

СТРАТЕГИИ СОЗДАНИЯ НЕОПРЕДЕЛЕННОСТИ В РОМАНЕ ДЖИМА КРЕЙСА «АРКАДИЯ»

Основная задача этой статьи – определить лингвистические (языковые) средства, способствующие тому, что Аркадия как топос превращается в романе Д.Крейса «Аркадия»¹ в символ иллюзорности бытия, становясь метафорой мира как утопии и отсутствия, цепочки «не» – недоразумений, невозможности, недостоверности, непонимания; соответственно, основное внимание будет уделено не анализу романа, но именно выявлению механизмов создания эффекта недостоверности, принципиально важного для данного романа.

Впервые слово «Аркадия» произносится в романе в сцене презентации проекта нового торгового центра, который, по замыслу миллиардера Виктора, должен заменить неэффективный Мыльный рынок, принадлежащий Виктору. Важно отметить несколько моментов, связанных с формальным (официальным) представлением торгового центра «Аркадия» в художественной действительности романа и самого слова «Аркадия» (и, соответственно, топоса Аркадии) в тексте романа.

Показательно, что честь представления проекта и, одновременно, первого упоминания собственно слова «Аркадия» доверена именно мистеру Бази, «философу среди архитекторов», жизнь которого давно уже превратилась в бесконечный спектакль; не случайно и сама эта презентация становится представлением в самом прямом смысле слова:

It is... ' (and with a flourish Signor Busi revealed the project's title)' ... Arcadia. But modernized. Climate-controlled. Efficient. Accessible. Defended.' (p. 214).

Мотив театральности, демонстративного поведения, притворства чрезвычайно важен для романа. Не только различные персонажи актерствуют, разыгрывают целые сценки, призванные добиться желаемого эффекта, как архитектор Бази в данном эпизоде – да, впрочем, и в иные моменты своей жизни, превратившейся в бесконечный спектакль, в котором единственный (и потому бесконечно одинокий) актер настолько свыкся со своей ролью, что не может остаться самим собой даже в минуту счастья (He was ebullient and playful like an actor who has triumphed on the stage – p. 217), или приемные родители Виктора, с присущим им артистизмом в рекламных целях дегустирующие продаваемые мальчиком яйца – те самые, которые несколькими часами ранее тетушка Виктора сама же и украла из лавки.

Театральность становится самоцелью или, во всяком случае, приобретает некую самостоятельную ценность, придавая самой жизни некий особый смысл:

For Aunt the narrative of sex, the scene, the characters, were seldom twice the same. Her passions were theatrical. She cast herself in parts in which the heroine was more slender and had better skin than her, in which she was in charge, desired, insatiable, amused, in which she could transcend herself, become any of one of those grand or glamorous women on the street... When she and Dip were making, staging love, it seemed the real world could be kept at bay (pp. 146 – 147).

Речь идет не только о носящих отчетливый карнавальнй характер спектаклях, разыгрываемых перед доверчивыми горожанами торговцами или перед пассажирами проходящего поезда Джозефом – эти представления не призваны ввести кого-то в заблуждение; куда более значительны случаи обмана или притворства, связанные со стремлением получить некую выгоду. Впрочем, наибольший интерес представляют даже не случаи обмана, но недомолвки и недоговоренности, обусловленные желанием сохранить собственную аутентичность, независимость – и приводящие к невозможности преодолеть стену отчуждения:

Anna was too satisfied to say the truth (p. 237)... Let him imagine what he wished. ... They sat in silence for a while, Anna at the mirror, Rook in bed, each with secrets to preserve, but only one of them felt sure enough to smile. (p. 239). She could not understand how Dip, at breakfast time, was so easily, so speedily, so undramatically relieved (p.147)

Таким образом, само появление слова «Аркадия» в романе оказывается связанным с топосом и мотивом притворства, с театральностью, фальшивостью, искусственностью, создавая (или усиливая) противоречие между смыслами простоты и естественности, заложенными в самом понятии «Аркадия», и теми смыслами, в которых это понятие актуализируется в романе.

¹Jim Crace. Arcadia. Picador, 1992. Далее все цитаты даются по этому изданию.

