



Н. Владимирова

Мотив пути в романе Г. Грина «Путешествия с моей тетушкой»

Каждая литературная эпоха осмысливала мотив пути в зависимости от актуальных для своего столетия проблем. Просветительский роман унаследовал от Средневековья традицию изображения пути в его связи с аксиологической характеристикой персонажей. Эту черту отмечает Ю.М. Лотман, показывая, что в литературе XVIII века «географическое поле значений было полностью заменено нравственным и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения»¹. Особенностью поэтики просветительского романа Лотман считает «соотношение мотива путешествия и этического формирования личности»².

Традиционные представления о пути как метафоре человеческой жизни и судьбы в современной британской литературе соединяются с философско-культурологическим пониманием характерных для XX столетия представлений о пространстве и времени.

В литературном наследии Г. Грина, значительная часть жизни которого связана с поездками по самым разным странам и континентам, концепт пути и путешествий нашел отражение как в публицистических произведениях («Путешествия без карты», «Дороги беззакония», «Пути спасения»), так и в художественном творчестве. В книгах английского прозаика образ путешествия подчинен выражению главной для поэтики Грина идеи несходства сходного, проявляющейся на всех структурных уровнях создаваемого им художественного мира. Симптоматичен в этом плане уже выбор Грином эпиграфов к его эссеистическим работам. Так, книге «Пути жизни» предпослано высказывание С. Кьеркегора: «Только грабители и цыгане говорят, что человек никогда не должен возвращаться туда, где он однажды был»³. А произведение «Пути бегства» предваряет выдержка из письма Г. Флобера матери от 23 ноября 1849 года: «По мере того как мое тело продолжало свое существование в путешествии, мои мысли продолжали возвращаться назад и хоронили себя в прошлом»⁴. Изображение пути в силу означенного теряет миметическую направленность, логируется и универсализуется. Путешествие становится обобщенной метафорой жизни и ищущей дерзновенной мысли, напоминая о «пути» Сервантеса,

Филдинга, Унамуно и самого Грина, как и его персонажей. Среди последних и Августа Бертрам, для которой путешествие – образ мысли и жизни, и «дядюшка Джо», комически и драматически повторяющий мужественный опыт «путешественника поневоле», как именовал Стерн великого Филдинга, предпочитавшего завершить свою жизнь в странствии. В унисон со знаменитыми литераторами и героями рассуждает и Монсеньер Кихот о своем великом предшественнике: «Возможно, он прожил бы дольше, если бы продолжал свои странствия» (6, с. 143).

В романе «Путешествия с моей тетушкой», который, по признанию автора, был его любимым произведением, художественные и семиотические функции образа пути также не исчерпываются задачей сюжетообразования. Семиозис путешествия и здесь актуализирует в читательском сознании парадоксально-игровое представление о близости далекого и сходстве несходного. «Я осознал, – вспоминает Грин о своей работе над романом, – что путешествия Генри с его тетушкой должны достигнуть кульминации в месте назначения более удаленном и менее знакомом, чем Брайтон, Париж, Стамбул, Булонь. Я не знал ничего об этом городе, но я верил, что найду в Асунсьоне смешение экзотики, опасности и викторианство, которое имеет отношение к тетушке Августе» (2, с. 375). Видя в самой страсти к путешествию («передвижению») условие живой жизни, Грин, развивая традиции английской классики, придает пути многоплановое умпостигаемое значение, выраженное у него с помощью условных форм.

В настоящей работе особое внимание уделено процессу «олитературирования» концепта пути, включению его в сложную систему отражений аллюзивных зеркал, которое создает эффект парадоксальности и приводит читателя к пониманию сложности современной действительности⁵.

