УДК 821.111-312.6 + 82-94 + 808.2

И. А. Авраменко

НАРРАТИВНЫЕ МОДЕЛИ В РОМАНЕ-ВОСПОМИНАНИИ Г. ГРИНА «ПОЙМАННЫЕ»

Исследуются проблемы совмещения различных реальностей — непосредственно-объективной (исторической) и опосредованно-субъективной (рассказанной) — как внутри художественного произведения, так и между текстом произведения и миром реального автора и читателя. Переход от одной реальности к другой осуществляется через процесс наррации, последовательно связывающий персонажа с другим персонажем и с повествователем, а повествователя — с конкретным автором и конкретным читателем. В анализируемом романе практически неисследованного в российском литературоведении английского писателя первой половины XX в. основой наррации становится воспоминание. В попытке персонажей связать опыт прошлого с настоящим отражается процесс восприятия художественного произведения читателем.

Ключевые слова: английский роман 1940-х гг.; Генри Грин; воспоминание; наррация; автор; повествователь; персонаж; читатель; точка зрения; монтаж; *mise en abyme*.

Девять романов Генри Грина, опубликованные в период с 1926 по 1952 г., — чрезвычайно любопытное явление с точки зрении преемственности в английском романе. Это пример «младшей» линии литературы, на необходимость изучения которой указывали еще русские формалисты. В романах Грина, на раннем этапе содержательно и формально близких произведениям Дж. Джойса и В. Вулф [см. об этом: Авраменко], в период господства сатирического и социального романа 1930—1940-х гг. сохраняются «под паром» (по выражению В. Шкловского) традиции классического модернизма, в новом качестве вышедшие на авансцену английской литературы только в 1950-х гг. (У. Голдинг, А. Мердок). Нам кажется перспективным и необходимым рассмотреть творчество Грина в контексте английского и, шире, европейского модернизма первой половины XX в. Однако в этой работе мы ограничимся отдельными замечаниями историко-литературного плана.

В данной статье нам бы хотелось на примере конкретного произведения рассмотреть романную наррацию как процесс совмещения-разделения реальностей. Мы воспользуемся возможностями, которые предоставляет междисциплинарный характер нарратологического подхода, включающего структурный, поэтологический и лингвистический методы анализа.

Художественный нарратив существует, будучи «пойман» (если воспользоваться метафорой Грина) между прошлым и настоящим, историко-биографическим и вымышленным, непосредственно существующим и его изложением. Необходимость проследить художественную наррацию в ее процессуальности как движение, разграничивающее и одновременно объединяющее несколько реальностей, требует внимательного чтения. Поскольку в рамках

© Авраменко И. А., 2014

статьи невозможно проследить динамику через весь текст романа, мы обратимся преимущественно к его началу и концу.

Наррация предполагает также и специфические отношения субъектов, к которым мы относим автора (конкретного и абстрактного), повествователя-нарратора, персонажей и читателя (абстрактного и конкретного) [Шмид, с. 45]. Каждый из них представляет свою реальность, составленную из слов (письма, говорения) и их восприятия (чтения, слушания). Как мы увидим, в процессе наррации ее субъекты то разграничиваются, то объединяются, формируя триединство автора, персонажа, читателя.

Основой диалектического объединения реальностей и субъектов в романе Грина становится процесс нарративизации воспоминания. «Напряжение сосредоточено главным образом вокруг процесса увековечивания (*memorialisation*), т. е. поиска событий, подходящих для перенесения в царство памяти», — пишет о «Пойманных» исследователь проблемы воспоминания в английском романе 1930-х гг. [Tamaś, p. 83]. Проблеме памяти в данном романе посвящены несколько статей англоязычных исследователей [см.: Bragg, Shepley; Stonebridge; Tamaś], трактующих ее в терминах психоанализа, травмы, телесности, но не в аспекте отношений нарративных субъектов.

В этом аспекте роман Грина является показательным как сохраняющий и одновременно трансформирующий одну из типологических тенденций модернизма, чтобы затем, выйдя «из-под пара», она была усвоена следующим литературным поколением. Тема памяти, проблема воспоминания, характерные для классического английского модернизма (Д. Ричардсон, В. Вулф, Дж. Джойс), оказались вытеснены в романах 1930—1940-х гг. остросовременными социально-политическими вопросами даже у близких к модернизму И. Во, Э. Поуэлла, Грэма Грина. Возвращение темы произошло только в 1950-х гг. Яркий пример — 12-томная эпопея «Танец под музыку времени» (1951—1975) Энтони Поуэлла. Затем проблемы памяти, воспоминания, связи настоящего и прошлого стали типологической чертой английского постколониального, постмодернистского романа и романа рубежа XX—XXI вв. (Г. Свифт, К. Исигуро, И. Макьюэн, Х. Мантел).