Сам образ «Аркадии» оказывается двойственным, а слово «Аркадия», соответственно, приобретает большое – бесконечное – количество смыслов уже потому, что вступает во множество оппозиций, причем значение и образа, и слова в этих оппозициях меняется, вследствие чего и сам референт, и отсылающее к нему слово теряют свой (какой бы то ни было) единственный денотат, который подменяется множеством изменчивых и вступающих в очевидные противоречия друг с другом коннотативных значений. Важнейшей из этих оппозиций является, разумеется, оппозиция природа / цивилизация, которая реализуется через более частные противопоставления, такие, как сельская местность / город, спокойствие (безмятежность) / суета и прошлое / настоящее, причем во всех этих оппозициях первый член носит отчетливо позитивный характер. В романе происходит постоянное нарушение и соотношения, и наполнения как самих оппозиций, так и отдельных их элементов.

Финская исследовательница Дорис Теске отмечает множественность и неоднозначность образа Аркадии, воссоздаваемого в романе, выделяя четыре основных смысла, определяющие «основные аспекты романа» и связанные с идеализированным образом деревни, сложившимся у Виктора благодаря ностальгическим воспоминаниям матери, с убежищем, которое создает себе Виктор, изолируясь от мира на 27-м этаже собственного здания, рынок, составляющий некий автономный мир городской окраины, и суперсовременный торговый центр под названием «Аркадия», который Виктор строит на месте старого рынка:

In the novel, Arcadia is meant to be many things, of which four define basic aspects of the novel. First of all, the Arcadian utopia is shown to be a form of mental escapism resulting from Victor's deprived childhood ... In his later life, Victor combines the Arcadian ideal with a fundamental anti-urbanism which finds its symbolic expression in the building of a modernist office tower ('Big Vic')... the anarchic fruit market 'Soap Market' represents another kind of Arcadia ... A fourth view of the Arcadian is presented with Victor's plan to re-define the heart of the traditional city by building a postmodern shopping mall on the site of the old market'. [Teske]

Оппозиции город / сельская местность и прошлое / настоящее оказываются, таким образом, «перевернутыми»: Аркадия, по замыслу Бази (точнее, его «младших коллег», поскольку именитый архитектор, по обыкновению, выступает лишь в качестве глашатая чужой концепции), должна соединить прошлое и будущее, город и природу, стать своеобразным прибежищем естественного, природного в мире города и, одновременно, модернизировать, вывести в будущее то безнадежно устаревшее, что вызывает такое его раздражение:

For Signor Busi, the outdoors which they planned to bring indoors was more than just a scheme to shield the market stalls from wind and rain and temperature. The "outside" meant the countryside as well, the world beyond the margins of the town.

"What is a market anyway, but country brought to town?" he asked. "Let's give the people a country walk right at the city's heart". (p.213).

Бази, по обыкновению, лукавит: «его» проект призван не принести деревенскую простоту и идиллическую жизнь в городскую жизнь, а уничтожить ту «сельскость» рынка, в которой сам архитектор видит не поэзию и очарование простоты, но грубость и дикость.

Соответственно, отношение Бази (и остальных авторов проекта) к уходящему прошлому кардинально отлично от ностальгических мечтаний Виктора, и эта противоречивая двойственность акцентируется в романе упоминанием словарной статьи, которую читает Виктор сразу после ухода архитектора, статьи, где Аркадия связана с идиллическими и буколическими топосами, ничего общего не имеющими с нарисованной Бази картиной:

Arcadia – a rustic paradise, he read. Arcadian – of pastoral simplicity. Arcade – a covered row of shops (p.218)

Сам этот набор определений, не отсылающий к какому-либо конкретному словарю, более того, принципиально невозможный, поскольку слово «Arcade» не может находиться после слова «Arcadian», показателен: ложная этимология слова «аркада» переключается с принципиально важным для романа мотивом неверной интерпретации (ситуаций, людей, поступков).

Важным средством создания атмосферы безысходности, ощущения невозможности выбора правильного пути становятся в тексте настойчивые указания на упущенные тем или иным из персонажей возможности.

If Anna had been more certain of herself she could have taken charge of Rook. She could have gripped him by the wrist, as if he were a child, and led him to the valuers or to the travel firms or to employment agencies. She

could have banned him from the market bars. He was weak enough to do what he was told. Instead she made do on his half portions. What choice was there? She made excuses for him.

