

М.Э. Королева (Калининград, РГУ им. И. Канта)

### ОБРАЗ ПАДРЕ И ПРИНЦИП ДЕТЕРМИНИЗМА В РОМАНЕ Г. ГРИНА «СИЛА И СЛАВА»

Пространство реальности у писателей «потока сознания» изображается сквозь призму субъективного сознания: пространство повествования – это пространство сознания. Сама структура повествования воплощает принцип работы человеческого сознания: повествование утрачивает линейную последовательность, становится фрагментарным, строится по принципу ассоциации.

Например, в новелле «Пятно на стене» В. Вулф «повествование – погружение, углубление в пространство сознания... Пространство сознания конструируется по законам или в соответствии с принципами логики бессознательного. Эта логика обнаруживает себя в ходе повествования... Читатель захвачен потоком мыслей, ассоциаций... В своих размышлениях о пятне на стене она (В. Вулф. – М. К.) идет не от причины к следствию, а наоборот... От следствия (пятно на стене) В. Вулф неожиданно приходит к причине (улитка на стене). Традиционный причинно-следственный принцип нарушен. Причина, следовательно, появляется в самом конце повествования» [1, с. 15 – 16].

Г. Грин в романе «Сила и слава» так же, как и писатели «потока сознания», нарушает привычную, традиционную причинно-следственную логику повествования. Прежде всего, это касается построения образа главного персонажа романа – падре. Образ падре строится по «обратному» принципу: от загадки к все большему узнаванию падре. Так, в первой части романа падре предстает как загадочный образ, не вмещающийся в привычные рамки традиционного для классического реализма XIX века понимания. Во второй главе первой части мы узнаем о нем то, что могло бы стать «началом» традиционного повествования о герое: «... у него был приход... в Консепсьоне... Шесть лет учился... в американской семинарии... Родом он из Кармен. Сын лавочника... » [2, с. 23]. Однако, как замечает хефе, «это мало что дает» [2, с. 23]. Таким образом, с самого начала повествования автор доносит до читателя мысль, что традиционные мерки понимания не подходят для его персонажа. Но как понимать данный персонаж, автор не рассказывает. Вся первая часть романа – своеобразная ситуация умолчания, когда автор ничего не рассказывает о своем герое. Автор использует принцип показа: он показывает фрагменты из настоящей жизни падре – встречу с Тенчем, с Корал, с жителями деревни на реке. Принцип изображения падре в первой части романа тот же, что используется автором при изображении второстепенных персонажей (начальника полиции, мистера Феллоуза, столичной семьи) – это внешний план изображения. В этом внешнем плане присутствуют поступки, которые выражают вонне сущность падре, оставляя скрытыми мотивы. Поступки, которые алогичны с рациональной точки зрения и делают падре непонятным для других героев и для читателя. В первой главе («Порт») падре отказывается от побега из штата, когда для этого есть благоприятная возможность; в третьей главе («Река») мы видим, что пребывание в штате подвергает его смертельной опасности, но он не только не бежит из штата, но не хочет отречься от веры (эпизод первый, диалог с Корал); при этом он ведет жизнь еще более нищую, чем крестьяне (эпизод второй): «они смотрели на редкостное зрелище: кому-то приходится еще хуже, чем им самим» [2, с. 43]. Можно предположить, что первая часть романа изображает следствие – абсурдное с логической точки зрения скитание падре.

Вторую и третью часть романа можно назвать ситуацией узнавания. Во второй части романа падре постепенно самораскрывается перед читателем – мы узнаем образ его мыслей, знакомимся с его прошлым и начинаем понимать загадочный облик этого персонажа. Наконец, в третьей части романа через диалог падре с лейтенантом автор приводит нас к началу, к причине, к узнаванию того, как все начиналось: с социально-исторического переворота в штате. Таким образом, можно сделать заключение, что в романе традиционный причинно-следственный принцип нарушен: причинно-следственный ряд представлен в обратном порядке. Но это не совсем так.

