

УДК 821.161.1

А.С. СТОРОЖАКОВА

(anna.storozhakova@mail.ru)

Волгоградский государственный социально-педагогический университет

ЭКФРАСИС В ПРОСТРАНСТВЕ ПЕТРОГРАДСКОГО ТЕКСТА А.С. ГРИНА*

Выявляется роль экфрасиса в поэтике петроградских рассказов А.С. Грина «Клубный аран» и «Фанданго». Мотив «оживших картин» играет существенную роль в композиционной структуре рассказов и их идейном замысле. Его творческое переосмысление в поэтике писателя позволяет уточнить специфику философско-эстетического мировоззрения А.С. Грина.

Ключевые слова: А.С. Грин, «Клубный аран», «Фанданго», экфрасис, пространство, композиционная структура.

Прежде всего необходимо уточнить, что именно мы подразумеваем под экфрасисом в этом исследовании, т. к. в литературоведении существует большое количество определений термина. Мы будем придерживаться мнения Н.В. Брагинской, что экфрасис – это «любое описание произведений искусства, включенное в какой-либо жанр, то есть выступающее как тип текста, и описания, имеющие самостоятельный характер и представляющие собою некий художественный жанр» [1, с. 261]. Экфрасис всегда тесно связан с метафорой, а следовательно, и с образностью. Неудивительно, что, когда на рубеже XIX–XX вв. в поэтике русской литературы остро встала проблема символики художественных образов и ведущее место среди литературных течений занял символизм, экфрасис начинает играть новыми красками в творчестве многих литераторов. В их числе был и А.С. Грин, характерной особенностью произведений которого является насыщенность образами-символами.

Необходимо отметить, что экфрастичность была свойственна не только произведениям автора, но и его мышлению. В зарисовке «Виноградная ветвь», завершающей мемуары Нины Николаевны Грин, жены писателя, сказано: «Вот нарисую я ее [виноградную ветвь], как вижу, будут читать, и будет казаться им, что где-то это в чужой, неизвестной стране, а это тут, близко, возле самой моей души и глаз» [3, с. 404]. Все, что окружало А.С. Грина, превращалось для него в искусство. Так, в «окольном просвете», подобном раме, он усмотрел картину, которая лишь на первый взгляд казалась чем-то нереальным и нездешним. Его глаза «видели с той стороны, которую другие не замечали» [Там же], когда на самом деле виноградная ветвь была самой обыкновенной.

В традиционном смысле экфрасис раздвигает рамки литературного сюжета, что разрушает классическую структуру произведения. Это позволяет исследователям рассматривать пространственные локусы произведения как *свое* и *чужое*, где *свое* чаще всего выступает в роли *земного*, а *чужое* – *потустороннего*. Однако противопоставление этих локусов в аспекте изучения творчества А.С. Грина представляется нам не вполне точным, т. к. в основе экфрасиса лежит «скрытое уподобление мертвого (вещи) живому» [6, с. 250], что говорит об отражении в экфрасисе не столько иллюзорного, сколько реального мира и его мифологической символики. А.Ф. Лосев писал: «Миф отличается от метафоры и символа тем, что образы, которыми пользуются метафора и символ, понимаются здесь буквально, т. е. совершенно реально и субстантивно» [4, с. 48]. В мифе нет иллюзий, все происходящее для читателя, тем более для героя – окружающая его действительность. Например, упомянутая А.С. Грином виноградная ветвь абсолютно реальна. Однако в экфрасисе вся ее метафоричность – лишь образ иного мира. Даже своих персонажей писатель зачастую именовал «нездешними», хотя они не где-то далеко, а здесь, «вокруг нас» [3, с. 404]. Все это позволяет нам выдвинуть гипотезу, что *свое* и *чужое* пространства у А.С. Грина не разделяются, а напротив, соединяются при помощи экфрасиса. Предметам же искусства в нем отводится роль как реального, так и символического средства перехода из одного пространства в другое.

* Работа выполнена под руководством Гольденберга А.Х., доктора филологических наук, профессора кафедры литературы и методики ее преподавания ФГБОУ ВО «ВГСПУ».

