

зазначає І. Скоропанова, в постмодерній літературі спостерігається «тенденція до переоцінки цінностей» [2:181], а також створюється «...нова версія гуманізму – постгуманізм, яка ґрунтується на відмові від спрощення, схематизації та ідеалізації людини, прагнення створити її сучасну модель <...>. Ця нова модель вбирає в себе сферу тілесно-фізіологічного, чуттєвого (включаючи сексуальний аспект), свідомості й без свідомого...» [2:181]. Саме таку модель створює у романах М. Уельбек. Пропонуючи варіанти безсмертного світу, митець змальовує неолюдину. Якщо представникам хіпі не вдалося втілити власні ідеали природним шляхом, слід звернутися до неприродних. Однак письменник, послуговуючись принципами меніппеї, знущається над постгуманістичними ідеалами.

Отже, смерть у романах М. Уельбека втрачає

свій драматизм, вона стає банальним явищем, що є прикметою сучасності. Жанр роману-меніппеї дозволяє письменнику зображувати її водночас серйозно, і з іронією. Проблема подолання смерті й досягнення безсмертя порушується в романах «Елементарні частинки» та «Можливість острова». Звертаючись до постгуманстичної проблематики, М. Уельбек зі скепсисом змальовує існування неолудей, які зрештою відмовляються від безсмертя в пошуках справжнього життя, хоча так і не знаходять свого щастя. Однак, порушуючи проблеми життя – смерті – безсмертя, письменник не вирішує їх, а залишає відкритими, що є характерним для меніппеї. М. Уельбек у своїх романах зображує фізичну смерть (смерть персонажів), а також смерть символічну (смерть кохання, смерть моральних цінностей, занепад західного суспільства).

### Література

1. Бидерман Г. Энциклопедия символов : Пер. с нем. / Г. Бидерман ; [общ. ред., предисл. И. С. Свенцицкой]. — М. : Республика, 1996. — 335 с.
2. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература : новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. — СПб : Невский простор, 2001. — 416 с.
3. Уельбек М. Элементарні частинки [Текст] : роман / Мішель Уельбек; [пер. з фр. Р. В. Мардер; худ.-оформл. І. В. Осипов].— Х. : Фоліо, 2005. — 288 с. — (Література).
4. Bardolle O. La littérature à vif: le cas Houellebecq / Olivier Bardolle. — P : L'esprit Des Péninsules. — 96 p.

УДК 821.111.131. Грин-09.

### *В. Б. Кальницкая*

*Харьковский национальный медицинский университет*

#### **Принципы организации зачинов и финалов в поздних романах Грэма Грина с повествованием от первого лица**

**Кальницкая В. Б. Принципы организации зачинов і фіналів в пізніх романах Грэма Гріна з оповіддю від першої особи.** Стаття присвячена аналізу смислового зв'язку, що існує між зачинами пізніх романів Грэма Гріна і їх фіналами, які в своєму взаємозв'язку є найважливішими сенсоутворювальними і естетично значущими елементами тексту. Виявлено досить чітко виражену формально-смислову структуру зачинів. Це в першу чергу позначається в прагненні письменника, чітко вираженому в кожному романі, з самого початку представити місце дії, його час і героя. Фінали романів пізнього періоду неодмінно пов'язані з зачинами тематично і змістовно, включають в себе філософсько-етичні міркування і сентенції, які, в свою чергу, перегукуючись з епіграфами, уточнюють, поглиблюють і розширюють зміст романів.

**Ключові слова:** поетика, композиційна структура, Грем Грін, зачин, фінал.

**Кальницкая В. Б. Принципы организации зачинов и финалов в поздних романах Грэма Грина с повествованием от первого лица.** Статья посвящена анализу смысловой связи, существующей между зачинами поздних романов Грэма Грина и их финалами, которые в своей взаимосвязи являются важнейшими смыслообразующими и эстетически значимыми элементами текста. Выявлена достаточно отчетливо выраженная формально-смысловая структура зачинов. Это в первую очередь сказывается в стремлении писателя, четко выраженном в каждом романе, с самого начала представить место действия, его время и героя. Финалы романов позднего периода непременно связаны с зачинами тематически и содержательно, включают в себя философско-этические размышления и сентенции, которые, в свою очередь, переключаясь с эпиграфами, уточняют, углубляют и расширяют идейно-смысловое содержание романов.

