебель», 2005. 400 с
  14. **Данилевский Р. Г. Э.** Лессинг: крах экфрасиса? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 35–43.
  15. **Дикова Т. Ю.** Рассказы Александра Грина 1920-х годов: Поэтика оксюморона: дис. ... канд. филол. наук / Дикова Татьяна Юрьевна. Екатеринбург, 1996. 245 с.
  16. **Дунаевская И. К.** «Главный предмет искусства — скульптура души» // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 95–113.
  17. **Егоров К. В.** Два романтика (к постановке проблемы сравнительного анализа произведений Александра Грина и Эдгара По) // Вестник Ульяновского государственного технического университета, 2005, № 3 (30), с. 11–14.
  18. **Елясина Е. А.** «Монтажность» композиции рассказа А. Грина «Крысолов» // Известия Самарского научного центра Российской академии наук, 2012, № 2-3, том 14, с. 715–721
  19. **Загвоздкина Т. Е.** Особенности поэтики романов А. С. Грина (проблема жанра): автореф. дисс. ...канд. филол. наук / Загвоздкина

- Татьяна Евдокимовна. М., 1985. 16 с.
20. **Зелинский К. Л.** Грин (Вступительная статья) / А. Грин. Фантастические новеллы. М.: Советский писатель, 1934. С. 5–36.
21. **Иваницкая Е. Н.** Мир и человек в творчестве А. С. Грина / Е. Н. Иваницкая. Ростов-на-Дону: Изд-во Рост. ун-та, 1993. 64 с.
22. **Калицкая В. П.** Моя жизнь с Александром Грином. Воспоминания. Письма / В. П. Калицкая. Коктебель: Издат. дом «Коктебель», 2010. 256 с.
23. **Карбышев А. А.** Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова «Между собакой и волком» // Мир науки, культуры, образования. № 1(8). Барнаул, 2008. С. 59–62.
24. **Клековкин Д. А.** Традиции Ф. Достоевского в изображении героя А. Грина (рассказ «Маленький заговор») // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета, 2016.
25. **Клинг О.** Топозфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 97–110.
26. **Кобзев Н. А.** Роман Александра Грина (проблематика, герой, стиль) / Н. А. Кобзев. Кишинев: Штиинца, 1983. 140 с.
27. **Коваленко А. А.** Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения // Молодежь и наука: сборник материалов X Юбилейной Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых с международным участием, посвященной 80-летию образования Красноярского края [Электронный ресурс]. Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2014. Режим доступа: <http://elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18290>. Дата обращения: 21.05.17.

28. **Коваль О.** Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 128–147.
29. **Ковский В. Е.** Мастер психологической прозы (Вступительная статья) / А. С. Грин. Психологические новеллы. М.: Сов. Россия, 1988. С. 3–16.
30. **Ковский В. Е.** Романтический мир Александра Грина / В. Е. Ковский. М.: Наука, 1969. 295 с.
31. **Козлова Е. А.** Принципы художественного обобщения в прозе А. Грина: развитие символической образности: дисс. ... кан. филол. наук / Козлова Елена Анатольевна. Псков, 2004. 204 с.
32. **Константини М.** Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 29–34.
33. **Ланн Ж.-К.** О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 71–86.
34. **Лебедев А.** Экфрасис как элемент проповеди. На примере проповедей Филарета (Дроздова) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 42–52.
35. **Лопуха А. О.** Фантастический мир Александра Грина // Проблемы исторической поэтики, 1990, № 1, с. 112–114.
36. **Максимова О. Л.** Проза А. Грина: музыка в художественном сознании писателя: дисс. ... канд. филол. наук / Максимова Ольга Леонидовна. Сыктывкар, 2004. 208 с.



