ются хозяевами еды, а значит и жизни, порождением метафизического зла, в основе которого лежит способность манипулировать человеческими чувствами и ощущениями. Авторская интонация по отношению к серым существам, подчиняющим себе человека, приобретает, в конце концов, зловещий характер. И если в старинной легенде спасением от напасти становится флейта Дудочника, то в произведении А. Грина эту функциональную нагрузку несет обычный телефонный аппарат. Звонок в телефоне, по сути, воплощение особого искусства, очень далекого от искусства классического, с его единством истинного и прекрасного. Мелодия приближается и усиливается, когда герой по молчащему, бездействующему аппарату звонит в «никуда», в пространство, в некую иную жизнь и телефонистка отвечает ему. Он не точно называет номер. Усталый, потухший, но живой голос поправляет его, и вымысел начинает приобретать все черты последовательности, неизбежности – только потому, что откуда-то все громче доносится мелодия чуда. Крысы, господствующие в пустом доме, стремятся погубить человека, флейта, по сути, становится инструментом революции, задачей которого является увод от реальности в мир иллюзий и лжи. Однако Грин пишет не сказку, Великий Крысолов существует, он живет в Петрограде, и автор указывает его адрес.

Гриновское видение темы Крысолова – одновременно традиционно и необычно. К концу рассказа создается впечатление, что крысы-оборотни живут в человеческом обществе и делают все, что им вздумается. Для того, чтобы разглядеть их подлинную крысиную сущность, необходимо понять их психологию. С Александром Грином сюжет Крысолова обновляется, вступает в современность. Автор извлекает легенду из фольклорного безвременья и соотносит с определенной исторической эпохой, тем самым подчеркивая всю её сложность и противоречивость.

Н.А. ПЕТРОВА
(г. Пермь)

«ОТНОШЕНИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ К СОЗНАНИЮ»: РОМАН А.С. ГРИНА «ДОРОГА НИКУДА»

Фраза, вынесенная в заголовок, выражает в романе А. Грина ощущение от картин, висящих в ресторане Адама Кишлота: их названия противоречат их содержанию («Четвертая – «Зима» – могла заставить нервного человека задуматься над отношением действительности к сознанию, так как на этой картине был нарисован толстяк, обливаю-

щийся потом в знойный день»[1]) так же, как и названия блюд в ресторане «Отвращение» их вкусу. По мысли владельца, именно несоответствие должно было вызвать интерес посетителей, а вкус блюд – действительность – перебороть ассоциации, вызванные их названиями. По мнению другого персонажа романа Орта Галерана, «слова пристают к людям и кушаньям», а следовательно, оказывают воздействие на действительность. Самому Галерану – постоянному клиенту ресторана, – очевидно, удается удержаться в сфере действительности и не обращать внимания на «слова».

Преобразование реальности воображением – обычный ход действия в произведениях романтиков, к которым привычно относят А. Грина. Но герою Грина, для того, чтобы дать работу своему сознанию, необходим некий толчок, исходящий из реального существования. Это может быть явление, не поддающееся объяснению (Бам-Гран и его свита в «Фанданго», таинственное исчезновение отца в «Дороге в никуда»), попадание в «затейливое», наполненное «светом» пространство («Фанданго», «Золотая цепь»), увиденная картина («Далекий путь», «Фанданго», «Дорога никуда), собственное состояние (бред от истощения или болезни) и т.п. Для того чтобы «действительность начинала принимать идеальный оттенок», герою Грина надо находиться хотя бы в «благодушном охмелении» («Возвращение “Чайки”») – изменение физического состояния открывает способности духовного.

Произведения Грина можно разделить на три основных типа: рассказы с вполне жизнеподобными ситуациями, часто основанными на собственном опыте (назовем их бытовыми); фантастические рассказы и романы-сказки (Грин называл их феериями), действие которых происходит в вымышленной стране; и произведения фантасмагорического характера, где мир быта претерпевает радикальную реконструкцию. В бытовых рассказах действие развивается в исторически-конкретном и географически локализованном мире. В феериях – локализация места действия условна, но само оно детально структурировано и находится в пределах физической достижимости: так в «Бегущей по волнам» Поп отправляется из Лисса в Европу. В фантасмагорических рассказах бытовое пространство остается местом начала и завершения действия; протекающего в трансцендентном мире.

