

61:03-10/1078 -X

Министерство образования Российской Федерации
Елецкий государственный университет им. И. А. Бунина

На правах рукописи

ШЕВЦОВА Галина Ивановна

**Художественное воплощение идеи
движения в творчестве
А. С. Грина (мотивный аспект)**

Специальность 10.01.01 — русская литература

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель —
ЗВЕРЕВА Лидия Ивановна,
доктор филологических
наук, профессор

Галина

Елец 2003

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Архетипические мотивы пути и дома в творчестве А. С. Грина | 18 |
| § 1. Культурологические истоки идеи движения в творчестве А. Грина | 18 |
| § 2. Особенности функционирования мотивов пути и дома в творчестве А. Грина | 29 |
| § 3. Основные типы взаимодействия мотивов пути и дома в художественных произведениях писателя | 42 |
| 3.1. Противостояние пути и дома | 42 |
| 3.2. Путь к дому | 47 |
| 3. 3. Путь, лишенный дома | 58 |
| Глава 2. Индивидуально-авторские мотивы, связанные с идеей движения, в произведениях А. Грина | 92 |
| § 1. Мотив алых парусов | 93 |
| § 2. Мотив Бегущей по волнам | 101 |
| § 3. Мотив серого автомобиля | 119 |
| § 4. Мотив золотой цепи | 126 |
| Заключение | 139 |
| Список используемой литературы | 145 |

Введение

Картина художественного процесса XX века будет неполной без имени Александра Степановича Грина (Гриневского), чье творчество является одной из весьма интересных и оригинальных страниц в истории русской литературы. Грин – фигура в культуре первой трети XX века необычная во многих отношениях. Необычны его псевдоним, послуживший еще одним поводом к созданию легенд о писателе, его биография, настолько насыщенная событиями, что ее вполне хватило бы на нескольких человек, сама личность художника, смотревшего на мир через призму своего удивительного воображения.

«Странность» Грина сказывалась во всем: в его непростых взаимоотношениях с собратьями по перу, в его положении «одинокого» путника, далекого от каких бы то ни было эстетических объединений, в его творчестве, всегда вызывавшем разноречивую реакцию, от восторженного одобрения до непонимания и категорического неприятия. Этим, очевидно, и обусловлена драматичность литературной судьбы писателя, судьбы его наследия, долгое время искусственно отчуждаемого советской критикой от художественных процессов начала века, до сих пор не исследованного в полном объеме.

История гриноведения развивалась неравномерно. Периодически возникавший в науке о литературе интерес к писателю сменялся годами отрицания его творчества. Это было обусловлено тем, что в советскую эпоху общегуманистические идеи Грина оставались невостребованными.

Непросто складывались отношения А. Грина с современниками. В дореволюционной критике его произведения гораздо чаще получали пренебрежительный отклик, чем доброжелательный. В 1914 году в послании к редактору В. С. Миролюбову Грин с горечью писал: «Мне трудно. Нехотя, против воли, признают меня российские журналы и критики; чужд я им, странен и непривычен...» [«Воспоминания об

Александре Грине» 1972, с. 485]. Авторы рецензий упрекали писателя в неправдоподобии, подражательстве представителям западноевропейской приключенческой литературы.

Одним из немногих, внимательно отнесшихся к художнику критиков, был А. Г. Горнфельд, который писал: «Грин все-таки не подражатель Эдгара По, не усвоитель трафарета, даже не стилизатор, он самостоятелен более, чем многие, пишущие заурядные реалистические рассказы...» [Горнфельд 1917, с. 280].

После революции на писателя посыпались обвинения в оторванности от жизни, идеализме. Ситуация несколько изменилась в 30-е годы: появились более объективные статьи, посвященные гриновскому творчеству, К. Зелинского, Ц. Вольпе, М. Шагинян, К. Паустовского, А. Роскина¹ и других. Однако и в их оценках зачастую просматривалась некоторая поверхностность взгляда. Так, Ц. Вольпе писал, что «...вся манера Грина выпадает из любых традиций русской литературы» [Вольпе 1991, с. 22], повторяя прежнюю мысль о следовании художника образцам англо-американской авантюрной прозы.

В 1950 году автор «Алых парусов» вновь оказался в числе неугодных: критика обвинила его в космополитизме. Поворотным в истории гриноведения стал 1956 год, когда в журнале «Новый мир» появилась статья М. Щеглова «Корабли А. Грина», сыгравшая значительную роль в популяризации творчества писателя.

В конце 50-х возникает интерес к оригинальному русскому художнику за рубежом: публикуются его произведения, выходят критические статьи и научные работы (С. Поллака, К. Фриу, позже Ф. Минквица, А. Цоневой, И. Л. Гюркиска)². В отечественном литературоведении серьезное изучение гриновского наследия начинается лишь с конца 60-х годов. Появляются первые диссертации, выходит ряд монографий³. На этом этапе исследователей в первую очередь интересуют своеобразие

художественного мира писателя, а также особенности его творческого метода. Зарубежные литературоведы и вслед за ними отечественные указывают на то, что традиции классического романтизма являются далеко не единственной составляющей последнего.

Польский исследователь С. Поллак называет Грина несомненным романтиком, но отмечает наличие разных тенденций в его творчестве [Поллак 1962]. В. Е. Ковский в монографии «Романтический мир Александра Грина» пишет, что метод писателя представляет собой «не просто романтизм, но романтизм в его «чистом» виде, весьма редко встречающийся в русской литературе и обнаруживающий в себе множество общеизвестных, «классических» признаков романтической литературы» [Ковский 1969, с. 267]. Одновременно ученый указывает на реалистический характер гриновского романтизма, далекого от «заоблачных далей» и связанного с земными проблемами, а также на некоторое сходство его с символизмом и акмеизмом. О реалистических чертах романтического метода писателя говорит и Е. И. Прохоров [Прохоров 1970].

В 80-90-е годы, когда после незаслуженного забвения стали возвращаться имена замечательных русских писателей: И. Бунина, И. Шмелева, Л. Андреева, В. Набокова – и публиковаться не доступные ранее массовому читателю произведения М. Булгакова, А. Платонова, А. Ахматовой и др., интерес к А. Грину значительно возрастает.

Появляются большое количество публикаций о нем в периодической литературе, новые исследования. Начиная с восьмидесятых годов, регулярно проводятся Гриновские чтения в г. Феодосии. Круг вопросов, связанных с изучением наследия писателя, заметно расширяется. В поле зрения литературоведов оказываются проблемы своеобразия творческой судьбы Грина, жанра его произведений, гриновского психологизма и другие.

К анализу романистики, в которой наиболее ярко отразились

особенности мировоззрения и метода писателя, обращаются Н. А. Кобзев и Т. Е. Загвоздкина⁴. Одной из первых данная исследовательница указывает на мифологизм как характерную черту художественного сознания Грина. В центре внимания И. К. Дунаевской, А. О. Лопухи, Е. Н. Иваницкой⁵ находятся этические и эстетические взгляды писателя, его концепция человека.

Более глубокое проникновение в художественную систему А. Грина на данном этапе позволило литературоведам сделать вывод о его тесной связи с русским литературным процессом конца XIX – начала XX века, о синтетичности его творческого метода. Так, Е. Н. Иваницкая пишет, что «А. С. Грин – характерная фигура эпохи порубежья. Его творчеству свойственно постоянное, внутренне противоречивое взаимодействие реалистического и модернистского направления...» [Иваницкая 1993, с. 7].

В отечественном гриноведении конца XX века актуальными становятся вопросы, связанные с поэтикой произведений писателя. Этому посвящены монографии Н. А. Кобзева «Ранняя проза Грина» и «Новелла А. Грина 20-х годов», диссертации Т. Ю. Диковой «Рассказы Александра Грина 1920-х годов: (Поэтика оксюморона)» и В. А. Романенко «Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина», научные статьи Т. Е. Загвоздкиной, Ю. В. Царьковой, О. А. Поляковой, Н. Д. Попы и других.

В 80-90-е годы появляются новые исследования творчества художника за рубежом⁶. Польский литературовед Е. Литвинов в своей работе «Проза А. Грина» рассматривает «модернистскую литературную родословную» русского писателя, повлиявшую на его мировоззрение, проблематику и поэтику произведений. Французский ученый П. Кастен обращается к проблеме литературной эволюции Грина.

Несмотря на возросшее научное внимание к личности и творчеству оригинального русского художника, в гриноведении существует немало

нерешенных вопросов. Перед исследователями стоит задача вписать Грина в культурный контекст современной ему эпохи, найти в истории литературы первой трети XX века место, действительно соответствующее масштабу его дарования. Остается открытым вопрос о творческом методе писателя, вовравшем в себя различные эстетические тенденции. Практически не исследована проблема типологических связей Грина с русскими и зарубежными художниками слова. Требуют дальнейшего изучения вопросы творческой истории отдельных произведений писателя. Перспективными остаются проблемы гриновской поэтики, решение которых в литературоведении только начинается. Этим и обусловлена актуальность данной работы.

В нашей диссертации произведения писателя рассматриваются в мотивном аспекте. В рамках данного подхода литературное наследие А.Грина пока не изучалось, хотя ученые нередко обращают внимание на значимость тех или иных мотивов в творчестве писателя. Особенно часто речь идет о романтических мотивах в его художественной системе. Например, В. И. Хрулев называет мотивы одиночества, двойничества, скитания, «томления»; И. К. Дунаевская – отчуждения человека от жизни, поиска идеальной страны; Т. Е. Загвоздкина – ухода / бегства из дома и т. д.

В современном литературоведении мотивный анализ как один из аспектов изучения индивидуальных особенностей творчества весьма актуален. По утверждению Э. Я. Бальбурова, «исследование мотива, если оно проделано творчески, действительно может выявить смысловые богатства произведения» [Бальбуров 1998, с. 14]. Продуктивность указанного подхода обусловлена природой данного компонента текста. Характеризуясь «повышенной степенью семиотичности», обладая «устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни» [Путилов 1992, с. 84], мотив соотносится с мировоззрением и мироощущением автора,

указывает направление его мысли.

На современном этапе отечественной науки теория мотива активно разрабатывается литературоведами, насчитывает десятки исследований, включает ряд концепций, но имеет незавершенный характер. Этим объясняются различия в определении термина и соответственно расхождения при выявлении и классификации мотивов в конкретной практике текстуального анализа.

В российском литературоведении к проблеме мотива первыми обратились А. Н. Веселовский, О. М. Фрейденберг, В. Я. Пропп. Ученые разрабатывали категорию мотива в рамках исторической поэтики применительно к эпическим жанрам устного народного творчества.

А. Н. Веселовский мотив трактовал как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [Веселовский 1989, с. 305], характеризующуюся устойчивостью и неразложимостью.

В. Я. Пропп, утверждая мысль о разложимости мотива, использовал для обозначения «первичных элементов» понятие функции, осмысливая ее как «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости» [Пропп, 1928, с. 30–31] для развития сюжета. Несмотря на различие подходов в трактовке названного нарративного элемента, ученые считали константными особенностями эпического мотива формульный характер и наличие действия в его структуре.

Данная проблема очень быстро вышла за границы фольклористики, распространившись на сферу изучения индивидуально-авторского творчества. Мотивы «новой литературы» отличаются от фольклорных и при их выявлении в тексте нередко возникают трудности: «Мотив или мотивный комплекс текста порой не только проглядывает, да еще и ясно, но закодирован в сложной нарративной структуре» [Бальбуров 1998, с. 14]. Поэтому перед исследователями встала задача найти универсальное

определение соответствующего термина. Ее решение осуществлялось в разных направлениях.

- Тематический подход к проблеме представляла собой позиция Б. В. Томашевского. По его мнению, «темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются мотивами» [Томашевский 1996, с. 70]. В современном литературоведении к нему близка точка зрения Г. В. Краснова.

А. П. Чудаков, давая определение термину «мотив» в «Краткой литературной энциклопедии», учитывает взгляды А. Н. Веселовского: «В применении к художественной литературе нового времени мотивом чаще всего называют отвлечённое от конкретных деталей и выраженное в простейшей словесной формуле схематическое изложение элементов содержания произведения, участвующих в создании фабулы (сюжета)» [«Краткая литературная энциклопедия» 1967, стб. 995]. Существенной характеристикой феномена он считает его «относительную устойчивость».

- Как «устойчивый формально-содержательный компонент литературного текста», отличающийся от темы «словесной (и предметной) закрепленностью в самом тексте» [«Литературный энциклопедический словарь» 1987, с. 230], трактуется данное понятие в «Литературном энциклопедическом словаре». Авторы статьи, посвященной мотиву, указывают на возможность выделения данного компонента текста в пределах отдельного произведения или ряда таковых, а также в рамках творчества того или иного писателя, художественного направления, литературы какой-либо эпохи. Сходно определяется термин «мотив» и в «Лермонтовской энциклопедии».

Б. Н. Путилов рассматривает данный феномен с точки зрения его структуры – как единство инвариантного и вариантного начал: «Понимание мотива – алломотива как элементов сюжета – текста представляется наиболее точным, отвечающим исходным толкованиям мотива

Веселовским и безусловно существенным в операционном смысле» [Путилов 1992, с. 78]. По мнению исследователя, мотив характеризуется традиционностью, а алломотив – изменяемостью, поскольку является конкретной реализацией первого и обладает значением лишь в данном тексте.

В. Е. Ветловская, трактуя указанное понятие, отталкивается от признака «действие»: «Сюжетная тема – это тема, передающая действие (совокупность взаимосвязанных событий), рассказ о нем, повествование в узком смысле слова. Сюжетный мотив – это мотив, относящийся именно к такой теме, т. е. всегда повествовательный мотив» [Ветловская 1994, с. 198].

Б. М. Гаспаров, напротив, истолковывает мотив очень широко. С точки зрения исследователя, в его роли может выступать «любой феномен, любое смысловое « пятно » – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.; единственное, что определяет мотив, – это его репродукция в тексте, так что в отличие от традиционного сюжетного повествования, где заранее более или менее определено, что можно считать дискретными компонентами («персонажами» или «событиями»), здесь не существует заданного «алфавита» – он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру» [Гаспаров 1993, с. 30–31].

Так же, как и Б. М. Гаспаров, В. И. Тюпа утверждает, что «мотив – это прежде всего повтор, но повтор не лексический, а функционально-семантический: один и тот же традиционный мотив может быть манифестируван в тексте нетрадиционными средствами» [Тюпа, Ромодановская 1996, с. 6]. Развивая идею предикативности мотива, литературовед считает необязательным явное присутствие действия в структуре данного элемента текста.

Подводя итог вышеизложенному, можно в качестве основных

признаков мотива назвать следующие: функциональность, повторяемость и вариативность.

В нашей диссертации под мотивом понимается устойчивый семантический компонент литературного текста, повторяющийся и словесно выраженный в нем.

Мотивы прозы Грина мы исследуем с учетом их архетипических значений. Подобный подход к интерпретация текста позволяет обнаружить в нем скрытые смыслы. Об актуализации архетипических значений в литературных произведениях говорит Е. М. Мелетинский. В качестве архетипических ученый рассматривает мотивы, в основе которых лежит некий микросюжет. В числе самых распространенных он называет мотив путешествия.

Ю. В. Доманский утверждает, что архетипические значения могут актуализироваться не только в сюжетных, но и предметных мотивах. Исследователь показывает, что более всего архетипам соответствуют литературные мотивы, связанные с основными сферами человеческого бытия: природой и пространством (к ним относится и мотив дома). «В мотивах, несоотносимых с основополагающими концептами, архетипическое значение воплощается в зависимости от ситуации» [Доманский 1999, с. 90]. Опираясь на результаты исследования Ю. В. Доманского, мы попытались определить наличие архетипических значений в ряде мотивов прозы Грина.

Согласно концепции К. Г. Юнга, архетипы – «наиболее древние и наиболее всеобщие формы представления человечества», содержащиеся в «коллективном бессознательном» [Юнг 1998, с. 72], – обнаруживают себя в сновидениях, обрядах, мифах, общечеловеческой символике, художественном творчестве. Поэтому в работе мы использовали материалы словарей мифов и символов в целях определения архетипических значений тех или иных мотивов.

Цель исследования состоит в том, чтобы показать, как воплощается на мотивном уровне произведений А. Грина доминантная в его творчестве идея движения.

Объектом нашего исследования являются прозаические произведения А. Грина. Предметом исследования в данной работе стали мотивы, воплощающие в художественной системе писателя идею движения. В процессе анализа мы рассматриваем мотивы как интертекстуальные (то есть повторяющиеся в различных текстах мировой литературы), так и внутритекстовые (функционирующие в пределах одного текста). Используя данные термины для обозначения разновидностей мотивов, мы опираемся на работу В. И. Тюпы, Е. К. Ромодановской «Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия)».

Представления Грина о человеке и его месте в мире, в основе которых лежит идея движения, находят отражение в творчестве писателя в интертекстуальных мотивах пути и дома. Несмотря на то, что мотив дома, на первый взгляд, не имеет прямого отношения к идеи движения, мы сочли невозможным уклониться от его исследования. Указанные мотивы, настойчиво повторяющиеся в прозе писателя, имеют архетипический характер и обладают особой устойчивостью в мировой литературе.

Критерием отбора конкретных художественных произведений А.Грина для исследования данных мотивов была степень их выраженности и значимости в том или ином тексте.

Мы рассматриваем также индивидуально-авторские внутритекстовые мотивы, воплощающие идею движения в прозе писателя. Они несут основную смысловую нагрузку в художественных текстах, включающих их. В результате эти мотивы не только приобретают символический характер в конкретных произведениях писателя, но и включаются в качестве символов в национальный общекультурный фонд. Подтверждением тому может послужить судьба гриновского образа алых

парусов, вошедшего в «Энциклопедию символов» Е Шейниной и уже на правах интертекстуального мотива присутствующего в ряде стихотворений русских поэтов XX века⁷.

Следует отметить, что рассматриваемые нами внутритекстовые мотивы являются предметными с точки зрения семантики.

В соответствии с целью исследования в диссертации поставлены следующие задачи:

- 1) раскрыть общенациональные истоки отдельных мотивов в прозе А. Грина и специфику индивидуально-авторского мотивотворчества;
- 2) выяснить семантику исследуемых мотивов в художественной системе писателя;
- 3) определить особенности функционирования данных мотивов в текстах А. Грина и их роль в структурно-смысловой организации произведений писателя.

Теоретической и методологической основой диссертации являются труды отечественных ученых, выработавших литературоведческие подходы и принципы текстуального анализа: М. М. Бахтина, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Е. М. Мелетинского, Т. В. Цивьян и др.; исследования в области теории мотива Б. М. Гаспарова, Б. Н. Путилова, В.И. Тюпы, Э. Я. Бальбурова и др.; работы российских и зарубежных историков литературы, связанные с изучением художественного процесса рубежа XX – XIX веков: В. А. Келдыша, Л. К. Долгополова, В. А. Мескина, В. Стады и др.; результаты исследований творчества А. Грина (В. Е. Ковского, Л. Михайловой, Н. А. Кобзева, В. И. Хрулева, Т. Е. Загвоздкиной, И. К. Дунаевской и др.).

В диссертации используются элементы сравнительно-исторического, сравнительно-типологического, системно-целостного, контекстуального (мифopoэтического) методов исследования, а также принципы мотивного анализа.

Основные положения, выносимые на защиту:

- 1) идея движения является одной из доминант художественной системы А. Грина;
- 2) на сюжетном уровне произведений писателя идея движения воплощается в архетипических мотивах пути и дома и ряде индивидуально-авторских мотивов;
- 3) мотивы, воплощающие идею движения, играют ведущую роль в сюжетно-композиционной и идейно-смысловой организации произведений писателя;
- 4) указанные мотивы выражают представления А. Грина об амбивалентности мира и активной роли человека во взаимоотношениях с ним.

Научная новизна данной диссертации обусловлена тем, что в ней впервые делается попытка проследить художественное воплощение в мотивной структуре прозы А. Грина идеи движения, которая является доминантной в литературе конца XIX – первой трети XX века. Несмотря на фундаментальную значимость в гриновском творчестве, она не подвергалась подробному исследованию.

Теоретическая значимость работы состоит в определенном вкладе в решение вопроса о формировании новых художественных методов в первой трети XX века и о новых качествах реализма и романтизма в этот период.

Кроме того, анализ комплекса мотивов в творчестве А. Грина обогащает теорию сквозных и интертекстуальных мотивов и принципов их эстетической реализации в контексте литературного процесса.

Практическое значение диссертации обусловлено возможностью применения результатов исследования в вузовском преподавании истории русской литературы XX века, в спецкурсах и спецсеминарах по творчеству А. Грина. Предложенный в работе подход к анализу произведений писателя

может также использоваться в практике школьного изучения литературы.

Основные положения диссертации были апробированы на аспирантском семинаре и научно-практических конференциях ЕГУ, на областной научной конференции «Молодежь и наука на рубеже XXI века» (Липецк, апрель 1997 г.), на международной научной конференции «Мир романтизма» (Тверь, май 2000 г.), на республиканской научной конференции «Русский роман XX века: духовный мир и поэтика жанра» (Саратов, апрель 2001 г.), на IV межвузовской конференции «Художественный текст и культура» (Владимир, октябрь 2001 г.), на международной научной конференции «Гриновские чтения – 2002» (Феодосия, 2002 г.). По теме исследования опубликовано 7 работ, две сданы в печать.

Материал в диссертационном исследовании организован по проблемному принципу.

Структура диссертации обусловлена поставленными в ней целью и задачами. Работа состоит из введения, двух глав, заключения и библиографического списка.

Примечания

- ¹ Шагинян М. А. С. Грин // Красная новь. – 1933. – № 5; Зелинский К. Грин // Красная новь. – 1934. – № 4; Вольпе Ц. Об авантюрно-психологических новеллах А. Грина // Грин А. Рассказы. – Л., 1935; Роскин А. Судьба писателя-фабулиста // Художественная литература. – 1935. – № 4; Паустовский К. Александр Грин // Год XXII: Альманах. – М., 1939.
- ² Pollak S. Geograf krajów urojonych // Pollak S. Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej. – Warszawa, 1962. – S. 180-196; Frioux C. Sur deux romans d'Alexandre Grin // Cahiers du monde russe et soviétique. – 1962. – Vol. 3. – № 4; Minckwitz F. Grin A. Jessi und Morgiana. – Weimar, 1967. – S. 231-237; Цонева А. Субъектный строй рассказов А. С. Грина (к вопросу о методе писателя) // Проблема автора в русской литературе XIX – XX веков: Межвуз. сб. – Ижевск, 1978. – С. 83-90; Gyurcsik I.-L. Primele povestiri ale lui Alexandr Grin // Studii de literatură română și comparată. – Timișoara, 1976. – S. 120-128.
- ³ Ковский В. Е. Преображение действительности. – Фрунзе, 1966; Ковский В. Е. Романтический мир Александра Грина. – М., 1969; Прохоров Е. И. Александр Грин. – М., 1970; Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина. – Горький, 1975.
- ⁴ Кобзев Н. А. Роман А. Грина: (Проблематика, герой, стиль). – Кишинев, 1983; Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: [Проблемы жанра]. – Вологда, 1985.
- ⁵ Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. – Рига, 1988; Лопуха А. О. Эстетический идеал и специфика его выражения в творчестве А. С. Грина. – Петрозаводск, 1987; Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. – Ростов-на-Дону, 1993.

⁶ Luker N. Alexander Grin: The Forgotten Visionary. – Newtonville, 1980; Litwinow J. Proza Aleksandra Grina. – Poznan, 1986; Оливье С. Александр Грин и приключенческий жанр в англосаксонской литературе // Известия АН СССР. Сер. лит. и яз. – М., 1990. – Т. 49. – № 1; Кастен П. Литературная эволюция Грина от декаданса до идеализма. – Университет де Прованс, 1997.

⁷ В данном случае мы наблюдаем частный пример возникновения собственно литературных мотивов в отличие от мифологических.

Глава 1

Архетипические мотивы пути и дома в творчестве А. С. Грина

§ 1. Культурологические истоки идеи движения в творчестве А. Грина

А. С. Грин вступил в литературу в начале XX века. Его творческая индивидуальность формировалась в переходный период, отличающийся особым динамизмом, напряженностью, обострением социальных и идеологических конфликтов.

Кризис действительности порубежной России обуславливал не только глобальная общественно-политическая трансформация. В стране, как и «во всем мире совершилась длительная и медленная, но глубокая и решительная, поистине непрерывная революция, не имевшая сугубо политического характера и способная преобразовать все аспекты жизни, от научного знания до экономической системы, от религиозной деятельности до коллективного поведения, от художественного восприятия до социальных институтов, создававшая предпосылки для нового человеческого сознания и нового отношения ко всему предшествующему развитию человечества» [Страда 1995, с. 11].

Грандиозные научные открытия (в первую очередь, квантовая теория и, теория относительности) сломали все прежние представления об окружающем мире, в результате он утратил былую устойчивость и неподвижность. Тревожные ощущения всеобщей зыбкости, необратимых, катастрофических изменений усилили процессы урбанизации и технизации жизни.

Кардинальные изменения охватили духовную сферу человека. Конец

века всегда сеет смуту в душах людей, вызывает желание критически оценить пройденный путь, спрогнозировать будущее. Но на рубеже XIX столетия возникла мысль о завершении не просто века, а длительного периода в развитии человечества, более того, появилась идея заката европейской цивилизации (О. Шпенглер «Закат Европы»).

Впрочем, апокалиптическим предчувствиям противостояли оптимистические устремления, надежды на позитивные перемены. В статье «Интеллигенция и революция» (1918) А. Блок назвал «музыкой» времени всеобщее желание преобразований. Он писал: «Что же задумано? Переделать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» [Блок 1971, с. 399].

Многими конец эпохи воспринимался как начало новой эры – «эры милосердия». В связи с этим большую актуальность приобрел вопрос о сущности и смысле исторического процесса. Линейно или по кругу он развивается, имеет прогрессивный или регressiveкий характер? Проблема исторического пути человечества была насущной для многих писателей и мыслителей этого периода, но каждый решал ее по-своему.

Другой стороной мировоззренческой ломки, происходившей на рубеже веков, стал религиозный кризис, который определяло сосуществование атеистических, богоборческих и богостроительных тенденций. Разрушение веры в высшее начало также порождало противоречивую реакцию в сознании людей: от восторга по поводу «освобождения» человека до трагического ощущения его одиночества и беззащитности.

Вообще, приметой переходной эпохи стало обращение к вневременным, онтологическим вопросам, центральным из которых был вопрос о соотношении человеческой личности и окружающей действительности. Кто такой человек? Жертва социальной среды или

игрушка в руках неведомых сил, всемогущего фатума; пассивный созерцатель или творец, своей волей преображающий жизнь? С верой в безграничные возможности, достоинство и исключительную ценность личности соседствовали представления о преобладании темного, животного начала в человеке, возникшие под воздействием дискутировавшихся в начале века идей З. Фрейда о бессознательном.

Изменения в сфере духовной культуры, мысли о будущем обусловили активный поиск новых моделей мира и «наиболее адекватной Грядущему модели Человека: Человека, одержимого Мыслью (М. Горький), Человека, равного Богу (В. Маяковский), Человека-андрогина (Вл. Соловьев, Д.Мережковский, З. Гиппиус), природного, естественного Человека (М.Арцыбашев) и так далее. Важно, однако, что любая модель представляла в конечном итоге «образ встающего человека...» [Мущенко 1999, с. 21–22]. На наш взгляд, органично вписывается в этот ряд и гриновский Человек Двойной Звезды.

Нужно отметить, что большое влияние на возникновение новых концепций человека в русской литературе порубежной эпохи оказали философские воззрения Ф. Ницше, его идея сверхчеловека.

Таким образом, прямо противоположные тенденции и точки зрения определяли общественную и культурную жизнь России с конца XIX века до тридцатых годов прошлого столетия. Этим объясняется и удивительное идейное, стилевое разнообразие в литературе, искусстве данного периода. Приметой нового времени стал художественный плюрализм. Появилось множество литературных объединений, эстетических программ. Рядом существовали, взаимодействуя друг с другом, реализм, натурализм, символизм, импрессионизм, неоромантизм.

Одной из важнейших особенностей литературного процесса данной эпохи был синтезм, принимавший самые разные формы. Соединение литературы с философией сказывалось в стремлении писателей наполнить

художественное произведение метафизическим содержанием. Пересечение ее с различными видами искусства (в первую очередь, с импрессионистической живописью) выражалось в повышенном интересе к предметному миру, внимании к деталям пейзажа, психологического состояния человека, к цвету, звуку, запаху.

Ярким примером синтезма явилось и взаимопроникновение эстетических направлений, взаимообмен образными средствами между различными художественными системами. Тенденция к синтезу нашла отражение в слиянии родов литературы (одним из проявлений этого процесса было усиление лирического начала в прозе, что особенно отличало творчество И. Бунина), в разрушении границ между жанрами.

Характернейшей чертой данного периода в истории русской культуры стало пристальное внимание художников слова к внутреннему миру человека, вневременным проблемам, стремление к максимальному обобщению. Желание приблизиться к тайнам бытия и души человеческой обусловило активное обращение писателей к мифам и легендам, использование различных форм условности.

Многое из того, что было востребовано литературой конца XIX – первой трети XX веков: идеи, художественные принципы, поэтические средства, – являлось достоянием классического романтизма. Вообще, одной из основных примет данной культурно-исторической эпохи стала активизация романтического типа творчества, в котором пересоздающее действительность начало преобладает над воспроизводящим. Это явление было вызвано кризисом существующих социальных отношений, кризисом человеческого сознания, при котором настойчивая потребность в обновлении сочеталась с неопределенностью перспектив общественного развития.

Романтическое начало связывало художников, принадлежавших к разным литературным направлениям, течениям и школам, совершенно

непохожих друг на друга по стилю, далеких друг от друга, часто диаметрально-противоположных, по идейным установкам.

Обозревая русскую литературу рубежа веков, отличающуюся особой пестротой и многообразием, С. А. Венгеров указывает на ее психологическое единство: «Есть одно общее устремление куда-то ввысь, в даль, в глубь, но только прочь от постылой плоскости серого прозябания, которое и дает основание сближать литературную психологию 1890 – 1910 годов с теми порывами, которые характерны для романтизма» [Венгеров 1914, с. 18].

Ряд романтических произведений, утверждающих идею активного отношения человека к жизни, создает на раннем этапе своего творчества М. Горький. Влияние романтизма сказывается в поэтике Л. Андреева: в образах героев-бунтарей, в трагических мотивах, в атмосфере таинственного, страшного, неотвратимого, пронизывающей произведения писателя. Есть его приметы (лиричность, повышенная экспрессивность) и в прозе И. Бунина.

Важной составляющей стали романтические традиции в теории и художественной практике русского символизма, связанного, по словам А. Блока, «с романтизмом глубже всех остальных течений» [Блок 1971, с. 483].

Те же тенденции характеризуют дореволюционное творчество В. Маяковского и Н. Асеева. Романтические мотивы возникают в поэзии Н. Гумилева.

Пафосом борьбы, жаждой революционного переустройства мира проникнуты произведения пролетарских поэтов (Д. Бедного, А. Гастева и других). Вообще, после 1917 года романтическое начало в литературе только усиливается. Этому способствовали перспективы социалистического строительства, вызвавшие необычайное воодушевление народных масс, всеобщую устремленность к будущему, к

коммунистическому идеалу. Романтический пафос отличает прозу и поэзию 1920-х годов (И. Бабеля, Б.Лавренева, А.Серафимовича, А. Малышкина, Ю. Либединского; Н.Тихонова, М.Светлова, Э. Багрицкого). Вообще, в той или иной степени романтические традиции присутствуют в творчестве практически всех художников слова конца XIX – первой трети XX веков.

Для обозначения целого ряда эстетических тенденций, возникших в этот период как реакция на кризис позитивизма в философии, исследователи уже давно используют термин «неоромантизм», трактуя его различным образом.

С. А. Венгеров в книге «Русская литература XX века. 1890 – 1910» (1914) данным понятием объединяет разные литературные направления, существовавшие на рубеже столетий.

М. Урнов в работе «Роберт Луис Стивенсон: (Жизнь и творчество)» [Урнов 1967] рассматривает неоромантизм как литературное направление, ставшее продолжением романтизма начала XIX века.

К. Г. Петросов использует термин «неоромантизм» для обозначения русского романтизма рубежа XIX – XX веков, о котором говорит не только как «о возрождении тенденций или продолжении традиций романтизма первой трети XIX века, а как об идейно-художественном явлении, типологически с ним связанном и в то же время самостоятельном, обладающем качественным своеобразием и новизной» [Петров 1978, с. 115].

К этой позиции близка точка зрения Д. К. Царика, определяющего неоромантизм как «особый этап в эволюции романтического (то есть нереалистического) типа творчества» [Царик 1979, с. 11]. Указывая на несомненную связь этого явления с классическим романтизмом начала XIX века, исследователь выделяет его отличительные черты.

В неоромантизме культ индивидуализма вытесняется установкой на

коллективизм, возникает тенденция к воссоединению человека и мира. Положительный герой лишен титанизма и является выходцем из массы. Он не стремится изменить мировой порядок, не размышляет над глобальными проблемами человеческого бытия. Однако личность такого типа всегда противостоит конкретным проявлениям зла и нацелена на служение людям.

Деятельное начало составляет сущность неоромантического героя. Чаще всего его активность носит внешний характер и реализуется в постоянном движении, поиске, приключениях, борьбе с природными стихиями. Но неоромантизму не чужды и проблемы духовного совершенствования человека путем преодоления пассивности, эгоизма.

Существенной чертой неоромантического творчества является единство этического и эстетического начал. Иначе, нежели в классическом романтизме, трактуется здесь идеал: он не отделен во времени и пространстве, а рассеян в окружающей человека действительности. Идеал доступен, но требует от личности особых усилий для его обнаружения.

К представителям неоромантизма в России Д. К. Царик относит А.Грина, А. Блока, ранних К. Паустовского, Э. Багрицкого.

Ученые до сих пор не выработали единой точки зрения на содержание этого понятия, поскольку в теории романтизма все еще много нерешенных проблем, в том числе вопросы о его хронологических рамках и дальнейшей судьбе в художественном процессе второй половины XIX – XX веков. Однако современные исследователи склоняются к мнению, что неоромантизм не представляет собой самостоятельного литературного направления или течения, так как складывается из разнородных и разнонаправленных явлений, не связанных общими мировоззренческими и эстетическими установками.