Г. Грин в романе пересматривает само традиционное представление о причинности и традиционное представление о внутреннем мире человека – о «внутреннем мире фактов». Как уже отмечалось, пространство романа воспринимается, прежде всего, как пространство различных сознаний. В пространстве сознания падре мы можем выделить ряд этапов его духовной эволюции. Если попытаться восстановить духовную эволюцию падре в рационально-логической последовательности, то получим следующий линейный ряд: «переворот» в сознании, ощущение свободы – «ничто» сознания, рождение любви – выбор себя. О «перевороте» в сознании падре мы узнаем из третьей части романа. Во второй части романа обозначается «срединное» звено духовной эволюции падре. Это звено не совпадает с временной протяженностью внешнего плана – не совпадает с серединой десятилетних скитаний падре. Оставшись один после разговора с Марией, падре вспоминает, как когда-то («семь лет назад») он оказался на пределе отчаяния и совершил смертный для священника грех – «свое отчаянное деяние с Марией»: «для него тогда будто наступил конец мира» [2, с. 68]. В этом «тогда» явилось настоящее: пребывая в ощущении «конца мира» – «ничто» своего сознания, которое пребывало во внутреннем равновесии невыбора, незнания, что

ему делать, – это «я» ощутило чувство глубокой любви, любви к дочери. «Конец мира» оказался рождением любви<sup>1</sup>. Именно чувство любви является движущей силой падре, основой его выбора себя. В первой части романа изображается тот этап духовной эволюции падре, когда он выбрал себя, но изображается этот этап (как уже замечалось выше) через внешнее выражение этого «я». Таким образом, можно предположить, что и этапы духовной эволюции падре располагаются в романе в обратной последовательности. Однако это тоже не совсем так.

Следует вспомнить, что облик внутреннего мира падре, его мировосприятия во второй части романа (в которой мы знакомимся с его внутренним миром) не дается автором в линейной последовательности – здесь нет и единой цельной картины этого внутреннего мира. Это фрагменты его размышлений, его сознания, вызванные столкновением с реальностью, – и читатель сам восстанавливает, насколько это возможно, цельный облик внутреннего мира падре, соединяя в единые тематические цепочки обрывки его размышлений. То же можно сказать о картине прошлого падре – картине его прошлой жизни, его прошлых взглядов: она также представлена фрагментарно. При этом ретроспективные фрагменты памяти нарушают хронологическую последовательность прошлого – «обратный» линейный ряд повествования. Эти фрагменты, это прошлое присутствуют в памяти падре одновременно с настоящим – все сразу «здесь и сейчас» – и интеллект падре по ассоциации с настоящим «вытаскивает» из памяти разные пласты, разные обрывки этого прошлого. Таким образом, нарушение линейного ряда «обратного» повествования вызвано тем, что автор изображает внутреннее состояние падре как состояние одновременно – во внутреннем сознании персонажа все прошлое и все настоящее пребывает одновременно. Интеллект читателя выстраивает линейный последовательный ряд прошлого, но в сознании персонажа такого разделения не присутствует. Такую концепцию автора подтверждает и третья часть повествования (глава первая), где все прошлое (бывшее настоящим до «переворота» в сознании) выплывает в памяти падре (это давно прошедшее становится настоящим) и берет верх над настоящим (которое становится недавним прошлым).

Обратимся к анализу указанной главы третьей части. В центре авторского внимания – падре, его субъективное «я». Что происходит с падре? Что происходит с его «я»? Перейдя границу штата, падре оказывается в полной безопасности. Он перестал быть преследуемым беглецом и не представляет опасности для окружающих – ни для мистера Лера, ни для жителей окружающей деревни. Обстановка и ситуация в жизни падре резко меняются. Жители деревни, видя в нем священника, выказывают ему свое почтение, уважение – мужчины снимают шляпы [2, с. 159], некоторые встречные опускаются на колени, чтобы поцеловать ему руку [2, с. 158]; они, как могут, стараются расположить падре к себе, услужить ему.