Целью нашей работы является анализ художественной семантики экфрасиса как топоса между мирами на материале петроградских рассказов Грина «Клубный арап» (1918) и «Фанданго» (1927), отобранных писателем для собрания своих сочинений издательства «Мысль».

Юнг, главный герой рассказа «Клубный арап», переселился в Петроград, где осенью 1917 г. становится членом игорного клуба с ироническим названием «Общество престарелых мучеников». Приехав в столицу обеспеченным человеком, он медленно спускает в клубе все свои деньги. Характер героя предсказан читателю с первых строк его именем – Юнг, которое переводится с немецкого языка в том числе как *незрелый*.

Юнг уже решается покончить с собой, когда видит в клубе картинку стереоскопа, биноклярного оптического прибора для индивидуального просмотра объемных изображений: «Большое лесное озеро, тень в нем от бревна и босые, обнаженные до колен, напрягающиеся неудобством 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 улыбалось. <...> Женщина качнула ногой, словно собираясь покинуть бревно и сойти на землю» [2, с. 409–410].

Условно картинку стереоскопа мы можем разделить на две части: пейзаж, т. е. озеро, на которое падает тень от бревна, и портрет женщины. Озеро – универсальный символ очищения, однако мы видим, что на него падает тень, от чего вода становится черной, а, как известно, черная вода – это символ смерти. Той же семантикой обладает и бревно: если дерево – это символ жизни, то срубленное, ставшее бревном, – антиномично. В экфрасисе картинке акцентируется, что именно оно отбрасывает тень и именно на нем сидит женщина. В ее портрете выделены определенные смысловые доминанты: лицо (точнее – ее улыбка) и обнаженные крепкие ноги, выступающие, вероятно, как знак греха и сомнительно, что может быть признаком демонического персонажа.

Обе детали сначала преподносятся «застывшими», затем «оживают» – в динамике. Ю.М. Лотман утверждал: «Динамика – одна из художественных доминант портрета. Время портрета – динамично, его настоящее всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего» [5, с. 502]. В рассказе нет предыстории жизни героини, изображенной на картинке стереоскопа, хотя это портрет из ее прошлого, но уже через секунду персонаж картинки оживет и Юнг увидит ее перед собой в пустовавшем до этого кресле. Так, улыбка на губах и покачивание ногой предсказывают оживление персонажа, его прямое перемещение из картины в пространство героя, выступают как некое сюжетное пророчество. Необходимо заметить, что оживание изображения у А.С. Грина всегда происходит стремительно, при первом взгляде наблюдателя. Именно встреча с этой женщиной разделит жизнь Юнга на «до» и «после», когда она предложит ему игру на время, своеобразное заигрывание со смертью: «Битая ставка переносит в будущее на ставленный интервал времени, ставка выигранная – отдалит в прошлое» [2, с. 411].

Следуя поэтике готических романов, А.С. Грин показывает, как человек при помощи игры пытается уйти от привычной жизни в мир страстей, который подавляет доводы рассудка и создает иллюзорную надежду выхода из порочного круга. Юнга обуревают страсти, которые, в конце концов, разрушают его. Вступая в своеобразную игру с судьбой, герой, однако, терпит поражение. С одной стороны, игра – это возможность, которую предоставляет судьба, чтобы вернуться в прошлое и заново решить там личные проблемы. С другой, в игре воплощается эсхатологическое начало, которое лишь усиливает «глубокое отвращение к себе, к игре, к жизни». Тяга персонажа к игре носит у Грина автобиографический характер. По воспоминаниям современников, писавших о его петроградской жизни, А.С. Грин увлекался азартными играми и изобретал метод беспроеигрышной игры в карты. Не исключено, что его личный опыт нашел отражение в рассказе «Клубный арап».

