

УДК 821.161.1-3Грин

**Мусий В.Б.**

доктор филологических наук, профессор  
кафедра мировой литературы  
Одесский национальный университет имени И.И. Мечникова  
Французский бульвар, 24/26, г. Одесса, Украина, 65058  
urd7@rambler.ru

**ПРОБЛЕМЫ ИСКУССТВА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ  
АЛЕКСАНДРА ГРИНА**

*В статье на основе изучения произведений А.С. Грина, написанных им в разные годы, решается вопрос о понимании этим художником характера искусства, в частности – соотношения этического и эстетического в художественном произведении, об отношениях между искусством и жизнью. Обосновывается вывод о нравственной амбивалентности произведений искусства с точки зрения писателя, о недопустимости разрушения границы между художественным произведением и жизнью и утилитарности в оценке искусства.*

**Ключевые слова:** творчество, искусство и жизнь, этическое и эстетическое, утилитарность, вдохновение, А.С. Грин

**Степень изученности вопроса в литературоведении.** Исследователи творчества А.С. Грина высказывают разные, порой взаимоисключающие точки зрения относительно характера решения им проблем искусства. Но все едины в том, что эстетическое – это та категория, осмыслению разных сторон которой принадлежит ведущее место в его произведениях. Подчеркивая это, М.И. Плютова пишет: «Искусство занимает в мире героев Грина особое место, являясь “самой жизнью”. Эти категории открыты друг другу в смысле создания искусства из несбывшегося, разнообразнейших мистификаций, секретов, сюжетов и непосредственного “оживления” его жизни» [10, 260]. По мнению Н.А. Кобзева «основным, как всегда, для писателя оставалось “радостное, жадное внимание” к человеку в свете его сближения с искусством. Настоящее искусство не способно унижать, приносить зло, “не может казнить”, ибо “является идеальным выражением всякой свободы” (“Черный алмаз”). Оно облагораживает душу творца (“Победитель”), ему присуща бесконечность, как самой вселенной, оно непознаваемо до конца, как музыка, которая лишь приоткрывала свои неисчерпаемые возможности скрипачу Дюплэ в виде непостижимой мелодии (“Сила непостижимого”), навсегда пленившей все его существо. Искусство все захватывающее, как в рассказе “Ива”, где даже волшебник бессилен вернуть девушку-танцовщицу влюбленному...». «Писатель, – пишет о Грине Н.А. Кобзев, – глубоко верил в преобразующую силу искусства, в его благотворное воздействие на душу. По Грину, “тема искусства – красота”, а человек способный

чувствовать красоту, не может быть плохим. Красота для писателя, таким образом, – критерий нравственности» [8, 14.]. Иной точки зрения придерживается Т.Ю. Дикова. Выступая в 2000 году на конференции, посвященной личности и творчеству А. Грина в Симферополе, она высказала мнение, что искусство «не всегда представляется писателю увлекательной альтернативой действительности, его гуманистический смысл может ставиться Грином под вопрос». В качестве примера исследовательница привела один из тех рассказов, которые упоминал и Н.А. Кобзев, но уже как подтверждение возможности разрушительного воздействия искусства. «“Убийственный мир” богемы, “жизнь среди ... картонных роз и холщовой реки”, – отметила Т.Ю. Дикова, – губят героиню рассказа “Ива”». «Еще более наглядной, – по мнению исследовательницы, – картина дегуманизации искусства и мира предстает в “Сером автомобиле”, где Грин художественно иллюстрирует и логически завершает предположение Ницше о том, что “вся европейская культура как бы направляется к катастрофе”» [6, 112]. В другой своей работе Т.Ю. Дикова повторяет эту же мысль. Отличительной особенностью творчества А.С. Грина явилось, по ее мнению то, что «он поднимает острейшие, в своей драматической противоречивости, темы экзистенциального одиночества человека, угрожающего автоматизма жизни, порабощения ее вещами, и, наконец, дегуманизации искусства...» [5, 81]. Возможно, подобная разноречивость понимания темы искусства в творчестве писателя объясняется тем, что Н.А. Кобзев исходил из гриновского отношения к искусству, обращенности искусства к духовному в человеке. А Т.Ю. Дикова подошла к решению этой проблемы с точки зрения характера восприятия искусства в дисгармоничном мире, неизбежности его искажения и дегуманизации в обстановке тотального отчуждения, того, как оно отражается на переживающем зло мира человеку. Подобная неоднозначность оценок позиции Александра Грина относительно содержания искусства и его отношения к действительности побуждает к продолжению осмысления произведений писателя, в которых эстетическая проблематика является центральной или же одной из наиболее важных.

Остановимся на понимании А.С. Грином сути творческого процесса. В 1916-1917 гг., в процессе работы над «Алыми парусами» (их первоначальное название, судя по этому отрывку, было «Красные паруса»), он пишет фрагмент, начинающийся словами «Сочинительство всегда было внешней моей профессией...». Предполагается, что им должно было открываться произведение, которое он закончил в 1921 году. В нем писатель формулирует свое представление об этапах и содержании творческого процесса. С первых строк заданы оппозиции: «профессия – внутренняя жизнь», «сочинительство – мир постепенно раскрываемой тайны воображения», «земные условия – все, что им не подобно, “отброшенное” земными условиями». Акцент сделан на преобладающей роли в творческом процессе происходящего в воображении художника в тот момент, когда он переживает вдохновение. При этом А.С. Грин останавли-

вається на обозначенной еще в XVIII веке проблеме невыразимого (к примеру, во фрагменте Фридриха Клопштока «Об изображении» 1779 года). Позже она стала одной из ведущих у романтиков. Вспомним хотя бы вопросы, звучащие в «отрывке» В.А. Жуковского: «Но льзя ли в мертвое живое передать? / Кто мог создание в словах пересоздать? / Невыразимое подвластно ль выраженью?...». У А.С. Грина читаем: «Громады впечатлений, получили здесь невыразимую словами оценку...» [3, IV]. Ключевым в этой части наброска является слово «сплав», выделенное автором в тексте. Сплав – это, по словам А.С. Грина, слияние внешних впечатлений с душой поэта. «Мы назовем этот закон, – пишет он, – любовью к сплавленному с душой». Отсюда – размышления о том, как происходит отбор жизненных впечатлений. Оказывается, он абсолютно произволен и непреднамерен. Многие из «самодовольнейших, реалистичнейших явлений», сообщает А. Грин, оказываются малозначимыми для художника (играют роль «статистов, не выпущенных даже на сцену»), и, напротив, «другие», «ничтожные на чужой взгляд» занимают «первенствующие места, укрепляясь в сознании силой, яркостью и прочностью очертаний...» [3, IV]. Множество этих непреднамеренных, возможно, малозаметных для других явлений сплавляется в дальнейшем с чувствами художника («сплавленное с душой») и «облекается» «покровом столь тонким, нематериальным и сложным, как выражение лица человеческого». Здесь А.С. Грин возвращается к намеченному несколькими строками ранее мотиву невыразимости. Итак, А.С. Грин сообщает, что исходным в процессе творчества является встреча с явлениями внешнего мира, «сплавляемыми» с чувствами, которые вызывали эти предметы и явления в его душе. А этот «сплав» в дальнейшем подвергается внутренней тайной работе, описание и определение которой не представляется возможным (невыразимо).