Последний роман Грина являет собой некий синтез бытового и фантастического. Жизнеподобная история разыгрывается в вымышленной стране (Покет и Лисс), поддерживающей связи с реальным миром (отец Тортона возвращается из Европы в Покет); фантасмагориче-

---

[1] Текст цитируется без указания страниц по: *Грин А.С.* Собрание сочинений: В 6 т. – Т. 5. – С. 345-398.

ские мотивы возникают только в конце романа, причем то в описании неистового труда, направленного на освобождение Давенанта, то – немыслимых совпадений (встреча Стомадора с Консуэло и ее появление в тюремном лазарете). Авантюрная фабула романа предполагает наличие противодействующих сил; система персонажей в романе «Дорога в никуда» выстраивается на основе соотношения действительности и сознания.

В начале романа Орт Галеран замечает, что в Покете «не хватает Кишлотов», для того чтобы такие «драгоценные фантазеры» были успешны. Но «дерзновенному» Кишлоту «с седыми волосами артиста» сопутствуют Футроз, который «жил так, как единственно мог и хотел жить: в судьбах, очерченных мыслями и пером авторов»; Стомадор с его «заблудившимся между романом и лавкой» умом; Орт Галеран, который «любил любить» людей «как людей в книгах». Всем этим «мечтателям», существующим преимущественно в сфере сознания», противостоят «интриганы», пытающиеся подчинить себе действительность (Франк Давенант – «не мечтатель, попавший в иной мир под трель волшебного барабана, а грязный пройдоха»).

«Мечтателей» и «интриганов» сводит причастность к «страданию игры» и разводит понимание ее природы. Игра в романе присутствует в виде карточной игры («страсти к игре» подвержены и Галеран, и Франк Давенант – «горький пьяница и несчастливый игрок») и в форме жизни как игры. Ван-Конет играет роль то жениха, то раскаявшегося негодяя, и играет жизнью «надоевшей игрушки» Консуэло. А «странный толстяк» Стомадор принадлежит к роду «любителей живописного действия, интриги и волнующего секрета». Вместе с тем, Футроза Галеран характеризует как человека «серьезной игры» («такой человек, что если делает, то делает основательно, до конца, или не делает ничего»). Стомадор, удовлетворяющий «свою жажду зрителя и участника живописного действия», ожидая то «всяких таких вещей» в своей гостинице на Тахенбакской дороге, то «редких и трагических случаев» в лавке напротив тюрьмы, с готовностью рискует всем, чтобы стать непосредственным участником благородного дела. Снгоден же испытывает «громадное удовольствие игры, со всей видимостью риска, но при успокоительном сознании безопасности». Ван-Конету двойное самоубийство влюбленных представляется игрой, которая «не стоит свеч». Естественно, что игра «интриганов» корыстна. «Понявший игру» Франк Давенант, для которого «совесть», «стыд», «презрение» – лишь «слова», а «слова… только сотрясение воздуха», уравнивает «два способа быть счастливым: возвышение и падение» – оба предполагают обман и притворство ради удовлетворения собственных потребностей.

И, если Галеран никогда не отказывается «поиграть на чужое счастье», то оппоненты «мечтателей» играют на чужое несчастье.

Мотивы «игры», «случая», «судьбы» постоянны в творчестве А. Грина. В вымышленном мире его «феерий» «случай», направляющий судьбу героя, в обязательном порядке оказывается счастливым и торжество справедливости неизбежным. В «Дороге в никуда» счастливые «случаи» недолговечны: «Было слишком хорошо, чтобы могло быть так долго всегда». «Случай» представлен персонажами, в деятельности которых складывается судьба Давенанта. Так Галеран, замечая, что его «роль случайна», предлагает «своевольным детям» Футроза взять на себя «роль случая», и они с готовностью соглашаются стать «случайностями». Так Согден организует «случай», чтобы уничтожить Давенанта. «Случай» предстает в виде парных «встреч» и «невстреч» («встреча» с дочерями Футроза и самим Футрозом – «невстреча» на театральной площади Лисса). «Случаи», начиная с самых незначительных (от Кишлота, «случайно» отсутствующего за стойкой» до отсутствия в городе Футроза и Галерана, когда герою требовалась помощь), как будто бы определяют «судьбу» героя.

