



UDK 821.161.1.09-31 Andrejev L.

Юлия Коварская

Гранадский университет,
Univerza v Granadi, Španija
kovarskaya@gmail.com

АНТИЧНЫЙ ЭКФРАСИС НА СЛУЖБЕ ИДЕЯМ МОДЕРНИЗМА:
МАГИЯ ИСКУССТВА И МИСТИКА ПРЕОБРАЖЕНИЯ ГЕРОЯ В РАССКАЗЕ
ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «АНГЕЛОЧЕК»

Согласно Ф. М. Достоевскому, вечная гармония, которая материализуется в искусстве, может воздействовать на душу с такою силой, что наш дух становится более чувствительным от контакта с красотой, которая в определенный момент может оказать благотворное влияние на психологическое состояние и сыграть решающую роль в нашей судьбе. Русский писатель эпохи модернизма Леонид Андреев развивает эту идею в своем рождественском рассказе «Ангелочек», где описание предмета декоративного искусства, воскового ангела, оказывается ключевым. Визуальное оживление образа ангела и вместе с ним некоей сверхъестественной, мистической и преобразующей главного героя силы становится возможным благодаря такому древнему литературному ресурсу как экфрасис.

Ключевые слова: гармония, искусство, описание, красота, серебряный век

According to Fyodor Dostoyevsky, the eternal harmony embodied in literature and art can act on the soul with such a force that it makes our spirit more sensitive to the effect of beauty, which in a particular moment can have a beneficial effect on our emotional state and play a redemptive role in our destiny. The Russian modernist writer, Leonid Andreyev, develops this idea in his Christmas story “The little angel”, which is focused on a description of an object of decorative art—a waxen angel. The visual animation of the image of an angel and the supernatural, mysterious, and transforming power hidden in the image is created in the text using an ancient literary device—ekphrastic

Keywords: harmony, art, description, beauty, Silver Age

Как известно, в период с конца XIX - начала XX века, русская литература, вступает в новый этап своего развития, этап культурного возрождения, названный *Серебряным* веком. Поколению на перепутье двух веков пришлось пережить декадентство и радикальные перемены практически на всех уровнях - политическом, социальном, этическом и эстетическом. Естественным образом возникла острая необходимость пересмотра и восстановления утраченных ценностей, поиска позитивных решений духовного кризиса в человеческой жизни и, конечно же, литература также должна была быстро реагировать на читательские запросы и менять свои художественные задачи и методы.

Ответом на общий феномен духовного кризиса, связанного, в первую очередь,

с преобладанием утилитарного мировосприятия, ведущего к пессимизму и крайнему отчаянию, стал поиск идеалов красоты и добра (Арсентьева 1996:5). Роль искусства в поэзии и прозе русского модернизма, как главного хранителя прекрасного и чистого идеала, становится как никогда значимой.

С одной стороны, возрождается особое отношение к внешним, прекрасным формам искусства. Здесь стоит отметить, что такое отношение может быть связано, по нашему мнению, с ожиданием вечности и радости, заложенным в образе -материи. Принимая во внимание архаичную онтологию, метафизику и гносеологию содержания образа-предмета, мы сможем лучше понять этот сознательный или бессознательный интерес к предметам искусства в модернистском тексте. По словам Х. Л. Бреа, образ-материя является «носителем потенциального символического», той силы, которая позволяет открыть для нас мир надежд, верований, «служит горизонтом для идей общего характера и абстрактных идей, с которыми мы сталкиваемся, мобилизуя, прежде всего, наше желание быть». Они там, «чтобы говорить с нами - или чтобы позволить нам говорить с самими собой, напротив них - кто мы на самом деле, какими хотим быть, и что- так таковых – от нас ожидается, в конце концов» (Brea 2010: 9). Предметы искусства – это те вечные символы, выступающие в роли «другого» в нашем экзистенциальном диалоге с самим собой, а также сосуды, которые хранят в себе воспоминание о прекрасном мгновении общения с вечной, чистой красотой. В их эстетическом содержании нет настоящего времени, они предметы без времени, время повествования в них статично, но при этом в них живет память, мгновения, которые побуждают душу к воспоминанию и несут в себе некое сообщение. У. Пейтер также писал, что «музыка, поэзия, художественные и утонченные формы жизни – вообще все предметы эстетической критики, – все это лишь сосуды и хранилища неких определенных сил или воздействий» (Пейтер 2006:31).