Рассматривая творчество А. Грина в русле неоромантизма, мы исходим из представления о художественном методе писателя как основывающемся на романтических традициях, взаимодействующих с

реалистическими и модернистскими тенденциями и изменяющихся под их влиянием.

Несмотря на ярко выраженное в русской литературе конца XIX – первой трети XX века романтическое начало, наибольшего выражения оно достигает в произведениях А. Грина, который на протяжении всей своей литературной деятельности остается последовательным приверженцем неоромантизма.

В наследии этого оригинального художника обнаруживается немало общего с творчеством отечественных литераторов (К.Паустовским, Ю.Олешей, А. Чаяновым и другими), а также зарубежных писателей¹. Один из ярких примеров связи Грина с современной ему эпохой – идея движения, имеющая основополагающее значение в его художественной системе.

Именно эта идея является началом, объединяющим разнородные эстетические тенденции в литературе данного периода. Более того, в атмосфере всеобщего брожения, противостояния, в условиях социального и духовного кризиса она становится смысловой осью философских и художественных исканий в культуре конца XIX – первой трети XX веков. Пусть смысл и направления движения различны, «...важно идти, быть в движении, преодолевая пространство, ради выхода в единый Космос» [Мущенко 1999, с. 19].

Показателен тот факт, что в начале нового столетия небывалый взлет переживало искусство танца, сущность которого и составляет свободное движение. Большим успехом в среде творческой интеллигенции пользовались знаменитые балеты Михаила Фокина, выступления Айседоры Дункан. В. В. Абашев называет танец одной из смысловых доминант, универсалий культуры серебряного века, отмечая, что он «ближе всего выражал ту общую захваченность идеей стихийности, жизненной динамики, которая характеризовала культурное сознание эпохи» [Абашев

1993, с.10].

Явлением того же порядка стало и развитие кинематографического искусства, которое открыло перед человеком возможность запечатлеть нестatischeсть окружающей его жизни.

Говоря об идее движения в культуре конца XIX – первой трети XX веков, нельзя не упомянуть о связи ее с особенностями национального характера. О странничестве как неотъемлемой черте противоречивой русской души говорит Н. Бердяев. По мнению философа, нашему народу свойственны «жажда преображения жизни», устремленность вдаль, искания Божьей правды, Царства Божьего.

Этим объясняется, что мотивы пути, странничества являются традиционными для отечественной литературы. Не случайно у Гоголя возникает лирический образ Руси-тройки, вихрем мчащейся по дорогам. Можно привести целый ряд художественных произведений, в которых значительную роль играет мотив пути: «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева, «Евгений Онегин» А. Пушкина, «Герой нашего времени» М. Лермонтова, «Кому на Руси жить хорошо» Н. Некрасова, «Рудин» И. Тургенева, «Очарованный странник» Н. Лескова и другие.

Динамичная переходная эпоха предельно актуализирует темы пути, выбора направления движения, о чем свидетельствуют сами заглавия произведений («Без дороги», «На повороте» В. Вересаева, «Перед чем-то», «Куда идти?» П. Боборыкина, «На перевале» А. Белого). Мотив пути обладает повышенной значимостью в творчестве М. Горького, для которого поиск смысла жизни неразрывно связан с движением, освоением пространства. Он является сквозным у А. Платонова, пронизывает поэзию А. Блока.

Интересным в этом плане представляется замечание Л. К. Долгополова об иллюзии статичности творчества А. Чехова: «Мотив движения, жизненного или в пространстве (а это значит, что и во времени),

или жажды движения, или поисков движения, или поисков выхода из неподвижности вообще, едва ли не главный мотив Чехова, если отвлечься от конкретного содержания произведений» [Долгополов 1977, с. 36].

Оsmелимся предположить, что в этом Грин превосходит своих товарищей по перу. Речь идет о писателе, в котором «чувство движения развито с необычайной остротой и совершенством» [Хрулев 1994, с. 145]. Движение становится не только главенствующей идеей творчества Грина, но и важнейшим принципом архитектоники его произведений, проявляющимся на всех уровнях:fabульном (путешествия персонажей), сюжетном (динамичность в развертывании событий, множество коллизий и перипетий), образном (духовная эволюция героев), языковом.

Говоря о смысловой подвижности антиномий в гриновских текстах, Т. Ю. Дикова заключает: «...для прозы Грина характерно почти полное отсутствие статичных положительных или отрицательных смысловых соответствий. Ничто в мире писателя не завершено, ничто не имеет своего предела, последней и окончательной «точки» своего смысла. Одно состояние переходит в другое, явление оборачивается противоположным, рожденное «перерождается», форма перетекает в другую. Все подвижно, все динамично, все мерцает, колеблется, наполняясь пафосом скрытой гармонии, потаенного идеала. И именно в этой «оборачиваемости», «перевернутости», «заменяемости» заключен особый – подвижный, «скользящий», «плавающий» – оксюморон, который творит образ и прекрасной, и страшной, «бесовской», демонической, неистинной жизни...» [Дикова 2000, с. 113].

Стоит отметить, что в творчестве Грина, в его системе ценностей, несомненно, нашла отражение биография художника. В шестнадцать лет начались странствия писателя по свету: он отправился в Одессу, надеясь поступить в Мореходные классы. В течение следующих четырех лет Грин побывал в Александрии, в Баку, на Урале, чередуя свои путешествия с

возвращениями (на короткий срок) домой, в Вятку.

В 1902 – 1903 годах как член партии эсеров Грин посетил с целью агитации Саратов, Тамбов, Екатеринослав, Киев, Севастополь. В 1906 году он отправился в ссылку в Тобольскую губернию, но почти сразу после прибытия на место бежал в Петербург. В 1911 году – снова оказался в ссылке, в Архангельске. По возвращении жил в Петербурге, Москве.

Последние восемь лет своей жизни (самый длительный по времени период «оседлости») Грин провел в Крыму, совершая частые поездки и пешие прогулки в Коктебель. Очевидно, что идея движения являлась для художника тем принципом, исходя из которого он творил и свою жизнь, и свои произведения.

Советская литературная критика долгое время относилась к Грину пренебрежительно, считая писателем, не откликающимся на запросы эпохи, называла его «попутчиком»². Однако если очистить это слово от идеологических напластований, вернув ему изначальный смысл, оно окажется верной характеристикой художника. Он действительно был попутчиком эпохи: шел тем же путем глубоких раздумий и поисков истинных ценностей, прокладывая при этом свою, неповторимую стежку в литературе.

Многие актуальные проблемы времени нашли выражение в произведениях писателя: идея движения, подразумевающая духовное самосовершенствование и преобразование окружающего мира человеком, идеи внутренней свободы личности, ее необыкновенных способностей и активного начала.

§ 2. Особенности функционирования мотивов пути и дома в творчестве А. Грина

Идея движения в художественной системе А. С. Грина прежде всего воплощается в мотивах пути и дома, являющихся сквозными.

Мотив пути возникает, хотя и пунктирно, уже во втором рассказе писателя «В Италию» (1906). А спустя два года в стихотворении «Бродяга» (1908) идея движения звучит уже в полный голос, более того, здесь намечены основные тенденции ее осмысления Грином:

В толпе румяных лиц, на празднике веселья,
 В тиши лесных равнин, где сторожат враги,
 У мачты корабля и в глубине ущелья,
 Как маятник, стучат пустынные шаги.
 Под солнцем и дождем, на миг не умолкая,
 Кладут они печать заброшенных дорог:
 Везде уходят вдаль, таинственно мелькая,
 Отмытые росой, – следы упрямых ног.
 И вечная борьба, кипящая укором,
 В задумчивых следах ответа не найдет,
И там, где фарисей стоит с поднятым взором,
 Усталый пилигрим смеется и идет...
 Идет к стране чудес, взлелеянной веками
 Грозы душевных бурь, стремлений без конца,
 В горнило тайных зорь, где пламя с облаками
 Таят лазурный блеск небесного кольца [Грин 2000, с. 29].

В основе стихотворения – традиционный для романтизма прием контраста. Пилигриму, стремящемуся к своей мечте, с улыбкой преодолевающему трудности пути, противопоставлен фарисей-

созерцатель. На наш взгляд, в произведении содержится аллюзия (см. подчеркнутую строчку) на рассказ-притчу Р. Л. Стивенсона «Вилли с мельницы» (1878), «расшифровывающая» смысл гриновского текста.

Герой английского писателя в юности мечтает покинуть свой дом в пустынной горной местности и отправиться на равнину, чтобы увидеть мир, чтобы жить полной, насыщенной жизнью. Случайный гость, «толстый молодой человек» [Стивенсон 1967, I, с. 174], «довольный» и «веселый», разубеждает Вилли, внушая мысль, что его жажда путешествий бессмысленна.

Мятежным стремлениям, томлениям человеческой души здравомыслящий гость противопоставляет вечное, неизменное сияние звезд. Он утверждает ценность спокойного существования, отрешенного созерцания «водоворота» окружающей жизни, которые приходят после осознания тщетности всяческих попыток найти счастье в далеком, неизведенном. Напоследок молодой человек приводит яркий пример, иллюстрирующий его умозаключения: «Видел ты, как одна белка крутится в колесе, а другая сидит и философски грызет орехи? Нечего и спрашивать, которая из них покажется тебе глупее» [Стивенсон 1967, I, с. 177].

Пассивному созерцанию жизни Грин противопоставляет непрерывное движение пилигрима, упрямо стремящегося вперед наперекор опасностям. Идея активного существования человека, намеченная в стихотворении, настойчиво развивается в последующем творчестве писателя.

Как известно, заглавие, будучи именем текста, воплощает в себе его смысл, служит для его познания и направляет читательское понимание. Поэтому присутствие мотива пути, имплицитное или эксплицитное, в заглавиях большого ряда произведений Грина («Вперед и назад», «Путь», «Вокруг света», «Сто верст по реке», «Возвращение», «Бегущая по волнам» и других) изначально свидетельствует о его повышенной значимости в художественной системе писателя.

Примечательно, что названия некоторых ранних рассказов после первой публикации были изменены автором: «Пороховой погреб» (1910) – «Пришел и ушел», «Глухая тревога» (1913) – «Глухая тропа», «Горные пастухи в Андах» (1913) – «Далекий путь». Этот факт свидетельствует о постепенной актуализации мотива в процессе становления творческого метода Грина.

Аналогичный пример усиления данного элемента текста за счет его импликации в заглавии можно привести из истории создания романа «Дорога никуда» (1929). Первоначально он назывался «На теневой стороне». История его переименования содержится в воспоминаниях Н. Н. Грин: «В 1928 году на выставке английской гравюры в Музее изящных искусств в Москве Александр Степанович увидел маленькую гравюру Гринвуда «Дорога никуда».

На этой выставке я была с ним и подробности помню очень отчетливо... Слева на стене, на высоте человеческого роста, небольшая гравюра в незаметной темной рамке, изображающая отрезок дороги, поднимающейся на невысокий пустынный холм и исчезающей за ним. Суровая гравюра. На ней надпись по-английски и перевод по-русски – «Дорога никуда» и имя автора – Гринвуд. Александр Степанович сказал: «Как хорошо названа гравюра... «На теневой стороне» переменю на «Дорогу никуда» [«Воспоминания об Александре Грине» 1972, с. 400].

Следует отметить, что идиостиль писателя эволюционирует в направлении расширения и усложнения семантики и структуры мотива пути.

Особенности функционирования указанного мотива в произведениях писателя мы исследуем в двух аспектах:

1) с точки зрения «объектной» структуры пути. Главную роль в ней играет дом, по этой причине соответствующий мотив оказывается в центре нашего внимания наряду с мотивом пути и значимым становится анализ

взаимодействия данных элементов текста. Другим существенным структурным компонентом пути в художественной системе Грина является тюрьма;

2) с точки зрения характера движения.

Древний мотив пути в процессе своего длительного бытования в литературе вобрал в себя большое количество семантических оттенков. «Повышенный смысловой потенциал мотива пути обусловил многообразие его перевоплощений» [«Лермонтовская энциклопедия» 1981, с. 306].

В творчестве Грина обнаруживается несколько его разновидностей, образующих, как минимум, два вариационных ряда. Первый мы выделяем, положив в основу дифференциации критерий цели передвижения персонажа, отражающий внутреннюю, содержательную сторону мотива. С этой точки зрения вычленяются следующие варианты пути: скитание (например, в рассказе «Смерть Ромелинка»), путешествие («Вокруг света»), бегство / уход («Рене», «Остров Рено»). Их сущностными признаками являются соответственно — отсутствие цели перемещения — наличие какой-либо цели (познавательной, экономической, развлекательной) — движение с целью освобождения от чего-либо (тюрьмы, каторги, общества).

Второй ряд выделяется на основе пространственного характера перемещения персонажа, т. е. критерия, определяющего данный мотив со стороны формы. Здесь мы различаем путь линейный, горизонтальный (например, в рассказе «Сто верст по реке») и вертикальный («Блистающий мир»); круговой («Дорога никуда», «Вокруг света»); путь в «лабиринте» («Крысолив», «Лабиринт»).

Однако следует отметить, что эти классификации вариантов мотива в определенной степени условны, так как они не всегда поддаются четкой дифференциации и в текстах произведений писателя, как правило, бывает по несколько разновидностей пути, образующих смысловой пучок.

А. Грин создает художественную реальность, «в которой соединяются интуитивная ориентация на древний миф, библейские, античные, средневековые литературные образы в систему с тем, чтобы по-новому осмыслить мир...» [Загвоздкина 1995, с. 19]. Поэтому функционирование чрезвычайно значимого мотива пути в творчестве художника во многом определяется мифопоэтическими традициями.

- Исследуя особенности пространства в архаичной модели мира, В. Н. Топоров выделяет его признаки: отделенность от не-пространства, заполненность вещами, которые конституируют его, наличие неблагоприятных мест, содержащих остатки хаоса. Структуру пространства определяет центр, обозначенный высшей сакральной ценностью, мировой горой, мировой осью и т. п., и периферия, отличающаяся особой опасностью для героя, граничащая с хаосом. Центр и периферию в архаичной модели мира всегда соединяет путь.

В. Н. Топоров определяет его как «образ связи между двумя отмеченными точками пространства» [Топоров 1982, с. 352], а также как метафора, обозначающая линию поведения человека. Неотъемлемым свойством пути (в первом значении) является постепенно возрастающая трудность, поэтому его преодоление «есть подвиг, подвижничество путника» [Топоров 1982, с. 352].

- Исследователь классифицирует разновидности мифологемы. Так, он различает вертикальный и горизонтальный пути, которые служат характеристикой перемещающихся персонажей с точки зрения наличия-отсутствия у них исключительных качеств. Последний, в свою очередь, делится на путь к сакральному центру (дом – храм) и путь к «чужой и страшной периферии» (дом – иное царство). Кроме того, в качестве типов мифологемы В. Н. Топоров называет круговой путь, «бесконечный, безблагодатный путь как образ вечности» и «нарочито затрудненный путь – лабиринт» [Топоров 1982, с. 352–353].

«Объектная» структура пути обнаруживает дифференциацию пространства на «свое», защищенное, контролируемое, безопасное, и «чужое», неопределенное, хаотическое, опасное.

Мифологема пути воплощает идею борьбы человека с хаосом, в которой победа героя «обозначает освоение пространства, приобщение его к космизированному и организованному «культурному» пространству» [Топоров 1982, с. 341].

Архетипическое содержание мотива пути активно репродуцировалось в художественном творчестве различных эпох. Как отмечает В. Я. Пропп, «в сказке и в эпосе действие очень часто начинается с того, что герой выезжает из дома. Путь героя как бы представляет ось повествования. Это – древнейшая форма композиции. Повествование кончается либо возвращением героя домой, либо прибытием его в иной город или иную землю» [Пропп 1998, с. 310].

По мнению М. М. Бахтина, хронотоп дороги имеет огромное значение в истории развития романного жанра. «...редкое произведение обходится без каких-либо вариаций мотива дороги, а многие произведения прямо построены на хронотопе дороги и дорожных встреч и приключений» [Бахтин 1975, с. 248], – пишет исследователь, приводя в пример такие жанровые разновидности, как «роман странствий» античной эпохи, XVII века, романтический и исторический роман. Тем, что именно на дороге обычно происходят встречи и события, обусловлена ее важная сюжетная роль в литературном произведении. О повышенной значимости мотива свидетельствует и «богатая метафоризация пути-дороги: «жизненный путь», «вступить на новую дорогу», «исторический путь» и проч. ...» [Бахтин 1975, с. 392].

Для удобства описания мы, вслед за Ю. М. Лотманом, разграничим понятия «путь» и «дорога». «Дорога» – некоторый тип художественного пространства, «путь» – движение литературного персонажа в этом

пространстве. «Путь» есть реализация (полная или неполная) или не-реализация «дороги» [Лотман 1988, с. 290].

В древнейших представлениях людей мотив пути оказывается неразрывно связанным с мотивом дома. Это объясняется тем, что мифологическая модель мира обладает особой пространственной организацией. В ее основе лежит оппозиция космоса – пространства, относительно безопасного для человека, и хаоса – не-пространства, враждебного людям.

Структурообразующая роль в создании архаичной картины мира принадлежит дому. Ибо с возникновением жилища «появилась универсальная точка отсчета в пространстве, причем важно подчеркнуть, что пространство вне дома стало оцениваться как упорядоченное (по другим правилам) именно благодаря существованию дома. Иными словами, дом придал миру пространственный смысл, укрепив тем самым свой статус наиболее организованной его части» [Байбурин 1983, с. 11].

В мифопоэтике жилище обладает следующими качествами: ограниченность, замкнутость, подконтрольность, защищенность, отделенность от внешнего мира. Однако мир является необходимым условием существования человека, который «не столько проводит жизнь в доме, сколько возвращается домой извне» [Цивьян 1978, с. 75–76]. Именно путь реализует связь с внешним пространством. В фольклоре и литературе мотив ухода из дома в «белый свет» нередко осмысливается как выход в сферу новых ценностей (что находит выражение в устойчивой словесной формуле русских сказок «людей посмотреть, себя показать»).

В мировоззрении древних славян дом выступает как средоточие основных жизненных благ человека, духовных и материальных. Эта, чрезвычайно емкая по своему содержанию, мифологема обладает большой устойчивостью в культуре. Дом – вневременная универсалия, связанная с представлениями о семье, родстве, близких людях, предшествующих

поколениях, о любви и заботе, о личностном начале.

В русской литературе XIX века теме дома отводится особое место. «Как правило, здесь дом поэтизируется, и в качестве средства поэтизации дворянского гнезда описаны сад, парк, пруд, река, многочисленные варианты цветников и цветов, в связи с ними – поэтические запахи, пение и щебетание птиц и т.д. Подробно воспроизведен и интерьер в том же качестве средства поэтизации: паркет, высокие затененные окна, двухсветные залы, хрусталь, бронза и др.» [Фоменко 1995, с. 97].

Говоря об этой традиции классической литературы, достаточно вспомнить идеализированный образ дворянской усадьбы, созданный И. А. Гончаровым в романе «Обломов». Спокойное течение жизни, наслаждение простым человеческим счастьем, гармония с природой и окружающими людьми – вот те ценности, которые воплощает в себе дом в культуре XIX века.

Ситуация кардинально меняется в начале нового столетия: «...мир начинает расширяться, разрывая свои границы. <...> Возникает уходящая во все стороны бесконечная связь: с одной стороны, она дает простор и свободу, с другой – лишает человеческое существование объективной точки опоры. Человек получает простор для движения, но зато становится бездомным» [Гвардини 1993, с. 255–256].

Глобальные изменения, охватившие общество, не могли не затронуть эту важнейшую сферу человеческого бытия. В представлении революционно настроенной части народа дом превращается из святилища, центра Вселенной в прибежище самодовольного мещанства, в оплот «старого», ниспровергаемого мира, в косное начало, антагонистичное процессам социального переустройства.

«Само понятие дом перестает входить в аксиологическую парадигму постреволюционной эпохи по причине его исконной связи с религиозной традицией, где человек является со-творцом, участником Божьего

Домостроительства, с самими устоями русской жизни, где дом – не просто место жительства, но «малая церковь», обитель Святого Духа, дом Божий...» [Проскурина 1996, с. 132].

Одним из первых в русской литературе первой трети XX века к теме бездомья обращается Е. Замятин. «Повесть «Уездное», как и «Алатырь», и «На куличках», – самые крупные произведения Замятина дореволюционной поры, – можно считать своеобразной увертюрой, где развернута предыстория гибели традиционного Дома» [Комлик 2000, с. 39]. Финалом этого трагического процесса, как показывает художник в своем романе-антиутопии «Мы», может стать полное крушение прежней системы ценностей и обезличивание человека.

Образ брошенного, холодного человеческого жилья возникает на страницах произведений А. Платонова. В творчестве М. Булгакова дому как ценностной категории противостоит жилплощадь. Мир «коммуналки» сатирически рисует М. Зощенко.

Бездомье, пришедшее на смену дому, и безбожие повлекло за собой ослабление родственных начал, межличностных связей. Одинокий, отчужденный человек, лишенный семьи и друзей, – распространенный образ в литературе первой трети XX века. Таковы лирический герой В.Маяковского, люди «дна» у М. Горького, персонажи Платонова, «нумера» в замятинском романе «Мы».

На важность дома в жизни и творчестве Грина первым указывает В. Е. Ковский. В книге «Реалисты и романтики» он обращает внимание читателей на отрывок из письма уже больного писателя к И. А. Новикову. В нем Грин рассказывает о своей прогулке в Коктебель, завершая ее описание словами: «Назад я вернулся по шоссе, сделав 31 версту. Очень устал и понял, что я больше не путешественник, по крайней мере – один; без моего дома нет мне жизни. «Дом и мир». Все вместе или – ничего» [«Воспоминание об Александре Грине» 1972, с. 558].

На наш взгляд, в письме Грина в свернутом виде изложена концепция всего творчества писателя. Ее составляющие: человек – дом – путь – мир. Главный принцип – единство, гармония всех элементов.

В. Е. Ковский связывает с этим признанием художественную эволюцию писателя: «Грин начинал – и биографически, и творчески – с бегства из «дома» в «мир» внешний, потянувший его романтическим обещанием прекрасного, но затем представший в своем жестком реальном облике. После долгих скитаний он приходит к идее дома, словно бы возвращенного в себя мир и лишившего его враждебности» [Ковский 1990, с. 260].

Действительно, в соответствии с тенденциями времени в раннем творчестве писателя дом как пространство ограниченное, замкнутое, статичное и безопасное несет в себе негативную оценочность. Ему противостоит бесконечный, изменчивый «мировой простор», полный красоты, «дающей радость глазам и отдых сердцу» [Грин 1965, с. 27], обещающий приключения. Семья, окружающие люди являются для гриновского героя «чем-то вроде тюремных замков» [Грин 1965, II, с. 26]. И если это «богатырь жизни», если ему хватает душевных сил преодолеть притяжение дома, как Черняку – герою рассказа «Возвращение «Чайки» (1910) или как Петру Шильдерову из «Далекого пути» (1913), то он выходит в мир на поиски новых истин. Цель и направление такого странствия обычно неопределенны, смысл его заключается в самом движении.

В неразрывной связи с процессом постепенного формирования гриновской концепции мира и человека находится становление творческого метода писателя. Эволюция Грина происходит в направлении от реализма ранних рассказов к неоромантизму зрелых произведений. Как одну из вех этого развития можно отметить рассказ «Путь» (1915), в основе которого лежат традиции классического романтизма.

Главный герой произведения Эли Стар находится в состоянии мучительной неудовлетворенности своей жизнью. Действительность представляется ему лишенной гармонии. Молодой человек видит цветущую степь («пестрая вереница красок»: «густая синева», «изумрудный блеск», «яркий поток света» [Грин 1965, III, с. 310]), пропадающую сквозь грубые очертания каменного города («дома, улицы, вывески, трубы» [Грин 1965, III, с. 310]).

Но гораздо важнее призрачной степи оказывается широкая дорога, ведущая к неведомой стране за холмами, где «непременно должны быть чудесные, немыслимые» вещи [Грин 1965, III, с. 311]. Ради иллюзорного мира Эли без колебаний бросает дом и людей, искренне его любящих. В произведении между реальностью и идеалом лежит непреодолимая пропасть, и уход героя от действительности осуществляется через безумие.

Мотив движения в «землю обетованную» позже получит широкое распространение в поэзии социалистического реализма³. Грин, напротив, откажется от него, отдав предпочтение не поискам абсолютного идеала, удаленного во времени и пространстве, что было характерно для классического романтизма, а воплощению идеала, пусть по крупицам, но здесь и сейчас (примером тому чудо, сделанное своими руками, в феерии «Алые паруса»).

По мнению Д. К. Царика, в неоромантизме «идеал рассеян, разбросан везде и повсюду, он таится рядом, в окружающей человека реальности, прекрасное, поэтическое перемешано с невзрачным, прозаическим, вселенское проблескивает в бытовом, небесное – в земном, в человеке есть и вечное и преходящее, порядок развеян в хаосе, гармония – в дисгармонии. И все это здесь, вблизи, только далеко не всегда и не всем доступно» [Царик 1984, с. 24]. Сказанное как нельзя лучше характеризует зрелое творчество А. Грина, где на первый план выходят «нехитрые истины», услышать которые мешает «толстое стекло жизни» [Грин 1965,

III, с. 61].

Подобное перефокусирование творческого взгляда писателя с далекого на близкое начинается, на наш взгляд, с «возвращения» к дому. Возможно, внешней причиной этого процесса явились постоянные изменения в обществе. По мере нарастания беспорядка, тревожных ощущений в предреволюционной России увеличивается потребность Грина найти опору в простых человеческих ценностях. В 1916 году выходит его рассказ «Сто верст по реке», в котором путь героя осмысливается как переход от «тьмы страданий» к «счастью» через духовное перерождение и обретение дома.

Важную роль в произведении играет мотив направления (само слово употребляется в тексте неоднократно) движения, при этом пространственные перемещения становятся метафорой жизненного выбора.

Изначально путь Нока характеризуется неопределенностью направления. Он представляется движением не куда-то, а от чего-то. Герой стремится убежать от тюрьмы и, что более важно, от себя самого, от своих страданий, от иллюзий молодости, заведших его в ловушку. Нока угнетает не столько физическая несвобода, сколько психологическая зависимость от женщины, ставшей причиной глубоких разочарований, утраты им веры в людей.

Душевное состояние героя противоречиво: под внешним слоем мрачного пессимизма, отчаяния и озлобления скрывается жажда любви и человеческого тепла. В целях изображения внутренней антагоничности персонажа Грин использует антитезу и оксюморон на стилистическом уровне («Хочу тепла и света; страшно, нестерпимо хочу! Не вешай голову, Нок, приходи в город и отыщи ад...»; «застыл в горькой радости и темном покое» [Грин 1965, II, с.165-166]) и мотив лабиринта на сюжетном («лабиринт» железнодорожных вагонов, леса, городских улиц).

Перед Ноком стоит задача выбора формы дальнейшего

существования: одиночество, безразличие ко всему, отрешенность от жизни, позиция стороннего наблюдателя за людьми – «безнадежными больными» или обретение истинных ценностей взамен ложных, преодоление негативного опыта прошлого.

Определенное направление путь героя, пространственный и духовный, приобретает благодаря Гелли, случайно оказавшейся с Ноком в одной лодке (что отражено на символическом уровне в ситуации, когда девушка правит лодкой, а молодой человек гребет).

В отличие от героя, не обладающего душевным равновесием и устоявшимися взглядами на жизнь, Гелли – цельная натура. Ее отношения с миром в известной степени гармоничны благодаря дому, к которому она всегда стремится как к сфере любви, дружбы, доверия и заботы.

Нок интуитивно ощущает тепло дома, исходящее от Гелли, и чувствует «горькую обиду» обделенности. Под воздействием девушки «на протяжении ста стремительных верст по реке меняются характер раздумий Нока о смысле существования и характер его мечты. Он проделал этот путь к себе, уже другому» [Михайлова 1980, с. 67].

Описание плавания занимает почти все текстовое пространство, за исключением одной главы. Важную роль в смысловой организации произведения играет образ реки. С этой мифологемой связаны мотивы очищения, обновления и соединения влюбленных, которые вполне реализуются в рассказе. Герой словно обретает второе рождение, основой его духовного преображения становится внутренняя и внешняя активность («боролся, не отступая до конца, как мог, с опасной судьбой» [Грин 1965, II, с. 157]), а своеобразным катализатором – случайная встреча с Гелли.

Писатель утверждает возможность гармонии человека с самим собой и окружающими людьми. В этом одно из основных отличий его творчества от романтизма XIX века, где герой «одинок, поскольку вся сущность его заключена в нем самом» [Волков 1995, с. 222].

В дальнейшем Грин соединяет идею пути в мировом пространстве, возникшую в ранних рассказах, с новообретенной идеей дома. Только взаимосвязь двух начал способна обеспечить гармоничное существование человека.

§ 3. Основные типы взаимодействия мотивов пути и дома в художественных произведениях писателя

3. 1. Противостояние пути и дома

Взаимоотношения мотивов пути и дома определяют структуру многих произведений писателя, а также воплощают его представления о мире и месте / роли человека в нем. Дом, антагонистичный миру, становится препятствием единению человека с космосом. Подобная ситуация легла в основу рассказа «Возвращение» (1917). Его главный герой резко отличается от указанного выше типа личности, которому свойственны «движения духа» и глубокая неудовлетворенность окружающей средой, своей бледной, однообразной жизнью в ней.

В основе сюжета – плавание крестьянина Ольсена на корабле, куда он поступает кочегаром ради денег. Ольсен одинок на судне, чужд и экипажу, и всему окружающему миру. Он сознательно отгораживается от того нового, не связанного с крестьянским бытом, что открывается ему в путешествии, замыкается в своей «скорлупе», составляя контраст остальным морякам, чьи мысли направлены к неизведанному.

В точке зрения героя пространственная организация мира сохраняет архетипические черты. Ее определяет оппозиция: «свой», внутренний космос, позитивный, – родная глухая деревня, сужающаяся в представлении крестьянина до печной трубы, и внешний, негативный, –

«утомительное чужое поле» [Грин 1965, V, с. 287].

Чрезвычайно важен для понимания характера героя его хронотоп, главными особенностями которого являются ограниченность и неизменность. Домашний locus Ольсена включает минимальное количество лиц: отца, мать и сестру, – жизнь которых однообразна, а деятельность ограничена кратким набором хозяйственных дел («Марта доит корову, старуха варит рыбку...» [Грин 1965, V, с. 289]. Время здесь циклично и неизменно: «Так же безнадежно и скучно судился его отец из-за пая в рыболовном предприятии, так же возилась в хлеву мать, так же улыбалась сестра, и платье у нее было то самое, в каком видел он ее год назад» [Грин 1965, V, с. 291].

Замкнутость пространства-времени героя сохраняется и за пределами его деревни. На корабле место Ольсена – в машинном отделении. В свободные от работы часы он спит или чинит белье. Само путешествие представляется ему сном, долгой болезнью. Мысли кочегара сосредоточены на доме, а его взор всегда обращен назад.

Основываясь на типологии Ю. М. Лотмана, Ольсена можно отнести к «героям своего места (своего круга), героям пространственной и этической неподвижности, которые если и перемещаются согласно требованиям сюжета, то несут вместе с собой и свойственный им locus» [Лотман 1988, с. 256].

Отправившись в плавание, герой впервые сталкивается с иным типом пространства – с безграничным и прекрасным миром. Их отношения изначально приобретают форму конфликта. Созданию антиномии «герой – мир» способствует субъектная организация текста. В рассказе можно выявить два противоположных типа сознания, повествователя и Ольсена, отличающихся характером восприятия окружающего мира, соответственно, позитивного и негативного.

Описание природы дается с позиции повествователя. Насыщенное

оценочно-экспрессивной лексикой («прекрасный», «нежный», «загадочные», «великолепная», «сказка»), оно служит выражению авторской идеи красоты и многообразия вселенной. У Ольсена незнакомая южная экзотика вызывает, помимо удивления, чувства недоверия, беспокойства, даже страха перед ее чарующей силой. Героем рассказа «чужой», внешний космос с ненавистью отвергается.

Изображая конфликт между человеком и миром, Грин прибегает к излюбленному приему удвоения сюжетных ситуаций. Однажды во время пути герой оказывается наедине с огромной, звездной ночью: «Странное чувство коснулось Ольсена: первый раз ощущал он пропасти далей, дыхание и громады неба. Но было в том чувстве нечто, напоминающее измену – и скорбь, ненависть... Он покачал головой и сошел вниз» [Грин 1965, V; с. 288]. Возвращение кочегара с палубы в машинное отделение имеет в тексте рассказа символическое значение. Анализ этого сюжетного элемента в аспекте архетипов позволяет увидеть глубинный смысл ситуации.

Пространство корабля можно рассматривать в качестве некой модели мира, где «верхом» является палуба, а «низом» – трюм. «Низ» как элемент одной из основных мифологических оппозиций традиционно соотносится с царством мертвых. Таким образом, отвергая великолепную ночь, прекрасный мир, герой отказывается от самой жизни и выбирает смерть. Этот вывод подтверждается композицией произведения: вслед за указанным эпизодом идет описание несчастного случая (падение с трапа в машинное отделение), ставшего причиной неизлечимой болезни Ольсена.

Однако автор дает своему герою еще один шанс установить гармоничные отношения с миром. Во время пребывания в лазарете, накануне возвращения домой Ольсен совершает прогулку по берегу моря. Снова его окружает величественная, загадочная и влекущая природа, помимо воли вызывающая в скучном, ограниченном сознании крестьянина

отклика. Вспоминая «серый родной угол» [Грин 1965, V, с. 290] и яростно гоня от себя ощущение прекрасного, герой вторично отвергает «Лунную ночь» и «Великий океан» – символы безграничного пространства и времени. Находясь перед выбором: «остаться здесь или ехать домой» [Грин 1965, V, с. 289] – он предпочитает последнее.

