

М. Королева

Принципы создания образной системы романа Г. Грина «Сила и слава»

Грин в романе «Сила и слава» не исследует совокупности социально-экономических взаимосвязей своих персонажей. Этот пласт изображения в романе отсутствует. В романе нет анализа политической ситуации в стране, нет и анализа общественно-экономического устройства. Социально-историческая конкретика в произведении снимается. Ракурс авторского изображения в романе изменен. Новое, по сравнению с писателями — классическими реалистами XIX века, понимание и видение автором действительности и человека меняет и структуру образа, и принципы его построения.

Мы можем составить представление о персонажах (речь идет в данном случае об изображении второстепенных персонажей — сюда не включаются падре и лейтенант) лишь по тем фрагментам из их жизни, которые попадают в поле зрения в данный момент (текущий в настоящем романном времени): по их действиям, поступкам, семейным отношениям, диалогам, монологам. Но этот пласт изображения в романе дается без авторского комментария, без анализа социально-исторических причин, которые сформировали жизненные устои данного персонажа. Персонажи романа изображены как на кинематографической ленте — мы видим только то, что можно увидеть на внешней плоскости изображения. Фрагменты из жизни персонажей, выбранные автором для изображения, сконцентрированы вокруг определенной ситуации (в романе это встреча с падре), в которой персонаж должен определиться, принять решение, как ему поступить. При этом умение определиться является ядром создаваемого автором типологического образа.

Таким образом, Г. Грин нарушает традиционный причинно-следственный принцип создания образа — изображает в романе лишь следствие: определенный типологический образ человека, но не исследует причины его формирования. Нарушает и традиционную структуру образа — в центре его изображения не «типические характеры», а типологические образы, ядром которых выступает умение выбрать свое «я».

Справедливо отмечено отечественными литературоведами¹, что при изображении действующих лиц (речь идет о второстепенных персонажах романа) Г. Грин апеллирует к читательскому опыту. Изображенные автором фрагменты жизни действующих лиц читатель воспринимает, опираясь на опыт предшествующей литературы (классических реалистов XIX века), и читательское воображение (опираясь на детали повествования) может дорисовать «недостающие» в повествовании возможные социально-экономические и исторические предпосылки сложившейся жизни персонажей и социальные формы их общения с миром.

Безусловно, конкретная социально-историческая обстановка во многом формирует характер (логику) человеческого мышления и стиль (формы) поведения: законы социально-исторического развития общества имеют свою определенную логику развития, и человек как существо социальное всегда оказывается «втянут» в сферу определенной социально-исторической обстановки и во многом действует согласно законам и логике своего времени. Социум задает извне «типические обстоятельства» и соответственно «требует», то есть задает извне «типические характеры» — определенную логику мышления, действия, формы жизни.

Но сфера человеческого мышления, человеческого сознания этим не исчерпывается. Как подчеркивает автор в своем романе, человек не может и не должен быть абсолютно задан внешними условиями жизни (каковыми и являются по сути конкретные социально-исторические обстоятельства). Как видно из романного повествования, жить внешней заданностью, определять смысл своей жизни внешними, привычными формами существования — это означает перейти на уровень животного самосознания, жить рефлекторно.

В построении образов действующих лиц романа Г. Грин во многом следует модернистской писательской практике: прежде всего, он отказывается от создания «типов», «характеров».

Г. Грина в романе интересует «человеческое в человеке» (М. Бахтин). По справедливому замечанию М. Бахтина, «человек до конца невоплотим в существующую социально-историческую плотность... человек или больше своей судьбы, или меньше своей человечности»². Но каковы законы существования и проявления в человеке его «человеческого»? Что такое это человеческое? Писатели «потока сознания» начала XX века (Д. Джойс, М. Пруст, В. Вулф и др.) обратились к исследованию «не тронутых пласт личностей»: сфера человеческого сознания представляется им гораздо сложнее и обширнее, нежели у писателей — классических реалистов XIX века³. Философской основой их творчества стала бергсоновская концепция времени и памяти⁴, которая полностью переворачивала традиционные представления о мире человеческого сознания: прежде всего, бергсоновская концепция утверждала свободу человеческого сознания, свободу

мышления человека как родового существа: «принцип всеобщей детерминации, даже выражаемый словами: "одинаковые причины производят одинаковые следствия", теряет весь свой смысл во внутреннем мире фактов... Нет ничего удивительного в том, что под влиянием одинаковых внешних условий я сегодня поступаю иначе, чем вчера...»⁵

