

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Московский государственный лингвистический университет»

Переводческий факультет
Кафедра перевода английского языка

ДИПЛОМНАЯ РАБОТА

на тему:

Субъективация повествования и её передача в переводе

(на материале перевода с английского языка на русский глав из романа
Д.Ф. Уоллеса «Бесконечное остроумие»)

по специальности 031202 «Перевод и переводоведение»

Автор:

АЛЕКСАНДРОВ Александр Вячеславович
группа 1-10-4 англ/норв

Научный руководитель:

НЕСТЕРОВ А.В.
доцент кафедры перевода английского языка,
кандидат филологических наук

Рецензент:

ЛАНЧИКОВ В.К.
профессор кафедры перевода английского языка,
кандидат филологических наук

МОСКВА 2012

ОТЗЫВ

о дипломной работе

студента 5 курса ПФ группы 1-10-4 Александрова А.В.

Дипломная работа А.В. Александрова на тему «Субъективация повествования и её передача в переводе (на материале перевода с английского языка на русский глав из романа Д.Ф. Уоллеса «Бесконечное остроумие»)» отвечает требованиям, предъявляемым к дипломной работе по специальности 031202 «Перевод и переводоведение», и может быть представлена к защите.

Научный руководитель

НЕСТЕРОВ А.В.

доцент кафедры перевода английского языка,
кандидат филологических наук.

Содержание

1. Введение.....	4
2. Проблема субъекта в тексте: от эстетико-философского подхода к лингвистическому осмыслению	7
3. Проблема субъекта в тексте: структурный подход.....	17
4. Анализ перевода	22
4.1. Первая глава: субъективация повествования рассказчика.....	23
4.2. Вторая глава: субъективация авторского повествования.....	34
5. Заключение	39
6. Список литературы:	41
7. Практическая часть	44
8. Приложение: текст оригинала.....	77

1. Введение

Тема данной работы — субъективация повествования, её роль как одного из принципов, определяющих организацию и восприятие художественного текста, а также её отражение в переводе. Исследуемое в рамках стилистики текста, явление субъективации, насколько нам известно, не получило освещения в работах по переводоведению. В то же время роль его в композиции художественного текста значительна. Как мы покажем в нашем исследовании, именно эта категория текста подчас становится фактором, определяющим выбор переводческой стратегии.

Что именно следует понимать под субъективацией? Прояснению этого вопроса посвящена первая часть нашего исследования. Отталкиваясь от теоретических наработок исследователей художественной литературы, мы очертим круг явлений, которые охватывает это понятие, и предпримем попытку выделить те его аспекты, в которых наиболее продуктивно проявляется его специфика. Рабочим определением можно принять данное одним из современных исследователей [17]: «смещение повествования в сферу сознания персонажа».

Тема тем более актуальна, что для современной прозы характерно всё более широкое использование субъективированных форм повествования. Об этом говорят исследователи отечественной литературы [10; 15. С. 214]. Западные исследователи отмечают экспансию субъективации в нехудожественных жанрах [20. С. 92–93].

Тема была подсказана практикой: работая над переводом фрагмента книги Дэвида Фостера Уоллеса *Infinite Jest* (название которой мы перевели как «Бесконечное остроумие»), мы столкнулись с тем, что художественные и языковые особенности тех или иных участков текста в значительной степени диктуются динамикой сознания изображаемых в этих фрагментах персонажей, независимо от того, ведётся повествование от их лица или нет. Авторский голос, при всей его узнаваемости — стиль Дэвида Фостера Уоллеса иногда становится предметом автопародии [27] —

оказывается крайне пластичен, и даже в тех фрагментах, где повествование в остальном обнаруживает фирменный стиль Уоллеса-публициста, рельефно проступает экзистенциально-психологическая фактура персонажей. Не учитывая этой особенности текста, не видя функциональной нагрузки его конструктивных элементов, нельзя создать адекватный перевод.

Пару слов следует сказать о самой книге. Это роман объёмом более чем в тысячу страниц, 28 глав которого расположены в порядке, далёком от хронологии: по словам автора, вдохновением послужил треугольник Серпинского — фигура, состоящая из бесконечного множества копий самой себя. Книга снабжена более чем 300 концевыми сносками. Некоторые из сносок, в свою очередь, содержат сноски. Бросая вызов конвенциям, прихотливая структура романа, естественно, создаёт некоторые трудности и для читателя: глава, которой открывается книга, ставит вопрос, который так и не находит однозначного ответа даже после завершения книги: что происходит с вундеркиндом Хэлом в период, непосредственно предшествующий событиям первой главы — почему мальчик, знающий наизусть большую часть Оксфордского словаря, автор ряда научных работ, оказывается не в состоянии объяснить приёмной комиссии университета, что он достоин получать высшее образование? Изображая мир альтернативного настоящего, Уоллес пишет в жанре, обозначенном критиками как «истерический реализм» [23]: экспериментальная проза на грани абсурда выстраивается в неумолимый в своей подробности анализ психологической изнанки американского социума.

Словесная ткань романа многообразна: авторские пассажи, полные терминов, неологизмов, вставных конструкций и придаточных предложений, устная речь представителей разных социальных слоёв и регионов, пародия на журнальный стиль, экскурсы в психофармакологию, подробная фильмография вымышленного режиссёра почти в сотню пунктов и многое другое. Рецензенты называют роман одним из образцов «энциклопедической прозы», ставя его в один ряд с «Улиссом» [26]. Изображая жизнь самых разных людей, автор описывает порой трагические,

безвыходные ситуации — однако его ни на минуту не оставляет озорная лёгкость тона. Сохранить оптимистичность авторского голоса, не пожертвовав психологической глубиной романа — одна из первостепенных задач переводчика этой книги.

В первой части нашей работы мы рассмотрим подходы отечественных исследователей к проблеме отражённости сознания персонажа в тексте литературного произведения. Затем мы сравним их теоретические позиции с наработками западных исследователей. И наконец, мы проведём анализ сделанного нами перевода глав романа, взяв на вооружение те методы исследования, которые способны помочь нам в анализе.

2. Проблема субъекта в тексте: от эстетико-философского подхода к лингвистическому осмыслению

Объективен мир сам по себе — мир, не ставший ещё предметом познания. Будучи отражён субъектом — сознанием человека — он уже предстаёт как продукт познавательной деятельности, в процессе которой субъект привносит в него своё содержание. Передавая содержимое сознания другим, человек облакает его в чувственно воспринимаемую форму, находя объективные средства для его выражения.

В искусстве человек подвергает мир художественному осмыслению — отражая его, вносит субъективное содержание особого рода, понимаемое как эстетическое, и выбирает средства выражения согласно этой цели [4. С. 45].

Отражение субъекта в произведении художественной литературы давно является предметом изучения филологов. В основном это касалось творческой индивидуальности автора: в разное время в различных исследованиях использовались такие понятия, как «автор», лирический герой, образ автора, авторская модальность, индивидуальный авторский стиль и др. «Проблема “автора”, “субъекта” неотрывна от всякого языкового выражения», — замечает В. В. Виноградов [7. С. 189]. Однако автор не является единственным субъектом в ситуации литературного творчества: объектом изображения для него становятся существа, наделённые сознанием и самостоятельно воспринимающие мир — те, кого можно назвать субъектами второго порядка. В какой мере и в какой форме их сознание представлено в произведении? Каковы языковые средства выражения этой представленности?

Для начала попытаемся проследить, какие подходы находила научная мысль к проблеме субъекта в произведении художественной литературы вообще.

