

ПРОНИЦАЕМЫЕ ГРАНИЦЫ: СЛОВО, МЫСЛЬ, ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РОМАНЕ ГЕНРИ ГРИНА «ВЕЧЕРИНКА ОТПРАВЛЯЕТСЯ» (1939)

Иван Александрович Авраменко

к. филол. н., старший преподаватель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. ivan.a.avramenko@gmail.com

Роман практически не исследованного в России писателя рассматривается в общественной ситуации 1930-х гг. как продолжение эксперимента в области повествовательной формы, начатого первым поколением модернистов. Грин проблематизирует границы, разделяющие слово внешнее и внутреннее, прямое и косвенное, что приводит к сложным диалогическим межличностным отношениям. Другой техникой смыслообразования в романе становятся совмещения пространственно-временных планов на основе характерной для модернизма техники монтажа. Все это вместе позволяет писателю конструировать неоднозначный, «открытый» мир, подлежащий одновременно эпистемологическому сомнению и завершению со стороны читателя.

Ключевые слова: Генри Грин; модернизм; английский роман 1930-х гг.; формы изображения речи и мысли; диалог; миметический стиль; монтаж; изоморфизм; эпистемологическое сомнение.

Сегодня модернизм представляется как понятие с размытыми границами, как «категория подвижная, поливалентная, нестабильная» [Ушакова 2010: 109]. В частности, не является монолитным и постоянно пересматривается английский канон модернизма. Отдельные писатели рассматриваются как стоящие на границе нескольких художественных систем (см., например: [Проскурнин 2010]).

Романистика Генри Винсента Йорка, писавшего под псевдонимом Генри Грин (Henry Vincent Yorke/Henry Green, 1905–1973), занимает особое место в эволюции английского романа первой половины XX в. Автор монографического исследования «Генри Грин: девять романов и несобранные вещи» Джон Дэвид Расселл верно замечает: «Хотя предмет изображения в романах этого бизнесмена-писателя кажется достаточно традиционным, в действительности он ближе к великим художниками предшествующего поколения, которое посвятило себя литературе и искусству и отвечает за ту инновационную технику, что стала высшим достижением в прозе и поэзии XX века. <...> Будучи «террористом языка» (по определению Филипа Тойнби), Грин продолжает великий эксперимент первой половины века – эксперимент Манна, Джойса, Гертруды Стайн, Вирджинии Вулф» [Russell 1960: 4].

Поскольку он начал писать в 1920-е гг., у него оказалось много общего с «классическим» ан-

глийским модернизмом. Его незаконченный рассказ «Настроение» (*Mood*, 1926) по выбору героини (молодая женщина Констанция Йгэм), сюжету (ощущения и воспоминания во время прогулки по Лондону) и технике (поток сознания, изредка прерываемый ироничным комментарием) чрезвычайно схож с рассказом «Миссис Дэллоуэй на Бонд-стрит» В. Вулф, из которого вырос роман «Миссис Дэллоуэй» (1925). Первый роман «Слепота» (*Blindness*, 1926) также пользуется вулфовской техникой потока сознания, а форма дневника молодого человека, мечтающего стать писателем, типологически, несомненно, восходит к «Портрету художника в юности» (1914) Дж. Джойса. В свою очередь, второй роман «Жизнь» (*Living*, 1929) о рабочих с бирмингемской фабрики и ее владельцах может рассматриваться в свете традиции романов Д. Г. Лоуренса.

Одновременно очевидна тесная взаимосвязь Грина с писателями следующего поколения, заявившими о себе в 1930-е гг. С некоторыми из них (Э. Поуэлл, И. Во, С. Коннолли) его связывали не только литературные, но и дружеские отношения. На писателя не могли не повлиять тенденции, начавшие развиваться в «более реалистическом» романе тридцатых годов: уменьшение меры субъективного, «по сравнению с экспериментальным романом 20-х годов, который целиком основывался на субъективном ви-

дении мира», и «смещение интереса от собственно художественных проблем к объективному постижению преобразовавшейся новой действительности» [Кабанова 1999: 92].

Мы не будем подробно останавливаться на взаимоотношениях Грина с традициями и новациями в английском романе первой половины XX в. Подобное исследование было предпринято Майклом Нортон, который в книге «Генри Грин и литература его поколения» анализирует романы Грина в социальном контексте 1930–50-х гг., а также в связи с биографией писателя [North 1984]. Лишь кратко резюмируем позицию Генри Грина касательно современной ему прозы, согласившись с мнением современного английского романиста Тима Паркса. Он описывает Грина как писателя, «который просто переступил через ложное противопоставление реализм/эспериментализм» [Parks].