**Ключевые слова:** поэтика, композиционная структура, Грэм Грин, зачин, финал

**Kalnytska V.B. Structural arrangement of beginnings and endings in later novels by Graham Greene with first person narration.** The study deals with the assessment of a semantic relationship between the beginnings and finals in later novels by Graham Greene with first person narration, which in their interrelation are one of the most important sense-bearing aesthetically significant elements. This is primarily demonstrated by the author's intent to give the details regarding the characters, scene and time of the events from the very beginning of the novel. Finals of the later novels are related to the beginnings thematically and substantively and include philosophical and ethical reflections, which, in turn, echoing the epigraphs, clarify, deepen and broaden aesthetic and semantic content of the novels.

**Key words:** poetics, composition structure, Graham Greene, beginning, ending.

---

Одним из важнейших элементов вводящей в систему повествования структуры после паратекста является начало (зачин) романа – первые строки, первый абзац или несколько начальных абзацев. Их роль состоит в том, чтобы дать первичную информацию о тексте и побудить читателя к дальнейшему знакомству с ним, заключить, по выражению В. Жува, «соглашение с читателем» [7, р. 16]. Роль открытого приглашения к чтению, как правило, выполняет авторское предисловие, вариантом которого у Грина выступают его посвящения-обращения. Первые же строки романа – это скорее имплицитное приглашение, задача которого заключается в том, чтобы ответить на три основных вопроса предлагаемой истории: кто? где? когда?, то есть сообщить читателю, кто является главным героем истории, где и когда она происходит.

Рассмотрим с точки зрения этой стратегии повествования зачины послевоенных романов Грина в их соотносительности с финалами. Сначала обратимся к группе романов, в которых повествование ведется от первого лица:

«Конец одного романа» (1951) начинается так:

«У повести нет ни начала, ни конца, и мы произвольно выбираем миг, из которого смотрим вперед или назад. Я говорю "мы" с не должной гордостью писателя, которого (если замечали) хвалили за мастерство; а выбрал я, своей волей выбрал темный январский вечер 1946 года, Коммон, Генри Майлза в потоках дождя – или образы эти меня выбрали? По законам моего ремесла прилично, правильно начать отсюда, но если бы я верил хоть в какого-то бога, я бы поверил и в руку, которая тронула меня за локоть, и в голос, сказавший: "Заговори с ним, он тебя не видит".

И впрямь, почему я с ним заговорил? Если "ненависть" – не слишком сильное слово для нас, людей, я ненавидел и его, и жену его Сару. Наверное, после этого вечера он возненавидел

меня, как ненавидел иногда жену и того, другого, в которого мы, на наше счастье, не верили. Так что это рассказ скорее о ненависти, чем о любви, и если я похвалю Генри или Сару, можете мне верить – я пишу наперекор себе, ибо горжусь как писатель, что предпочитаю посильную правду даже своей непосильной ненависти» [1, с. 6].

Всего в двух абзацах Грин, следуя своей эстетике представления места, времени и героя в самом начале повествования, четко обозначил пространственно-временные параметры истории (темный январский вечер, Коммон), героев (Генри Майлз, его жена Сара, сам повествователь, являющийся профессиональным писателем) и характер самой истории (рассказ скорее о ненависти, чем о любви, о ненависти повествователя и к Генри, и к Саре, а также о ненависти Генри к своей жене и к какому-то загадочному «другому», и, предположительно, о возросшей ненависти Генри к рассказчику). Более того, здесь заявлена и позиция самого рассказчика к истории и к ее участникам – явное предубеждение, отмеченное печатью ненависти и противящееся возможной похвале, случайное проявление которой рассказчик готов поставить себе в писательскую заслугу. То есть, здесь не только представлена ситуация, предшествующая рассказу, но и задана эмоциональная тональность рассказа – ненависть, порожденная какой-то историей, участниками которой являются четверо человек. Тональность эта подчеркнута и тремя выразительными штрихами: темный январский вечер, Генри Майлз в потоках дождя, просящий рассказчика о моральной поддержке и помощи.

Поведенная далее история любви как история преобразования героя, приведшая его, говоря словами Э. Фромма, от разрушительного модуса обладания (эгоистическое стремление безраздельно владеть Сарой, подчинив ее телесно и духовно) к модусу бытия, завершается выразительной

картиною фінала, где герой, потерявший любимую, не только избавляется от ненависти к ней и к ее мужу, но и, проявляя чувства сострадания, солидарности и альтруизма, берет последнего под свою опеку:

«Я положил руку Генри на рукав – поддержал его, я должен быть сильным за нас двоих, а он еще не понял своего горя.