Итак, между миром и Ольсеном в рассказе встает дом. Архетипически он всегда противопоставлен макрокосму, но предполагает наличие связей с ним, возможность выхода во внешнее пространство. Здесь же дом на метафорическом уровне обладает абсолютной замкнутостью, герметичностью. Он (и семья как его неотъемлемая часть) не «отпускает» от себя героя, превращаясь в «душевые путы», разрушает едва начавшийся диалог с миром, мешает общению с другими людьми, является воплощением и в то же время причиной ограниченности сознания Ольсена.

Архетипическое значение данной мифологемы в рассказе частично инверсируется. В точке зрения героя дом остается пространством безопасности, устойчивости и спокойствия, однако здесь больной чувствует себя все хуже и хуже и, наконец, умирает. С другой стороны, являясь для Ольсена сферой любви и тепла, дом одновременно порождает в нем чувства ненависти, ярости ко всему новому, внутренний дискомфорт, актуализированный вариативным названием произведения – «Маятник души». Таким образом, перед нами неправильный дом, дом смерти, который выступает не центром вселенной, а ее антиподом.

По указанным причинам путешествие Ольсена, вместо того, чтобы открывать иные горизонты, становится безрадостным, мучительным движением к смерти. Оно является испытанием для героя, в котором обнаруживается его преобладающая внешняя и внутренняя статичность. Трудность пути заключается не в преодолении препятствий, опасностей на дороге, а в преодолении самого себя, к чему герой оказывается неспособным. Тем не менее, путь дает Ольсену толчок к осознанию

ошибочности своей жизненной позиции, хотя оно приходит слишком поздно и достается дорогой ценой.

Автор вводит в текст сразу две антитезы смерти героя: картину весны и образ ребенка, – символы возрождающейся жизни, полной, жадной, ищущей. Они помогают умирающему понять, «что он – человек, что вся земля, со всем, что на ней есть, дана ему для жизни и для признания этой жизни всюду, где она есть» [Грин 1965, V, с. 292]. Причем истина эта всегда была в Ольсене, и лишь «душевые путы» мешали ее осознать.

Трагичность финала рассказа придает авторской позиции особую остроту, категоричность: человек должен быть открытым миру, взаимодействовать с ним, стремиться реализовать свой потенциал, в противном случае он не заслуживает дара бытия.

В концепции «Возвращения» мир представляет собой космос, лишенный хаотического начала, враждебности по отношению к человеку, более того, он приобретает сакральный характер («Великий океан»). Но параллельно с произведениями такого типа писатель создает рассказы, где изображает беспорядочный, абсурдный, агрессивный мир, символами которого становятся война, разбушевавшаяся стихия, чума, безумие («Земля и вода», «Синий каскад Телтури», «Желтый город» и другие).

Это и позволяет соотносить Грина с художниками экспрессионизма и экзистенциализма. Однако выводы о том, что дореволюционные произведения писателя вызывают «чувство бесцельности», описывая сферу тьмы, а в «советский период из творчества Грина уходит представление об абсурдности мира» [Иваницкая 1993, с. 24], на наш взгляд, односторонни.

Применительно ко всему гриновскому творчеству нужно говорить скорее об амбивалентности, «нестабильности» (В. И. Хрулев) мира, который поворачивается к человеку то своей светлой, то темной стороной.

3. 2. Путь к дому

Поскольку характер взаимоотношений личности с окружающим миром в художественной системе Грина определяется степенью гармоничности динамического и статического начал, путь к дому становится способом противостояния хаосу. Весьма показательным в этом отношении нам представляется рассказ «Крысолов» (1924), по праву считающийся одной из вершин в творчестве Грина⁴.

В отличие от большинства своих произведений, писатель обращается здесь к изображению реального пространства-времени – Петрограда 1920 года. В рассказе запечатлены катастрофические последствия коренной общественной ломки, которая затронула все уровни человеческого существования в начале XX века.

Основную роль в выражении авторской концепции играют мотивы дома и пути, тесно переплетающиеся между собой в тексте произведения. Причем сюжетообразующим фактором здесь становится «квартирный вопрос» (сразу возникает аналогия с более поздним по времени создания булгаковским романом «Мастер и Маргарита»).

Весь поэтический строй «Крысолова» нацелен на то, чтобы передать гнетущую атмосферу постреволюционных лет, ощущение трагической потерянности человека. Главным признаком неестественного течения жизни, всеобщего беспорядка является в рассказе разрушение, потеря дома как сферы безопасности, уюта и тепла, как идеально-нравственного ориентира.

Исходной точкой сkitаний героя-повествователя становится унылая комната в коммунальной квартире. В ней нет ничего от традиционных представлений о доме. Своей оголенностью, неуютностью («загнившее окно», «маленькая железная печка», «голый стол») комната напоминает скорее тюремную камеру. Обращает внимание отсутствие малейших

деталей, указывающих на родственные связи, прошлое, интересы героя.

Признаком ненормального существования, максимального внутреннего дискомфорта героя становится двойственное состояние одиночества, отчужденности и невозможности полного уединения, отдыха из-за перенаселенности «коммуналки»: «За стеной комнаты жила прачка; я целыми днями прислушивался к сильному движению ее рук в корыте... Там же отстукивала, часто глубокой ночью – как сошедшие с ума часы – швейная машина» [Грин 1965, IV, с. 361]. Создается образ ненастоящего дома – псевдодома.

Вследствие длительной болезни герой теряет и это мрачное пристанище, превращается в бездомного до тех пор, пока обретает сомнительный приют в здании бывшего Банка.

Образ Банка – центральный в рассказе. Он довершает гриновскую картину грандиозного беспорядка, материального и духовного запустения, царящего в мире. Неслучайно сквозными, настойчиво повторяющимися мотивами в описании Банка являются пустота, тишина, тлен и безжизненность – признаки «стихийного, неодолимого сокрушения» [Грин 1965, IV, с. 367], катастрофы⁵.

Главенствующим принципом создания этого символического образа становится принцип перевернутости, оборачиваемости, представляющей собой метафору нарушения нормального порядка вещей, трансформации традиционных человеческих ценностей и представлений.

- Прежде всего, в качестве жилья выступает не предназначенное для проживания помещение и, в отличие от дома, характеризующееся «несоизмеримостью с человеком» («Ватикан», «вместилище толп», «бесконечный дом»). Последнее качество в мифопоэтике является признаком макромира. Причем это пространство имеет амбивалентный характер: оно одновременно замкнутое, ограниченное и безграничное из-за лабиринта комнат (данное свойство актуализировано в сравнении

помещения с двумя зеркалами, повторяющими отраженное ими пространство до бесконечности).

Помещение бывшего Банка наглухо отгорожено от внешнего мира и от людей («засекреченный» вход, окна в двойных рамках, не пропускающие воздух и звуки, позволяющие увидеть лишь крыши домов). Однако оно не обеспечивает безопасность, напротив, множество раскрытых дверей вызывают у человека ощущение бесприютности, незащищенности.

Герою удается найти в лабиринте комнат «кабинет с одной дверью, камином и телефоном» [Грин 1965, IV, с. 368]. Но и этот *lokus* внутри пространства банка является лишь имитацией дома. Символической деталью в интерьере комнаты становится камина, порождающий ассоциацию с «домашним очагом» и не реализующий ее традиционное значение: «Но бесплодно тайно горел этот случайный огонь. <...> Он был неутешен, как костер вора» [Грин 1965, IV, с. 369].

Инверсированной в рассказе оказывается семантика окна, одного из основных элементов дома. Архетипически окно имеет амбивалентный характер, и амбивалентность его «всегда направлена в неблагоприятную сторону» [Цивьян 2000, с. 3]. «Окно как нерегламентированный вход в дом (вместо двери), согласно мифопоэтической традиции, используется нёчистой силой и смертью» [Соколов 1982, с. 250].

В «Крысолове» складывается обратная ситуация: двери представляют для героя наибольшую опасность, тогда как чердачное окно несет избавление от неминуемой гибели. Позитивное значение окна в рассказе обусловлено его связью с внешним миром и негерметичностью («Наконец, я был у окна. Свежесть открытого пространства дышала глубоким сном» [Грин 1965, IV, с. 386]).

Метафорическая перевернутость наблюдается в описании одной из зал Банка, пол которой, уставленный люстрами всех видов, как бы меняется местами с потолком.

Важнейшей характеристикой образа Банка является оппозиция «свет – тьма», с которой в рассказе связаны ситуации опасности – безопасности для героя. Свет и тьма – это одно из основных противопоставлений в мифологической модели мира. Оно соотносится с верхом и низом, с небом и преисподней, с добром и злом. «Отделение света от тьмы (дня от ночи) равнозначно отделению космоса от хаоса...» [«Мифологический словарь» 1991, с. 669].

Следует отметить, что сюжетное время произведения – это преимущественно вечер и ночь (время действия нечистой силы). Утро в финале рассказа несет огромную смысловую нагрузку, знаменуя начало новой жизни героя, освобождение от оборотней.

Характерным признаком банковских помещений становится либо затемненность в той или иной мере («сумерки», «мгла», «мутный свет», «мрак», «тьма», «полутьма»), которую не в состоянии рассеять ни огарок свечи, ни пламя камина, либо, напротив, яркий, огненный свет. Здесь оба начала имеют дьявольское происхождение (например, свет загорается и гаснет без участия героя). Кроме того, элементы этой оппозиционной пары отличаются семантической незакрепленностью, тенденцией к обрачиваемости. В точке зрения героя, находящегося в «доме», тьма как опасная зона и свет как безопасная минимум пять раз меняют свои значения на противоположные. Происходит их смешение.

В отличие от внутреннего пространства, вовне свет и тьма сохраняют свои архетипические значения. Помимо противопоставления «свет – тьма», в тексте возникает еще одна оппозиция – внешний, естественный свет, оценивающийся героем положительно, так как несет ему спасение, и внутренний, искусственный, амбивалентный.

Итак, помещение бывшего Банка – это сфера хаоса, отличительными признаками которой являются пустота, аморфность, неразделенность противоположных начал (света и тьмы). Этот образ отсылает нас к

эсхатологическим мифам, повествующим о вторжении сил хаоса, тьмы, смерти и разрушении ими космоса.

Временное пристанище героя оказывается антидомом – «чужим, дьявольским пространством, местом временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир» [Лотман 1997, с. 748]. Враждебность и «оборотность» (как свойство потустороннего мира) антидома находят наивысшее выражение в его обитателях – крысах-оборотнях.

В древнейших представлениях людей мыши (крысы) являются хтоническими животными, способными на метаморфозы (мотив превращения дьявола в мышь, а также человека, особенно женщины, в мышь и наоборот). Часто с ними «связываются предзнаменования смерти, разрушения, войны, мора, голода, болезни, бедности...» [Топоров 1982, с. 190]. И если мышь в европейской традиции выступает как амбивалентный персонаж (положительный в мифологическом культе Аполлона Сминфея, а также в фольклоре, где мышь нередко помогает герою или героине), то крысы обычно воспринимаются в негативном контексте.

Архаичные представления легли в основу литературного «крысомифа» (Н. О. Осипова), имеющего богатейшую традицию. Она восходит к средневековому искусству, в частности, к преданиям об архиепископе из Метца и гораздо более популярной немецкой легенде о гамельнском Крысолове. Широкое распространение «крысиная» тема получает в творчестве романтиков, пристально интересовавшихся средневековьем и фольклором (баллада «Суд божий над епископом» Р. Саути и ее одноименный перевод В. А. Жуковского, «Щелкунчик и мышиный король» Э. Т. А. Гофмана).

Наиболее востребованной ими оказалась легенда о Крысолове. Увидев в ней «благодатный материал для воссоздания романтической картины мира с ее дихотомией, сакрализацией всего от малого до беспредельного, с

«демонизацией» мироздания (у поздних романтиков), поэты-романтики пытались превратить в нечто целое открывшуюся им часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [Осипова 1997, с. 37].

Как отмечает Н. О. Осипова, «“крысиная” символика нашла свое продолжение и в искусстве XX века, став своеобразным критерием познания мира, приобрела характер новой мифологемы. Будучи связанной с идеей слепого, неумолимого рока, стихийной катастрофы, нашествия, она оказалась способной выразить кошмар XX столетия с его революциями, войнами, безжалостным наступлением урбанистической цивилизации, непреодолимой «мутацией» человеческого сознания» [Осипова 1997, с. 66].

К этой теме обращались М. Цветаева («Крысолов»), В. Хлебников («Крыса»), Н. Тихонов («Крыса»), В. Раабе («Гамельнские дети»), Ю.Вольф («Гамельнский крысолов»), К. Цукмайер («Крысолов»), Б. Брехт («Правдивая история о крысолове из Гамельна»), Н. Шют («Крысолов»), Э.Гейбелль («Смерть Крысолова»), Г. Грасс («Крыса») и другие.

Сюжет популярного средневекового предания о гамельнской трагедии не используется Грином, а его Крысолов очень далек от фольклорного образа таинственного музыканта. Нет упоминаний о легенде в документальных свидетельствах, относящихся к истории создания гриновского рассказа⁶.

Однако название произведения, даже если это не было предусмотрено автором, вызывает устойчивую ассоциацию с преданием вследствие его общеизвестности. Кроме того, неявную перекличку с ним содержит «немецкая» тема в рассказе (немецкая лексика, упоминание о старинной книге средневекового немецкого писателя Эрта Эртруса «Кладовая крысиного короля»).

Так или иначе, литературоведы включают А. С. Грина в число реципиентов популярного литературного сюжета. По мнению А. Е. Нямцу, в его рассказе «средневековая легенда разрабатывается в контексте

некоторых процессов, появившихся после октября 1917 г.» [Нямцу 1999, с. 134]. В. В. Харчев считает, что писатель отталкивался от средневекового предания как истории «искушения и гибели», истолкованной им «в символико-философском смысле» [Харчев 1975, с. 202].

Безусловно, образ Крысолова играет важную роль в смысловой организации произведения, не случайно заглавием служит антропоним внешне второстепенного персонажа. Его символизм изначально задан автором: актуализацией профессии действующего лица, которая приобретает статус имени собственного. Этот образ вводит в рассказ тему борьбы со злом, воплощением которого являются крысы.

Чрезвычайно значимым для Грина оказывается мотив оборотничества, благодаря которому хтонические животные, связанные с *inferno*, предстают ипостасью человека. Крысы в облике людей символизируют низшую часть души, стихию порочных страстей, которая активизируется во время народных бедствий. Крысочеловекам «благоприятствуют мор, голод, война, наводнение и нашествие. <...> Они крадут и продают с пользой, удивительной для честного труженика, и обманывают блеском своих одежд и мягкостью речей. Они убивают и жгут, мошенничают и подстерегают...» [Грин 1965, IV, с. 391]. Крысы в рассказе являются олицетворением современной писателю эпохи, в которой на первый план выходит «звериное», жестокое начало⁷.

Символический образ заброшенного Банка в тексте рассказа обладает семантической многозначностью. С одной стороны, это антидом, воплощающий идею хаоса, охватившего мир, разрушения духовных и материальных (разоренный банк – признак экономической нестабильности) основ бытия, перевернутости человеческих взаимоотношений, привычных норм и установлений.

С другой стороны, его можно рассматривать как символ самой души человека, пребывающей в состоянии опустошенности, потерянности,

оторванности от окружающего мира, «заволокнутости сознания». Данное значение образа актуализируется благодаря мотиву пути. Как справедливо отмечает Л. Михайлова, «характеристики «местности» уподобляют блуждания героя в огромном и темном мертвом доме банка новизне своеобразного путешествия, но это путешествие по извилинам своей души» [Михайлова 1980, с. 114].

Путь героя в рассказе имеет сложную структуру. Он складывается из двух частей, противопоставленных по ряду признаков. Первая представляет собой блуждание в замкнутом, внутреннем пространстве Банка – в «лабиринте». Вторая – целенаправленное, линейное движение в открытом, внешнем пространстве.

Лабиринт – один из древнейших, емких по содержанию символов. Его значение амбивалентно: он пугает своей безвыходностью, таинственностью, представляет угрозу для того, кто окажется в нем, и выполняет функцию защиты сакрального центра от врагов, злых духов. Мицфологема «лабиринт» прежде всего осмысливается как испытание для человека, целью которого является преодоление себя (миф о Минотавре), очищение и возрождение (миф о Мулуа Сатене), самопознание, обретение сакральных ценностей.

Традиционно соотнесение этого мифологического образа с душой человека. «... лабиринт ассоциируется с отчаянием тех, кто блуждает, не слыша своего внутреннего голоса, призывающего к духовности... Он воплощает также неразбериху, трудности и испытания на пути посвящения, которые каждый человек должен преодолеть в поисках себя, центра собственной личности, где совершается второе рождение» [Жюльен 1999, с. 209–210].

В описании палат Центрального Банка обращает на себя внимание такая символическая деталь, как множество лестниц. В мифопоэтической традиции лестница является медиатором между верхом и низом, космосом

и хаосом, миром богов и царством демонических сил, хтонических животных. Блуждая в «лабиринте», герой то поднимается вверх, как бы стремясь к космосу и гармонии, то спускается вниз, словно возвращаясь к хаосу. Такое колебательное движение – символ внутренней неопределенности, отсутствия равновесия, некоего аксиологического центра в душе героя. Таким образом, путь в «лабиринте» актуализирует проблему духовных исканий героя.

Интересен тот факт, что гриновский текст обнаруживает некоторое сходство в деталях с древнегреческим мифом о Минотавре. Помимо лабиринта, их объединяет зооморфный мотив (Минотавр – крысы-оборотни как воплощение опасности, таящейся в лабиринте), а также наличие связи героев с внешним миром. У Грина в роли нити Ариадны выступает случайно заработавший телефон (номер герою дает девушка по имени Сузи – единственное теплое воспоминание о мире). В обоих случаях средства связи становятся спасительными ориентирами для героев.

Основываясь на сходстве отдельных сюжетных элементов мифа и «Крысолова», можно говорить о смысловом аспекте преодоления личностью собственных негативных психических комплексов в рассказе. Однако здесь есть отличие от мифа. Применительно к гриновскому герою следует вести речь не о низменных животных инстинктах, которые олицетворяет зооморфное существо (тем более что аналогии убийству Минотавра в рассказе нет)⁸, а о страхе перед жизнью, парализующем волю и вызванном пугающими, еще не осмысленными изменениями в мире.

Троекратный путь в «лабиринте» знаменует этапы духовной эволюции героя. Его первое блуждание по бесконечным комнатам мертвого здания, однообразное и бесцельное («Мне казалось, что я иду по дну аквариума, из которого выпущена вода, или среди льдов, или же – что было всего отчетливее и мрачнее – брожу в прошлых столетиях, обернувшихся нынешним днем» [Грин 1965, IV, с. 366]), конституирует исходное

внутреннее состояние героя: оторванность от «корней», одиночество, опустошенность, ощущение бессмыслицы жизни, равнодушие к собственной судьбе («...давно уже не заботился о себе, махнув рукой как прошлому, так и будущему» [Грин 1965, IV, с. 360])⁹.

На этом этапе герой как бы отдается во власть хаоса, попадает под «соблазн разрушения», смиряясь с мыслью о катастрофе. Он стремится обрести хотя бы относительный покой в бездеятельной отрешенности от жизни («Я нашупал покой среди нежилых стен и жаждал удержать ночную иллюзию» [Грин 1965, IV, с. 379]).

Однако герой быстро осознает иллюзорность подобного желания, неизбежность столкновения с враждебными силами и необходимость занять активную позицию. Понимание этого является результатом второго блуждания в «лабиринте», которое представляет собой путь вслед за ложным ориентиром (тайной невидимой женщиной), ведущий к гибели. Придя на смену «прежней холодной и громадной пустоте» [Грин 1965, IV, с. 384], перед героем раскрывается темная сторона жизни, которую составляют обман, интриги, преступления. Опасность, угрожающая ему самому, и, в большей степени, опасность, грозящая единственному дорогому человеку, выводят героя из первоначального состояния духовного «сна»¹⁰.

В третий раз путь в «лабиринте» реализуется как бегство от преследователей-оборотней, уход из антидома (и одновременно от прежнего опустошенного состояния). Тот факт, что, мечась по комнатам в поисках выхода наружу, герой неизменно стремится вверх (и спасается, выбравшись на крышу), указывает на внутренние изменения в нем.

Очевидно, что практически все семы архетипического значения лабиринта актуализируются в рассказе «Крысолов». Так как «наиболее очевидный символизм лабиринта – многообразие предлагаемых жизнью проблем и трудность выбора правильного решения» [Жюльен 1999, с. 184],

в рассказе возникает характерная для писателя тема выбора, но не в сфере нравственности – безнравственности, а в плане активности – пассивности личности.

Однако путь героя не исчерпывается «лабиринтом». За пределами антидома его характер резко меняется. Это уже не бессмысленное блуждание или метание и кружение на одном месте, а стремительный бег, почти полет, по улицам и площадям ночного Петрограда, когда незримая цель ведет героя по прямой, не давая сбиться с дороги.

Трижды на его пути возникают препятствия: оборотни в облике потерявшегося ребенка и Сузи и река. На этом этапе крысам – символам ложных ценностей – уже не удается увлечь за собой героя. У него как бы открывается внутреннее зрение, позволяющее различать истину и обман. Наконец «летящий прыжок» через щель разводного моста как аналог мифопоэтической переправы через реку символизирует «завершение подвига, обретение нового статуса, новой жизни» [Топоров 1982, с. 376] героем произведения.

Путь заканчивается в квартире Крысолова. Это истинный дом, в отличие от псевдодома (комнаты героя) и антидома (бывшего Банка). Он находится в гармоничных отношениях с миром: будучи связанным с ним (через окна, пропускающие свет и голоса улицы), дом одновременно защищен от его опасностей (хотя имеется «искусственная лазейка»). В жилище Сузи и ее отца есть «настоящая кровать» – знак царящего в нем покоя и уюта. Здесь герой наконец-то может крепко заснуть.

Путь от бывшего Банка к дому девушки соотносится с мифологическим путем, связывающим периферию пространства, царство хаоса и злых сил со сферой космоса, с центром, и характеризующимся трудностью, наличием неожиданных препятствий (злые духи, река, мост и др.). Он требует смелости и находчивости, и в процессе его преодоления «происходит становление человека как героя» [Топоров 1982, с. 352].

В рассказе «Крысолов» опасности являются необходимым условием духовного возрождения героя и возвращения к утраченным ценностям. Их средоточием становится дом, который стабилизирует существование человека, гармонизирует его отношения с миром, пробуждая в личности активность, желание защищать свой космос.

Рассказ «Крысолов» отличается «параболичностью» сюжетно-композиционной структуры¹¹. На наш взгляд, в нем можно выделить три смысловых уровня. Первый, внешнесобытийный пласт составляет путь героя в поисках жилья. Следующий слой, символический, создают события его внутренней жизни. Здесь в центре внимания оказываются духовные метания конкретной личности в условиях рушащегося мира. Вехами эволюции героя от одиночества, безнадежности, страха, пассивности, потери себя к обретению близких людей, веры в будущее, собственного Я становятся псевдодом – бездомье – антидом – дом.

Но есть еще один, более глубокий уровень философского обобщения. Он возникает благодаря «крысиной» теме и символическому образу Крысолова. Очень важно, что в finale произведения молодой человек оказывается в квартире истребителя оборотней. Здесь начинается новый, скрытый от читателя, путь героя. Не случайно его повествование завершается многозначной фразой: «Я должен завоевать доверие...» [Грин 1965, III, с. 392]. Образ Крысолова превращает проблему индивидуальной судьбы в общечеловеческую: проблему существования личности как деятельного противостояния злу.

3. 3. Путь, лишенный дома

Итак, в художественной системе А. Грина путь как поиск истинного дома является признаком активности человека. Путь, лишенный дома,

напротив, свидетельствует либо об отсутствии этого качества в личности, либо о его мнимости. Проблема деятельного существования выходит на первый план в последнем законченном романе А. Грина «Дорога никуда» (1929) и связана с мотивом кругового пути, то есть повторяющегося, возвратного движения.

Одной из характерных примет российской и европейской духовной культуры XIX – начала XX веков стала идея «вечного возвращения», получившая широкое распространение благодаря Шопенгауэру и Ницше. Мысль о мировом круговороте привлекает внимание многих русских писателей и поэтов: Д. Мережковского, А. Белого, Вяч. Иванова, Л. Андреева, А. Блока – и трактуется разноречиво. Однако она, в первую очередь, связывается с вопросами о смысле бытия, о роли человека в истории.

Грина же идея кругового движения интересует не столько в обобщенно-историческом аспекте, сколько в аспекте конкретно-личностного существования. В центре внимания художника – возможности человека как творца собственной судьбы. При этом мысль о трагической обреченности на постоянные повторения оказывается духовно чуждой писателю.

Круг, один из самых распространенных мифopoэтических символов, выраженных практически во всех культурах, обладает амбивалентной семантикой, тяготеющей к позитивности. Он является знаком солнца и неба. Сакральная осмысленность кругового движения выражается в ритуальных обходах святилища, дома, нового места поселения (например, в обряде венчания, во время богослужения). Ограничиваая пространство, круг выполняет функцию защиты его от враждебных сил. Он символизирует вечность, воплощает «идею единства, бесконечности и законченности, высшего совершенства» [Топоров, Мейлах 1982, с. 18].

Круг присутствует в мифopoэтических образах вселенной (как

горизонтальная проекция мирового дерева, мировой горы, в образе яйца, из которого зародился мир, в древнеиндийских мифах) и нередко служит знаком божественной природы, святости (например, нимб в православной символике).

«Круг ограничивает внутреннее конечное пространство, но круговое движение, образующее это пространство, потенциально бесконечно» [Топоров, Мейлах 1982, с. 18]. Однако круг предполагает возвращение на то место, откуда начинается движение. Поэтому он может осмысливаться как «безвыходное положение, бесполезное прокручивание, где нет реального поворота и принципиального разрешения ситуаций» [«Энциклопедия символов, знаков, эмблем» 2000, с. 243] (такое значение имеет метафора «порочный круг»). Так в христианской религии круговой путь оценивается негативно и противопоставляется линеарному движению человечества к будущему спасению.

Семантика круга широко используется Грином на разных уровнях структурно-смысловой организации произведений: сюжетно-композиционном, стилистическом. Писатель употребляет все многообразие его значений, и положительных, и отрицательных.

Так, согласно наблюдениям В. А. Романенко, «одной из регулярных единиц символики романа «Блистающий мир» является символ «круг». С первых страниц начинают проявляться его основные значения: замкнутое пространство и циклическое движение. Символ «круг» связан с темой низа – темой бездушного мира...» [Романенко 1996, с. 66]. В его расширяющееся семантическое поле постепенно включаются семы: «оковы», «копасность», «несвобода», «страх», «болезнь», «смерть». Автор статьи отмечает и наличие в тексте «отдельных ядерных лексем символа “круг”» с позитивным значением [Романенко 1996, с. 68].

Правота исследователя подтверждается анализом других произведений писателя. Круговое движение как возвратное, конечное

присутствует в рассказе «Возвращение» (рассмотренном выше), романе «Дорога никуда», рассказе «Рене» (речь о которых пойдет впереди). Финалом каждого из них является смерть главных героев.

В упомянутом романе «Дорога никуда» мотив круга воплощается в пространственно-замкнутом пути центрального персонажа, который образуют уход из Покета и возвращение в Покет, а также в его сюжетном движении. Произведение имеет двухчастную композицию, осложненную вставными компонентами, и строится по принципу повторения сюжетных ситуаций. В обеих частях (речь идет о сюжетной линии главного героя) действие развивается согласно схеме 1.

1-я часть.

2-я часть

Исходное положение: герой не имеет близких, дома, денег

Тиррей у Кишлота

Тиррей после больницы



Счастливая случайность в жизни героя,
меняющая его положение к лучшему

Встреча с дочерьми Футроза

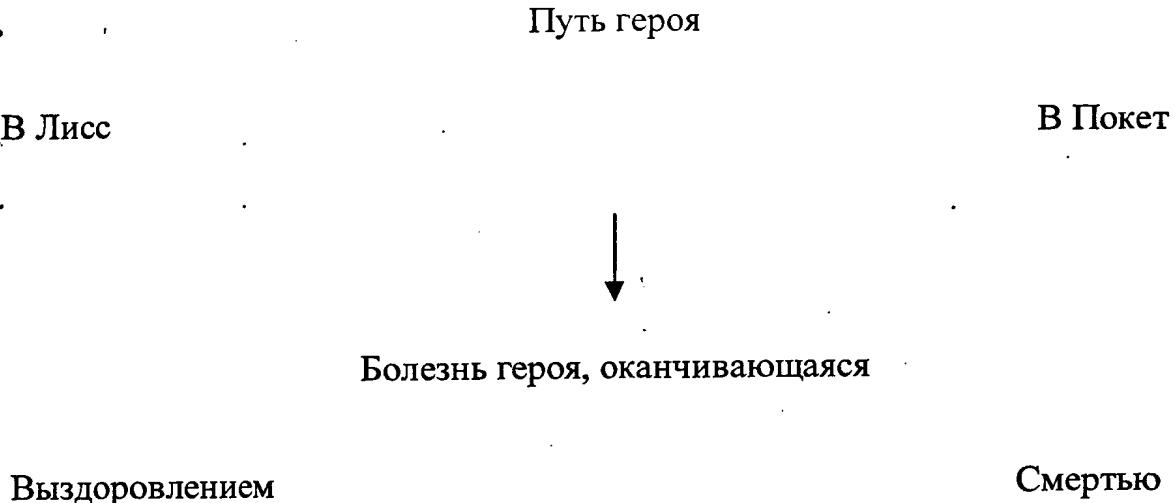
Тиррей после больницы



Несчастливая случайность,
меняющая жизнь героя в худшую сторону.

Встреча с отцом

Встреча с Ван-Конетом

**Схема 1.**

Очевидно, что сюжетная линия главного героя образует круг, так как Давенант, проходя через одинаковые ситуации, неоднократно возвращается к исходному положению.

В романе, как справедливо отмечает В. Е. Ковский, «символический образ дороги ... как бы замкнут между двумя другими образами – гостиной Футроза, где Давенант познал всю прелесть юности..., и покетской тюрьмой – последним прибежищем горькой «взрослоти» героя...» [Ковский 1969, с. 188].

Образ «дороги никуда» соотносится с уже упоминаемым выше путем «к чужой и страшной периферии» в архаических представлениях людей, требующим от путешественника максимального напряжения сил для достижения цели, что «отвечает вероятностному характеру постигаемого мифопоэтическим сознанием мира: значимо и ценно то, что связано с предельным усилием» [Топоров 1982, с. 352].

Функции сакрального центра в произведении выполняет особняк Футроза. В его образе всецело реализуется смысловое богатство понятия

«дом». Для Давенанта, с раннего детства познавшего горести, лишенного крова, родных, переходившего из одних случайных рук в другие как вещь, он становится нравственным ориентиром и средоточием всего лучшего, что есть в окружающем мире. Описание дома дано в точке зрения главного героя. И внешний, и внутренний вид здания свидетельствуют о гостеприимстве хозяев, вызывают ощущение душевного и физического комфорта.

Основное внимание автор концентрирует на гостиной как центре дома. Создавая этот образ, Грин в соответствии с традициями своего творчества обращается к символике цвета. Семантически амбивалентные желтый и красный оттенки в описании комнаты тяготеют к позитивной оценочности.

Красный как цвет крови и огня соотносится с жизненным началом, энергией, теплом, символизирует связь поколений, благополучие, здоровье, молодость, любовь, радость, праздник, гармонию, обладает повышенной эмоциональностью. Желтый цвет является символом солнца, дающего жизнь, небесного света и просветления, молодости, единства.

Ощущение домашнего тепла и уюта усиливает метафора «печь» (так называет гостиную подруга Роэны), которая указывает на соответствие комнаты сакральному центру дома, так как очаг в древних жилищах людей часто выполнял функции алтаря.

Подробное изображение интерьера гостиной призвано передать глубину произведенных на Давенанта впечатлений, поскольку детализация предметного мира в динамичной, событийной прозе Грина всегда свидетельствует о повышенной смысловой нагрузке образа.

Той же цели служит экспрессивная лексика в описании комнаты, выражающая эмоционально приподнятое настроение героя («...гостиная была заманчива, как рисунок в сказке. Ее стены, обтянутые желто-красным шелком турецкого узора, мозаики и небольшие картины развлекали самое натянутое внимание. Ковер цвета настурций, с фигурами прыгающих

золотых кошек, люстра зеленого хрусталия, подвешенного к центру лепной розетки цвета старого золота, бархатные портьеры, мебель красного дерева, обитая розовым тисненым атласом, так сильно понравились Давенанту, что его робость исчезла. Обстановка согрела и оживила его» [Грин 1965, VI, с. 16]).

Обитатели дома представляются юноше совершенными, почти неземными существами, их жизнь – таинственной и прекрасной. Пребывание в семье Футроза наполняет душу Давенанта счастьем, мечтами и надеждами, зарождающейся первой влюбленностью, энергией и стремлением побеждать. Эти визиты для юного Тиррея – одновременно и чудесный сон, и пробуждение от унылой, серой будничности к новой, яркой жизни.

Поэтому позволим себе не согласиться с мнением В. Е. Ковского, утверждающего, что «самыми счастливыми страницами биографии Давенанта окажутся все же эпизоды борьбы с негодяем..., бегство, перестрелка..., а не милые семейные вечера в гостиной Футроза» [Ковский 1990, с. 262]. Напротив, именно эти вечера являются единственным светлым моментом в его мрачной судьбе. Неслучайно, после боя Тиррей чувствует, что «чем-то оправдал воспоминание красно-желтой гостиной и отстоял с честью свет солнечного луча на ярком ковре» [Грин 1965, VI, с. 131].

Футрозовская гостиная в памяти героя и серебряный олень, подарок Роэны и Элли, одинаково бережно сохраняемые им, становятся лейтмотивными образами в романе. Они символизируют стремление Давенанта к Дому как точке опоры, началу, гармонизирующему его отношения с окружающим миром, желание найти родственные души и вырваться из плена тягостного одиночества.