Пограничный характер творчества Грина мы рассмотрим на примере одного из самых ярких его произведений. Единственный роман, написанный в 1930-е гг., «Вечеринка отправляется» (*Party Going*, 1939), неизбежно рассматривался исследователями в контексте Великой депрессии, надвигавшейся Второй мировой войны и творчества «поколения Одена» (У. Х. Оден, Л. МакНис, С. Дэй-Льюис, С. Спендер) и «поколения тридцатых» (К. Ишервуд, Э. Поуэлл, И. Во и др.). Роман вполне отвечал духу своего времени. Некоторые критики считают такую его фразу, как «Эта толпа – прекрасный объект для бомб», пророческой. Фрэнк Кермоуд отмечает, что «“Вечеринка отправляется” принадлежит исторически году Депрессии и угрозы войны. Ее читатели были, без сомнения, озабочены возрастающими вопиющими различиями между богатыми и бедными, часто провозглашали неизбежность революции и войны, когда огромная масса народа перейдет последнюю черту» [Kermode 1980: 10–11]. Джозеф Рубин во второй главе диссертационного исследования «Путешествие с классом: язык и политика в романах Генри Грина» исследует “Вечеринку” в контексте 1930-х годов как притчу о британском социуме и классовой структуре десятилетия» [Rubin 2004: 43].

С другой стороны, Арнольд Кеттл, посвятивший этому произведению отдельную главу в своем знаменитом «Введении в историю английского романа», отмечает: «Глупо утверждать, будто в романе Генри Грина речь идет о раздражающих наше общество конфликтах, однако последние, безусловно, находят в романе отражение, пусть мимолетное и косвенное» [Кеттл 1966: 412]. Сравнивая «Вечеринку» с романами Одена, Дэй-Льюиса, Оруэлла, Апворда, вышедшими в это же время, автор первого фундамен-

тального исследования о Грине Эдвард Стоукс считает, что третий роман писателя, «парадоксальным образом, менее личный и интроспективный, чем все эти “политические” романы» [Stokes 1959: 13].

Роман рассказывает о компании обеспеченных молодых людей, которые отправляются на юг Франции. Они собираются на вокзале, но из-за сильного тумана все поезда стоят. Компании ничего не остается, как укрыться в привокзальном отеле, полностью закрытом от толпы людей на площади, которые периодически скандируют: «Мы требуем поездов!» Молодые люди заняты любовными интригами и праздными разговорами, которые вертятся вокруг состояния здоровья одной из провожающих, светских сплетен и взаимоотношений внутри компании. Наконец, поезда начинают ходить, и вечеринка готова отбыть, пополнившись еще двумя участниками.

Согласимся с критиками в том, что «нельзя анализировать роман, исходя только из того, о чем он написан <...> Тема его, взятая отдельно, кажется тривиальной, а роман все-таки до краев наполнен жизнью. Бывает, что о настоящем произведении искусства иногда попросту нечего рассказать. <...> У четырех юношей и пяти девушек, отъезжающих на Ривьеру, нет ни одной положительной черты, они не проявляют ни одного достойного похвалы чувства. Их жизнь пуста и так ужасающе бесплодна, что описать ее почти невозможно. Но автора это не останавливает. Ему удается уловить и передать сущность такой жизни» [Кеттл 1966: 410]. С этим согласен и Ф. Кермоуд, полагающий, что «Вечеринка» «принадлежит к тому классу повествований, в которых сказано больше или нечто иное, чем это открыто заявлено» [Kermode 1980: 7].

Следуя новейшим тенденциям в гриноведении, мы подойдем к роману не в историко-литературном плане. Вслед за автором недавней диссертации о творчестве Грина Джеффри Джеймсом Поачером повторим: «Данное исследование фокусируется не на контексте или классификации, а на особых свойствах прозы Грина: на том, как его романы функционируют в качестве таковых (how his novels work as novels)» [Poacher 2009: 15].

