

**КРЮКОВА Маргарита Ивановна**, аспирант сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Новосибирск). Автор 10 научных публикаций\*

**КУЛИКОВА Елена Юрьевна**, доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник сектора литературоведения Института филологии Сибирского отделения Российской академии наук (г. Новосибирск). Автор 133 научных публикаций\*\*

### **ОБ ЭКФРАСТИЧЕСКОМ ТЕЗАУРУСЕ В ТВОРЧЕСТВЕ АЛЕКСАНДРА ГРИНА**

Экфрасис играет важнейшую роль в художественном мире А.С. Грина и широко распространен в его произведениях, что свидетельствует о приверженности писателя к интермедиальной парадигме культуры XX века с ее вниманием к синтезу искусств и тяготением к медиасистемам. В данной статье анализируется экфрасический тезаурус творчества Грина, подвергаются классификации описания произведений искусства в прозе писателя. Грин использует разные виды экфрасиса: классический, динамический, миметический, немиметический, топоэкфрасис. Отмечено преобладание немиметического экфрасиса, когда предметом описания становятся реально не существующие живописные полотна, скульптуры и артефакты. В воображении писатель создает удивительные картины и статуи, а потом подробно переносит эти представления на бумагу. В своих произведениях Грин вербализует живопись и скульптуру, наделяя их динамикой изображения, делая частью сюжета или полноценными персонажами. В настоящем исследовании рассмотрено соотношение понятий «экфрасис» и «метафора». В основе экфрасиса почти всегда лежит метафора, уподобляющая живое мертвому и мертвое живому. Экфрасический тезаурус Грина шире традиционных определений данного понятия: в прозе писателя органично сочетаются статика и динамика. Картины в произведениях искусства (и творчество Грина в этом случае – подтверждение правила, а не исключение из него) – это всегда ожившие картины. И, наоборот, живому миру, противопоставленному застывшему миру искусства, художник может всегда через экфрасис придать мертвенные черты, поскольку «живость» мира искусства может описываться убедительнее, чем динамика реального мира. Писатель репрезентирует изображение как живое и противопоставляет содержательной или описательной красоте картины абстрактное сочетание предметов и вещей – форм пространства, не наполненных, по его мнению, смыслом. Таким образом, внутритекстовое пространство в прозе Грина способно породить живописное.

**Ключевые слова:** А.С. Грин, интермедиальность, экфрасический тезаурус, экфрасис, немиметический экфрасис, динамизация экфрасиса.

---

\*Адрес: 630090, г. Новосибирск, ул. Николаева, д. 8; e-mail: iamdaisy@mail.ru

\*\*Адрес: 630090, г. Новосибирск, ул. Николаева, д. 8; e-mail: kulis@mail.ru

Для цитирования: Крюкова М.И., Куликова Е.Ю. Об экфрасическом тезаурусе в творчестве Александра Грина // Вестн. Сев. (Арктич.) федер. ун-та. Сер.: Гуманит. и соц. науки. 2018. № 5. С. 73–81. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2018.5.73

Понятие экфрасиса в последние годы особенно интересует не только литературоведов, но философов и искусствоведов. По мнению Н.В. Брагинской, 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]. Попытка систематизации многочисленных трактовок экфрасиса и формирования единого подхода к его пониманию принадлежит Л. Геллеру. «Экфрасис, – указывает ученый, – переводит в слово не объект <...> а восприятие объекта и толкование кода» [2, с. 10].

Не сам иконический образ полотна, как отмечает Л. Геллер, а экфрасис очень часто является результатом записи зрительного ощущения и впечатления изображения. В результате оказывается, что экфрасис не есть *линейное* изображение, т. е. описание предметов такими, какие они есть, но *живописное* изображение – описание предметов, какими их видит персонаж (оппозицию *линейное/живописное* ввел Г. Вельфлин [3]).

О.А. Ханзен-Леве исследовал концепцию интермедиальности и жанр экфрасиса, «который <...> ссылается исключительно на предзаданное иконографическое содержание, но не соотносится с самой структурой художественного языка, и в нем не реализовывался метод создания живописных произведений. Характерным для нового соотношения художественных форм между собой в модернизме является <...> стремление уже не только тематизировать конкретные визуальные образы в рамках литературы, но и вербально реализовать сам специфический художественный язык» [4, с. 44].