Тем самым они становятся мостиком к скрытой для глаза реальности и иным пространственно-временным отношениям и в связи с этим одним из важных эстетических атрибутов трансформации реальности.

О преобразующей силе искусства говорил еще Ф. М. Достоевский. Напомним, что писатель считал одним из самых важных вопросов об искусстве, которое он рассматривал как одну из первичных, органических потребностей человека: «потребность красоты и творчества, воплощающего ее, – неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту без всяких условий, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею» (Достоевский 1973: 80). Развивается эта потребность наибольшим образом тогда, когда, по словам Достоевского, человек находится «в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе». Именно в красоте находит писатель гармонию и «залог успокоения» в ответ на хаос и всеуничтожение, именно она «воплощает человеку и человечеству его идеалы» (Достоевский 1973: 81).



Для символистов мир искусства представляет собою различные вариации прекрасного, красота в их понимании абсолютна, а искусство считается даже чем-то более ценным, чем природа, так как служит более надежной формой и конденсатором прекрасного, при этом эстетически прекрасное в искусстве может быть выражено намного ярче, чем в природе. По словам К. Д. Бальмонта, “никогда нерукотворная красота природы не даст нам именно того, что названо эстетическим волнением” (Бальмонт 1969: 54).

Введение описания прекрасных предметов искусства в литературный текст, или экфрасиса, отвечает в полной мере художественным задачам модернизма. Термин «экфрасис» впервые зафиксирован в сочинении Дионисия Галикарнасского «Искусство риторики» (I в. н. э.) как часть *Progymnasmata* (Webb 2009: 11). Современные штудии понимают под экфрасисом «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации», ограничивая тем самым это античное понятие описанием предметов искусства и настаивая на репрезентативности описываемого объекта (Heffernan 1993: 4).

К этой же теме обращается и русский писатель Леонид Николаевич Андреев. Литературный преемник Антона Чехова и современник Максима Горького, а также таких известных русских символистов, как Валерий Брюсов, Александр Блок, Андрей Белый, Андреев сохранял определенный баланс в содержании и художественном методе своих произведений между двумя ведущими течениями своей эпохи - реализма и символизма. На первый взгляд, творчество Андреева можно охарактеризовать как декадентское, с его исследованиями глубинных, чаще всего темных лабиринтов человеческого сознания, но в то же время, как и у Достоевского, в его творчестве просматривается активное присутствие метафизической составляющей в судьбе человека, а также его мучительной внутренней борьбы добра и зла. Каждое произведение писателя отражает его особый взгляд на мир, всегда мистический, но при этом полный реализма или точнее, по выражению Мартыновой, «неореализма», который понимался им как «способность раскрыть ирреальное в реальном, сверхчувственное в конкретном» (Мартынова 1994). При всем натурализме его прозы, отличающейся известной долей пессимизма, и ее героев, порою скептиков, неверующих и нигилистов, Андреев, по словам Рафаэля Кансинос, известного литератора и переводчика рассказов писателя на испанский язык, изображает их в ореоле «мечтающего символизма» и вливает в них что-то «мистическое и сверхъестественное» (Andreyev 1969: 15).