Следующая часть наброска представляет собой развернутую характеристику особенностей восприятия художником действительности. Грин делится тайной процесса «рассматривания» им предметов. Само по себе это «рассматривание» доставляет для зрения любого человека «определенное и сильное удовольствие», однако всегда строго индивидуально и непосредственно. «Искусство смотреть еще не нашло своего законодателя», – пишет он [3, IV]. У кого-то оно – «безотчетная потребность», у кого-то – «сознательно и разборчиво, как балованная невеста». Зачастую это «рассматривание» обусловлено практическим интересом, и тогда человек, видя карандаш, воображает «записанный этим карандашом расход дня». Так делается вывод о всегда неповторимом и индивидуальном характере ассоциаций (а смотрящий на вещь, по его мысли, продолжает «жизнь вещи в отношении ее к себе – как бы владея ею», «играет ассоциациями»), вызванных явлениями внешнего мира. Особенность художественного восприятия заключается в его практическом бескорыстии. Здесь А.С. Грин оказывается близок тем, кто, придерживаясь утверждения И. Канта о том, что эстетическое суждение о красоте всегда свободно от материального интереса, был убежден в незаинтересованности красоты. Как, к примеру,

А.А. Фету, который, отвечая на вопросы, «что такое поэзия и какое главное качество поэта», в статье «О стихотворениях Ф. Тютчева» (1859) обозначил два элемента поэтической деятельности. Первый – это объективный элемент, представляемый внешним миром, а второй – субъективный, который он назвал «зоркостью поэта», его «шестым чувством». Относительно этого второго, субъективного, А.А. Фет писал: «Чем эта зоркость отрешеннее, объективнее (сильнее), даже при самой своей субъективности, тем сильнее поэт и тем вечнее его создания. Пусть предметом песни буду личные впечатления: ненависть, грусть, любовь и пр., но чем дальше поэт отодвинет их от себя как объект, тем с большей зоркостью провидит он оттенки собственного чувства, тем чище выступит его идеал. С другой стороны, чем сильнее самое чувство будет разъедать созерцательную силу, тем слабее, смутнее идеал и брэнней его выражение» [13, 148]. Свое понимание сути художественной деятельности А.А. Фет сформулировал следующим образом: «Поэзия или вообще искусство, есть чистое воспроизведение не предмета, а только одностороннего его идеала; воспроизведение самого предмета было бы не только ненужным, но и невозможным его повторением» [13, 146]. А.С. Грин также был убежден в том, что, идя от явлений действительности, художник никогда не повторяет их, но творчески пересоздает. Художественное восприятие всегда активизирует работу воображения, с его помощью творческая индивидуальность постигает суть явлений и представляет его с неожиданной для воспринимающего произведение искусства стороны. «Он, – сообщает А.С. Грин о художнике, смотрящем, как и любой другой человек, на витрину «писчебумажной торговли», – схватывает тон, свет и центр выставки; безошибочно отбросив ненужное, он останавливается на предметах могущественных – вещах-рассказчиках. С ним говорят конверты в лиловых бантах; белизна бумаги, письменный прибор, несущий оленя, портрет Ментенон, украшающий палевую коробку, наивные цветные карандаши, кружки красок» [3, IV]. О подобной уникальности видения поэтом мира писал и А.С. Пушкин, убежденный в том, что проявляется она в нем не постоянно, а лишь в момент переживания вдохновения. «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, – читаем мы в его стихотворении 1827 года «Поэт», – В заботах суетного света / Он малодушно погружен». Так и у А.С. Грина идет речь об «авторе» и «сцене его души». До того, как между ними «опускается непроницаемый занавес», идут «суета, хлопоты», замирают и возобновляются «приготовления», рождается «скороспелая истина» с ее «фальшивой игрой»... «Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел», – писал А.С. Пушкин [11, 110]. Близкую мысль мы находим и у А.С. Грина: «Но занавес опустился». Еще какое-то время поэт пребывает в «двух измерениях». Но постепенно он отделяется от всех. «Бежит он, дикий и суровый, / И звуков и смятенья полн...» [11, 110], – пишет А.С. Пушкин о поэте. «Он, – сообщает о художнике А.С. Грин, – очерчивает себя кругом замысла и, находясь под его

защитой, делается невидимым. Он выпал из общества, семьи, квартиры, его нет в государстве и на земле. Круг жестоко отбрасывает страсти, обещания, любопытство, книги, друзей; в его черте мгновенно гаснет лютейшее пламя гнева, коченеет зависть, умолкает гром битвы, а от живых людей, руки которых пожимались еще вчера с различными чувствами, остаются смутные тени» [3, IV]. Все то, что происходит далее, Грин называет «истинно магическими действиями». «Далеко неизвестно еще в точности, – замечает он, – как происходит священнодействие» [3, IV]. Подводя итог своим размышлениям о сути творческого процесса и основываясь при этом на анализе переживаемого им состояния в момент работы над будущим произведением, он выделяет такие ступени: «незримая подготовительная работа» – встреча с предметом внешнего мира – рождение ассоциаций, вызванное угадыванием сути этого предмета («...я, например, – замечает он, – слышу шаги за дверью и проникаюсь уверенностью, что неизвестный идет ко мне; я не знаю, кто он, как выглядит, что скажет и сделает, однако по отношению к этому еще не состоявшемуся посещению во мне работают неуловимые силы») и одновременно формирование «ясности сознания, действующего по определенному направлению», и начало работы воображения – погружение в творчество, целью которого, как он признается далее, является «изменить естественный ход действительности согласно мечте или замыслу, пока еще неизвестному» [3, IV]. Так, в процессе «сплава» созерцаемого извне и душевной работы, сознательного и бессознательного осуществляется, по мысли А.С. Грина, художественный процесс.

О соотношении рассудочного и бессознательного, памяти и ясновидения, о причинах необходимости сохранения границы между искусством и жизнью он пишет в фрагменте, открывающем его рассказ «Сила непостижимого» (1918). О герое рассказа музыканте Грациане Дюплэ сообщается, что это был человек настолько острой «духовной чувствительности», что «сила жизненных возбуждений в нем была «близка к прорыву в безумие» [4, VI, 417]. Так в произведение о человеке искусства вводится мотив безумия, что, как известно, было традиционным для романтического искусства. С точки зрения романтиков лишь их безумцам-художникам был доступен прорыв к постижению универсальных тайн. Но для окружающих («толпы») безумие было всего лишь болезненным состоянием души. Безумие героя рассказа А.С. Грина Дюплэ заключается в том, что ему было дано предчувствие «мгновенного озарения, смысл которого был бы откровением смысла всего» [4, VI, 417]. С первых строк повествования вводится антитеза «ясновидение («озарение») – разум». С одной стороны, предчувствие «мгновенного озарения, смысл которого был бы откровением смысла всего», а с другой – отторжение «человеческим разумом» напряжения душевных сил в музыканте и их подавление («человеческий разум инстинктивной конвульсией отталкивал подобный потоп, и взрыв нервности сменялся упадком сил...») [4, VI, 417]. Связь творческого процесса с активизацией бессознательного в художнике обозначена в рассказе тем, что

сочиненная Дюплэ музыка, которая была «откровением гармонии, какой не возникало еще нигде» [4, VI, 418], являлась ему только в состоянии сна, когда сдерживавший творческий порыв разум отдыхал. «Вместе с тем, – сообщается о переживаемом скрипачом состоянии, – во время тревожных и странных снов, переплетавших жизнь с почти осязаемым миром отчетливых сновидений, он несколько раз слышал музыку, от первых же тактов которой пробуждался в состоянии полубезумного трепета» [4, VI, 418]. Однако на пути к открытию для всего человечества не только «красоты гармонии, какой не возникало еще нигде, но и «сверкающего первоисточника» вставала память Дюплэ, которая, как и разум, независимо от него самого охраняла остальной мир от построенной «по законам, нам неизвестным» [4, VI, 418] мелодии.