Остановимся на факторах, обусловивших потерю интереса к прошлому в случае английской литературы периода в целом, а в случае Грина, сохранившего модернистскую проблематику воспоминания, — на факторах, обусловивших ее трансформацию. Ведущими тенденциями стали интерес к текущему моменту вне его связи с прошлым или будущим, фактографичность и документальность. Так, описывая литературную жизнь Великобритании в период «затишья» (сентябрь 1939 — май 1940), Род Менджем отмечает, что «роман находился в бездействии из-за того, что вынужден был отражать фрагментарность, отсутствие непрерывности в социальной жизни. <...> Настоящее казалось полностью оторванным от прошлого и будущего. Это подталкивало к такому чтению, которое смирялось с незавершенностью, фрагментарностью в ожидании, что настоящая и удовлетворительная завершенность в конце концов последует» [Mengham, p. 456, 457].

Джон Леман, критик и издатель (в том числе и романов Грина), говоря об английской литературе начала 1940-х, отмечает «популярность, которую получил в это время так называемый “репортаж”. В самом деле, черта, отделяющая журналистику от художественной литературы, очень часто стиралась. То, что писали романисты, часто немногим отличалось от тщательно обработанного очерка, а журналисты постоянно стремились к приемам, которые прежде считались специальной принадлежностью беллетристов» [Леман, с. 227].

Критики отмечали документальный характер романа «Пойманные»: правдоподобное изображение обстановки, условий жизни и состояния людей периода «затишья» и первых бомбежек Лондона. В романе заметна также определенная доля автобиографичности. В нем отразился опыт работы Генри Йорка (настоящее имя писателя, 1905—1973) во Вспомогательной пожарной службе в начале Второй мировой. Герой романа Ричард Роу испытывает чувства, сходные с чувствами писателя, серьезно верившего в то, что он не переживет эту войну. В личном письме к Кэри Уолл Генри Йорк писал: «Роу был мной, когда это подходило для книги. Пай был настоящий» [Wall, p. 446].

С другой стороны, отмечается, что «в “Пойманных”, как и в “Жизни”, Генри Грин не стал ограничивать себя рамками документального реализма» [Stokes, p. 15]. В подтверждение этой мысли исследователи часто ссылаются на краткое предисловие к роману, где автор обращает наше внимание на то, что «персонажи, хотя и основаны на действительности того времени, не взяты из жизни. Все это вымышленные мужчины и женщины. В этой книге реален только 1940 год в Лондоне. Именно эффект того времени я описал в художественном вымысле (fiction) “Пойманных”. Г. Г.» [Green, p. 4][1].

На первый взгляд кажется, что подписанное конкретным автором предисловие («Г[енри] Г[рин]») говорит о четком разграничении реальности и фикции и само является текстовым знаком границы между ними. Однако определенная двойственность видна уже в содержательном плане: персонажи «не взяты из жизни», но при этом «основаны на действительности»; будучи вымышленными существами, они тем не менее живут в реальном Лондоне.

Амбивалентность границы между реальностью и художественным миром развивается далее в аспекте различания — слияния субъектов наррации, что включает в себя также и диалектику общего — конкретного, исторического — частного, объективного — субъективного, истинного — ложного. Авторское «я» предисловия сменяет открывающее основной текст романа «мы» повествователя: «Когда в сентябре разразилась война, нам сказали быть готовыми к налетам» [p. 5]. Так совершается плавный переход от исторической реальности конкретного автора к реальности художественной, обобщенной (через «мы», объединяющее нарратора и абстрактного читателя через причастность военному опыту) и обобщающей (поскольку она представлена уже как история).

Однако тут же в тексте появляется «он», и общая история снова приобретает конкретный характер, будучи сфокусированной на отдельных индивидах

[1] Далее роман цитируется по этому и зданию с указанием страниц в квадратных скобках.

(«History» становится «his story»). Но это уже не конкретность уровня автора, а конкретность уровня художественной действительности, поскольку «он» — это «он» персонажа (точнее, двух персонажей — сына и отца): «Пятилетний Кристофер гостил у бабушки и дедушки в деревне. Его вдовый отец решил, что мальчик должен остаться там с тетей и не возвращаться в Лондон, пока не закончится война» [p. 5].

Это лишь первый шаг в художественную реальность, и мы еще не окончательно ушли от первичной реальности, потому что читатель тут же вспоминает еще один, до этого не упомянутый нами паратекст (термин Ж. Женетта), — посвящение романа сыну писателя Себастьяну.

Далее роман развивается через нарративные приемы, не свойственные прозе Грина, но вполне типичные для журналистского репортажа или очерка: прямая авторская характеристика, прямые комментарии-обобщения повествователя и резюме (термин Ж. Женетта). «Его отец, Ричард Роу, пошел добровольцем в пожарную бригаду. Работал он двое через сутки. Это значит, что сорок восемь часов он находился на службе на случай пожара, а потом двадцать четыре часа мог делать что угодно. Выходных не было. Официальных праздников не соблюдали. Поезда тут же начали ходить так медленно, что он никак не мог бы съездить к Кристоферу за день» [p. 5]. По подсчетам Эдварда Стоукса, резюме в «Пойманных» составляет 10 % всего текста — максимальный показатель среди романов Грина (второе место — «Назад», 5 %) [Stokes, p. 75]. В этом, несомненно, можно усмотреть отмеченное Леманом влияние репортажа, стремление фиксировать исключительно настоящее.