Падре чувствует, как под давлением этого мира меняется он сам. На него словно одевается маска прошлого, привычного для его сана поведения, и он ведет себя согласно этой маске<sup>2</sup>. К нему возвращаются прежние привычки: у него меняется *походка* – он идет «медленно», с достоинством [2, с. 158], меняется *интонация* голоса – появляется «резкость», «властность» [2, с. 158], «нетерпеливость» [2, с. 159]; старым привычным *жестом* он подает руку для поцелуя. Возвращается корыстная *расчетливость*, вспоминаются *хитрости* в общении с прихожанами: «они не ценят того, за что не уплачено. Так говорил старый священник, которого он сменил в Консепсьоне» [2, с. 159]. Он исповедует сельчан в привычной *манере*, говоря им прежние, сухие, *вытверженные фразы*: «– Смертный грех... опасно... надо владеть собой, – точно эти слова что-то значили. Он говорил: – Прочитай три раза «Отче наш» и три раза «Богородицу» [2, с. 163]. Прихожане ждут от него как от священника определенного поведения и определенных слов, и он ведет себя и говорит согласно их ожиданиям. Старый, привычный в прошлом мир обрушивается на падре, он его ищет, привязывает своим покоем, безмятежностью: «Ему почему-то не хотелось покидать мисс Лер, и этот дом, и мистера Лера, спавшего у себя в комнате. Нежность и чувство зависимости от нее смешались у него в сердце» [2, с. 167].

От самого падре не ускользают эти его изменения, он тщательно анализирует то, что с ним происходит. Когда он остается один, в нем начинается внутренняя борьба. Он думает о том, *что* хотелось бы ему сказать людям, которые исповедались ему, но *что* он не осмелился произнести вслух, и *что* он когда-то не боялся говорить людям, с которыми находился в тюремной камере. Он скрывает от людей свое истинное лицо: свою любовь к незаконнорожденному ребенку, свою нераскаянность в грехе, свое пристрастие к спиртному, «постыдное бегство», свои «еретические» взгляды. «Какой я комедиант», – думает

<sup>1</sup> Фрэнкис Уиндем пишет, что для ортодоксальных католиков Г. Грин слишком близко приближается к вещам, которые ведут к проклятию: он раскрывает «всю красоту и ужас плоти» [3, р. 6].

<sup>2</sup> В. Зеленский, анализируя психическую структуру человека, как она представлена в работах К.Г. Юнга, пишет: «Между внутренним и внешним миром человека пребывает эго-комплекс, задача которого – приспособление к обоим этим мирам... Требование внешней адаптации ведет к возведению психической структуры, которая посредничала бы между эго и социальным миром, иначе, обществом. Такая посредническая структура называется *персоной*, от латинского слова, обозначающего в античные времена актерскую маску. Это общественное лицо индивида, принятое им по отношению к другим людям» [4, с. 288].

падре [2, с. 160]. Он чувствует, как его маска лишает его свободы, искренности, открытости, как он теряет себя, свое подлинное «я», свое право выбирать себя. Вместе с этим он словно теряет жизненную чуткость, забывает свою любовь, утрачивает способность разбираться в людях: «Вид у этого человека вполне добропорядочный, может, он и на самом деле добропорядочный, может быть, подумал священник, я потерял способность разбираться в людях – может быть, та женщина в тюремной камере была лучше всех...» [2, с. 168]. Автор показывает, что профессиональная принадлежность человека, его род занятий, социальный статус формируют маску<sup>3</sup> человека, но не раскрывают его подлинного «я». Ведь и мистер Лер говорил с падре как с маской, маской католического священника: он не задавал ему вопросов, касающихся личной жизни падре, связанных с прожитым личным опытом. Его разговоры с падре касаются лишь внешних отличий различных вероисповеданий. Как к маске относятся к падре и сельчане.

Сопоставление прошлого и настоящего в сознании падре подчеркивает его постоянно обновляющийся, изменяющийся мир. Поэтому в романе отсутствует, как уже говорилось, единая цельная картина внутреннего облика падре – внутренний мир представлен фрагментарно: цельную картину, ввиду постоянно меняющегося внутреннего облика, представить просто невозможно. Таким образом, духовная эволюция падре не являет собой прямолинейный последовательный ряд этапов, которые сменяют друг друга – эта эволюция сложна, многомерна и противоречива: она включает и возврат к прошлому, который возможен вследствие одномоментного пребывания в сознании падре всех пластов сознания. Именно так (не в «обратной» последовательности) представлена автором в романе духовная эволюция падре.