В работах О. Фрейденберг и Б. Кассен понятие экфрасиса тесно связано с категорией метафоры. Экфрасис, в свою очередь, тесно связан с образностью. В его основе лежит скрытое уподобление мертвого (произведения искусства, искусно сделанной, но все-таки вещи) живому.

В центре нашего исследования – экфрастический тезаурус в произведениях Александра Грина. Экфрасисы в творчестве писателя усиливают пластическое и одновременно динамическое переживание отдельного эпизода романа или рассказа, поскольку раздвигают «рамки литературного сюжета, в какой-то степени разрушая гармонию повествования» [5, с. 977].

Приведем пример, свидетельствующий об экфрастичности художественного мышления Грина, из воспоминаний жены писателя Нины Николаевны Грин. Мемуары заканчиваются зарисовкой «Виноградная ветвь»: «Жаркий солнечный день, чуть освежаемый легким ветерком с моря <...> Проходим мимо почти разрушенного здания бань. Александр Степанович останавливается и указывает на оконный просвет в глубине здания. В просвете видна виноградная ветвь, слегка колеблемая ветром. Как попала она сюда, – все разрушено, затоптано вокруг дома. А она темно-зеленая, сильная, через тень внутри здания, на фоне яркого синего неба кажется живой картиной. “Хороша, – говорит Александр Степанович, – на руинах живет и дышит. Что-то доверчивое есть в том, как она повисла среди старых камней и разбитой штукатурки. Вот нарисую ее, как вижу, будут читать, и будет казаться им, что где-то это в чужой, неизвестной стране, а это тут, близко, возле самой моей души и глаз”»<sup>1</sup>.

Красота окружающего мира превращалась для Грина в произведения искусства. Оконный просвет в разрушенном здании трансформируется в раму – картину с виноградной веткой. Картина при этом не теряет своих динамических свойств. Винограду, который чаще всего оказывается составляющей натюрмортов, положено представлять мир неподвижных предметов, сложенных в особое сочетание, ярких и насыщенных цветами, но в то же время изображающих лишь мимолетность жизни. Сорванные фрукты, лежащие на поверхности, продолжают свое существование только на картине. Грин как художник оставляет изображенные

---

<sup>1</sup>Грин Н.Н. Воспоминания об Александре Грине. Симферополь: Крым. уч.-пед. гос. изд-во, 2000. С. 403.

образы живыми и дышащими. Его изображения всегда дышат, т. к. искусство для него – живой организм и одновременно часть бытия. Картины и статуи в его романах и рассказах не являются декоративной частью интерьера или пейзажа. Они – часть художественного мира писателя.

Сюжет с виноградной лозой визуально ожилил в «Африканских приключениях» Реймон Руссель – современник Грина, французский писатель, тяготевший к авантюрно-приключенческому жанру. Один из персонажей Русселя (Фюсье) «поместил в каждую ягоду (винограда) зародыш восхитительной картины, обретавшей свой окончательный вид по ходу созревания»<sup>2</sup>. Несмотря на то, что картинка кажется застывшими («за хрупкой оболочкой скрывался облаченный в доспехи рыцарь, спящий в тени величественного дерева»<sup>3</sup>), при особом освещении (Фюсье помещал фонарь под горшочек с виноградной лозой) «ничто не нарушало чистоты линий этих невообразимо малых статуэток, образованных сгущением виноградной мякоти и отливавших всеми цветами радуги»<sup>4</sup>. Руссель таким образом совмещает живописное и скульптурное изображения, которые будто бы оживают под взором наблюдателя. А виноградная лоза превращается в музей или галерею из причудливых солнечных картин.

В созданном Русселем метафорическом образе, как в зеркале, отражаются вереница мотивов и экфрастических наблюдений Грина и особенности его работы с экфрастическими описаниями.

Итак, обрисуем экфрастический тезаурус писателя, опишем виды экфрасиса, которые можно встретить у Грина.

В прозе Грина преобладает *немиметический экфрасис*, т. е. предметом описания становятся реально не существующие живописные полотна, скульптуры и артефакты. Картины, скульптуры, пейзажи и натюрморты Грина – плод воображения писателя. В произведениях

встречаются *полные экфразы*, т. е. картины и статуи чаще всего описываются достаточно полно и детально. Кроме полных экфраз есть и *свернутый экфрасис* («Дорога никуда», «Редкий фотографический аппарат» и др.).