Таким образом, принцип объективной причинности утрачивал свою всеобщую значимость — причина становится сугубо субъективным фактором: в мире субъективного сознания схожие причины, схожие обстоятельства у разных людей могут привести к различным следствиям, и, наоборот, различные причины, различные обстоятельства могут привести к следствиям одинаковым: «Иногда в момент выполнения действия происходит переворот. Внутреннее "я" поднимается на поверхность... Таким образом, в глубинах этого "я" под рационально подобранными аргументами в это время клокотали... чувства и идеи... не привлекая нашего внимания. Размышляя об этом... мы убеждаемся, что сами и создали эти идеи... но из-за необъяснимого бездействия воли мы сталкивали их в темные глубины нашего существа... Вот почему мы напрасно пытаемся объяснить резкое изменение наших решений предшествовавшими им внешними обстоятельствами. *Мы хотим знать мотивы наших решений и убеждаемся в том, что решились на то или иное действие без всякой причины, может быть, даже вопреки всякой причине* (курсив наш. — М. К.)»⁶.

Внутреннее «я» человека представляется неоднородным, многослойным, состоящим из «тысячи различных срезов сознания»: «Наше "я" касается внешнего мира только своей поверхностью... внутреннее "я", чувствующее, волнующееся, — "я", которое рассуждает и колеблется, есть сила, состояния и модификации которой глубоко пронизывают друг друга и подвергаются коренным изменениям, как только мы их разделяем, чтобы расположить в пространстве... Между срезом действия... и срезом чистой памяти... мы можем... заметить тысячи и тысячи различных срезов сознания...»⁷

«Живое "я"» человека с рационалистической точки зрения имеет "нелогичную природу", оно "неясно", "глубоко абсурдно": "если мы преодолеем поверхностный слой соприкосновения между "я" и внешними вещами и проникнем в глубину... живого интеллекта, то обнаружим напластование... тесное слияние многих идей, которые в диссоциированном виде, казалось бы, являются логически противоречивыми"»⁸.

Это «живое "я"» не имеет линейной последовательности и протяженности («рядоположенности») пространственного характера: «Глубинные состояния сознания не имеют ничего общего с количеством; они являются чистым качеством. Они настолько сливаются между собой, что нельзя сказать, составляют ли они одно или многие состояния... Длительность, порождаемая ими, есть длительность, моменты которой не образуют числовой множественности...»⁹

Внутреннее «я» динамично, изменчиво: «В человеческой душе есть только процесс постоянного развития. Ведь всякое ощущение, повторяясь, изменяется»¹⁰.

Подобное понимание человека отразилось на писательской практике модернистов. В. Вулф, теоретик и практик модернизма, задачу романиста видела в том, чтобы «передать эту изменчивость, этот неведомый и ничем не связанный дух...»¹¹

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»¹².

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 ко все большему его узнаванию.)

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 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»¹³.

Для Г. Грина, в отличие от писателей «потока сознания», важен «зримый мир», осознание значимости «человеческого поступка», проблемы человеческой духовности.

Роман писателей «потока сознания» становится «не исследованием жизни героя, а развернутой... фрагментарной картиной движения мысли»¹⁴. Чтобы передать «мир ассоциаций, несущий в себе калейдоскоп мыслей», писатели обращались к частному моменту из жизни персонажа, считая, что «какой бы кусок жизни мы ни взяли, ни выбрали наугад, в нем заключена совокупность всего, что написано человеку на роду, всего, о чем вообще можно рассказать»¹⁵.

Как видно из романного повествования, Г. Грин, как и писатели начала XX века, дает изображение частного (не «типического») момента жизни своих персонажей и через этот «кусок жизни» показывает, «что написано человеку на роду». Речь в данном случае идет о принципах изображения второстепенных персонажей (мистер Тенч, начальник полиции, столичная семья, мистер Феллоуз, мистер Лер).

Однако в отличие от писателей «потока сознания» Г. Грин не заостряет внимания на особенностях человеческого сознания или мышления человека как родового существа. Не исследует, в отличие от писателей — классических реалистов XIX века, «психологию родового социума»¹⁶. Он концентрирует внимание на родовой сущности человека. Эту родовую сущность Г. Грин отождествляет с умением человека подняться над привычным мышлением родового социума (автоматизмом существования, согласно концепции Г. Грина), погрузиться в свое «живое "я"», осознать свою духовную сущность и через это осознание сделать свой выбор — определить свое человеческое призвание, свое предназначение в жизни.