Обрести все это герою так и не удается. Даже находящаяся в собственности Давенанта гостиница «Суша и море» не может стать для него Домом не только по причине сложившихся обстоятельств

(вынужденное бегство), но и в силу своего предназначения (это временное жилище). Начинающееся (во 2 части) сближение со старыми и новыми друзьями (Галераном, Стомадором, Консуэло и другими) прерывается смертью Тиррея. Все в его судьбе, в том числе и жизнь, имеет характер кратковременности, непостоянства.

Дорога является в данном произведении знаком бездомности, неприкаянности героя, знаком перемен в его положении и душевном состоянии, чаще всего негативных. Весь последующий путь Давенанта уводит его все дальше и дальше от сакрального центра, дома Футроза, во внешний, остающийся чуждым мир. Он складывается из нескольких отрезков, неравных по пространственно-временной протяженности, но одинаково важных для развития действия романа.

Путь героя начинается с таинственной дорожки в ночном старом саду Футроза. Это единственный случай в произведении, когда Давенант счастлив дорогой и не испытывает одиночества. Даже за пределами сада некоторое время дом еще сохраняет свое преобразующее влияние на взаимоотношения мира и героя: Тиррей идет домой по «дороге из лучей и цветов» [Грин 1965, VI, с. 57]. Однако «очаровательный темный путь» [Грин 1965, VI, с. 56] является уже движением от радости и надежд к страданиям, переходом от единения к расставанию.

Границей между внутренним, домашним, и внешним космосом и одновременно между разными этапами жизни Давенанта служит железная калитка в садовой стене. Ее название символично – Сезам. Оно содержит аллюзию на арабскую сказку из цикла «Тысяча и одна ночь», которая повествует о приключениях Али-Баба, нашедшего волшебную пещеру, наполненную несметными богатствами. Слово «Сезам» служит заклинанием, открывающим дверь в тайную сокровищницу.

Следует вспомнить, что обнаружение пещеры героем сказки влечет за собой ряд опасных испытаний, из которых Али-Баба выходит с честью

благодаря собственным достоинствам и помощи мудрой служанки, тем самым сохранив за собой найденные богатства.

Дом Футроза в глазах Давенанта является сокровищницей, таящей от посторонних нематериальные ценности любви, дружбы, гуманизма. Она открывается герою в награду за высокие нравственные качества. Но юноша должен подтвердить право на обладание этим богатством.

Калитка по своему назначению близка к воротам, символика которых, как считает Н. Жюльен, «связана с испытаниями при посвящении» [Жюльен 1999, с. 91]. Садовая дверь знаменует новый этап в жизни Тиррея – своеобразную инициацию. Именно с этого момента начинается процесс взросления юноши, расширения его представлений о мире, который осуществляется через испытания, обнаруживающие «истинную духовную сущность героя» [Ковский 1969, с. 140].

Кульминацией и завершением перехода во взрослую жизнь (и в целом 1 части), краткого, но потребовавшего от Давенанта предельного напряжения психических и физических сил, становится путь в Лисс вслед за уехавшими Футрозами. Центральным образом в описании этого мучительного пути является гора, служащая Давенанту ориентиром.

Ряд характеристик (вершина, прячущаяся в облаках, склоны, покрытые лесом, домики у подножия), данных в точке зрения героя, позволяют соотнести ее с архетипом мировой горы, которая в мифологической традиции часто воспринимается как модель вселенной. По дороге Давенант огибает гору, что можно рассматривать как символическое противоборство с миром и временную победу героя: «Тяжело уступала эта гора его изнемогающему неровному шагу» [Грин 1965, VI, с. 85].

С другой стороны, опираясь на исследование Н. Жюльен, можно интерпретировать метафорическое преодоление горы как символ духовного восхождения.

Основная мысль, заключенная в описании пути героя в Лисс, — сопротивление неблагоприятным обстоятельствам (времени и пространства), мешающим увидеться и поговорить с Футрозами. Однако Тиррею не достает сил для достижения цели — мучительный переход завершается тяжелой болезнью. Этот факт представляется нам весьма существенным для понимания особенностей конфликта героя с миром: причина, помешавшая Давенанту осуществить свое страстное желание, не столько внешняя, сколько внутренняя.

Путь в Лисс имеет две параллели во 2 части романа. В первую очередь, он связан с возвращением Давенанта в родной город. Характер их различен. Путь в Лисс, совершаемый в основном пешком, с нечеловеческим напряжением сил, соотносится с довольно комфортной морской поездкой на «Медведице» как активное и пассивное движение. Кроме того, в первом случае герой идет как бы наперекор обстоятельствам, сложившимся не в его пользу. Во втором - отдается на волю судьбы. Примечательно, что само плавание оказывается очень удачным. Но заканчивается оно опять драматично — сражением с береговой охраной, ранением и арестом Давенанта. На этот раз неудача носит объективный характер.

Другой параллелью пути главного героя вслед за Футрозами является поездка Галерана в Тахенбак («Дорога — та самая, по которой мчался Давенант в Лисс» [Грин 1965, VI, с. 166]). Ее функции не ограничиваются включением в событийный план произведения. Путешествие (как и сам образ Галерана) способствует прояснению сущности главного героя романа. Дорогой, глядя на окружающий мир из окна автомобиля, Галеран с тоской ощущает пустоту и бессмысленность своего существования. В тот момент он, как когда-то Тиррей, мечтает о дальних странствиях, незабываемых впечатлениях.

Этот персонаж выполняет функцию двойника Давенанта, представляя

как бы иной, более спокойный вариант, его судьбы. В их образах много общего: замкнутость и одиночество, жизнь, полная лишений и неожиданных поворотов. Галеран таков, каким мог бы быть в старости Тиррей. Разочарования охладили его некогда горячую душу: «К пятидесяти годам его натура выработала своеобразный антитоксин, мешающий приближаться к нему иначе, как только в нейтральных местах, каковы – улица, кафе, клуб. Он не презирал, не ненавидел людей, но любил любить их как людей в книгах» [Грин 1965, VI, с. 155-156]. Тиррей стал единственным близким и дорогим человеком для Галерана, потому что тот узнавал в юноше свою молодость.

Возвращаясь к мотиву пути, следует подчеркнуть, что скитания героя все больше и больше отдаляют его от центра, хотя вынужденное бегство приводит Давенанта снова в родной Покет. Несмотря на пространственную близость к дому Футроза, Тиррей меньше всего хочет, чтобы Элли и Роэна узнали о том, где он находится. Своеобразным символом предельной внутренней удаленности героя от заветного дома являются слова Галерана в финале романа: «Он умер в далекой стране» [Грин 1965, VI, с. 227].

Если в качестве исходной точки пути и одновременно его сакрального центра выступает дом Футроза, то концом движения Давенанта становится покетская тюрьма. Эти образы абсолютно полярны, и их противоположность прослеживается на разных уровнях произведения: сюжетно-композиционном, идеально-смысловом, стилистическом.

Антитетичность футрозовского дома и тюрьмы создается рядом оппозиций, характеризующих внешнее и внутреннее состояние героя: «динамизм – статичность», «свобода – несвобода», «единение – одиночество», «физическая активность – болезнь», «радость – тоска», «счастливые надежды – ожидание наказания», «максимум – минимум зрительных впечатлений».

Как дом на Якорной улице концентрирует в представлении героя все

лучшее, что есть в окружающем мире, так тюрьма является для Давенанта средоточием его враждебности. Она соотносится с мифопоэтической периферией мирового пространства, где преобладает хаос. Однако мифологема пути здесь трансформируется: герою не удается совершить подвиг, победить силы зла.

Тюрьма становится для Тиррея непреодолимой преградой («...его мысли упали. Он был в самом сердце остановки движения жизни, в мертвой точке оси бешено вращающегося колеса бытия» [Грин 1965, VI, с. 141]). На то, что путь героя должен завершиться здесь, на безвыходность его положения указывает единственно возможный способ побега узника. Его освобождение происходит благодаря подземному ходу, прорытому друзьями Тиррея. Поскольку во многих мифологиях именно под землей расположен загробный мир, подкоп можно рассматривать как символ неотвратимой гибели героя.

Важную роль в выражении идеи романа играет образ дороги, фигурирующей в описании картины на стене гостиной и в рассказе о Сайллес Генте. Данные компоненты текста сюжетно связаны друг с другом: акварель изображает «бездонную дорогу среди холмов в утреннем озарении» [Грин 1965, VI, с. 44], напоминающую Футрозу таинственную историю каменщика.

Наиболее существенным в этом вставном повествовании нам представляется следующее. Перед Гентом лежат две дороги: «одна прямая, короткая, но глухая, вторая вдвое длиннее, но шоссейная и заселенная» [Грин 1965, VI, с. 47]. Он выбирает первую, которая и приводит его к загадочной смерти. Обобщенно-символический смысл истории придает записка, оставленная самоубийцей: «Пусть каждый, кто вздумает ехать или идти по этой дороге, помнит о Генте. На дороге многое случается и будет случаться [Разрядка А. С. Грина]. Остерегитесь» [Грин 1965, VI, с. 48].

Рассказ Футроза служит предупреждением юному Давенанту: человеческая жизнь всегда полна взлетов и падений, поэтому надо быть духовно готовым к любым неожиданностям, но справиться с ними в одиночку нельзя. Аналогичные мысли звучат в 1 части романа и в словах Галерана, пытающегося предостеречь юношу от возможных ошибок: «Одиночество – вот проклятая вещь, Тиррей! Вот что может погубить человека» [Грин 1965, VI, с. 28]; «... ни увлечений, ни разочарований бояться не надо. <...> Бойся лишь обобщать разочарование и не окрашивай им все остальное. Тогда ты приобретешь силу сопротивляться злу жизни и правильно оценишь ее хорошие стороны» [Грин 1965, VI, с. 32].

Вставная новелла о Сайлasse Генте помогает понять символический смысл заглавия романа и сущность трагедии главного героя. С одной стороны, «дорога никуда» в контексте истории каменщика означает путь к смерти, с другой – становится символом жизни Давенанта. Семантику образа углубляют слова Элли, поясняющей название картины: «Это – «Дорога Никуда» ... «Низачем» и «Никуда», «Ни к кому» и «Нипочему» [Грин 1965, VI, с. 44]. Жизнь героя – это движение без цели, без внутренней побуждающей причины, а потому бессмысленное и часто хаотичное.

Как уже отмечалось, в христианской культуре круговой путь, в отличие от поступательного, связанного с идеей будущего спасения, оценивается негативно, поскольку представляет собой кружение на одном месте. В сущности, в символическом заглавном образе романа заключено отрицание самого движения как «перемещения в пространстве в каком-либо направлении» [«Словарь русского языка» 1985, с. 368], так как наречие «никуда» означает «ни в какое место, ни в одно из мест; ни в каком направлении» [«Словарь русского языка» 1986, с.499].

С другой стороны, движение по кругу символизирует «постоянное возвращение к самому себе» [«Энциклопедия символов, знаков, эмблем»]

2000, с. 265], ограниченность и закрытость внутреннего пространства – пространства души. Действительно, Давенант замыкается в себе, стремится отгородиться от всего мира. Далеко не случайно он оказывается в глухом месте на безлюдной тахенбакской дороге (ср. с дорогой Сайласа Гента). Герой выбирает неверный жизненный путь – путь одиночества и разочарований, который ведет к гибели.

Несмотря на благородство и богатство души, волю и мужество, Давенанту не удается реализовать себя ни в какой-либо полезной деятельности, ни в любви. Причину своей несостоявшейся жизни он видит в обществе и окружающих людях («... я много мог бы сделать, но в такой стране и среди таких людей, каких, может быть, нет!» [Грин 1965, VI, с. 195]). Однако автор намеренно заменяет первоначальное название романа «На теневой стороне» «Дорогой никуда», считая, что «это заглавие отчетливее отвечает сущности сюжета, темы» [«Воспоминания об Александре Грине» 1972, с. 400]. На наш взгляд, Грин переносит акцент с объективных факторов в судьбе героя на субъективные. Истоки трагедии Давенанта заключены в нем самом.

Тиррей быстро расстается с мечтами, не пытаясь их осуществить или прилагая для этого слишком мало усилий. В юности он мечтает о путешествиях, связанных с увлекательным делом. Однако, даже став самостоятельным и материально независимым, герой не трогается с места (в отличие от Стомадора), более того, он словно забывает о заветном желании.

Потому жизнь Давенанта и превращается в скитание, что, не сумев наполнить ее целенаправленным, активным, поступательным движением, герой оказывается во власти внешних сил, подобно осеннему листку, влекомому ветром. Поэтому он нередко возвращается к тому, от чего хотел бы уйти, оказывается в исходном положении. В начале первой части романа мы видим Тиррея работающим в кафе Кишлота и мечтающим о

деле, которое более соответствовало бы его характеру. В начале второй части герой предстает в качестве хозяина трактира, т. е. занимается аналогичной деятельностью, по-прежнему не удовлетворяющей его. (Не случайно, он признается Галерану, что девять лет лишь притворялся трактирщиком.)

Остается нереализованным и стремление Давенанта к Дому, желание обрести близких людей. Во время первой болезни Тиррея и последующего выздоровления душа его полна Футрозами: в бреду «его беспрерывно звали то старшая, то младшая сестра» [Грин 1965, VI, с. 88], «сны его были воспоминаниями о незабываемом вечере со стрельбой в цель» [Грин 1965, VI, с. 116]. Однако, мечтая вернуться к друзьям, он поступает наоборот: уходит как можно дальше от Покета.

Следует обратить внимание на то, что едва наметившаяся в I части романа тема любви, константная в творчестве Грина, так и не развивается. В произведениях писателя данное чувство является не только великой духовной ценностью, мерилом нравственных свойств человека, но и показателем его активности, жизнестойкости.

Очевидно, что именно этих качеств не достает Давенанту. И словно бы проекцией внутренней инертности героя вовне становится утрата им возможности свободно двигаться – тяжелое ранение, заключение в тюрьму.

Нагнетание драматических событий, повторение сюжетных ситуаций в романе наводит на мысль о фатальной детерминированности мира в художественной концепции Грина. Подтверждением данной точки зрения может служить наличие в I части произведения ряда вставных компонентов, прогнозирующих будущую судьбу героя. Примечательно, что автор вводит их в повествование в тот момент, когда Давенант полон счастья и радужных надежд. Несмотря на пародийный характер, эти компоненты являются минорными нотами в общем мажорном настроении начальных глав романа.

Во II главе Роэна и Элли Футроз исполняют для Тиррея «Вальс изгнанника», сопровождая игру на фортепиано шутливым комментарием. В III главе юноша становится случайным слушателем грубой песни пьяного бродяги:

Пришла к тюрьме девчонка, Рябая Стрекоза,
Вихлявая юбочонка, подбитые глаза.
«Вас, бравый надзиратель, хочу с собой я взять,
Вы будете, приятель, со мной в постели спать.
Вчера я ночь гуляла,
Два шиллинга достала,
Прошу их передать
На номер триста пять!»
Скривился надзиратель и так ей говорит:
«Я не работодатель, а честный Джонни Смит,
Любовник твой, убийца, повешен он вчера
За то, что кровопийца, в шестом часу утра...» [Грин
1965, VI, с. 32].

Поскольку «Вальс изгнанника» и уличная песня отчетливо проецируются на последующие события романа: уход героя из Покета, его драматическое возвращение в родной город, тюремное заключение и смерть, — возникает ощущение роковой предопределенности жизни Давенанта, замкнутого круга, из которого невозможно вырваться. Однако это впечатление частично снимается помещенной в IV главе историей о каменщике Сайлесе Генте, смысловой доминантой которой становится идея выбора.

Очевидно, что фатализм не является определяющей чертой гриновского миропонимания. Превратив сюжет в «...непрерывную цепь этических испытаний, развертывающихся не только на уровне действия, поступка, но зачастую и в сфере душевного движения...» [Ковский 1990, с.

255], писатель предоставляет человеку свободу выбора. Автор ставит перед собой задачу выявить способность героя противостоять враждебной действительности и, что более важно, преобразовывать мир своей деятельностью, как материальной, так и духовной.

Необходимо отметить, что сложность, неоднозначность образа Тиррея Давенанта стала причиной противоположных трактовок его исследователями. Н. А. Кобзев так характеризует гриновского героя: «Внутренняя сопротивляемость жизни возрастаёт в Давенанте с каждым днем, а его нравственный идеал все отчетливее и краше. На наших глазах формируется настоящий боец, способный вступить в неравную схватку со своим врагом – своекорыстной психологией и победить его пусть даже очень дорогой ценой – ценой собственной жизни. <...> В «Дороге никуда», последнем романе Грина, романтический герой усиливает свою активность в борьбе с миром пошлости и голого чистогана» [Кобзев 2000, с. 141]¹².

В. В. Харчев называет главного героя романа «прекраснодушным Давенантом, не сумевшим распорядиться собой» [Харчев 1975, с. 237]. В. Сандлер видит в нем человека, сдающего «одну за другой жизненные позиции» [«Воспоминания об Александре Грине» 1972, с. 418]. Эта точка зрения подтверждается исследованием мотива пути в романе, которое, на наш взгляд, позволяет сделать вывод о недостаточной активности главного героя, не сломленного обстоятельствами, но и не сумевшего победить жизнь.

В пользу данной позиции говорит и тот факт, что заглавный образ «дороги никуда», символизирующий жизнь Давенанта, дублируется не менее емким, хотя и эпизодическим, образом свечи из предсмертных видений героя: «Не знаю, когда это было – сейчас или прошлую ночь, казалось мне, что я видел на столе свечу, горящую днем. В окно врывался ветер, но пламя свечи не шевелилось, не гасло, лишь быстро таяла эта свеча...» [Грин 1965, VI, с. 212].

Согласно Х. Э. Керлоту, горящая свеча выступает символом «жизни индивидуума, в противоположность жизни космоса и вселенной» [Керлот 1994, с. 456]. Введение в словосочетание третьего компонента придает ему существенный дополнительный смысл: свеча, горящая днем (когда это никому не нужно), указывает на бесцельность одинокой жизни героя, трагически не включенной во всеобщее движение.

Это значение углубляется благодаря присутствию в контексте амбивалентной мифологемы «ветер». В «Мифах народов мира» указывается на связь ветра как дыхания, дуновения с «принципом жизни», животворящим началом [Мейлах 1980, с. 241]. Чрезвычайно важно для семантики образа неестественное отсутствие взаимодействия между ветром (окружающей Давенанта жизнью) и пламенем свечи (индивидуальным существованием героя). Наконец, таяние свечи является распространенным символом смерти.

Давенант и сам осознает, что жизнь оказалась сильнее его. Не случайна предсмертная просьба героя вернуть Элли и Роэне серебряного оленя. В ней не столько желание напомнить о себе, «прикоснуться» к заветному миру футрозовского дома, сколько признание собственного поражения, крушения всех надежд, ведь статуэтка была призом победителю. Одновременно Давенант приходит к пониманию своих ошибок. Но расплата за опоздание (не за ошибки) – смерть. В этом оказывается нравственно-этический максимализм писателя: он не делает скидок своим персонажам, даже лучшим из лучших.

Общая проблематика связывает гриновский роман с упоминаемым уже рассказом-притчей Стивенсона «Вилли с мельницы»¹³.

Английским неоромантиком жизнь осмысливается как деятельное существование человека, в основе которого лежит движение (пространственное и душевное) вперед, к неизвестному, обогащение новыми знаниями, чувствами, ощущениями.

По мнению Стивенсона, причиной, с давних пор побуждающей людей покидать привычные места, является «...божественное беспокойство, эта древняя жгучая тревога человечества, создавшая все высокие достижения и все горестные неудачи, та, что послала Колумба в пустыню Атлантического океана...» [Стивенсон 1967, с. 172]. И смысл движения заключается не в достижении конкретной цели пути – она вечно ускользает от человека, – а в самом процессе постижения мира и собственного «я».

Согласно авторской позиции, «смиренная» жизнь, подобная «хорошему обеду», равнозначна небытию. Не случайно стивенсоновский герой Вилли, уже постаревший, но обладающий отменным здоровьем, крепкий и бодрый, говорит гостям: « ...во мне теперь все мертвое: я прожил свою жизнь и давно умер» [Стивенсон 1967, с. 188]. Он умер тогда, когда исчезли его мечты и стремления.

Глубокий смысл заключен в finale притчи: Смерть, явившаяся за Вилли, признает его своим лучшим другом, близким, как родной сын, потому что он «...сидел всю жизнь смироно, словно заяц в своей норе...» [Стивенсон 1967, с. 193].

Стивенсон «судит» своего героя за то, что он так и не попытался изменить привычный образ жизни, приобщиться к большому миру. Грин еще более категоричен: он «судит» Давенанта за то, что его попытка была единственной. С точки зрения русского неоромантика, неудачи и разочарования не могут оправдать пассивности и человек должен идти вперед наперекор любым обстоятельствам.

Идеалом А. Грина является активная личность, находящаяся в постоянном движении, вечном поиске, преодолении жизненных трудностей и, самого себя, «сокрушитель судьбы». Именно таким предстает герой рассказа «Вокруг света» (1916) изобретатель Жиль Седир. Он отправляется в трудное (пешком и без денег) кругосветное путешествие для того, чтобы заработать средства на научные опыты. То есть его путь имеет цель,

причем и лично, и общественно значимую. Заветная мечта (полезное для людей изобретение), к осуществлению которой стремится Жиль, – не призрачное видение (см. «Путь»), а реальность, достижимая при одном важном условии – умении преодолевать внешнее и внутреннее противодействие.

Мотив круга в данном рассказе также служит средством выявления духовной сущности персонажа. Значения этого символа как бы накладываются друг на друга: позитивные – граница мирового пространства (сема, заключенная в названии произведения – «Вокруг света») и бесконечное движение (эту сему реализует готовность героя совершить путешествие во второй и третий раз), негативное – безвыходное положение (его создает ситуация крушения надежды на получения приза и нового пари).

Замкнутый круг неблагоприятных обстоятельств преодолевается бесконечным движением. Это обусловлено не столько физической динамичностью героя (когда Седир узнает о том, что цель не достигнута по объективным причинам, малейшее движение становится ему отвратительным), сколько его духовной активностью, волевыми качествами: «Ну, вот... – сказал Жиль, скрутив слабость всей яркостью ослепшей в муках души, – я иду» [Грин 1965, IV, с. 187]. Неудачу Седир воспринимает как вызов судьбы, с которой он готов бороться до конца. Вполне естественно, что герой оказывается победителем, едва отойдя от родного города.

Образы Жиля Седира и Тиррея Давенанта контрастны. Различие между ними четко просматривается в ситуации остановки движения. Внешне сходные ощущения статичности обнаруживают различный характер пути персонажей (стилистически это выражается противопоставлением глаголов со значением кратковременности – длительности действия). В первом случае иллюзорной является остановка

(«На мгновение странная иллюзия встряхнула его [*Жиля*]: ему казалось, что он шагает на одном месте, – но быстро исчезла...» [Грин 1965, IV, с. 187]), во втором – само движение («Он [*Тиррея*] был ... в мертвый точке...» [Грин 1965, VI, с. 141]).

Несколько иное освещение проблема человеческой активности получает в рассказе «Рене» (1917). Здесь мотив пути тесно переплетается с другим значимым в художественной системе Грина мотивом – неволи. Он проходит через все творчество писателя («За решетками», «Черный алмаз», «Бродяга и начальник тюрьмы», «Два обещания», «Блистающий мир», «Дорога никуда» и др.).

Это обусловлено, с одной стороны, традициями романтизма, в котором мотивы неволи и бегства из тюрьмы связаны с идеей свободы личности, с другой стороны, характерной особенностью гриновского творчества, которую А. Цонева назвала «личностной центростремительностью»: «отталкиванием от себя и возвращением опять же к себе» [Цонева 1978, с. 86]. Известно, что писатель трижды сидел в тюрьме (за революционную деятельность) и неоднократно пытался бежать. В «Автобиографической повести» Грин вспоминал: «Никогда мне не забыть режущий сердце звук ключа тюремных ворот, их тяжкий, за спиной, стук...» [«Воспоминание об Александре Грине» 1972, с. 137]; «Так глубоко вошла в меня тюрьма! Так долго я был болен тюрьмой...» [«Воспоминание об Александре Грине» 1972, с. 148].

В основу рассказа положен популярный в романтической литературе сюжет, заимствованный из фольклора: побег из тюрьмы с помощью дочери / жены тюремщика. В свое время к нему обращались Байрон («Корсар»), Стендаль («Пармская обитель»), Пушкин («Кавказский пленник»), Лермонтов («Соседка») и другие.

Выше уже отмечалось, что тюрьма занимает важное место в «объектной» структуре пути, выступая часто в качестве его исходной

точки, реже – конечной. В гриновском художественном мире она, как правило, образует оппозицию дому как хаос, сфере несвободы, боли, страха, смерти, – космосу, сфере душевного и физического комфорта. В рассказе «Рене» эта антиномия снимается: из жизненного пространства героя дом исключен за ненадобностью, а в жизни героини его функции выполняет тюрьма (путь обоих включает лишь временные пристанища). Отсутствие дома в судьбах Шамполиона и Рене является знаком неблагополучия.

В целях наиболее полного раскрытия характеров главных действующих лиц, автор прибегает к распространенному в романтизме приему контраста, создавая систему противо-и-сопоставлений образов, ситуаций. В соответствии с художественным временем произведение условно делится на две части (между событиями, описанными в 1 – 3 и 4 – 5 главах проходит два года). Шамполион дважды оказывается в одной и той же тюрьме (камере), но в сходных ситуациях узником владеют противоположные мысли и настроения.

В I части герой предстает деятельной личностью, что придает ему привлекательность в глазах Рене. Динамизм, энергичность являются главными чертами характера преступника, которые актуализируются благодаря смысловым повторам в описании внешности и поведения: «Его лицо... дышало жизнью огромного, неуследимого напряжения, подобно обманной неподвижности электрического вала динамо, вихренное вращение которого немыслимо поймать зренiem» [Грин 1965, III, с. 322]; «Встав ночью, Рене видела, как тускло освещенное изнутри окно это маячит ритмически ударяющей по решетке тенью – Шамполион ходил там, думая о своем» [Грин 1965, III, с. 324]; «Он двигался с легкостью ножа, рассекающего воздух, стремительно поворачиваясь на концах диагонали, подобно движению вспархивающей птицы» [Грин 1965, III, с. 326].

Оборотной стороной активности героя является состояние внутренней

свободы, причем оба качества представляются имманентными в его натуре. Автор стремится максимально передать ощущение абсолютной независимости узника от людей, их моральных и юридических законов.

Создавая образ преступника, Грин акцентирует внимание на его самоуверенности, насмешливо-пренебрежительном отношении к происходящему: Шамполион «презрительно улыбнулся», «расхохотался», тюрьма «смешила» его. Показательно отношение к герою окружающих людей: смотритель тюрьмы видит в узнике «хозяина положения», заискивая, просит его не бежать, охрана из трусости не заковывает Шамполиона в кандалы. Органичность его состояния свободы подчеркивается сравнениями с хищником и птицей. Наконец, в авторской характеристике дважды возникает одна и та же мысль: «в его позе было уже нечто свободное, разрушающее тюрьму» [Грин 1965, III, с. 322], «Он давил тюрьму...» [Грин 1965, III, с. 323].

Едва оказавшись в неволе, Шамполион думает о побеге и вполне уверен в его благополучном исходе. В этой части текста тюрьма является лишь легким препятствием на пути героя.

Совершенно иным предстает преступник во II части. Прежний динамизм Шамполиона сменяется «лихорадочной усталостью азартного игрока» [Грин 1965, III, с. 335], болезненным состоянием, оптимизм и самоуверенность – фаталистическим предчувствием скорого конца, гордая независимость – ощущением полной несвободы.

Перемены в герое конституирует трансформация художественного пространства рассказа: в последней главе оно уменьшается до пределов тюрьмы. Детали, создающие ее образ в первой части произведения, здесь отсутствуют: нет тюремных стен, которые можно преодолеть, нет внешних окон и дверей, через которые можно вырваться на волю. Тюрьма превращается из статического начала в динамическое, имплицируясь в образе круга-капкана («Растягиваясь и еще сильнее сжимаясь вновь, круг

не выпускал цели из своей гибкой черты» [Грин 1965, III, с. 331]), она «ловит» преступника, как бы возвращая себе то, что ей изначально принадлежит.

Круговым движением является путь Шамполиона. Показательно и присутствие семантики круга во внешности и психологическом портрете героя (сравнение с вращающимся динамо, самохарактеристика персонажа: ««Я все-таки люблю в жизни ее холодное, головокружительное бешенство» [Грин 1965, III, с. 336]). Преступная деятельность Шамполиона – не что иное, как бессмысленный круговорот, дающий лишь иллюзию движения. Активность, не направленная на нравственные цели, оказывается саморазрушающей силой, о чем свидетельствуют метаморфозы, происходящие с героем.

Освобождение узника из тюрьмы, как и само чувство свободы, является мнимым. Автор дает своему персонажу возможность придать им подлинность, изменив образ жизни, искупив вину любовью. Оттолкнув Рене, не оценив ее жертвы, Шамполион совершает предательство и теряет единственный шанс на спасение. Казнь в тюрьме – это расплата за грабежи и убийства, за преступление против любви и разрушенную судьбу девушки, за растрченный напрасно дар жизни.

Итак, гриновской концепции человека и мира во многом свойственны традиционность, близость к народнопоэтическим представлениям. Взаимоотношения человека с окружающим миром в творчестве писателя определяют два противоположных начала. Первое – динамическое – воплощается в мотиве пути, второе – статическое – в мотиве дома.

Путь реализует основополагающий онтологический принцип, согласно которому движение является необходимым условием всякого существования. Он обеспечивает постоянное обновление,

совершенствование мира и человека. Одна из основных функций пути заключаются в освоении пространства, преобразовании хаоса в космос.

Не менее важен путь как процесс, в котором происходит становление личности, ее самоосознание, «возмужание души и тела для подвига» [Михайлова 1980, с. 58], как испытание физических, а главное, нравственных и волевых качеств человека. Стремлением автора выявить духовную сущность героев обусловлен переходящий из произведения в произведение прием неоднократного повторения сходных сюжетных ситуаций.

Мотив пути в художественной системе Грина обнаруживает два основных типа личности: активную и пассивную (иногда оба типа присутствуют в одном тексте, создавая резкий контраст, например, в рассказе «Дьявол Оранжевых вод»). Одной из функций этого мотива в произведениях писателя является отражение духовной эволюции героя, притом, что внутреннее преображение человека нередко происходит перед смертью. Таким образом, значимым в поэтике автора оказывается мотив опоздания.

Дом в гриновской концепции, как правило, предстает центром мира для человека, к которому он неизменно возвращается из путешествий. Дом служит точкой опоры, обеспечивающей прочность, стабильность бытия, сохранение традиций, преемственность между поколениями. Заключая в себе важнейшие духовные ценности, он является нравственным ориентиром для человека. В образе дома значима не внешняя оболочка, а внутреннее содержание, хотя первое становится отражением последнего. В этом Грин следует лучшим традициям русской литературы.

Важно отметить, что писатель изображает дом не как «идеал бытия, зачастую недосягаемый или потерянный навсегда» [Благасова, Кулабухова 2000, с. 145] (что было свойственно, в частности, для творчества И. А. Бунина), а как атрибут художественной реальности, созданной в его

произведениях.

Традиционность художественных взглядов писателя сказывается в соотнесении дома с женщиной. Однако необходимо отметить инверсию у Грина архаичных представлений о женском начале как пассивном. В произведениях художника женщина – не только хранительница домашнего очага (хотя нужно сказать и об антагонистическом типе женщины-разрушительницы), но и спутница мужчины в его странствованиях. Активность гриновской героини, в первую очередь, проявляется в функции направления движения, деятельности героя.

С этим связана отличительная особенность женского характера – его цельность и гармоничность. Даже противоположные чувства здесь находятся в единстве (Рене, героиня одноименного рассказа, продолжает любить и в ненависти, оставаясь с Шамполионом «до конца»).

Эстетическим идеалом писателя является равновесие двух начал – динамического и статического, пути и дома, которые взаимодополняют друг друга. При этом ценность одного элемента обнаруживается благодаря другому. Как путь без дома лишается своей сути, становится бессмысленным скитанием, так и дом, антагонистичный пути, оказывается «неправильным» домом. От их единства зависит степень гармоничности взаимоотношений человека и мира. Выпадение какого-либо элемента или же его трансформация неизбежно приводит к диссонансу.

Очевидно отличие гриновского творческого метода от классического романтизма XIX века, которому свойственен антагонизм пути и дома (Ср.: «Но Чайльд спешит отиться вновь движенью, несносному для тех, кто дорожит уютным креслом и домашней сенью» [Байрон 1972, с. 44]). Грин изображает не отторжение мира личностью, а его преображение, не бунт, а созидание.

Мир в творчестве писателя изначально амбивалентен, его отношения с человеком определяются деятельностным характером последнего (от него

зависит взаимодействие пути и дома). Если активная личность достигает гармонии, то пассивная находится в состоянии дисгармонии. Идеал А. Грина – полная жизнь, что соотносится с философско-этическими размышлениями современников художника. Прав В. Е. Ковский, утверждающий, что писатель во многом близок к А. Блоку как «жизнелюбцу «Вольных мыслей»: «Под блоковским «Всегда хочу смотреть в глаза людские, и пить вино, и женщин целовать, и яростью желаний наполнить вечер... и песни петь! И слушать в мире ветер!» подписались бы все любимые гриновские герои» [Ковский 1969, с. 187].

Е. Г. Мущенко называет одной из эстетической универсалий серебряного века понятие «живая жизнь» [Мущенко 1993], присутствующее и в творчестве Грина. В. В. Вересаев определяет ее как бесконечно-разнообразную, «радостную, светлую, знающую свои пути» [Вересаев 1985, с. 178], «как высочайшую ценность, полную таинственной глубины» [Вересаев 1985, с. 213]. По мнению прозаика, смысл и цель «живой жизни» заключаются в ней самой, а не в каком-то конкретном содержании.

Совпадая с Вересаевым во взгляде на жизнь как на великую ценность, Грин не остается этически нейтральным по отношению к ее отдельным проявлениям. Полнота и искренность жизни для писателя не является самодостаточными качествами. Не менее важна нравственная сориентированность человеческой деятельности. В художественном мире А. Грина действуют законы «категорического нравственного императива» (Д. Е. Максимов). Явления, не отвечающие этим требованиям, обесцениваются, оказываются ненастоящими. Поэтому в гриновских произведениях персонажей, чья жизнь лишена высшего смысла, настигает преждевременная смерть.