Протагонистами в этом произведении являются тетушка Августа и ее так называемый племянник, а в действительности поздно узнающий историю своего появления на свет ее сын. Встреча – как характерная семиотическая составляющая пути – изменяет судьбу немолодого банковского служащего. Однако она происходит на похоронах, что парадоксально соединяет начало и конец жизненного пути и текстового движения. Характерно, что в эту же сцену автор вводит традиционный для авантюрного романа мотив узнавания, зашифрованный до поры до времени, однако существенный в дальнейшей истории жизни героев. Таким образом реальный план с самого начала произведения переплетается с условными приемами художественной изобразительности. Зримый мир, как мы отметили выше, соединяется с литературным. Благодаря последнему приоритетным в тексте становится не хронологически точно организованные

путешествия, а их условный масштаб, придающий философский смысл всему повествованию.

Впечатления респектабельного героя от встречи с тетушкой Грин передает, вводя *сказочный* аллюзивный мотив. Тетушка Августа поражает Генри Пуллинга ярко-рыжими волосами, уложенными высокой башней. Они и два крупных передних зуба придавали ей, с точки зрения ее племянника, «здоровый неандертальский вид». Однако эта же деталь портретной характеристики (волосы) приобретает и поэтическое звучание. Скептическая реплика устраняет из знакомого сказочного образа возвышенно-идиллические ноты. Речь идет об аллюзивной строке, рефреном проходящей в сказке братьев Grimm «Рапунцель»: «Рапунцель, Рапунцель, распусти волосы...» Эту реминисценцию Грин сопровождает замечанием: «Впрочем, с третьего этажа до земли все равно не распустишь» (4, с. 278).

В отличие от сказочной Рапунцель, спускавшей свои пушистые, золотистые волосы до земли из башни, в которую не было входа, героиня книги «Путешествия с моей тетушкой» не идеальный и не сказочный, а типично гриновский парадоксальный персонаж. Амбивалентность этого образа создается за счет смены его ролевого уподобления персонажам сказки Гриммов «Рапунцель», с которыми он сравнивается.

Первоначальное, предваряющее восприятие Генри Пуллинга, который встречает тетушку на похоронах матери, узнавая от нее тайну своего рождения – «Ты сын своего отца. Не матери» (4, с. 274) – соотносит героиню с образом злой феи. В романе так и говорится: Августа усмехнулась, «как злая фея» (4, с. 275).

Самооценка тетушки Августы апеллирует к образу Рапунцель. В читательском восприятии складывается представление о персонаже, в котором сосуществуют эти два начала. Конкретно-чувственное в художественном образе дополняется условно-аллюзивным, универсализующим, что делает его индивидуальным и типизированным, обобщенным, придает ему возвышенно-поэтические и одновременно пикарескные черты, произвольно актуализирующие в воспринимающем сознании мотив странствий и приключений, поддерживаемый и целым текстом произведения.

В дальнейшем течении романа образ сохраняет свою амбивалентность. Он дополняется мотивами из романа «Дон Кихот» Сервантеса, привносящими в него черты авантюризма и неповторимого своеобразия. Генри Пуллинг признается: «У меня было такое чувство, будто меня, независимо от моей воли, кто-то заставляет следовать за тетушкой в ее рыцарских странствиях, как Санчо Пансу за Дон Кихотом, но только в ее подвигах слово «рыцарство» подменялось словом «удовольствие» (4, с. 338).

Изменение ключевого слова «рыцарство» на «удовольствие» служит не только смысловой редукцией знаменитого романа Сервантеса, но и знаком интертекстуального взаимодействия прецедентного и принимающего текста. Единичная, эпизодическая, на первый взгляд, аллюзия способствует не просто смысловой нюансировке, но создает особый, условный, универсальный план романа, приводя к генерализации его смысла.