Отметим, что в отношении к воспринимающему читательскому сознанию журналистская фактографичность изложения, стремящегося представить события как настоящие, как происходящие непосредственно в момент нашего восприятия, могла иметь совершенно противоположный эффект. Уже первые читатели романа, описывающего начало войны, но опубликованного в 1943 г., не могли не воспринимать его как у ж е с л у ч и в ш е е с я. Поэтому априори возникает временная дистанция между читателем и миром романа, события по умолчанию помещаются в план прошедшего.

Однако, проложив эту границу, наррация одновременно стремится ее преодолеть: «Поэтому п о с л е т р е х м е с я ц е в в о й н ы б е з н а л е т о в, когда наступил спад, Роу работал четыре дня, чтобы получить два дня выходных. Он сел на поезд. Шел дождь. Вагоны были забиты молодыми людьми в форме. Скоро стало темно. Когда некоторое время спустя, полный тревоги, он вышел ночью под холодный дождь, вернулся в старую жизнь, на платформу, сияющую как чернила, подобную темной картинке на стекле, закрывающем лампочку, он сказал про себя, что зря ожидал так много от этой встречи» [p. 5—6] (здесь и далее разрядка наша. — *И. А.*).

События, только что представленные в их исторической «прошедшести» («после трех месяцев войны без налетов»), мгновенно принимают характеристики происходящего на наших глазах. Фактографично и, казалось бы, обобщенно и объективно поданные, они тем не менее не воспринимаются как «исторический факт». Объяснение этому — введение перспективы персонажа.

В приведенном примере она проявляется как временная («скоро», «некоторое время спустя») и психологическая («тревога») точки зрения, а также через внутреннюю речь персонажа («он сказал про себя»). Эта перспектива не была бы настолько явной без предваряющего ее слова повествователя, сигнализирующего о временной дистанции между событиями и их восприятием. С другой стороны, отстраненный характер изложения через объективирующую фразеологическую точку зрения повествователя (описание железнодорожной платформы) не дает нам полностью «раствориться» в настоящем персонажа.

Этот парадокс прошлого и настоящего в воспринимающем читательском сознании сохраняется до 25 страницы, когда он разрешается введением другого временного плана, художественного будущего, в отношении которого все изложенные события предстают как воспоминания. Описывается вторая поездка Роу к сыну: поезд, станция, дорога домой, ночь, следующий день — день рождения Кристофера. «На следующий день Ричард подарил велосипед, который купила Ди. Много месяцев спустя, в разгар первых бомбежек, Роу не мог вспомнить, как мальчику вручили подарок. Совершенно точно, отчетливо он помнил, что Кристофер вошел в спальню довольно поздно утром, потому что он все еще видел лицо мальчика, напряженное от волнения. <...> Еще позже он понял, что не может, за давностью событий, отличить этот велосипед от трехколесного, который они подарили за год до этого» [p. 25].

Здесь завершается процесс «вхождения» читателя во внутренний мир художественного произведения, переход от первичной реальности к художественной, преодолевается граница между историческим документом, (авто)биографией и художественным вымыслом (*fiction*). И путь «вхождения», предлагаемый автором, — это процесс воспоминания персонажа. Именно в реальности воспоминания пропадает различие между объективным миром и миром художественным.

Процесс воспоминания играет в «Пойманных» важнейшую роль. Во-первых, мы можем говорить о воспоминании как модусе существования данного романного мира, как принципе его организации. Автор ведет с читателем постоянную игру. Неожиданным образом смещая временные планы, он напоминает нам, что все изображаемое относится к прошлому, представляет собой воспоминание.

Например, после трех страниц подробного непосредственно-конкретного описания ночи Роу на посту в середине абзаца внезапно появляется фраза: «Ему все виделось увеличенным больше, чем вдвое, и о той ночи он ничего не мог вспомнить, хотя, так ему говорили на следующий день, он кричал не меньше других» [p. 44]. То, что мы воспринимали как сцену, разворачивающуюся в настоящем, оказывается еще одним воспоминанием.

Или же посреди диалога вводится комментарий: «Всего несколько дней спустя он понял, что мог бы поступить и похуже, чем просить ее замолвить за него словечко» [p. 92]. И весь диалог становится ретроспекцией.