«Возвращению» писателя к дому сопутствует эволюция гриновского героя от человека для себя, «гордого, самолюбивого... авантюриста»

[Михайлова 1980, с. 37], к человеку для человека. В этом Грин близок к духовным исканиям XX века, когда проблема взаимоотношений между индивидуальностями становится особенно актуальной. По-разному и на разных уровнях она возникает в творчестве многих русских и зарубежных писателей прошлого столетия (экзистенциалистов, Кафки, Ремарка и других). Мысль А. Платонова: «Нужно постоянно, непрерывно согревать другого человека своим дыханием, держать его близко, чтобы он не мертвел, чтобы он чувствовал свою необходимость» [Платонов 1936, с. 118], – на наш взгляд, очень точно соответствует художественным взглядам А. Грина.

Примечания

¹ Определенное влияние на становление Грина как художника оказало творчество Р. Л. Стивенсона и Дж. Конрада. В своих воспоминаниях В. П. Калицкая сообщает о том, что Грин регулярно читал журнал «Вестник иностранной литературы», и среди его любимых зарубежных писателей называет имена Стивенсона и Конрада. (См.: Воспоминания об Александре Грине. – Л., 1972. – С. 170).

На наш взгляд, Грина роднит с названными авторами не столько романтический антураж: морские приключения, экзотика дальних стран, – сколько проблематика произведений.

Разделенные в своей литературной деятельности как минимум двенадцатью годами, Стивенсон (1850 – 1894) и Грин совпадают в основных мировоззренческих принципах. Жизненное кредо обоих писателей, нашедшее отражение в их творчестве, – всегда быть в движении. Строчкам из стихотворения «Бродяга» английского неоромантика:

Вот как жить хотел бы я,
Нужно мне немного:
Свод небес, да шум ручья,
Да еще дорога... [Стивенсон 1967, V, с. 501] –

удивительноозвучны слова из одноименного (вероятнее всего, неслучайно) поэтического произведения Грина:

У мачты корабля и в глубине ущелья,
Как маятник, стучат пустынные шаги.
Под солнцем и дождем, на миг не умолкая,
Кладут они печать заброшенных дорог... [Грин 2000, с. 29].

Главный смысл пространственного перемещения оба писателя видят во внутреннем развитии, духовном обогащении личности. Процесс

самосовершенствования неразрывно связан для них с домом, который закрепляет то, что было приобретено человеком в путешествии: «Греби хоть весь день напролет, но только вернувшись к ночи домой и заглянув в знакомую комнату, ты найдешь Любовь или Смерть, поджидающую тебя у очага; и самые прекрасные приключения – это не те, которые мы ищем» [Стивенсон 1967, I, с. 146].

С творчеством Джозефа Конрада Грина сближает психологическая заостренность прозы, этическая проблематика. Стремясь выявить духовную сущность своих героев, оба писателя используют в сюжете произведений ситуации крайней опасности, нравственного выбора. Идеалом Конрада и Грина является беспроконкурентная личность, отрицающая безмятежное обывательское существование, находящаяся в постоянном движении, преодолевающая не только хаос окружающего мира, но и себя самого, свои слабости и недостатки. Этический максимализм – характерная черта обоих писателей.

Примечательно, что в биографиях². Оба – поляки по происхождению (вероятно, этим объясняются упоминаемые С. Поллаком слухи об их родстве). Настоящее имя Дж. Конрада – Теодор Юзеф Коженевский (1857–1924). Отцы обоих писателей были высланы за участие в польском восстании 1863 года: Коженевский – в Вологду, Гриневский – в Тобольскую губернию. Практически в одном возрасте (16 –17 лет) Конрад и Грин покинули дом, чтобы осуществить мечту о морских путешествиях. Грину это удалось лишь отчасти: в 1897 году он совершил единственное дальнее плавание – в Александрию – на пароходе «Цесаревич». А Конрад многие годы своей жизни отдал морской службе, пройдя нелегкий путь от юнги до капитана..

² На этом основании тяжело больному Грину, обратившемуся с просьбой о пенсии в Союз писателей, было отказано. Он умирал практически в нищете.

³ См. об этом работу В. Тюпы «Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века» // «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие: Сб. науч. тр. – Новосибирск, 1996. – С. 97-114.

⁴ Интересны свидетельства, относящиеся к истории создания рассказа. См.: Воспоминания об Александре Грине. – Л., 1972. – С. 242-243, 296-302, 333, 518-520.

⁵ Образ Петербурга, а также образ заброшенного Банка как «мертвого дома» (Л. П. Фоменко) ставит гриновский рассказ в ряд произведений петербургской темы в русской литературе.

⁶ Э. Арнольди высказывает следующую версию происхождения заглавия произведения: «Вскоре Грин объявил мне, что рассказ будет называться «Крысолов», чем несказанно удивил меня. Дело в том, что для нас Крысолов был человек хорошо всем известный. К нашей компании изредка присоединялся один случайный знакомый. ...он выполнял работы по уничтожению крыс и мышей. Мы называли его Крысолов и неизменно приветствовали его появление...<...>

Несомненно, ассоциации Грина связывались именно с этим Крысоловым, но какое тот мог иметь отношение к зазвонившему бездействующему телефону? Вообще надо сказать, наш знакомый никак не вязался с гриновскими сюжетами! Я высказал Александру Степановичу свое недоумение, но его ответы по обыкновению были уклончивы и неопределены. Он уверял, что Крысолов в рассказе «вовсе не тот»...<...> Что же касается самого Крысолова, то описание его внешности не содержало абсолютно никаких черт сходства с нашим знакомым, не обнаруживалось и какой-либо внутренней близости. Подозреваю, что Грину во время работы над рассказом вспомнился наш знакомый необычностью своей профессии, и таким образом он попал в сюжет, и прозвище его послужило даже заглавием!» [«Воспоминания об Александре Грине» 1972, с. 299-300].

⁷ Примерно в тот же период, когда создавался «Крысолов», Н. Тихоновым было написано стихотворение «Крыса» (1921 – 1924). Оно близко гриновскому произведению характером осмыслиения современной поэту действительности. Здесь также воплощением античеловечности эпохи войн и социальных катаклизмов становится крыса:

Никто не запомнил в предсмертном гуле,
Как это было, а было так:
Земле стало душно и камням тесно,
С облаков и стен позолота сползла,
Серая крыса с хвостом железным
Из самого черного вышла угла.
И вспыхнуло все, и люди забыли,
Кто и когда их назвал людьми.
Каменные совы крылами глаза закрыли,
Никто не ушел, никто ... Аминь!

[Тихонов 1967, с. 104-105].

Тенденция к созданию «зооморфного» образа нового столетия прослеживается и в творчестве других художников начала века, например, у О. Мандельштама («Век мой, зверь мой», «Век-волкодав»).

⁸ Надя Жюльен пишет: «На индивидуальном уровне Минотавра лабиринт воплощает пагубные аспекты нашей личности, подавленные и вытесненные инстинкты, ставшие парализующими комплексами, сомнениями. Каждая такая изнуряющая «ноша» должна быть уничтожена, если мы хотим отыскать третью дорогу, вымощенную надеждой, ведущую к свободе и полной реализации Я» [Жюльен 1999, с.210]. Подобным образом миф интерпретируется и в «Словаре символов» Д. Тресиддера.

⁹ Вероятно, на эту безнадежность указывает эпиграф к рассказу, взятый из поэмы Байрона «Шильонский узник» в переводе В. А. Жуковского:

На лоне вод стоит Шильон,
Там, в подземельи, семь колонн
Покрыты мрачным мохом лет... [Грин 1965, IV, с.
358].

¹⁰ Мотив сна играет существенную роль в рассказе. Знаком крайнего неблагополучия жизни героя становится отсутствие нормального сна, постепенно переходящее в мучительную бессонницу. Примечательно, что принцип оборачиваемости проявляется и здесь, в оппозиции сон – бодрствование: физическая бессонница сопровождает духовный «сон» героя, а естественный физический сон знаменует его «пробуждение» к настоящей жизни.

¹¹ Эту особенность гриновских произведений исследует Т. Е. Загвоздкина в работе «Сюжетно-композиционная структура и формы выражения авторского сознания в романах Грина» (См.: Александр Грин: человек и художник: Материалы 14 междунар. науч. конф. – Симферополь, 2000. – С. 121–132).

¹² Заглавный символический образ Н. А. Кобзев соотносит с «миром нравственного уродства и своекорыстного эгоизма, дорога которого, действительно, ведет никуда» (там же).

¹³ Влияние Стивенсона на Грина находит отражение, на наш взгляд, и в сюжетной линии романа «Дорога никуда». Если упростить ее, окажется, что основа гриновского сюжета та же, что и в рассказе английского писателя «Вилли с мельницы»: мальчик, прислуживающий в трактире и мечтающий о путешествиях, о большом мире, становится хозяином гостиницы и забывает о прежних устремлениях.

О влиянии Стивенсона на автора «Дороги никуда» пишет В. П. Калицкая. По ее мнению, род занятий гриновского героя указывает на след, оставленный в творчестве русского писателя романом «Остров сокровищ»: «...Давенант делается хозяином гостиницы потому, что Грину был мил сын

содержателя таверны из романа Стивенсона» [«Воспоминания сб
Александре Грине», с. 170].

Глава 2

Индивидуально-авторские мотивы, связанные с идеей движения, в произведениях А. Грина

Идея движения в творчестве А. Грина находит воплощение не только в архетипическом мотиве пути, но и в целом ряде индивидуально-авторских мотивов (Белый огонь, Сердце Пустыни, летающий человек и другие)¹. Мы остановимся на нескольких: алые паруса, серый автомобиль, Бегущая по волнам, золотая цепь² – по следующим причинам.

Данные мотивы объединяются особенностями функционирования в произведении. Все они являются заглавными и сквозными. В тексте фигурируют в двух формах: предметной – в качестве реалий окружающего мира (автомобиль, корабль, статуя и так далее) – и образной – в качестве образов этих реалий в различных картинах мира, создаваемых на художественном и бытовом уровне (в кинокартине, легенде, сказке, истории).

Указанные мотивы, за исключением «серого автомобиля», имеющего простую структуру, существуют в текстах произведений в качестве вариационных рядов (мотив алых парусов создают образы игрушечной яхты и настоящего судна; мотив Бегущей по волнам – образы Фрези Грант, статуи, корабля; мотив золотой цепи – образы цепи и дворца). Смысловое поле каждого из них составляет семантика отдельных вариантов. В результате мотивы обрастают большим количеством значений, приобретают символический характер.

Следует оговорить, что идея движения по-разному выражена в исследуемых сюжетных элементах. Прямо и непосредственно – в мотивах алых парусов, серого автомобиля, Бегущей по волнам, так как значение пространственного перемещения занимает в их семантике основное место.

Мотив золотой цепи репрезентирует данную идею по принципу доказательства от противного, поскольку заключает в себе сему «неподвижность».

§ 1. Мотив алых парусов

Алые паруса, без сомнения, – самый яркий в числе романтических динамических мотивов в гриновском творчестве. Этим объясняется и его популярность среди читателей, и особый интерес к нему у исследователей. Следует отметить, что в произведениях писателя фигурируют преимущественно парусные суда, противопоставленные паровым. В первую очередь это связано с романтической традицией.

Рассматривая мотив алых парусов в творчестве Грина, нужно иметь в виду его двойной эстетический и смысловой статус. С одной стороны, паруса репрезентируют образ корабля, так как неотделимы от него. Отсюда в тексте гриновской феерии метонимия «Красные паруса плывут!» [Грин 1965, III, с. 18]. В то же время, в художественной системе писателя этот образ приобретает определенную самостоятельность, поскольку является едва ли не важнейшей частью судна, обеспечивающей его движение. Поэтому мы будем анализировать художественную семантику не только парусов, но и корабля в целом.

Символ корабля (лодки, барки) является одним из древнейших и наиболее распространенных в мировой культуре и обладает целым рядом значений, которые можно объединить в несколько основных групп.

1. В архаичных представлениях многих народов он выступает как средство перемещения душ умерших в потустороннее царство, как символ «путешествия к другим мирам, преодоления пространства» [Керлот 1994, с. 259] и, шире, путешествия по жизни (Г. Бидерманн), как символ поиска

(Д. Тресиддер). Е. Шейнина особо выделяет парусники, означающие «устремленность к новым берегам, к неизведанному» [Шейнина 2002, с. 238].

. 2. «Со времен древности у всех народов приморских стран эмблема корабля означала достижение цели» [Шейнина 2002, с. 238].

3. М. Маковский отмечает в индоевропейской культуре связь данного образа со значениями спасения, второго рождения в индоевропейских языках. В христианстве он символизирует Иисуса Христа и его церковь. Корабль посреди океана воспринимается как символ безопасности, он «сродни священному острову, так как оба отличаются от бесформенного и враждебного моря» [Керлот 1994, с. 258]. С другой стороны, он уподобляется человеческому дому – организованному, защищенному пространству, окруженному бушующей водной стихией.

. 4. Корабль ассоциируется с душой человека (М. Маковский). Символом духа, души выступают его паруса (Д. Тресиддер).

5. Он служит эмблемой радости и счастья (Х. Э. Керлот).

Многие значения этого символа актуализированы в тексте феерии «Алые паруса». Для Грэя корабль воплощает желанный образ жизни: «Опасность, риск, власть природы, свет далекой страны, чудесная неизвестность, мелькающая любовь, цветущая свиданием и разлукой; увлекательное кипение встреч, лиц, событий; безмерное разнообразие жизни, между тем как высоко в небе то Южный Крест, то Медведица, и все материки...» [Грин 1965, III, с. 27]. Это герой-деятель, для которого мореплавание – способ активного познания мира.

Для Ассоль корабль с алыми парусами ассоциируется с мечтой о спасении от одиночества и непонимания, о возможности вырваться из косной, грубо материальной атмосферы Каперны. Он осознается девушкой, привыкшей жить в обстановке враждебности, как сфера безопасности, как маленький рай, где она будет счастлива. Встреча с кораблем

переворачивает жизнь героини, открывает перед ней другой мир – безграничный и изменяющийся – вместо замкнутого пространства приморской деревушки, словно застывшей в своей неподвижности. Появление долгожданного парусника обновляет и душу Ассоль, подтверждает истинность ее веры и право на мечту («Она кивнула, держась за его [Грэя – ГШ] пояс, с новой душой и трепетно зажмуренными глазами» [Грин 1965, III, с. 64]).

Образ белого корабля с алыми парусами воплощает в произведении идею счастья, намеченную в первой главе (в сказке Эгия) и осуществленную в финале феерии. Проходя красной нитью через весь текст, мысль о счастье становится его заключительным аккордом: «Когда на другой день стало светать, корабль был далеко от Каперны. Часть экипажа как уснула, так и осталась лежать на палубе, поборотая вином Грэя; держались на ногах лишь рулевой, да вахтенный, да сидевший на корме с грифом виолончели у подбородка задумчивый и хмельной Циммер. Он сидел, тихо водил смычком, заставляя струны говорить волшебным, неземным голосом, и думал о счастье...» [Грин 1965, III, с. 65].

Образ корабля в феерии неразрывно связан с мотивом поиска родственной души, одним из центральных в творчестве Грина³. Сказка об алых парусах дает возможность герою увидеть в незнакомой девушке духовно близкого человека. Подобно самому Грэю, с детства «заболевшему» морем и упрямо шедшему к намеченной цели, Ассоль твердо верит в исполнение предсказания, невзирая на насмешки окружающих. Их судьбы схожи, история каждого из героев начинается с мечты о корабле. В итоге он становится капитаном «Секрета», она – Корабельной Ассоль. Образ парусника в феерии изначально является знаком «неизбежности соединения Грэя и Ассоль» [«Воспоминания об Александре Грине» 1972, с. 524].

Реализовано в тексте произведения и символическое значение корабля

/ паруса как человеческой души: «Не было никаких сомнений в звонкой душе Грэя – ни глухих ударов тревоги, ни шума мелких забот; спокойно, как парус, рвался он к восхитительной цели...» [Грин 1965, III, с. 62].

Главным звеном, объединяющим различные смысловые оттенки символики образа корабля, является сема движения: как пространственного, так и духовного (движения к неизвестному, к цели, к новой жизни, к счастью).

Однако семантика корабля и парусов в гриновской феерии не ограничена устоявшимися значениями, а пополняется новыми. Так, алые паруса становятся символом мечты и созидания. Идея творения, воплощенная в исследуемом образе, приобретает в произведении особую важность. История алых парусов складывается из двух основных этапов: со-творения мечты и пре-творения ее в жизнь. В сюжете произведения это выглядит сложнее.

Лонгрен мастерит игрушку с парусами необычного цвета. Ассоль «оживляет» ее, наделяя качествами настоящего корабля, придумывает капитана, приехавшего из далеких стран. Игра девочки, сотворение ею воображаемого мира становится толчком к мифотворчеству Эгля: он сочиняет прекрасную сказку. Однако затем происходит ее разрушение в точке зрения жителей Каперны: возникает сниженная версия сказки. (В точке зрения Ассоль она сохраняется в первозданном виде). Но уже на следующем этапе осуществляется ее реконструкция: Грэй самостоятельно возрождает сказку, очищая ее от налета грубости и пошлости. И, наконец, затем следует реализация мечты в действительности: Грэй оснащает свой корабль алыми парусами и отправляется к Ассоль.

Как видим, все основные персонажи произведения принимают участие в едином созидающем процессе, который не прерывается вопреки поведению капрнцев, вносящих в происходящее элемент деструкции.

Говоря об образе корабля с алыми парусами, следует отдельно

остановиться на функциях цвета в гриновской феерии. Известно, что цветопись играет важную роль в творчестве писателя. Но, пожалуй, такого калейдоскопа красок, как в «Алых парусах», нет ни в каком другом из его произведений.

В. П. Калицкая вспоминает, что после чтения феерии в ее доме Грин с гордостью заметил: «Обрати внимание, какое у меня богатство слов, обозначающих красный цвет» [«Воспоминания об Александре Грине» 1972, с. 198]. О том, насколько значительна здесь смысловая нагрузка цвета, свидетельствует и участие его в создании заглавного образа, и факт перемены названия произведения (с первоначального варианта «Красные паруса» на окончательный – «Алые паруса»), и мотив выбора цветового оттенка в самом тексте.

В отрывке «...Сочинительство всегда было внешней моей профессией...» Грин рассказывает о возникновении замысла «Алых парусов» и раскрывает авторское представление о семантике красного цвета: «Цвет вина, роз, зари, рубина, здоровых губ, крови и маленьких мандаринов, кожица которых так обольстительно пахнет острым летучим маслом, цвет этот – в многочисленных оттенках своих – всегда весел и точен. К нему не пристанут лживые или неопределенные толкования. Вызываемое им чувство радости сродни полному дыханию среди пышного сада» [Грин 1965, III, с. 430-431].

Почти дословно приведенное высказывание воспроизводится в разбросанных по тексту феерии описаниях алых парусов: «он [корабль – ГШ.] пылал, как вино, роза, кровь, уста, алый бархат и пунцовий огонь» [Грин 1965, III, с. 47]; шелк «цвета глубокой радости» [Грин 1965, III, с. 60]. Оставив нетронутым содержание, писатель изменяет наименование цвета. Попробуем определить смысл этой метаморфозы.

Она может быть обусловлена стремлением автора предотвратить неизбежные в условиях литературного процесса того времени ассоциации с

революцией⁴. С другой стороны, очевидно желание Грина предельно акцентировать образ паруса, его цвет. В черновике произведения в описании игрушки, смастеренной Лонгреном, фигурируют следующие варианты эпитета к слову «шелк»: красный, яркий, алый [РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 2]. Автор останавливается на последнем прилагательном, соединяющем в себе значения двух предыдущих: согласно В. Далю, алый – это «светло-, ярко-красный» [Даль 1935, с. 12].

Произведенная автором лексическая замена позволяет также избежать некоторой избитости слова «красный» и его амбивалентности. Красный – «наиболее агрессивный цвет, символизирующий кровь, гнев, огонь, чувства, раны, войну, кровопролитие, опасность, угрозу, революцию, силу, анархию, смерть, мужество, а также здоровье и возмужалость» [Фоли 1997, с. 427]. В отличие от основного цвета, значение алого оттенка тяготеет к позитивности, что отмечает в своем словаре В. Даль: «Говорит более о предметах и о цвете приятном, почему и милаго друга зовут аленъким дружком...» [Даль 1935, с. 12].

Пристальное внимание писателя к такой незначительной, на первый взгляд, детали, как цветовой оттенок, стремление найти слово, наиболее полно отвечающее замыслу, свидетельствует о концептуальности алых парусов.

Изменив эпитет в заглавном образе, Грин оставляет прилагательное «красный» на страницах произведения, в частности, в описании Каперны. Помимо его использования в буквальном смысле, как обозначение цвета, в тексте есть случаи переносного употребления слова. Так, в главе «Грэй» актуализированы семы прилагательного «боль» и «кровь»: «Кожа мгновенно покраснела, даже ногти стали красными от прилива крови, и Бетси..., плача, натирала маслом пострадавшие места» [Грин 1965, III, с. 22]. Они создают семантическое поле эпитета, маркирующего пространство обывательской Каперны («Красное стекло окон» деревни [Грин 1965, III, с.

32]). В созданной капернцами версии сказки о корабле прилагательное играет роль сниженного варианта слова «алый»⁵.

Оппозиция цветовых оттенков выражает не только основное различие между прекрасной легендой Эгля и «плоской сплетней», в которую ее превращают жители деревни, но и между двумя мирами. Алым окрашен мир Ассоль – светлый, возвышенный, наполненный яркими чувствами и мечтами. Красным обозначен мир капернцев – грубый, приземленный, жестокий и бесчувственный.

Более глубокому пониманию семантики цвета в феерии «Алые паруса» способствует обращение к символистской хроматической концепции, обнаруживающей много общего с соответствующими гриновскими представлениями. А. Белый пишет в книге «Арабески»: «В красном цвете сосредоточены ужас огня и тернии страданий. Понятна теософская двойственность красного» [Белый 1911, с. 121].

Его более светлый оттенок в художественном видении поэта имеет совершенно иное значение: «Разсеяны нам угрожавшие искусы и ласковая заря брежжит розовыми янтарями» [Белый 1911, с. 126]. Вспомним, что в произведении Грина алый предстает, в первую очередь, цветом зари. (Ср. с описанием утра в феерии: «За золотой нитью небо, вспыхивая, сияло огромным веером света; белые облака тронулись слабым румянцем. Тонкие, божественные цвета светились в них» [Грин 1965, III, с. 46]).

С красным цветом А. Белый соотносит «всепожирающую страсть», полную «темных чар и злого, земного огня» [Белый 1911, с. 120]. Романтическая, духовная любовь, как символ «иных, еще недостигнутых, сверх-человеческих отношений» [Белый 1911, с. 125] имеет более светлый, небесный оттенок. (Ср.: алый шелк, выбранный Грэем, «рдел, как улыбка, прелестью духовного отражения» [Грин 1965, III, с. 49]).

С оппозицией красного и алого в произведении связана тема любви. Умение любить является одним из основных отличий семьи Лонгрена от

остальных капрнцев. В этом кроется причина неприязненного отношения к ней жителей деревни. Им непонятны ни преданность Мери отирующему мужу, ни верность Лонгрена памяти жены, ни тяжесть утраты моряка, глубина его обиды и ненависти к Меннерсу. Капрнцам незнакомо настоящее чувство, они знают лишь вожделение, а их грубые ухаживания напоминают «бесхитростную простоту рева» [Грин 1965, III, с. 43]. Любовь к детям в деревне заменяет непрекаемый родительский авторитет. Поэтому нежелание Лонгрена будить уснувшую на его коленях девочку окружающим кажется блажью.

Сама идея любви здесь подвергается осмеянию. Подслушанный разговор Ассоль с отцом об алых парусах воспринимается капрнцами саркастически: «Лонгрен с дочерью одичали, а может, повредились в рассудке; вот человек рассказывает. Колдун был у них, так понимать надо. Они ждут – тетки, вам бы не прозевать! – заморского принца, да еще под красными парусами» [Грин 1965, III, с. 17-18].

Примечательно, что писатель отказывается от разработки мотива любви к Ассоль сына трактирщика Меннерса, присутствовавшего в одном из более ранних вариантов феерии. Тем самым Грин исключает возможность хотя бы ростка любви в ком-либо из жителей деревни, благодаря чему в окончательном тексте произведения усиливается контраст между главной героиней и Капрной.

Для Ассоль любовь – это естественное состояние души. Ее чувство распространяется не только на отца, на старого угольщика Филиппа, но и на знакомую собаку, на жучишку, на цветы и деревья. В то же время уже в раннем детстве главная героиня осознает любовь как великую ценность. «Я бы его любила» [Грин 1965, III, с. 15], – говорит Ассоль о принце, который должен увезти ее на своем прекрасном корабле, считая это единственно достойным ответом на обещанное счастье.

Грин неоднократно писал о том, что на замысле «Алых парусов» его

натолкнула игрушечная лодочка в витрине магазина: «Эта игрушка мне что-то сказала, но я не знал – что. Тогда я прикинул, не скажет ли больше парус красного, а лучше того – алого цвета, потому что в алом есть яркое ликование. Ликование означает знание, почему радуешься» [РГАЛИ, оп. 1, ед. хр. 2].

Алый цвет парусов в феерии – не просто знак любви, а символ обладания героями высоким знанием «некоторых истин», среди которых любовь стоит на первом месте. Причем любовь в самом широком значении слова, т.е. к ближнему. Именно об этом ведет речь Артур Грэй, растолковывая своему непонятливому помощнику Пантену смысл алых парусов: «Когда начальник тюрьмы сам выпустит заключенного, когда миллиардер подарит писцу виллу, опереточную певицу и сейф, а жокей хоть раз придержит лошадь ради другого коня, которому не везет, – тогда все поймут, как это приятно, как невыразимо чудесно. <...> Владеть этим – значит владеть всем. Что до меня, то наше начало – мое и Ассоль – останется нам навсегда в алом отблеске парусов, созданных глубиной сердца, знающего, что такое любовь» [Грин 1965, III, с. 61].

§ 2. Мотив Бегущей по волнам

Роман «Бегущая по волнам» (1928) – один из наиболее динамичных в творчестве А. Грина, что отражено в заглавии, семантику которого составляет удвоенное значение движения (колыхание волны и женщина, идущая по волнам). Сюжетной осью произведения является путешествие, оно же лежит и в основе вставных конструкций. Однако не только мотив пути, но целый ряд других динамических образов создают легкую, словно бы воздушную ткань романа, придают ему феерический характер.

Речь идет о неоднородных, но тесно связанных между собой

смысловых компонентах текста, образующих сквозной мотив «Бегущая по волнам». Это «имя», служащее заглавием произведения, носят таинственная красавица Фрези Грант, статуя, стоящая на центральной площади Гель-Гью, парусное судно Сениэлей, на котором путешествует Гарвей и, наконец, корабль основателей города.

Примечательно, что названные образы, за исключением последнего, не имеющего материального выражения в романе, оказываются окружёнными оболочкой историй и легенд (корабль Сениэлей – история парусника от создания до загадочного конца; спутница Гарвея Фрези Грант – легенды о Бегущей по волнам; статуя – история ее возникновения). И каждый из них формирует самостоятельную сюжетную линию. Структуру обозначенного мотивного комплекса легче понять, если представить его в виде схемы (см. схему 2).

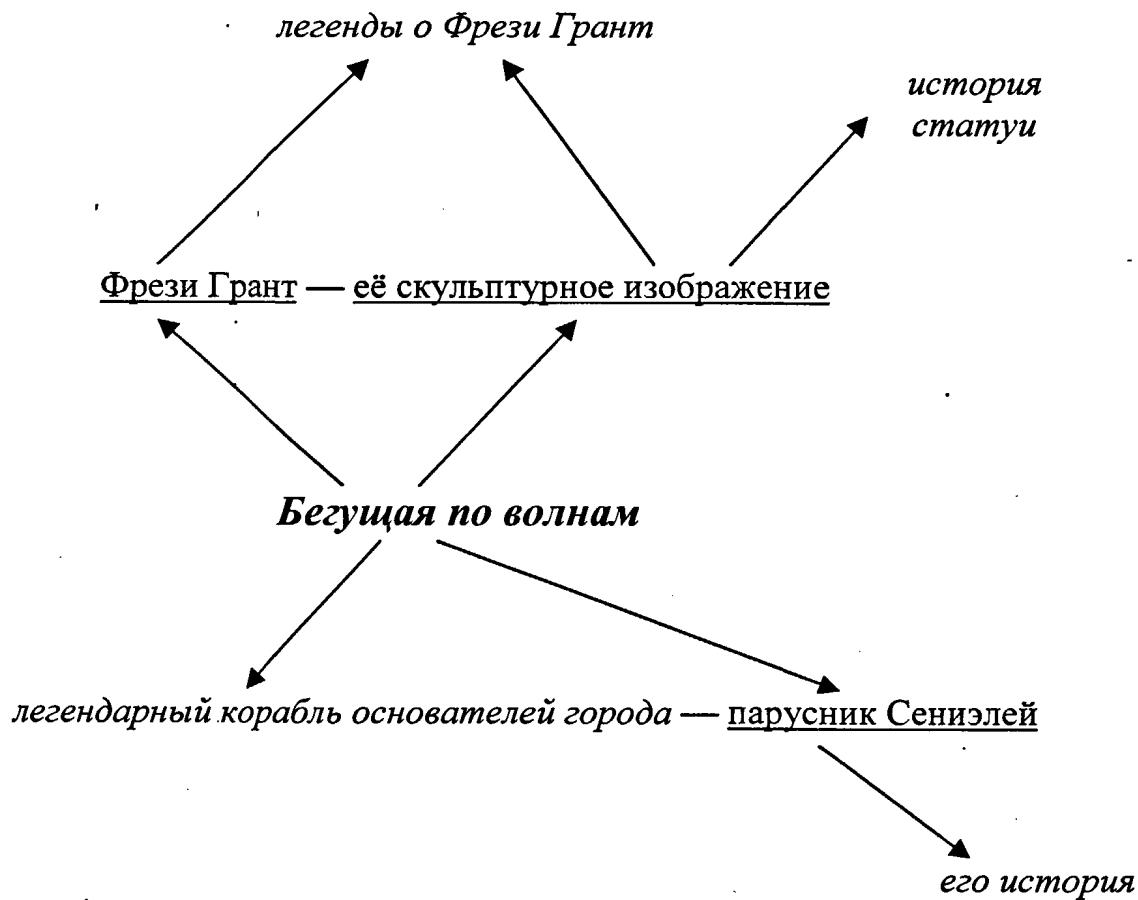


Схема 2.

Данный комплекс распадается на две части: первую организует образ Фрези Грант, являющийся смысловым ядром всей системы, вторую – образ корабля Сениэлей.

Бегущая по волнам в системе гриновских персонажей занимает одно из центральных мест и выделяется особенной глубиной и сложностью трактовки. Этот образ представляет собой причудливое сплетение мифологических и фольклорных мотивов⁶. (Грин следует романтической традиции обращения к мифам, легендам, народному творчеству). Можно предположить, что генетически Бегущая по волнам восходит к многочисленным образам мифических водных божеств женского пола: нереид, русалок, ундин, морских дев (любопытно, что слово «ундина» происходит от латинского *unda* – «волна»), имеющих облик прекрасных женщин⁷. При этом гриновский персонаж существенно от них отличается.

Речные и морские девы (за исключением нереид), как правило, относятся к людям враждебно, стремясь завлечь их своей красотой в водные глубины. Фрези Грант, напротив, выступает в роли спасительницы потерпевших кораблекрушение. С русалками ее роднит общее человеческое происхождение. Однако в русалок, согласно восточнославянской мифологии, превращаются утопленницы – девушки, совершившие непростительный по христианским законам грех самоубийства. Фрези Грант обретает сверхчеловеческую сущность путем самоотречения, что является духовным подвигом.

Наконец, мифические девы обитают в глубине вод, принадлежа водной стихии и персонифицируя ее. Свободный бег Фрези Грант по поверхности океана – выражение ее власти над стихией. Бегущая по волнам находится над бездной. Неслучайно, в описании статуи, изображающей девушку из легенды, фигурируют морские дивы, держащие пьедестал.

Говоря о соотношении Фрези Грант с мифологическими персонажами – русалками, ундинами и т. п., нелишне вспомнить о современнике А.

Грина, английском писателе-фантасте Г. Дж. Уэллсе и его малоизвестном произведении «Морская дева. Повесть, сотканная из лунного света» (1902)⁸. Впервые оно было опубликовано на русском языке в 1904 году в журнале «Вестник Европы».

Пока нами не обнаружены факты, свидетельствующие о знакомстве Грина с произведением английского писателя, но исключать такую возможность не стоит, тем более что между «Морской девой» и «Бегущей по волнам» есть интересные переклички. Сопоставление образов, созданных двумя современниками на основе общего мифологического материала, выявление их сходства и различия помогает понять сущность гриновской Фрези Грант.

Главная героиня повести Уэллса – русалка, сотни лет живущая на дне океана среди подобных ей морских существ. Влюбившись в преуспевающего молодого политика Гарри Чатриса, она является на землю и проникает в высшее лондонское общество под именем Дорис Талассия Уотерс.

Общение с Морской девой производит переворот в душе Чатриса, только теперь осознавшего пустоту и бессмысленность своей прежней жизни, которая была организована по законам трезвого расчета, и в которой главное место отводилось политической карьере. Герой приходит к пониманию, что его жизненный путь не был выбран им самим, а указан родителями, и потому соответствовал традициям высшего общества, а не собственным желаниям Чатриса.

Находясь в состоянии психологического кризиса, Чатрис отказывается от участия в предвыборной кампании и порывает со своей невестой. Но в душе героя повести происходит мучительная борьба между долгом, перед Аделиной, родными, обществом, и всецело захватившими его новыми чувствами: «Нас манит к себе идеал, этот светоч и путеводный огонь всего мира, этот маяк, горящий на далекой косе. Пусть он горит! Пусть он горит!