В самом общем, эстетико-философском плане вопрос субъекта в произведении искусства был разработан М. М. Бахтиным. Признавая творящего автора как особую категорию, реализующую цельность произведения, он, однако, настаивал на

принципиальной диалогичности любого творчества — в этом смысле произведение представлялось ему как единство различных «голосов»: взаимодействующих, но самостоятельных идеологических систем, смысловых позиций. В таком смысле голоса автора и героев в принципе могут быть равноправны. Отдельного внимания заслуживают замечания М. М. Бахтина насчёт роста самостоятельности голосов героев в прозе, начало которого он связывал с творчеством Достоевского. Этот аспект получил в его трудах название «полифония»: «Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно *множественность равноправных сознаний с их мирами* (курсив М. М. Бахтина. — А. А.) сочетаются здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события» [2]. Само собой, что такой принципиальный сдвиг по сравнению с классическим («монологическим») романом подразумевает развитие другого типа повествования: «Та позиция, с которой ведётся рассказ, строится изображение или даётся осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру: миру полноправных субъектов, а не объектов» [Там же]. Будучи непосредственно представленным в произведении как субъект, как самостоятельно отражающее мир сознание, герой вступает в силу и как выстраивающее текст начало, уравниваясь в правах с «автором» классического романа.

С необходимостью говорить о субъекте, организующем художественное пространство, отдельно от «автора», столкнулся и Ю. Лотман. Любая художественная система моделирует отношение личности и мира [12]; это отношение может быть типизировано в зависимости от эпохи, жанра, автора, однако даже в рамках одного произведения можно увидеть игру различных отношений — мир освещается с разных «точек зрения». Каждая такая точка зрения способна породить свою систему — стилевую, идеологическую и т. п. «Сознание, способное породить подобную структуру и, следовательно, реконструируемое при восприятии текста» — и есть субъект этой системы. Иерархия точек зрения в произведении становится для Ю. Лотмана инструментом, позволяющим раскрыть типы художественного мышления,

свойственные различным эпохам и школам: строгая иерархичность и схождение всех субъектно-объектных отношений в единый фокус классицизма оказываются противопоставлены ироническому равноправию нескольких различных мировоззренческих, стилистических и т. п. систем.

Б. А. Успенский, обобщив результаты исследований В. В. Виноградова, М. М. Бахтина и ряда других учёных, рассматривает проблему «точки зрения» как центральную для композиции любого произведения искусства, и в частности произведения художественной литературы [18. С. 16]. Отмечая комплексность понятия точки зрения, автор предлагает выделить несколько планов, в которых его можно рассматривать: оценочный, фразеологический, пространственно-временной и психологический — подчёркивая при этом условность разделения этих планов и их постоянное взаимодействие. Важно, что точка зрения может быть как внешней по отношению к тому или иному персонажу — в таком случае он предстаёт перед читателем как объект — так и внутренней, т.е. совпадать с его точкой зрения, что делает изображаемое существо субъектом восприятия, мышления или речи. Классификация Б. А. Успенского — первая серьёзная попытка систематизировать виды субъектных значений в художественном произведении, позднее давшая толчок развитию теории точки зрения в нарратологии, о которой будет сказано позже.

Итак, субъект в литературном произведении проявляется как некое выраженное в тексте совокупное отношение к объектам мира, которое можно назвать точкой зрения. Точка зрения может принадлежать какому-либо персонажу или автору, может меняться по ходу произведения — иначе говоря, конструируется произвольно в композиционных целях.

Поскольку мы стремимся рассмотреть наш предмет в связи с языковым выражением, следующим вопросом для нас будет: как именно проявляется в тексте субъект и его точка зрения? Пожалуй, самое очевидное его проявление — формы чужой речи, когда слово передаётся кому-либо из персонажей.

Так, в прямой речи и внутренней речи герой выражает свои мысли непосредственно и, как правило, с сохранением всех индивидуальных речевых особенностей. Последнее было верно не всегда: индивидуализация речи героев развилась постепенно со становлением традиции реализма [13. С. 207]. Однако в ходе эволюции повествовательных жанров стилистическая картина стала усложняться ещё больше: с децентрализацией идеологической структуры стали появляться и новые композиционно-речевые формы, что не ускользнуло от внимания отечественных исследователей.

Так, помимо разбора нового типа повествования с эстетико-философских позиций, М. М. Бахтин начал его описание как филолог: разбирая речевую композицию современного романа как «многостильное, разноречивое, разноголосое явление» [3], он ввёл понятие *несобственно-прямой речи* — формы представления внутренней речи персонажа, в которой она не выделяется из авторской в синтаксическом плане, однако сохраняет лексические, стилистические и грамматические элементы, присущие речи персонажа. Такой приём, как отмечает М. М. Бахтин, «позволяет органически и стройно сочетать чужую внутреннюю речь с авторским контекстом» [Там же]. Сознание персонажа реализуется как его мыслительно-речевое содержание, озвученное в более или менее первоизданном виде устами «повествующего автора». Художественная задача при этом может быть любой: от пробуждения сопереживания герою до иронической его оценки [19. С. 233–234].

На анализе взаимопроникновения разносубъектных речевых форм построена работа Н. А. Кожевниковой «О соотношении речи автора и персонажа» [11]. Проведя широкий обзор произведений советской прозы на предмет типов соотношения «я» автора и героя, Н. А. Кожевникова обнаруживает такой конструктивный принцип, как «варьирование субъектных планов» — плана автора и плана персонажа. Более

детальный анализ приводит к разделению каждого плана на два аспекта¹: субъектный и речевой. Таким образом снимается отождествление точки зрения персонажа или повествователя и его «речевой личности» («фразеологической точки зрения» в терминологии Б. А. Успенского). Случаи перекрёстного (разноаспектного) сочетания планов определяются как «проникновение чужой речи в разные конструктивные элементы произведения» (сюда относятся все разновидности несобственно-прямой речи и смешение различных композиционно-речевых форм) и «воздействие чужой точки зрения на разные конструктивные элементы произведения» [11. С. 17]. Иными словами, намечается двоякость проявления субъекта в текстовой ткани: его сознание осмысливается не только как дискурс, более или менее прямо проникающий в ткань повествования в присутствии ему виде, но и как фактор, определяющий композицию речевого отрезка, в котором представлен субъект. Выделяется ряд языковых примет смещения авторского повествования в сферу сознания персонажа: смена временных форм (например, переход с прошедшего на настоящее историческое), использование дейктических частиц и наречий, модальных слов, выражающих неуверенность, а также слов с неопределённым значением как обозначений незнакомых персонажу предметов — однако подробному рассмотрению Н. А. Кожевникова подвергает лишь взаимодействие речевых форм.

Под сводом единого понятия различные средства выражения точки зрения персонажа были объединены благодаря трудам В. В. Виноградова и его последователей. Как свидетельствует В. В. Виноградов, использовавший термин «субъективизация», о таком принципе или понятии говорили и раньше, однако единого понимания этой категории не было. В филологическом узусе выделялось несколько значений термина «субъективизация», каждое из которых в качестве определяющего

¹ Н. А. Кожевникова в этом случае также использует термин «план», но мы в целях ясности используем слово «аспект».

² Понятие нормативного повествования В. В. Одинцов определял для нехудожественных жанров — как логически последовательное изложение фактов, следующее логике описание и т. д. В

признака устанавливало тот или иной вид представленности сознания персонажа в тексте: повествование от 1-го лица, тождество рассказчика и протагониста, внутренний мир героя как главный объект повествования, включённость личных точек зрения персонажей в повествование анонимного рассказчика [7. С. 116]. Впоследствии каждый из этих типов занял своё место в теории субъективации и рассматривался уже как форма проявления единого принципа. Так, В. В. Виноградов уже предлагает понимать «субъективизацию» как меру «степени и широты охвата частей повествования экспрессией или личной точкой зрения какого-нибудь лица (рассказчика, персонажа и т. п.)» [Там же]. В этом определении «степень и широта охвата» остаётся переменной величиной, а формы его проявления не фиксированы; именно такое понимание легло в основу дальнейшей разработки этого понятия. В. В. Виноградов не ставил задачу исследовать, какими способами осуществляется смещение в субъектную сферу, однако эта тема нашла освещение в работах, посвящённых образу автора, и дальнейшие разработки проходили именно в рамках этой концепции.