Даже изложение действий отражает специфику воспоминания. Короткие предложения передают его дискретный характер. Новые детали последовательно подсоединяются к тому, что уже вспомнилось, образуя цельную картинку: «Они пошли по тропинке из сада в парк. Местами спуск был крутой. Роу поскользнулся и упал, растянувшись. Кристофер очень веселился. Они оба смеялись» [p. 8]. Особенно это заметно в начале романа, в описании поездок Роу к сыну, и в конце, в рассказе Роу о налете: «Все покидали здание. Дым валил клубами. Я не мог найти команду. Пожарной машины не оказалось на месте. Я начал бегать от одного пустого такси к другому» [p. 187].

Во-вторых, воспоминание является модусом существования персонажа. Важность памяти понимает Диана, сестра покойной жены Роу, которая старается, чтобы визит отца запомнился Кристоферу так же сильно, как и Ричарду [p. 29]. Память — это то, что объединяет и разделяет Роу и Кристофера: первый, глядя на сына, возвращается мыслями в детство, второй только начинает создавать первые воспоминания [p. 33—34].

Для Роу воспоминание становится критерием оценки настоящего, категорией, через которую он рассматривает события в настоящем: «Они купили так много конфет, что Роу испугался, как бы его сын не запомнил приезд отца только из-за того, что ему стало плохо» [p. 6]. И зачастую прошлое более привлекательно, чем настоящее: «Это была их первая прогулка вдвоем. А раньше можно было гулять хоть каждый день» [p. 7].

Настоящее, его явления оказываются возможностью погрузиться в прошлое: «выйти с сыном из конюшни, чувствовал Ричард, означало вернуться на несколько лет назад, снова стать мальчиком, который постоянно ускользал в шорню» [p. 30].

В результате значительности воспоминания в какой-то момент возникает даже элемент фантастики. Описывается пребывание Роу у сына в деревне: «Наступило утро отъезда Роу. Жена вышла прогуляться с ним перед тем, как к двери подъехала машина» [p. 34]. Но мы ведь знаем, что его жена умерла. Роу настолько погрузился в воспоминания, что воспринимает свою жену как присутствующую рядом с ним здесь и сейчас. Повествование развивается в перспективе персонажа, и мысленный образ подается читателю как реальный.

Значимым фактом эволюции Роу становится то, что он смог забыть свое прошлое, в частности умершую жену [p. 178]. Тем самым он возрождается для настоящего. Напротив, невозможность избавиться от прошлого приводит Альберта Пая к самоубийству.

В-третьих, воспоминание — одно из наиболее важных и часто встречающихся событий внутри романного мира. На протяжении романа мы постоянно сталкиваемся со случаями воспоминаний: Пайпер рассказывает случаи из своей богатой опытом жизни, Хоуэллс вспоминает о своей дочери, Пруденс — о летчике Джоне, Шайнер о службе на флоте, Пай — о своем первом сексуальном опыте и о том, как его сестра похитила сына Роу. Конечно, основная часть воспоминаний в романе принадлежит Роу.

Воспоминания излагаются в основном из перспективы персонажа и приобретают в результате конкретно-субъективный характер. Это относится и

к внешней, зримой конкретности (Роу ясно вспоминает напряженное от возбуждения лицо сына), и к непосредственной данности вспоминаемых эмоций, переживаний: «Он точно знал, что первым в утро дня рождения увидел сына, потому что помнил, как рад был подольше полежать в постели» [p. 25]. Поэтому в дальнейшем оказывается легко перейти к изображению (и восприятию) событий в художественном настоящем.

Еще одним следствием перспективы персонажа становится неточность воспоминания, которая может становиться предметом рефлексии самого персонажа. Когда Роу не мог вспомнить, какой велосипед он подарил сыну, он «обнаружил, что на память нельзя полагаться» [p. 26]. Это напрямую связано со следующим моментом.

Процесс воспоминания определяет сложно организованную временную структуру романа. На фоне остальных романов Грина с их хронологически последовательным изложением событий «Пойманные» оказываются важным исключением. Наличие множества анахроний (по Ж. Женетту), когда каждый данный момент может оказаться еще одним воспоминанием, сложная игра аналепсисов и пролепсисов напоминают роман Пруста. Мы не станем рассматривать все сложности хронологии в «Пойманных», поскольку это сделано в классическом исследовании Эдварда Стоукса «Романы Генри Грина» (1958). Ограничимся лишь необходимыми замечаниями.

Тот факт, что события не представлены строго хронологически, отражает естественный механизм памяти, которая то обращается к более ранним событиям, то забегает вперед. Кроме того, как верно отмечает Э. Стоукс, сдвиги во времени отражают «смешение исторического времени, отраженного в этапах развития войны, и времени “частной жизни” персонажей» [Stokes, p. 105]. События личной жизни психологически размещаются на иной шкале времени, отличной от исторической. Непоследовательное изложение событий, таким образом, выполняет миметическую функцию в романе, отображая психологию воспоминания.