Мы рассмотрим пограничный характер романа, а точнее, *принцип относительности границ* на уровне повествования. Нашей целью является продемонстрировать, как преодоление повествовательных границ становится основным *смыслообразующим фактором* романа. Релятивизация нарративных границ, определяющая постоянно отмечаемое исследователями богатство смыслов в «Вечеринке», проявляется, по меньшей мере, в трех аспектах:

1. Изображение речи персонажей.
2. Пространство и время романа.
3. Взаимоотношения автор (повествователь) – персонаж, персонаж – персонаж, автор (повествователь) – читатель.

В данной статье мы обратимся лишь к первым двум аспектам.

Объектом изображения в этом романе, традиционно для Грина, является общение и (по большей части, вербальное) поведение персонажей. Центральным повествовательным приемом становится взаимодействие, постоянное чередование различных форм изображения слова персонажей. Основные категории, по которым можно охарактеризовать речь персонажей в романе, выстраиваются в три оппозиции: «прямая – косвенная речь», «внутренняя – внешняя речь» и «монологическое – диалогическое высказывание».

Для героев Грина нехарактерно раскрываться для себя или для других в распространенном одностороннем высказывании, т. е. в монологе. Краткие высказывания монологического характера могут возникнуть при отношении к собеседнику как к низшему, например, в форме приказа слуге или своему кавалеру: «‘Anyway,’ said Evelyn, ‘I’ve got their tickets here. Now Robert, you and Thomson had better go and try and find them all, will you please at once? Thomson go with Mr Hignam and see if you can bring Miss Crevy and the others back here will you? You haven’t seen anything of Edwards I suppose? No, then just do that, will you Robert, we must be all together. Now dear,’ she said turning to Claire, ‘we can sit on our things and have a good chat.’» (394)¹. Однако (как и в приведенном примере) они входят составной частью в более обширный диалог². Монолог условен не только по внешним границам – он диалогизирован изнутри (см. риторические вопросы в приведенной цитате).

Что касается диалога, для персонажей Грина это почти всегда игра, обман и манипуляция собеседником. Понимаемые читателем подтексты зависят от понимания всей ситуации в целом. Иногда читателя направляют авторские ремарки: описание мимики, жестов, действий собеседников. Приведем очень показательный диалог между лгуном и притворщиком Максом и его любовницей Амабель, от которой он хочет тайком уехать:

He answered the telephone after he had let it ring for some time.

Amabel said:

‘Is that you, Max?’

‘Who is it speaking?’

‘Oh, Max, are you really going?’

‘Why?’ said he.

‘I mean must you really go?’

‘Just hang on a moment will you, there’s something here,’ and he put the receiver by and taking his glass he shot his whisky and soda into the fire. It went up in steam with a hiss. He stood still for twenty seconds then he went and mixed himself another. When he came back to the telephone she said:

‘Have you got someone else there?’

‘No. Why?’

‘I thought I heard you shushing someone. What were you doing then?’

‘I was putting water on the fire, soda water if you want to know.’

‘People don’t put soda water on fires.’

‘I did. My paper caught alight and I had to put it out.’

‘Max, I must see you’ (398).

Занимая значительное место на протяжении всей книги, к концу романа диалог (иногда даже не прерываемый авторскими ремарками) становится доминирующей формой повествования.

Еще более значительной, чем противопоставление «диалог – монолог», становится диалектическая оппозиция «косвенная – прямая речь», которая отражает взаимодействие повествователя и персонажа. Рассмотрим ряд примеров:

(1) «Meanwhile Claire and Evelyn had met and were greeting each other in the Hall for registering luggage with cries not unlike more seagulls» (394). Ситуация диалога лишь задана в целом, нам становится известно, что состоялся обмен репликами, но об их содержании мы ничего не знаем.

(2) «Claire and Evelyn had arrived at that stage in their conversation when they were discussing what clothes they were bringing. Both exclaimed aloud at the beauty and appropriateness of the other’s choice, but it was as though two old men were swapping jokes, they did not listen to each other they were so anxious to explain. Already both had been made to regret they had left such and such a dress behind and it was because he felt it impossible to leave things as they were with Angela» (396). На этот раз уже передано основное содержание беседы, однако в отстраненном восприятии повествователя, через его фразеологическую точку зрения («appropriateness», «anxious») и ироническое восприятие («as though two old men»).