Образ автора — понятие, ставшее одним из центральных в стилистике текста, обычно определяется как «концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого» — так характеризует его В. В. Виноградов в опубликованной посмертно работе [7. С. 118]. Невольно творимый читателем образ творца, образ автора в то же время являет собой глубинную суть произведения, выступая в качестве последней инстанции при экспликации текстовой структуры — иными словами, это верховный субъект текста. Будучи заключён в структуре текста, явно ни в одном из его элементов образ автора не представлен. Однако явно представлены сами композиционные элементы, в соотношении которых он рождается — речевые партии повествователя, рассказчиков и персонажей. Каждый такой речевой пласт представляет отдельную субъектную сферу, фокусом которой

является свой субъект — образ повествователя, рассказчика и т. д. В. В. Виноградов предлагает рассматривать их как производные от образа автора, как его «актёрское перевоплощение» в разнообразные индивидуальные, продиктованные творческим заданием формы. Раскрывая положение о «многоликости» образа автора, он также отмечает его историческое усложнение — развитие в литературе сложных композиционных типов, характеризуемых взаимовлиянием и взаимопроникновением различных субъектных сфер. Так, повествование, где в отрывках текста, идущих от повествователя, за счёт использования экспрессивных элементов подспудно вводится психологическая точка зрения одного из персонажей, получает название «субъективизированного». При этом В. В. Виноградов отмечает, что субъективизация не сводится к взаимодействию речевых планов: «несобственно-прямую речь... следует отличать от варьирования экспрессивных форм самого повествования как косвенного, “метонимического” способа изображения переживаний» [8].

Развивая идеи В. В. Виноградова, В. В. Одинцов провозглашает «субъективацию» одним из основополагающих композиционных принципов [14. С. 187]. Начав систематизировать формы её проявления, он отказывается, вслед за В. В. Виноградовым, ограничивать присутствие субъекта в тексте формами чужой речи и выделяет также композиционные формы субъективации: «формы представления», «изобразительные формы» и «формы монтажа». А. И. Горшков уточнил эту классификацию и предложил вместо слова «форма» использовать слово «приём» [9. С. 209], и мы будем следовать его терминологии.

Приёмы представления — отклонения от «нормативного повествования»², которые служат изображению предмета или события через призму восприятия персонажа. Как правило, они выражают ограничения его субъектной сферы —

² Понятие нормативного повествования В. В. Одинцов определял для нехудожественных жанров — как логически последовательное изложение фактов, следующее логике описание и т. д. В случае художественного текста, очевидно, стоит принимать в расчёт также традиционные формы повествования и описания, сложившиеся в национальной литературе.

неполноту знания и несовершенство перцептивных способностей. Выделяется четыре вида приёмов представления:

- 1) «движение от неизвестного к известному»: использование для описания или обозначения чего-либо неопределённых местоимений или наречий, а также других слов с неопределённым или широким объёмом; по мере знакомства героя с предметом возможно привлечение лексических единиц со всё более конкретным значением;
- 2) деформированное описание, отражающее специфику восприятия героя;
- 3) использование непрямых, переносных обозначений, отражающих ассоциации героя;
- 4) использование вводных слов, выражающих неуверенность, сомнение.

Многие исследователи замечают, что приёмы представления близки к приёму остранения — в том, что моделируют восприятие субъекта, незнакомого с предметом. Можно отметить и сходство лингвистической сущности этих приёмов: привлечение для описания предмета лексики более широкого значения по сравнению с нормативным описанием (о лингвистическом механизме остранения на уровне лексики см. [5]).

Изобразительные приёмы — это различные средства лексико-семантической и грамматико-синтаксической изобразительности.

- 1) Лексико-семантические средства создают образность, мотивированную особенностями восприятия героя. Различие между этим классом приёмов и приёмами представления не всегда проводится вполне чётко; по-видимому, всё зависит от того, что считать средствами художественной изобразительности, а что отражением особенностей восприятия [9. С. 216].
- 2) Грамматико-синтаксические средства, наряду с ранее отмеченной сменой времени повествования, включают в себя разнообразные приёмы «символизации переживаний героев» на уровне синтаксических структур:

особое расположение и соотношение предложений, соединение союзами, порядок слов внутри предложений, а также интонация и паузы.

Монтажные приёмы — смены изобразительных планов внутри текстового фрагмента. Выбор материала для каждого из планов, их порядок, характер перехода между ними — всё это может играть роль в передаче восприятия героя, его переживаний, служа их метонимическому или метафорическому изображению.

Все перечисленные приёмы описаны как средства субъективации авторского повествования. А. И. Горшков также замечает, что эти приёмы можно выделить и в повествовании рассказчика, хотя оно субъективировано изначально [С. 220].

В ряде случаев средства субъективации могут быть отнесены как к сфере одного из персонажей, так и к сфере повествователя — как выражающие его субъективность. Также может возникнуть вопрос о том, субъективировано ли повествование вообще — является ли изображённая картина отклонением от повествовательной нормы или же объективным отражением реальности. При определении субъектной отнесённости тех или иных средств играют роль, в том числе, следующие факторы:

- 1) наличие перед субъективируемым отрезком (реже — после него) указаний на речь, мышление, восприятие или движение героя, иначе говоря — на его активность как субъекта; став темой отрезка, герой становится в глазах читателя более вероятным источником восприятий;
- 2) наличие в субъективируемом отрезке или перед ним оценочных элементов или других отдельных маркеров субъективности, однозначно соотносимых со сферой героя.

Е. В. Падучева, пользуясь термином Б. Рассела, называет перечисленные элементы эгоцентрическими элементами языка [15. С. 258] — элементами, в силу своей семантики указывающими на субъекта. Помимо элементов, указывающих на субъективную сферу персонажа, существуют и те, что практически всегда обозначают присутствие повествователя (например, вводные слова с семантическим компонентом ‘говорить’).

Разработанная последователями В. В. Виноградова концепция субъективации повествования весьма полезна для композиционно-стилистического анализа текста, однако в теоретическом плане возникает ряд вопросов.

Деление форм речи, не исходящих от кого-либо из персонажей, на повествование «от автора» и от рассказчика достаточно традиционно. Различные исследователи считают, что рассказчик отличается от «автора» тем, что: стилистически маркирован, ведёт рассказ от первого лица, обладает ограниченными знаниями, участвует в описываемых событиях [19. С. 64]. Как развившийся позднее самостоятельный композиционно-речевой тип, для которого это деление не имеет смысла, иногда выделяют «свободный косвенный дискурс» [15. С. 214].

Однако не обладает ли «авторское повествование», традиционно противопоставляемое речи героев и повествованию рассказчика по признакам нормативности и всезнания, само неким субъективным содержанием? Являются ли перволичное повествование и личная вовлечённость рассказчика в действие существенными признаками при различении его и «автора» — и, следовательно, достаточным для того, чтобы разделить субъективацию авторского повествования и повествования рассказчика?

Для прояснения этих вопросов мы обратимся к опыту западных исследователей.

3. Проблема субъекта в тексте: структурный подход

Чёткий взгляд на проблему субъектности в тексте был разработан в нарратологии — дисциплине, изучающей повествовательные тексты, возникшей на Западе на почве структурализма [16. С. 68].

Отталкиваясь от представления о коммуникативной природе искусства, нарратологи моделируют акт литературного творчества как акт коммуникации. Отличие нарратологической модели от классической схемы Р. Якобсона в том, что коммуникативная ситуация в ней не исчерпывается контактом автора и читателя посредством текста: анализ вскрывает в тексте ряд вложенных друг в друга «повествовательных уровней», каждый из которых творится определённой «повествовательной инстанцией» — содержащимся или подразумеваемым в структуре текста субъектом, и обращён к соответствующей инстанции-получателю, также выводимой из текста.

