

ДОКУМЕНТ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

УДК 821.111

ГРАНИЦЫ МЕЖДУ ВЫМЫСЛОМ И РЕАЛЬНОСТЬЮ: ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ МОДЕРНИЗМ В РОМАНЕ ГЕНРИ ГРИНА «ПОЙМАННЫЕ»

© И.А.Авраменко

На основании осмысления критикой феномена «документальный модернизм», сформировавшегося в английской литературе 1930-х гг., рассматривается роман 1943 года, принадлежащий практически не исследованному в России представителю позднего модернизма Генри Грину. Показано, как роман, написанный в ситуации интереса к журналистским жанрам, отталкивается от мемуарности и автобиографизма, релятивизирует отношения первичной (исторической) и вторичной (художественной) реальностей и проблематизирует отношения между повествовательными инстанциями. В этом видятся предпосылки движения английской литературы к постмодернизму. Преодолеваемая и обыгрываемая документальность повествования рассматривается как на уровне внешнего контекста романа (автобиография самого Грина, влияние мемуаров Пруста), так и во внутреннем художественном мире романа (отношения автора, повествователя, персонажа и читателя как субъектов повествования).

Ключевые слова: английский роман 1940-х гг., Генри Грин, документальный модернизм, граница, художественный вымысел, объективная реальность, автор, повествователь, персонаж, читатель.

Сегодня в отечественном литературоведении модернизм представляется понятием с размытыми границами, как «категория подвижная, поливалентная, нестабильная» [1: 109]. В частности, не является монолитным и постоянно пересматривается английский канон модернизма. Отдельные писатели рассматриваются как стоящие на границе нескольких художественных систем: модернизма, реализма, натурализма (см., например, [2]).

Нет единства в понимании модернизма, его границ и сущностных признаков и среди зарубежных исследователей, даже если мы сознательно ограничимся научным источником типа путеводителя, монографии, учебного пособия, которые представляют «выдержанное», выкристаллизовавшееся представление о явлении.

Так, к примеру, в своей «Истории английской литературы» Майкл Александер отводит модернизму лишь 1914-1927 годы, а конец двадцатых и тридцатые годы определяет как «не-модернизм» (non-modernism) [3: 343].

Джесси Матц в главе «Роман», входящей в коллективное исследование «Путеводитель по модернистской литературе и культуре» (2006), считает «ядром» модернистского романа 4 ключевых текста: «Улисса» (1918-1922) Дж.Джойса, «В поисках утраченного времени» М.Пруста (1913-1927), «Становление американцев» (1925) Г.Стайн и «Человека без свойств» (написан в

1913 г., опублик. в 1952 г.) Р.Музиля. Таким образом, модернизм ограничивается периодом 1910-20-х гг. Исследователь формулирует распространенное мнение об эволюции модернизма: «В 1930-х годах модернизм начинает вымирать, его последний вздох приходится на начало Второй мировой войны (возможно, это последние произведения Джойса и Вулф – «Поминки по Финнегану» (1939) и «Между актами» (1941)), а ко времени развития постмодернизма в 1960-х он уже холодный труп» [4: 218].

Авторы «Краткого путеводителя по модернизму» снабжают книгу хронологией, начинающейся 1880-м и завершающейся 1939-м годом. По их мнению, «теоретические размышления о том, когда именно зародился модернизм и когда он прекратил свое существование, выглядят с течением времени все более бесполезными» [5: 2].

Перикл Льюис, автор монографии «Кембриджское введение в модернизм» (2007) отсчитывает хронологию модернизма с появления бодлеровских «Цветов зла» в 1857 г. и завершает ее постановкой беккетовского «В ожидании Годо» в 1953 г., отводя модернизму целый век [6: 249-251].