Один из гриновских приемов – показать картину глазами зрителя, в тот же миг становящегося творцом, потому что именно он оживает изображение. Такая динамизация экфрасиса позволяет подчеркнуть многоуровневость текста и его семантический объем, поскольку перед читателем одновременно предстают картина художника и впечатление наблюдателя, которые, слившись воедино, делают образ «стереофоничным» – не плоским, а многогранным.

Герои произведений Грина творят свои миры и свои изображения, заставляя их выходить из пространства картины, а статуи лишая традиционной неподвижности. Мы можем выделить *динамический экфрасис* как один из ведущих видов экфрасиса в творчестве Грина. Такого рода динамизация описана в «Алых парусах», когда воплощается мечта Ассоль: появляется корабль с алыми парусами. Эти паруса «родились» в мечте героини, после того как старый Эгль, собиратель сказок и легенд, увидел в руках Ассоль миниатюрную яхту с алыми шелковыми парусами, сделанную ее отцом. Бард поведал Ассоль о том, что пройдут годы и, когда она вырастет и станет взрослой, за ней однажды на таком же корабле под алыми парусами приплывет принц и увезет ее в далекую страну. Игрушка – какое-то подобие статуэтки – подарила героине мечту, которую впоследствии воплотил Грэй, буквально наделив жизнью яхту с алыми парусами.

В повести Грина «Таинственный лес» Рылеев по дороге к своей возлюбленной заходит в трактир и обращает внимание на одну картину. Автор вводит *классический экфрасис*, который, скорее всего, не сыграет большой роли в сюжетной линии повести: «Сбоку висел в рамке

<sup>2</sup>Руссель Р. Африканские приключения // Бретон А. Антология черного юмора. М.: Carte Blanche, 1999. С. 314.

<sup>3</sup>Там же. С. 315.

<sup>4</sup>Там же.

портрет лихого кавалериста с вывороченным набок деревянным лицом; конь поднялся на задние ноги, распутив хвост, а всадник стрелял из пистолета в воздух. В перспективе виднелся конный памятник Николаю I. Внизу вязью была выведена подпись: “Конь Геркулес. Лейб-гвардии Кирасирского полка рядовой Иван Мухачев”»<sup>5</sup>.

В этом отрывке статичные параметры преобладают, совмещаясь с характеристиками статуи: у всадника деревянное лицо, а на заднем плане картины еще один конный памятник. Но любые изображения в творчестве Грина не могут долго сохранять застывшее состояние: после обеда Рылеев уезжает с ямщиком Ваней, лицо которого казалось «совсем похожим на кавалериста с пистолетом»<sup>6</sup>. Так оживает в повести еще один портрет, написанный пером Грина. На вопрос Рылеева о хозяине портрета он слышит ответ: «Как же, наш, – басом сказал ямщик, говоря во втором лице, по-видимому, оттого, что портрет конного молодца стал для него отдельно существующей личностью»<sup>7</sup>.

На мгновение писатель будто бы затрагивает мотив двойничества, т. к. герой, изображенный на картине, сейчас уже не тот удалой кавалерист – он обязан подчиняться «ироду»-хозяину. Но затем снова оживает нарисованный двойник: «И вспомнил ли он портрет свой <...> или затосковал по военной конюшне, где другой Иван чистит теперь Геркулеса, или же просто тихо и глухо показалось ему в лесу <...> – только он вытащил торопливо из-под облучка кнут, свирепо взмахнул им, выругался – и бешено заговорили колеса, наполняя шумом стремительного движения уснувший лес»<sup>8</sup>.

На этом история про ямщика-всадника кавалериста заканчивается в повести, но символично раскрывает главную идею Грина: спокойная, но застывшая жизнь в лесной деревенской местности не подходит большинству

его героев. И возлюбленная Рылеева возвращается к нему, т. к. его жизнь ей более «понятна».

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

Эти детали прямо не влияют на сюжет повести: Рылеев не погибает, памятник государю не оживает, но дополнительные смыслы, которые втягивают в рассказ фамилия героя и картина, остаются, создавая рамочную структуру повествования.