(3) «So was she going on this trip, too, Miss Fellowes asked, wondering if she were going to faint after all, and Miss Crevy said she was and had Miss Fellowes met Robin Adams? Miss Fellowes said which was the platform, did she know, on which Miss Crevy’s young man broke in with ‘I shouldn’t bother about that, there’ll be no train for hours with this fog’» (386). В косвенной речи отражены особенности синтаксиса прямой: в вопросах присутствует инверсия и вопросительный знак, хотя речь передана в прошедшем времени и в третьем

лице. Косвенная речь здесь имеет свои границы: с одной стороны, она противопоставляется косвенной внутренней речи мисс Феллоуз («wondering if she were going to faint after all»), а с другой – вторжению («broke in») прямой речи Робина Адамса.

(4) «Miss Henderson when she heard this thought poor child, it is in love» (420); «Evelyn Henderson, who was in fact the least well off of all, said to herself why does this woman always make me feel like a schoolgirl» (464). Здесь уже сохраняется настоящее время высказывания, которому недостает лишь графического оформления, чтобы стать прямой речью. Однако важно отметить, что в данном случае нам представлена *внутренняя* речь персонажа. Оставив ее незакавыченной, автор тем самым отличает ее от внешней, звучащей речи.

(5) «He laughed and asked her if she did that after all, and she laughed and said now he was asking questions. She went on, 'perhaps that girl friend of Embassy Richard's...» (434). Здесь косвенная речь максимально приближается к прямой: высказывание оформляется кавычками, но не отделяется от остального текста прописной буквой – этим сохраняется связь с предшествующим контекстом косвенной речи³.

Внимание (наше и автора) к косвенной речи определяется тем, что она выходит за рамки изображения собственно речи персонажа. Она выполняет *миметическую функцию изображения самой ситуации общения*.

Уже Стоукс отмечал изобразительность стиля (рассматриваемого, в основном, в аспекте структуры предложений) в «Вечеринке». Он соотносил «единообразие ... заметную стилистическую ровность этого романа» [Stokes 1959: 202] с единством места и времени, однородным составом участников и самой ситуацией ожидания со всей присущей ей монотонностью, апатией и скукой. «Более того, эти предложения, такие расплывчатые и неопределенные по своей структуре, не только непосредственно представляют собой туман неуверенности и непонимания, уловок и ухищрений, которыми живут персонажи ... но и являются подобием синтаксического эквивалента самого тумана, доминирующего фактора романа» [ibid.: 203–204].

Миметический стиль характерен для описания общения персонажей. Использование косвенной речи призвано создать у читателя ощущение присутствия на шумном вокзале, когда улавливается суть высказывания собеседника, но не слышны конкретные слова: «There was almost no noise and yet, if you were to make yourself heard, it was necessary to speak up, you found so many people were talking» (396); «Robert asked

him if he had seen Claire's aunt by chance. Max did not hear, so let it pass. Robert asked again, this time he put it this way, that Claire had sent him to find her aunt. There was too much noise, it didn't reach Max. He shouted back, 'what will you have?' 'I've ordered, thanks'» (407). Пока персонажи не слышат друг друга, их речь передается косвенно. Прямая речь, т.е. речь как таковая, непосредственно воспринятая (и читателем, и персонажем-собеседником), появляется лишь после того, как Макс кричит. Неслучайно поэтому, что первый распространенный диалог – это диалог между Максом и Амабель (отрывок из которого приведен выше) не на шумном вокзале, а по телефону в тишине дома.

Подобная техника изображает не только *внешние условия* ситуации общения. Косвенная речь, как мы уже говорили, может отражать *психологическую точку зрения* персонажей-слушателей, которым не интересно произносимое в данный момент сообщение. С другой стороны, в этом может проявляться и психологическое состояние говорящих, как в приведенном выше диалоге (пример 3) с участием мисс Феллоуз, мисс Крэви и Адамса. Мисс Феллоуз плохо себя чувствует, находясь на грани обморока. Поэтому ее внимание не полностью сосредоточено на беседе, отчего фразы в ее восприятии не получают окончательного оформления. Однако при этом она не хочет, чтобы собеседники заметили ее дурное самочувствие, и сосредотачивает внимание на адекватном синтаксическом построении предложения. Она не ожидает реплики Адамса («broke in»), которая поэтому и приковывает ее внимание и воспринимается во всей своей речевой завершенности, в прямой речи.