В 1889 году, еще в начале своей писательской биографии, Андреев создает рождественский рассказ «Ангелочек», который был положительно воспринят в литературных кругах.¹

Напомним кратко, что история происходит в доме Сашки, главного героя

¹ В комментариях к оригинальной версии рассказа русский поэт - символист Александр Блок находит общие черты с рассказом Фёдора Достоевского «Мальчик у Христа на ёлке». Писатели той эпохи традиционно создавали пасхальные и рождественские рассказы такого рода.



рассказа. Мальчик тринадцати лет, гимназист, растет в бедной семье у мамы-алкоголички и отца, когда-то влюбленного в даму из высшего сословия, а теперь все время пьющего и нежелающего менять что-либо в своей судьбе.

Изначально в невинной душе Сашки завелся дьяволенок как внутренний протест против жесткости жизни, которой, как ему казалось, никогда не будет конца. Мальчик бунтовал: бил и пугал одноклассников, рвал книги, врал учителям и своей матери, кричал, сводя с ума всех вокруг, рисовал в своей тетради карикатуры, и даже не думал просить прощения за все свои проступки. Накануне Рождества Сашку пригласили на празднование рождественской ёлки в дом той самой благородной дамы. Во время праздника, устроенного в основном для ухаживаемых и не обделенных лаской детей из богатых семей, мальчик чувствует себя чужим и никому не нужным. Присутствие дамы создает для него неудобство, кроме того, другие гости постоянно пеняют ему за плохие оценки и плохое поведение.

В кульминационный момент, которых он, якобы, лишен, а также в момент внутренней борьбы с самим собой Сашка видит на ёлке небольшую восковую игрушку в форме ангела. Андреев на античный манер прерывает рассказ и вводит описание ангелочка:

То был восковой ангелочек, небрежно повешенный в гуще темных ветвей и словно реявший по воздуху. Его прозрачные стрекозиные крылышки трепетали от падавшего на них света, и весь он казался живым и готовым улететь. Розовые ручки с изящно сделанными пальцами протягивались вверх, и за ними тянулась головка [...] Он был бесконечно далек и непохож на все, что его здесь окружало. Другие игрушки как будто гордились тем, что они висят, нарядные, красивые, на этой сверкающей елке, а он был грустен и боялся яркого назойливого света и нарочно скрылся в темной зелени, чтобы никто не видел его. Было бы безумной жесткостью прикоснуться к его нежным крылышкам (Андреев 1990)²

Описывая образ ангелочка, автор заставляет читателя увидеть, что восковая фигурка - это не простая ёлочная игрушка, а прекрасное произведение декоративного искусства, сделанное руками неизвестного мастера и представляющее некую окрыленную сущность, как эстетическую, так и этическую. Именно с помощью экфрасиса автор художественно конструирует этический конфликт. Главный герой, по его словам, вдруг «увидел то, чего не хватало в картине его жизни и без чего кругом было так пусто, точно окружающие люди неживые». Дихотомия живое/неживое являлась неотъемлемой частью экфрасиса еще в греческой литературе (Брагинская 1977: 259–83).³ В данном случае неживое и искусственное становится живым, а живое –искусственным,

² Все цитаты в данной статье из рассказа взяты из этого издания.

³ Наталья Брагинская, исследуя диалогическую форму экфрасиса в греческой трагедии, отмечает, что «переживание подделки ложного под подлинное, этот постоянный мотив греческой экфразы — как живое, как настоящее, но на самом деле — не живое, не настоящее, мертвое, искусственное — этот мотив идет на службу художественным задачам и этической проблематике и предстает как разоблачение ложного знания, пустой кажимости, как открытие истины.



ненастоящим, мертвым. Тем самым выполняется художественная задача автора усилить восприятие открытия главным героем некоего истинного знания, а именно эманации Высшей Красоты в прекрасном предмете декоративного искусства, акта общения с Красотой. Герой не осознает, какая «тайная сила» влечет его к ангелочку, но чувствует, что он всегда знал его и всегда любил, любил больше, чем перочинный ножичек, больше, чем отца, чем все остальное. Идея априорного присутствия эстетического чувства в душе героя становится очевидной. При этом новая встреча с ним вызывает недоумение, тревогу, необъяснимый восторг. Мальчик шепчет ангелочку милые слова, вступает с ним в чувственный диалог.