Идея рока, неизбежности усиливается и за счет обилия условных и модальных конструкций, и за счет лексического наполнения фрагмента, перенасыщенного словами с семантикой тяжести, запрета, слабости (charge, grip, ban, weak, instead, excuses).

При том, что любые действия и поступки, как показано в романе, не могут привести к тем последствиям, которые от них ожидают, роман постоянно актуализирует указания на какую-то дополнительную возможность, еще какой-то вариант развития событий, одновременно указывая на препятствия, которые делают этот вариант невозможным. В предыдущем фрагменте таким препятствием была и упомянутая слабость Рука, и, в особенности, то самое отсутствие уверенности, которое, собственно, и составляло одну из отличительных особенностей Анны, придававших ей некий особый шарм и утраченных после «преображения» Анны, ставшей сторонницей проекта «Аркадия», своего рода обновленным Руком.

Слабость Рука, впрочем, также выступает в качестве его важной черты, определяющей его действия, обусловившей его поражение – но и придающей ему некоторую человечность, отличающую его от бездушного мира Аркадии:

He was not rejuvenated by the thought of merchant Rook ... But neither was he much seduced by the alternative – a Rook with nothing much to do except to sit and age and spent. If only he could find the heart – and shamelessness – to lift a pen, a telephone, and answer Anna's calls to him, then, maybe, having nothing much to do but spend would seem less mournful.

Призрачность выбора, предполагающего альтернативу, в любом случае приводящую к потере собственной идентичности, лишь усиливается от того, что один из вариантов (не) мог бы оказаться менее мучительным при условии выполнения ряда невыполнимых условий.

Вслед за указанием того, что события могли развиваться по какому-то иному сценарию, что все (или что-то) могло быть иным, обычно следует объяснение того, что эта возможность никогда не сможет – и никогда не могла – быть реализована. Так, например, указание на то, что не все торговцы на рынке относятся к Руку враждебно, сопровождается ремаркой, которая фактически опровергает саму мысль о том, что он мог бы быть менее одиноким:

They might still have been Rook's intimates if it weren't that they were always in his debt. 'Pitch' payments had cost Rook a thousand friends (p. 25).

Аналогичную функцию выполняют в романе и упоминания сожалений о неверно принятом решении, как правило не собственном. Эти неверные решения не обязательно должны быть судьбоносными или даже просто значительными на фабульном уровне; куда более важным оказывается сам факт их осуждения, само упоминание сожалений: романная действительность превращается в цепь, в бесконечную череду ошибок и неверных решений.

Так, партнеры миланского архитектора недовольны необходимостью устанавливать в Аркадии статую, которая видится им старомодной и сентиментальной:

Busi's colleagues wished he had not promised to make space for Viktor's birthday statue... they were stuck with Beggar woman and her Child, style 1910, in bronze. ... 'Perhaps we could persuade a builder's truck to back up and wreck it, 'one architect suggested. 'We'd have a modern sculpture then, Flattened Woman and her Child.'

причем сама эта необходимость видится им следствием оплошности Бази, опрометчиво уступившего прихоти заказчика, тогда как сам «философ среди архитекторов» воспринимает требование Виктора как свидетельство собственной победы, готовности сотрудничать, не подозревая, что именно сама эта статуя и послужила основной причиной, побудившей миллионера модернизировать и перестроить рынок. Таким образом, сожаления о том или ином решении либо о том или ином варианте развития событий актуализируют мотив непонимания, неверной интерпретации людей (то, что А. Жолковский в «Семиотике Тамани» обозначил как «неверное прочтение героями друг друга»), событий и даже вещей, предметов, которые, как это видно хотя бы из примера со статуей, превращаются в объект бесконечных интерпретаций. Любой предмет (шляпка тетушки Виктора, нож Джозефа, фотография, картинка из журнала, искусственные листья и т.п.), подвергаясь анализу, может стать знаком, символом – но при этом и потерять вещность, предметность, материальность, оказаться только знаком.