«Случай» в романе может быть упущен – в жизни Кишлота «тоже был один случай, но он не воспользовался им, так как очень горд». Он может быть украден – Франк считает, что «удачный случай» предназначен ему, а не сыну. Природа «случая» постоянно подвергается обсуждению. «Случай», по Грину, – личностен («для меня, а не для тебя», «моя случайность») и для его реализации необходимо совпадение героя и ситуации. «Случайностей очень много, – говорит Давенант. – Каждый день полон случайностей. Они не изменяют основного направления нашей жизни. Но стоит произойти такой случайности, которая трогает основное человека – будь то инстинкт или сознательное начало, – как начинают происходить важные изменения жизни… Если бы я девять лет назад имел важную, интересную цель, – предложение Стомадора никак не могло быть моей случайностью, я отказался бы. Его предложение попало на мою безвыходность».

Итак, ситуация – это «действительность», которая должна «тронуть сознание», но вместе с тем, «случайность» не имеет характера неожиданности, она заключается в личности и ищет «лишь внешнего повода для выражения действием». Тогда «случаи» не складываются в судьбу, но служат ее проявлением (и Франк понимает, что «удачный случай послан судьбой»). «Сознание» у Грина – «основное человека», по сути своей это не ментальное «усилие» («Спирт действовал теперь только на мозг: сознание было освещено ярко, как светом магния»), а «инстинкт», которым очевидно обладает Давенант. Описывая плавание Давенанта с контрабандистами, повествователь сообщает, что ге-

рой «вновь вступил на тропу темной судьбы». Это «вновь» объяснимо только в том случае, если первым шагом был «случай», названный Галераном «соблазнительным», – попытка поручить устройство собственной жизни Футрозу и его готовность «устроить… судьбу» Давенанта.

Юноша в романах А. Грина, как это принято в авантюрных произведениях русской и зарубежной литературы рубежа XIX-XX веков, обычно оказывается свидетелем необыкновенных событий, втягивающих его в свою сферу в качестве помощника и изменяющих его жизнь. Давенант становится сосредоточением всех событий. Если центральное положение его вполне объяснимо спецификой фабульной организации романа, то с сюжетной точки зрения оно далеко не однозначно.

Традиционно молодой человек в романной ситуации служит средством испытания человеческой природы и справедливости мироустроения. Функция «зеркала», в которое смотрится мир, сохраняется за Давенантом. Так Футроз обнаруживает в нем близкую себе натуру («Я знаю это чувство…. Голова горит и под ложечкой истерический холодок?»), а Орт Галеран узнает в нем «свою молодость».

Давенант – «странный человек», «пылкая натура», он «очень страстен во всем», «сердце» его «слишком открыто, и впечатления сильно поражают» его. Той же «странностью» и «пылкостью» наделены другие «мечтатели», вплоть до «мечтательного и пытливого» хозяина гостиницы Пиггинса из рассказа Футроза о Сайласе Генте. «Мечтатели» дополняют или замещают действительность воображением, их спасает либо наивное неведение («дочери скотовода грехи знатных людей казались не следствием дурных склонностей, а лишь подобием причудливого, рискованного спорта, который нетрудно подменить идиллией»), либо приобретенный опытом «холодок». Они неплохо приживаются в практической жизни. «Лавочником» называет повествователь Стомадора, объясняя, как он обращается «с фактами по-дружески»; Кишлот, кочующий из мира фантазии в мир обыденной жизни (у него «левый глаз косил, правый смотрел строго и жалостно), в конце концов, богатеет, выдавая обнаруженный брак продаваемой им обуви за «случайность». «Будь сдержаннее, если не хочешь сгореть», – советовал Давенанту Галеран. Давенант, как положено герою авантюрного романа, остается верен самому себе – «Каким был, таким и ушел». Всего этого явно недостаточно, чтобы объяснить отношение к нему Галерана, для которого «Тиррей был исключением», заслуживающим того, чтобы Галеран «тревожно и горячо» его вспоминал, да и всех остальных от Стомадора до контрабандистов. Давенант не только «странный человек», но и «странный герой». Его «привлекают путешествия», но все передвижения ограничиваются местностью между

Покетом и Лиссом, его единственное «приключение» – перестрелка с пограничниками.