Наконец, использование косвенной речи, в которой естественно сочетаются слова персонажа и слова повествователя, становится способом выразить авторское отношение. Часто разговоры персонажей оказываются мелкими, незначительными пересудами, светской болтовней. Передавая их в косвенной речи, автор хочет показать этим, что их речь недостойна дословной фиксации.

Мы уже имели возможность увидеть, что выделенные нами изначально оппозиции оказываются внутренне проницаемыми. Текстовая ткань романа Грина – это переплетение различных форм представления слов персонажей, которые соединяются в общий внутривроманный полилог, составляющий основное содержание «Вечеринки».

Итак, в развертывании гриновского дискурса границы между внешним и внутренним, прямым и косвенным, монологическим и диалогическим оказываются размыты. Вот замечательный пример моментального перехода косвенной речи в

прямою: «At this moment Mr Wray was telling how his niece Miss Julia Wray and party would be traveling by the boat train and ‘Roberts,’ he said over the telephone, ‘get on to the station master’s office, will you, and tell him to look out for her’» (385).

Внутренняя реплика может включаться во внешний диалог, раскрывая нам действительное состояние персонажа. Макс пытается соблазнить Джулию:

«Again he came over as if to sit on the arm of her chair.

‘If you do that,’ she said getting up, ‘I shan’t be able to tell you about my top.’

He thought bother her top.

‘And it’s most frightfully important.’

‘Do tell me.’

‘Do you really want to know? Then I’ll tell you’» (445).

Возможны (и наиболее часты) и более сложные конструкции:

‘Alex dear,’ she called out, ‘come and talk to me. It’s so lovely to see you and I did get into such a state when I thought I was going to miss you. I was so very late.’ He said again he was so glad to see her, and he was glad, but he could not think what it meant her being here and was placidly apprehensive.

‘My dear,’ Amabel went on at him, ‘I wonder if you would ring down and order me a bath.’

‘How splendid,’ he said, ‘of course.’ (460)

После реплики Амабель в прямой речи дана ответная реплика Алекса в косвенной, затем его внутреннее высказывание в косвенной форме («what it meant her being here»), которое можно рассматривать и как невысказанную реплику (диалогически), и как его внутренние размышления (монологически), и, наконец, следует прямой диалог.

Очевидно, что смена форм изображения речи напрямую связана со сменой точек зрения в повествовании. В терминах Б. А. Успенского, здесь можно говорить (что мы уже и делали) о смене фразеологической, психологической и идеологической точек зрения как относительно различных персонажей, так и относительно персонажей и повествователя. «Достоинство характерологии Грина состоит в том, что он способен одновременно увидеть своих персонажей такими, какими их видят другие, какими они видят себя сами и какими являются на самом деле» [Stokes 1959: 22]. По нашему мнению, это объясняется рассмотренной выше повествовательной техникой. Именно повествовательный динамизм в представлении художественной реальности придает ей объем и значимость, которой она не обладает сама по себе, а также объясняет то ощущение «богатства жизни», которое отмечают критики.

Принцип соположения, который мы наблюдаем в переходах между различными формами речи, является организующим и для представления в романе пространства и времени. И в соположении различных речевых планов, и в совмещении отдельных пространственных и временных планов можно усмотреть явление монтажа. Одвар Холмсленд считает, что монтаж в романе реализуется в основном в противопоставлении мисс Феллоуз участникам поездки [Holmesland 1986: 194]. Монтажные переходы между изображением компании и изображением состояния мисс Феллоуз встречаются достаточно часто и имеют важное структурное и идейное значение в романе. Однако монтажное соположение различных планов в «Вечеринке» не ограничивается данным противопоставлением.

Вся первая часть романа посвящена сбору участников поездки, их поискам друг друга. Неоднократно используемые союзы «meantime», «meanwhile», «at this moment» и т.п. маркируют переходы от изображения одного персонажа к другому.

В некоторых случаях переход не маркирован и читатель вынужден вчитываться в текст, чтобы понять, где он находится: «Already both had been made to regret they had left such and such a dress behind and it was because he felt it impossible to leave things as they were with Angela, it was too ludicrous that she should go off on that note, that kiss on his nose, he must explain, that Robin came back to apologize» (396). Внутри одного предложения совмещены описание беседы Клэр и Эвелин и несобственно-прямая речь Робина, находящегося в другом месте на станции.

Иногда место действия маркировано через называемых участников диалога. Роберт Хигнэм беседует с Робинсом Адамсом в баре в отеле:

«? ...Bit of an extraordinary thing, wasn’t it?»