Приняв версию нарратологической модели, которую предлагает В. Шмид [19. С. 39], рассмотрим систему повествовательных инстанций со стороны отправителя.

Конкретный автор, индивид, обладающий биографией, творящий текст в буквальном смысле, внеположен текстовой реальности и лишь обозначается как субъект коммуникации на верхнем уровне, оставаясь за пределами нарратологического исследования. Объектом анализа становится коммуникативное пространство текста. Как онтологически неоднородное с миром, где существуют конкретные автор и читатель, оно отделяется при возникновении первой повествовательной инстанции: *абстрактного автора*. Этот условный субъект, надстоя над текстовой тканью, в то же время целиком принадлежит ей, воплощая в себе сумму направленных на создание данного текста творческих интенций автора реального, — как и «образ автора» в понимании современной стилистики. Он становится единственным внутритекстовым

субъектом, непосредственно связанным с авторским началом. Таким образом налагается ограничение на употребление слов «автор» и «авторский»: абстрактный автор организует мир текста как целое, повествование же, какого бы типа оно ни было, — прерогатива следующей инстанции: *нарратора*³. Конструируемый абстрактным автором, именно нарратор отвечает за оформление материала литературного произведения как речи. Нарратор может обладать индивидуальностью или быть обезличенным и нейтральным. Его индивидуальность может даже создавать видимость идентичности с исторической персоной *конкретного автора*, — для нарратолога это «относится к области биографических спекуляций», никак не подкреплено структурной реальностью текста, а значит, не имеет значения при анализе. Далее, участие нарратора в событиях фиктивного мира, хотя и находит отражение в классификации типов нарраторов (диегетический-недиегетический), также не играет роли для его формального статуса: нарратор понимается как функциональная единица, как источник речи. Для источника речи не важно, с какой сущностью фиктивного мира он себя отождествляет — по сути, это сводится к выбору грамматических форм 1-го или 3-го лица. Однако нарратор может вести повествование с разных точек зрения.

Точка зрения может быть либо *нарраториальной* — собственной точкой зрения нарратора, либо *персональной* — принадлежащей одному из персонажей.

Точка зрения определяется как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [С. 121].

«Восприятие и передача событий» осмысляется как отбор нарратором из пространственно-временного континуума произведения предметов, ситуаций и действий и их свойств, составляющих фабулу произведения, расположение их в

³ Надо признать, что схожее уточнение внесли в концепцию В. В. Виноградова его последователи, заметившие, что образ повествователя (или рассказчика) является композиционным элементом и принципиально не может совпасть с образом автора, который по определению охватывает произведение в его максимальной целостности, включая и замысел, с которым создаётся образ повествователя.

определённом порядке на линейной оси и, наконец, передача этой последовательности средствами языка.

При рассмотрении различных планов точки зрения она делится на перцептивную (общая привязка к восприятию того или иного персонажа), идеологическую (круг знания, образ мышления, оценка), пространственную, временную и языковую (всевозможные речевые особенности). *Однополюсная* точка зрения подразумевает принятие нарратором точки зрения одного из субъектов во всех планах. Если в разных планах выражаются разные субъекты, точка зрения называется *разнополюсной*.

Нарраториальный и персональный полюсы как крайние случаи последовательной реализации одной из субъектных сфер находят воплощение в тексте нарратора и текстах персонажей: потенциальных речевых массивах, динамическое соотношение и взаимопроникновение которых образует произведение. Здесь можно усмотреть аналогию с упрощением, к которому прибегают, когда относят любое принятие нарратором точки зрения героя к случаям несобственно-прямой речи (см. замечания В. В. Одинцова [14. С. 191]). Однако даже это упрощение содержит в себе рациональное зерно. Неточность проистекает лишь из допущения, что персонаж мог произнести, вслух или про себя, некий текст. В понимании нарратологии «текст» персонажа не обязательно реализуется в его сознании: он «...охватывает не только воплощенные уже в языке фенотипные речи, внешние или внутренние, но также и генотипные, глубинные субъектные планы, проявляющиеся в мыслях, в восприятиях или же только в идеологической точке зрения» [19. С. 195]. Таким образом, непосредственное отражение в произведении сферы сознания героя — любой из его точек зрения — можно представить как проникновение его текста в текст нарратора: это *текстовая интерференция*. При этом стоит помнить, что любой озвученный в произведении текст героя всегда отбирается нарратором и используется для выражения некой нарраториальной позиции.

Приведённая модель обязана структуралистской основе рядом преимуществ перед построениями русской литературоведческой традиции. Стремление к созданию

универсальной модели и чёткая граница между терминологией и обыденным словоупотреблением позволили нарратологам абстрагироваться от во многом условных и порой неоднозначных терминологических оппозиций автор-повествователь, повествователь-рассказчик, в то же время описав явления, которые за ними стоят, аналитически, без привязки к доминирующим в то или иное время литературным традициям. Однако разработки виноградовской школы покоятся на прочном фундаменте практического осмысления композиции текста и предлагают ряд конкретных наблюдений, что может помочь нам в анализе.

Рассмотрим основные категории теории субъективации повествования в свете приведённой структурной модели.

В строгом смысле слова повествование субъективировано в той или иной степени всегда, даже если оно исходит «от автора» — недиегетического или «безличного» нарратора — так как наррация подразумевает отбор фактов, их линейное представление и вербализацию. Однако последователи В. В. Виноградова в рамках рассматриваемой теории называют субъектом лишь рассказчика или персонажа [9. С. 205]⁴.

С практической точки зрения такое разграничение, как нам представляется, имеет некий смысл. Во-первых, если субъект формально выявлен в качестве рассказчика — то есть заявляет о своём присутствии, говоря о себе «я», — даже при его безоценочности и следовании повествовательной норме читательское восприятие будет актуализировано в направлении формирования его образа. Во-вторых, если субъект присутствует в диегезисе как герой, его образ будет дополнительно обогащаться за счёт раскрытия его как одного из представителей фиктивного мира в ходе повествования, а значит, и его точка зрения, выраженная в тексте имплицитно, также будет получать интерпретацию в свете эксплицитно повествуемых смыслов. По

⁴ А. И. Горшков также упоминает возможность передачи сознания «обобщённо мыслимого представителя среды», однако термин «субъективация», по его мнению, в таком случае не вполне подходит.

сути, специфика этих случаев сводится к тому, что субъект приобретает отдельность, завершённость в сознании читателя, и приёмы субъективации оказываются включены в более обширное композиционное взаимодействие на уровне изображаемого мира, приобретая психологическое наполнение.

Именно такие случаи мы будем рассматривать в нашей работе.

Итак, установив, что термины «рассказчик» и «автор» условны, однако их выделение имеет под собой определённую практическую основу, мы будем их использовать, уточнив, что в рамках нашего исследования они обозначают соответственно диегетического и недиегетического нарратора.

Под термином «субъективация» мы понимаем принятие нарратором персональной точки зрения как минимум в одном из планов.

В качестве основного инструмента для анализа мы будем использовать нарратологическую модель точки зрения, в качестве вспомогательного — классификацию приёмов субъективации А. И. Горшкова.

4. Анализ перевода

Для начала — несколько общих замечаний по поводу композиции книги. Большая часть повествования идёт от лица безличного нарратора; исключение составляют преимущественно те редкие главы, где повествует Хэл.