Дорога ведет к нему, проходит мимо и ... уходит дальше. Мой выбор сделан. Я решил остаться человеком, я решил жить и умереть человеком и нести на себе тяжести своего класса и своего времени. Я увлекся мечтой, но вы видите, что разум восторжествовал. И несмотря на горящий во мне пламень, я отрекаюсь от этой мечты. Жребий брошен... Отречение! Вечно — одно отречение! Вот что представляет жизнь для всех нас. Желания существуют только для того, чтобы отказываться от них, чувства — чтобы подавлять их. Мы не можем жить полной жизнью. Почему же мне быть исключением? Для меня она *[Морская дева]* — зло. Она несет мне смерть...» [Уэллс 1904, № 8, с. 718].

Тяга героя к идеалу, к новой, неизведанной жизни оказывается непреодолимой. Вполне осознавая, что последовать за Морской девой — для него означает погибнуть, Чатрис решается на этот шаг. В финале повести он скрывается вместе с таинственной гостью в глубинах океана. Уэллс использует здесь распространенный мифологический мотив губительного очарования человека русалкой, чтобы изобразить конфликт между прекрасной мечтой и реальной жизнью. И решает его в традициях классического романтизма, показывая, что только смертью можно преодолеть трагический разрыв.

И Морская дева, и Фрези Грант воплощают собой идеал. Для Томаса Гарвея Бегущая по волнам олицетворяет манящее к себе Несбывшееся, этого «таинственного и чудного оленя вечной охоты» [Грин 1965, V, с. 7], подобно тому, как Морская дева в глазах Гарри Чатриса «является олицетворением Великого Неизвестного» [Уэллс 1904, № 8, с. 708]. Героинь Уэллса и Грина объединяют также мотивы незабываемой красоты и магического влияния на людей. (Ср. слова Чатриса, не сумевшего забыть Морскую деву: «Но зачем видел я ее лицо? Зачем слышал я ее голос!..» [Уэллс 1904, № 8, с. 718] и слова Больта, рассказывающего о Фрези Грант: «... тот, кто ее увидит, говорят, будет думать о ней до конца жизни» [Грин

1965, V, с. 87]).

Однако есть между ними и существенная разница, которая определяет отличные друг от друга трактовки идеала двумя писателями. Это различие проявляется в произносимых обеими героями фразах, приобретающих характер лейтмотива. В повести Г. Уэллса несколько раз повторяются слова Морской девы: «Существуют другие, лучшие сны» [Уэллс 1904, № 8, с. 690], которые навсегда запечатлеваются в памяти Чатриса, зачаровывают его, отвращая душу героя от реальности.

Аналогичным образом в романе А. Грина фраза, сказанная Бегущей по волнам: «Не скучно ли на темной дороге?» [Грин 1965, V, с. 66], вспоминается Гарвеем. Но слова Фрези Грант имеют иной смысл. Бегущая по волнам не стремится увести героя с «темной дороги» обыденной жизни, она лишь напоминает о том, что мечта освещает извилистый путь человека, она предлагает свою помощь здесь, в реальном мире.

В повести Уэллса идеал ослепляет, лишает героя желания жить, у Грина – напротив, является спасительным маяком, придает человеку силы идти вперед. И если в «Морской деве» на первый план выходит мысль о недостижимости прекрасного, что придает повествованию трагический пафос, то в «Бегущей по волнам» прежде всего утверждается необходимость идеала в человеческой жизни. В гриновском произведении снимается обязательное для классического романтизма противостояние реального и идеального, которые становятся взаимодополняющими элементами. В этом секрет глубокого оптимизма романа.

В процессе анализа образа Бегущей по волнам возникают не только мифологические и литературные ассоциации, но и фольклорные. Внешним обликом Фрези Грант напоминает сказочных красавиц, ее портрет представляет собой набор типичных черт: круглое белое лицо, черные глаза и волосы, гибкий стан (ср. с пушкинским: «белолица, черноброва»). Сходство усиливает дорогой наряд девушки и золотые туфельки.

В истории Дези можно обнаружить некоторые параллели с сюжетом популярной сказки. Получив от феи красивое платье, Золушка попадает на бал. В романе Дези отправляется на празднество, удачно приобретя карнавальный костюм, заказанный и оставленный некой дамой (предположительно, Фрези Грант, которая предсказывает Гарвею встречу с девушкой).

По мнению В. И. Хрулева, образ Фрези Грант «являет собой трансформированный вариант феи или волшебницы, встречающейся у первых романтиков XIX века. Однако у Грина этот образ наделен философско-эстетическим смыслом, который резко отличен от традиционного содержания. <...>У немецких романтиков фея – неземное существо, увлекающее героя в некий ирреальный мир. У Грина же это метафора потенциальных возможностей человека и одновременно персонифицированное выражение его стремления к прекрасному» [Хрулев 1994, с. 107–108].

Итак, Бегущая по волнам далеко отстоит от своих вероятных прообразов. От указанных мифологических и фольклорных персонажей ее отличает высокое духовное начало. Нравственная ориентация образа Фрези Грант обусловлена включением в его структуру христианских мотивов, в первую очередь, мотива хождения по воде, и некоторыми перекличками с библейскими персонажами⁹.

О хождении по воде, как об одном из чудес Иисуса Христа, повествуют евангелисты: «В четвертую же стражу ночи пошел к ним Иисус, идя по морю. И ученики, увидевшие Его идущего по морю, встревожились и говорили: это призрак; и от страха вскричали. Но Иисус тотчас заговорил с ними и сказал: ободритесь; это Я, не бойтесь. Петр сказал Ему в ответ: Господи! Если это Ты, повели мне придти к Тебе по воде. Он же сказал: иди. И выshed из лодки, Петр пошел по воде, чтобы подойти к Иисусу; но, видя сильный ветер, испугался и, начав утопать,

закричал: Господи! Спаси меня. Иисус тотчас простер руку, поддержал его и говорит ему: маловерный! зачем ты усомнился?» [Евангелие от Матфея, гл. 14, 25–31].

Несколько моментов в указанном эпизоде Евангелия позволяют провести параллель с сюжетом романа «Бегущая по волнам». Во-первых, непосредственно мотив хождения по воде Иисуса Христа и Петра. Во-вторых, связанный с ним мотив веры, хотя Грин заменяет веру в Бога верой в собственные возможности, и, наконец, мотив спасения погибающего (Фрези Грант считают заботящейся о потерпевших кораблекрушение).

Согласно христианской мифологии аналогичное чудо совершают Мария Египетская, раскаявшаяся блудница, удалившаяся в пустыню ради искупления грехов: «она просит Зосиму через год на страстной четверг прийти на берег Иордана со святыми дарами; на его глазах переходит она реку «немокренно», причащается из его рук и возвращается снова посуху» [Аверинцев 1982, с. 116].

Таким образом, хождение по воде – чудо, свидетельствующее либо об изначально божественной сущности мифологического героя (Иисус Христос), либо о божественной силе, обретаемой в вере (Петр), либо о святости, достигаемой путем самоотречения и служения Богу (Мария Египетская).

Мотив самопожертвования играет существенную роль в легенде о Фрези Грант. Девушка отрекается от семейной жизни, отца и родины во имя того, что внезапно и таинственно открывается ей одной. Автор акцентирует внимание на моменте короткого, но трудного выбора Фрези: «И вот, прежде чем успели протянуть руку, вскочила она на поручни, задумалась, побледнела и всем махнула рукой. Прощайте! – сказала Фрези. – Не знаю, что делается со мной, но отступить уже не могу» [Грин 1965, V, с. 86-87].

Одиночество – неотъемлемое условие подвижнического пути. На него

обрекает себя и Иисус Христос: «Когда же Он еще говорил к народу, Мать и братья Его стояли вне дома, желая говорить с Ним. И некто сказал Ему: вот, Мать Твоя и братья Твои стоят вне, желая говорить с Тобою. Он же сказал в ответ говорившему: кто Мать Моя, и кто братья Мои? И указав рукою Своей на учеников Своих, сказал: вот, Мать Моя и братья Мои; ибо кто будет исполнять волю Отца моего небесного, тот Мне брат и сестра и мать» [Евангелие от Матфея, гл. 12, 46–50]. Того же Христос требует и от своих учеников. Окруженный ими, он, тем не менее, в самые трудные минуты своей жизни оказывается в одиночестве.

Отзвук евангельского текста можно обнаружить в словах Фрези Грант: «Для меня там... одни волны...» [Грин 1965, V, с. 66]. Она также, как Сын Человеческий, с грустью осознает свою отделенность от окружающих. Фрези Грант отказывается от всего личного, от человеческого счастья ради спасения людей. Возможно, далеко не случайной в романе является фамилия девушки, которая переводится с английского как «дар».

В Бегущей по волнам можно также обнаружить некоторые черты другого библейского образа – Богоматери. В христианской мифологии Дева Мария предстает как защитница всех людей, в том числе плавающих и путешествующих. В православных церковных песнопениях она прославляется как «плавающих легкое по водам прехождение», «путешествующих добрая Водительнице» [«Акафист Пресвятой Богородице» 1993, с. 64]. Это качество актуализировано Грином в образе «богоматери бурь», покровительницы моряков, возникающем на страницах романа «Блистающий мир».

Путеводительница – один из основных эпитетов Богородицы (распространенный иконографический тип Девы Марии – Одигитрия, что переводится с греческого как «Путеводительница»), употребляемый в прямом и в переносном значении слова. Дева Мария спасает заблудшие души и помогает людям в трудных ситуациях (например, легенда о

чудотворной иконе «Взыскание погибших» повествует о спасении Богородицей крестьянина, заблудившегося в пургу).

В роли путеводительницы выступает и Фрези Грант. Она указывает направление движения Гарвею, оказавшемуся один на один с океаном («Как станет светать, держите на юг и гребите так скоро, как хватит сил» [Грин 1965, V, с. 66]) и команде легендарного корабля, терпящего бедствие («Зюйд-зюйд-ост и три четверти румба! – сказала она можно понять как чувствовавшему себя капитану...» [Грин 1965, V, с. 103]). Однако Бегущая по волнам охраняет не только жизни, но и души людей. К Гарвею она является для того, чтобы предотвратить отчаяние брошенного на произвол судьбы человека (“Я была с вами потому, чтобы вам не было жутко и одиноко” [Грин 1965, V, с. 66]).

Собственно говоря, Фрези Грант направляет главного героя романа на протяжении всего повествования. Ее таинственные слова становятся отправной точкой путешествия Гарвея, полного приключений. Она помогает герою в его поисках родной души.

Бегущая по волнам предстает в романе также в качестве суровой вершительницы правосудия, что позволяет соотнести ее с образом Богородицы как властной царицы. Так, Фрези Грант определяет наказание капитану Гезу, внушает страх его команде.

Следует упомянуть и о том, что отдельные детали портрета гриновской героини напоминают традиции иконографического изображения Божьей Матери: выразительные черные глаза, производящие «впечатление грозного и томительного упорства» [Грин 1965, V, с. 66], от свет фонаря, окружающий лицо девушки, словно нимб, темное покрывало на голове.

Сознательное или бессознательное, на уровне архетипов, обращение автора к библейским мотивам наполняет образ Бегущей по волнам глубоким этическим смыслом.

В литературном контексте эпохи гриновская Фрези Грант соотносима с булгаковским Иешуа Га-Ноцри, олицетворяющим абсолютную духовность. Она так же, как и Иешуа, «земная жизнь которого – вечная дорога» [Лотман 1997, с. 752], выбирает бесконечный путь к прекрасному острову.

С другой стороны, если выстроить иерархию гриновских героев, то Бегущую по волнам следует поставить на верхнюю ступень – выше летающего человека из романа «Блистающий мир». И. К. Дунаевская считает Друда «вершинным воплощением гриновской концепции человека» [Дунаевская 1988, с. 154]. Однако, на наш взгляд, ближе к истине позиция Т. Е. Загвоздкиной, утверждающей, что «в герое явственно просматриваются такие черты, которые делают его уязвимым и далеко отстоящим от высокого нравственно-эстетического идеала русской литературы: индивидуализм, высокомерие, гордыня, надмирность» [Загвоздкина 1993, с. 166]. С точки зрения исследовательницы, Грин отвергает «замкнутую в себе духовность» [Загвоздкина 1993, с. 167].

Нам представляется, что именно Бегущая по волнам воплощает гриновский идеал человека, абсолютную духовность, но обращенную к земному, к людям. Друд принадлежит Стране Цветущих Лучей лишь наполовину. Для него важны дом и земные связи (Руна, Тави, Стеббс), его загадочный дар подпитывается от людей. Но окружающим Друд помогает скорее из прихоти. Он лишь забавляется тем, что расшевеливает косный человеческий мир, и в каждом зеркале желает видеть только свое отражение. В отличие от героя «Блистающего мира», Фрези Грант делает смыслом своего существования помочь людям. «Главное в Бегущей по волнам – свет. <...> Этот свет падает на тех, кто с Фрези встречается, испытует их и очищает» [Дунаевская 1993, с. 53].

Важную роль в осмыслиннии образа Бегущей по волнам и художественной концепции романа в целом играет остров, фигурирующий

в легенде о Фрези Грант. Его значимость подчеркивает эпиграф произведения, взятый из книги французского писателя Луи Шадурна «Где рождаются циклоны»: «Это Дезирада... О Дезирада, как мало мы обрадовались тебе, когда из моря выросли твои склоны, поросшие манциниловыми лесами» [Грин 1965, V, с. 3]. В романе Шадурна Дезирада (от франц. *desir* – «желание») – долгожданный остров.

Образ острова Фрези Грант отсылает нас к архетипу рая. Согласно М. Элиаде, «земной рай, в существование которого верил еще Христофор Колумб (и полагал, что открыл именно его!), превратился к XIX веку в океанийский остров, но его роль в домострое человеческой души осталась прежней: там, на этом «острове», в этом «краю» бытие протекает вне времени и истории. Человек там счастлив, свободен и независим от внешних обстоятельств; ему не нужно зарабатывать себе на жизнь; женщины там «прекрасны и вечно юны; никакой «закон» не властен над их любовью» [Элиаде 2000, с. 129].

Впрочем, представления о рае как о земле, затерянной в океане, существовали с древнейших времен. В шумеро-аккадской мифологии это Тильмун, «светлая», «первозданная страна», где восходит солнце (ср. с сияющим островом Фрези Грант, который она увидит на рассвете), в греческой – «острова блаженных» в Аиде, в китайской – «остров благословенных», в кельтской – зеленый Аваллон.

Примечательно, что в средневековых легендах «артуровского» цикла одной из хозяек «яблоневого острова» – потустороннего мира была фея Моргана, образ которой связан с культом воды (первоначальная форма ее имени – *Morgen*, т. е. «рожденная морем»), что позволяет соотнести ее с гриновской Бегущей по волнам.

Образ таинственного острова Фрези Грант вписывается и в славянскую традицию, создавшую легенду об опустившемся на дно озера Светлояр городе Китеже, населенном одними праведниками и устроенным

по закону социальной справедливости (мотив опускания на дно океана присутствует и в романе Грина). В древнерусском фольклоре часто встречаются упоминания об острове Буяне, имеющем сакральный характер, месте пребывания мифологических персонажей (христианских святых).

«Острова блаженных» представляют собой потусторонний мир, попасть в который могут лишь герои / праведники, пройдя через смерть и обретя таким образом вечную жизнь. Аналогичная ситуация создается в легенде о Бегущей по волнам. Корабль, на котором плывет Фрези Грант, оказывается перед незнакомым островом на закате, традиционно символизирующем умирание. Неслучайно, успокаивая Гарвея, девушка говорит об акулах: «Кто бы ни были они в своей жадной надежде, ни тронуть меня, ни повредить мне они больше не могут» [Грин 1965, V, с. 67].

Семантика рая в образе легендарного острова актуализирована благодаря его подробному описанию: «был он прекрасен, как драгоценная вещь, если положить ее на синий бархат и смотреть снаружи, через окно: так и хочется взять. Он был из желтых скал и голубых гор, замечательной красоты» [Грин 1965, V, с. 86]. Своим обликом загадочная земля напоминает Небесный Иерусалим – один из вариантов христианского рая. «Материалы, из которых выстроен город, светоносны: они уподобляются то «чистому золоту» и «прозрачному стеклу»..., то 12 самоцветам из нагрудного украшения, которое должен был носить древнееврейский первосвященник, то жемчугу, символизировавшему духовный свет» [Аверинцев 1982, с. 365].

Многозначительной деталью в описании острова являются горы и скалы, на которых, согласно древнейшим представлениям людей, живут боги (например, Олимп в древнегреческих мифах). Важную роль играют они в христианской мифологии: на священной горе Синай Моисей

разговаривает с Богом и получает скрижали с десятью заповедями, на горе Иисус молится Отцу Небесному (в том числе, о чаше накануне распятия), беседует с пророками Моисеем и Илией, произносит знаменитую Нагорную проповедь. Таким образом, горы придают острову сакральный характер и, символизируя духовное восхождение, утверждают нравственный подвиг Фрези Грант.

Итак, внешний облик острова, его таинственность, притягательность и недоступность (он окружен рифами) вполне соответствуют представлениям о рае – вечном идеале человечества. Неслучайно, в его образе сочетаются противоположные черты: хрупкость, призрачность (остров неожиданно возникает посреди океана и также внезапно исчезает, окутанный туманом) и прочность, незыблемость, которую несут в себе горы и скалы.

Остров Фрези Грант символизирует неизменно влекущий к себе и всегда ускользающий идеал. Однако смысл его заключается отнюдь не в том, чтобы уводить человека от действительности (ср. с рассказом «Путь», о котором упоминалось в первой главе), а в том, чтобы служить ему нравственным ориентиром в реальной жизни. Именно поэтому образ острова оказывается неразрывно связанным с образом Бегущей по волнам.

Важной для понимания идейно-художественной концепции произведения является оппозиция «остров – океан», актуализированная в словах Фрези Грант и Гарвея: «– Ночь темна – сказал я, с трудом поднимая взгляд, так как утомился смотреть. – Волны, одни волны кругом! <...> – Для меня там, – был тихий ответ, – одни волны, и среди них один остров; он сияет все дальше, все ярче. Я увижу его с рассветом» [Грин 1965, V, с. 66]. Семантическое поле образа океана в данном контексте создают понятия: ночь, тьма, волны, – отсылая нас к мифоэтической традиции, согласно которой «океан – одно из основных воплощений хаоса или даже сам хаос...<...> Он безграничен, не упорядочен, не организован, опасен и ужасен, аморфен, безвиден...» [1982, с. 249].

Океан здесь воплощает враждебные человеку начала, которым противостоит Фрези Грант. Она появляется ночью или на рассвете, чтобы рассеять мрак, оградить человека от сил зла (символичен эпизод, когда Бегущая уводит за собой акул, спасая тем самым Гарвея). Ее свободное, бесстрашное скольжение по поверхности бездны символизирует победу духовности над хаосом внешнего мира.

Образ океана смыкается в произведении с образом темной дороги¹⁰, возникающим в словах Бегущей по волнам, ставших лейтмотивом романа. Темная дорога – символ человеческой жизни, направлять которую и призван идеал, воплощенный в образах прекрасной Фрези Грант и сияющего острова.

Образ Бегущей по волнам дается автором в двух аспектах: этическом и эстетическом. Воплощением нравственного начала в романе становится реальная / легендарная Фрези Грант. Реализацию второго аспекта обеспечивает сюжетная линия, связанная со скульптурным изображением Бегущей. Художественное совершенство в сочетании с одухотворяющим мрамор красивым старинным преданием делает статую центром Гель-Гью («Городу не хватало точки, а теперь точка поставлена» [Грин 1965, V, с. 108]), его главной достопримечательностью, даже святыней.

Сущностным качеством Бегущей по волнам является динамизм, подчеркнутый «именем» и многократно усиленный в результате наложения образов. Так идея движения, актуализированная в описании скульптуры, повторяется благодаря возникшему в воображении Гарвея образу корабля: «За ней грезился высоко поднятый волной бугшприт огромного корабля, несущего над водой эту фигуру, – прямо, вперед, рассекая город и ночь» [Грин 1965, V, с. 100]. Знаменательно и то, что статуя Бегущей оказывается сердцем карнавального действия.

Описание празднования 100-летия Гель-Гью, связанного с легендами о Фрези Грант и ее скульптурным изображением, несет в повествовании

особую смысловую нагрузку. Согласно концепции народно-смеховой культуры М. М. Бахтина, карнавал – всенародный праздник, организованный по своим законам, в котором жизнь и игра меняются местами. Он знаменует возрождение и обновление мира, «временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов», возвращение к «подлинной человечности отношений» [Бахтин 1990, с. 15].

Для А. Грина в карнавале особенно значимо его динамическое начало. Шумный городской праздник приобретает в романе символический характер. Карнавал в Гель-Гью представляет собой стихийное, «бесцельное движение ради движения» [Грин 1965, V, с. 98], осмысленность которому придает статуя Фрези Грант. Она не только является пространственным центром, по мере приближения к которому хаотическое движение становится все более направленным, но и центром духовным, организующим горожан на защиту памятника от кучки богачей, противников карнавала.

Еще одним динамическим образом в романе, создающим семантический комплекс «Бегущая по волнам», является корабль. История парусника Сениэлей играет важную роль в структурно-смысловой организации произведения. Образ корабля в гриновском романе подвергается двойной мифологизации.

С одной стороны, на протяжении всего повествования «Бегущую по волнам» сопровождают легенды, связанные с ее созданием: старинное предание о первых поселенцах – основателях Гель-Гью и поэтическая сказка, придуманная Нэдом Сениэлем для маленькой дочери, о том, что корабль «выстроили на дне моря, пользуясь рыбой-пилой и рыбой-молотком, два поплевывавших на руки молодца-гиганта: "Замысел" и "Секрет"» [Грин 1965, V, с. 155].

Парусник создавался по законам искусства. Его внешняя красота соответствовала внутренней одухотворенности, источником которой стала любовь Сениэля к своей жене. Ради нее было построено «судно-джентльмен», предназначенное для путешествий и названное в честь брига, на котором плыли ее предки.

С другой стороны, в истории корабля своеобразно преломляется сюжет о Летучем голландце. Параллелизм с популярной средневековой легендой легко заметить в образах капитана, бесстрашного моряка, но жестокой, демонической личности, и членов его экипажа, сбираща головорезов, в эпизоде насилия над пассажиром, ставшего причиной проклятия корабля.

Попав в руки Геза, «Бегущая по волнам» начинает служить преступлению, сбивается с пути. Поэтому Фрези Грант, покидая корабль, как бы предает его анафеме, заставляя разделить судьбу проклятого капитана («Прочь от корабля! – сказала она вдруг и повернулась ко мне. – Оттолкните его веслом» [Грин 1965, V, с. 64]). В финале романа становится известно о «смерти» парусника, оставленного командой при неизвестных обстоятельствах.

Отклонение от первоначального курса приводит «Бегущую по волнам» к остановке движения: «Палуба проросла травой; у бортов немало листвьев и сучьев. По реям, обвив их, спускались лианы...» [Грин 1965, V, с. 178]. История корабля уподоблена здесь человеческой жизни (неслучайно, одним из средств создания этого образа является прием одушевления), благодаря чему в данном произведении снова возникает гриновская идея трагической расплаты за невыполнение высокого предназначения.

Судьбу «Бегущей по волнам» можно рассмотреть и в другом аспекте. В романе бригантина представляет собой «парусный особняк». Возникает образ корабля – движущегося дома, что отвечает гриновским представлениям о гармонии динамического и статического начал. В

описании «Бегущей» акцентирован ее «домашний» облик: большие окна, огромная библиотека, внутреннее убранство, в котором оказались личный вкус первого владельца, его заботливое стремление создать атмосферу уюта. Любовно построенный и связанный со многими воспоминаниями, корабль является домом для семьи Сениэлей.

В чужих, нечистоплотных руках он превращается всего-навсего в грузовое судно. «Бегущую» ждет конец любого заброшенного дома, когда Биче отказывается от нее из-за «довольно жалкого прошлого» [Грин 1965, V, с. 155], «невидимого следа», оставленного Гезом.

Следует отметить, что образ корабля-дома возникает не только в творчестве Грина, но и в произведениях Е. Замятиня, М. Булгакова. По мнению Н. Н. Комлика, «этот многомерный образ-символ сконцентрировал общее для многих русских художников ощущение оторванности от тверди, умноженное бурным пространством одиночества...» [Комлик 2000, с. 36–37].

Однако у Грина корабль-дом имеет совершенно иной смысл. Он отражает стремление писателя слить воедино два противоположных начала: динамическое и гармоническое. Совершенно очевидна особенность гриновской трактовки взаимосвязанных понятий дома и движения. Художник (в пору своей творческой зрелости) не ставит их в оппозицию, в отличие от многих современных ему писателей, считающих, что неизбежным последствием движения становится бездомье.

Следует отметить, что словосочетание «Бегущая по волнам» не только выполняют номинативную функцию, но и являются условным знаком для людей особого склада души, отличающихся мечтательностью и творческим отношением к жизни, умением видеть невидимое, воспринимать мир во всей его сложности и неоднозначности, стремлением к идеалу.

В самом начале романа слова, таинственно услышанные Гарвеем, еще не имеют конкретно-образного содержания и служат сигналом к

отправлению на поиски Несбывшегося. В финале произведения они становятся своеобразным паролем, свидетельствующим о принадлежности человека к указанному типу и объединяющим людей по принципу духовного родства (слова «Бегущая по волнам», как пароль, произносят при встрече с Гарвеем Дэзи и Филатр, что ведет к их узнаванию главным героем романа).

§ 3. Мотив серого автомобиля

В рассказе «Серый автомобиль» (1925) заглавный образ также является стержнем, на котором зиждутся смысловые уровни произведения¹¹. На поверхности здесь – стремление автора выразить тревогу по поводу наступающей механистической цивилизации и кризиса сознания на рубеже XIX – XX веков, волновавших многих писателей 20-30-х годов и блестящие отраженных в творчестве Е. Замятиня («Мы», «Островитяне» и др.).

Как справедливо отмечает В. А. Мескин, «...сложившийся уклад духовной жизни был сломан наступившей ... как результат научной революции эрой машинной цивилизации. Мысль научная соединилась с мыслью технической, и в мир грозно ворвалась машина. За ней следовал новый темп, неведомый уклад жизни» [Мескин 2000, с. 8]. Все это нередко вызывало в людях мысли о катастрофе, разрушении прежней культуры, возбуждало страх перед будущим.

Психопатологию как крайнюю форму такого состояния человеческого сознания изображает А. С. Грин в указанном произведении. На этом содержательном уровне образ серого автомобиля представляет собой навязчивую галлюцинацию главного героя, страдающего манией преследования.

Мотив безумия возникает здесь не только как следствие авторского интереса к аномальным психическим состояниям человека, он позволяет взглянуть на окружающее в ином ракурсе. Точка зрения главного героя, Эбенезера Сиднея, лежит в основе второго, иносказательного плана рассказа, дополняющего гриновскую художественную концепцию движения.

Мы уже отмечали, что писатель в своих произведениях нередко изображает оппозицию динамического и статического начал. В «Сером автомобиле» оппозиционность возникает между разными типами движения. Чрезвычайно важным в этом аспекте рассказа является противопоставление «живой» и «мертвой» жизни. Последнее соотносится с механическим движением, представленным в образе серого автомобиля.

«Мертвая», «ложная» жизнь характерна для мира машин, которые в точке зрения главного героя предстают живыми существами, обладающими сугубо материальной природой. Их описания рассыпаны по всему тексту произведения и отличаются обилием метафор, соотносящих автомобили с животными («Он промчался..., расстилая по мостовой призраки визжащих кошек, – заныл, взвыл и исчез... [Грин 1965, V, с. 185]; «металлический урод...с выползающей шестигранной мордой» [Грин 1965, V, с. 186]; «скользящие с быстротой гигантских жуков сложные седалища» [Грин 1965, V, с. 191] и так далее). Механизм оказывается живым, но безличным и бездушным. Не случайно, в описании машин присутствует мотив слепоты. (Глаза шофера в рассказе всегда спрятаны за очками, и чёрты его лица нельзя уловить).

По мнению Сиднея, автомобиль наделен сознанием, «у него есть голос, движение, зрение, быть может – память» [Грин 1965, V, с. 203], даже свое искусство – футуризм. При этом машины не существуют отдельно от людей, а составляют с ними единое целое.

Конкретным воплощением механистического мира в рассказе

становится серый автомобиль. В точке зрения главного героя цвет и номер машины не только выделяют ее из ряда подобных, но имеют особый смысл. Согласно Д. Тресиддеру, серый оттенок «наиболее часто означает бесцветность» [Тресиддер 1999, с. 332] и может символизировать безразличие. Серый как цвет праха иногда ассоциируется со смертью. Кроме того, он является цветом металла.

• Полное совпадение в трактовках значения серого оттенка обнаруживают художественные концепции А. Белого и А. Грина. В эстетике поэта-символиста, согласно которой ограничение цвета – признак злого начала, противоположного божественному, серый символизирует «воплощение небытия в бытие, придающее последнему призрачность» [Белый 1911, с. 115]. Таким образом, он является знаком бездуховной, «мертвой», ненастоящей, дьявольской жизни. Символизм серого цвета в рассказе подчеркивает контраст с яркими красками естественной природы ущелья Калло.

Номер автомобиля Сидней воспринимает как некий код: «...записка с цифрай – такой многозначительной, такой глухой, молчащей и говорящей на языке вещей, нам недоступном...» [Грин 1965, V, с. 197]. Его составляют три семерки. Примечательно, что семь – священное число для многих народов, символизирующее «космический и духовный порядок» [Тресиддер 1999; с. 416], а число «семьдесят» означает «завершенность и всеобщность». Существенной деталью является устроение цифры, поскольку три – знак «абсолютного совершенства, превосходства» [Топоров 1982, с. 630]. Номер серого автомобиля включает также буквы С. С., за которыми может скрываться латинское выражение «*sancta sanctorum*» – святая святых.

На первый взгляд, позитивная семантика номерного знака вступает в противоречие с негативным восприятием серого автомобиля главным героем рассказа. Однако можно иначе взглянуть на символику номера в

произведении. Его нарочитая позитивность наводит на мысль, что серый автомобиль – это и есть совершенное воплощение, сердце вещного мира, организованного по своим законам, упорядоченного и целостного, пришедшего на смену прежнему – живому, природному миру.

Образ серого автомобиля как бы очерчивает границы «мертвой» жизни, связывая в сюжете произведения явления одного порядка. Впервые герой сталкивается с серым автомобилем в кинематографе. Кино – это «беспрерывное мелькающее движение экранной жизни» [Грин 1965, V, с. 185], то есть ненастоящей, иллюзорной. Бессодержательная картина авантюрного характера, в которой шесть или семь раз появляется «металлический урод», не затрагивает души зрителей, а лишь кратковременно возбуждает азарт.

Затем Сидней случайно выигрывает серый автомобиль в казино. Подобно кинематографу, жизнь в этом заведении наполнена лихорадочным движением. Сходство усиливается благодаря метафоре, которой Сидней обозначает происходящее в казино – спектакль. Здесь кипят страсти, главной из которых является алчность. Но души людей остаются холодными. Смерть разорившегося Гриньо лишь на мгновение смущила «суеверных и тех, у кого не совсем умерло сердце, после чего все стали по-прежнему отчетливо слышать оркестр, и движение восстановилось» [Грин 1965, V, с. 197].

Казино – это также пространство «мертвой», механистической жизни, что подчеркивается в тексте упоминанием «длинной цепи автомобилей» [Грин 1965, V, с. 190], расположившихся вокруг здания. На связь серого автомобиля с данным локусом указывает повторяющаяся в описании казино цифра «семь»: семь игроков за столом, комбинация семерок в картах Сиднея.

Примечательно, что данная цифра в контексте рассказа наполняется новым смыслом. Так, в эпизоде «поединка» с Гриньо победу главному

герою обеспечивает «джокер» – особая карта с изображением дьявола, которую, согласно условиям игры, Сидней объявляет семеркой. В результате разоренный мулат внезапно умирает от кровоизлияния в мозг («Джокер убил Гриньо!» [Грин 1965, V, с. 197]), а герой становится обладателем серого автомобиля С. С. 77–7, что вызывает в нем ощущение «глубокого, смертельного холода» [Грин 1965, V, с. 196]. Таким образом, семантика «семи» дополняется значениями «дьявол» и «смерть». Данная цифра в рассказе становится знаком «мертвой» жизни и маркирует относящиеся к ней технические новшества: кинематограф, казино, автомобиль.

Основным критерием дифференциации «живой» и «мертвой» жизни в рассказе выступает движение. В первом случае оно является спокойным, замедленным, соответствующим «внутреннему ритму» человека и его духовным потребностям. Во втором – характерными признаками движения становятся быстрота, легкость и бессодержательность.

Мотив «бешеного», «исступленного» движения – определяющий в описании механистического мира (и, в частности, машин: «Не прошло двух минут, как серый автомобиль начал налетать издали, – ко мне, готовому принять последний удар» [Грин 1965, V, с. 217]). Принадлежащая этому миру Коррида Эль-Бассо утверждает: «Но я – люблю эту увлекающую быстроту, люблю, когда распирает воздухом легкие. Вот жизнь!» [Грин 1965, V, с. 209]. О том же говорит и Томас, кузен главного героя: «Жизнь делается сложнее, быстрее, ее интенсивность возрастает беспрерывно. Этой интенсивности содействует техника» [Грин 1965, V, с. 203].

Автомобиль потому и завоевывает центральное место в новой культуре, что обладает высокой скоростью. Но его быстрота не только нарушает «тайную, внутреннюю жизнь» человека, но и угрожает «искалечением или смертью» [Грин 1965, V, с. 191].

• Другим существенным признаком механистического движения

является легкость, которая « уничтожает обычное представление об усилии» [Грин 1965, V, с. 216]. В мифопоэтических представлениях, нашедших отражение в гриновской художественной концепции, преодоление пространства сопровождается напряжением физических и духовных сил человека. Это неотъемлемое условие освоения мира и становления личности. Поэтому легкое движение, с позиции автора, является ложным.