Рассмотрим подробно эпизод из начала романа, который кажется нам очень важным в аспекте изображения процесса воспоминания. Возвращаясь в поезде в Лондон после первого визита к сыну, Роу вспоминает историю его похищения. Точнее, воспоминание возникает как элемент ассоциативной цепочки. Сперва Роу вспоминает, как ходил в этот магазин уже после происшествия. Затем, по ассоциации с синим цветом от витражей, который наполнял магазин, его мысли переходят к вечернему свету, когда он приезжал на станцию и карабкался по высоким лестницам. Оттуда его мысли уходят еще глубже в прошлое, когда в шестнадцать лет они с приятелем залезали под потолок аббатства Тьюксбери (а читатель, в свою очередь, тоже «проваливается» в другую реальность, потому что в Тьюксбери родился Генри Йорк). В аббатстве они рассматривали витражи — так вся цепочка воспоминаний соединяется в общий комплекс. Поток воспоминаний снова возвращается к станции и затем вновь к магазину: «Когда, из любопытства, он пошел сам посмотреть на магазин, из которого похитили Кристофера, то остановился, не подозревая этого, как раз у прилавка с игрушками, так поразившего мальчика, что он отстал и потерялся»

[p. 12]. Похищение произошло еще до войны, когда Роу тренировался, чтобы стать добровольцем на пожарной станции. Женщина, которая позже оказалась сумасшедшей сестрой Альберта Пая, будущего начальника Роу на пожарной станции, увела Кристофера из магазина игрушек. Завязывается сложный повествовательный узел: Роу вспоминает, как он, стоя у прилавка, пытался вспомнить, восстановить события похищения, да при этом еще и с точки зрения сына [p. 13].

Приведем полностью следующее по тексту предложение, которое миметически воспроизводит процесс воспоминания, становясь его моделью. «Роу представил, как его розовые щеки заливал темный виноградно-лиловый цвет, как Кристофер, плененный мальчишеским вожделением, прислонил лицо к витрине и забылся в ощущении, что этот цвет, проливавшийся на все, что он так хотел, не мог не завлечь его, не бывшего на цветами изукрашенном Эгейском море, но с любым другим ребенком или мальчиком в школе, с любым человеком в таком же состоянии, знавшем, всегда бы узнавшем эту полоску воды, эти паруса из прошлого, эти лодки, выбирающие сети из глубин чувств» [p. 13]. Во-первых, сама структура предложения, синтаксически несогласованного, распространенного множеством оборотов, с рамочными придаточными предложениями, отражает ветвящийся и вновь замыкающийся на себе процесс воспоминания. Во-вторых, в нем дублируется основная тема данного отрывка: прошлое туманно, но оно наполняет человека, становясь знакомым ему. Как человек, который ни разу не видел Эгейского моря, сразу же узнает его, так и Роу, не знавший, что произошло на самом деле с Кристофером, может увидеть эту картину.

Грин прибегает к экспериментальному формальному приему в технике повествования, встречающемуся, например, у Вулф и Фолкнера. Похищение описывается в нескольких абзацах, заключенных в скобки. Два раза их прерывают одиночные краткие абзацы, сообщающие о том, как Роу едет в поезде, вспоминая случившееся. При этом поток воспоминаний не ограничивается одной историей: через ассоциации возникают «ответвления»: «Прокручивая этот магазин в памяти, он только что понял, что свет был такой, как будто он смотрел на игрушки через обертку от рождественской конфеты» [p. 15]. Дальнейшие воспоминания Роу в этой части: о разговоре с Дианой после похищения, о Пае до и после похищения — даны в традиционной повествовательной технике.

В истории похищения нам представлены три перспективы. Во-первых, пространственная и психологическая точки зрения Кристофера: «Возле ярко-красных пожарных машин, а он был так близко, что видел их полностью, он сказал “папа” и остался доволен» [p. 13]. Во-вторых, (в меньшей степени) психологическая точка зрения Эми Пай: «Она решила, что он говорит о своей младшей сестре» [p. 15]. К ее же перспективе могут быть отнесены и некоторые описания мальчика (пространственная точка зрения). В-третьих, выделяется внешняя точка зрения повествователя: «На этот раз вопль был громче, выше. Он стоил ему бо́льших усилий, заставил тело сжаться. После он лег на бок. Она обеими руками прикрыла рот, широко открытый, оставив, в полутьме, темную впадину между освещенных светом пальцев на темном лице» [p. 16].

Эти перспективы могут практически мгновенно сменять друг друга: «Где Нэнси?» — спросил он, пока они шли. Он думал о еде (внутренняя точка зрения мальчика. — *И. А.*). Она решила, что он говорит о своей младшей сестре (внутренняя точка зрения женщины. — *И. А.*). Она и не знала, что он был единственным ребенком в семье (всеведущий повествователь. — *И. А*)» [p. 15]. Иногда различие между ними трудно установить: взгляд на Кристофера может быть точкой зрения Эми Пай, или же мы видим Эми глазами мальчика.