Интересно отметить, что для оформления прямой речи в книге используются одинарные кавычки, а не двойные, как это принято в североамериканской типографской практике. На этом основании высказывалось мнение, что весь текст книги находится в двойных кавычках и, таким образом, представляет собой повествование второго уровня — прямую речь некоего глобального субъекта, в частности Хэла или призрака его отца (чьё появление — одна из многих аллюзий на «Гамлета» в книге). Это можно было бы отнести к досужим спекуляциям, если бы не несколько аргументов. Во-первых, Д. Ф. Уоллес равнодушен к вопросам языковой нормы (см., например, [25]). Во-вторых, в одном из его рассказов похожий приём используется для манипуляции ожиданием читателя: в высшей степени субъективированное повествование рассказчика, использующего одинарные кавычки, в конце оказывается заключённым в кавычки двойные и принадлежащим совсем другому человеку, а не связанные с ходом событий реплики в двойных кавычках, вкрапления которых начинаются с середины рассказа, оказываются принадлежащими самому герою — иначе говоря, у читателя, педантично считывающего пунктуационные знаки в соответствии с типографскими стандартами, подозрения о нетривиальности речевой ситуации начинают закрадываться задолго до развязки [24; 27]. Насколько это совпадает с авторским замыслом в случае нашей книги — неизвестно, но можно сказать одно: идеологическая и языковая точки зрения «глобального нарратора» и Хэла действительно часто совпадают.

4.1. Первая глава: субъективация повествования рассказчика

В первой главе Хэл, вундеркинд и чемпион-теннисист, проходит вступительное собеседование в Аризонском университете. Предоставляя говорить за себя своему дяде, он молча наблюдает за ходом беседы, по мере которой выясняется, что выдающиеся достижения Хэла в учёбе, засвидетельствованные выпускающей школой, заставили приёмную комиссию подозревать подлог. Хэла побуждают выступить в свою защиту, однако он упорно не хочет брать слово, полагая, что так будет только хуже. Дядя пытается решить проблему самостоятельно, но представители университета настойчиво требуют объяснений, и в итоге Хэл решается произнести оправдательную речь — после чего, действительно, становится только хуже.

Хэл выступает в качестве рассказчика. Его образ характеризуют активное взаимодействие идеологической и языковой точек зрения, а также ярко выраженная точка зрения в перцептивном плане.

С идеологической точки зрения Хэл: 1) обладает широкими познаниями во многих областях, превосходит большинство людей по интеллектуальному развитию; 2) питает особый интерес к языку; 3) склонен воздерживаться от прямых оценок и выражения эмоций (несмотря ни на что, во всей первой главе нет ни одной открытой негативно-оценочной характеристики кого-либо из присутствующих); 4) склонен относиться ко всему с иронией.

С языковой точки зрения для речи Хэла свойственны: 1) неологизмы (*aviarian, Rototrembling, now-pretty-clearly-superfluous...*); 2) книжные, специальные и иностранные слова (*hirsute, circumflex, de moi...*); 3) литературность изложения (средства художественной изобразительности, абсолютные конструкции).

Идеологическая точка зрения Хэла часто выражается через языковую. Так, будучи «сверхэрудитом», он использует слова из специальных областей для описания самых обычных процессов. Например, так декан поднимает брови в его передаче:

The yellow Dean's eyebrows go circumflex.

Действительно, изогнутая бровь напоминает циркумфлекс — диакритический знак, используемый в ряде языков. Сказывается интерес Хэла к лингвистике. В то же время мы приходим к выводу, что этот термин не чужд англоговорящим и в более нейтральном контексте: во-первых, в английском употребляются некоторые иностранные выражения, содержащие этот знак (напр., *coup de grâce*), а во-вторых, в Корпусе современного американского английского языка (СОСА) [22] из 18 вхождений слова *circumflex* 4 встречаются в описании того же мимического жеста. Из них три относятся к произведениям других авторов, два из которых изданы за несколько лет до рассматриваемой нами книги. Значит, языковой прецедент есть, и русское слово не должно смущать читателя слишком сильно. Ориентируясь на функциональную нагрузку описания, можно выбрать вариант, который покажет интерес Хэла к другой области знаний:

Брови худощавого декана изобразили параболу.

В другом примере Хэл использует как раз геометрическое понятие:

Not for nothing did Orin say that people outdoors down here just scuttle in vectors from air conditioning to air conditioning

Сложностей с передачей не возникнет, если помнить, какой ассоциативный компонент нужно сохранить:

Орин не зря говорил, что всякое движение в этих краях — по кратчайшей траектории от кондиционера до кондиционера.

Другая особенность выражения идеологической точки зрения Хэла через языковую состоит в том, что некоторые одиночные определения, не являясь

коммуникативным центром предложения, в силу смысловой самостоятельности приобретают характер отдельного свёрнутого высказывания, отражая быструю смену ассоциаций в перенасыщенном информацией сознании Хэла и его виртуозность в обращении с языком. При переводе приходится выбирать между сохранением смысловой насыщенности и компактности. Например:

...their triceps' flesh is webbed with mottle in the air-conditioned sunlight.

В этом окказиональном сочетании нарратор отмечает как неспособность солнечного света что-либо заметно нагреть, так и причину этого — включённый кондиционер. Всё это выражается одним прилагательным: *air-conditioned*. С одной стороны, смысл такого определения слишком сложен, чтобы его можно было передать одним словом по-русски, с другой же — его функция определяется его компактностью. Более пространная конструкция будет привлекать к себе внимание, и динамика повествования будет разрушена. Компактно выразить можно только одну составляющую смысла:

По его трицепсам скользит паутина прохладных солнечных бликов.

В другом случае используется окказионализм, образованный при помощи суффикса *-an*:

I stare carefully into the Kekuléan knot of the middle Dean's necktie.

Ф. А. Кекуле — химик, которому во сне явилась циклическая структура бензола. Помимо характеристики круга мыслей героя, неологизм, образованный от фамилии немецкого химика, несёт в себе экспрессивность, образность и к тому же отсылает читателя к истории о необычном открытии. Все эти компоненты стоит сохранить. Однако в позиции определения к слову «галстук» этот комплекс не уместится, и мы жертвуем краткостью для его передачи при помощи сравнения:

...и принимаюсь разглядывать узел на галстуке декана посередине, как будто я Кекуле, а этот шестиугольник — бензольное кольцо.

В следующем примере решающим вновь оказывается фактор компактности — в русском нужное значение не выражается однословным препозитивным определением:

...sitting with their elbows on their knees in the defecatory posture of all athletes at rest...

Поза не справившихся со своей задачей помощников Хэла уподобляется типичным позам людей в двух ситуациях: во время дефекации и на скамье запасных. Можно сказать, что в пересечении коннотативного поля таких сравнений образуется оценочное значение ‘жалкий’. Однако Хэл воздерживается от прямых оценок, поэтому эксплицировать его («жалкая поза») также нельзя, и мы сохраняем лишь один из элементов:

...сидят, упёршись локтями в колени — поза всех спортсменов, выбывших из игры.

Ещё одна характеристика, призванная показать, что Хэлу близок мир точных наук:

The Brewster's-Angle light of the tabletop...

В повествовании наступила драматическая пауза: Хэл понимает, что ему не удастся отмолчаться и закрывает глаза, внутренне готовясь начать свой судьбоносный монолог. Образованность, которую обнаруживают его ассоциации, составляет резкий контраст обвинениям, которые на него только что обрушились со стороны деканов. Этот остроумный приём нельзя потерять, тем более что он составляет функциональное наполнение паузы — определение уже не носит характер побочного замечания, как в предыдущих случаях.

Солнечный свет, коснувшись стола, очерчивает угол Брюстера...

Теперь рассмотрим перцептивную точку зрения нашего рассказчика. Именно в перцептивном плане реализуется самая интересная особенность первой главы: психическое состояние Хэла. Причина этого состояния к концу книги лишь

обозначается намёками. Проявляется оно в двух рядах приёмов, классифицируемых А. И. Горшковым как приёмы представления: ряд, отражающий фрагментацию визуальной картины (*heads and bodies; the two halves of his mustache never quite match; the incongruity between Admissions's hand- and face-color...*) и ряд, отражающий неуверенность в адекватности чувственного восприятия (*what I hope is my immediate right; his own hands look like they mate...*). Эти два ряда находятся в тесном взаимодействии, обладая общим смыслом 'несовпадение': несовпадение составных частей образов физических объектов и субъективной и объективной сфер. Также они взаимодействуют со склонностью Хэла к использованию «учёных» слов, вместе создавая ощущение неестественного, технического, остранившегося восприятия. Проанализировав распределение этих приёмов в тексте, можно обнаружить, что они сосредоточены: 1) на отрезке в начале текста — когда задаётся образ рассказчика; 2) в более широком масштабе — в эмоционально напряжённых моментах повествования.