В следующем отрывке автор снова указывает на прекрасный образ ангела, который лежит по ту сторону обыденной жизни, невыразимость его красоты словами:

И чем внимательнее он смотрел, тем значительнее, важнее становилось выражение ангелочка. Он был бесконечно далек и непохож на все, что его здесь окружало [...] Лицо ангелочка не блистало радостью, не туманилось печалью, но лежала на нем печать иного чувства, не передаваемого словами, неопределяемого мыслью и доступного для понимания лишь такому же чувству.

Герой переводит скрытую картину своих бессознательных эстетических эмоций в образ ангелочка как зеркальное отражение этих чувств. Экфрастическое описание этой встречи достигает своей цели: показать переломный момент, до и после встречи с ангелочком в жизни главного героя, юного Сашки. Становится очевидным, что в этом фрагменте текста, где, благодаря экфрасису, выражено прекрасное мгновение «чистой красоты», время как бы прерывает свой бег, и перспектива развития наррации кардинально меняется, так же, как меняется психологическое и духовное состояние героя рассказа. Рассмотрим, как это происходит.

До встречи с ангелочком мальчик был «угрюм и печален», и «что-то нехорошее творилось в его маленьком изъязвленном сердце», ему хотелось повалить ёлку на «светлые головки» других детей. Ощущение полного одиночества, отсутствие чувства дома, пространства, к которому он принадлежит, создают у него ощущение одержимости какой-то зловещей потусторонней силой, как будто «чьи-то железные руки взяли его сердце и выжимают из него последнюю каплю крови».

Но в момент встречи с ангелочком «глаза Сашки «блеснули изумлением», и «лицо мгновенно приняло обычное выражение дерзости и самоуверенности». Восстанавливается потерянная им внутренняя целостность: «на видимой ему стороне елки он увидел то, чего не хватало в картине его жизни и без чего кругом было так пусто [...]». Именно к нему он чувствует особую, таинственную близость. Недаром гости, по словам писателя, замечают «загадочное сходство между гимназистом и одухотворенным рукой неведомого художника личиком ангелочка».

Далее автор показывает, как мальчик геройски борется за его обладание, как будто борется за главное и спасительное в своей жизни: голова его горела, он прибывал в полной готовности к смертельному бою за ангелочка. Не иметь его в руках было равносильно падению в пропасть, ради обладания им он готов был, пожертвовав своей гордостью, даже встать на колени, как встают на колени перед Богом, обещать быть хорошим, просить прощения. Эта сцена в тексте еще раз уравнивает, по нашему мнению, значимость обращения к эстетически прекрасному объекту искусства и религиозного чувства на пути к духовному преображению человека и обретению внутренней гармонии в его душе.

Не получив ангелочка после первой попытки завладеть им, мальчик пробует все возможные и дерзкие формы, чтобы получить прекрасно-ангельскую часть своего я, уже не прося, а требуя ангелочка: он унижается, лицемерно раскаивается, ненавидит и требует, по-звериному скалит зубы и вызывает страх. Такое поведение повторяется, когда он сжимается наподобие пантеры перед прыжком, словно собираясь напасть и схватить фигурку. Похоже, что красота это не только спасение, но и сама по себе требует спасения.

В конце сцены, после страдания и унижения, он получает желанный образ:

Обе руки Сашки, которыми он взял ангелочка, казались цепкими и напряженными, как две стальные пружины, но такими мягкими и осторожными, что ангелочек мог вообразить себя летящим по воздуху.