‘Funny thing,’ Mr Adams said and he had not listened.

‘Yes, that’s what the doctor said,’ Miss Evelyn Henderson was telling Alex» (435). Эвелин и Алекс, мы знаем, находятся в это время не в баре, а в одной из комнат отеля.

Иногда simultaneity различных сцен предусмотрена автором, но реализуется только через восприятие читателя. Так, Томсон и Эдвардс (которые находятся на площади) слышат: «A huge wild roar broke from the crowd. They were beginning to adjust that board indicating times of trains which had stood all of two hours behind where it had reached when first the fog came down» (499). Десятком страниц позже (512) заснувшие в отдельной комнате Макс и Джулия слышат тот же самый рев и в тексте следуют эти же самые два предложения.

Персонажи из разных мест едут на вокзал, пересекаются друг с другом, снова расходятся, наконец, встречаются практически все в одном месте и затем оказываются запертыми в отеле при вокзале. Однако и здесь вечеринка располагается в четырех комнатах, которые служат точками пересечения персонажей в различных комбинациях. Кроме того, запертый отель не оказывается непроницаемым. Некоторые персонажи попадают внутрь, а другие покидают отель, и механизм разъединения и объединения персонажей продолжает работать. Все это отражается в расчлененной композиции художественного пространства и напоминает прием, использованный Джойсом в «Улиссе» в главе «Блуждающие скалы».

Необычность такой ситуации активно обсуждается самими персонажами. Они всегда интересуются, где (и с кем) находится на данный момент тот или иной участник поездки. Наиболее полное воплощение рефлексия по поводу стохастического характера встреч получает в образе Роберта Хигнэма. Жена отправляет его искать Алекса, Анжелу и Макса. Когда Роберт встречается в баре Макса, он сообщает ему, что отправлен на поиски мисс Феллоуз, хотя непонятно, где он мог слышать о ее присутствии на вокзале. Сразу же после этого он видит мисс Феллоуз, которая выпила виски и находится в довольно плачевном состоянии. Далее, пытаясь понять, как это могло случиться, Роберт не раз пересказывает эту ситуацию другим персонажам (422, 435).

Подобная организация пространства имеет своим истоком, несомненно, автора-демиурга. Его значение как «последней причины» всего происходящего проявляется в повествовательском комментарии, когда практически все персонажи нашли друг друга: «So now at last all of this party is in one place, and, even if they have not yet all of them come across each other, their baggage is collected in the Registration Hall. Where, earlier, hundreds had made their way to this station thousands were coming in now, it was the end of a day for them, the beginning of a time for our party» (402).

Почти незаметный до сих пор автор открывается читателю в виде кукольника, собравшего перед читателем свою марионеточную труппу («our party»). Багаж, репрезентирующий отсутствующих персонажей (одновременно намек, что впоследствии появятся новые действующие лица), становится метафорой театрального реквизита. Вокзал также можно прочесть в метафорическом смысле. Реальный лондонский вокзал, откуда отправляются сотни людей, теперь вмещает тысячи, поскольку он становится пространством чтения. С этим же связана и смена вре-

менного плана («the end of a day for them, the beginning of a time for our party»), и использование настоящего повествовательного времени («this party is in one place»), что задает новую точку отсчета для читательского восприятия.

Впоследствии автор еще раз открыто появляется в тексте как организатор своего вымышленного, фиктивного мира, что Генри Грин, вообще-то, редко себе позволяет: «It is only rich people who rule the worlds such as we describe» (431). Отметим множественное число в слове «worlds»: описываемый мир лишь один из возможных художественных миров. И гриновский мир состоит в первую очередь из богатых людей высшего класса и управляется ими. Это, в общем, справедливо для всех его романов.

Совмещение пространственных планов происходит не только в результате одновременности совершаемых действий, но и на основе ситуативных параллелей: со- и противопоставления. Клэр и Роберт Хигнэм застряли в пробке по дороге к вокзалу, но их состояние противопоставляется состоянию Эвелин Хендерсон, оказавшейся в такой же ситуации: «Even then she had no train fever, she was confident their train would not go without her. But Miss Evelyn Henderson, who had been urging her driver on and telling him every moment of short cuts to take which he knew would delay them, was in a great rush and bother when she was driven up» (392).