– Я только этих прогулок и жду, – сказал он.

В начале я писал, что это книга о ненависти, и, направляясь рядом с Генри к вечернему нашему пиву, я нашел слова, которые, кажется, отвечали этому зимнему духу: "Господи, Ты сделал достаточно, Ты много отнял от меня, я слишком устал, слишком стар, чтобы учиться любви, оставь же меня в покое!" [1, с. 154]

Внешне финал романа как бы парадоксально противоостоит его началу: заявленная история о всепоглощающей ненависти оказывается в итоге историей драматически напряженной любви, преображающей героя и поднимающей его к подлинной человечности, однако это не совсем так. Во-первых, финал тесно соотнесен с зачином кольцевой композицией: те же герои, та же ситуация, когда один из них нуждается в поддержке, те же ключевые понятия «ненависть», «любовь». Но если в зачине ненависть была заявлена как разрушительно-агрессивное начало, как всепоглощающее чувство, то в финале она снимается пережитыми страданиями и осознанием своей неправоты в безрассудно эгоистическом отношении к самоотверженно и преданно любившей его женщины. На смену ненависти приходит глубоко человеческое чувство сострадания к горю другого человека и искреннее желание поддержать его. Во-вторых, эта кажущаяся парадоксальность гармонически соответствует эпиграфу, также содержащему в себе смысловой парадокс: в сердце человеческого есть места, которых еще нет.

Типологически близок зачину «Истории одного романа» и зачин следующего романа Грина *«Тихий американец»* (1955):

«После ужина я сидел у себя в комнате на улице Катина и дожидался Пайла. Он сказал: "Я буду у вас не позже десяти", – но когда настала полночь, я не смог больше ждать и вышел из дома. У входа, на площадке, сидели на корточках старухи в черных штанах: стоял февраль, и в постели им, наверно, было слишком жарко. Лениво нажимая на педали, велорикша проехал к реке; там разгружались новые американские самолеты и ярко горели фонари. Длинная улица была пуста, на ней не было и следа Пайла.

«Конечно, – сказал я себе, – его могли задержать в американской миссии, но тогда он непременно позвонил бы в ресторан: он ведь дотошно соблюдает приличия». Я повернул было

назад к двери, но заметил, что в соседнем подъезде стоит девушка. Я сразу ее узнал, хоть и не мог разглядеть лица, а видел только белые шелковые штаны и длинную цветастую кофту. Она так часто ждала моего возвращения в этот самый час и на этом самом месте.

– Фуонг, – окликнул я ее. Это значило Феникс, хотя ничто в наши дни не похоже на сказку и не возрождается из пепла. Она мне ничего не сказала, но я знал, что она ждет Пайла. – Его нет» [5, с. 7].

Здесь также даны время и место, предшествующее началу рассказываемой истории (поздний февральский вечер после ужина; комната на улице Катина где-то в Юго-Восточной Азии, о чем говорит упоминание о велорикше и о февральской жаре; рассказчик, безрезультатно ожидающий назначенного прихода некоего Пайла; девушка по имени Фуонг (Феникс), тоже ожидающая в соседнем подъезде того же самого Пайла). Начало тревожное и интригующее: два человека, обеспокоенные непоявлением Пайла в условленном месте и в условленное время; рассказчик, выходящий из дома в поисках Пайла, и его загадочное сообщение девушке о том, что Пайла нет. Сообщение, которое может быть истолковано в двух смыслах: в том, что того, о ком идет речь, здесь нет, и в том, что его вообще уже нет. Фактически, начало романа проецирует и любовную (рассказчик – Фуонг – Пайл), и детективную историю, основные герои и место которой обозначены в трех коротких абзацах.

Финал романа завершается сценой, которая возвращает читателя к его началу: те же два героя, рассказчик и Фуонг, но не отчужденные, как в начале, а составляющие счастливую семейную пару. Упоминается, как и в зачине, тот же Пайл:

«Напротив, на книжной полке, словно портрет молодого человека с короткой стрижкой и черной собакой у ног, стояла «Миссия Запада». Теперь уж Пайл никому не причинит вреда». Далее идет разговор рассказчика с Фуонг о Пайле, в котором он пытается выяснить, не скучает ли она по нему, в какой-то мере ревнуя Фуонг к Пайлу.