- А-ах! - вырвался продолжительный, замирающий вздох из груди Сашки, и на глазах его сверкнули две маленькие слезинки и остановились там, непривычные к свету. Медленно приближая ангелочка к своей груди, он не сводил сияющих глаз с хозяйки и улыбался тихой и кроткой улыбкой, замирая в чувстве неземной радости. Казалось, что когда нежные крылышки ангелочка прикоснутся к впалой груди Сашки, то случится что-то такое радостное, такое светлое, какого никогда еще не происходило на печальной, грешной и страдающей земле.

Это еще один отрывок с экфрастическим описанием, в котором, по нашему мнению, происходит внутренняя перемена героя, как будто бы чудесным образом дерзкому мальчику возвращается изначальный, прекрасный «неотмирный» образ его я: невинный, нежный, светлый и счастливый. Андреев не скупится на описание этого нового состояния Сашки: он тронут радостной печалью, тихая и кроткая улыбка, чувство «неземной радости». Чудесный характер общения с предметом искусства сохраняет некую сказочность этой сцены, но автор подчеркивает ее реальность через реальность жизни главного героя и материальности предмета искусства.

Самому герою сложно объяснить «тайную силу», которая влечет к нему ангелочка, и чувство любви к нему. Очевидным и зримым представляется читателю тот факт, что всё и все вокруг героя тоже изменились: «перед сиянием его лица словно потухла сама нелепо разукрашенная, нагло горящая елка, и радостно улыбнулась седая, важная дама, и дрогнул сухим лицом лысый господин, и замерли в живом молчании дети, которых коснулось веяние

человеческого счастья». Становится очевидным присутствие чего-то неземного и вдохновенного в сцене.

Дальнейший анализ образа ангелочка, который теперь уже созерцает отец главного героя после возвращения сына с праздника, также позволяет убедиться в особенном, добром и светлом, божественном содержании, заложенном в художественном изделии: «Все добро, сияющее над миром, все глубокое горе и надежду тоскующей о боге души впитал в себя ангелочек, и оттого он горел таким мягким божественным светом, оттого трепетали бесшумным трепетаньем его прозрачные стрекозиные крылышки». В этом описании снова можно увидеть напряжение двух противоположных векторов — горе/радость надежды.

Фигурка ангелочка привлекла его внимание, нарушив временно обычный ход жизни, и отец Сашки не может понять и объяснить словами своё состояние. В ответ самому себе он фантазирует и тем самым радуется тому, что «ангелочек спустился с неба, на котором была ее душа, и внес луч света в сырую, пропитанную чадом комнату и в черную душу человека, у которого было отнято все: и любовь, и счастье, и жизнь».

Эманация божественной красоты теперь еще дополняется и эманацией чистой и светлой любви. Образ ангелочка возвращает ему на мгновение потерянную любовь, счастье и вместе с ними смысл самой жизни. Это экфрасис идеального художественного пластического образа.

Также в сцене с отцом можно увидеть другую античную функцию экфрасиса, а именно показать прошлое в глазах созерцающего его (WEBB 2009: 74), где восстанавливается идиллия прошлого, его райский образ, наполненный еще не потерянной любовью:

И чудилось погибшему человеку, что он услышал жалеющий голос из того чудного мира, где он жил когда-то и откуда был навеки изгнан. Там не знают о грязи и унылой брани, о тоскливой, слепо-жесточкой борьбе эгоизмов; там не знают о муках человека, поднимаемого со смехом на улице, избиваемого грубыми руками сторожей. Там чисто, радостно и светло, и все это чистое нашло приют в душе ее, той, которую он любил больше жизни и потерял, сохранив ненужную жизнь.

Для отца Сашки в противовес реальности полной отчаяния, в которой он скорее существует, чем живет, прошлое, отражаемое в фигурке ангела, как в зеркале, видится светлым и целительным средством для души. Здесь античная функция экфрасиса вновь усиливает напряжение двух противоположных состояний.