Близость этого рассказа А.С. Грина литературе романтизма проявляется не только в наличии в нем темы безумия и в том, как она решается, но и в выраженном в рассказе понимании художника как избранника, которому дано провидеть скрытую от обычных людей суть явлений. Определяя особенности многочисленных «измов» первой трети XX века и причины возвращения к оценке художника романтиками, А.В. Карельский писал: «...впервые *инстанция обосновывается и утверждается изнутри* – внутри индивидуального сознания. Оно не отражает мир, не воссоздает его, не подражает ему – оно его создает и организует. Созданный таким образом мир живет исключительно по законам, установленным его создателем. Они могут, конечно, и совпадать подчас – даже сколь угодно часто – с законами внележащего мира, но это уже не существенно; существенно то, что они могут сколь угодно далеко от них отходить, сколь угодно произвольно конституироваться» [7, 561-562]. Однако, исходя из романтической установки на избранничество поэта, А.С. Грин переносит акцент на внешнее по отношению к нему – на мир действительности, которому художник стремится открыть универсальные истины. Главным в его рассказе является вопрос о готовности человечества к восприятию тех скрытых сфер бытия, к которым приближается художник в моменты творческого экстаза. Судя по тому, как оценивает услышанное Румиер, к которому Дюплэ обращается с просьбой дать ему возможность исполнить открытую им музыку во сне под действием гипноза, для людей оно пока опасно. «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...» [4, VI, 421]. Но, заметим, что решение о судьбе музыки, возможности преодоления границы между нею и жизнью людей, в том числе и самого ее создателя Румиер выносит под действием доводов разума, оценивающего варианты ее воздействия на слушателей. И здесь он ведет себя не как артист (а из рассказа следует, что в нем тоже жил художник, создатель фото), а как врач. Как человек и артист он как раз пережил восхищение даже той частью сочиненной Дюплэ

музыки, которой позволил прозвучать. Отсюда следует, что вдохновение, приближающее художника к постижению универсального (сфера искусства), не согласуется и не подчиняется рациональному и моральному, поскольку у них разные сферы. Румиер прекращает игру Дюплэ, вырвав из его рук скрипку, и переживает в этот момент чувство, «как если бы плюнул в лицо божества» [4, VI, 422], а случайно услышавший мелодию бывший офицер плачет навзрыд, «как маленький, среди шума и суеты дня, от неведомых чувств», мечтая узнать, что это было [4, VI, 422]. С одной стороны, красота, а с другой – польза и мораль. Показательно в этом плане содержащееся в начале рассказа А.С. Грина замечание о том впечатлении, которое производит на человека кинематограф, «картины которого сопровождаются музыкой». И далее он поясняет, как музыка и зрительные впечатления, рождающиеся во время просмотра, освобождают душу человека для чувств и тем самым делают происходящее на экране (то, что усваивает зритель) искусством, придают ему «поэтический колорит». «Теряется моральная перспектива: подвиг и разгул, благословление и злодейство, производя различные зрительные впечатления, дают суммой своей лишь увлекательное зрелище – возбуждены чувства, но возбуждены эстетически. Между действием и оркестром расстилается незримая тень элегии, и в тени этой тонут границы фактов, делая их – повторим это – увлекательным зрелищем. Причиной служит музыкальное обаяние; следствием является игра растроганных чувств, ведущих сквозь тень элегии к радости обостренного созерцания» [4, VI, 417]. Как видим, писатель проводит четкую грань между сферой искусства (оно обращено к чувствам) и сферой жизни (в ней значимы мораль, польза, правда...). В искусстве все это тоже есть, но оно не тождественно жизни (чувства возбуждаются не нравственным сознанием, а «эстетически»). Итак, с одной стороны, мораль, а с другой – поэзия. Можно предположить, что А.С. Грин был убежден в недопустимости размывания границы между искусством и жизнью, в первую очередь, наделяя искусство внеэстетическими задачами.

К эстетической проблематике обращается, безусловно, не только А.С. Грин, но и большинство его современников, имеющих отношение к культуре. Ведь в эти годы формировались новые принципы не только организации политической, общественной жизни, но и творчества. И главным был вопрос об отношениях между искусством и жизнью. От искусства требовалось участие в совершаемом созидании новой действительности. «Писатель, – иронически замечает в статье 1924 года «Литературное сегодня» Ю.Н. Тынянов, – тоже сбился с ног – он чувствует “нужное” и “должное”, он создает это нужное и должное, и сразу же оказывается, что это не нужно и не должно, а нужно что-то другое. Он создает другое – и опять, оказывается, не нужно» [12, 435]. Так литературовед, критик и писатель отреагировал на определивший «первый период советской культурной истории» процесс перехода «от художественности к целесообразности» [16, 615]. В числе главных особенностей литературы этого периода Е.М. Черноиваненко называет главенство идеологического критерия

оценки произведения [16, 614], превращение литературы и искусства в средство «утверждения традиционных ценностей как единственно истинных» [16, 610], возвращение риторичности и ориентацию на читателя как «человека риторического», размывание границ между литературой и жизнью. По поводу последней из названных особенностей ученый пишет: «...эта граница, называемая художественной условностью, образована именно разнородностью мира искусства и мира жизни, причем источником эстетичности мира искусства является прежде всего художественный вымысел. Неудивительно, что именно против эстетичности, условности, вымысла особенно яростно выступают создатели революционной культуры» [16, 611]. И далее: «Для того, чтобы превратить прекрасную нимфу-литературу в покорную служанку партийной политики, нужно было лишить литературу ее эстетической специфики: только тогда литература перестала бы быть непонятно для чего существующим искусством слова, а стала бы общественно полезным средством воспитания нового человека, средством агитации, средством решения конкретных жизненных задач. <...>. Уже в начале 30-х годов эта грань между искусством и жизнью оказалась начисто стертой, и литература полностью сосредоточилась на выполнении конкретных политических заданий, поставленных перед нею властью» [16, 612]. Ясно, что этот процесс предельно обострил как внутрилитературную борьбу, так и сопротивление литераторов власти. Многие художники и исследователи искусства и литературы пытались противодействовать нивелировке эстетических ценностей, открыто выражая собственное понимание содержания искусства, защищая художественность литературы. Литературный критик, историк литературы и переводчик Дмитрий Александрович Горбов, следуя принципам «органической критики» Ап. Григорьева с ее неприятием утилитаризма искусства, в своем программном сочинении «Поиски Галатеи (К вопросу об отношении искусства и действительности)» (1929) пишет: «Предметы и факты реальной действительности, “изображенные” или “показанные” на страницах искусства, не имеют самостоятельного значения. Ведь их нельзя понимать буквально. Втянутые художником в мир Галатеи, они получают иное, нереальное значение: они предстают там знаками некоей идеальной, эстетической системы, созданной замыслом художника» [цит. по: 9, 362]. Близкий взгляд на искусство высказывает Владислав Ходасевич, когда в очередной раз, возражая Зинаиде Гиппиус, в одной из статей 1933 года замечает: «Искусство, понятое как преобразование мира, автоматически заключает в себе идею – оно идей беременно. Оно, однако же, не рупор для идей, выработанных вне его или хотя бы даже только вне данного произведения. Природа искусства религиозная, ибо оно, подобно молитве, есть выраженное отношение к миру, к устройству мира, к Богу. Оно, однако ж, не есть религия. Искусство не заменяет религии, как религией не подменяется и не упраздняется искусство. Оно автономно – и в этом его смиренная гордость перед религией» [14, 593]. В автономности искусства был убежден и А.С. Грин.