37. **Максимова О. Л.** Роль музыки в сюжетно-композиционном строении произведений А. Грина // А. С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 84–89.
38. **Мельникова-Григорьева Е.** Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания // «Невыразимо выразимое» экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / Составитель Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 111–127.
39. **Менделеева Д.** «Возвращенный ад» Александра Грина // ЛИТЕРАТУРА — Первое сентября. 2004. Электронный ресурс. Режим доступа: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=200402306>. Дата обращения: 20.05.17.
40. **Метелева Н.** Романтизм как признак инфантильности (попытка литературного психоанализа личности Александра Грина) / Вятский культурный журнал «Бинокль». Электронный ресурс. Режим доступа: <http://binokl-vyatka.narod.ru/B6/grinn.htm>. Дата обращения: 16.05.17.
41. **Михайлова Л.** Александр Грин: Жизнь, личность, творчество / Л. Михайлова. М., 1972.
42. **Михайлова М. Ю.** Система средств передачи семантики невыразимого в творчестве А. Грина // Вестник Башкирского университета, 2015, №2, том 20, с. 581–584.
43. **Мних Р.** Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 87–96.
44. **Морозова Н. Г.** Экфрасис в русской прозе / Н. Г. Морозова. Новосибирск, 2008. 210 с.

45. **Паустовский К. Г.** Александр Грин // Золотая роза. Собрание сочинений в 6 томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1957. Т. 2. С. 487–699.
46. **Паустовский К. Г.** Жизнь Александра Грина // Собрание сочинений в 6 т. — М.: ГИХЛ, 1958. Т. 5. С. 553-554.
47. **Плютова М. И.** Живые картины в рассказах А. С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» // Вестник Красноярского государственного университета им. В. П. Астафьева, 2012, № 3, с. 260–264. Электронный ресурс.
48. **Плютова М. И.** «Оживающие» портреты в творчестве А. С. Грина // Сибирский филологический журнал, 2014, № 4, с. 61–65.
49. **Прохоров Е. П.** Александр Грин / Е. П. Прохоров. М., 1970. 120 с.
50. **Ревякина А. А.** «Скульптура души...»: А. С. Грин о психологии творчества // Res philologica: ученые записки. Вып. 6. Архангельск: Поморский университет, 2009. С. 51–62.
51. **Сидорова А. Г.** Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дисс. ... канд филол. наук / Сидорова Анна Геннадьевна. Барнаул, 2006. 218 с.
52. **Смирнова В.** Корабль без флага // Литературная газета. 1941. Вып. 23 февраля.
53. **Уртминцева М. Г.** Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского, 2010, № 4 (2). С. 975–977.
54. **Фрай М.** Заметки о Лиловом Драконе (Александр Грин) // Литературная матрица: внеклассное чтение. СПб., 2014. С 307–339.
55. **Франк С.** Заражение страстями или текстовая «наглядность»: *pathos* и *ekphrasis* у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского

- симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 32–41.
56. **Ханинова Р. М.** Сон-экфраза и «оживший» экфрасис в прозе А. Н. Толстого 1910-1920-х гг. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета, 2008, № 10, с. 150–156.
57. **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: сборник статей по материалам Международной научной конференции «Актуальные проблемы современной филологии». Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005. С. 114–127.
58. **Ходель Р.** Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 23–31.
59. **Цимборска-Лебода М.** Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 53–70.
60. **Шатин Ю. В.** Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226.
61. **Шевцова Г. И.** Художественное воплощение идеи движения в творчестве А. С. Грина: Мотивный аспект: дисс. ... канд. филол. наук / Шевцова Галина Ивановна. Елец, 2003. 165 с.
62. **Щеглов М.** Корабли Александра Грина // «Новый мир», №10. 1956. Электронный ресурс. Режим доступа: [http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum\\_grin\\_criticism\\_01.htm](http://kimmeria.com/kimmeria/feodosiya/museum_grin_criticism_01.htm). Дата обращения: 23.05.17.
63. **Яблоков Е. А.** Александр Грин и Михаил Булгаков (романы «Блистающий мир» и «Мастер и Маргарита») // Филологические науки, №4, 1991, с.33–42.

64. **Яблоков Е. А.** Роман Александра Грина «Блистающий мир» /  
Е. А. Яблоков. М.: МАКС Пресс, 2005. 147 с.