Модернизм как явление с размытыми границами, как «плавающее означаемое» начинает втягивать в свою сферу имена, произведения и явления, прежде с ним не ассоциировавшиеся. За рубежом уже достаточно основательно изучены

связи модернизма (в том числе высокого) с политикой (см., например, [7]), тогда как для российских исследователей пару десятилетий назад аполитичность модернизма была «очевидна». Или появляются такие исследования, как «Модернизм и евгеника: Вулф, Элиот, Йейтс и культура вырождения» Дональда Чайлдса [8].

В рамках данной статьи мы обратимся к совмещению таких понятий, как модернизм и документальность. Пионером в этой области является Тайрус Миллер, который в своей статье 2002 года «Документализм / Модернизм: Конвергенция и комплементарность в 1930-х гг.» начинает с перечисления контрастных черт, присутствующих двум явлениям. Для модернизма характерно «враждебное отношение к миметическому визуальному и литературному воспроизведению, обнажение семиотических, социальных и психологических условностей, позволявших традиционному искусству считаться правдоподобной картиной действительности... тенденция к усложненности, фрагментированности и абстракции; саморефлексия и повышенное самосознание; нарочитая демонстрация литературной техники; полемическое отстранение от повседневной жизни и культуры. Документализм, казалось бы, напротив, черпает силы и вдохновение из противоположной области повседневного, популярного мира» [9: 225]. Однако далее автор заявляет: «Формально инновационный эксперимент [модернизм] и натуралистическое исследование обыденной жизни [документализм] были не столько противоположными, сколько взаимодополняющими (комплементарными) моментами в рамках более широкой модернистской поэтики» [9: 226].

Вслед за Георгом Лукачем Миллер видит модернистский разрыв с реализмом уже в натурализме Золя. Смещение, отрицание «типичного» в «иерархии значимого» объединяет натурализм и модернизм в противопоставлении реализму с его социально значимыми «типами»: «Модернистская литература замещает конкретную типичность абстрактной частностью» [9: 227].

Одновременно с этим, опираясь на рассуждения У.Х.Одена и Пола Рота, Миллер вскрывает двойственный характер документализма, который «потенциально разрывается между двумя основными эстетическими тенденциями: реалистической «типичностью», которая позволяет документализму быть «верным жизни» и поэтому быть социально значимым, и натуралистической или модернистской частностью (particularity) фотографически переданной детали, которая стремится преодолеть правдоподобие

ради эмоционального или же эстетического воздействия образа» [9: 229].

Размышления Миллера продолжают Мэри Энн Гиллис и Аурелия Манхуд в работе «Модернистская литература: Введение». Они также продлевают английский модернизм в 1930-е гг., которые характеризуют следующим образом: «Модернисты не просто продолжают расширять границы жанров, с которыми их часто ассоциировали, но и развивают инерцию экспериментирования с новыми формами литературы. Эти вылазки в новые жанры идут параллельно с появлением документальной традиции и призывом к действию через политически и социально ангажированную литературу» [10: 141]. Раскрывая особенности слияния модернизма этого периода с документализмом, они пишут: «Документальная литература и модернизм оба основаны на разрушении последовательности мира и, следовательно, они низводят деталь до обычной частности. ... Оба полагаются на частность и, концентрируясь на детали, стремятся раскрыть до толе невидимое» [10: 135-136].

Миллер иллюстрирует конвергенцию модернизма и документализма на примере творчества группы «Mass Observation» (Humphrey Jennings, Charles Madge, David Gascoyne). Гиллис и Манхуд за примерами обращаются, очевидным образом, к творчеству У.Х.Одена, Сесила Дэя Льюиса, Луиса МакНиса, Стивена Спендера, Грэма Грина, Кристофера Ишервуда, Джорджа Оруэлла. В данной работе мы идем несколько дальше и пытаемся проследить трансформацию взаимодействия модернизма и документализма в английском романе 1940-х гг. на примере произведения писателя, относимого обычно к «позднему модернизму». В отечественном литературоведении ни творчество Генри Грина (1905-1973), ни период 1940-х гг. в аспекте его модернистского характера практически не рассматривались.