Роман назван «Путешествия с моей тетушкой», однако слово «путешествия» содержит не столько жанровое определение, сколько условный смысл. «География» странствий Генри Пуллинга в романе представлена формально, она небогата пространственными перемещениями. Главным в них не являлось ни посещение новых стран и городов, ни знакомство с достопримечательностями, обязательно привлекающими внимание туристов, ни изучение местного колорита. «Смотреть было не на что...» (4, с. 428 – 429), – замечает Генри Пуллинг, плывя на пароходе в Аргентину. Соответственно и хронотоп произведения наряду с реалистически точными обозначениями содержит условные черты, помогая не просто расширить границы действия романа, но перевести его в иной, умоглядный план. В этой связи и само представление о путешествии приобретает дополнительный отвлеченно-философский смысл, как в «Паломничестве в страну Востока» Г. Гессе, где необычное путешествие на Восток – не географическое понятие, но «страна, которая была везде и нигде, и все времена составляли в ней единство вневременного»⁶.

Вспоминается в этой связи и семантика путешествия в «Синей птице» Метерлинка: не столько важно куда идешь, сколько сам процесс поиска в пути. Аллюзивный текст проявляет «способность конденсировать информацию, он приобретает память. Одновременно он обнаруживает качество, которое Гераклит определил как “самовозрастающий логос”. На такой стадии структурного усложнения текст обнаруживает свойства интертекстуального устройства; он не только передает вложенную в него извне информацию, но и трансформирует сообщения и вырабатывает новые»⁷. Этот символический, условный план подчеркнут и стихией устных *рассказов* тетушки о Пуллингах. Все они, по ее словам, «были великолепными путешественниками», а сама Августа «заразилась этим вирусом» от отца Генри (4, с. 311). На реплику удивленного Генри: «Он никогда не ездил дальше центра Лондона», – Августа отвечает: «Он путешествовал от одной женщины к другой всю свою сознательную жизнь. Это, в конце концов, то же самое. Новые ландшафты, новые обычаи» (4, с. 311).

Довольно странную форму страсть к путешествиям приняла у букмекера дяди Джо, который был уверен, что «путешествие, поможет сдержать ход неумолимого времени...» Мотив странствия в романе переплетается с мотивом *памяти*. Воспоминания – способ «путешествовать мысленно», – как и физические перемещения, с точки зрения дядюшки Джо, продлева-

ют жизнь, создавая «иллюзию вечности» (4, с. 314). Он умер «в пути», заменив реальное странствие условным переездом из одной комнаты в другую. Аллюзивный рефрен из «Реквиема» Р.Л. Стивенсона придает возвышенный характер стремлению дядюшки Джо к странствиям, его желанию противостоять рутине жизни. «“Будто прожил целую жизнь”, – сказал он и умер еще до прихода доктора» (4, с. 317). «Домой, домой пришел мореход, – продолжила тетушка, на ходу переиначивая цитату, – и охотник приплыл домой» (4, с. 317). Изменение цитаты отражает тетушкину интерпретацию рассказанной ею истории дядюшки Джо, отмечает конец пути и вместе с тем является аллюзивным предсказанием финала ее собственных вояжей.

Мотив благополучного *возвращения* в викторианский мир, в котором отцовские книги научили Генри Пуллинга «чувствовать себя уютнее, чем в современном мире» (4, с. 486), – ложный хеппи-энд, что подчеркнута трагической иронией аллюзивного мотива «Пиппа проходит» из одноименной *драматической поэмы* Роберта Браунинга: «Бог в своих небесах, / И в порядке мир» (4, с. 488). Покой и упорядоченность этого мира лишь внешние. Да и Августа Бертрам, как и Генри Пуллинг, возвращаются каждый в свой, на время утраченный мир, уже иными, пережив невзгоды разнообразных путешествий длиною в непростую человеческую жизнь.

Характерно, что история дяди Джо «олитературируется», приобретает черты художественной условности, оставаясь в мыслях Генри как воспоминание. Она возвышается, поэтизируется, занимая в мире сознания место «наравне с литературными и историческими персонажами». Вторичное отражение этой истории в рассказе тетушки, у которой есть слушатель-восприниматель Генри, стирает границу между знаковой и незнаковой реальностью. Оно делает ее проницаемой, придавая романным персонажам черты жизненной реальности и одновременно уравнивая этих миметически «реальных» людей с литературными персонажами из прецедентных текстов: «Если память о людях, которых уже нет, продолжает жить, то они, наравне с литературными персонажами, становятся в какой-то степени плодом вымысла. Гамлет – фигура не менее реальная, чем Уинстон Черчилль, а Джо Пуллинг такая же историческая личность, как Дон Кихот» (4, с. 318). Аллюзии придают знаковый литературный характер истории, идентифицируя стремление Джо к осуществлению мечты с рыцарскими идеалами Дон Кихота и делая эти личности равновеликими по их внутренней ценности и оригинальности.