Развеществлению вещей, дереализации реальности способствует и настойчивое упоминание запахов (pp. 111, 122, 125, 126, 127, 130, 141, 150, 160, 162, 163, 191, 195, 217, 222, 223, 237, 241, 253, 286, 311, 315 и др.), дыма (pp. 193, 286, 287), сцены с пожарами, где дым вообще превращается в едва ли не главное дей-

ствующее лицо, воздуха (pp. 112, 256, 286, 317, см. также бесконечные упоминания о кондиционерах в во всех сценах, разворачивающихся в Башне Виктора или в торговом центре), которые начинают играть важную роль в описании обстановки или ситуации, в изображении состояния персонажей или восприятия ими окружающего мира.

Маркированная (хоть и в различной степени – от прямого упоминания связи между эпизодами до тонких, едва уловимых, ассоциативных намеков, позволяющих – заставляющих – провести параллели, установить между ними ассоциативные связи) переключка эпизодов, сцен, ситуаций, с одной стороны, обеспечивает некую цельность текста, придавая ему дополнительную слитность и взаимосвязанность, с другой – лишает сами эти эпизоды и ситуации уникальности, актуализируя мотив «вечного возвращения», *déjà vu*, постоянного повторения, превращающегося в дурную бесконечность. Постоянные переключки между эпизодами и ситуациями приводят к тому, что любая ситуация становится схожей с какой-то иной ситуацией, которая, в свою очередь, напоминает следующую, еще одну и еще одну. В результате изображенная действительность превращается в череду отражений и повторов, а уплотнение, сгущение (эпизодов) текста автоматически приводит к разуплотнению, дематериализации изображенной действительности; логические и пространственно-временные связи между ситуациями (фрагментами действительности) подменяются ассоциативными связями между эпизодами (фрагментами текста): мир лишается целостности, поскольку предстает собранием разрозненных элементов, любые связи между которыми не подчинены имманентной логике самих событий, но произвольны и необязательны.

Примерно то же можно сказать о многочисленных упоминаниях одного и того же эпизода: эти упоминания не мотивированы внутренней структурой повествования и потому кажутся случайными и избыточными, тем более что сами эти эпизоды не имеют большого значения ни на фабульном, ни на сюжетном уровне.

The stout commissioner—the one who had escorted Rook out of Big Vic with such inflexible diplomacy—took it on himself to block the building’s exits (p. 258)

Так, Анна предпринимает героические усилия, пытаясь (разумеется, руководствуясь абсолютно неверным пониманием ситуации) вернуть себе утраченную (как ей кажется) привлекательность – и эти усилия оказываются напрасными и бессмысленными именно потому, что эта умная, красивая, энергичная женщина является такой же жертвой обстоятельств, случайностей, недомолвок, недосказанностей, непонимания, как и все остальные персонажи романа:

But nothing she did or ate could take away the pouching underneath her chin, or recompense her for the sudden, hurtful loss of Rook. What use were mottoes such as Yes-and-Now-and-Hereif Now-and-Here were desk and home and bed without her Rook? (p.221)

Эта цитата отчетливо показывает, каким образом атмосфера неопределенности, бессилия формируется не только на сюжетном уровне, но и за счет последовательных языковых экспериментов, разрушающих саму возможность языка служить опорой в зыбком мире непрестанно меняющихся сущностей, постоянно ускользающих смыслов.

Важным средством здесь оказываются окказионализмы, в первую очередь связанные с конверсией: в тексте, где любое словосочетание готово в любой момент превратиться в слово, а любое слово стремится утратить свой важнейший признак, не может быть ничего устойчивого и стабильного. Текст Крейса до такой степени пропитан окказионализмами:

Smudge-suited, ticketless, naïve, Rook’s never-do-well migrated from the world of plants and seasons to the urban universe of make-and-take-and –sell (p. 34)

She threw some grains of maize – for Thanks and Fare-thee-well – on the doorsteps of the house (p. 76)

Somewhere between the new town and the old his never-do-well had disappeared, swallowed raw by the pavement multitude (p. 12)

The story that mused the traders and the porters as they gathered in the Soap Garden for their final coffee-and-a-shot, that so obsessed the chatter-lings.... was the story of Victor’s coddled fish (p. 65)

The coins paid for guilt-free entry to the forecourt and the trains. (p. 87)

Hold out their hands and offer to the pair that square room, rent-free? (P. 87),

что как окказионализмы начинают восприниматься уже едва ли не любые случаи конверсии, в особенности предполагающие написание через дефис.