Поэтому если для писателей «потока сознания» «случай» из жизни персонажей мог быть произвольным — любой «кусок жизни» мог явиться материалом для передачи возникающих в сознании персонажа «лабиринтов мысли» (как писала В. Вулф, «годится все что угодно»¹⁷), — то для Г. Грина этот «случай» из жизни не мог стать произвольным. Писатель моделирует «моменты» из жизни своих персонажей, которые становятся материалом для изображения. Эти «моменты» призваны отразить вонне сущность отношения к жизни данного персонажа, отразить его способность к самоопределению. Как видно из романного повествования, Г. Грин исследует жизненные позиции своих персонажей через *ситуативное* начало — через ситуацию встречи персонажей с падре, то есть через отношение персонажей к вере и падре как носителю веры.

Почему именно отношение к вере становится ситуацией испытания персонажей, тем моментом их жизни, который интересует Г. Грина? Прежде всего потому, что вера, согласно его концепции, — исконное, родовое чувство человека. Вера как форма человеческого сознания — иррацио-

нальное чувство, выражает не логически-рациональное, а интуитивное постижение мира. Именно вера становится выразителем «живого» человеческого «я». Но в сознании персонажей и вера оказывается замкнутой в рамки социальной догматики, оторванной от ее живого переживания (столичная семья), превращается в мертвый набор схоластических понятий, от которых всегда можно легко отречься (начальник полиции, капитан Феллоуз). В персонажах, таким образом, в момент их испытания проявляется только их внешнее, заданное социумом «я».

Обозначив принципы создания образной системы романа, мы можем приступить к вопросу, в каком соотношении находятся образы мистера Лера и мистера Феллоуза.

Мы видим, что соотношение образов этих персонажей не укладывается в традиционное представление о принципе параллелизма. «Параллелизм — тождественное или сходное расположение элементов речи в смежных частях текста, которые, соотносясь, создают единый поэтический образ». Таким образом, параллелизм образов предполагает тождественность или сходство.

Параллелизм образов в эпическом повествовании писателей — классических реалистов XIX века предполагает некое движение, развитие самого образа. Эта динамика образа и попадает в плоскость параллельного сопоставления. В романном повествовании писателей — классических реалистов XIX века мы выделяем досюжетное пространство — сюжетное пространство — послесюжетное пространство. Г. Грин при изображении второстепенных персонажей изымает такие структурные пласты изображения, как досюжетное и послесюжетное пространства (в послесюжетное пространство романа включены только образы миссис и мистера Феллоуза, мальчика из столичной семьи, мистера Тенча). Развернутость образа здесь ограничена событийным моментом романного настоящего — это сюжетное пространство, сокращенное до рамок ситуации. В этом сюжетном пространстве не отражена динамика образа — духовная эволюция персонажей. Образы второстепенных персонажей даны в статике — в определенном моменте их бытия.

Как видно из романного повествования, образы мистера Лера и мистера Феллоуза построены не столько по принципу подобия, сколько по принципу контраста — они прямо противоположны друг другу во всех приведенных аспектах изображения. И вместе с тем они являют тождество.

Между образами мистера Лера и мистера Тенча возникает своеобразное зеркальное отражение. В. П. Руднев пишет: «Зеркало — это прежде всего взгляд человека на самого себя, но одновременно это и удвоение мира: человек, который смотрит в зеркало, видит не себя, а свое отражение, перевернутое по горизонтали, слева направо, он видит в зеркале своего зазеркального двойника. Кроме того, человек привык видеть себя в

зеркале каким-то определенным образом, видеть какой-то определенный образ самого себя в зеркале. И зеркало подтверждает или опровергает этот образ. Таким образом, зеркало — это мистический собеседник, одновременно подтверждающий или опровергающий нашу самоидентичность»¹⁸.