Завершает роман следующий пассаж, углубляющий нравственно-этическую проблематику романа: «Я думал о том первом дне, когда Пайл сидел подле меня в «Континентале», с тоской поглядывая на аппарат для содовой воды в кафе-молочной напротив. После его смерти все пошло у меня гладко. Но как бы я хотел, чтобы существовал тот, кому я мог бы выразить всю свою горечь» [5, с. 187].

Примечательно, что отличительная по эмоциональному настрою от зачина картина финала (там – неопределенность, отчужденность и тревога, здесь – умиротворение, согласие и покой), смылосодержательно дополняется виртуальным присутствием мертвого Пайла: о нем говорится в

начале, середине и в конце заключительного эпизода. Этим подчеркивается, на наш взгляд, как благотворность для судьбы рассказчика совершенного им акта справедливости – устранения человека, несущего зло мирным людям, так и мучительная для его сознания и совести необходимость подобного акта.

Принцип обстоятельного воссоздания предшествующей рассказу картины, дополненный элегическими размышлениями повествователя, сохраняется и в романе *«Комедианты»* (1966):

«Когда я перебираю в памяти серые монументы, воздвигнутые в Лондоне полузабытым героям былых колониальных войн, – генералам на конях и политическим деятелям во фраках, которых и подавно никто не помнит, мне не кажется смешным скромный камень, увековечивший Джонса по ту сторону Международного шоссе, которое ему так и не удалось перейти, в далекой от его родины стране, – впрочем, я и по сей день не знаю, где была его родина. Но он жизнью заплатил за этот памятник – пусть и против своей воли, – а вот генералы обычно возвращаются домой невредимыми, и если платят за свои памятники, то лишь кровью своих солдат; что же до политиков – кого интересуют мертвые политики, кто помнит, за что они ратовали при жизни? Свобода торговли меньше интересует людей, чем война с племенем ашанти, правда, лондонские голуби не разбираются в таких тонкостях. Exegi monumentum. И когда мое своеобразное ремесло приводит меня на север, к Монте-Кристи, я, проезжая мимо этого камня, горжусь тем, что его воздвигли не без моего участия» [2, с. 207].

Во втором абзаце рассказчик сообщает читателю, когда и где произошло его знакомство с Джонсом, а равно и с другим основным персонажем романа – Смитом. Читатель узнает и о социальном статусе повествователя: он хозяин пустышей гостиницы на Гаити, куда он и плывет на грузовом судне «Медея».

Финал «Комедиантов» смыкается с началом романа, возвращением рассказа к Джонсу (через сновидение повествователя, что придает финалу еще большее смысловое значение: само подсознание рассказчика свидетельствует о значимости поступка Джонса – смерть ради других). Показательно также, что завершающий повествование сон снится рассказчику после получения им прощального письма, своего рода духовного завещания, доктора Мажю, в котором тот умоляет рассказчика не быть равнодушным и не отвергать «веры вообще», ибо «всегда есть другая вера взамен той, которую мы теряем» [2, с. 480]. Размышляя после письма о человеке, утратившем чувство служения долгу, неспособным любить и даже грешить, он вспоминает из своего

детства поучение католических наставников о том, что одно из испытаний веры заключается в готовности за нее умереть, что приводит его к вопросу: «Но за какую же веру умер Джонс?». И далее следует завершающий роман сон:

«И неудивительно, что в ту ночь мне приснился Джонс. Он лежал рядом со мной на высохшей равнине среди голых скал и говорил:

– Не просите меня найти воду. Я не могу. Я устал, Браун, устал. После семисотого представления я иногда забываю свои реплики, а их у меня всего две. Я сказал ему:

– За что вы умираете, Джонс?

– Такая уж у меня роль, старик, такая у меня роль. Но в ней есть забавная реплика. Слышали бы вы, как хохочет весь зал, когда я ее произношу. Особенно дамы.

– Что же это за реплика?

– В том-то и беда, что я ее забыл.

– Джонс, вы должны ее вспомнить.

– Вспомнил. Я должен сказать – вы только поглядите на эти проклятые камни! – «Подходящее местечко!» – и все хохочут до упаду. Тогда вы говорите: «Для чего? Чтобы задержать этих ублюдков?» – А я отвечаю: «Нет, совсем для другого» [2, с. 480].