Роман Генри Грина «Пойманные» (1943), сохраняя такие типично модернистские категории, как эпистемологическое сомнение, ориентацию на индивидуальное сознание персонажа, экспериментальную технику, одновременно движется в сторону журналистских жанров репортажа и очерка. В повествовании усиливается роль документальности и автобиографичности. В рамках данной статьи мы оставим за скобками роли детали, частности, характерной для документального модернизма, а сосредоточимся на конвергенции художественного и документального, на том, как Грин играет с границами, разделяющими художественное, (авто)биографическое, репортажное, а также с отношениями между автором, повествователем, персонажем и читателем,

в чем видится предвозвестие постмодернизма в английской литературе. Для рассмотрения первого типа границ, назовем их внешними, мы обратимся к литературному контексту романа «Пойманные». Границы второго типа, внутренние, мы проиллюстрируем достаточно подробным анализом начала текста романа как естественной границы художественного произведения и одновременно его сильной смыслообразующей позиции.

Джон Леман, критик и издатель (в том числе и романов Грина), говоря об английской литературе начала 1940-х гг., отмечает характерную для литературы периода черту – «популярность, которую получил в это время так называемый «репортаж». В самом деле, черта, отделяющая журналистику от художественной литературы, очень часто стиралась. То, что писали романисты, часто немногим отличалось от тщательно обработанного очерка, а журналисты постоянно стремились к приемам, которые прежде считались специальной принадлежностью беллетристов» [11: 227].

Многие критики отмечали правдоподобное изображение в романе Грина обстановки, условий жизни и состояния людей периода затишья (Phoney War) и первых налетов, документальный характер книги. Именно в «Пойманных» Грин широко пользуется такими до этого несвойственными ему приемами повествования, как резюме (А) (термин Ж.Женетта), прямая авторская характеристика (В) и прямые комментарии-обобщения повествователя (С). Как следствие, роман с самого начала приобретает тональность репортажа или очерка: «Его отец, Ричард Роу, пошел добровольцем в пожарную бригаду. Работал он двое через сутки. Это значит, что сорок восемь часов он находился на службе на случай пожара, а потом двадцать четыре часа мог делать что угодно. Выходных не было. Официальных праздников не соблюдали. Поезда тут же начали ходить так медленно, что он никак не мог бы съездить к Кристоферу за день (А).

Кристофер был, как любой ребенок в его возрасте, не очень заинтересованным или интересным, полный здоровья. Он любил дразниться и был осторожен, чтобы никто не узнал, что он чувствовал (В).

Естественно, он был обузой, не очень большой, учитывая, как обстояли дела первые несколько месяцев, но все же достаточно раздражающей на расстоянии. Ведь война ставит людей в такое положение, что они мало что могут поделить со своей жизнью, никаких перспектив, доходы сильно колеблются, всегда есть угроза повы-

шения налогов (С)» [12: 5. – *Здесь и далее перевод произведений Грина наш*].

По подсчетам Э.Стоукса, резюме в романе составляет 10 процентов всего текста – максимальный показатель среди романов Грина [13: 75]. В этом, несомненно, можно усмотреть влияние репортажа. В романе заметна также определенная доля автобиографичности. В 1940 г., за три года до романа, Грин опубликовал свои мемуары под названием «Собираю вещи: Автопортрет». Любопытная двойственность заключена уже в подзаголовке. Как читателю трактовать слово «автопортрет»: как «документальный» жанр живописи, воссоздающий предмет действительности, или же как создание эстетического объекта?

Позже, в известном интервью журналу «Paris Review» на вопрос Терри Саутерна, являются ли роман «Слепота» и книга «Собираю вещи» автобиографическими, писатель ответил: «Да, обе книги в целом автобиографичны. Но там, где речь идет обо мне, – это не обязательно точный портрет; это не фотографии. В конце концов, никто не знает самого себя, а просто пытается представить хоть какое-нибудь изображение своего времени. Не отражение в зеркале, с которым дерется кошка» [14]. Мы видим, что в своих высказываниях писатель последовательно сохраняет амбивалентность созданного им мира в отношении к категориям вымысла и реальности.