Зеркальное отражение, таким образом, предполагает именно одномоментный срез бытия — это одномоментность «взгляда». Зеркало являет отражение, «перевернутое по горизонтали, слева направо», где линия перспективы направлена в обратную сторону, наоборот, — это отражение обратное, противоположное явленному. И вместе с тем в зеркале мы видим двойника реального образа. Так представлены в романе образы мистера Лера и мистера Феллоуза. Их взаимное отражение подтверждает тождественность и опровергает ее одновременно. С одной стороны, персонажи являют противоположность друг друга. С другой стороны (в своем отношении к жизни), они тождественны. Возникает так называемый «парадокс тождества»¹⁹. Почему возможно подобное отражение, подобное соотношение образов? Потому что в зеркальном отражении скрыта сущность — зеркало являет лишь внешний план реальности: «Сама сущность скрывается где-то там, в глубинных перспективах зеркала, а здесь является внешнее, почти ничего не значащее»²⁰. В образах мистера Лера и Феллоуза тоже скрыта их сущность, их «живое "я"». Их индивидуальность не явлена вовне²¹.

Подобное соотношение образов, мотив зеркального отражения, возникающий при их сопоставлении, выражает авторское отношение к персонажам. Утверждая собственную концепцию человека, автор подчеркивает: внешнее «я» человека — это «ничего не значащее» в нем. Следует отметить, что в это внешнее «я» включается вся парадигма структуры образа, характерная для писателей — классических реалистов XIX века: «внешнее» включает и типическое, обусловленное социально-историческими обстоятельствами, и те характеристики, которые считались индивидуальными отличиями. При этом важно отметить, что различие в социальном положении, которое считалось основополагающим в различии психологии героев, представлено Г. Грином как малозначащее в жизненном самоопределении человека — жизненные принципы могут быть тождественными у людей, принадлежащих к противоположным социальным сословиям (мистер Лер — собственник, хозяин; мистер Феллоуз — наемный работник). Таким образом, можно заключить, что Г. Грин оспаривает концепцию человека, характерную для писателей — классических реалистов XIX века, — концепцию человека как существа прежде всего социально детерминированного.

Подобное соотношение, которое мы наблюдаем при анализе образов мистера Лера и мистера Феллоуза, возникает и при сопоставлении образов других второстепенных персонажей.

Так, жители деревушки, окружающей асьенду мистера Лера, сопоставимы с жителями деревень родного для падре штата. Грин создает собирательные образы крестьян.

Крестьяне из родного для падре штата не видели священника пять лет; в деревне, окружающей асьенду мистера Лера, священника не было три года. Но все крестьяне ведут себя по отношению к падре так, как было принято в обществе, когда церковь была социальным институтом. Они проявляют свое отношение к нему не как к человеку, а как к священнику — носителю определенного социального действия, выполняющего свою привычную роль в социуме. Внешняя услужливость, целование руки священника при встрече — это оставшаяся с прошлых времен дань традиции, привычка. Данью традиции становятся для крестьян и церковные обряды.

Так, старик из родного для падре штата, видя безмерную усталость падре, только появившегося в деревне, не испытывает к нему никакого сочувствия, торопит немедленно принять у него исповедь. Падре засыпает, не дочитав молитву об отпущении грехов, но старик тут же настойчиво требует принять исповедь у женщин — обряд исповеди и отпущения грехов воспринимается им как механическая формальная обязанность, которая утратила священное таинство.

Крестьяне из деревни, окружающей асьенду мистера Лера, ничего не знают о падре как о человеке (он новый человек в этом штате), но и не спрашивают падре ни о чем, кроме обрядов, которые они ждут от него. Исповедуя жителей, падре ощущает себя так, «будто он... сидел в душном, похожем на гроб ящике, где люди хоронят с помощью священника свои пороки»²², — исповедь и здесь принимает механические очертания.

Собирательные образы крестьян в обеих главах складываются из совокупности образов отдельных крестьян. При этом мы видим, что образы крестьян в первой части романа располагаются в порядке обратной последовательности по отношению к расположению образов в третьей части. Так, в первой части романа последовательность появления действующих лиц следующая: сначала появляется женщина (старуха с разжигой), потом мужчина (старик), потом снова женщина (женщины). В третьей части — сначала появляется мужчина, потом женщина, потом мужчины (лавочник и Педро). На передний план изображения в первой части романа выступает образ старика; в третьей части — образ женщины. Таким образом, принцип обратной перспективы при изображении образов крестьян сохраняется автором, но переносится в сферу родовой пары противоположностей: «мужчина — женщина».

Вместе с тем сохраняется и принцип тождественности образов крестьян — он выражен через восприятие крестьянами веры как привычки, привычных форм поведения: привычного набора обрядов (месса, крестины, исповедь), привычных ритуальных действий (становление на колени и

целование руки священника), привычной услужливости по отношению к священникам. Все это стало для крестьян обыкновенной привычкой, как стало привычным торговаться со священником о сумме, взимаемой за обряд, как с торговцем в лавке.