Исследование эволюции сознания падре приводит нас к пониманию концепции причинности, которую проводит Г. Грин в романе. Если мы обратимся к тому этапу в сознании падре, когда падре оказывается за пределами своего штата, то мы увидим, что прошлое в сознании падре возвращается из в настоящее, но появляется это прошлое не столько потому, что меняется окружение падре, обстановка вокруг него, сколько потому, что это прошлое уже присутствовало в нем самом. Если бы это прошлое – прошлое его сознания – было другим, то проявилось бы другое прошлое (или, возможно, осталось бы настоящее – это нам неизвестно) – проявиться, таким образом, может лишь то, что уже было в сознании раньше – внешние обстоятельства, согласно гриновской концепции, служат лишь толчком к этому проявлению. Поэтому нельзя заключить, что причиной «переворота» в сознании падре явился социально-исторический переворот в штате – истинной причиной «переворота» был сам падре. Он сам был и есть причина самого себя и всего, что с ним случилось<sup>4</sup>.

Если следовать данной концепции Г. Грина, то причинно-следственный ряд в романе не представлен в «обратном» порядке: в каждый момент романного действия падре сам является причиной событийных последствий. Таким образом, в первой части романа мы видим не следствие – мы видим саму причину – падре. Автор изображает романное настоящее падре – тот момент его скитаний по штату, когда падре и его скитания вызывают к жизни романский конфликт. Мы видим завязку конфликта между властью штата и падре. Вторая часть романа отражает нарастание этого конфликта (его кульминация – расстрел заложников). Третья часть – разрешение конфликта, развязка, поимка падре (причина романной развязки тоже заключается в самом падре: он добровольно возвращается в свой штат и знает, к каким последствиям это приведет). В данном аспекте изображения Г. Грин следует традиционной для писателей – классических реалистов XIX века структуре развития романного действия: завязка конфликта – нарастание напряжения, кульминация конфликта – развязка. Отличие заключается в том, что причину возникновения конфликта и причину его разрешения Г. Грин из внешнего мира, из мира внешних обстоятельств перемещает в мир человеческого сознания – делает причину субъективным фактором.

Отсутствие авторских комментариев в романном повествовании, тяготение к принципу «показа», монтажность композиции, драматургическое построение конфликта сближают принципы авторского изображения действительности в романе с принципами построения драматического произведения [7, с. 73 – 126; 8, с. 205 – 297]. Мы видим, что Г. Грина сближает с писателями «потока сознания» более сложное по сравнению с писателями – классическими реалистами XIX века понимание человеческого сознания, принципы изображения психологии человека (фрагментарность, ассоциативность, нелинейность). Однако мы не могли бы причислить Г. Грина к писателям «потока сознания». Исследуя современную ему литературу, Г. Грин писал: «Со смертью Г. Джеймса английский роман утратил религиозное

<sup>3</sup> Мотив «маски» возникает и в других романах Грина. Например, А. Зверев, анализируя роман Г. Грина «Комедианты», отмечает: «... писатель заставляет своих героев без спасительных уловок осмыслять коллизии, которыми определяется сам нравственный статус личности, за масками "комедиантов" открываются истинные лица... перед нами... – трагифарс, чей "сюжет" создан раздвоением персонажей: есть человек и есть роль, которую он для себя принял, есть маска, подчас точно приросшая к лицу, но есть и подлинная человеческая суть» [5, с. 213].

<sup>4</sup> В связи с данной трактовкой образа падре видится не совсем правомерным мнение французского критика Танги де Кентэна, который считает, что «трагическое у Грина сильнее проявляется в обстоятельствах и ситуациях, нежели в характерах» [цит. по б, с. 150].