Обратим внимание, что единственным персонажем, чьи глаза даны в экфрасисе крупным планом, выступает женщина с картинке стереоскопа: «Смелые, большие глаза, блистающие того рода жуткой одухотворенностью, какая свойственна старинным портретам, в колеблющемся и неверном свете» [2, с. 410]. Интересно, как в одной детали синтезируется живое и неживое, страстное и застывшее – именно глаза в портрете героини рассказа соединяют два мира: мир *земной*, игорный клуб, и мир

потусторонний, лесное озеро на картинке стереоскопа. Не случайно глаза героини сопоставляются со старинными портретами, несущими в литературной традиции загадку и тайну. На картинке вне аппарата она неживая, ее лицо застывшее, как и глаза, но когда она сидя в кресле предлагает игру, больше похожую на сделку с дьяволом (не зря именно с демоном сравнивает ее в своих мыслях Юнг), глаза – это, скорее, символ нечеловеческих страстей.

Есть, однако, еще одна деталь, которую женщина переносит из своего мира в мир главного героя, – колода игральных карт: «Очки пик были изображены в виде коротких стрел; трефы – трилистников; бубны – красных четырехугольных цветов; черви – сердец, сжатых рукой» [2, с. 411]. Если пики и трефы в целом имеют традиционные очертания, то бубны и черви ярко выраженную стилизацию: каждая карта – самое настоящее произведение искусства.

Следует помнить, что со времен средневековья христианская церковь считала карточные игры греховными, полагая, что к ним побуждает людей сам дьявол. Так, неповторимая в своей красоте колода становится той самой картинкой, соединяющей пространства и принимающей на себя фантастическую функцию – перемещение во времени. Женщине удастся соблазнить Юнга перемещением в прошлое, где у него была бы возможность встретиться с любимой, которую унес тиф. Однако для этого нужно выиграть, а выиграть у потусторонних сил невозможно.

Нельзя, конечно, говорить о том, что Петроград 1922 г., в котором оказывается Юнг после проигранной карточной партии, или лесное озеро на картинке стереоскопа, откуда пришла женщина, – это пространство ада, как и о том, что Петроград 1917 г., в котором Юнг стал «арапом» и встретил женщину-демона, – потусторонний мир. Это пространство междумирия. Портрет женщины и колода карт как объекты гриновского экфрасиса становятся для героя писателя своеобразным фронтиром между мечтой и петроградской реальностью, ведущей к разрушению его личности.

В рассказе «Фанданго» экфрасис имеет сходную символическую семантику, но иную художественную функцию. Действие рассказа начинается в зимнем Петрограде 1921 г. Главный герой, тезка автора, Александр Каур, занимается куплей-продажей картин. Однажды ему заказали найти картину, на которой был бы изображен готический пейзаж, «болотный (...) с дымом, снегом, обязательным, безотрадным огоньком между елей и парой ворон, летящих от зрителя» [2, с. 436]. И когда другие видели в ней что-то великое, сам герой испытывал лишь «ощущение пустоты, покорности, бездействия» [Там же]. Кауру чужды полотна реалистов, он не испытывает к ним того трепета, что вызывают романтические картины. Дело не в том, что они в его глазах более светлые, притягательные, а в том, что они оказываются более реальными, как бы парадоксально это не звучало. В конце рассказа герой узнает, что на обнаруженной им картине «снег был обыкновенной ватой, посыпанной нафталином, и на ней торчали две засохшие мухи» [Там же, с. 475], а совсем не вороны. Все, что привлекало внимание людей на этой картине, оказалось фальшивым, в том числе и динамика – изображенное было статичным.

Другое дело – картина, на которой изображена «длинная комната, полная света, с стеклянной стеной слева, обвитой плющом и цветами. Справа, над рядом старинных стульев, обитых зеленым плющом, висело по горизонтальной линии несколько небольших гравюр. Вдали была полуоткрытая дверь. Ближе к переднему плану, слева, на круглом ореховом столе с блестящей поверхностью, стояла высокая стеклянная ваза с осыпающимися цветами; их лепестки были рассыпаны на столе и полу, выложенном полированным камнем. Сквозь стекла стены, составленной из шестигранных рам, были видны плоские крыши неизвестного восточного города» [2, с. 440]. Каур сразу отмечает ее «насыщенность жизнью» (при более детальном анализе можно добавить, что эту семантику носят также образы плюща, цветов и ореха), рассуждая уже при первой встрече о неожиданном погружении зрителя в мир картины, огромный и светлый. Не зря слово «стекло» повторяется в описании трижды, напоминая о божественном мире света, противопоставленном картине И. Левитана, описание которой начинается со слова «болотный», т. е. «не пропускающий свет».