Среди разновидностей экфрасического тезауруса Грина можно выделить и *топоэкфрасис*: «Под топоэкфрасисом понимается описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку <...> Понятие топоэкфрасис применимо в тех случаях, где место действия является героем литературного произведения» [6, с. 98]. Топоэкфрасис выполняет своего рода интермедальную функцию и вместе с тем подчеркивает значение отдельного топоса (локуса) в тексте.

В рассказе Грина «Искатель приключений» место действия сравнивается с человеком: «Иногда среди площади появлялся старый, как дед, фонтан, полный трепещущей от выкидываемых брызг воды; местами в боковой переулочек взвивалась каменная лестница, а выше над ней бровью перегибался мостик, легкий как

<sup>5</sup>Грин А.С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Худ. лит., 1991. Т. 2. С. 54.

<sup>6</sup>Там же. С. 56.

<sup>7</sup>Там же. С. 57.

<sup>8</sup>Там же.

рука подбоченившейся девушки»<sup>9</sup>. Это лишь метафоричное описание города, но топоэкфрасисы у Грина можно найти и в романе «Золотая цепь» (дом Ганувера), и в рассказе «Крысолов» (здание банка). Здесь здания не столько являются героями литературного текста, сколько олицетворяют главных персонажей. В метафорическом смысле герои становятся ожившими представителями архитектурного произведения искусства.

А. Ляхович, анализируя роман «Золотая цепь», называет дом Ганувера «смысловым центром романа»: «Образ постепенно кристаллизуется в символ, становится ядром многих смысловых нитей, альтернативным пространством романа, наконец – моделью самого романа, моделью души главного героя и хозяина – усталого поэта Эвереста Ганувера, чей “ум требовал живой сказки; душа просила покоя” <...> Дом, несмотря на непостижимость своей архитектуры, ... делится на 2 части: явную – “официальную”, чудесную, неслышанно-роскошную, – и тайную: темную и зловещую. Обе части Дома бесконечны и не имеют измерения, однако пространство явной части – стихийно и спонтанно, как искусство; в описаниях Санди оно напоминает живой организм, чьи побеги – шедевры; пространство тайной части представит в облике бесконечных коридоров, темных и безлюдных, освещенных искусственным светом и управляемых загадочной машиной» [7]. Дом представлен, с одной стороны, «ожившим» произведением, с другой – бездушным меняющимся механизмом и в то же время архитектурным двойником главного героя.

В рассказе «Крысолов» главный герой временно ночует в заброшенном здании Центрального банка, представляющем собой лабиринт бесконечных комнат. Помещения похожи, и Грин вводит мотив зеркала: «Так мог бы, если бы мог,

двигаться человек внутри зеркального отражения, когда два зеркала повторяют до отупения охваченное ими пространство, и недоставало только собственного лица, выглядывающего из двери, как в раме»<sup>10</sup>. Все здание будто превращается в зеркало, где герой ожидает увидеть самого себя или своего двойника. Сам себе герой кажется неинтересным: при оживленной беседе в компании он «обыкновенно сидел в стороне»<sup>11</sup>. Заброшенное и однообразное здание отчасти характеризует его.

При описании своей внешности герой использует отрывок из письма своего друга Репина (фамилия которого мгновенно ассоциируется со знаменитым художником, писавшим в т. ч. и портреты). Письмо герой цитирует «из соображений наглядности»: «Он смугл, – пишет Репин, – с неохотным ко всему выражением правильного лица, стрижет коротко волосы, говорит медленно и с трудом»<sup>12</sup>. Описание внешности Грин превращает в «живой», «вербальный» портрет Репина, который придает «визуальность» («наглядность») не только внешности, но и манере говорить.

Несмотря на значительное преобладание *немиметического экфрасиса* в произведениях, Грин тяготел и к классическому искусству. Своё отношение он раскрывает в ироничном и гротескном рассказе «Шедевр» о значении искусства в будущем. Герой, живущий в 2222 году, попадает на выставку. Картины, представляющие перед наблюдателем, являются собой застывшую реальность: технократическое процветание и материальные ценности. В зале пейзажистов главный герой рассматривает грядки с петрушкой и гигантской брюквой. В следующем зале он видит произведения другого жанра изобразительного искусства, который Грин называет «натюр-морт»<sup>13</sup>, разделяя слова и делая акцент на мортальной семантике.