Иногда перспективы повествователя и персонажа сливаются: «Она пересекла комнату, расстегивая пальто. Ее пальцы дрожали. У нее не получалось. Ее плечи загораживали свет» [p. 16]. В данном примере совершается плавный переход от общего плана в перспективе повествователя к пространственной точке зрения мальчика (последнее предложение). Второе и третье предложения можно расценивать и как крупный план и оценку повествователя, и как пространственную точку зрения и оценку Кристофера.

Вероятно, в данной части истории роль повествователя выполняет Роу: «Освещение над головой, как будто позднее солнце отражалось в кусочках слюды на берегах Греции, резко высвечивало ее глаза, которые она переводила с одного человека на другого» [p. 14]. На это указывают упоминание Греции, уже бывшей объектом в его размышлениях, а также отмеченное выше общее указание на то, что именно он представлял, как все могло произойти. Роу узнал о произошедшем только от его свояченицы Дианы, однако он оказывается способен в своем сознании реконструировать всю историю. В конце романа он скажет, что, когда услышал о похищении мальчика, он представил себе эту комнату в мельчайших деталях.

Для нас важно, что на этот раз он не является рассказчиком реальных событий, а только носителем воображаемого воспоминания. Роу является творцом истории, но она не принадлежит ему как автору. Другими словами, персонаж — носитель истории, тогда как субъектом дискурса является повествователь. Образ, принадлежащий персонажу, оказывается в еще большей степени, чем прежде, отделен от него, в буквальном смысле взят в скобки. Это принципиальный момент, к которому мы вернемся, обсуждая финал романа, где применяется тот же формальный прием.

То же самое справедливо и по отношению к роману в целом: будучи представлен нам как процесс воспоминания, и во многом как процесс воспоминания Роу, роман не является рассказом персонажа о прошлом. В этой ситуации все большее значение необходимо приобретают функции повествователя:

— повышенная дискурсивность (по Э. Бенвенисту): «Стоит ли говорить, как Кристофер проводил время» [p. 33]; «да будет известно» [p. 47]; «Пай, как мы видели, был озабочен своим прошлым» [p. 63] — так повествование приобретает черты рассказа, что напрямую связано с индивидуальной позицией, лежащей в основе воспоминания;

— всеведение повествователя: «она переживала, провидчески, как оказалось, за автоматический водонагреватель» [p. 59]; «но в этом он ошибался дважды» [p. 66];

— резюме, которые часто носят итеративный характер: «Каждые девять дней приходил черед Ричарда дежурить» [p. 62]; «Его нынешняя жизнь не была тяжелой. Налетов все не было» [p. 24];

— объективные цельные (хотя и достаточно краткие) описания внешности персонажей, что совсем не характерно для других романов Грина: «У Пайпера было узкое темное лицо, нездоровое, цвета подошвы после прогулки по сухим улицам летом, то ли от грязи, то ли от болезни, то ли от того и другого, сложно было сказать» [p. 20];

— монтаж, на котором мы остановимся подробнее.

Выше мы уже обращались к проблеме совмещения в романе временных планов. Совмещение пространственных планов — также очень частое явление в «Пойманных». Средняя часть романа (p. 116—126) вся построена как монтаж одновременно происходящих кратких сцен: Хоуэллс и Пайпер на кухне, Роу и Хилли в постели, снова Хоуэллс — Пайпер, снова Роу — Хилли, Пай и Пруденс в ресторане, Роу — Хилли, Брид одна в квартире, Пай — Пруденс, Пайпер и начальник отделения Трант в его квартире вечером того же дня, Трант и суперинтендант Додж позже вечером, пожарные на станции. За исключением одновременности излагаемых действий объединение сцен никак эксплицитно не выражено. Это освобождает место для читателя, для его самостоятельного понимания. Сперва кажущиеся разнородными сцены соединяются в единый клубок причин и обстоятельств, связанных с самоубийством Пая.

Однако чаще всего повествователь проявляется в тексте в диалогическом взаимодействии с персонажем:

— упомянутые выше описания внешности чаще даны через точку зрения персонажа: «Он представил Пая, Пая тех дней, счастливого Пая, увлеченно рассказывающего. Он был низкого роста, темноволосый, крепкого сложения» [p. 19];

— внутреннее состояние персонажа передано в его косвенной и несобственно-прямой речи: «В лысой голове Шайнера промелькнуло что этот, как его, Роу, был педик» [p. 66]; «Пай вмешался, думая про себя ублюдок, тупой урод, почему он не слушает» [p. 157].

Такую характеристику (что вообще не часто встречается у Грина) получают даже второстепенные персонажи, например мать Пайпера: «She did not trust him or it. She thought he wanted her somewhere else, the rotten sod [p. 52][2]. В одном случае в косвенной (внутренней) речи даже сохраняются особенности произношения персонажа, миссис Хоуэллс: «Она подумала, что это было так же неловко, как если бы ее с ним видели, н и н а ч ё о н был не годен (good for *nothink*)» [p. 113].