Начало и конец путешествия Джо Пуллинга оказываются риторически выделенными категориями «начала» и «конца» рассказа Августы Бертрам. Конец путешествия Джо, как и конец пути самой тетушки, аллюзивно маркирован. Это вторичное слово – текст рассказа и цитатный аллюзивный текст – вписаны в единый текст романного повествования от первого лица. Между этими вставными элементами и целостным художественным

текстом произведения возникают отношения вторичной условности, что подчеркивает автор «олитературиванием» действующих лиц из рассказов тетушки Августы.

Между этими *рассказами* и *романным* повествованием возникает условная эквивалентность, сложные подтекстовые взаимодействия. Вставные конструкции задают двойное прочтение как рассказа, так и всего романа в целом: бытовое и символическое. «Память человека, вступающего в контакт с текстом, можно рассматривать, – по мысли Лотмана, – как сложный текст, контакт с которым приводит к творческим изменениям в информационной цепи» (1, с. 146).

Звучит в книге и оказывается существенным в ее фабуле и знакомый по Г. Гессе мотив *литературного паломничества* в страну Востока. Литературный, книжный мир является такой же художественно-знаковой параллелью к реальности Стамбула, как мир литературных героев и память о реальных людях, ушедших из жизни, но продолжающих жить в сознании людей.

В то время как Генри знакомится со Стамбулом, совершая поездку по городу на такси, тетушка проделывает то же самое, сидя в ночной кофточке в постели, читая *роман* «Турецкие улады» и отмечая упоминание реальных мест (отель «Пера палас», ресторан «У Абдулы», Голубая мечеть), наличие множества перевранных деталей. В книге действует «литературный» полковник Хаким, а через короткий промежуток времени в номере Августы появляется «невывымышленный полковник Хаким», словно шагнув в жизнь со страниц детективного повествования. Роман – произведение сомнительных литературных достоинств, но Августа, читая его, «погружается» в «местную атмосферу». Свой пересказ детективного сюжета Августа Бертрам завершает примечательным высказыванием: «Мы с тобой словно совершаем литературное паломничество» (4, с. 376). Тем самым маркирован еще один семантический аспект емкого понятия путешествия и означена лейтмотивная линия этого пронизанного интертекстуальностью произведения.

Через весь роман проходит аллюзивный мотив библиотеки отца, описание его книжных пристрастий. Использование темы *книги* как художественного целого, как социокультурного знака позволяет сократить повествовательную структуру произведения и одновременно передать художественно емкое впечатление от викторианского уклада жизни с ее внутренними противоречиями. «Следы отцовского чтения в виде загнутых страниц» Генри воспринимает как «путеводную нить» (4, с. 435). Совершая это литературное паломничество в жизнь отца, Генри читал знаменитую «Оду» Вордсворта, он «учился любить то же, что и он» (4, с. 435). Аналогично и путешествие с тетушкой оказывается паломничеством в ее мир, биографию, о чем откровенно и признается Генри Пуллинг: «Меня больше всего занимала биография тетушки, и мне хотелось выстроить разные отрезки ее жизни в определенной хронологической последовательности» (4, с. 339).