Подобное размышление, вызванное произведением искусства, позволяет нам, как и в «Клубном арапе», выделить его профетическую функцию – Каур осуществит прямое перемещение в мир картины, которая окажется выдуманным Грином солнечным Зурбаганом, в то время как его Петроград сам

станет картиной: «Я увидел изображение, сделанное превосходно, вид плохой, плохо обставленной комнаты, погруженной в едва прорезанное лучом топящейся печи сумерки: и это была железная печь в той комнате, из которой я перешел сюда» [2, с. 477]. Снова в описании появляется символ луча. Однако если в первой картине «комната, полная света», служит символической дверью в другой мир, солнечный мир Зурбагана, то его родной мир заполнен тьмой, которую лишь прорезает маленький луч, еле заметная надежда на светлое будущее.

Однако и в «Фанданго», несмотря на открытое противопоставление мечты и реальности в сознании героя, т. н. называемое романтическое двоемирие, которое имеет пространственное воплощение, мы не можем говорить об антитезе локусов. Конфликт происходит в душе Каура – именно его отражение мы видим в карнавальном сюжете рассказа. Места же, откуда герой уходит и куда приходит, – это все тот же Петроград, отличающийся лишь временем и обстановкой. Картина и Зурбаган, изображенный на ней, становятся, таким образом, средством передвижения в пространстве.

Необходимо также отметить таинственную фигуру Бам-Грана, живущую в Зурбагане и приехавшую в Петроград 1921-го г. вместе со своей свитой. Он, как и женщина в «Клубном арапе», – существо высшего порядка, в нем легко можно угадать демоническую традицию персонажа-соблазнителя. Именно после встречи с ним события в жизни Каура закручиваются таким образом, что он теряется в городе, который хорошо знает, поддается греховным мыслям и, в конце концов, оказывается по другую сторону картины, где снова встречается с «иностратцем».

«Фанданго» – рассказ эстетский. На первый план здесь выходит не мистика, несмотря на перемещения героя в пространстве и времени, а искусство, которым занимается Каур. Картина – это центральный образ произведения, соединяющий голодный Петроград 1921-го г., более благополучный Петроград 1923-го г. и дореволюционный Петербург. Их музыкальным леймотивом является мелодия фанданго, связующая прошлое, настоящее и будущее в петроградском тексте А.С. Грина. Ее можно квалифицировать как иной тип экфрасиса – музыкальный.

Таким образом, границы между жизнью и творчеством в произведениях А.С. Грина размываются и переплетаются, герои путают окружающую их действительность и произведение искусства, «оживающие» картины резко меняют судьбу как Юнга, так и Каура. Писатель насыщает свой экфрасис символическими образами, использует его как сюжетообразующий прием, как пространство междумирия, в котором для его героев возможен переход из настоящего в прошлое и будущее.

Литература

1. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–282.
2. Грин А.С. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Изд-во «Правда», 1980. Т. 6.
3. Грин А.С., Калицкая В. [и др.]. Воспоминания об Александре Грине / составитель В. Сандлер. Л.: Лениздат, 1972. С. 403–404.
4. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л.: Наука, 1982. С. 31–65.
5. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 1998.
6. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 975–977.

ANNA STOROZHAKOVA

Volgograd State Socio-Pedagogical University

ECPHRISIS IN THE SPACE OF A.S. GREEN'S PETROGRAD TEXT

The article deals with the role of ecphrasis in the poetics of A.S. Green's Petrograd stories "The Club Blackamoor" and "Fandango".

The motif of the "living paintings" plays an essential role in the compositional structure of the stories and their ideological intent. His creative reinterpretation in the poetics of the writer makes it possible to clarify the specifics of the philosophical and aesthetic worldview of A.S. Green.

Key words: A.S. Green, "Club Blackamoor", "Fandango", ecphrasis, space, compositional structure.