Во всех типах произведений Грина за бытовым и вымышленным мирами присутствует мир трансцендентный. В бытовых рассказах он физически недоступен и открывается только воображению «фантазеров». В феерическом мире бытовое пространство соседствует со сказочным (Фрэзи Грант появляется на корабле, везущем контрабанду), а медиатором между ними служит «дом», чьи владельцы играют роль случая, становящегося судьбой. Бытовой мир отражается в сказочном, как в зеркале; в фантасмагориях трансцендентное, как увеличительное стекло, доводит бытовое пространство до кошмара, а феерическое – до утопии. Пространство наделено сюжетообразующей функцией, фабула строится на сказочном по своей архетипической сути пересечении границы между «своим и чужим». Фабула может быть авантюрной и обильно детализированной, но для вырастающего из нее сюжета она вторична – весь интерес сосредоточивается на моменте внезапного понимания того, что мир зиждется на неких неведомых закономерностях. «Сознание» есть ощущение трансцендентного, предчувствие собственной судьбы.

Давенанту, который ухитряется «удачно» свести «воображение со здравым смыслом», изначально отведена функция «моста», сводящего воедино действительность и сознание. Структура такого рода характерна для начала XX века, когда акцент перемещается с воссоздания обстоятельств жизни человека на постижение ее смысла и смысла истории. На смену приключению или биографии, организующим фабулу повествования, приходят миф (Дж. Джойс), мифологизированная культура (М. Пруст), коллажная композиция (Дж. Дос Пассос). Примером промежуточного варианта может служить роман Р. Киплинга «Ким», где самодостаточность авантюры с цепочкой тайн и элементами хронотопа воспитания разрушается отсутствием фабульного завершения, необходимого по канону жанра. Центром еще остается герой, но не его психология или жизненная судьба, а его функция «моста», соединяющего мистический Восток и рациональный Запад в единый поток «Реки-времени».

Герой Грина пассивен, его поступки обусловлены обстоятельствами. Он бежит в Лисс, принужденный к этому появлением отца, становится хозяином гостиницы по предложению Стомадора. «Я не вещь», – говорит Давенант, но он не хозяин себе и живет в состоянии долженствования: «пылким волнением своим он невольно заставлял ожидать странных вещей и должен был оправдывать ожидания»; он был вынужденным этот поступок»; «так случилось…, что началась усердная пальба»; «создалось положение, когда молчание равно поще-

чине самому себе»; «он не может уступить в главном». «Как игра, как ясная и ласковая забота жизни о невинной отраде человека представлялась ему та судьба, которую он бессознательно призывал», но ему выпадает судьба «внушительная и мрачно развивающаяся», «обезображенная» лишением свободы, бросающая его от иллюзии счастья к «мертвой точке оси бешено вращающегося колеса бытия».

Жизненный путь приобретает кольцевой характер, авантюра сводится к «переходу» «из одной жизни в другую, от надежд – к неизвестности, от встречи – к прощанию» и прежде всего – с собой, который был «там», где «действительность еще не пробудила сознание и не была еще утрачена «последняя надежда спастись». Моменты перехода из одного состояния в другое, от счастья – к несчастью и в «никуда» отмечены состоянием «бреда». Это «бред» болезни, но и «бред невозможности» выбора иной, вариативной, судьбы (« Если бы я девять лет назад имел важную, интересную цель…»).