Отметим другой важный аспект экфрасиса. Исследователь творчества Адреева А. Ланщиков указывает на присутствие в его произведениях таких основных дихтономий, как земля/небо, темнота/свет, стена/дверь (Андреев 1982). Экфрасис по своей природе способствует встрече противоположных понятий, создаёт напряжение, некую «конфликтную ситуацию» перед глазами

читателя, делая его тем самым активным участником истории. Это агональный контекст, тезис/антитеза, в конце концов способствует синтезу и разрешению основной художественной задачи. Развивая наблюдение А. Ланщикова, заметим, что в анализируемом нами рассказе, жизнь главного героя Сашки, символизирует, на наш взгляд, «хтоническое» и «темное» ее начало, ситуация мальчика отражает упадок духа и еще неосознанное, но присутствующее в его душе желание *не быть*. Автор говорит об этом еще в самом начале рассказа, когда сообщает, что мальчику было всего тринадцать лет, и поэтому «он не знал всех способов, какими люди перестают жить, когда захотят этого». Однако, как раз в этот момент его внутренней «смерти» вводится образ ангела, который символизирует небо, свет и надежду. Попытаемся понять еще одну важную переменную, происходящую в душе главного героя. Опираясь на высказывания испанской исследовательницы С. Монтеро, которая указывает, что понятиями «смерть» и «рождение» субъекта «устанавливаются пределы человеческого бытия как «построение идентичности своего я» (Montero 2007: 215–19), мы можем предполагать, что, сталкивая эти понятия в экфрасисе, автор ведет читателя к новому уровню диалога и позволяет ввести другие требуемые «текстуальные голоса». Экзистенциально значимый, личный и духовный дискурсы получают собственный голос, и тем самым переосмысливается весь текст. Первый дискурс олицетворяет главный герой, а второй, духовный, образ ангела. Герменевтика дискурса предмета искусства дает возможность одолеть мысль о смерти, жизнь и сам главный герой рождается вновь посредством акта искусства. Здесь мы снова должны вспомнить Фёдора Достоевского, который считал, что вечная гармония материализуется в искусстве и может оказывать влияние на душу с такой силой, что наш дух становится наиболее чувствительным к восприятию красоты, которая в определенный момент может оказать благотворное влияние на наше психологическое состояние и сыграть решающую роль в нашей судьбе. Таким образом налицо преемственная связь между Достоевским и Л. Андреевым.

В христианской иконографии ангел является духовным существом, вестником, посылаемым для исполнения божественной воли (Ареопагит 1995). Посредством его описания в профанное поле наррации вводится символ сакрального, символ иного порядка бытия, утешительного и спасительного. Здесь можно говорить и еще об одной дихтомии традиционно христианского характера, а именно страдание/спасение, которые приходится пережить главному герою рассказа.

В самом конце рассказа восковая фигурка ангелочка тает под воздействием тепла, исходящего от горячей печки, и жизнь, по описанию автора рассказа, возвращается в свое обычное русло. Читатель может предположить, что автор склоняет его к тому самому «мистическому пессимизму», о котором писал Р. Кансинос Ассенс. Но, на наш взгляд, интерпретация предполагает более позитивный исход, поскольку оставляет чудесное воспоминание присутствия ангелочка и вместе с ним чистой красоты в памяти героев. Жизнь для героев

продолжается, но это будет уже совсем другая жизнь, озаренная встречей с нездешней неотмирной Красотой. Приходят на память слова Достоевского: «Кто это знает! — может быть, даже при таких ощущениях высшей красоты, при этом сотрясении нерв в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена, какое-нибудь передвижение частиц, какой-нибудь гальванический ток, делающий в одно мгновенье прежнее уже не прежним» (Достоевский 1973: 65). Такая интерпретация финала рассказа снимает напряжение в последней дихтомии, указываемой А. Ланщиковым, а именно стена/дверь. Общение с прекрасным может быть выходом в светлую и прекрасную реальность. Размышления такого характера, на наш взгляд, формируют более позитивный взгляд по отношению к будущему, при котором жизнь видится даже в «уходе» ангела, а его присутствие было практически прекрасным мгновением радостной красоты, проникнутым светом и смыслом. В данном художественном экфрасическом приеме писателя — модерниста искусство несет в себе религиозный смысл и выступает как средство спасения человеческой души. Помимо эстетического оно имеет и терапевтическое значение, может исцелять дух, вернуть его из болезненного и патологического состояния к норме и в лучшем исходе – к идеалу, образ которого в рассказе Андреева несет в себе ангелочек.