Автобиография Грина нарушает привычные законы жанра. Так, например, писатель не называет имен людей; написав книгу в возрасте 35 лет, он доводит повествование лишь до момента окончания Оксфорда; характерны недоговоренности, усложненный стиль письма. Книга начинается с объяснения причин ее написания и написания именно в форме воспоминаний: «Я родился с серебряной ложкой во рту в 1905 году, три года после одной войны и за девять лет до другой, слишком поздно для обеих. Но не слишком поздно для войны, которая, кажется, надвигается на нас сейчас, и это причина, чтобы записать все, что приходит в голову, пока тебя не убили; притворяться, что у тебя есть шанс выжить, – непозволительная роскошь. В этом мое оправдание: у нас может не появиться больше времени написать что-нибудь еще, и мы должны сделать что-то прямо сейчас. Поскольку у нас нет времени долго обдумывать книгу, нужно писать что первое приходит в голову, а это как мальчик становится мужчиной, как он жил, вещи, и люди, и отношение к ним. Все это можно было бы использовать в романах, в этой или другой не прямо личной форме материал был бы лучше, но у нас, я чувствую, нет времени. Нам

остаётся только производить инвентаризацию» [15: 1].

Ощущение начала конца, когда нужно «собирать вещи», т.е. подводить итоги, приводить в порядок всю свою жизнь, и делать это прежде всего через процесс воспоминания, – важная черта в характеристике главного героя «Пойманных», Ричарда Роу. Как и сам Генри Йорк (настоящее имя писателя) в начале Второй мировой, Ричард Роу работает во Вспомогательной пожарной службе и испытывает чувства, сходные с чувствами своего создателя: «Он нисколько не считал, что жизнь на [пожарной] станции, как бы мало ее ни оставалось, была на самом деле реальной. <...> Единственно реальным была для него собственная смерть через считанные дни» [12: 28].

Кэри Уолл приводит цитату из личного письма Генри Йорка: «Роу был мной, когда это подходило для книги. Пай был настоящим» [16: 446]. Это признание могло бы стать основанием причислить роман к художественно-документальному жанру, если бы не оговорка «когда это подходило для книги». Как мы видим, Грин не просто не стремится четко разграничить, что в его тексте является документальным, а что художественным, а играет с этими двумя реальностями, делая границу между ними проницаемой и подвижной. Игра с первичной и фикциональной реальностями не может не приводить на ум эксперименты постмодернизма.

Продолжая игру между своей жизнью и мемуарами, а также между мемуарами и романом, Грин играет и на границе с чужими текстами. «Собираю вещи» носит в себе следы влияния на Генри Йорка (и Генри Грина) творчества Пруста. Во-первых, в автобиографии Грин отмечает свое юношеское увлечение Прустом: «В это самое время выходили последние тома «В поисках утраченного времени», и каждый, кто делал вид, что разбирается в хорошей литературе и знает французский, знал Пруста. Хотя я не еврей, один из преподавателей в Оксфорде сравнил меня со Сваном. Это было для меня чрезвычайно приятно, но персонажем, который неизбежно упоминался хотя бы раз за вечер, был Шарлю» [15: 136-137].

Во-вторых, влияние заметно в самой манере письма, в неспешном, аккуратном, бережном движении вспоминающей мысли, итеративности повествования (которую так подробно анализирует у Пруста Жерар Женетт) и даже в собственно содержательных моментах. Вот, к примеру, что говорится о рыбалке, которой автор посвящает достаточно много места в книге: «Но сюда вниз по течению никто не ходил, и на долгие го-

ды это место принадлежало только мне, только вот идти сюда было дольше, и всегда был выбор: куда идти, вниз или вверх по течению, и в конце концов я всегда поступал одинаково. Если было время и у меня был с собой завтрак, я шел вверх и сначала рыбачил на запруде. Если ветер не спадал до чая, я шел вниз по течению рыбачить в блеске тонущего солнца, разбивающего воду на поля, состоящие из слепящих точек света, как будто бриллианты играющие на солнце» [15: 31]. Этот момент напоминает выбор героя Пруста, зависящий от погоды: идти ли в сторону Сванов или в сторону Германтов.