<sup>9</sup>Грин А.С. Указ. соч. С. 278.

<sup>10</sup>Там же. Т. 3. С. 328.

<sup>11</sup>Там же. С. 325.

<sup>12</sup>Там же.

<sup>13</sup>Там же. С. 58.

И действительно, в картинах – сплошные «мертвые» предметы: гайки, болты, пуговицы и сверла. Картины так же безжизненны, как и окружающая обстановка. Грин практически ничего не сообщает о героях рассказа: они безлики, т. к. затерялись в бездушном обществе, считающем произведением искусства огородные грядки, в обществе, которое тыкает ножи в «хоругвь с изображением гималайских гор»<sup>14</sup>.

Понятно, против какого искусства выступает Грин, какое искусство он считает мертвым и бессмысленным. Как полагает писатель, футуризм, кубизм чужды прекрасному, а технический мир разрушает эстетическое начало. Для Грина неприемлемы манифесты футуристов, например такие идеи: «Наши тела проникают в софу, на которой мы сидим, и софа проникает в наши тела. Автобус врывается в дома, которые он проезжает, и, в свою очередь, дома сами бросаются на автобус и ослепляются им» [8, с. 27].

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

Но в финале Грин «спасает» вечное искусство: герой, купив картины с изображением полировки труб, обнаруживает под слоем грунтовки «лицо молодой женщины с ниткой жемчуга в бронзовых волосах – лицо, написанное Корреджио. “Мы нашли более, чем ожидали”»<sup>15</sup>, – рассуждает герой, проливая свет на

цель посещения выставки. Он пришел в поисках истинного шедевра, который был скрыт, замурован, но все равно не забыт.

Перед нами явлен необычный способ оживления искусства. Картина, не приобретая динамических свойств, получает словно вторую жизнь, в то время как многие шедевры канут в забвение. Это динамика временная, когда из-под одного пласта выплывает другой и преобразует мир. Но общество в утопическом рассказе Грина не просто спрятало работы известных художников – оно узаконило запрет на высокое искусство: «За это меня казнят сегодня – казнят радиоактивно и поносно – особенно за жемчуг»<sup>16</sup>. Героя способна «погубить» не картина, безжизненный предмет интерьера, а изображение. Однако необходимо отметить, что и образ девушки на старой картине не «оживает»: герой, проживший в мире царствования предметов и технического прогресса, замечает лишь камни в волосах. Искусство, считает писатель, погибает вместе с «живой» душой, превращаясь в металл.

Пространство, бесконечно расширяемое футуристами и кубистами за счет «захвата» внутрь картины образа, персонажа, любых объектов – вплоть до гаек и болтов, не привлекает Грина: он видит в этом лишь пустую бесконечность, теряющую смысл и красоту. В 1931 году В. Каверин пишет роман «Художник неизвестен», о котором А. Флаккер скажет: «В романе Каверина <...> “принцип геометризации и расщепления перспективы” прочно связан с темой “абстрактной, кубофутуристской эстетики живописи” и ее гибели» [9, с. 196].

По мнению В.Е. Ковского, в произведениях Грина присутствует романтическая поэтизация природы – интерьер превращается в пейзажные зарисовки [10, с. 325]: «Неуютная, почти голая комната, куда вошел Горн, смягчалась ослепительным блеском неба, врывавшегося в окно; на его синем четырехугольнике толпились

<sup>14</sup>Грин А.С. Указ. соч. С. 59.

<sup>15</sup>Там же.

<sup>16</sup>Там же.

остроконечные листья и перистые верхушки роши»<sup>17</sup>. Идеал жилья Грина ярко выражен в словах Дэзи: человек должен «чувствовать себя погруженным в столпившуюся у дома природу, которая, разумно и спокойно теснясь, образует одно целое с передним и боковым фасадами»<sup>18</sup>.

В рассказе «Враги» писатель изображает пейзаж как натюрморт с негативной коннотацией: «Плохо намалеванный пейзаж, конечно, наглухо закрывает нам картину природы, жертвой которой пал неумелый художник; мы видим помидор-солнце, метелки-деревья, хлебцы вместо холмов; короче говоря, – изображенное в истине своей нам незримо, хотя часть истины в то же время тут налицо: расположение предметов, их ракурс, тона красок»<sup>19</sup>.