Подчас эти сопоставления имеют гротескно-комический эффект: «As they went up short flights from landing to landing on deep plush carpets with sofas covered in tartan on each landing, Miss Fellowes was being carried by two hotel porters up the back stairs. For every step Alex and Julia took Miss Fellowes was taken up one too, slumped on one of those chromium-plated seats, her parcel on her lap, followed by two silent nannies and, coming last, that same man who had sat next her, he who winked» (416). Алекс и Джулия поднимаются по украшенной центральной лестнице и залам, и параллельно им, шаг в шаг, мисс Феллоуз несут по задней лестнице, однако в сопровождении целого «королевского» эскорта.

Так, через композиционное построение между персонажами возникают диалогические отношения. Последние могут приобретать более выраженный (словесный) характер:

«Alex told her he thought there would soon be many more and that he found it bewildering.

So did Mr Hignam, pushing his way through the crowds, only his word for it was appalling» (406). Здесь совершается уже не просто переход от одного персонажа к другому. Их соположение трактуется как диалогические отношения: каждый высказывает свое мнение по поводу толчеи

на вокзале, а автор совмещает эти высказывания как реплики диалога, т. е. мы имеем внутренний диалог в косвенной речи.

Монтаж двух пространственных планов может реализовываться через упоминание общей детали: «All of a sudden she <Анжела> began to tremble from her toes up.

And Amabel was just drying hers on a towel» (479). Интересно, что «toes», используемое в первом случае как часть фразеологизма, в другом плане получает совершенно конкретное воплощение. Диалог пространственных планов Анжелы и Амабель в этом эпизоде развивается и далее, уже в речевой форме. Из ванной Амабель слышит, как из соседней комнаты «Angela's raised voice came through to her» (479).

Стоукс утверждает, что в романе нет ретроспекций или сдвигов во времени на том основании, что «ни один эпизод, предшествующий этому туманному вечеру, не получает драматического воплощения (т.е. не трактуется как художественное настоящее время)» [Stokes 1959: 102]. Действительно, если не учитывать необходимости последовательно представлять одновременно происходящие эпизоды, действие романа, в целом, строго хронологично. Однако прошедшее присутствует в романе как *план* изображения действий. Поскольку в романе описываются действия, происходившие в прошлом, мы имеем соположение временных планов и, следовательно, можем говорить о монтаже. Особенно в случаях, когда эти прошедшие действия *актуализируются как настоящее* через восприятие или слово персонажа: «Forcing his way through, meeting half resistance everywhere <...> Robert thrust on and on. When small he had found patches of bamboo in his parent's garden and it was his romance at that time to force through them; they grew so thick you could not see what temple might lie in ruins just beyond. It was so now, these bodies so thick they might have been a store of tailor's dummies, water heated. They were so stiff they might as well have been soft, swollen bamboos in groves only because he had once pushed through these, damp and warm» (406–407).

Прошедшее время может входить в роман благодаря избытку повествовательского видения: «The management had shut the steel doors down because when once before another fog had come as thick as this hundreds and hundreds of crowd, unable to get home by train or bus, had pushed into this hotel» (437). В этом случае совмещение времен выполняет объяснительно-информативную функцию. Любопытный эпизод в этом отношении – косвенный диалог Роберта и Клэр Хигнэм об Эмбасси Ричарде. Диалог прерывается скоб-

ками, в которых повествователь представляет предысторию этого персонажа (391–392).

Однако чаще обращение к прошлому происходит в диалогах персонажей: рефрен Джулии «Do you remember?» (485–486, 495), рассказы о предыдущих поездках, воспоминания детства. В данном случае временной монтаж способствует более «объемному» изображению персонажей.

Мы видим, что представление речи персонажей и пространства и времени в романе изоморфны⁴. Переходы между внешней и внутренней речью персонажей подобны пространственным смещениям внутрь и вовне на протяжении действия романа; подвижная граница между субъектами высказывания свободно объединяет персонажей так же, как это делают изменения во временных планах и т. п. Подобные же неопределенно-амбивалентные отношения пронизывают роман в аспекте повествовательных инстанций автора, повествователя, персонажа и читателя, которые будут проанализированы в другой работе.