Итак, начало выделяется обилием субъективационных сигналов. Это неудивительно, так как заданный в нём психологический фон в дальнейшем выступает как фон всего текста.

Рассмотрим первые два предложения — они в наиболее сильной позиции. В первом из них перцептивная точка зрения выражается непосредственно, во втором — также и через языковую.

I am seated in an office, surrounded by heads and bodies. My posture is consciously congruent to the shape of my hard chair.

Головы присутствующих в восприятии Хэла «отслаиваются» от их одетых в пиджаки тел, а описывая свою позу, он использует редкое сочетание книжных слов. Рассматривая эти два предложения точки зрения как композиционный сегмент, обладающий функциональной нагрузкой, мы можем свободно распределять внутри него элементы. Рассмотрев различные варианты, мы реализуем остраниющее описание не во втором, а в первом предложении. Часть, где представляются расчленённые образы людей, мы отделяем, подвергнув парцелляции — усиливаем приём

представления средством синтаксической изобразительности. Таким образом фрагментация на уровне семантики подкрепляется фрагментацией синтаксиса. Другое предложение мы делаем стилистически более нейтральным, но подчёркиваем перцептивный компонент — неестественность, стеснённость положения — путём указания не на жёсткость стула, а на мышечное напряжение, необходимое сидящему на нём:

Я в кабинете, в положении сидя. Вокруг — головы. Головы и тела. Спина напряжена — держу её ровно по спинке стула.

Замечено, что чрезмерно «объективное» описание может выражать различные субъективные смыслы [19. С. 87]. Так, Хэл описывает окружающую обстановку с необычным педантизмом. Например, «расположение сил» в кабинете для собеседований дано через призму его восприятия следующим образом:

C.T. is beside me; the others sit, stand and stand, respectively, at the periphery of my focus.

Упоминание того, кто сел, а кто остался стоять, в форме отдельного перечисления, для нейтрального повествования, во-первых, явно избыточно, а во-вторых, излишне абстрактно, так как опирается на порядок перечисления в предыдущем предложении. При переводе встаёт проблема согласования подлежащего и сказуемых по числу — *the others sit, stand and stand*. Однако сохранить избыточность и абстрактность описания надо. Мы используем другой, функционально эквивалентный способ описания, выделив другой параметр расположения персонажей в пространстве, важный для протокольной фиксации обстановки, но избыточный с точки зрения повествовательной нормы: расстояние от перечисленных персонажей до рассказчика. Это тем предпочтительнее, что подчёркнутая ориентация на пространственную точку зрения является одним из центральных принципов данного перцептивного ключа. Наш вариант:

Дядя Чарльз — рядом со мной, остальные перечислены по мере удаления.

Стоит заметить, что для того, чтобы такое описание стало возможным, нам пришлось поменять порядок элементов в перечислении, на которое идёт ссылка.

Один раз встречается другой вид повествовательной избыточности — повтор. Рассказчик в усечённой форме высказывает тезис, который уже был высказан чуть выше:

I am in here.

Интерпретировать эту фразу можно по-разному. Мы принимаем версию, что частичная цитация отражает возврат к мысли, от которой чуть раньше отвлекло фрагментированное сознание рассказчика развитие предыдущей. За иллюстрацией обратимся к другому шедевру экспериментальной прозы — «Петербургу» Андрея Белого:

«Невский Проспект прямолинеен (говоря между нами), потому что он — европейский проспект; всякий же европейский проспект есть не просто проспект, а (как я уже сказал) проспект европейский, потому что... да...

Потому что Невский Проспект — прямолинейный проспект.»

Как мы видим, лексический повтор и многоточие в таких случаях вполне уместны:

Так... Я в кабинете.

Теперь рассмотрим ряд приёмов представления, выражающих неуверенность Хэла в адекватности своего восприятия. Можно заметить, что они характеризуются формальной однородностью на протяжении всей главы, реализуясь через модальные предикаты (*hope, believe*), а также придаточные предложения, вводимые словом *what*, содержащие эти предикаты. Изучение конструкций с придаточными, вводимыми словом *what*, в переводоведческом аспекте [13] показывает, что между этими конструкциями и их синтаксическими аналогами в русском языке существует различие в частотности. Так, в случаях, когда эти конструкции используются англоязычным

автором для описания своих чувств и ощущений, синтаксическая структура сохраняется переводчиками лишь в 12% случаев. Следовательно, передача приёма субъективации встречается с объективными трудностями в виде грамматико-стилистической лакуны. Отвлекаясь от стилистического задания, можно предложить адекватный вариант перевода каждого из отдельных предложений, в которых присутствует этот приём, однако в таком случае под угрозой окажется связность ряда, а следовательно, и целостность точки зрения, им выраженной. Дело ещё и в том, что образ рассказчика в этом аспекте формируется читателем постепенно: вначале можно подумать, что мальчик не уверен в себе (*I believe I appear neutral...*), затем — что он иронизирует над своей неуверенностью (*to what I hope is my immediate right*), но в какой-то момент, когда его попытка улыбнуться (*what I project will be seen as a smile*) вызывает у окружающих совсем не ту реакцию, которой он ожидает, читатель начинает понимать, что у героя есть основания для опасений. Чтобы эта градация могла рельефно выступить в повествовании, ряд должен ощущаться читателем как единое целое. Предполагаем, что способов решения этой проблемы может быть много. Мы исходили из того, что формальной однородности в русском тексте достичь не удастся. В таком случае можно попытаться восстановить связность ряда за счёт большей интенсивности и плотности — иначе говоря, усилить существующие приёмы и добавить их там, где их нет, прибегнув к приёму компенсации. Начнём с рассмотрения случаев интенсификации.

В первом из приёмов этой группы мы постарались усилить субъективацию, выразив точку зрения по возможности более явно и обозначив таким образом тематическую нить, на которую будут нанизываться последующие приёмы.

I believe I appear neutral...

В переводе эксплицируется ключевая для нашего ряда часть значения модального предиката — отсутствие твёрдого знания:

Как я выгляжу со стороны? Вопрос. Думаю, как минимум сдержанно.

В другом предложении в переводе экспрессивно подчёркивается настоятельность совета не доверять своим чувствам:

...I've been coached to err on the side of neutrality and not attempt what would feel to me like a pleasant expression or smile.

Дополнительная экспрессия создаётся за счёт использования образного фразеологического оборота, усилительной частицы *даже* и сравнительной степени прилагательного.

...сдержанность — мой лучший друг, а впечатления лучше не производить никакого — даже если кажется, что оно будет очень хорошим.

В другом случае рассказчик использует для описания обыденной ситуации столь сложную конструкцию, что способ выражения выходит на передний план по сравнению с сообщаемым фактом:

My fingers are mated into a mirrored series of what manifests, to me, as the letter X.

Мы эксплицируем значение этого оборота отдельным вставным предложением. Оно соответствует наполнению оригинальной конструкции по книжности и подчёркивает, с какой педантичностью рассказчик подвергает сомнению, казалось бы, банальные вещи:

Пальцы в замке — на меня словно смотрят буквы X (не исключая, что это субъективный эффект).

Мы упомянули возможность добавления средств субъективации. Особую роль играет связность ряда в начальном фрагменте, поэтому в двух случаях мы добавили субъективационные сигналы именно там. Например:

The interview room's other personnel include...

Добавляем указание на чувственное восприятие:

В поле зрения также присутствуют...

То же самое имеет место и в другом предложении того же абзаца.