Именно инерцией мемуарного письма (собственного и прустовского) можно объяснить появление такого нехарактерного для Грина жанра, как роман-воспоминание. При этом критики часто заявляют, что «в «Пойманных», как и в «Жизни», Грин не стал ограничивать себя рамками документального реализма» [13: 15]. В подтверждение этого часто цитируется краткое предисловие к роману, где автор от своего лица обращает наше внимание на то, что «персонажи, хотя и основаны на действительности того времени, не взяты из жизни. Все это вымышленные мужчины и женщины. В этой книге реален только 1940 год в Лондоне. Именно эффект того времени я описал в художественной фикации «Пойманных». Г.Г.» [12: 4].

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

Амбивалентность границы между реальностью и художественным вымыслом развивается далее в аспекте одновременного разделения и слияния субъектов наррации, что включает в себя также и диалектику общего-конкретного, исторического-частного, объективного-субъективного, истинного-ложного. Авторское «я» предисловия переходит в «мы» повествователя, открывающее основной текст романа: «Когда в сентябре разразилась война, нам сказали быть готовыми к налетам» [12: 5]. Так совершается плавный переход от исторической реальности конкретного автора к реальности художественной, обобщенной (через «мы»), объединяющее нарратора и абстрактного читателя в их причастности военному опыту) и обобщающей (поскольку она представлена уже как Большая История).

Однако тут же в тексте появляется «он», и Большая История (History) снова приобретает конкретный характер, будучи сфокусированной на отдельных индивидах (his story). Но это уже конкретность не уровня автора, а уровня внутреннего мира художественной действительности, поскольку «он» – это «он» персонажа (точнее, двух персонажей: сына и отца): «Пятилетний Кристофер гостил у бабушки и дедушки в деревне. Его вдовый отец решил, что мальчик должен остаться там с тетей и не возвращаться в Лондон, пока не закончится война» [12: 5].

Это лишь первый шаг в художественную реальность, и мы еще не окончательно ушли от первичной реальности, потому что читатель тут же вспоминает еще один, до этого не упомянутый, паратекст (термин Ж. Женетта) – посвящение романа сыну писателя, Себастьяну. Отметим также, что в отношении к воспринимающему читательскому сознанию журналистская фактографичность изложения, стремящегося представить события как настоящие, как происходящие непосредственно в момент нашего восприятия, могла иметь совершенно противоположный эффект. Уже первые читатели романа, описывающего начало войны, но опубликованного в 1943 г., не могли не воспринимать его события как уже случившиеся. Поэтому априори возникает временная дистанция между читателем и миром романа, события по умолчанию помещаются в план прошедшего.

Однако, проложив эту границу, наррация одновременно стремится ее преодолеть: «Поэтому, после трех месяцев войны без налетов, когда наступил спад, Роу работал четыре дня, чтобы получить два дня выходных. Он сел на поезд. Шел дождь. Вагоны были забиты молодыми людьми в форме. Скоро стало темно. Когда некоторое время спустя, полный тревоги, он вышел ночью под холодный дождь, вернулся в старую жизнь, на платформу, сияющую как чернила, подобную темной картинке на стекле, закрывающем лампочку, он сказал про себя, что зря ожидал так много от этой встречи» [12: 5-6. – *Здесь и далее курсив в тексте романа наш*]. События, только что представленные в их исторической «прошедшести» (*после трех месяцев войны без налетов*), мгновенно принимают характеристики происходящего на наших глазах. Фактографично и, казалось бы, обобщенно и объективно поданные, они тем не менее не воспринимаются как «исторический факт». Объяснение этому – введение перспективы персонажа. В приведенном примере она проявляется как временная (*скоро, некоторое время спустя*) и психологическая (*тревога*) точки зрения, а также через внутрен-