Пустоту и бессодержательность «мертвой» жизни в произведении олицетворяет Коррида Эль-Бассо. Таинственная связь девушки с серым автомобилем (она посыпает его за раненым Сиднеем в ущелье Калло) указывает на ее принадлежность к механистическому миру. Об этом свидетельствует и «говорящее» имя героини. Слово *corrida* с испанского языка переводится не только как «бой быков», но и как «бег, быстрое движение» [«Испанско-русский словарь» 1954, с. 260]. Основу жизни Корриды Эль-Бассо составляют вещи: «туалетные принадлежности, экипажи, автомобили, наркотики, зеркала и драгоценности» [Грин 1965, V, с. 198]. Ее кумиром являются деньги. Она не любит ничего живого. «Лучезарная» природа оставляет Корриду безучастной. А ее собственная красота лишена одухотворенности.

Поэтому в глазах безумного Сиднея Коррида Эль-Бассо является куклой, ожившим механизмом: «Меня не оставляло воспоминание о Глен-Арроле, где я в первый раз увидел ее. Да, – там, на возвышении, в белом широком ящике под стеклом лежала она, вытянув и скрестив ноги, под газом, среди пыльных цветов. Ее ресницы вздрагивали и опускались; легкая, как лепестки, грудь дышала с тихим и живым выражением» [Грин 1965, V, с. 215].

По словам Ю. М. Лотмана, кукла, особенно заводная, является «воплощенной метафорой слияния человека и машины», ассоциируется «с псевдожизнью, мертвым движением, смертью, притворяющейся жизнью»

[Лотман 1992, с. 379]. Как отмечает исследователь, данная мифологема была особенно востребована в романтизме, традиции которого лежат в основе творческого метода А. Грина¹².

Главным показателем внутренней пустоты Корриды Эль-Бассо является отсутствие в ее душе любви, без которой немыслима истинная жизнь. Попытки Сиднея воспламенить холодное сердце девушки остаются безуспешными, потому что в механистическом мире нет подлинных человеческих чувств.

Если воплощением «мертвой» жизни является механизм, то воплощением «живой» – природа. Первый, по мнению главного героя рассказа, несет смерть, вторая – «ликующее бессмертие». Как уже упоминалось, полярность искусственного и естественного миров подчеркивает цветовая символика. «Мертвая» жизнь бесцветна, окрашена в серые и белые тона (например, в описании казино, в портрете Корриды Эль-Бассо). «Живая», напротив, ярка, в ее палитре основное место занимают оттенки голубого и зеленого: «призрачный лиловый свет, полный далекой зелени» [Грин 1965, V, с. 210], «огромное голубое пространство» [Грин 1965, V, с. 211], «зеленое серебристое море холмов» [Грин 1965, V, с. 215]. Зеленый цвет традиционно считается символом жизни, а голубой – бессмертия.

Следует отметить в «Сером автомобиле» также контрастность пространственных характеристик. Замкнутости механистического мира противопоставлена безграничность и световая насыщенность естественной природы. Не случайно, на наш взгляд, в рассказе живописное ущелье носит имя французского художника XVII века Жака Калло, чьи офорты отличались особой пространственностью.

Проблема надвигающейся машинной цивилизации важна для А. Грина постольку, поскольку за ней скрывается более общая проблема духовности человеческой жизни. Слова сумасшедшего Сиднея: «...механизм уже

растет, скрежещет внутри меня; его железо я слышу» [Грин 1965, V, с. 213], – приобретают глубокий смысл. Опасность исходит не извне, а изнутри человека, и заключается она в предпочтении легкости и торопливости поверхностного существования трудностям осмыслиенного бытия, требующего постоянного душевного напряжения.

§ 4. Мотив золотой цепи

В романе «Золотая цепь» (1925) мотив, вынесенный в заглавие, также занимает центральное место в структурно-смысловой организации текста. Золотая цепь фигурирует в произведении как «конкретно-предметная реалия» [Ульянцев 1985, с. 4], ее образ присутствует в легенде о Пироне и в названии дворца, принадлежащего главному герою.

Мотив золотой цепи в романе обладает богатой семантикой, включающей ряд значений, прямых и переносных. Традиционно цепь символизирует зависимость человека от чего или кого-либо, его несвободу. «Как и путы, цепи являются эмблемой рабства, а в христианском искусстве порока» [Тресиддер 1999, с. 404]. Значение образа «золотая цепь» у А. Грина углубляется благодаря наличию ее функциональной (якорная) характеристики, привносящей сему «статичность», поскольку якорь удерживает корабль на одном месте.

Данная семантика образа актуализирована в легенде о пирате Пироне¹³, который без сожаления отрубает золотую цепь, чтобы уйти от преследователей. Для сравнения отметим, что Ганувер, напротив, всеми силами старается ее сохранить, скрывает свое сокровище в «лабиринте» комнат за потайной дверью.

Не менее важна для трактовки образа символика золота. Обладая амбивалентным значением, «в негативном аспекте золото является

символом идолопоклонства и корыстолюбия» [«Энциклопедия символов, знаков, эмблем» 2000, с. 216]. В романе можно увидеть аллюзию на библейский мотив поклонения золотому тельцу, смысл которого заключается в подмене истинной веры ложною. Ганувер благоговейно называет свою находку «зерном, из которого вышел» [Грин 1965, IV, с. 38], относится к ней как к сакральной ценности. Истинной в художественной концепции Грина является вера человека в собственные возможности¹⁴. Ее отсутствие гриновский герой заменяет верой в могущество денег. Гануверу кажется, что золото способно дать ему свободу от внешних обстоятельств, свободу действия. Однако это иллюзия.

Как отмечает В. Россельс, в творчестве А. Грина золото символизирует мираж, самообман. В контексте рассказа «Золотой пруд» (1915) золотой блеск приобретает значение «иллюзорность». Эта сема в исследуемом романе актуализирована благодаря использованию в описаниях цепи мотива блеска: «...после чего должен был с болью закрыть глаза, – так сверкал этот великолепный трос, чистый, как утренний свет, с жаркими бесцветными точками по месту игры лучей. Казалось, дымится бархат, не вынося ослепительного горения» [Грин 1965, IV, с. 39].

С мотивом блеска тесно связан другой значимый мотив – «ослепления», «опьянения» золотом («Она [Дигэ - ГШ] была очень бледна и, опустив взгляд к цепи, казалось, отсутствовала, так не к разговору выглядело ее лицо, похожее на лицо слепой...!» [Грин 1965, IV, с. 40]; «Я [Ганувер - ГШ] был блаженно пьян» [Грин 1965, IV, с. 40]).

Согласно авторской позиции, богатство не только не расширяет, но сужает круг возможностей, мешая человеку объективно оценивать собственные силы и окружающую реальность, видеть истинное положение вещей. Так происходит с Ганувером. Обладатель миллионного состояния, он оказывается окруженным десятками, сотнями лиц и уже не может распознать лицемерия. Золотая цепь «обрекает» его на душевную слепоту:

«Но у меня словно завязаны глаза, и я пожимаю, – беспрерывно жму множество рук, до утомления жму, уже перестав различать, жестка или мягка, горяча или холодна рука, к которой я прикасаюсь...» [Грин 1965, IV, с. 37].

Итак, случайно найденный клад несет его обладателям, Гануверу и Молли, призрачные надежды на счастье. Их сказочная мечта, воплощенная во дворце, полном чудес, оборачивается разлукой, страданиями, смертью.

Смыслоное поле образа золотой цепи включает также сему «тяжесть». Автор многократно указывает на большой вес цепи. Это качество приобретает переносное значение в словах Молли: «Лучше бы ее не было... Вот уж, именно, тяжесть; я уверена, что от нее - все!» [Грин 1965, IV, с. 59], Галуэя: «Вы сделали преступление, отклонив золото от его прямой цели, расти и давить...» [Грин 1965, IV, с. 109]. И, хотя Ганувер не использует золото в целях манипулирования окружающими людьми, оно давит на него самого, на Молли, становится помехой в любви.

Обращает внимание наличие еще одной библейской аллюзии в тексте романа. Ганувер называет золотую цепь змеей. Слова рассказчика, Санди, подчеркивают это символическое значение: «Золотая цепь извивалась передо мной, ползая по стенам, путалась в ногах» [Грин 1965, IV, с. 42]. Сразу же возникает ассоциация со змеем-искусителем из ветхозаветной истории о грехопадении Адама и Евы. Мотив искушения присутствует в романе. Даже в юной и чистой душе Санди на мгновение золотая цепь пробуждает алчность: «Надо узнать, где он купался, когда нашел трос; кто знает – не осталось ли там и на мою долю? Я вытащил свои золотые монеты. Очень, очень мало!» [Грин 1965, IV, с. 42].

Наконец, образ золотой цепи неразрывно связан в произведении с мотивом преступления. По легенде цепь была выкована пиратом Пироном, очевидно, из награбленного золота. Выросшее из нее богатство Ганувера притягивает к себе бесчестных людей. Вокруг миллионера возникает сразу

два преступных замысла: у Галуэя-Тренка и его сообщников, а также у брата Молли и Лемарена.

Образ золотой цепи выполняет в произведении сюжетостроительную функцию. Обладая рядом негативных значений (несвобода, статичность, тяжесть, иллюзорность и другие), он как бы предопределяет трагическое развитие событий.

Развернутой метафорой золотой цепи, расширяющей ее семантику, является образ дворца Ганувера, служащий основным средством характеристики главного героя.

Как отмечалось в первой главе, в гриновском творчестве особую значимость приобретает соотношение мотивов пути и дома. В данном романе образ дворца становится семантическим и сюжетным узлом повествования. Он заполняет собой почти все пространство текста. Основные события произведения происходят в доме, и почти каждая глава содержит его описания или упоминания о нем.

Свое название дворец получает от золотой цепи, главного сокровища и источника всех богатств, и полностью его оправдывает. Дом становится для хозяина «золотым» пленом, «золотой» клеткой. Вследствие своего местоположения (мыс Гардена), он оказывается отгороженным от остального мира. Огромное, лабиринтообразное внутреннее пространство дворца затрудняет общение между его обитателями. В доме легко заблудиться, что происходит с юным Санди дважды. В его роскошных залах почти всегда пустынно, большая часть дворца остается безлюдной, полуутемной даже во время приема, на который собирается около двухсот гостей. Многочисленная прислуга обычно располагается на нижнем этаже, а завтраки и обеды подаются наверх с помощью механических приспособлений.

Это свидетельствует о неосознанном стремлении Ганувера к уединению, несмотря на то, что герой имеет немало друзей и искренне

ценит их. Примечательной является значащая деталь: Ганувер, в отличие от других персонажей, на протяжении всего романа ни разу не покидает пределов дома. Пространство главного героя ограничено дворцом «Золотая цепь». Правда, есть упоминания о трехлетнем путешествии Ганувера по свету, но оно находится как бы за кадром и совершается до того, как герой поселяется во дворце.

Важно, что описание дома дается с точки зрения 16-летнего юноши, искреннего, непосредственного, простого человека. Санди восхищается роскошью и причудливостью дворца, но чувствует себя в нем неуютно: «Великолепие этой комнаты, с зеркалами в рамках слоновой кости, мраморной облицовкой окон, резной, затейливой мебелью, цветной шелк, улыбки красоты в сияющих золотом и голубой далью картинах, ноги Дюрока, ступающие по мехам и коврам, – все это было чрезмерно для меня, оно утомляло. Лучше всего дышалось бы мне теперь, жмурясь под солнцем на острый морской блеск» [Грин 1965, IV, с. 43-44]. Характеристики дворца, принадлежащие Санди, имплицируют в тексте мотив неволи, так, лифт юноша называет «вертящимся плением», «тюрьмой», комнату, где хранится золотая цепь, – «камерой без окон».

Становится ясным, что дворец «Золотая цепь» – это один из вариантов неправильного дома в гриновском творчестве. Неслучайно, смерть настигает Ганувера именно здесь. Дом разъединяет героя с внешним космосом и замещает собой мир. Оставаясь в замкнутом пространстве, Ганувер стремится вместить в свой дворец все многообразие Земли. Огромный аквариум заменяет ему просторы океана, оранжерея – красоты растительного мира, собрание картин, скульптур и других произведений искусства – созданные человечеством «чудеса света».

Авантюристка Дигэ называет дворец «кинематографическим домом», подразумевая под этим его замысловатость, таинственность, наличие в нем множества удивительных вещей. Но данное определение имеет и другой,

символический, смысл: «кинематографический» – то есть ненастоящий, бутафорский, создающий иллюзию реальной жизни.

Построенный Ганувером для любимой девушки и по ее замыслу, дворец, тем не менее, не соответствует внутреннему миру Молли, не привыкшей к излишествам. Восхищаясь волшебным домом так же, как Санди, она будет чувствовать себя в нем «неуместной». Яснее всех понимает это холодный, расчетливый Галуэй: «Ганувер, вы дурак! Неужели вы думаете, что девушка, которая только что была здесь, и этот дворец – совместимы? <...> Между вами и Молли станет двадцать тысяч шагов, которые нужно сделать, чтобы обойти все эти, – клянусь! – превосходные залы...» [Грин 1965, IV, с. 109]. Не умев соотносить мечты и реальность, главный герой, действительно, не сознает, что Молли нужен просто дом, надежный и уютный, а не роскошные декорации.

Одним из чудес дворца является «человек-автомат» Ксаверий. Этот образ вводит в произведение тему «мертвой жизни». Ксаверий – кукла, умеющая говорить и не умеющая чувствовать. Казалось бы, между ним и его владельцем, человеком с богатым духовным миром, нет ничего общего. Тем не менее, их сближает внутренняя и внешняя статичность. Мертвенностю Ганувера обусловлена не бездуховностью, а бездеятельностью. Причем герой смутно ощущает пустоту и мертвенностъ собственной жизни. Вот почему Ксаверий, чьи слова отражают глубинные мысли и чувства собеседника, на вопрос Ганувера о будущем отвечает: «Разве я прорицатель? Все вы умрете; а ты, спрашивающий меня, умреешь первый» [Грин 1965, IV, с. 84].

Примечательно, что приглашенных на торжество друзей герой называет «живыми» людьми, подразумевая под этим качеством умение «наполнять жизнь» значительным содержанием. Сам же Ганувер такой способностью не обладает и потому торопится «обратить деньги в жизнь» [Грин 1965, IV, с. 82], насыщая свое существование бессмысленными

забавами и удовлетворением сиюминутных прихотей.

Главная причина внутренней утомленности, надломленности главного героя (и это всего в двадцать восемь лет) романа кроется в его духовной слабости, которая находит отражение и в слабости физической (он страдает пороком сердца, неврастенией, алкоголизмом). Если сопоставить Ганувера с персонажем более раннего гриновского произведения – рассказа «Борьба со смертью» (1918), который благодаря силе своего духа преодолевает тяжелейшую болезнь, выходит из безнадежного состояния, то становится понятным, что смерть владельца золотой цепи – закономерное следствие его пассивности.

Инфантильность героя ярко проявляется в истории его взаимоотношений с любимой девушкой. Мучительно переживая потерю Молли, Ганувер даже не пытается встретиться с ней, выяснить причины ее внезапного охлаждения. Вместо этого он безуспешно ищет забвения в алкоголье.

В сущности, герой ничего в своей жизни не делает сам: другие люди приумножают его капитал, осуществляют идею сказочного замка, возвращают ему Молли. Ганувер всегда надеется на внешнее разрешение проблем. Показательно, что он устраивает в доме своего рода алтарь Фортуны, древнеримской богини удачи, счастливого случая: «Слева у стены на узорном золотистом столбе стояла черная статуя: женщина с завязанными глазами, одна нога которой воздушно касалась пальцами колеса, украшенного по сторонам оси крыльями, другая, приподнятая, была отнесена назад. Внизу свободно раскинутыми петлями лежала сияющая желтая цепь...» [Грин 1965, IV, с. 39]¹⁵.

Собственно, случай в истории Ганувера – лишь проявление скрытой закономерности, согласно авторской точке зрения, которую излагает герой романа «Дорога никуда» Давенант: «...все, что неожиданно изменяет нашу жизнь, – не случайность. Оно – в нас самих...» [Грин 1965, VI, с. 94].

Иными словами, драгоценная находка отвечает характеру Ганувера и предельно обнажает его сущность.

Герою не достает активности, устремленности к чему-либо. Он оторван от реальности, его мир – это мир грез, но мечты Ганувера бесплодны. Столкновение с действительностью для него опасно (неслучайно он многим обязан жизнью), поэтому герой стремится спрятаться от нее в своем уединенном дворце. Он жаждет лишь покоя, по словам Дюрока, а богатство как раз покоя дать не может. Золотая цепь способствует возникновению вокруг Ганувера конфликтной ситуации, в которой его пассивная мечтательность сталкивается с безудержной, преступной жаждой наживы и проигрывает. Найденный клад только ускоряет и без того неизбежную гибель героя, делая его еще более слабым, уязвимым.

С рассмотренным выше мотивом в романе связана чрезвычайно важная в гриновском творчестве проблема человеческой активности. Золотая цепь здесь является знаком отсутствия в жизни главного героя внутреннего и внешнего движения – необходимого, с позиции автора, условия гармоничного существования всякой личности.

Итак, рассмотренные выше индивидуально-авторские мотивы играют ведущую роль в сюжетно-композиционной и идейной организации произведений Грина. Каждый из них становится своеобразным центром повествования, с которым связаны все основные события и персонажи.

Обладая в большинстве своем сложной внутренней структурой, эти внутритекстовые мотивы вступают во взаимодействие с другими сюжетными элементами, выполняют функцию семантического ядра в возникающем обширном смысловом пространстве. Как тонко подмечает В. Е. Ковский, залегая в «толще» повествования, они подобны ценным

породам. «Образы, эпизоды, детали, подробности располагаются в структуре гриновской прозы вокруг этих мотивов – симметрично» [Ковский 1990, с. 296].

Математическая выверенность, на которую как на одно из художественных достоинств творчества писателя, указывает Ковский, проявляется не только в композиционном построении произведений, но и в структурно-смысловом единстве самих мотивов. Например, динаминость «алых парусов» и «Бегущей по волнам», заключенная в их семантике, дублируется сюжетным движением мотивов – превращением одного образа в другой (игрушечных парусов в настоящие и так далее). В мотиве серого автомобиля подобного репродуцирования не наблюдается, что подтверждает мысль о ложности его движения.

Являясь сквозными, исследуемые мотивы пронизывают все нарративные слои гриновских творений. Возникая в заглавиях произведений, они заключают в себе свернутую идею, которая, обычно при их непосредственном участии, «получает завершенную концентрированную форму и обобщенный, извечный нравственно-философский смысл» [Загвоздкина 2000, с. 127] в finale повествования.

Двоякая (предметно-образная) форма данных мотивов соответствует «параболической» структуре произведений, которую образуют два плана – «событийный, конкретный, материальный и иносказательный, обобщенно-философский» [Загвоздкина 2000, с. 124].

Анализ особенностей функционирования указанных мотивов подтверждает наличие следующих смысловых доминант в творчестве писателя: 1) идею движения как необходимого условия гармоничного существования и совершенствования человека, 2) идею творчества как формы активного преобразования мира и 3) нравственно-этическую идею.

Примечания

¹ В наименованиях образов мы сохраняем авторское написание заглавных и прописных букв.

² К ним примыкает и образ «дорога никуда», который рассматривался в первой главе как вариант мотива пути.

³ Эта связь имеет устойчивый характер в творчестве писателя. Достаточно вспомнить лодку, соединяющую Нока и Гелли в рассказе «Сто верст по реке», роль образов корабля в сюжетной линии Гарвей – Биче Сениэль – Дези («Бегущая по волнам»). В истории Друда и Тави также присутствует вариант корабля – воздушная ладья с колокольчиками («Блистающий мир»).

⁴ Неслучайно, в отрывке «...Сочинительство всегда было внешней моей профессией...» Грин пишет: «Надо оговориться, что, любя красный цвет, я исключаю из моего цветного пристрастия его политическое, вернее – сектантское значение» [Грин 1965, III, с. 430].

⁵ В черновике автором подчеркнуто словосочетание «красный корабль» в эпизоде трактирного разговора бродяги с капрнцами. См.: РГАЛИ. – Ф. № 127. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 2, ч. 1.

⁶ Материалы мифов и легенд вообще очень широко используется в романе. Здесь нашла отражение так называемая морская мифология, сложившаяся в эпоху Великих географических открытий: легенды о таинственных островах (остров Фрези Грант), брошенных командой судах (сюжет о Летучем голландце).

⁷ На это указывает и Т. Е. Загвоздкина. См. ее монографию: Особенности поэтики романов А. С. Грина. (Проблема жанра). – Вологда, 1985.

⁸ Интересная идея соотнесения А. Грина с Г. Уэллсом впервые возникает у В. Е. Kovского. В книге «Реалисты и романтики» он пишет: «Вряд ли Грину могли быть незнакомы рассказы, в которых английский

прозаик явно предвосхищает его излюбленную тему – существование иного, фантастического мира, параллельного реальному и находящегося буквально «под руками»: «Волшебная лавка» (на русском языке – в 1903 г.), «Дверь в стене» (на русском языке – в 1906 г.), «Замечательный случай с глазами Дэвидсона» (на русском языке – в 1909 г.)» [Ковский 1990, с. 275].

⁹ На христианские мотивы в гриновском творчестве уже указывали исследователи, в частности, И. К. Дунаевская (см. ее работу: Туда, где тихо и ослепительно... Опыт христианско-изотерического прочтения А. Грина // Наука и религия. – 1993. – № 8. – С. 52–55) и Т. Е. Загвоздкина (см. статью: Мифопоэтика феерии «Алые паруса» А. С. Грина // Мечта разыскивает путь: материалы VI Гриновских чтений, посвященных 120-летию А. С. Грина. – Киров, 2001. – С. 59–69). В пользу правомерности такого аспекта изучения произведений писателя свидетельствуют факты его биографии. Обладая быстрой памятью, Грин в гимназии хорошо знал библейские тексты и имел «пятерку» по Закону Божьему. В зрелые годы он не любил говорить о своих религиозных чувствах, но до конца жизни оставался глубоко верующим человеком.

. В письме к первой жене, В. П. Калицкой, Александр Степанович признавался: «Религия, вера, Бог, - это явления, которые в чем-то искажаются, как только обозначишь их словами. <...>

. Мы с Ниной верим как дики, просто, ничего не пытаясь понять, так как понять нельзя. Нам даны только знаки участия Высшей Воли в жизни. Не всегда их можно заметить, а если научиться замечать, то многое, казавш<ееся> непонятным в жизни, вдруг находит объяснение». См. переписку: А. С. Грин – В. П. Калицкой <Феодосия, 8 апреля 1930> // Крымский альбом. – Феодосия – Москва, 1998. – С. 242.

¹⁰ Образ темной дороги перекликается с заглавным образом последующего гриновского романа «Дорога никуда», отдельные сюжетные

элементы которого появляются в процессе работы над «Бегущей по волнам». Этот пример подтверждает мысль В. Е. Ковского, считающего характерной чертой гриновской творческой лаборатории «гигантский перебор сюжетных схем и эпизодов», в процессе его «возникают отдельные мотивы, образы, темы, которые в дальнейшем войдут в ядро замысла новых произведений» [Ковский 1990, с. 304].

¹¹ Следует напомнить, что в 1917 г. Грин опубликовал в газете «20-й век» коротенький рассказ «Черный автомобиль» с подзаголовком «Революционный шарж». Конечно, произведения мало сопоставимы в художественном отношении и далеки друг от друга в идеино-содержательном плане, но более раннее можно считать своего рода наброском к «Серому автомобилю», являющемуся одним из лучших в гриновской новеллистике. В рассказе-шарже образ автомобиля предстает атрибутом революционной эпохи, автор использует его с целью изображения времени хаоса и абсурда. В произведении 1923 года указанный образ значительно совершенствуется и углубляется, занимая центральное место в созданной писателем картине нового, механистического, мира.

¹² Т. Е. Загвоздкина, утверждая «типологическую близость А. Грина с романтиками прошлого столетия» [Загвоздкина 1985, с. 63], указывает на схожесть сюжетов в рассказах «Песочный человек» Э-Т-А. Гофмана, «Вечера третьего» А. Погорельского и «Серый автомобиль» А. Грина. Этот ряд следует дополнить именем В. Ф. Одоевского: гриновский образ бездушной красавицы удивительно напоминает героиню его «Сказки о том, как опасно девушкам ходить толпою по Невскому проспекту». В творчестве писателя-романтика XIX века мотив человека-куклы служит средством выражения идеи мертвленности современного общества. Уместно вспомнить также и куклу Ю. Олеши, персонажа его сказки «Три толстяка».

¹³ Сюжет этой легенды положен в основу незаконченной драмы Грина

под названием «Цепь Пирона», черновик которой находится в фонде писателя в РГАЛИ.

¹⁴ Библейские реминисценции в гриновском творчестве нередко вводят мотив веры, например, в романе «Бегущая по волнам». Но при этом у писателя вера в Бога оказывается замещенной верой в человека, его потенциал. По словам В. Россельса, сквозной в произведениях А. Грина является тема «возвеличения человека и гневного – порой саркастического, порой патетического, но всегда гневного – разоблачения всех, кто хотел бы представить человека в облике «маленькой твари, сожженной бесплодной мечтой о силе и красоте» [Россельс 1967, с. 371]. Однако она не связана с богоchorескими тенденциями в духе времени (поскольку писатель не разделял атеистических взглядов), а скорее с христианскими воззрениями на человека как существо, сотворенное по образу и подобию Божию.

¹⁵ Древнеримская богиня Фортуна «изображалась с рогом изобилия, иногда на шаре или колесе (символ изменчивости счастья), или с повязкой на глазах». ["Мифы народов мира" 1982, с.571].

Заключение

В результате исследования мы приходим к следующим выводам. Идея движения, являющаяся смысловой осью философских и эстетических исканий в культуре конца XIX – первой трети XX веков, в творчестве А. С. Грина приобретает ведущее значение, становится принципом, организующим художественный мир гриневских произведений и соединяющим их в целостную систему.

Названная смысловая доминанта воплощается в поэтике писателя прежде всего в переходящих из произведения в произведение мотивах пути и дома, а также в целом ряде внутритекстовых мотивов, анализ которых позволяет определить своеобразие гриневской концепции человека и мира, особенности творческого метода художника.

Мотив пути у Грина играет важную структурообразующую и смыслообразующую роль, участвуя в построении сюжета, создании характеров персонажей и выражении авторских идей. Являясь сквозным, он функционирует в виде вариантов, классификация которых обнаруживает повышенную значимость целевой характеристики движения, тесно связанной с типологией гриневского героя. В художественном мире писателя путь как бессмысленное скитание свойственен для пассивной личности, движение активной личности отличается целенаправленностью.

Существенное значение имеет и пространственная характеристика пути, которая соотносится с психологией персонажей – субъектов движения. Как правило, лабиринтообразный путь в произведениях художника свидетельствует о лабильности душевного состояния человека, линеарный – о его статичности. Круговое движение у Грина амбивалентно, но чаще всего указывает на пассивность героя.

Путь нередко используется автором в целях изображения духовного развития персонажа.

Особенность функционирования данного мотива в гриновской поэтике заключается в его тесной связи с мотивом дома. Анализ их соотношения в произведениях, созданных в разные периоды литературной деятельности Грина, выявляет художественную эволюцию автора «Бегущей по волнам».

В раннем творчестве писателя дом, как правило, антагонистичен пути; будучи статическим и замкнутым пространством, противопоставленным безграничному миру, он имеет негативное значение, тогда как путь предстает абсолютной ценностью человеческой жизни.

Позднее Грин соединяет идею постоянного движения с идеей дома. Его идеалом становится равновесие динамического и статического начал как неотъемлемое условие гармоничного существования личности в мире. Для Грина периода творческой зрелости характерны представления о доме – незыблемой константе материального и духовного бытия человека. В этом заключается отличие взглядов писателя от наметившихся в литературе начала XX века тенденций к обесцениванию дома как категории, входящей в сферу индивидуально-личностной жизни в противоположность общественной, либо изображению его крушения в эпоху революционных потрясений.

Анализ семантики мотивов пути и дома указывает на актуализацию их архетипических значений, что позволяет сделать вывод о близости авторской концепции человека универсальной модели бытия, зафиксированной в мифах.

Путь в художественной системе Грина обеспечивает выход в окружающий мир, без которого невозможно нормальное существование человека, является условием непрерывного совершенствования последнего. Он осмысливается писателем как познание и активное преобразование человеком внешнего пространства, приобщение его к космосу. В процессе преодоления трудностей пути происходит физическое и духовное становление и развитие личности.

Дом у Грина представляет собой центр мира, космос, является средоточием важнейших ценностей. Он вносит стабильность в человеческое бытие, обеспечивает сохранение традиций и преемственность между поколениями.

Однако дом, отгораживающий героя от внешней среды, противостоящий пути, в творчестве писателя предстает неправильным домом и несет смерть. Но при отсутствии его движение персонажа становится пустым круговращением. Дом наполняет смыслом путь человека, является исходной и конечной точкой в его странствиях, необходимым нравственным ориентиром.

Особое место в гриновских произведениях занимает путь как поиск истинного дома. Именно путешествие придает человеческому жилищу сакральный характер. Тепло и уют домашнего очага – это ценность, которую нужно заслужить, которая обретается в результате нелегких исканий и требует усилий для ее сохранения.

Взаимодействие динамического и статического начал в художественной системе писателя имеет различный характер, но оно всегда значимо, так как выявляет сущность человека, служит своеобразным индикатором его отношений с окружающими людьми, с миром.

Антагонизм пути и дома либо отсутствие одного из данных элементов в судьбе гриновского героя становится знаком его конфликтного существования в мире. Равновесие этих начал в произведениях художника свидетельствует о том, что персонаж находится в согласии с самим собой и окружающими людьми.

Качество взаимоотношений пути и дома Грин ставит в зависимость от деятельности потенциала героя. На первый план в творчестве писателя выходит идея человеческой активности.

Грин изображает мир амбивалентным. Достичь гармонии с ним может только активная личность, способная преобразовывать внешнюю среду,

идти наперекор судьбе. В отличие от классического романтизма, в художественной системе Грина конфликт героя с окружающим миром становится менее острым. В творчестве писателя наблюдается тенденция к его преодолению.

Исключительную важность для художника представляет этический аспект деятельности. Истинной и, следовательно, результативной, является активность, направленная на созидание, на благо других людей. Деятельность, носящая деструктивный характер, приводит лишь к саморазрушению личности.

На сюжетном уровне гриновских творений идею движения воплощают не только универсальные интертекстуальные мотивы, но и индивидуально-авторские мотивы, представляющие собой внутритекстовые повторы. Мотивы алых парусов, серого автомобиля, Бегущей по волнам, золотой цепи объединяют сходные особенности функционирования в произведениях.

Их отличительной чертой является пересечение в семантическом аспекте с мотивами пути (алые паруса, серый автомобиль, Бегущая по волнам выступают в текстах писателя как средство / субъект перемещения в пространстве) и дома (золотая цепь соотносится с дворцом как часть его интерьера).

Помимо базового значения движения, данные мотивы несут в себе дополнительный смысл, вследствие чего приоритетная для Грина проблема человеческой активности получает новое освещение.

Мотив алых парусов в одноименной феерии писателя неразрывно связан с идеей творчества в сфере духовной жизни человека. Сотворение и реализация мечты, согласно авторской позиции, – одна из многочисленных форм деятельного существования личности. Созидательное отношение к миру проявляется и в любви, которая предстает величайшей ценностью, высшим знанием, доступным человеку активному.

Мотив серого автомобиля вводит в текст гриновского произведения проблему бездуховного, механистического существования. Концептуально значимым в творчестве писателя является представление о «живой» и «мертвой» жизни и соотносящееся с ним особое понимание сущности движения, которое Грин разделяет на истинное и ложное. Первое, на его взгляд, отличается наличием цели, этической направленностью, естественностью и повышенной степенью трудности, второе – быстротой, легкость и бессодержательностью.

Логика развития характеров и сюжетов гриновских произведений сводится к мысли о том, что истинное движение требует от человека проявления максимальной физической и психической активности.

Мотив Бегущей по волнам, обладающий сложной семантической структурой, связан с целым комплексом авторских идей. Исследование закономерностей его развития в тексте одноименного романа показывает, что данный мотив выводит на первый план проблему идеального, являющуюся одним из основных компонентов романтической эстетики.

Своеобразие гриновского взгляда на проблему заключается в том, что писатель в своем творчестве стремится преодолеть характерный для романтизма разрыв между реальным и идеальным. Он утверждает мысль о необходимости идеала как нравственного ориентира в жизни человека.

Как показывает исследование, мотив золотой цепи актуализирует в одноименном романе А. Грина тему губительного влияния богатства. Согласно авторской позиции, золото является мнимой ценностью, которая не может восполнить отсутствие активности в человеке и помочь ему в реализации своих мечтаний.

Текстуальный анализ позволяет сделать вывод о многозначности исследуемых мотивов, которой обусловлена их символизация в гриновских произведениях.

Полисемантичностью и поливалентностью, то есть способностью вступать во взаимодействие с другими сюжетными элементами, определяется ведущая роль данных мотивов в структурно-смысловой организации художественных текстов писателя. Являясь сквозными, заглавными образами, они способствуют воплощению авторской идеино-философской концепции.

Список используемой литературы

Источники и художественные тексты

1. Акафистник: В 2 ч. – Ч. 1. – М., 1993. – 255 с.
2. Байрон Д. Г. Паломничество Чайлд-Гарольда // Байрон Д. Г. паломничество Чайлд-Гарольда. Дон-Жуан. (Б-ка всемир. л-ры. Серия 2. Л-ра XIX в. Т. 69). – М., 1972. – С. 27-192.
3. Белый А. Священные цвета (Из цикла «Творчество жизни») // Белый А. Арабески. – М., 1911. – С. 115-129.
4. Блок А. А. Интеллигенция и революция // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 396-406.
5. Блок А. А. О романтизме // Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1971. – Т. 5. – С. 473-484.
6. Вересаев В. В. Живая жизнь (О Достоевском и Льве Толстом) // Вересаев В. В. Собр. соч.: В 4 т. – М., 1985. – Т. 3. – С. 111-340.
7. Воспоминания об Александре Грине. – Л., 1972. – 608 с.
8. Горький А. М. О том, как я учился писать // Горький А. М. О литературе. – М., 1980. С. 219-250.
9. Горький А. М. Разрушение личности // Горький А. М. О литературе. – М., 1980. – С. 49-98.
10. Грин А. С. Собр. соч.: В 6 т. – М., 1965. – Т. 1-6.
11. Грин А. С. Стихотворения и поэмы. – Киров-на-Вятке, 2000.– 140 с.
12. Грин А. С. Черный автомобиль // Двадцатый век. – 1917. – № 18. – С. 8.
13. Крымский альбом. – Феодосия – Москва, 1998. – 288 с.
14. Платонов А. Бессмертие // Литературный критик. – 1936. – № 8. – С. 114–128.