Можно заключить, что собирательные образы крестьян в первой и третьей частях романа (так же, как образы мистера Лера и мистера Феллоуза) соотносятся по принципу зеркального отражения.

Автор приводит нас к выводу, что принятые в обществе формы религиозного поведения формируют лишь маску религиозности, не выражают живого религиозного переживания, не выражают «живого "я"» человека. Внешние формы обрядов и ритуальное поведение становятся обыкновенной привычкой, своеобразной игрой, в которой прихожане и священник — каждый — играют свою роль.

Деревенский учитель, который демонстративно отворачивается от падре при встрече, напоминает лейтенанта. Он тоже ненавидит священников (проводит падре «недобрым взглядом» (172))²³, считая их лживыми («насмешливо» машет ему рукой), обирающими народ, содействующими несправедливости социальных порядков. Когда падре отдает ему вырученные деньги, он удивлен: «Для успокоения совести? <...> Приятно, что есть на свете совестливые священники...» (173). Он так же, как и лейтенант, верит в «человеческую эволюцию» и презирает свой народ за его «невежественность» (в школе он разговаривает «поучительным, самодовольным тоном» (158)). Он тоже вышел из бедных социальных слоев, тоже озлоблен и не понятим простыми людьми (автор называет его дом «лачугой изгнанника» (173)).

Здесь представлен образ набожной прихожанки, которую отличает фанатическое следование религиозным догматам. Она напоминает женщину из тюремной камеры в первой части романа: веру она тоже понимает как набор привычных форм поведения и запретов (исповедует падре в том, что не соблюдает постов и не дочитывает вечернюю молитву до конца). Ее тоже отличает черствость и гордыня²⁴. Она тоже одинока, никого не любит. «Я люблю Господа» (164), — самодовольно говорит она. Падре ей возражает: «Любить Господа — это так, как любить мужчину... или ребенка» (164). То же самое (о любви и сострадании к конкретным людям) падре объяснял женщине из тюремной камеры.

Образы школьного учителя и набожной женщины можно назвать знаковыми²⁵ — они не развернуты — автор сокращает план изображения этих образов до минимума²⁶. Например, образ благочестивой прихожанки занимает в повествовании один абзац:

«Он говорил: — Эти законы созданы для людей... — Старуха болтала и болтала без удержу... что постных дней она не соблюдает, что вечернюю молитву не договаривает до конца... Он яростно перебил старуху: — Исповедуйся толком... Говори о своих настоящих грехах.

— Я хорошая женщина, отец, — удивленно пискнула она.

— Тогда что тебе здесь надо, зачем ты отнимаешь время у плохих людей?.. Любишь ли ты хоть кого-нибудь, кроме себя самой?

— Я люблю Господа, отец, — надменно проговорила старуха. Он быстро взглянул на нее и увидел при свете свечи, стоявшей на полу, черствые изюминки старческих глаз под черной шалью» (164).

Мы видим, что в плане изображения второстепенных персонажей автор сохраняет только те аспекты, которые призваны отразить вовне ядро образа — сущность отношения к жизни. Это и есть ядро тождества сопоставляемых образов. Отличительные признаки персонажей так же приобретают характер знаковости: они призваны только указать на принцип противоположности персонажей (принцип обратной перспективы) по отношению к сопоставляемым образам. Так, в образе благочестивой прихожанки автор подчеркивает ее преклонный возраст («старуха»), в образе школьного учителя указывается на его образованность (он носит «роговые очки»). Почему автор в данном случае сокращает до минимума различия образов персонажей с тождественным мировосприятием?

В контексте сопоставления образов мистера Лера и мистера Феллоуза мы видим, что автор продолжает утверждение своей концепции человека: все отличительные признаки, кроме индивидуальности самоопределения человека, не важны, не имеют значения, отражают только внешнее «я». Но, как видно из анализа представленных образов, их отношение к жизни не отражает их сущностного «я» — оно задано «чужими» идеями.

Знаковый характер изображения персонажей, мотив зеркального отражения, возникающий при их сопоставлении, приводит нас к выводу, что приверженность человека идеям, воспринятым извне, нивелирует индивидуальное мировосприятие человека, делает мышление людей «однотипным», механическим. Люди уподобляются друг другу как куклы, марионетки, которые повторяют слова выученной роли²⁷.