нюю речь персонажа (*он сказал про себя*). Эта перспектива не была бы настолько явной без предваряющего ее слова повествователя, сигнализирующего о временной дистанции между событиями и их восприятием. С другой стороны, отстраненный характер изложения через объективирующую фразеологическую точку зрения повествователя (описание железнодорожной платформы) не дает нам полностью «раствориться» в настоящем персонажа.

Неоднозначное разделение на прошлое и настоящее сохраняется в воспринимающем читательском сознании до 25 страницы, когда вводится новый временной план, художественное будущее, в отношении которого все изложенные события предстают как воспоминания. Описывается вторая поездка Роу к сыну: поезд, станция, дорога домой, ночь, следующий день – день рождения Кристофера. «На следующий день Ричард подарил велосипед, который купила Ди. Много месяцев спустя, в разгар первых бомбежек, Роу не мог вспомнить, как мальчику вручили подарок. Совершенно точно, отчетливо он помнил, что Кристофер вошел в спальню довольно поздно утром, потому что он все еще видел лицо мальчика, напряженное от волнения. <...> Еще позже он понял, что не может, за давностью событий, отличить этот велосипед от трехколесного, который они подарили за год до этого» [12: 25].

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

* * * * *

1. Ушакова О.М. Модернизм: о границах понятия // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – № 6 (12). – С. 109 – 114.
2. Проскурнин Б.М. Реализм? Неоромантизм? Модернизм? Взгляд на роман Дж.Конрада «Лорд Джим» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – № 2 (8). – С. 119 – 125.
3. Alexander M. A History of English Literature. – Macmillan, 2000. – 387 p.
4. Matz J. The Novel // A Companion to Modernist Literature and Culture / Ed. by David Bradshaw and

- Kevin J.H. Dettmar. – Blackwell Publishing, 2006. – P. 215 – 226.
5. A Concise Companion to Modernism / Ed. by D.Bradshaw. – Blackwell Publishing. – 2002. – 308 p.
 6. Lewes P. The Cambridge Companion to Modernism. – Cambridge University Press, 2007. – 276 p.
 7. Tratner M. Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats. – Stanford University Press, 1995. – 284 p.
 8. Childs D. Modernism and Eugenics: Woolf, Eliot, Yeats and the Culture of Degeneration. – Cambridge University Press, 2004. – 266 p.
 9. Miller T. Documentary/Modernism: Convergence and Complimentarity in the 1930s // Modernism / Modernity. – 2002. – Vol. 9. – № 2. – P. 225 – 241.
 10. Gillies M.A., Mahood A. Modernist Literature: An Introduction. – Edinburgh University Press. – 2007. – 218 p.
 11. Леман Дж. Английские писатели и война // Интернациональная литература. – 1942. – № 3 – 5. – С. 227.
 12. Green H. Caught. – L.: Hogarth Press, 1952. – 196 p.
 13. Stokes Ed. The Novels of Henry Green. – L.: Hogarth Press. – 1959. – 248 c.
 14. Southern T. Henry Green. The Art of Fiction No. 22 // The Paris Review. – 1958, Summer. – No. 5. – P.61 – 77 // URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/4800/the-art-of-fiction-no-22-henry-green> (дата обращения: 23.07.2014).
 15. Green H. Pack My Bag: a Self-Portrait. – L.: Vintage Classics, 2000. – 176 p.
 16. Essays on Henry Green // Twentieth Century Literature. – 1983. – No 4, vol. 29. – P. 379 – 500.