Б.Р. Виппер, размышляя над термином «натюрморт», формулирует такое понятие, как «“живопись предметов” (или “предметная живопись”)» [11, с. 237]. Исследователь отмечает, что «специфика жанра определяется не столько миром неодушевленных вещей, сколько тем, что сделалось предметом, хотя бы и наперекор своему органическому строению. Речь <...> идет и о живых предметах, будь то трепещущие

рыбы, сочные плоды или росистые цветы, однако они изъяты из своей живой среды, оторваны от своей стихии, от своей целесообразности и поставлены в новую целесообразность – преобразующей, переставляющей руки человека» [11, с. 237]. Таким образом, живое (динамическое) в натюрморте наделяется идеей статики (мертвой природы). Именно поэтому натюрморты у Грина используются редко – в отличие от пейзажей и портретов.

Произведения Грина изобилуют экфрастическими вкраплениями. Мы перечислили разные виды экфрасиса, используемые писателем (классический, динамический, миметический, немиметический, топокфрасис), однако экфрастический тезаурус Грина гораздо шире традиционных рамок и определений. В его прозе органично сочетаются статика и динамика, а также пограничные по отношению к картинам и статуям образы и мотивы: карты, символизирующие персонажей и в персонажах превращающиеся; статуи и статуэтки (и их разновидности – куклы и манекены), активно участвующие в сюжетах рассказов и повестей; зеркальные отражения, порождающие серии совпадений/несовпадений с отражаемым объектом.

## Список литературы

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. Геллер Л. Экфрасис, или обнажение приема. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое лит. обозрение, 2013. С. 44–61.
3. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. СПб.: Мифрил, 1994. 426 с.
4. Ханзен-Леве О.А. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду. М.: РГГУ, 2015. 450 с.
5. Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестн. Нижегород. ун-та им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 975–977.
6. Клинг О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозан. симп. М.: МИК, 2002. С. 97–111.
7. Ляхович А. Витки и оковы «Золотой цепи» Александра Грина. URL: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/lyahovich-vitki-i-okovy.htm> (дата обращения: 01.06.2018).

---

<sup>17</sup>Грин А.С. Собр. соч.: в 6 т. М.: Правда, 1980. Т. 1. С. 297.

<sup>18</sup>Там же. Т. 5. С. 180.

<sup>19</sup>Грин А.С. Собр. соч.: в 5 т. Т. 3. С. 26.

8. *Boccioni U., Carra C., Russolo L., Balla G., Severini G.* The Exhibitors to the Public 1912 // Futurist Manifestos / ed. by U. Apollonio. N. Y.: Viking Press, 1973. 232 p.
9. *Флакер А.* Живописная литература и литературная живопись. М.: Три квадрата, 2008. 432 с.
10. *Ковский В.* Романтический мир Александра Грина. М.: Наука, 1969. 296 с.
11. *Виппер Б.Р.* Проблема и развитие натюрморта. СПб.: Азбука-классика, 2005.