The high-traction sole of my complimentary Nike sneaker runs parallel to the wobbling loafer of my mother's half-brother...

Акцентируем разрыв между движением тела и отражением его результата в восприятии:

Дёргаю ногой и вижу, как моя кроссовка качается с дядиной туфлей в такт...

Тесно связаны с рассмотренным рядом приёмы субъективации, которые отмечают композиционный переход от внешнего мира к внутреннему и, таким образом, контраст между ними. Так, в те моменты, когда становится очевидно, что события начали развиваться по нежелательному сценарию, Хэл «отсоединяется» от внешнего мира:

We need candidly to chat re potential problems with my application, they and I, he is beginning to say. He makes a reference to candor and its value.

Поняв по первым словам декана, что сейчас начнётся, Хэл больше не обращает внимания на подробности — он замыкается в себе. В тексте это воплощается как смена композиционно-речевых форм. Первое предложение оформлено как т. н. персональная косвенная речь: в нём сохранены лексико-синтаксические особенности цитируемого высказывания. Следующее же предложение дано целиком в реферативной косвенной речи: передаётся лишь общий смысл. Текст персонажа уступает тексту нарратора. Чтобы отразить это в переводе, во втором предложении мы сняли упоминание субъекта речи и включили неопределённое местоимение:

Оказывается, им надо со мной откровенно поговорить насчёт возможных проблем с моим поступлением. Звучат какие-то слова об откровенности и о том, как она важна.

Другой такой переход имеет место, когда Хэл понимает, что собеседование обречено на провал. В первый и последний раз он прямо отмечает состояние своих эмоций:

The familiar panic at feeling misperceived is rising...

Он перестаёт следить за словесной перепалкой и не дослушивает бессильную тираду дяди: результат и так очевиден. В отчаянии он погружается в себя, образы внешнего мира размываются и отходят на второй план:

Это всё где-то снаружи, внутри же я чувствую, как нарастает знакомая паника: меня видят не тем, кем я являюсь.

Возможна также замена одного приёма на другой.

His hands come together on the conference table's surface. His own fingers look like they mate...

Поскольку различные аспекты точки зрения (и выражающие их ряды приёмов) тесно взаимодействуют и проявляются в моментах эмоционального напряжения вместе, то в некоторых случаях допустимо использовать один аспект вместо другого. Так, где в оригинале рассказчик с недоверием относится к своему восприятию, можно акцентировать другое характерное свойство его точки зрения — фрагментацию. Для этого достаточно ввести монтажный приём — убрать указание на то, чьи руки являются предметом описания, получив таким образом крупный план:

Руки на поверхности стола сходятся вместе, а пальцы соединяются в замок...

4.2. Вторая глава: субъективация авторского повествования

Вторая глава начинает раскрытие одной из центральных тем романа — темы зависимости. Повествование сосредоточено вокруг переживаний Эрдеди, сотрудника рекламного агентства, который сидит дома на диване в ожидании женщины, которая обещала привезти ему марихуаны. Женщина опаздывает, и Эрдеди, по мере того как проходит время, начинает всё больше волноваться.

Эрдеди — эпизодический персонаж: развитие сюжета отбрасывает его на периферию. Его образ не столь многогранен, как образ Хэла, и не так активно организует собой текст, поэтому при его анализе можно ограничиться разбором форм проникновения его сознания в авторское повествование.

Повествование ведётся в прошедшем времени, в третьем лице, но круг мыслей накрепко привязывает нарратора к персонажу. Текстовая интерференция происходит во многом за счёт смешения композиционно-речевых форм, а также находит отражение в средствах синтаксической изобразительности.

Для начала разберём случаи смешения композиционно-речевых форм.

Мысли Эрдеди даются в форме то косвенной, то несобственно-прямой речи, иногда с переходами в рамках одного предложения:

...he decided that that was it, he was through, he didn't even like it anymore, this was it, no more hiding...

Передача мыслей героя в форме косвенной речи, начавшись с разговорного выражения *that was it*, затягивается, копирует структуру внутренней речи, и вскоре фокус окончательно смещается в сознание Эрдеди, о чём говорит смена системы указательных местоимений: *that* сменяется на *this*. В переводе такую же роль играют разговорное *всё* и усилительные частицы:

...он решал, что всё, с него хватит, он покончил с этим навсегда, ему уже даже противно курить, хватит скрываться ото всех...

Можно заметить, как взаимодействие композиционно-речевых форм выражает нарраториальную оценку:

...someone new, someone he hadn't already told that he had to stop smoking dope and please under no circumstances should they procure him any dope.

Проникновение в косвенную речь слова *please* сразу же персонализирует её. Нарратор изображает героя в тот момент, когда лучше всего видно, насколько он безволен и не в состоянии самостоятельно справиться со своим пороком без посторонней помощи. Тот же образ рисуют в переводе клятвенные заверения Эрдеди, бросающего курить марихуану в семидесятый раз:

...кого-нибудь, кому он ещё не сказал, что завязал, да-да, насовсем, и чтобы они ни в коем случае не помогли ему достать ещё.

В аналогичной ситуации персонаж оказывается процитирован и здесь:

...asked them, as a favor, never to get him any more, ever.

...и просил, чтобы ему сделали одолжение и никогда, никогда больше не помогли достать.

Однозначно сигнализируют о присутствии голоса героя модальные слова *maybe* и *certainly*:

...and also he felt anxious about maybe tying up the line at just the moment when she called, as she certainly would.

Первая вставка изображает бессилие героя перед тиранией мелочных страхов, вторая — его нежелание смотреть фактам в лицо и признать очевидную вероятность нежелательного исхода. Здесь также уместно использовать соответствующие частицы:

К тому же он очень боялся — вдруг она позвонит ему в тот же момент, когда он будет звонить ей — ведь она же обязательно позвонит.

В другом случае нарратор цитирует диалог при помощи косвенной речи, используя лексику персонажей:

She said she knew a guy just over the river in Allston who sold high-resin dope in moderate bulk, and he'd yawned and said...

В словосочетании *high-resin dope* сталкиваются два стилистически контрастных элемента — что подсказывает наличие у него некой стилистической нагрузки. В анализе прагматики этого словосочетания нам помогло замечание читателя — носителя языка. Говоря, что это словосочетание вызывает у него смех, он объясняет причину: “*It’s a perfect marriage of high-brow connoisseurship (‘high-resin’) and low-brow depravity (‘dope’)*”⁵ [28]. Таким образом, мы видим, что стилистическое соотношение единиц неслучайно и свидетельствует об аналогичных контрастах во внутреннем мире говорящего. Соответственно передаём его и в переводе:

Она как-то сказала, что один парень в Олстоне продаёт улётную дурь с высоким содержанием каннабиноидных смол, а он зевнул и сказал...

Другой интересный пункт, связанный с чужой речью: активно привлекая текст персонажа, нарратор, однако, предпочитает использовать для сексуальных тем острающую лексику формального регистра: *masturbate* (а не, напр., *jack off* или подобное более разговорное выражение), *intercourse* (вместо любого выражения со значением ‘*to have sex*’); марихуана же обозначается либо формальным термином *marijuana*, либо недифференцированным *dope*. Кому принадлежит это словоупотребление — Эрдеди, которому, как «маменькиному сынку» и социально дезадаптированному представителю среднего класса, чуждо обсуждение всех этих вещей, или автору? «Узнать это нам никогда не удастся, по той причине, что в письме

⁵ «В нём чудесным образом сочетаются псевдоинтеллектуальное эстетство (“высокое содержание каннабиноидных смол”) и полная деградация (“дурь”))» (перевод наш. — А. А.).

как раз и уничтожается всякое понятие о голосе, об источнике» [1]. Однако последнее слово всегда за читателем.

Теперь перейдём к средствам синтаксической изобразительности.