Можно отметить, что повествователь в целом не образует в романе самостоятельной фигуры, он лишь функция, зависящая от знаний, действий, мыслей, чувств персонажа. Однако его значение нельзя недооценивать. Именно

[2] «Она не доверяла ни ему, ни костылям. Она думала, видал он ее где подальше, грязный ублюдок».

благодаря организации повествователем материала оказывается возможной история воспоминания.

Адресатом этой истории в конечном счете выступает читатель. Но он не становится участником в процессе ее создания, поскольку не может быть субъектом обращения в воспоминании. Последнее по своей природе автокоммуникативно. Вспоминающий является одновременно и субъектом, и объектом воспоминания, одновременно и автором, и адресатом. Читатель «Пойманных» находит историю уже выстроенной повествователем на основании процесса воспоминания персонажа (почему, в сущности, и не нужна реконструкция временной последовательности, как у Стоукса). Он лишь следует ей и прилагает свое понимание произошедшего, занимая внешний повествовательный уровень, соединяющий его с абстрактным автором.

Основной проблемный узел романа — воспоминание и неадекватность его изложения — затягивается в «программном» диалоге между Роу и Дианой в конце романа, когда он рассказывает о первых выездах пожарной бригады во время бомбежек [p. 179—180]. Его прямая речь прерывается взятыми в скобки абзацами, как это уже происходило при изложении истории похищения Кристофера. Речь повествователя в скобках описывает те же события, однако упоминает детали, не отмеченные в рассказе Роу. Более того, эти два рассказа формально противопоставлены друг другу: дважды речь повествователя вводится словами «Все было совсем не так» [p. 176, 180].

Стоукс интерпретирует это как «комментарии всеведущего автора», «указывающие на неадекватность реакции персонажа или на неполноту его знания» [Stokes, p. 89]. Напротив, Оддвар Холмсленд считает эти «вторжения» «драматизацией настоящего реального опыта Роу» [Holmesland, p. 90]. Мы присоединяемся ко второй точке зрения, рассматривая описания в скобках как объективацию воспоминаний Роу в речи повествователя. Скобки — это «сырая» реальность, реальность за пределами рассказа, представленная внутреннему взору Роу[3]. Роман, таким образом, возвращается к ситуации, с которой он начинался, — ситуации двух реальностей, непосредственно-объективной и опосредованной через художественную наррацию.

Диалог Роу и Дианы — *mise en abyme*, модель всего романа. И модель не в плане структуры, а именно в аспекте повествования как движения от первичной реальности автора через фиктивную реальность художественного произведения (рассказа персонажа) к первичной реальности читателя. В этой части романа Роу выступает в роли *alter ego* автора «Пойманных».

Идею о Роу как авторе высказывает Эндрю Кингсли Уезерхед, однако неправомерно, на наш взгляд, распространяя ее на весь роман: «Роу вступает в определенные отношения с образами романа, включая его персонажей, в отношения, подобные романисту и его творению. Изобразим это следующим образом: предположим, что Роу пытается объективно описать явления в форме абсолютно

[3] Однако это не то же самое, что знает Роу. В скобках присутствуют и точки зрения, недоступные Роу как наблюдателю, например то, как Шайнер слышит только отдельные слова Роу [p. 185].

объективного романа. <...> Явления и персонажи в романе выбираются в соответствии с критериями разума Роу» [Weatherhead, p. 62, 64—65].

Роу не является персонажем-творцом, писателем, как герой классического модернизма. Мы показали, что организация истории находится в компетенции повествователя. Однако в данной части романа сам Роу осознает коренную проблему авторства, проблему творчества как перехода от одной реальности к другой: «И все же я думаю, все было совсем не так. Все меняется, когда ты пересказываешь это» [p. 179].

Для Дианы реальность существует объективно, отражаясь в сознании: «Настоящее — это картинка, которая остается в мозгу, нет? Это не может быть тем, что ты не можешь вспомнить, так ведь?» [p. 179]. Роу же понимает, что реальность, и в особенности реальность прошлого, не может существовать, не будучи выраженной: «Ну не знаю, — сказал он. — Но что касается бомбежки, всегда есть что-то, что ты не можешь описать, и так не только про бомбежки. Я с тех пор все время пытаюсь что-то выразить» [p. 180].

Пытаясь переложить реальность в слова, Роу испытывает муки творчества, когда все выходит не так. Поэтому вполне понятна реакция Дианы: ее нисколько не привлекает скучная р а с с к а з а н н а я р е а л ь н о с т ь, хотя все это не менее реально и важно, чем то, что она видит перед собой. Рассказанное событие не становится ближе, напротив, отдаляется, переходит в иное измерение, тогда как все должно быть наоборот: ведь Роу рассказывает для того, чтобы Диана пережила все это так, как пережил он.

Однако Роу точно улавливает парадокс, объясняющий его неудачу: реальность не такая, какой мы ее себе представляли, а гораздо более нереальна. Чтобы сделать ее доступной восприятию другого, нужно и описать ее как фантастическую, необычную. Так Грин в художественной практике походит к тому, что было теоретически осмыслено формалистами как прием остранения.