### References

1. Braginskaya N.V. Ekphrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoy klassifikatsii) [Ekphrasis as a Type of Text (on Structural Classification)]. *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan Linguistics. Carpathian-East Slavic Parallels. The Structure of the Balkan Text]. Moscow, 1977, pp. 259–282.
2. Geller L. Ekphrasis, ili obnazhenie priema. Neskol'ko voprosov i tezis [Ekphrasis, or Revealing the Trick. Some Questions and a Thesis]. “Nevyrazimo vyrazimoe”: ekphrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste [“The Inexpressible Expressed”: Ekphrasis and the Problems of Visual Representation in Works of Fiction]. Moscow, 2013, pp. 44–61.
3. Wölfflin H. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. München, 1915 (Russ. ed.: Vel'flin G. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv*. St. Petersburg, 1994. 426 p.).
4. Hansen-Löve A.A. *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: Ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian Culture: From Symbolism to the Avant-Garde]. Moscow, 2015. 450 p.
5. Urtmintseva M.G. Ekphrasis: nauchnaya problema i metodika ee issledovaniya [Ekphrasis: A Scientific Problem and Methods of Its Research]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, 2010, no. 4-2, pp. 975–977.
6. Kling O. Topoekphrasis: mesto deystviya kak geroy literaturnogo proizvedeniya (vozmozhnosti termina) [Topographic Ekphrasis: Setting as a Character in a Work of Literature (the Potential of the Term)]. *Ekphrasis v russkoy literature* [Ekphrasis in Russian Literature]. Moscow, 2002, pp. 97–111.
7. Lyakhovich A. *Vitki i okovy “Zolotoy tsepi” Aleksandra Grina* [The Turns and Shackles of *The Golden Chain* by Alexander Grin]. Available at: <http://grin.lit-info.ru/grin/kritika/lyahovich-vitki-i-okovy.htm> (accessed 1 June 2018).
8. Boccioni U., Carra C., Russolo L., Balla G., Severini G. The Exhibitors to the Public 1912. Apollonio U. (ed.). *Futurist Manifestos*. New York, 1973. 232 p.
9. Flaker A. *Zhivopisnaya literatura i literaturnaya zhivopis'* [Pictorial Literature and Literary Pictures]. Moscow, 2008. 432 p.
10. Kovskiy V. *Romanticheskyy mir Aleksandra Grina* [The Romantic World of Alexander Grin]. Moscow, 1969. 296 p.
11. Vipper B.R. *Problema i razvitie natyurmorta* [The Problem and Development of Still Life]. St. Petersburg, 2005.

DOI: 10.17238/issn2227-6564.2018.5.73

**Margarita I. Kryukova**

Institute of Philology, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences;  
ul. Nikolaeva 8, Novosibirsk, 630090, Russian Federation;  
e-mail: iamdaisy@mail.ru

**Elena Yu. Kulikova**

Institute of Philology, Siberian Branch, Russian Academy of Sciences;  
ul. Nikolaeva 8, Novosibirsk, 630090, Russian Federation;  
e-mail: kulis@mail.ru

### ON EKPHRASTIC THESAURUS IN ALEXANDER GRIN'S WORKS

Ekphrasis plays a very important role in Alexander Grin's artistic world and is widespread in his works, which indicates the writer's adherence to the intermedial paradigm of 20th-century culture with

---

*For citation:* Kryukova M.I., Kulikova E.Yu. On Ekphrastic Thesaurus in Alexander Grin's Works. *Vestnik Severnogo (Arkticheskogo) federal'nogo universiteta. Ser.: Gumanitarnyye i sotsial'nye nauki*, 2018, no. 5, pp. 73–81. DOI: 10.17238/issn2227-6564.2018.5.73



its attention to the synthesis of arts and inclination for media systems. This article analyses ekphrastic thesaurus in Alexander Grin's oeuvre and classifies the descriptions of works of art found in his prose. Grin applies different kinds of ekphrasis: classical, dynamic, mimetic, non-mimetic, and topographic ekphrasis. Predominance of non-mimetic ekphrasis was identified, when the paintings, sculptures and artefacts described do not exist in reality. The author creates amazing pictures and statues in his imagination and then puts their detailed descriptions in writing. In his works, Grin verbalizes painting and sculpture, endowing them with dynamic representation and making them either part of the plot or full-fledged characters. In addition, this study dwells on the correlation between the concepts of ekphrasis and metaphor. Ekphrasis is almost exclusively based on metaphor which assimilates the living with the lifeless and vice versa. Grin's ekphrastic thesaurus is broader than the traditional definitions of this concept; his prose combines the static and the dynamic in a natural way. Paintings in works of art (Grin's prose in this case is rather a confirmation of than exception to the rule) are always pictures brought alive. Conversely, an artist can, through ekphrasis, impart deathly features to the living world, opposed to the frozen world of art, as "liveliness" of the world of art can be described more convincingly than the dynamics of the real world. A writer represents an image as something living and contrasts an abstract combination of objects and things – forms of space devoid, in his opinion, of meaning – with the content or descriptive beauty of the picture. Thus, the intratextual space in Grin's works can generate the pictorial.

**Keywords:** *Alexander Grin, intermediality, ekphrastic thesaurus, ekphrasis, non-mimetic ekphrasis, dynamization of ekphrasis.*

Поступила: 02.06.2018

Принята: 29.05.2018

Received: 2 June 2018

Accepted: 29 May 2018