NEGOTIATING THE BOUNDARIES BETWEEN FICTION AND REALITY: DOCUMENTARY MODERNISM IN HENRY GREEN'S «CAUGHT»

I.A.Avramenko

The theoretical framework of the article is «documentary modernism» which as a literary phenomenon appeared in the English prose of the 1930s and as a notion is being conceptualized in contemporary criticism. This concept serves as a pivotal point of investigation of a novel by Henry Green, a late modernist who remains virtually unknown for the Russian scholars of literature. Written in the context of increasing interest in journalism, *Caught* is analyzed in the process of its narrative transgression of memoir and autobiography forms as well as the loss of determinacy between its narrative subjects. This can be regarded as evidence of the postmodernist trend gradually emerging in the English novel. Transgression of documentarism in *Caught* is investigated both from the outside (Green's own autobiography, the influence of Proust's memoirs) and from the inside of fictitious reality (relations between the author, narrator, character and reader).

Key words: English novel of the 1940s, Henry Green, documentary modernism, transgression, fiction, objective reality, author, narrator, character, reader.

1. Ushakova O.M. Modernizm: o granitsah ponyatiya // Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya. – 2010. – № 6 (12). – S. 109 – 114. (In Russian)
2. Proskurnin B.M. Realizm? Neoromantizm? Modernizm? Vzgl'yad na roman Dzh.Konrada «Lord Dzhim» // Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya. – 2010. – № 2 (8). – S. 119 – 125. (In Russian)
3. Alexander M. A History of English Literature. – Macmillan, 2000. – 387 p. (In English)
4. Matz J. The Novel // A Companion to Modernist Literature and Culture / Ed. by David Bradshaw and Kevin J.H. Dettmar. – Blackwell Publishing, 2006. – P. 215 – 226. (In English)
5. A Concise Companion to Modernism / Ed. by D.Bradshaw. – Blackwell Publishing. – 2002. – 308 p. (In English)
6. Lewes P. The Cambridge Companion to Modernism. – Cambridge University Press, 2007. – 276 p. (In English)
7. Tratner M. Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats. – Stanford University Press, 1995. – 284 p. (In English)
8. Childs D. Modernism and Eugenics: Woolf, Eliot, Yeats and the Culture of Degeneration. – Cambridge University Press, 2004. – 266 p. (In English)
9. Miller T. Documentary / Modernism: Convergence and Complimentarity in the 1930s // Modernism / Modernity. – 2002. – Vol. 9. – № 2. – P. 225 – 241. (In English)
10. Gillies M.A., Mahood A. Modernist Literature: An Introduction. – Edinburgh University Press. – 2007. – 218 p. (In English)
11. Леман Дж. Английские писатели и война // Интернациональная литература. – 1942. – № 3 – 5. – С. 227. (In Russian)
12. Green H. Caught. – L.: Hogarth Press, 1952. – 196 p. (In English)
13. Stokes Ed. The Novels of Henry Green. – L.: Hogarth Press. – 1959. – 248 c. (In English)

14. *Southern T.* Henry Green. The Art of Fiction No. 22 // The Paris Review. – 1958, Summer. – No. 5. – P.61 – 77 // URL: <http://www.theparisreview.org/inter-views/4800/the-art-of-fiction-no-22-henry-green> (accessed 23.07.2014) (In English)
15. *Green H.* Pack My Bag: a Self-Portrait. – L: Vintage Classics, 2000. – 176 p. (In English)
16. Essays on Henry Green // Twentieth Century Literature. – 1983. – No 4, vol. 29. – P. 379 – 500. (In English)

* * * * *

Авраменко Иван Александрович – кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики».

614070, Россия, Пермь, ул. Студенческая, 38.
E-mail: iavramenko@hse.ru

Avramenko Ivan Aleksandrovich – PhD in Philology, Associate Professor, Department of Foreign Languages, National Research University, Higher School of Economics.

38 Studencheskaya Str., Perm, 614070, Russia
E-mail: iavramenko@hse.ru

Поступила в редакцию 25.07.2014