Неопределенность слова, мысли, их носителя и адресата, пространственно-временного континуума создают столь часто отмечаемую критиками у Грина «атмосферу растущей неуверенности и “нерепрезентативности”» [Shipley 2010: 91]. Последняя, в свою очередь, несомненно, проявление эпистемологического сомнения, одной из важнейших характеристик модернистского проекта в литературе (см.: [Fokkema 1984] и [McNale 2004]). Конструкция герметичного миниатюрного мира гриновской «Вечеринки» оказывается основанной на неопределенности, относительности и проницаемости границ, что, возможно, является предчувствием эклектичной децентрированной постмодернистской литературы.

Примечания

¹ Ни один из девяти романов Грина не переведен на русский язык. В силу особой усложненности его стиля мы приводим цитаты на языке оригинала с указанием страниц в круглых скобках по изданию: [Green 1978]. Сохранена авторская пунктуация, курсив введен нами.

² О взаимозависимости монолога и диалога см.: [Якубинский 1986].

³ Данные формы изображения речи вписываются в классификацию форм представления речи и мысли в художественном произведении, разработанную Джеффри Личем и Миком Шортом [Leech, Short 2007].

⁴ О понятии «изоморфизм» и его роли в английском модернистском романе см.: [Авраменко 2012].

Список литературы

- Авраменко И. А. Изоморфизм повествовательных уровней в модернистском романе // Память и нарратив: сб. ст. / под ред. С. Н. Филюшкиной, Д. А. Чугунова. Воронеж: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. С. 43–49.
- Кабанова И. В. Английский роман тридцатых годов XX века. Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1999. 99 с.
- Кеттл А. Введение в историю английского романа / пер. с англ.; предисл. В. Ивашевой; примеч. В. Скороденко. М.: Прогресс, 1966. 446 с.
- Проскурнин Б. М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж. Конрада «Лорд Джим» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 2(8). С. 119–125.
- Ушакова О. М. Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 6(12). С. 109–114.
- Якубинский Л. П. О диалогической речи // Якубинский Л. П. Избр. работы. Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 17–58.
- Fokkema D. Literary History: Modernism and Postmodernism (The Harvard University Erasmus lectures, spring 1983). Amsterdam, Philadelphia: Benjamins, 1984. 63 p.
- Green H. Loving; Living; Party Going / With an introduction by John Updike. L: Picador, 1978. 528 p.
- Holmesland O. A Critical Introduction to Henry Green's Novels: A Living Vision. Palgrave Macmillan, 1986. 250 p.
- Kermode F. The Genesis of Secrecy: On the Interpretation of Narrative. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1980. 196 p.
- Leech G., Short M. Style In Fiction: A Linguistic Introduction to English Fictional Prose. Pearson Longman, 2007. 404 p.
- McHale B. Postmodernist Fiction. Taylor & Francis e-Library, 2004. 264 p.
- North M. Henry Green and the Writing of His Generation. Charlottesville, Va.: University Press of Virginia, 1984. 222 p.
- Parks T. Pushing the Dagger of Perception through the Drapes of Narrative. URL: http://www.3ammagazine.com/magazine/issue_3/articles/tim_parks_on_henry_green.html/ (дата обращения: 01.10.2013).
- Poacher J. J. The Double Thread of Fiction: Voice and Vision in the Novels of Henry Green. Griffith University, 2009. 241 p.
- Rubin J. Traveling With Class: Language and Politics in the Novels of Henry Green. Portland, Ore.: Reed College, 2004. 97 p.
- Russell J. D. Henry Green: Nine Novels and an Unpacked Bag. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1960. 251 p.
- Shipley N. S. Henry Green: An Oblique Approach to the Everyday. L.: University College, 2010. 281 p.
- Stokes Ed. The Novels of Henry Green. L.: Hogarth Press, 1959. 248 p.

PERMEABLE BORDERS: WORD, THOUGHT, SPACE AND TIME IN HENRY GREEN'S *PARTY GOING* (1939)

Ivan A. Avramenko

Senior Lecturer of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University

“Party Going” by Henry Green, virtually unexplored in Russia, is seen as the continuation, in the context of the 1930-s social condition, of the experiment in the narrative form commenced by the first generation of Modernists. Green questions the borders between direct and indirect speech, speech and thought which results in complex interpersonal relations within the novel. Typically modernist montage of space and time planes becomes another “sense-generating” technique. All this establishes a polyvalent universe open to the reader’s epistemological doubt and completion.

Key words: Henry Green; Modernism; 1930s English novel; forms of speech and thought presentation; dialogue; mimetic style; montage; isomorphism; epistemological doubt.