В 1917 году он пишет небольшой рассказ-антиутопию. Читатель переносится в далекое будущее – 2222 год, в котором «эстетические эмоции» полностью контролируются учрежденным государством XV-м районом. Герой, от лица которого ведется повествование, «по совету помощника заведующего» этим районом попадает на выставку общества Дерби-Натуралистов. Как правило, в центре повествования в утопии и антиутопии находится человек другой, по сравнению с изображаемой средой, эпохи, культуры, страны (или даже планеты). Это соответствует одному из ведущих в этом жанре художественных приемов – остранению, когда привычное, нормальное с точки зрения среды воспринимается героем-чужаком как чудо. В данном случае герой, видимо, является частью того же мира, что и остальные персонажи. Но «странность» в нем все же есть. Он признается в том, что, как человек «мало знакомый с социалистическим искусством», рассчитывал, побывав на выставке, «умопомрачиться от восторга и не ошибся в расчете». Знакомство с выставкой начиналось с «полезного»: у входа «продавали сайки, семечки, резиновые набойки...», а над входом пробками было инкрустировано: «Печной горшок (да-с!) мне дороже: / Я пищу в нем себе варю». Учитывая, что в стихотворении А.С. Пушкина «Поэт и толпа» это строки, принадлежащие поэту, который упрекает толпу в ее утилитарности («Печной горшок тебе дороже: / Ты пищу в нем себе варишь»), можно предположить, что выставленный у входа на выставку лозунг представляет собой реплику толпы, отвечающей поэту, или же, что еще более драматично, позицию нового художника, слившегося с толпой из стихов А.С. Пушкина. В любом случае ясно, что речь, конечно же, идет не о погруженности публики и авторов выставленных произведений в материальное – быт, а о понимании искусства. А.С. Пушкин не принимал традиционного для риторической культуры требования полезности (назидательности) искусства. Что же касается эпохи жизни и творчества А.С. Грина, то она как раз отличалась утверждением риторичности. Тем поразительнее, что он создает свой рассказ в 1917 году, как бы предвосхищая этот процесс разрушения художественности. Определяя смысл подобной трансформации искусства, Е.М. Черноиваненко пишет: «Советская культура строится как культура традиционная и риторическая не только *потому*, что советский человек не был индивидуальностью, но и *для того, чтобы* советский человек перестал быть индивидуальностью, а стал бы “человеком риторическим”» [16, 605]. В конечном итоге герой рассказа А.С. Грина так и не добивается своей цели «умопомрачиться» от восторга от пейзажа, представляющего собой полезную грядку, засеянную петрушкой, натюрмортом из чаек, солдатских пуговиц и болтов, жанровой картины, представляющей огромную машину, изготавливающую таблетки от расстройства желудка. Точнее, находясь на выставке, он сливается с присутствующей здесь толпой, восторгающейся полезным в силу его абсолютного тождества с полезным в жизни искусством и пишет о себе и окружающих «мы»: «мы увидели», «мы заплакали», «наш восторг переходил в истерику», «мы встали ... и запели» и т.д. Однако

впоследствии, обнаружив под слоем краски на приобретенной картине старое полотно, он испытывает эстетический восторг. «Там, под грунтовкой, сверкнуло лицо молодой женщины с ниткой жемчуга в бронзовых волосах, – лицо, написанное Корреджио» [3, III, 13]. За это эстетическое переживание его и казнят «радиоактивно и поносно». И в такой концовке рассказа А.С. Грина отражен действительный процесс подавления инакомыслия в искусстве.

Творение художника по мысли А.С. Грина не только не призвано приносить практическую пользу, но и воспитывать нравы публики. В большинстве случаев, когда в произведениях А.С. Грина решаются эстетические проблемы, обнаруживается, что искусство амбивалентно в нравственном смысле. Оно, безусловно, воздействует на человека, активизируя в нем душевные силы, и тем самым способствуя реализации им своих потенциальных возможностей. Однако не оно формирует эти возможности. Если в человеке есть склонность к добру, восприятие произведения искусства усилит в нем жажду гармонии и красоты. Точно так же, как и склонность к жестокости может быть активизирована встречей с произведением искусства. Символично в этом плане название одного из более ранних рассказов А.С. Грина, «Кирпич и музыка» (1907). Герой рассказа по имени Евстигней находится под влиянием грубой жизни, провоцирующей и его самого разрушать (кирпич), но случайно открывает для себя другой мир – музыки, находясь под воздействием которой начинает по-новому воспринимать природу, во всей ее красоте. «Торжественно-спокойные, кроткие» звуки музыки на короткое время вносят в душу Евстигнея гармонию. Однако из-за того, что в дом, из окон которого накануне лились чудные звуки, проникло социальное зло, для героя единственно возможным остается насилие. Причем, уже в этом раннем рассказе писатель, хотя и показывает драматизм невозможности диалога между «чужими» друг другу рабочим и женой управляющего, акцент делает на потенциальных возможностях своего героя и степени его соответствия им. Евстигней в рассказе «Кирпич и музыка» и сам не знал, добр он или зол. Но ничего не сделал для того, чтобы проверить, а каково это – быть добрым. Возможно, поэтому музыка и не смогла помочь его преобразению.

Принадлежность к миру искусства отнюдь не освобождает человека от низких нравственных чувств. Охваченные ревностью и жаждой мести скрипач в «Черном алмазе» и оперный исполнитель в «Таинственной пластинке» оказываются способными на уничтожение (нравственное в первом рассказе и физическое во втором) соперника. Хотя на первый взгляд, в обоих рассказах, написанных в одном и том же 1916 году, искусство, которое попытались сделать орудием мести, оказалось орудием возмездия. Рассказ «Таинственная пластинка» о том, что, убив «товарища по сцене» Гонаседа за то, что тот «был счастливым возлюбленным певицы Ласурс», Бевенер записал на пластинку несколько арий. Среди них и арию Мефистофеля, которую блестяще исполнил отравленный им Гонасед. Нельзя исключить, что таким образом Бевенер

попытался закрепить свое торжество над соперником. Исполняя «любимую арию умершего», Бевенер «ясно увидел покойного в гриме, потрясающего рукой, поющего – и странное волнение овладело им. Тело одолевала жуткая слабость, но голос не срывался, а креп и воодушевленное гремел» [4, IV, 429]. Когда же он предложил гостям прослушать пластинку, произошло чудо: с пластинки зазвучал не его голос, а Гонаседа «...Ясно, со всеми оттенками живого, столь знакомого всем присутствующим произношения, пел умерший Гонасед» [4, IV, 429-430]. Это и спровоцировало признание Бевенера в убийстве. Мотивировки случившегося в рассказе А.С. Грина нет. Можно вести речь об обмане чувств, галлюцинациях, неожиданном для самого убийцы перевоплощении в свою жертву, явлении «неоткрытого закона»... [4, IV, 430]. Так или иначе, но именно искусство помогло обличить зло. Однако возникает вопрос: суть в нравственном потенциале искусства, или же в душевном состоянии Бевенера после преступления, переживании им сознания вины? Скорее всего, тем таинственным двойником Гонаседа, который наказал своего убийцу, оказалась совесть преступника. И в момент потрясения эта совесть вышла наружу. Пластинка же явилась всего лишь медиатором между «черным» и «белым» началами в душе Бевенера.