Отчетливо просматривается типология гриновского зачина и в романе *«Путешествия с моей тетушкой»* (1969): «Впервые я познакомился с тетушкой Августой, когда мне было за пятьдесят, на похоронах моей матери. Матушка немного не дожила до восьмидесяти шести, а тетя Августа была лет на десять-двенадцать моложе. К этому времени я уже два года как оставил свою банковскую должность, получив приличную пенсию и умеренно ценный подарок. Наш банк влился в Вестминстерский банк, и филиал, где я служил, был за ненадобностью ликвидирован. Все вокруг полагали, что мне необыкновенно повезло, но я, честно говоря, не знал толком, чем себя занять. Я не был женат, привык вести уединенный образ жизни, и у меня не было никаких особых пристрастий – разве что разведение георгинов. Поэтому похороны матери внесли некоторое оживление в мое однообразное существование.

Отец мой умер сорок с лишним лет тому назад. Он был строительным подрядчиком и отличался какой-то патологической сонливостью: в любое время дня он мог уснуть в самом неожиданном месте. Это выводило из себя матушку, женщину весьма энергичную, и она положила себе за правило всякий раз разыскивать его и будить» [4, с. 202].

Как видим, здесь буквально с первых строк представлен герой, охарактеризованный и в возрастном, и в социальном и в поведенческо-психологическом плане (ему за пятьдесят, он

банковский служащий на пенсии, ведущий размеренный образ жизни, без каких-либо увлечений, кроме разведения георгинов), описаны все его близкие (мать, отец и тетушка), время и место (похороны матери в крематории).

Начало повествования предельно спокойное и размеренное, но в то же время и интригующее: тетья, впервые за пятьдесят лет представшая перед рассказчиком в ситуации похоронного обряда; упоминание об отце, отличавшемся «патологической сонливостью», которая побуждала мать героя, «женщину весьма энергичную», постоянно пребывать в поисках уснувшего мужа, – все это в контексте дальнейшего развития сюжета и финала делает зачин действительно четко организованной проекцией и событийного, и смыслового уровней. Интерес тети, проявленный к одинокому племяннику, коренным образом изменивший его жизнь и вовлекший его в немислимые им ранее авантюры, приводит его к парадоксальному открытию: похороненная им мать вовсе не его биологическая мать, а подлинной матерью является ее сестра – тетушка Августа:

Типологии финалов этой группы романов отвечает и завершение романа «Путешествия с моей тетушкой»: в последних двух абзацах присутствуют, как и в зачине оба главных героя – рассказчик Генри и его тетушка, оказавшаяся его матерью, а также сообщение о нынешнем положении рассказчика. Но как изменился его жизненный уклад и его интересы! Из холостяка, который вел уединенный образ жизни и интересовался лишь разведением георгинов, он превращается в активного предпринимателя-контрабандиста, помолвленного с пятнадцатилетней дочерью начальника парагвайской таможни благодаря международному авантюристу Висконти, давнему любовнику его тетушки-мамы. И хотя Висконти становится причиной гибели прежнего любовника тетушки – забавного и трогательно простодушного негра Вордсворта, к которому рассказчик испытывал искреннюю симпатию, у него, как он сам признается, нет времени «размышлять о бедном Вордсворте». И далее: «Мистер Висконти не нажил еще состояния, и импорт-экспорт отнимает у меня все больше времени. У нас бывают периоды взлетов и падений, так что фотографии, сделанные во время нашего, как мы называем, великого приема, где запечатлены высокопоставленные гости, не раз оказывали нам услугу. «Дакота» теперь принадлежит нам целиком, поскольку нашего партнера случайно застрелил полицейский из-за того, что тот не умел объясняться на гуарани. И теперь все свободное время я трачу на изучение этого языка. В следующем году дочери начальника таможни исполняется шестнадцать лет, и я женюсь на ней.

Союз наш одобрен мистером Висконти и ее отцом. Между нами, конечно, большая разница в возрасте, но она нежное и послушное создание, и теплыми благоухающими вечерами мы читаем с ней вместе Браунинга:

Бог в своих небесах,

И в порядке мир» [4, с. 458-459].