Путешествие нарушает линейное течение жизни Генри Пуллинга, тесные границы его мира разомкнуты. Самому герою этот мир представляется теперь условным, поскольку он не соотносим и с взаимодополняемым огромным географическим пространством, в котором протекает жизнь множества других людей. Генри кажется сам себе привидением в этом мире, который теперь сравнивает с местом заключения. Совершив путешествие, он понимает: «Я уже не тот». «Я бежал из тюрьмы» (3: 4, 436). Это не означает, что он подчинился принципу «радужного видения», или принял кодекс «безнравственной свободы» как принцип жизнеустройства. Генри пытается совместить нормы устойчивого викторианского бытия с правилами, действующими в мире тетушки, и вынужденно идет на уступки под ее давлением.

Грин неслучайно, используя несобственно-прямую речь, вводит мотив комментированного *чтения* героем классического произведения. Прием комментирования от имени персонажа достаточно распространен в литературе XVIII и XIX веков. В современной литературе он имеет свою специфику. Филологический анализ, ведущийся «всерьез» и нацеленный на выявление достоинств текста, или ироническое осмеяние традиции, уступает место феноменологическому комментарию. Предназначение последнего – не столько оценить литературное совершенство прецедентного текста, сколько открыть окно в мир души персонажа, определить специфику его жизни, внутренних переживаний, охарактеризовать выбор поведенческой модели. «Текст прочитанного романа становится, – по замечанию Ю.М. Лотмана, – моделью переосмысления реальности» (1, 38). Такова функция мотива персонажного чтения. Если же комментарий дается от авторского имени, то он становится способом иронической характеристики того или иного героя. Он находится в поле зрения и рассматривается писателем извне, что создает остранный и обобщенный образ, в котором превалирует аксиологическое начало, формирующее его восприятие читателем.

Аллюзивная оркестровка и в первом, и во втором случае не просто усиливает художественное звучание образа *пути* и его семиотики, но придает им объемность, способствует их психологизации и универсализации, повышая уровень их обобщенности и условности. Роман написан от первого лица. Такое повествование во многом традиционно и предполагает линейное развитие событий, как в авантюрном, пикареском или воспитательном романе. Однако это повествование, как и гармония сложившегося мира Генри, нарушаются не только вторжениями тетушки, или путешествиями с ней, но и калейдоскопом ее *рассказов*, представляющих собой «текст в тексте», вводимый в основное повествование по принципу монтажа. Главным признаком вставной конструкции является смена повествователя. Рассказы тетушки усиливают внутреннюю коллизию романа.

Стремление Генри к гармонизации нарушенного мира сознания и сложившегося жизненного стереотипа проявляется в желании хронологически упорядочить биографии отца и тетушки, придав темпоральную последовательность событиям их жизни в соотнесении с последовательностью исторических событий XX века.

Движение текста осуществляется через складывающуюся конфликтность связности бытия и нарушающей ее хаотичности большого мира, вторгающегося в замкнутый мир существования героя. Этот большой мир живет по иным законам и представляется неупорядоченным сознанию воспринимающего его персонажа.

Неслучайно, вернувшись из странствий в свой мир, аллюзивно отмеченный памятью о «викторианцах» (они – знак упорядоченности бытия), Генри «чувствовал себя призраком, прозрачным, как вода» и даже подходил к зеркалу, чтобы убедиться, что он не привидение. Карран, один из знакомых Августы Бертрам и один из «персонажей» тетушкиных рассказов, с точки зрения Генри, «был куда более реальным», чем он. И Генри «даже испытал что-то похожее на удивление, видя свое отражение в зеркале» (4, с. 404).

С одной стороны, он мечтает опять получить «визу» в «страну тетушки», с другой – переживает непреодолимое стремление, воспитанное викторианством, к упорядочению и внутренней гармонизации жизни. Конец романа имеет двойную аллюзивную оркестровку. На первый взгляд, это возвращение идиллии, знаком которой становится чтение с красавицей Камиллой поэмы Теннисона «Мод» (одного из «старых любимцев»). Реплика Генри усиливает это чувство обретения утраченного рая: «Казалось, что я благополучно возвратился в викторианский мир, в котором отцовские книги научили меня чувствовать себя уютнее, чем в современном мире» (4, с. 486). Однако ощущение восстановленной прежней модели бытия иронически снимается аллюзией из поэмы Р. Браунинга, что создает впечатление повторяющегося круга, то есть замыкает это нарушенное пространство мира Генри Пуллинга на бесконечность: «All service ranks the same with God/ With God, whose puppets, best and worst,/ Are we there is no last, nor first»⁸. Она же придает и единство мозаике жизни Августы под знаком: «pleasure and crime together»⁹ («преступление наряду с удовольствием») и свидетельствует как о необычности этого характера, так и о его неизменности.