Через принципы построения образной системы романа автор приводит читателя к выводу, что социум — принятая в обществе идеология и формы поведения — нивелирует человека, подчиняет его внутреннее «живое "я"» внешнему «я». Это внешнее «я» уподобляет человека кукле, автомату, является внешней маской²⁸ человека.

¹ *Филлюшкина С. Н.* Деталь в романах Грэма Грина // Вопросы поэтики, литературы и фольклора. Воронеж, 1974. С. 140.

² *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 479—480.

³ *Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века.* М., 1986.

⁴ *Douglass P. Bergson, Eliot and American literature.* Lexington, 1986; *Megay J. N.* Bergson et Proust. Paris, 1976.

⁵ Бергсон А. Об организации состояний сознания. Свобода воли // Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память. М., 1992. С. 137—138.

⁶ Там же. С. 123—124.

⁷ Там же. С. 104—311.

⁸ Там же. С. 109.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 106.

¹¹ Woolf V. The Common reader. 2-nd ed. L., 1925. P. 189.

¹² Грешных В. И., Яновская Г. В. Новелла // Грешных В. И., Яновская Г. В. Вирджиния Вулф: Лабиринты мысли. Калининград, 2004. С. 15—16.

¹³ Грин Г. Эссе о литературе и кино. Франсуа Мориак // Путешествие без карты. М., 1989. С. 377—378.

¹⁴ Грешных В. И., Яновская Г. В. Указ. соч. С. 18.

¹⁵ Ауэрбах Э. Мимесис: Изображение действительности в западноевропейской литературе. Благовещенск, 1976. С. 539.

¹⁶ Грешных В. И., Яновская Г. В. Указ. соч. С. 21.

¹⁷ Вулф В. Избранное / пер. с англ. М., 1989. С. 421.

¹⁸ Гаспаров М. Л. Параллелизм // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. М., 1987. С. 267.

¹⁹ Руднев В. П. Зеркало // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 102.

²⁰ Термин «парадокс тождества» вводит Ю. И. Левин, он пишет, что данный эффект возникает при зеркальном отражении, когда «изображение тождественно оригиналу и одновременно отлично от него» (Левин Ю. И. Зеркало как потенциальный семиотический объект // Зеркало. Семиотика зеркальности: труды по знаковым системам. Ученые записки Тартуского государственного университета. 1988. Вып. 831. С. 32).

²¹ Грешных В. И., Яновская Г. В. Указ. соч. С. 17.

²² Ю. И. Левин пишет: «То обстоятельство, что изображение мы видим, но не можем потрогать, то есть его двумерность и неосязаемость, делают зеркало моделью лжи, обмана, — или моделью противоречия видимости и сущности» (Левин Ю. И. Указ. соч. С. 32).

²³ Грин Г. Сила и слава. Перевод Н. Волжиной // Грин Г. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2. М., 1993. С. 163. Далее ссылки на это издание даются с указанием страниц в тексте.

²⁴ Д. Аткинс пишет, что Г. Грин выступал против так называемой «добродетели» ("purity"), «патологического культивирования набожности», настаивал на важности «неблагонадежности» ("disloyalty", "virtue"), потому что унифицированность в понимании добра не позволяет постичь чувства сострадания. См. об этом: Atkins J. Pity Destroys // Atkins J. Graham Greene. London, 1957. P. 168—169.

²⁵ Руднев В. П. Знак // Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 105.

²⁶ Ю. И. Левин, исследуя основные семиотические потенциалы зеркала, пишет: «Отражение, будучи воспроизведением оригинала, может служить моделью знака вообще» (Левин Ю. И. Указ. соч. С. 32).

²⁷ Родственные гриновским мотивы о негативном влиянии рассудочности на человеческое сознание и поведение мы можем обнаружить в рассуждениях Генриха фон Клейста о природной грации человека: «...я сказал, что отлично знаю, какой непорядок учиняет сознание в естественной грации человека... Мы видим (сказал господин Ц. — *М.К.*), что чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация...» (*Клейст Г. О театре марионеток // Клейст Г. Избранное. М., 1977. С. 516—518.*)

²⁸ 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» (*Зеленский В. О психической структуре // Юнг К. Г. Аналитическая психология: Прошлое и настоящее. Послесловие. М., 1995. С. 288.*) Мотив «маски» возникает и в других романах Грина: например, А. М. 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» (*Зверев А. М. Парадоксы Грэма Грина // Зверев А. М. Дворец на острие иглы. М., 1989. С. 213.*)