начало, а с ним и сознание важности человеческого поступка (курсив наш. – М. К.). Литература как бы утратила одно из своих измерений: персонажи таких выдающихся писателей, как Вирджиния Вулф и Э.М. Форстер, блуждали по тонкому, как бумага миру, наподобие картонных фигурок... Писатели, ощутившие... всю сложность создавшегося положения, нашли выход в субъективном романе... Им словно казалось, что, "разрабатывая" не тронутые пласты личности, они сумеют извлечь на поверхность секрет "значимости"... В этих поисках... мир зримый прекратил для них существование так же окончательно, как и мир духовный» [9, С. 377 – 378]. Для Г. Грина, в отличие от писателей «потока сознания», важен «зримый мир», осознание значимости «человеческого поступка», проблемы человеческой духовности.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Грешных, В.И. Вирджиния Вулф: Лабиринты мысли / В.И. Грешных, Г.В. Яновская. – Калининград, 2004.
2. Грин, Г. Сила и слава / Г. Грин // Собр.соч.: в 6 т. – М., 1993. – Т. 2.
3. Wyndham, F. Graham Greene / F. Wyndham. – London, 1955.
4. Зеленский, В. О психической структуре. Послесловие / В. Зеленский // Юнг, К.Г. Аналитическая психология. – М., 1995.
5. Зверев, А. Парадоксы Грэма Грина / А. Зверев // Дворец на острие иглы. – М., 1989.
6. Аникин, Г.В. Современный английский роман / Г.В. Аникин. – Свердловск, 1971.
7. Хализев, В.Е. Драматические сюжеты / В.Е. Хализев // Драма как явление искусства. – М., 1978.
8. Гачев, Г.Д. Театр / Г.Д. Гачев // Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М., 1968.
9. Грин, Г. Эссе о литературе и кино. Франсуа Мориак / Г. Грин // Путешествие без карты. – М., 1989.

*Т.Ф. Мостобай (Полоцк, ПГУ)*

#### МОТИВ НАСИЛИЯ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР» И Э. БЁРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН»

«Коллекционер» Джона Фаулза и «Заводной апельсин» Энтони Бёрджесса вышли почти одновременно: 1963 и 1962 год соответственно. И оба романа исследуют тему насилия в современном обществе, трактуя ее с несколько разных позиций. Однако их объединяет общая проблематика: и Фаулз, и Бёрджесс задаются вопросами об истоках агрессивного поведения человека, о возможности трансформации разрушительной энергии в созидательную, о влиянии высокой и массовой культуры на развитие личности, об ответственности общества в целом и каждого индивида в отдельности за появление агрессивных изгоев.

Необходимо пояснить, что подразумевается под мотивом в данной статье. Встречается множество толкований данного термина: А.Н. Веселовский, первым разработавший понятие мотива, определяет его как «простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [1, с. 500]; В.Я. Пропп критикует мнимую неразложимость мотива по Веселовскому и вводит вместо него «функцию действующего лица» [2, с. 23]; Б.И. Ярхо говорит о мотиве уже как о «некоем делении сюжета, границы коего исследователем определяются произвольно» [3, с. 27]. Определение мотива по Б.В. Томашевскому в теории звучит как «тема неразложимой части произведения» [4, с. 197], его элементарная тематическая единица, однако на практике он употреблял этот термин в трактовке Веселовского, то есть как повествовательный элемент («Герой умер», «Получено письмо» [4, с. 197]). Тем не менее, в самом понятии насилия заложено определенное действие, поэтому здесь не будет некорректным рассматривать именно такой мотив.

Что касается методики исследования, то наиболее адекватной формой нам представляется мотивный анализ, так как предмет исследования составляет собственно мотив в его множественных конкретных выражениях. Б.М. Гаспаров, автор мотивного анализа, определяет его сущность следующим образом: «Он не стремится к устойчивой фиксации элементов и их соотношений, но представляет их в качестве непрерывно растекающейся "мотивной работы": движущейся инфраструктуры мотивов, каждое новое соположение которых изменяет облик всего целого и в свою очередь отражается на вычленении и осмыслении мотивных ингредиентов в составе этого целого» [5, с. 335].

Первое впечатление от обоих романов неоднозначно: и Фаулз, и Бёрджесс наделили своих антигероев такой сложностью характера, что их отношение к своим протагонистам далеко не очевидно. Наравне со стремлением к насилию, ярко выраженным или завуалированным, и Клефт Фаулза, и Алекс Бёрджесса местами проявляют себя с привлекательных сторон. Несмотря на сам факт похищения и удержания Миранды, Клефт до определенного момента исключительно корректен (насколько это возможно в