О том, что с точки зрения А.С. Грина этическое и эстетическое близки, но не тождественны, позволяет, как думается, судить и «Черный алмаз». Рассказ состоит из трех частей. В первой сообщается о решении знаменитого скрипача Ягдина сыграть для заключенных в каторжных тюрьмах с целью найти соперника, отбывающего в одной из них срок, и осуществить акт мести. Ее «схема» заключалась в следующем: «он, Ягдин, явится перед Трумовым, и Трумов увидит, что Ягдин свободен, изящен, богат, талантлив и знаменит по-прежнему, в то время как Трумов опозорен, закован в цепи, бледен, грязен и худ и сознает, что его жизнь сломана навсегда. Кроме всего этого, Трумов услышит от него прекрасную, волнующую музыку, которая ярко напомнит каторжнику счастливую жизнь человека любимого и свободного; такая музыка угнетет и отравит душу» [4, IV, 423]. И далее: «...теперь он пришел добить Трумова...» [4, IV, 423], «...желание его как можно больше ранить Трумова своим искусством...» [4, IV, 424]. Однако и в этом рассказе акцент переносится с искусства самого по себе на его восприятие. Для Ягдина музыка в первую очередь – источник его высокого социального статуса. Не случайно в перечислении Ягдиным тех качеств, в которых он предстанет перед Трумовым, талант стоит на четвертом месте, а заключает это перечисление – «знаменит». То же относится и к его музыкальному инструменту: «...дорогую скрипку из блестящего золотыми надписями футляра» (выделено нами – В.М.) [4, IV, 423]. Поэтому и музыка для него может быть «средством», «орудием» «жестокой и подлой мести» [4, IV, 420]. Гораздо выше Ягдина в представлении об искусстве губернатор, к которому тот является за разрешением выступления. На фальшивое заявление исполнителя о цели концертов и вере в «облагораживающую силу искусства»,

губернатор, сознавая, что музыка может дать толчок «искре божьей» в душах арестантов», раздражив их в их положении, говорит: «Откроется им сладкий просвет да и закроется тут же» [3, IV, 420]. Музыка и в самом деле дает «просвет» душе Трумова, рождая в нем уверенность в способности вернуться к свободной жизни. Объясняя Лефтелю причину своей тоски, он признается: «Знаете, воли не хватает... <...> ...воля уже отравлена» [4, IV, 421]. Очищает его волю от яда апатии музыка.

В третьей части рассказа представлен кабинет Ягдина через полтора года после его мести. Он получает письмо от бежавшего с каторги Трумова с благодарностью и нотами его любимого романса «Черный алмаз», услышав звуки которого он освободился от чувства потерянности и желания ударить обидчика и решил найти в себе силы, чтобы бороться за жизнь. «Такова сила искусства, Андрей Леонидович! – заключает он. – 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. Особенно спасибо вам за «Черный алмаз», вы ведь знаете, что любимая мелодия действует сильнее других» [4, IV, 425]. Обратим внимание на то, что слову «орудие» (во что попытался превратить музыку Ягдин) противопоставлено слово «выражение» (то, чем является музыка). Слова Трумова выводят на первый план проблему нравственных потенциалов не искусства, а самой личности. В зависимости от того, кто его воспринимает, искусство оказывается способным помочь как разбить, отомстить, сокрушить, так и поверить в себя и совершенство мира, созидать, спасать. Мысль писателя о том, что этический смысл произведению искусства придает тот, кто находится под его воздействием, выражена и в одном из фрагментов романа «Джесси и Моргиана» (1929), где герои обсуждают «Мону Лизу» Леонардо да Винчи. Гаренн видит на портрете «лицо с тонкой и сильной, почти мускульно выраженной духовностью». «Совет, помощь, анализ и руководство, хладнокровие и мудрость – все дано в этом лице и позе, выражающих замкнутое совершенство», – говорит он, в «духе пристрастной импровизации, доказывая, что, желая женщину-друга, мужчина ищет качеств, мысль о которых возникает перед лицом Джиоконды» [4, V, 230]. Мери замечает, что Джиоконда «не очень красива». «Весело и возбужденно» выжидающая удачную возможность высказаться Ева собирается заявить, что Джиоконда «не портрет, а мировоззрение» [4, V, 231]. ... Диссонанс в общую тональность оценки картины вносят слова Детрея, который считает, что изображенная на ней женщина «опасна». «Мне кажется, – замечает он, что она может предать и отравить» [4, V, 232]. Чтобы поддержать офицера, чужого в этой компании из-за его «грубой, архаической профессии», Джесси говорит, что изображенная на картине Леонардо да Винчи женщина ей «напоминает дурную мысль, преступную, может быть,

спрятанную, как анонимное письмо, в букет из мака и белены». Особенно примечателен «ее сладкий, кошачий рот» [4, V, 232]. Сцена эта имеет знаковый характер для понимания того, что происходит с героями. Нельзя исключить, что замечания об отраве, маке и белене – проявление интуиции, своего рода ясно-видения. Детрей, начинающий влюбляться в Джесси, мог уловить нависшую над девушкой беду (сестра дала той яд вместе с водой). То же самое касается, возможно, и оценки Моны Лизы самой Джесси. Допустимы и иные толкования. Суть же заключается в том, что не внешнее безобразие Морганы является главной причиной ее преступления. Красавица, подобная той, что смотрит с картины Леонардо да Винчи, тоже способна отравить. Суть во внутреннем состоянии человека – в степени чистоты его души. Но примечательно, что ключевую роль в этих мотивах играет произведение искусства, вернее, его восприятие. И, учитывая грандиозность силы воздействия искусства на душевное состояние человека, его создатель обязан постоянно помнить о границе между своим произведением и жизнью, не пытаться ни подменить жизнь, ни натуралистически точно повторить ее. Как, к примеру, делают кинематографисты в рассказе «Как я умирал на экране», о которых один из персонажей, Бутс, говорит: «...кинматограф 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» [4, IV, 432]. Узнав от приятеля, что тот решил спасти от нищеты семью, разрешив за деньги снять его самоубийство (кинматографисты могли бы вставить эти кадры в какую-либо картину), Бут обманывает организаторов съемки. Людей, с самым «деловым» видом подошедших к фиксации деталей самоубийства, Бут разыгрывает с помощью парика и прикрепленной к нему резиновой трубки с красным вином. При этом он поступает, как талантливый актер, исполняющий роль умирающего: откидывается, хватая воздух руками, проделывает «все гримасы агонии, какие придумал, с закрытыми глазами». А после замечает, разделяя настоящую смерть и собственную игру: «Я видел, как действительно застрелился один человек, и, знаешь, в этом было не много выразительности. Он просто выстрелил и просто упал, как пласт. Подражание правдивее жизни, но «Гигант» еще не дорос до такого, милый мой, понимания» [4, IV, 432]. О том, что искусство не тождественно жизни и копирование ее художником является нарушением если не этических (как в рассказе «Как я умирал на экране»), то уж точно эстетических законов, идет речь и в другом произведении А.С. Грина – «Искатель приключений» (1915). Его герой, художник Доггер создает три картины. Одна передает женскую красоту во всем ее нравственном совершенстве (а, следовательно, способна облагораживать зрителя): «Всю материнскую нежность, всю ласку женщины вложил художник в это лицо. Огонь чистой, горделивой молодости сверкал в нежных, но твердых глазах... Стоя вполоборота, но открыто повернув все лицо, сверкала она мо-