Одновременно мы видим, что основой в передаче реальности является зримый образ, который носит характер п о э т и ч е с к и й, т. е. нереальный, принадлежащий воображению творца. Поэтому Роу и упрекает Диану: «Всегда с тобой так, ты всегда пытаешься объяснить сложные вещи прозаически» [p. 180]. Поэтический образ становится тем каналом, через который осуществляется общение, понимание. Недаром интерес Дианы к рассказу пробуждается, только тогда, когда Роу использует яркую метафору, заставляющую собеседника у в и д е т ь п р о и с х о д я щ е е: «Наше такси было как розовый жук, который тащит горошину перца» [p. 179]. Диана начинает постепенно втягиваться в процесс рассказывания-слушания. И в тот момент, когда Роу достигает высокой концентрированности образа при описании героических действий Шайнера и монументальности картины пожара, скобки в тексте больше не появляются [p. 184].

Однако далее речь Роу снова являет собой протокол событий и действий, честное описание того, как все было. Соответственно пропадает и интерес Дианы. Но, будучи внимательной к наличной реальности, Диана начинает воспринимать рассказ Роу как часть своей собственной жизни. Она живо интересуется,

как погиб и был ли женат Шайнер, который спас жизнь Роу. И, конечно, когда Роу рассказывает, что его чуть не убило взрывом, она плачет.

Так романный мир Грина восстанавливает свою целостность. Автор хочет представить нам его не как рассказываемую, а как п р о ж и в а е м у ю р е а л ь н о с т ь. Вспомнив все свое прошлое, Роу наконец-то оказывается в настоящем и достигает «настоящей и удовлетворительной завершенности» [Mengham, p. 457].

В свою очередь, читатель, достигнув конца романа, возвращается к своей первичной реальности, от которой он постепенно удалялся в начале текста. В читательской перцепции, так же как у персонажа, происходит переход от прошлого художественной (и поэтической) действительности к (прозаическому) настоящему. В результате три субъекта художественной деятельности — автор, персонаж и читатель — взаимоотражаются, интегрируют в себе признаки, по выражению Ю. Кристевой, «своего другого».

Авраменко И. А. «Миф о больном художнике» в романе Генри Грина «Слепота»: модернистская эстетика и повествовательные формы // Формы выражения кризисного сознания в литературе и культуре рубежа веков. Пермь, 2011. 171 с. [Avramenko I. A. «Mif o bol'nom khudozhnike» v romane Genri Grina «Slepota»: modernistskaya estetika i povestvovatel'nye formy // Formy vyrazheniya krizisnogo soznaniya v literature i kul'ture rubezha vekov. Perm', 2011. 171 s.]

Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. Т. 2. М., 1998. 472 с. [Zhenett Zh. Figury : v 2 t. T. 2. M., 1998. 472 s.]

Леман Дж. Английские писатели и война // Интернациональная литература. 1942. № 3/5. С. 226—229. [Leman Dzh. Anglijskie pisateli i vojna // Internatsional'naya literatura. 1942. N 3/5. S. 226—229.]

Успенский Б. А. Семиотика искусства. Поэтика композиции. Семиотика иконы : ст. об искусстве. М., 2005. 360 с. [Uspenskij B. A. Semiotika iskusstva. Poetika kompozitsii. Semiotika ikony : st. ob iskusstve. M., 2005. 360 s.]

Шкловский В. Б. О теории прозы. М., 1983. 383 с. [Shklovskij V. B. O teorii prozy. M., 1983. 383 s.]

Шмид В. Нарратология. М., 2008. 304 с. [Shmid V. Narratologiya. M., 2008. 304 s.]

Bragg L. The Hard-of-Hearing and the Hardly Heard in Henry Green's Novels of the 1940s // Journal of Modern Literature, Vol. 26, № 2. 2003. P. 100—112.

Green H. Caught. L, 1952. 196 p.

Holmesland O. A Critical Introduction to Henry Green's Novels: A Living Vision. Palgrave Macmillan, 1986. 250 p.

Mengham R. Reading "The Lull" // Twentieth Century Literature. Vol. 29. №. 4. 1983. P. 455—464.

Shepley N.S. Henry Green: An Oblique Approach to the Everyday. L., 2010. 281 p.

Stokes Ed. The Novels of Henry Green. L., 1959. 248 p.

Stonebridge L. Bombs and Roses: The Writing of Anxiety in Henry Green's Caught // Diacritics. Vol. 28. №. 4. 1998. P. 25—43.

Tamaś T. Remembering in the British Fiction of the 1930s. Debreceni Egyetem BTK, 2010. 158 p.

Wall C. Henry Green's Enchantments: Passage and the Renewal of Life // Twentieth Century Literature. Vol. 29. № 4, 1983. P. 430—446.

Weatherhead A. K. A Reading of Henry Green. Seattle, 1961. 170 p.

Статья поступила в редакцию 12.12.2013 г.