Роман «Путешествия с моей тетушкой» создается не просто с использованием системы взаимоотражений текста романа и аллюзивных включений. Фабула романа возникает на литературной основе и насыщена не только литературным, феноменологическим комментарием, но и содержит *риторический дискурс*: множество разнообразных высказываний по вопросам эстетики и литературы, проблемам творчества. Есть в произведе-

дении и собственные попытки творческого самовыражения персонажей. Это подчеркивает условный характер произведения и характеризует одну из особенностей зрелого творчества Грина.

Здесь можно усмотреть не только продолжение, но и развитие Грином традиции, сложившейся в английской литературе рубежа XIX – XX вв. В противоположность героям О. Уайльда, непроизвольно теоретизирующим по поводу эксперимента «жизнь как искусство», персонажи Грина пытаются испробовать эту модель с контроверзой «искусство как жизнь».

Произведение искусства, постигаемое персонажем, или хранящееся в его памяти наподобие матрицы, может ожить под действием импульса реальной действительности и сыграть самую разнообразную роль как в микромире отдельной личности, так и в макрокосме человеческого сообщества. Грин художественно исследует многовариантность этого процесса, используя разнообразные формы интертекстуальности в широком значении термина. В «Путешествиях с моей тетушкой» литературно – эстетический пласт романа оказывается существенным и превращает его в своеобразный диалог (внешний или внутренний) по поводу литературы, творчества, прочитанных книг. Этот диалог проецируется на социокультурную сферу, что значительно расширяет и число его участников, и круг действия. Возникает представление о книге как о социо-культурном факторе. С другой стороны, все пережитое и прочитанное, отражаясь и претворяясь в сознании личности, воздействует на нее, предопределяя поступки, формируя поведенческие модели. Из этого в конечном итоге складываются судьбы индивида, а в зависимости от социального масштаба личности и диагональ современной истории, частной и общей.

¹ Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. М., 1996. С. 242.

² Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 1. С. 242.

³ Green G. Ways of Escape // Fragments of Autobiography. Penguin Books, Harmondsworth, 1991. P. 7.

⁴ Грин Г. Собр. соч.: В 6 т. М., 1992 – 1996. Т. 2. С. 162. Далее ссылки в тексте на это издание с указанием в скобках тома и страниц.

⁵ В этом смысле характерны сохраненные на протяжении всего творчества литературные симпатии Грина к Р.Л. Стивенсону и Дж. Конраду. «Схожесть, сохраняющаяся десятилетиями, – отмечает А.М. Зверев, имея в виду Конрада и Грина, – создана образом мира, по-особому выстроенным ими обоими, но у обоих обязательно включающим... сочетание неожиданности, почти что гротескной нелепости обстоятельств, обнаженной изнанки привычных порядков и вызова самой их привычности, их вяжущей обыденности. На проверку она всегда оказывается заряжена трагическим смыслом, выступающим за внешней экзотикой, которая ни для Конрада, ни для Грина сама по себе совершенно не важна, если не помогает пошатнуть шаблонное, а значит, ложное восприятие реальности». – Зверев А. Дворец на острие иглы. М., 1989. С. 200 – 201.

⁶ Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1994. Т.3. С.281.

⁷ Лотман Ю.М. Избр. статьи. Т. 1. С. 131.

⁸ *Browning Robert Pippa passes*. Poetical Works: 1833 – 1864. London; Oxford: Univ. Press, 1970. P. 325.

⁹ Там же. С. 350.