Элегический финал романа связан с зачином своеобразным смысловым парадоксом: экстравагантная Августа, которую рассказчик в течение пятидесяти лет считал своей тетушкой, оказывается его настоящей матерью, а закоренелый домосед под ее влиянием обретает вкус к авантурным приключениям и становится по сути дела контрабандистом под покровительством властных структур, что вполне соответствует авторской стратегии комедийно-юмористического произведения.

В типологию зачинов гриновских романов с повествованием от первого лица вписывается и начало романа «Доктор Фишер из Женевы или Ужин с бомбой» (1980). Здесь также писатель уже в первом абзаце романа [см.: 2, с. 483] обозначает героя с точки зрения его социального статуса (письмоводитель и переводчик на шоколадной фабрике) и его антагониста (швейцарского миллионера, разбогатевшего на зубной пасте «Букет Зуболюба»), место действия (Женева и пригород Женевы Веве), эмоциональную атмосферу (ненависть) и причину этой ненависти (не богатство миллионера, а его высокомерие и презрение ко всем и всему на свете, даже к своей дочери). Начало романа недвусмысленно проецирует суть дальнейшего конфликта как конфликта нравственно-этического противостояния мелкого служащего и могущественного миллионера, который завершается в финале крахом последнего и примирением с жизнью главного героя:

«Иногда я пью кофе с мсье Стайнером – он не пьет спиртного. Он рассказывает о матери Анны-Луизы, и я его не прерываю. Я даю ему выговориться, а сам думаю об Анне-Луизе. Враг наш мертв, и ненависть наша умерла вместе с ним, оставив нас с нашими столь разными воспоминаниями о любви. Жабы все еще живут в Женеве, и я стараюсь как можно реже бывать в этом городе. Однажды возле вокзала я встретил Бельмона, но мы не заговорили. Я много раз встречал и мистера Кипса, но он меня не видит, уставясь взглядом в тротуар, а единственный раз, когда я столкнулся с Дином, он был слишком пьян чтобы меня заметить. Только миссис Монтгомери раз подвернулась мне в Женеве и весело окликнула меня из двери ювелирного магазина: "Не может быть, да это ж вы, мистер Смит!" – но я сделал вид, что не слышу, и поспешил дальше, на свидание с покупателем из

Аргентини» [2, с. 572].

Завершающий группу романов с «Я-повествованием» роман «Капитан и враг» (1988) не является исключением относительно устойчивости типологической парадигмы гриновских зачинов. Здесь налицо все характерные элементы начальной части повествования: двадцатидвухлетний герой, вспоминающий свой двенадцатый день рождения, решительно изменивший его жизнь школьного изгоя; его будущий наставник, заменивший ему отца, Капитан; место завязки дальнейших событий – школьный двор, герой, убегающий от своих преследователей и сталкивающийся с директором и Капитаном, который выиграл мальчишку у его отца в трик-трак и пришел его забрать [см.: 3, с. 255].

Финал, как и в предыдущих романах, возвращает читателя к зачину, но, в отличие от них, герои «Капитана и врага» присутствуют в нем лишь виртуально: оба они мертвы. В других романах обычно исчезает лишь один из героев. Финал здесь подается от безличного повествователя. Начальник панамской разведки (развязка романа происходит в Панаме, куда к Капитану прибывает рассказчик, утаивший от него смерть его возлюбленной), в руки которого попала оставленная рассказчиком в номере гостиницы рукопись своего романа. Поскольку в рукописи, кроме истории взаимоотношений Капитана и рассказчика, речь шла и о мистере Квигли, американском разведчике, разыгрывающем перед рассказчиком роль финансового корреспондента и друга Капитана, полковник Мартинес полагает забавным передать ее кубинцам, где она, будучи напечатанной, может получить премию «как лучшая книга по американскому шпионажу» [3, с. 388]. В то же время его беспокоит другой аспект рукописи: в ней несколько раз упоминается имя Кинг-Конг, за которым скрывается, как он считает, некая важная фигура американской разведки или же шифровальное слово, во всяком случае, «единственный ключ, которым мы располагаем» [3, с. 388]. Финальная фраза романа: «Главный вопрос остается – что такое или кто такой Кинг-Конг» [3, с. 388], переводит повествование в комический регистр, что представляется, на первый взгляд, нелогичным в свете трагической гибели Капитана и последовавшей затем гибели повествователя.