Аналогичную функцию выполняют и риторические вопросы, которые во множестве встречаются буквально на каждой странице романа

Imagine what an inner world – bright and sanitized – a boy would make of all this country talk... It would be nowadays, what ? a theme park marketed as Rural bliss? The sort of hayseed Kansas encountered on the road to Oz?

How could a child not be charmed by rural nights when skies were punctured by white stars, and dreams disturbed by falling fruit in orchards where the plums and pears and oranges grew side by side in such harmony that it would seem they shared the branches of one tree? How could he resist the baffling cussedness of grandpa's anti-clockwise cottage door? What boy would not desire a village party feast, with a table placed outdoors, or set his heart upon a birthday chair decked and garnished in the finest greenery to be his country throne? (p. 123)

Риторические вопросы – благодаря своему совершенно избыточному количеству, вследствие своей немотивированности, кажущейся случайности и бессмысленности, создают эффект абсолютной загадочности мира, эпистемологической неуверенности – и, одновременно, ненадежности повествования в целом. Эффект ненадежности повествования, вынужденно стремящегося к постоянному самоуточнению, самооправданию, усиливают – также явно избыточные – и конструкции с модальным глаголом *would*, и отрицания, количество которых превышает любые воображимые нормы, и даже вводные конструкции, придающие высказыванию некую прерывистость: эти конструкции могут выполнять различные функции – уточнение, дополнение, обобщение, конкретизацию – однако их постоянное присутствие лишает повествование цельности и однозначности, превращая его не в рациональное эпическое полотно, но в поэтическое произведение, песню о невозможном, метафору безысходности и неуютности человеческого существования.

Литература

Crace J. Arcadia. Picador, 1992.

Teske D. Jim Crace's Arcadia – publicculture in the postmodern city. <http://www.jim-crace.com/Arcadia.htm>. Режим доступа – 08.02.11

Т.Н. Дорожкина (Россия, Уфа)

К ПОСТРОЕНИЮ МОДЕЛИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Анализ и интерпретация поэтического текста (от лат. *interpretatio* – объяснение) предполагает творческое истолкование читателем произведения со *своей* точки зрения, нацеливает на глубинное прочтение художественного текста.

Первичное читательское восприятие субъективно, поэтому нельзя быть вполне уверенным в том, что произведение понято правильно и полно. Требуются обязательные повторные обращения к художественному произведению, пристальное внимание к его форме, поскольку содержание в подлинном произведении словесного искусства не просто неотделимо от формы, а именно ею определяется, «прорастает» из нее.

В силу сложности задач интерпретации, требующей операций анализа и синтеза, сделаем прежде всего общие замечания о художественном дискурсе и особенностях его актуализации в сознании читателя.

Суть интерпретации в том, что она связана с искусством толкования, направленным на *понимание*. «Понятие интерпретации текста предполагает процесс его осознания. <...> Осознать текст мы можем только создав параллельный, аналогичный, но все-таки другой текст, – отмечает Л.Н. Мурзин. – Чужие тексты человек понимает через посредство своего собственного текста» [Мурзин 1994: 167]. Акцент здесь делается не только на разъяснении для другого, а на понимании сначала для *себя*, и лишь затем следует изложение, понятное для *другого*. Герменевтический способ работы с книгой прежде всего обращен к постигающему человеку и направляет его внимание к трудностям усвоения чужой мысли. А.И. Новиков пишет: «Автор текста при его порождении и реципиент в процессе восприятия решают разные задачи. Собственно *когнитивную задачу решает адресат*, в то время как автор – преимущественно коммуникативную» [Новиков 2000: 170]. Таким образом, задача автора – оптимальный отбор и организация языковых средств, направленных на речевое воздействие и объективирующих в словесной форме авторскую интенцию. От адресата, воссоздающего по словесно-речевым структурам текста его общий смысл, потребуются определенные трансформации и преобразования текста и его элементов. Прежде всего внимание читателя должно быть направлено на семантику эстетически мотивированных слов, коннотативные значения