Завершая наше исследование, хотим добавить, что сам Достоевский в своем рождественском рассказе «Мальчик у Христа на ёлке» приводит главного героя к смерти, но в ином мире его ожидает светлый и прекрасный образ Христа, который был для писателя главным жизненным и духовным идеалом. Андреев же решает эту задачу посредством акта встречи с прекрасным предметом искусства, сохраняя веру в его сверхъестественную, мистическую и трансформирующую силу, возможной в тексте посредством такого мощного художественного приема как экфрасис, восходящего к античной эстетике.

ЛИТЕРАТУРА

- Л. Н. Андреев, 1990: *Собрание сочинений. В 6-ти т. Т. 1.* Москва: Художественная литература.
- -, 1982: *Избранное/ Л. Н. Андреев, А. П. Ланщиков.* Москва: Современник.
- АРЕОПАГИТ ДИОНИСИЙ, 1995: *О небесной иерархии.* Санкт Петербург: Сатись.
- Н. Н. АРСЕНТЬЕВА, 1996: *Серебряный век русской и испанской поэзии. Опыт сопоставления.* Москва: Московский педагогический университет.
- К. Д. БАЛЬМОНТ, 1969: *Стихотворения.* Ленинград: Советский писатель.
- Н. БРАГИНСКАЯ, 1977: Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации). *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточно-славянские параллели. Структура текста.* Москва: Наука.
- Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ, 1973: *Об искусстве.* Москва: Искусство.
- Т. И. МАРТЫНОВА, 1994: «Творчество Леонида Андреева в оценке современников», *автореферат диссертации по филологии.* Москва: Московский



педагогический университет.

- B. ПАТЕР, 2006: *Ренессанс: очерки искусства и поэзии / В. Патер; пер. с англ. С. Займовского*. Москва: Б. С. Г. Пресс.
- L. N. ANDREYEV, 1969: *Obras completas. Tomo I, Novelas/Novelas cortas/Cuentos*. Traducción del ruso, estudio preliminar y notas de Rafael Cansinos Assens. Madrid: Aguilar.
- J. L. BREA, 2010: *Las tres eras de la imagen*, Madrid: Akal.
- J. A. W. HEFFERNAN, 1993: *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
- S. MONTERO, 2007: El dialogismo y la dicotomía vida/muerte en “To be and not to be” de Fabián Dobles, *Káñina, Rev. Artes y Letras* Vol. XXXI (2). 215-19.
- R. WEBB, 2009: *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham, England/Burlington, VT: Ashgate Publishing, Ltd.

POVZETEK

F. M. Dostojevski meni, da večna harmonija, ki se uresniči v umetnosti, lahko vpliva na dušo s takšno silo, da naš duh postane bolj občutljiv zaradi stika z lepoto, ki lahko blagodejno vpliva na psihično stanje, in igra ključno vlogo v naši usodi v določenem trenutku. Ruski pisatelj in dramatik obdobja modernizma Leonid Andrejev se strinja s to idejo in jo razvija v svoji božični zgodbi Angelček, kjer je opis predmeta dekorativne umetnosti – voščene angela – ključen. Vizualna oživitev podobe angela in s tem neke vrste nadnaravne, mistične in moči, ki spreminja glavni lik, postane mogoča zahvaljujoč starodavnemu literarnemu postopku ekfrazе.