Интуиция трансцендентного накладывает отпечаток на обыденную жизнь, формируя в ней пространственно-временные круги, где герой, не претендуя на большее, может сохранить верность самому себе. У причислявшего себя к символистам Грина бытие – круг, из которого возможен «прорыв» («Ива») в трансцендентность, оборачивающуюся «дорогой никуда». В «Фанданго» вход в трансцендентный мир открывается через утрату границы между жизнью и ее эстетическим отражением, через превращение плоскости картины в трехмерность. В «Дороге в никуда» картина становится символическим обобщением жизненного пути героя.

Изображенная акварелью «безлюдная дорога среди холмов в утреннем озарении» откликается дорогой из Тахенбака в Гертон – «место глухое, дорога почти пустынная». Давенант совмещает в себе и Пиггинса и Сайлоса Гента из рассказа Футроза. Он – хозяин гостиницы, но он и Сайлос, перед которым лежали две дороги – «прямая, но глухая, длиннее, но заселенная». Дети в доме Футроза обыгрывают название, данное им картине: «Дорога Туда». … Дорога никуда. Куда? Туда. Куда – туда? Сюда». «Сюда» – говорит Давенант, имея в виду дом Футроза, тот мир, «где все неясно и важно». Реплика младшей дочери Футроза Элли, все дополнения которой начинаются с прописной буквы: «Дорога Никуда», «Низачем» и «Никуда», «Ни к кому» и «Нипочему», звучит пророчеством судьбы Давенанта, аналогичным посмертной записке Сайлоса Гента: «На дороге многое случается и будет случаться. Остерегитесь».

Знаком иной судьбы в романе служит дом Футроза с гостиной «пестрой» и «заманчивой, как рисунок к сказке». В предшествующих произведениях Грина лабиринтообразность исходного бытового про-

странства, наличие множащих его зеркал или бесконечная анфилада комнат репрезентировали мир, где «описывает бешеные круги ложная жизнь» («Серый автомобиль», «Крысолов», «Золотая цепь»). «Затейливость» дома Футроза, где для юного Давенанта было «все неясно и важно», обманчива: меняются люди, составлявшие «для начинающего жить юноши весь мир». Но Давенант, чья жизнь внешне бессмысленна, поступки немотивированы и смерть нелепа, утешается тем, что «чем-то оправдал воспоминание красно-желтой гостиной и отстоял с честью свет солнечного луча на ярком ковре».

У Грина «действительность…завязывает и развязывает узлы», не оставляя герою возможности активной реализации. Не случайно Грин называет свои романы не именем героя, но ситуацией или предметом, проявляющими некую символическую суть сюжета. В последнем романе преобладание «действительности» над «сознанием» особенно ощутимо. В романтической концепции мира их двойственность снимается актом воображения, совмещающим несовместимое. В неоромантическом символизме пути существующего и идеального признаются несовместимыми априорно («Параллельно» П. Верлена), а наличие идеального обозначается символом и постигается через епифании. Также «параллельны» действительная жизнь Давенанта и его интуиция идеальной жизни. Их рано осознанная несводимость (бегство в Лисс – априорно последняя просьба о пощаде… последняя попытка найти защиту») порождает те «равнодушие» и «внешнее спокойствие», которые свидетельствуют о смирении перед «судьбой», готовности принять ее. Его жизнь оказывается «не своей» жизнью и даже гриновская «замечательная страна» заведомо «не той» страной – «я много мог бы сделать, но в такой стране и среди таких людей, каких, может быть, нет!». На долю гриновского героя остается лишь «утешение» - «рыцарь-девочка» Консуэло с ее «прямым и доверчивым характером» и смехом, подобным «игре листьев», провожающая его в «Никуда».

А.В. ТРЕТЬЯКОВ
(г. Екатеринбург)

РАССКАЗ Е. ЗАМЯТИНА «СПОДРУЧНИЦА ГРЕШНЫХ»: ТРАНСФОРМАЦИЯ САКРАЛЬНОГО ЖАНРА

Характерная особенность поэтики Е. Замятина – создание художественного текста как полисинтетической жанровой системы. В 1910-е гг. наиболее активная работа писателя над созданием гибридных жанровых форм относится к экспериментам с рассказом (новел-