Однако в романе есть еще один финал, предшествующий этой фразе. И именно через него она тесно сопряжена с общей идеей романа – проблемой различения добра и зла, которая оказалась не под силу рассказчику, не сумевшему разглядеть в своем приемном отце и наставнике Капитане главное его качество – доброту, отзывчивость на чужую беду, способность любить и заботиться о любимой. Его душевная черствость и предельный эгоизм стали причиной смерти Капитана, лишь после которой ему начала

приоткрываться глубокая человечность его приемного отца, но жизнь рассказчика, собравшегося «пойти за собственными мулами, груженными золотом в поисках собственного будущего» [3, с. 383], обрывается в автокатастрофе по дороге в аэропорт. Перед этим в тексте трижды упоминается Кинг-Конг, громадная горилла из американского фильма, на который повел его Капитан. Сначала он вспоминает, как спросил Капитана, почему преследуемый полицией Кинг-Конг не бросает девушку, которую несет, ведь она тяжелая и мешает ему убежать, и как Капитан ему ответил: «Он же любит ее, малыш, неужели тебе это непонятно?» [3, с. 382]. Затем он обнаруживает это имя в последнем письме Капитана, по всей видимости, адресованном ему и, наконец, он удивляется странному совпадению: они оба почти одновременно вспомнили о Кинг-Конге. В контексте первого финала Кинг-Конг предстает метафорой любви и привязанности присущей Капитану, но так и не испытанной, и не понятой рассказчиком. Второй, комедийно-юмористический финал, думается, введен Грином, чтобы еще больше подчеркнуть трагическую бессмысленность эгоистически-бездуховной философии жизни человека, которую исповедует рассказчик.

Таким образом, анализ поэтики зачинов и финалов поздних романов Грина как важнейших смыслодержателей и эстетических элементов художественного текста позволяет сделать вывод о том, что они имеют достаточно отчетливо выраженную формально-смысловую структуру (непрерывное наличие в зачине каждого романа более или менее обстоятельных данных о герое/героях, месте и времени событий); соотносимость финалов с зачинами, которая выражается в том, что в них всегда присутствуют заявленные в зачинах герои, а в случае их гибели – упоминание о них, что придает повествованию завершенность и целостность одновременно, актуализирует, уточняет и расширяет связанные с героями философско-этические и нравственно-религиозные смыслы. О принципиальной важности зачинов в повествовательной структуре своих романов говорил и сам писатель. Так, в одном из интервью он заметил: «...Начать роман – для меня это как в самолете, когда он разбегается перед взлетом. Только оторвавшись от земли, веришь, что долетишь – допишешь книгу. Бывает, взлет надолго затягивается! Когда я писал «Почетного консула» ... думал, так никогда и не дождусь ощущения – что уже в воздухе. Знал, каким будет конец книги, последние страницы стояли перед глазами, а вот оторваться от земли, казалось, я так и не смогу» [6, с. 231].

Это высказывание писателя, думается, является еще одним подтверждением не только программирующей и смыслообразующей роли

начал в его романах, но и элементом, органически связанным с финалом повествования и придающим повествованию художественно-эстетическую завершенность.

### Литература

1. Грин Г. Конец одного романа / Грэм Грин; [пер. с англ. Н. Трауберг] // Иностранная литература. – 1992. – №6. – С. 146-226.
  2. Грин Г. Наш человек в Гаване; Комедианты; Доктор Фишер из Женевы или ужин с бомбой: Романы / Грэм Грин; пер. с англ. – М.: Эй-Ди-Лтд, 1994. – 574 с.
  3. Грин Г. Почетный консул; Капитан и враг; Монсеньор Кихот: Романы / Грэм Грин; Пер. с англ. - М.: «Эй-Ди-Лтд», 1994. – 558 с.
  4. Грин Г. Стамбульский экспресс; Путешествия с моей тетушкой: Романы / Грэм Грин; пер. с англ. – М.: Эй-Ди-Лтд, 1994 – 462 с.
  5. Грин Г. Тихий американец: Роман/ Грэм Грин. Перев. с англ. Е. Гольшевой и Б. Изакова. – М.: Иностран. лит., 1956. – 190 с. [Послесловие. А.Аникст. Грэм Грин и его роман «Тихий американец»]. – С. 181-189.
  6. Стояновская Е. После ужина с бомбой. Грэм Грин / Евгения Стояновская // Иностранная лит. – 1982. - №9. – С. 230-235.
- Jouve V. Poetique du roman / Vincent Jouve. – [2e ed.]. – P.: Armand Colin, 2007. – 238 p.