- 15. РГАЛИ. – Ф. № 127. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 1.
- 16. РГАЛИ. – Ф. № 127. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 2.
- 17. РГАЛИ. – Ф. № 127. – Оп. № 1. – Ед. хр. № 7.
- 18. Святое Евангелие Господа Нашего Иисуса Христа. – Свердловск, 1991. – 256 с.
- 19. Тихонов Н. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1967. – Т. 1. Стихотворения. – 559 с.
- 20. Уэллс Г. Д. Морская дева. Роман // Вестник Европы. – 1904. – Т. 4. – №7 (июль). – С. 274-314; № 8 (август). – С. 680-723.
- 21. Стивенсон Р. Л. Бродяга // Стивенсон Р. Л. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1967. – Т 5. – С. 501–502.
- 22. Стивенсон Р. Л. Нравственная сторона литературной профессии // Стивенсон Р. Л. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1967. – Т 5. – С. 534–544.
- 23. Стивенсон Р. Л. Путешествие внутрь страны // Стивенсон Р. Л. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1967. – Т 1. – С. 51–146.
- 24. Стивенсон Р. Л. Вилли с мельницы // Стивенсон Р. Л. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1967. – Т 1. – С. 169–193.

Научно-теоретическая и критическая литература

- 25. Абашев В. В. Танец как универсалия культуры Серебряного века // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений. Вып. 1. – Пермь, 1993. – С. 7- 19.
- 26. Абилова Ф. И. Образ Дома в романе Т. Гарди «Тэсс из рода д' Эрбервиллей // Художественный текст и культура. III: Материалы и тезисы докладов на междунар. конф. 13–16 мая 1999 г. – Владимир, 1999. – С. 267–268.
- 27. Аверинцев С. С. Мария Египетская // Мифы народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 116–117.

28. Аверинцев С. С. Рай // Мифы народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 363–366.
29. Акаткин В. М. Мотив возвращения в рассказах А. Платонова («Река Потудань» и «Возвращение») // Андрей Платонов: проблемы интерпретации. – Воронеж, 1995. – С. 103-111.
30. Александр Грин: человек и художник: Материалы 14 междунар. науч. конф. – Симферополь, 2000. – 176 с.
31. Алиев Э. Проблема героя в послеоктябрьском творчестве А. С. Грина. – Баку, 1968. – 20 с.
32. Амлинский В. В тени парусов: Перечитывая А. Грина // Новый мир. – 1980. – № 10. – С. 238-249.
33. Антонов С. П. А. Грин. «Возвращенный ад» // Антонов С. П. От первого лица. Рассказы о писателях, книгах и словах. – М., 1973. – с. 90-130.
34. Бааль В. Мой Грин: Заметки, размышления. К 100-летию со дня рождения А. Грина // Даугава. – 1980. – № 8. – С. 77-79.
35. Бабиева И. Р. Эпиграф из Л. Шадурна в романе А. Грина «Бегущая по волнам» // Роман и повесть в классической и современной литературе: Межвуз. сб. – Махачкала, 1992. – С. 52-66.
36. Байбурин А. К. Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. – Л., 1983. – 191 с.
37. Бальбуров Э. Я. Мотив и канон // Сюжет и мотив в контексте традиции: Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы: Сб. науч. тр. – Новосибирск, 1998. – С. 21-37.
38. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М., 1975. – 502 с.
39. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – М., 1990. – 543 с.
40. Бент М. Течения или этапы? Еще раз о единстве романтизма //

Вопросы литературы. – 1990 (август). – С. 218–230.

41. Бердникова Е. П. Тема природы в «Вятских рассказах» Грина // Гриновские чтения – 95: Тезисы докладов к чтениям. – Киров, 1995. – С. 20-21.
42. Бердяев Н. Русская идея. Основные проблемы русской мысли XIX века и начала XX века // Вопросы философии. – 1990. – № 1. – С. 74-144.
43. Березин Е. В. Вятский флот эпохи А. С. Грина // Гриновские чтения – 95: Тезисы докладов к чтениям. – Киров, 1995. – С. 9-10.
44. Биккулова И. А. Символика серого цвета В «Белой гвардии» М. Булгакова // Проблемы эволюции русской литературы XX века: Материалы межвуз. науч. конф. – М., 1994. – С. 28-30.
- , 45. , Благасова Г. М., Кулабухова М. А. М. А. Булгаков и И. А. Бунин: размышления о Доме // Творчество И. А. Бунина и русская литература XIX –XX веков: Статьи и тезисы докладов междунар. науч. конф., посвященной 130-летию со дня рождения И. А. Бунина. – Белгород, 2000. – С. 144-149.
46. Болкунова Н. С. Мотивы Дома и Дороги в художественной прозе Н. В. Гоголя. – Саратов, 1999.
47. Борисова Н. В. Жизнь мифа в творчестве М. М. Пришвина. – Елец, 2001. – 282 с.
48. Ботникова А. Что осталось? (Наследие романтизма в начале XXI века // Филологические записки: Вестник литературоведения и языкоznания: Вып. 17. – Воронеж, 2001. – С. 34–46.
- , 49. Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. – М., 1999. – 626 с.
50. Бочковская Т. Герои Гринландии: 100 лет со дня рождения А. Грина // Наука и религия. – 1980. – № 9. – С. 48-49.
- , 51. Бочковская Т. Я. «Так как я пишу вещи необычные...»: Сравнение в романе А. Грина «Бегущая по волнам» // Русская речь. – 1990. – № 6. – С. 15-18.
52. Ван дер Энг Ян. Искусство новеллы. Образование вариационных

рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла: проблемы истории и теории: Сб. ст. – СПб., 1993. – С. 195-209.

53. Ванслов В. В. Эстетика романтизма. – М., 1966. – 404 с.
54. Васюченко Н. Весть с воли: Заметки о прозе А. Грина // Детская литература. – М., 1992. – № 1. – С. 44-50.
55. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Под ред. Л. В. Чернец. – М., 1999. – 556 с.
56. Вдовин А. Миф Александра Грина (К 120-летию со дня рождения) // Урал. – 2000 (август).
57. «Вечные» сюжеты русской литературы: «Блудный сын» и другие / Под ред. Е. К. Ромодановской и В. И. Тюпы. – Новосибирск, 1996. – 180 с.
58. Веселова Н. А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика. Автореферат диссертации... – Тверь, 1998. – 24 с.
59. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Веселовский А. Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – 404 с.
60. Ветловская В. Е. Вопросы теории сюжета // Русская литература и культура Нового времени. – СПб., 1994. – 270 с. – С. 195-207.
61. Викторович В. А. Понятие мотива в литературоведческом исследовании // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Вып. 2. – Горький, 1975. – С. 189-191.
62. Вихров В. Рыцарь мечты // Грин А. С. Собрание сочинений: В 6 т. – М., 1965. – Т. 1. – С. 3-36.
63. Волков И. Ф. Теория литературы. – М., 1995. – 256 с.
64. Вольпе Ц. Об авантюрно-психологических новеллах А. Грина // Вольпе Ц. Искусство непохожести. – М., 1991. – С. 22-43.
65. Гаврикова И. Ю. Проблема вечности в прозе писателей конца XIX – начала XX века (А. Белый, М. Горький, Ф. Ницше) // Время Дягилева. Универсалии Серебряного века: Материалы Третьих Дягилевских чтений.

Вып. 1. – Пермь, 1993. – С. 44-51.

66. Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотивной структурой романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы. Очерки по русской литературе XX века. – М., 1993. – С. 28-82.

67. Гвардини Р. Конец нового времени // Феномен человека: Антология. – М., 1993. – С. 240-296.

68. Гладышева Л. А. Алые гриновские паруса: [Заметки о языке произведений А. Грина] // Русский язык в школе. – 1980. – № 4. – С. 53-56.

69. Гордейчев В. В стране «Гринландии»: Рассказ об одном автографе [А. С. Грина] // Подъем. – 1981. – № 11. – С. 139-140.

70. Горнфельд А. Г. Рецензия на книгу: Грин А. С. Искатель приключений // Русское богатство. – 1917. – № 6–7.

71. Горшков А. И. Тайна соседства слов: Заметки о языке повести [А. Грина] «Алые паруса» // Русская речь. – 1980. – № 4. – С. 3-8.

72. Григорьева Л. П. Традиции фантастического в новеллистике А. Грина // Литературный процесс: традиции и новаторство: Межвуз. сб. науч. тр. – Архангельск, 1992. – С. 149-159.

73. Гринштейн А. Л. Карнавал и маскарад в художественной литературе: Уч. пос. – Самара, 1999. – 118 с.

74. Гуревич А. М. Романтизм в русской литературе. – М., 1980. – 103 с.

75. Дарьялова Л. Н. Русская литература XX века после Октября. Динамика размежевания и схождений. Типы творчества (1917-1932). – Калининград, 1998. – 119 с.

76. Джанашия Л. Г. Формы художественной условности в русской прозе 20-х годов: (А. Грин, М. Булгаков, Е. Замятин). – М., 1996. – 169 с.

77. Дикова Т. «Знакомый» и незнакомый Грин: (Проблемы поэтики художника в критике) // XX век. Литература. Стиль. – Екатеринбург, 1996. – Вып. 2. – С. 141-149.

78. Дикова Т. Ю. Рассказы Александра Грина 1920-х годов: (Поэтика оксюоморона). – Екатеринбург, 1996. – 245 с.
79. Долгополов Л. К. На рубеже веков: О русской литературе конца XIX – начала XX веков. – Л., 1977. – С. 365 с.
80. Доманский Ю. В. Смыслообразующая роль архетипических значений в литературном тексте. – Тверь, 1999. – 93 с.
81. Дунаевская И. Туда, где тихо и ослепительно... Опыт христианско-изотерического прочтения А. Грина // Наука и религия. – 1993. – № 8. – С. 52-55.
82. Дунаевская И. К. Эстетико-философский смысл образа леса в творчестве А. Грина // Известия АН ЛатвССР. – 1982. – № 6. – С. 68-80.
83. Дунаевская И. К. Этико-эстетическая концепция человека и природы в творчестве А. Грина. – Рига, 1988. – 168 с.
84. Дякина А. А. Духовное наследие М. Ю. Лермонтова и поэзия Серебряного века. – М., 2001. – 239 с.
85. Евангельский текст в русской литературе XVIII – XX веков: Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр: Сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1994. – 387 с.
86. Европейский романтизм. – М., 1973. – 497 с.
87. Егорова Л. П. Технология литературоведческого исследования. – Ставрополь, 2001. – 166 с.
88. Еременко М. В. Мифопоэтика Леонида Андреева. – Саратов, 2001. – 185 с.
89. Жилина Н. П. Дом как аксиологическое понятие в рассказах Шукшина // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы науч. конф. – М., 2002. – С. 219–221
90. Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин; Пушкин и западные литературы: Избранные труды. – Л., 1978. – 423 с.
91. Журчева О. В. Образы времени и пространства как средство

выражения авторского сознания в драматургии М. Горького // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы науч. конф. – М., 2002. – С. 99–101.

92. Загвоздкина Т. Е. Жанровая специфика повествования А. Грина // Жанры в литературном процессе. – Вологда, 1986. – С. 111-122.

93. Загвоздкина Т. Е. Жанровое своеобразие новеллистики А. Грина. Становление романа // Функционирование малых жанров в историко-литературном процессе. – Киров, 1991. – С. 63-68.

94. Загвоздкина Т. Е. Особенности поэтики романов А. С. Грина: [Проблемы жанра]. – Вологда, 1985. – 215 с.

95. Загвоздкина Т. Е. Романтическая мифологизация в творчестве А. С. Грина: (от новеллы к роману) // Малые жанры в русской и советской литературе. – Киров, 1986. – С. 120-134.

96. Загвоздкина Т. Е. Своеобразие эстетического идеала в романах А. Грина // Анализ художественного произведения. – Киров, 1993. – С. 162-169.

97. Загвоздкина Т. Е. Формы условности в творчестве А. Грина. – Гриновские чтения – 95: Тезисы докладов к чтениям. – Киров, 1995. – С. 18-20.

98. Заманская В. В. Русская литература первой трети XX века: проблемы экзистенциального сознания. – Екатеринбург, 1996. – 408 с.

99. Зверева Л. И. Фантастика как средство выражения авторской концепции в творчестве Е. Замятиня («Мы») и А. Толстого («Аэлита») // Кредо. – Тамбов, 1995. – № 10–11. – С. 31–39.

100. Иваницкая Е. Н. Мир и человек в творчестве А. С. Грина. – Ростов-на-Дону, 1993. – 64 с.

101. Изергина Н., Кобзев Н. Неизданные автографы А. С. Грина // Крым – 90: Альманах. – Симферополь, 1990. – С. 53-57.

102. История русской литературы XX века. Серебряный век / Под ред.

- Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды, Е. Эткинда. – М., 1995. - 704 с.
103. Кагарлицкий Ю. И. Герберт Уэллс. Очерк жизни и творчества. – М., 1963. – 277 с.
104. Карпов И. П. Автор в русской прозе (Чехов, Бунин, Андреев, Грин): Очерки типологии авторства. – М., Йошкар-Ола, 1997. – 72 с.
105. Карпов Н. А. «Приглашение на казнь» и «тюремная» литература эпохи романтизма (к проблеме «Набоков и романтизм») // Русская литература. – 2000. – № 2. – С. 203-210.
106. Келдыш В. А. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века (о так называемых «промежуточных» художественных явлениях) // Русская литература. – 1979. – № 2. – С. 3-27.
107. Келдыш В. А. Русский реализм начала XX века. – М., 1975. – 279 с.
108. Ким Су Чанг. О символике цвета и числа в повести М. Булгакова «Дьяволиада» // Вестник Санкт-Петербургского университета. – СПб., 1997. – 14 с.
109. Киреев Р. Александр Грин: «Главное событие моей жизни» // Наука и религия. – 2001. – № 11. – С. 40-43.
110. Кириллова И. В. Психологическая проза А. Грина. (К проблеме соотношения сознательных и подсознательных начал в человеке). – М., 1994. – 10 с.
111. Киркин Ю. В. Александр Грин: Библиографический указатель произведений А. С. Грина и литературы о нем 1906-1977 гг. – М., 1980. – 64 с.
112. Кобзев Н. А. Роман Александра Грина: (Проблематика, герой, стиль). – Кишинев, 1983. – 140 с.
113. Ковский В. «Фантазия требует строгости...»: [О творчестве А. Грина] // Литературная учеба. – 1980. – № 4. – С. 89-98.
114. Ковский В. Блистающий мир Александра Грина // Грин А. С.

Собр. соч.: В 5 т. – М., 1991. – Т. 1. – С. 5-36.

115. Ковский В. Возвращение к Александру Грину: [О литературной судьбе писателя] // Вопросы литературы. – 1981. – № 10. – С. 45-81.
116. Ковский В. Е. Реалисты и романтики: Из творческого опыта русской советской классики. – М., 1990. – 383 с.
117. Ковский В. Романтический мир Александра Грина. – М., 1969. – 266 с.
118. Колобаева Л. А. Концепция личности в русской литературе рубежа XIX – XX веков. – М., 1990. – 336 с.
119. Комлик Н. Н. Творческое наследие Е. И. Замятиня в контексте традиций русской народной культуры. – Елец, 2000. – 265 с.
120. Концепт движения в языке и культуре: Сб. ст. – М., 1996. – 383 с.
121. Корнеева Е. В. Мотивы художественной прозы и драматургии Леонида Андреева. – Елец, 2000. – 171 с.
122. Кудрин В. Миры Александра Грина // Наука и религия. – 1993. – № 9. – С. 46-47.
123. Липелис А. Мир героев Александра Грина // Вопросы литературы. – 1973. – № 9. – С. 242-252.
124. Литературный текст: Проблемы и методы исследования. 6 / Аспекты теоретической поэтики: К 60-летию Н. Д. Тамарченко: Сб. науч. тр. – М.; Тверь, 2000. – Вып. 6. – 244 с.
125. Логвин Г. П. Идеализация в поэтике А. С. Грина // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – М., 1987. – № 3. – С. 70-72.
126. Лопуха А. О. О неоромантизме А. С. Грина // Современные проблемы метода, жанра и поэтики русской литературы. – Петрозаводск, 1991. – С. 147-152.
127. Лопуха А. О. Поэтика фантастического у А. С. Грина // Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1988. – С. 126-

134.

128. Лопуха А. О. Эстетический идеал и специфика его выражения в творчестве А. С. Грина. – Петрозаводск, 1987. – 184 с.
129. Лосев А. Ф. Логика символа // Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – С. 247-274.
130. Лотман Ю. М. «Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 2. – Таллинн, 1992. – С. 389-415.
131. Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. – М., 1988. – 352 с.
132. Лотман Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» // Лотман Ю. М. О русской литературе. – С.-Петербург, 1997. – С. 748-754.
133. Лотман Ю. М. Куклы в системе культуры // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 1. – Таллинн, 1992. – С. 377-380.
134. Лотман Ю. М. Путешествие Улисса в «Божественной комедии» Данте // Лотман Ю. М. Семиосфера. – С.-Петербург, 2000. – С. 303-313.
135. Лотман Ю. М. Семантика числа и тип культуры // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Тезисы. – Тарту, 1968. – С. 103-109.
136. Лучников М. Ю. Мотивы круга и дороги в сюжете «Дыма» И. С. Тургенева (к вопросу о сюжетном единстве романа) // Проблемы исторической поэтики в анализе литературного произведения: Сб. науч. тр. – Кемерово, 1987. – С. 65-71.
137. Ляхова Е. И. Драматизм одиночества (эстетическая интерпретация художественного мотива) // Эстетический дискурс: семио-эстетические исследования в области литературы: Межвуз. сб. науч. тр. – Новосибирск, 1991. – С. 52-61.
138. Ляшева Р. П. Проблема типологии романтического художественного образа: (Современная советская проза). – М., 1979. – 24 с.

139. Максимов Д. Е. Идея пути в поэтическом мире Александра Блока // Максимов Д. Е. Поэзия и проза Александра Блока. – Л., 1981. – С. 6-151.
140. Маликович И. Судьба старинной легенды. – М., 1999. – 151 с.
141. Манн Ю. М. Карнавал и его окрестности // Вопросы литературы. – 1995. – № 1. – С. 154-182.
142. Манн Ю. М. Поэтика русского романтизма. – М., 1976. – 375 с.
143. Мароши В. В. Сюжет Крыслова в русской литературе XX века // Литературное произведение: Сюжет и мотив: Сб. науч. тр. – Новосибирск, 1999. – 240 с.
144. Матвеева Н. Сила сюжета и паруса романтизма: [Заметки о творчестве А. Грина] // Литературная учеба. – 1980. – № 4. – С. 99-105.
145. Медведева Н. Г. Миологическая образность в романе А. С. Грина «Блистающий мир» // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1984. – № 2. – С. 24-30.
146. Мейлах М. Б. Воздух // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 1. – М., 1980. – С. 241.
147. Мелетинский Е. М. О литературных архетипах. – М., 1994. – С. 136 с.
148. Мельников Г. П. Живое / неживое: голем, машина и концепция современной культуры Э. Фромма // Миф в культуре: человек – не человек. – М., 2000. – С. 169-179.
149. Мельникова Л. А. Атрибутивная сочетаемость в художественной прозе А. С. Грина. – Минск, 1980. – 23 с.
150. Мескин В. А. Границы русской прозы: Ф. Сологуб, Л. Андреев, И. Бунин. – Южно-Сахалинск, 2000. – 152 с.
151. Мечта разыскивает путь: материалы VI Гриновских чтений, посвященных 120-летию А. С. Грина. – Киров, 2001. – 144 с.
152. Мир романтизма: Материалы междунар. науч. конф. «Мир романтизма» (IX Гуляевских чтений). – Тверь, 2000. – Вып. 3 (27). – 178 с.

153. Мир романтизма: Материалы междунар. науч. конф. «Мир романтизма» (IX Гуляевских чтений). – Тверь, 2000. – Вып. 4 (28). – 184 с.
154. Михайлова Л. Александр Грин: Жизнь, личность, творчество. – М., 1980. – 216 с.
155. Мущенко Е. Г. «Живая жизнь» как эстетическая универсалия серебряного века // Филологические записки. – Воронеж, 1993. – Вып. 1. – С. 41-49.
156. Мущенко Е. Г. «Человеку нет конца пути...» Антропология русской литературы XX века // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. – 1988. – № 2. – С. 53–65.
157. Мущенко Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XIX – XX веков. – Воронеж, 1986. – 186 с.
158. Мущенко Е. Г. Человек и мир в искусстве эпохи рубежа. 1980–1916 // Русская литература XX века. – Воронеж, 1999. – С. 21–22.
159. Неклюдов С. Ю. Оборотничество // Миры народов мира: В 2 т. – Т.2. – М., 1982. – С. 234–235.
160. Никонова Т. А. Герой и масса в динамике пространственно-временных координат в русской литературе советского периода // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. – 1988. – № 2. – С. 66–81.
161. Нямцу А. Е. Поэтика традиционных сюжетов.– Черновцы, 1999.– 176 с.
162. Оливье С. Александр Грин и приключенческий жанр в англосаксонской литературе // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – М., 1990: – Т. 49. – № 1. – С. 70-74.
163. Орлицкий Ю. Б. «Необычайная форма»: уникальность и универсальность (о рассказе А. Грина «Ли»). – Гриновские чтения – 95: Тезисы докладов к чтениям. – Киров, 1995. – С. 1-3.
164. Осипова Н. О. Поэмы М. Цветаевой 1920-х годов: проблема художественного мифологизма. – Киров, 1997. – 101 с.

165. От мифа к литературе: Сборник в честь 75-летия Е. М. Мелетинского. – М., 1993.
166. Паустовский К. Волшебник // Паустовский К. Избранное. – М., 1961. – С. 222-227.
167. Петровский М. О происхождении сюжета «Алых парусов» А. С. Грина // Литература. – 1997. – № 24. – С. 2-3.
168. Петросов К. Г. О романтизме в русской литературе конца XIX – начала XX века (к постановке нерешенных проблем) // Вопросы романтического метода и стиля: Межвуз. темат. сб. – Калинин, 1978. – С. 108-116.
169. Платонов А. Рассказы А. Грина // Платонов А. Размышления читателя: Литературно-критические статьи и рецензии. – М., 1980. – С. 72-78.
170. Потапова Н. В. Философская направленность романов А. С. Грина // Советская литература в прошлом и настоящем. – М., 1990. – С. 72-84.
171. Приходько И. С. Александр Блок и русский символизм: мифопоэтический аспект. – Владимир, 1999. – 80 с.
172. Проблемы исторической поэтики. Вып. 2: Художественные и научные категории: Сб. науч. тр. – Петрозаводск, 1992. – 161 с.
173. Пропп В. Я. Морфология сказки. – Л., 1928. – 152 с.
174. Пропп В. Я. Поэтика фольклора (Собрание трудов В. Я. Проппа). – М., 1998. – 352 с.
175. Прохоров Е. Александр Грин. – М., 1970. – 92 с.
176. Путилов Б. Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива // Наследие Александра Веселовского. Исследования и материалы. – СПб., 1992. – С. 74-86.
177. Путилов Б. Н. Мотив как сюжетообразующий элемент // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В. Я. Проппа. – М., 1975. – С. 141-155.

178. Ревич В. Нереальная реальность // Ревич В. Перекресток утопий. Судьбы фантастики на фоне судеб страны. – М., 1998. – С. 69-78.
179. Ревякина А. Некоторые проблемы романтизма XX века и вопросы искусства в послеоктябрьском творчестве Александра Грина. – М., 1970. – 20 с.
180. Романенко В. А. Лингвопоэтическая система сквозных символов в творчестве А. С. Грина. – Тирасполь, 1999. – 241 с.
181. Романенко В. А. Символы «круг» и «дорога» в романе А. С. Грина «Блистающий мир» // Вестник Приднестровского университета. – Тирасполь, 1996. – № 2. – С. 66-68.
182. Россельс В. М. А. С. Грин // История русской советской литературы: В 4 т. – Т. 1. 1917–1929. – М., 1967. – С. 370–392.
183. Россельс В. М. Олень вечной охоты (А. С. Грин) // Россельс В. М. Сколько весит слово: Статьи. – М., 1984. – С. 346-429.
184. Русская литература XX века. 1890 – 1910: В 3 т. / Под ред. пр. С. А. Венгерова. – М., 1914. – Т. 1. – 411 с.
185. Рыбаков В. Две жизни А. Грина // Семья и школа. – 1980. – № 8. – С. 43-45.
186. Рынкевич В. Тайна прибрежного замка // Вопросы литературы. – 1996. – Вып. 5. – С. 341-342.
187. Сайдова М. В. Поэтика А. С. Грина. (На материале романтических новелл). – Душанбе, 1974. – 219 с.
188. Самойлова В. Д. Творчество А. Грина и проблемы романтизма в советской литературе. – М., 1968. – 265 с.
189. Связь времен. Проблемы преемственности в русской литературе конца XIX – начала XX века. – М., 1992. – 376 с.
190. Семибраторов В. К. А. С. Грин – христианин: вятские истоки. – Гриновские чтения – 95: Тезисы докладов к чтениям. – Киров, 1995. – С. 5-6.

191. Силантьев И. В. Семантическая структура повествовательного мотива // Литературное произведение: сюжет и мотив: Сб. науч. тр. – Новосибирск, 1999. – С. 10-28.
192. Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии. – Новосибирск, 1999. – 103 с.
193. Ситникова Л. Александр Грин и Сигизмунд Кржижановский // Бинокль. – 2001. – № 9 (октябрь).
194. Скепнер Л. С. Об архангельской ссылке А. С. Грина // Русская литература. – 2001. – № 3. – С. 120-125.
195. Соколов М. Н. Окно // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 250–251.
196. Сукиасова И. Новое об Александре Грине // Литературная Грузия. – 1968. – № 12. – С. 67-76.
197. Тарабенко Н. Свет мой тихий // Крым – 90: Альманах. – Симферополь, 1990. – С. 57-61.
198. Тертерян И. Романтизм как целостное явление // Вопросы литературы. – 1983. – № 4. – С. 151–180.
199. Толмачев В. Н. От романтизма к романтизму: Английский роман 1920-х годов и проблема романтической культуры. – М., 1997. – 363 с.
200. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. – М., 1996. – 334 с.
201. Топоров В. Н. Мышь // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 190.
202. Топоров В. Н. Пространство // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 340–342.
203. Топоров В. Н. Путь // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 352–353.
204. Топоров В. Н. Река // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М.,

1982. – С. 374–376.

205. Топоров В. Н. Числа // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 629–631.
206. Топоров В. Н., Мейлах М. Б. Круг // Миры народов мира: В 2 т. – Т. 2. – М., 1982. – С. 18–19.
207. Ульянцев Д. М. Идейно-художественные функции заглавий в рассказах А. П. Платонова. Автореферат докторской... – Одесса, 1985. – 17 с.
208. Урнов М. Роберт Луис Стивенсон: (Жизнь и творчество) // Стивенсон Р. Л. Собр. соч.: В 5 т. – М., 1967. – Т. 1. – С. 3–48.
209. Утехин Н. П. «Мастер и Маргарита». Источники истинные и мнимые // Утехин Н. П. Современность классики. – М., 1986. – С. 282–331.
210. Фоменко Л. П. «Дом» и «дорога» в романе Андрея Платонова «Чевенгур» // Андрей Платонов: проблемы интерпретации. – Воронеж, 1995. – С. 97–103.
211. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М., 1997. – 448 с.
212. Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 1999. – 398 с.
213. Харчев В. В. Поэзия и проза Александра Грина. – Горький, 1975. – 256 с.
214. Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. – М., 1970. – 392 с.
215. Хрулев В. И. Романтизм Александра Грина: (Эволюция и сущность). – Уфа, 1994. – 232 с.
216. Хрулев В. И. Условный и реальный мир в творчестве Александра Грина // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. – 1976. – № 6. – С. 3–13.
217. Царик Д. К. Константин Паустовский. Очерк творчества. – Кишинев, 1979. – 124 с.
218. Царик Д. К. Типология неоромантизма. – Кишинев, 1984. – 167 с.

219. Царькова Ю. «В уме своем я создал мир иной...»: (Об особенностях художественной организации «фантастического» мира А. Грина) // Парадигмы: Сб. работ молодых ученых. – Тверь, 2000. – С. 45-54.
220. Царькова Ю. Летающие люди в художественном мире А. Грина // Материалы конференции молодых ученых. – Псков, 2000. – С. 87-94.
221. Царькова Ю. Реальное и фантастическое в художественном мире А. Грина. (Из наблюдений над онимами) // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. – Тверь, 2000. – С. 150-151.
222. Царькова Ю. Чудо и вера в романе А. С. Грина «Блистающий мир» // Тексты и мифологические модели. Материалы международной научной конференции (доклады, статьи, публикации). – Коломна, 2001. – С. 174-180.
223. Цивьян Т. В. Архетипический образ дома в народном сознании // Живая старина. – 2000. – № 2. – С. 2-4.
224. Цивьян Т. В. Движение и путь в балканской модели мира: исследования по структуре текста. – М., 1999. – 374 с.
225. Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок) // Семиотика культуры: Труды по знаковым системам. Вып. X. – Тарту, 1978. – С. 65-85.
226. Цонева А. Субъектный строй рассказов А. С. Грина (к вопросу о методе писателя) // Проблема автора в русской литературе XIX - XX веков: Межвуз. сб. – Ижевск, 1978. – С. 83-90.
227. Шабалин А. Миистическое начало в творчестве Александра Грина // КОН: культура, общество, наука. – Тюмень, 1992. – № 1. – С. 46-50.
228. Шатин Ю. В. Мотив и контекст // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы: Сб. науч. тр.– Новосибирск, 1995. – С. 5-16.
229. Щеглов М. Корабли А. Грина // Щеглов М. Литературно-критические статьи. – М., 1958. – С. 233-241.

230. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское. – М., 2000. – 414 с.
231. Эткинд Э. Г. Флейтист и крысы. Поэма М. Цветаевой «Крысолов» в контексте немецкой народной легенды и ее литературных обработок // Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 3. – С. 43-74.
232. Юнг К. Г. К вопросу о подсознании // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. – М., 1997. – С. 13-102.
233. Юнг К. Г. Концепция коллективного бессознательного // Юнг К. Г., фон Франц М.-Л., Хендерсон Дж. Л., Якоби И., Яффе А. Человек и его символы. – М., 1997. – С. 337-346.
234. Юнг К. Г. О психологии бессознательного // Юнг К. Г. Психология бессознательного. – М., 1998. – С. 70–85.
235. Яблоков Е. А. Александр Грин и Михаил Булгаков (романы «Блистящий мир» и «Мастер и Маргарита») // Филологические науки. – 1991. – № 4. – С. 33-42.
236. Gyurcsik I.-L. Primele povestiri ale lui Alexandr Grin // Studii de literatură română și comparată. – Timișoara, 1976. – S. 120-128.
237. Pollak S. Geograf krajów urojonych // Pollak S. Wyprawy za trzy morza. Szkice o literaturze rosyjskiej. – Warszawa, 1962. – S. 180-196.

Справочная литература

238. Бауэр В., Дюмотц И., Головин С. Энциклопедия символов. – М., 1995. – 512 с.
239. Библейская энциклопедия (Репринтное издание: Библейская энциклопедия: В 4 вып. /сост. Архимандрит Никифор. – М., 1891). – М., 1990. – 902 с.
240. Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – М., 1996. – 335 с.

241. Даль В. Толковый словарь (Воспроизведение 2 издания 1880-1881 гг). – Т. 1. – М., 1935. – 723 с.
242. Даль В. Толковый словарь (Воспроизведение 2 издания 1880-1881 гг). – Т. 2. – М., 1935. – 807 с.
243. Жюльен Н. Словарь символов. – Челябинск, 1999. – 498 с.
244. Испанско-русский словарь. – М., 1954.
245. Керлот Х. Э. Словарь символов. – М., 1994. – 608 с.
246. Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М., 1961-1975. – Т. 2. – М., 1964. – 1056 стб.
247. Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М., 1961-1975. – Т. 4. – М., 1967. – 1024 стб.
248. Краткая литературная энциклопедия: В 8 т. – М., 1961-1975. – Т. 6. – М., 1971. – 1040 стб.
249. Лермонтовская энциклопедия. – М., 1981. – 484 с.
250. Литературный энциклопедический словарь. – М., 1987. – 752 с.
251. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. – М., 1996. – 416 с.
252. Мифологический словарь. – М., 1991. – 736 с.
253. Мюллер В. К. Англо-русский словарь. – М., 1977. – 888 с.
254. Прусс И. Е. Западноевропейское искусство XVII века. – М., 1974. – 383 с.
255. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. – М., 1999. – 384 с.
256. Русские писатели 20 века: Биографический словарь. – М., 2000. – 808 с.
257. Славянская мифология. Энциклопедический словарь. – М., 1995. – 416 с.
258. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: В 5 т. – М., 1999. – Т. 2. – 697 с.

259. Словарь русского языка: В 4 т. – М., 1985-1988. – Т.1.– М., 1985.– 696 с.
260. Словарь русского языка: В 4 т. – М., 1985-1988. – Т. 2. – 1986. – 736 с.
261. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический словарь. – М., 1999. – 319 с.
262. Трессиддер Д. Словарь символов. – 1999. – 448 с.
263. Фоли Дж. Энциклопедия знаков и символов. – М., 1997. – 512 с.
264. Шейнина Е. Я. Энциклопедия символов. – М., 2002. – 591 с.
265. Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М., 2000. – 576 с.