лодой силой жизни и волнующей, как сон в страстных слезах радости» [4, III, 242]. Другая картина, хотя и представляет ту же прекрасную женщину, пугает и отвращает силой безнравственного. У смотрящего на нее Аммона «волосы зашевелились на ... голове»: «Страшно, с непостижимой яркостью встретились с его глазами хихикающие глаза изображения. Ближе, чем ранее, глядели они мрачно и глухо; иначе блеснули зрачки; рот, с выражением зловещим и подлым, готов был просиять омерзительной улыбкой безумия, а красота чудного лица стала отвратительной; свирепым, жадным огнем дышало оно, готовое душить, сосать кровь; вожделие гада и страсти демона озаряли его гнусный овал, полный взволнованного сладострастия, мрака, бешенства» [4, III, 243]. Это, по словам Доггера, «два лица Жизни, каждое в полном блеске могущества». Нечто подобное мы обнаруживаем в стихах Шарля Бодлера. Описывая в «Маске» «аллегорическую статую во вкусе Возрождения», поэт в первой строфе представляет один ее лик, во второй – противоположный, а в конце, как бы проникая в душу статуи, вопрошает о ее чувствах. В первой строфе, назвав статую «перлом меж граций флорентийских», поэт обращает внимание на ее совершенство, гармонию:

Изящество и мощь, две царственных сестры,  
В изгибах этих форм укрылись исполинских [1, 85].

«Все в дивной женщине прекрасно» – замечает он. Все прелести слиты в ней «воедино». «С каким величием и царским торжеством, – признается поэт, – Веселый, резвый вид она соединяет!». Однако в статуе обнаруживается и иная, противоположная сторона. Обойдя ее кругом, зритель видит, что это не «перл», а «дикий фарс искусства». С «формами божества» контрастирует «двулика» голова. Оказывается, что «прелестное лицо с улыбкой на губах» – всего лишь маска:

Вот, вот оно, лицо без лжи и ухищренья,  
Своими корчами внушающее страх [1, 86].

«О чем же плачешь ты, не одолев страданий (<...> о чем твои печали?»), – задается вопросом к «красе небесной» поэт и обнаруживает, ее тоска вызвана бесконечностью жизни: «... что жила, / И что живет теперь! / <...> ... что так же надо / Еще и завтра жить среди земного ада, – / И завтра, как вчера... И не назначен срок!». Так сливаются ужас от «двуликости» произведения искусства и от того, что на земле – ад. В еще большей степени мотив моральной амбивалентности красоты заявлен Шарлем Бодлером в «Гимне красоте», построенном на цепочке оппозиций. Красота принадлежит одновременно двум противоположным сферам – раю и аду. «О, кто ты, – восклицает поэт. – Дочь небес, иль порожденье ада?..». Поэтому ее загадочный взгляд одновременно и «порочный», и «святой», и в нем есть и «свет» с «райской усладой» и в то же время – «преступленья мрачный яд». Рука Красоты одинаково «бестрепетна» и к радости, и к печали. Но в конечном итоге поэт признается в том, что ему безразличен характер Красоты:

О, что за дело мне – эдема ль чистой пери,  
Сирены ль темной взор мой разум осветил,  
Мне к Бесконечному неведомые двери,  
Давно желанные, открыл! [1, 88].

В рассказе А.С. Грина «Искатель приключений» Доггер уничтожает обе картины, поскольку эстетически совершенной, то есть принадлежащей искусству, является только третья из созданных им. На ней та же, что и на первых двух полотнах, женщина, которая вот-вот обернется. «Поза женщины, левая ее рука, отнесенная слегка назад, висок, линия щеки, мимолетное усилие шеи в сторону поворота и множество недоступных анализу немых черт держали зрителя в ожидании чуда» [4, III, 242]. Между живописным полотном и жизнью (зрителями) сохраняется граница, и, решает художник, «пусть каждый представляет это лицо по-своему». Потому и первые две картины Доггера, являющиеся лишь точным повторением жизни – как того, что влекло их автора к красоте, так и того, что в ней пугало, являясь обратной, скрытой стороной жизни – к искусству никакого отношения не имели и не должны были быть увидены кем-либо, кроме самого Доггера. В этом плане обращает на себя внимание одна особенность в той картине, которая являла переживание художником жизни во всем ее безобразии. «И еще выразительнее, полнее, глубже глянули на него, – сообщается об Амоне, впервые глядящем на картину, – настоящие глаза женщины» (разрядка А.С. Грина – В.М.) [4, III, 243]. Здесь вспоминается «петербургская» повесть Н.В. Гоголя: Чарткова и всех остальных зрителей поражали именно глаза нарисованного старика. «Это были живые, – сообщает повествователь, – это были человеческие глаза! Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслажденья, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет; здесь было какое-то болезненное, томительное чувство. «Что это? – невольно вопрошал себя художник. – Ведь это, однако же, натура, это живая натура; отчего же это странно-неприятное чувство? Или рабское, буквальное подражание натуре есть уже проступок и кажется ярким, нестройным криком?...» [2, III, 74]. Представляется, что Н.В. Гоголь и А.С. Грин размышляли об одном и том же: можно ли считать искусством копирование жизни, в котором нет «чего-то озаряющего» [2, III, 74], то есть проявления внутренней работы художника, выражающего в картине свое переживание жизни и тем самым проводящего грань между самой жизнью и ее воплощением в произведении искусства.

Обратим внимание также на следующее. Настаивая, как и некоторые его современники, на суверенности литературы и искусства, А.С. Грин исходил как из недопустимости игнорирования специфики искусства путем наделения его произведений внехудожественными задачами, так и опасности подмены жизни литературой. Учитывая, что уже вторая половина десятых годов XX века была «отмечена нарастанием нового отношения к литературе, ее месту в жиз-

ни, функциям, составляющим» [15, 165], А.В. Чернов пишет: «Исчерпанность литературы как универсального носителя истины становится очевидна многим, как очевидным становится и опасность засилия литературности» [15, 166]. В этом плане мы хотели бы остановиться на романе А.С. Грина «Золотая цепь» (1925). Проблема искусства, литературности в нем довольно неоднозначна. И ирония над тем, как иногда неверно (по ассоциации с бульварными романами) герой толкует происходящее, и поэтизация его образа (именно увлечение книгами развило воображение Санди и сформировало в нем жажду благородных подвигов) обусловлены тем, что миропонимание героя, который одновременно является и рассказчиком, насквозь романично. Но в еще большей степени возражение писателя литературоцентризму, как думается, проявляется в том, как он выстраивает судьбу Ганувера и Молли. Дюрок говорит о Ганувере: «Его ум требовал живой сказки...» [4, IV, 130]. Такой была и Молли. Вспоминая о мечтах, которыми они жили сразу после своей находки, Ганувер сообщает: «Тогда мы, два нищих, сидя под крышей заброшенного сарая, на земле, где была закопана нами грудка чистого золота, в мечтах своих, естественно, ограбили всю Шехерезаду. Это лицо, о судьбе которого мне теперь ничего не известно, обладало живым воображением и страстью обставлять дворцы по своему вкусу. Должен сознаться, я далеко отставал от него в искусстве придумывать. Оно побило меня такими картинами, что я был в восторге. Оно говорило: “Уж если мечтать, то мечтать”...» [4, IV, 106]. Создается впечатление, что «Золотая цепь» – еще один вариант «Алых парусов», где мечта становится реальностью. Близки даже эпизоды встречи героев. «Вот я пришел, – говорит Грэй, обращаясь к Ассоль. – Узнала ли ты меня?» [III, 67]. «- Это вы, Молли? – сказал он, оглядываясь с улыбкой. – Это я, милый, я пришла как обещала. Не грустите теперь!» [4, IV, 109]. Однако финал истории Ганувера и Молли драматичен и не похож на завершение «Алых парусов». И причина, как представляется, в том, что сказки «Тысячи и одной ночи», превратившись в жизнь, разделили героев. Золотые дворцы хороши только в сказке. Интересно, что формулировка смысла названия романа, а вместе с тем и причины, почему Молли не сможет быть счастлива в выстроенном для нее Ганувером сказочном дворце, вложена в уста негативного персонажа, Галуэя. «Вы сделали преступление, отклонив золото от его прямой цели, – расти и давить, – заставили тигра улыбаться игрушкам, и все это ради того, чтобы бросить драгоценный каприз к ногам девушки, которая будет простосердечно смеяться, если ей показать палец. <...>. Меж вами и Молли станет двадцать тысяч шагов, которые нужно сделать, чтобы обойти все эти – клянусь! – превосходные залы, – или она сама делается Эмилией Ганувер – больше, чем вы хотите того, трижды, сто раз Эмилия Ганувер!» [4, IV, 113-114]. Золото в сказке – чудо. Золото в жизни – сковывающая цепь. Поэтому «Тысяче и одной ночи» лучше оставаться сказкой и не превращаться в жизнь.

Нельзя исключить, что с мыслью о том, что сказка, как и все искусство, с одной стороны, и действительность, с другой, принадлежат разным мирам

и смешивать их нет смысла, связано и создание А.С. Грином рассказа «Обезьяна» (1924), который был опубликован раньше романа «Золотая цепь», но тогда, когда уже шла работа над ним. На «профанный» характер этого произведения по отношению к роману обратил внимание Е.А. Яблоков. В этом рассказе сначала актерами, оказавшимися из-за того, что судно, на котором они плыли, толкнулось о мину, на острове в лесу, «от нечего делать, для себя и для прочей спасшейся публики» было разыграно третье действие спектакля «Золотая цепь». Наблюдавшие за актерами обезьяны, приняли за реальное «притворное горе, и притворную смерть, и притворную любовь во всей недоступной им человеческой сложности и, ничего не поняв, все же что-то оставили для себя» [4, VI, 312]. После отъезда актеров обезьяны скопировали увиденное. При этом все происходившее на поляне, было для них, безусловно, не игрой (спектаклем), а жизнью. «Театральное действо, – пишет Е.А. Яблоков, сравнивая исполнение эпизода встречи Ганувера и Молли актерами и животными, – будучи “повторено” обезьянами, парадоксально обретает содержательную подлинность (уже безотносительно к роману “Золотая цепь”); оно лишается игровой основы и наполняется мистическим смыслом, поскольку символизирует “призыв из навсегда закрытого мира”» [17, 141]. Разрушение грани между искусством (игрой актеров, исполняющих свои роли) и жизнью (обезьяны воспринимают игру как таинственное действо, ритуал) завершается тем, что мнимая смерть на сцене становится реальной смертью одной из обезьян-исполнительниц. Но если в рассказе «Обезьяна» убийство животного происходит по недоразумению (охотнику кажется, что падающая на землю и затем поднимающаяся обезьяна поражена каким-то недугом), то в «Создании Аспера» (1917) уже актер решает завершить игру собственной реальной смертью. Судья Гаккер признается, что является одновременно и художником. Но он создает свои образы, подгоняя живых людей (это его материал) под определенную модель-образ. Сценой для придуманных и разыгранных им спектаклей становится реальная действительность, а зрителями – среда, в которой действуют смоделированные им люди-образы. Смысл рассказа неоднозначен. С одной стороны, его можно истолковать как одну из вариаций традиционной для романтиков темы художника, творящего в воображении собственный мир, то есть о воплощении А.С. Грином романтического понимания искусства как жизнотворчества. С этим же связан и мотив мистификации, являющийся ключевым в рассказе и часто использовавшийся романтиками в жизни. Гаккер, не удовлетворенный обыденностью, творчески преображает жизнь с помощью своей художественной фантазии. Однако делает он это не с помощью пера, нот, резца или же кисти, как те же романтики, а превращает собственную жизнь или жизнь своих актеров-людей в конспирологический роман («Дама под вуалью»), придумывает «застенчивого деревенского гиганта» Теклина, «самородка-поэта», и приковывает внимание публики к его творческому росту, или же разыгрывает авантюрное действо с «идеализированным разбойником»

Аспером, «другом бедняков» и возлюбленным дам, «ищущих героизм везде, где трещат выстрелы» [4, VI, 303]. Поэтому, разрушив границу «игра – жизнь», «искусство – жизнь» и превратив себя в одного из персонажей, он вынужден действовать по законам жанра и завершить судьбу Аспера самым эффективным образом, убив его, вернее себя в его роли.

**Выводы.** Эстетическая программа Александра Грина во многом связана со сложившейся к первым десятилетиям XX века в русской литературе традицией. В значительной мере его понимание искусства определяется связью с романтизмом. Это проявляется и в интересе к месту бессознательного в творческом процессе, к дару ясновидения, которым наделен настоящий художник, и в убеждении в том, что искусство с его проникновением в суть явлений приближает человека к постижению абсолютных, универсальных тайн, и в представлении об избранничестве и свободе творческой индивидуальности. Близость А.С. Грина импрессионистам, в частности А.А. Фету, в понимании искусства очевидна в признании непредвзятости и субъективности любого восприятия явлений и предметов действительного мира. Центральной эстетической проблемой для А.С. Грина, как и большинства его современников, была проблема отношений между искусством и действительностью. Для Грина исходным было признание недопустимости нарушения границы между ними, наделения искусства какими бы то ни было, кроме эстетических, задач, как и противоположная подобной утилитарности установка на литературоцентризм, применение к действительности книжного опыта, отождествления себя с литературными персонажами.

### Список использованной литературы

1. Бодлер Ш. Цветы зла / Бодлэр; перевод П. Якубовича-Мельшина. – Пб.: Издание т-ва «Общественная польза», 1909. – 253 с.
2. Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. / Н.В. Гоголь. – М.: Правда, 1984. – Т. 3. – 336 с.
3. Грин А.С. Собрание сочинений: В 5 т. – М.: Худож. лит, 1991. – Т. 3 – 740 с.; Т. 4 [электронный вариант]. – Режим доступа: [lib.rin.ru/doc/i/221136p52.html](http://lib.rin.ru/doc/i/221136p52.html)
4. Грин А.С. Собрание сочинений: В 6 т. / Александр Семенович Грин. – М.: Правда, 1980. – Т. 3 – 496 с.; Т. 4 – 480 с.; Т. 5 – 496 с.; Т. 6 – 496 с.
5. Дикова Т.Ю. «Аномальность» художественного времени и пространства в рассказах Александра Грина / Т.Ю. Дикова // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. статей по материалам Международной научной конф. «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005 – С. 81 -84.
6. Дикова Т.Ю. Функции мотививно-тематических антиномий в малой прозе А. Грина 1920-х годов / Т.Ю. Дикова // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.107 – 114.
7. Карельский А.В. Немецкий Орфей / Сост. А.Б. Ботникова, О.Б. Вайнштейн. – М.: Рос. гуманит. ун-т, 2007. – 608 с.
8. Кобзев Н.А. А.С. Грин: жизнь и творчество / Н.А. Кобзев // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.6 – 27.
9. Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов / Сост. Г.А. Белая. – М.: РГГУ, 2001. – 455 с.
10. Плютова М.И. Живые картины в рассказах А.С. Грина «Фанданго» и «Искатель приключений» / М.И. Плютова // Вестник Красноярского гос. пед. ин-та им. В.П. Астафьева. – 2012. – Вып. 3. – С.260-264.

11. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. / А.С. Пушкин. – М.: Худож. лит., 1974. -Т.2. – 688 с.
12. Тынянов Ю.Н. История литературы. Критика / Юрий Тынянов. – СПб.: Азбука-классика, 2001. – 512 с.
13. Фет А.А. О стихотворениях Ф.И. Тютчева / А.А. Фет // Фет А.А. Сочинения: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1982. – Т. 2: Проза. – 461 с.
14. Ходасевич В. Колеблемый треножник: Избранное / Владислав Ходасевич. – М.: Советский писатель, 1991. – 688 с.
15. Чернов А.В. Разрушение литературоцентрического сознания в новеллистике А.С. Грина / А.В. Чернов // Александр Грин: человек и художник. Материалы XIV Международной научной конференции. – Симферополь: Крымский Архив, 2000. – С.165 – 166.
16. Черноиваненко Е.М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественно-литературного сознания в русской словесности XI-XX веков / Е.М. Черноиваненко. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
17. Яблоков Е.А. Феномен автореминисценции у А. Грина (рассказ «Обезьяна») / Е.А. Яблоков // А.С. Грин: взгляд из XXI века. К 125-летию Александра Грина: сб. статей по материалам Международной научной конф. «Актуальные проблемы современной филологии». – Киров: Изд-во ВятГГУ, 2005 – С. 140 – 146.

### **Мусій В.Б.**

Одеський національний університет імені І.І. Мечникова  
кафедра світової літератури  
urd7@rambler.ru

### **ПРОБЛЕМИ МИСТЕЦТВА У ТВОРАХ О.С. ГРИНА**

*У статті на основі вивчення творів А.С. Гріна, написаних їм в різні роки, вирішується питання про розуміння цим художником характеру мистецтва, зокрема – співвідношення етичного і естетичного в художньому творі, про стосунки між мистецтвом і життям. Обґрунтовується висновок про моральну амбівалентність творів мистецтва з точки зору письменника, про неприпустимість руйнування межі між художнім твором і життям і утилітарності в оцінці мистецтва, з одного боку, та неприпустимість літературоцентризму, механічного перенесення літературних ролей у життя.*

**Ключові слова:** творчість, мистецтво та життя, етичне та естетичне, утилітарність, літературоцентризм, натхнення, О.С. Грін

### **Valentina Musiy**

Odessa I.I. Mechnikov National University  
Department of World literary  
urd7@rambler.ru

### **PROBLEMS OF ART IN A.S. GRIN'S LITERARY WORKS**

*An object of the article are artistic works of A.S. Grin, written in different years. Aim of the article is to investigate the connection of writer's conception of art with tradition existing in culture, and author's solving the problem of character of creative process. In the limelight of the article – A.S. Grin's imagination of relations between the art and reality, correlation of ethic and aesthetic in work of art. A conclusion about independence of the artist from moral and any pragmatic aims from*

*the point of view of A. Grin is made. This writer was assured in impermissibility of destruction of border between artistic work and life too. The utility in the estimation of art, from one side, and equations of literary role and behavior of man in society, from other side were impermissible for A.S. Grin in an identical degree.*

**Key words:** *creative work, art and reality, ethic and aesthetic, utility, inspiration, A.S. Grin*

## References

1. Bodler Sh. (1909), Tsvetyi zla [Flowers of evil], Petersburg [in Russian]
2. Gogol N.V.(1984) Sobranie sochineniy [Collected works], (volumes 1-8), Moscow, Pravda, vol.3 [in Russian].
3. Grin A.S. (1991) Sobranie sochineniy [Collected works], (volumes 1-5), Moscow, Hudozhestvennaya literature, vol. 3, available at: lib.rin.ru/doc/i/221136p52.html [in Russian].
4. Grin A.S. (1980) Sobranie sochineniy [Collected works], (volumes 1-6), Moscow, Pravda [in Russian].
5. Dikova T.Yu.(2005) «Anomalnost» hudozhestvennogo vremeni i prostranstva v rasskazah Aleksandra [The anomalous character of the artistic time and space in stories by Alexander Grin] – A.S. Grin: vzglyad iz XXI veka [A.S. Grin: A view from XXI century], Kirov [in Russian].
6. Dikova T.Yu.(2000) Funktsii motivno-tematicheskikh antinomiya v maloy proze A. Grina 1920-h godov [Functions of motive and thematic antinomy in short prose by A. Grin] – Aleksandr Grin: chelovek i hudozhnik [Alexander Grin: a person and artist], Simferopol, Kryimskiy Arhiv [in Russian].
7. Karelskiy A.V. (2007) Nemetskiy Orfey [the German Orpheus], Moscow, RGGU [in Russian].
8. Kobzev N.A. (2000) A.S. Grin: zhizn i tvorchestvo [A.S. Grin: life and creative activity] – Aleksandr Grin: chelovek i hudozhnik [Alexander Grin: a person and artist], Simferopol, Kryimskiy Arhiv [in Russian].
9. Opyit neosoznannogo porazheniya: Modeli revolyutsionnoy kulturyi 20 h godov [The unconscious experience of defeat: a model of revolutionary culture of 20-th years] (2001), The compiler G.A. Belaya, Moscow, RGGU [in Russian].
10. Plyutova M.I.(2012) Zhivyye kartinyi v rasskazah A.S. Grina «Fandango» i «Iskatel priklyucheniya» [Live pictures in the stories by A.S. Grin “Fandango” and “Adventurer” – Vestnik Krasnoyarskogo gos.ped.in-ta im. V.P. Astafeva [Krasnodar State Pedagogical Institute named after V.P. Astafjev Herald], issue 3 [in Russian].
11. Pushkin A.S. (1974) Sobranie sochineniy [Collected works]. (vols 1-10). Moscow, Hudozhestvennaya literature, vol. 2 [in Russian].
12. Tyinyanov Yu.N. (2001) Istoriya literatury. Kritika [History of Literary. Critics], Snt-Petersburg [in Russian].
13. Fet A.A. (1982) O stihotvoreniyah F.I. Tyutcheva [About Poems by F.I. Tyutchev] – A.A. Fet, Works (vol.1-2), Moscow, Hudozhestvennaya literatura, vol.2 [in Russian].
14. Hodasevich V. (1991) Koleblemyi trenozhnik: Izbrannoe [Shaken with the tripod: Favorites], Moscow, Sovetskiy pisatel [in Russian].
15. Chernov A.V.(2000) Razrushenie literaturotsentricheskogo soznaniya v novellistike A.S. Grina [The destruction of conception of a literature as a center in novelistic by A.S. Grin] – Aleksandr Grin: chelovek i hudozhnik [Alexander Grin: a person and artist], Simferopol, Kryimskiy Arhiv [in Russian].
16. Chernov E.M. (1997) Literaturnyy protsess v istoriko-kulturnom kontekste. Razvitiye i smena tipov literatury i hudozhestvenno-literaturnogo soznaniya v russkoy slovesnosti XI-XX vekov [Literary process in the historical and cultural context. Development and change of types of literature and literary consciousness in the Russian literature XI – XX centuries], Odessa, Mayak [in Russian]
17. Yablokov E.A. (2005) Fenomen avtoreministsentsii u A. Grina (rasskaz «Obezlyana») [The phenomenon of A. Grin’s autoreminiscence (the story „Monkey“) – A.S. Grin: vzglyad iz XXI veka [A.S. Grin: A view from XXI century], Kirov [in Russian].

Статтю подано до редколегії 12 квітня 2016 р.