Во-первых, беглого взгляда достаточно, чтобы заметить: во всей главе всего четыре абзаца. Исследователь Г. Карлайл отметил это как художественный приём: “*As Erdedy's desperation and anxiety move him into a state of immobility in which his ability to make a decision recedes, narrative tension increases without resolving, and the narrator's paragraphs bulge*”⁶ [21]. Начавшись с развития той или иной цепочки мысли Эрдеди, поток сознания заполняет страницу, и сталкивается с естественным ограничением лишь в те моменты, когда внимание героя возвращается к неутешительной реальности: «женщина, которая обещала прийти» — вовсе не спешит приходить. «Текст, не расчлененный на абзацы, воспринимается с трудом», — пишет Н. С. Валгина [6], добавляя: «сила его воздействия на читающего падает». С первым утверждением вряд ли имеет смысл спорить. Но абзац размером в книжный разворот на читателя действует, и действует угнетающе. Это хорошо; сохраним же это и в переводе.

Другое средство — навязчивые лексико-синтаксические повторы, создающие образ пойманного в петлю собственных мыслей мелкого, убогого сознания.

В особенности обращает на себя внимание своеобразный рефрен: упоминание «женщины, которая обещала прийти», на ожидании которой строится вся ситуация:

Where was the woman who said she'd come. She said she would come. Erdedy thought she'd have come by now. He sat and thought.

This tactic was not possible with this woman who'd said she'd come...

Once the woman who said she'd come had come...

⁶«Парализованный тревогой и отчаянием, Эрдеди постепенно утрачивает способность принимать решения; в то же время напряжённость повествования неуклонно растёт, и абзацы становятся всё длиннее» (перевод наш. — А. А.).

В переводе эти повторы имеет смысл сохранить, ограничив уместное в других случаях лексическое и синтаксическое разнообразие:

Где эта женщина, что обещала прийти. Она обещала. Эрдеди думал, что к этому времени она уже придёт. Он сидел и думал.

Однако в русском языке всё же более свободный порядок слов, в частности, дополнение может стоять перед глаголом, а не после. Это разнообразие, которым стоит пользоваться — иначе текст будет звучать неестественно.

He kept looking over at it. Once or twice he started to get up to go over closer to look at it, but he was afraid that if he came closer and saw it closer he would kill it, and he was afraid to kill it.

Эрдеди то и дело на него смотрел. Пару раз он хотел встать, чтобы подойти и посмотреть на него поближе, но боялся, что если он подойдёт и посмотрит поближе, то убьёт его, а он боялся его убивать.

В русском тексте для усиления повтора иногда бывает достаточно поставить повторяемую единицу в сильную позицию конца синтагмы:

Also he considered himself creepy when it came to dope, and he was afraid that others would see that he was creepy about it as well.

Кроме того, ему казалось, что когда дело касается наркотиков, он становится как больной, и он боялся, что другие тоже увидят, что он как больной.

Повтор может создаваться за счёт тех единиц, которых нет в оригинале:

When he started waiting one window was full of yellow light and cast a shadow of light across the floor and he was still sitting waiting as that shadow began to fade and was intersected by a brightening shadow from a different wall's window.

Когда он только начал ждать, окно светилось жёлтым и отбрасывало на пол пятно, но по мере того, как он ждал, пятно становилось бледнее и поверх него появилось другое пятно, от окна на другой стене.

5. Заключение

Рассмотрев различные подходы к субъективации повествования, мы отобрали ряд теоретических построений, обладающих эвристической силой: нарратологическую модель художественной коммуникации и модель точки зрения В. Шмида и классификацию видов приёмов субъективации по А. И. Горшкову.

Проведя анализ переведённых нами глав, мы рассмотрели случаи проявления в тексте точек зрения героя, а также различные формы текстовой интерференции. Отобранные нами случаи содержали различные приёмы субъективации, адекватная передача которых была возможна лишь в случае учёта их функциональной нагрузки.

Анализ первой главы показал, как образ рассказчика реализуется через взаимодействие нескольких точек зрения, которые, в свою очередь, находят воплощение в различных приёмах субъективации. Далее, на основе функционально-прагматического единства приёмов в тексте выделяются композиционные ряды. Для обеспечения целостности этих рядов в переводе иногда приходится прибегать к дополнительным операциям. Одним из способов повышения связности ряда является увеличение его плотности — введение дополнительных субъективирующих средств. Другой вариант — усиление воздействия имеющихся элементов ряда: путём добавления экспрессивных единиц, с помощью экспликации значения приёмов либо за счёт наложения других приёмов субъективации. Особое значение имеет сохранение действенности ряда на композиционно нагруженных отрезках текста.

При анализе второй главы мы рассмотрели примеры перевода смешанных композиционно-речевых форм в свете их потенциала как средств характеристики и авторской оценки. Также мы показали значение синтаксиса для отображения в тексте сознания персонажа.

Подводя итог, можно сказать, что перцептивная точка зрения представляется наиболее многогранным аспектом субъектной сферы. Спектр психических состояний

огромен; разнообразны и средства их выражения. Так, мы видели, как фрагментация сознания отражается во фрагментации на уровне лексической семантики, синтаксиса, текстовой композиции — и показали, что при владении средствами этих планов можно достичь в переводе значительной степени художественной полноты.

В целом можно заключить, что субъективация повествования — фактор, без учёта которого невозможен адекватный перевод. Чтобы функция текстового элемента была понята правильно, переводчик должен осознавать его роль в реализации субъектной организации произведения — тогда он сможет выбрать правильные средства для его передачи. Это тем более важно, что именно через категорию субъективации реализуется психологическое наполнение повествовательного текста.

6. Список литературы:

1. *Барт, Р.* Смерть автора. // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. — М., 1994. — С. 384–391
2. *Бахтин, М. М.* Проблемы поэтики Достоевского — М.: Советский писатель, 1963. — 362 с.
3. *Бахтин, М. М.* Слово в романе // Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Художественная литература, 1975. — 504 с. — С. 72–233
4. *Брандес, М. П.* Стилистический анализ. — М.: 1971.
5. *Бузаджи, Д. М.* Лингвистический стилистический механизм остранения и проблема передачи остранения в переводе // Д. М. Бузаджи. — С. 29–39. — Вестник МГЛУ, выпуск 536, «Сопоставительная лингвистика и вопросы перевода» — М.: МГЛУ, 2008.
6. *Валгина, Н. С.* Теория текста: Учебное пособие [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook029/01/part-010.htm>
7. *Виноградов, В. В.* О теории художественной речи. — М.: Высшая школа, 1971.
8. *Виноградов, В. В.* Стиль «Пиковой дамы». [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v36/v36-074-.htm>
9. *Горшков, А. И.* Стилистика русского языка. Стилистика текста и функциональная стилистика. — М.: Астрель, 2006. — 367 с.
10. *Иванова, А. В.* Субъективация повествования : на материале прозы Владимира Маканина : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.01 — Чита, 2008. — 23 с.
11. *Кожевникова, Н. А.* О соотношении речи автора и персонажа. // Языковые процессы современной русской художественной прозы — М.: Наука, 1977. — С. 7–98

12. *Лотман, Ю. М.* Художественная структура «Евгения Онегина» // Труды по русской и славянской филологии. IX: Литературоведение / Отв. ред. Б. Ф. Егоров. — Тарту, 1966. — С. 5–32
13. *Маганов, А. С.* Передача английских конструкций с придаточными предложениями, вводимыми сочетанием «предлог + союз what», при переводе на русский язык (на материале прессы и художественной литературы) : 10.02.20 диссертация ... кандидата филологических наук — М.: 2003.
14. *Одинцов, В. В.* Стилистика текста. — М., 2006. — 264 с.
15. *Падучева, Е. В.* Семантические исследования: Семантика времени и вида в русском языке; Семантика нарратива. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Языки славянской культуры, 2010. — 480 с.
16. Современное зарубежное литературоведение / Ильин И. П., Цурганова Е. А. — М.: ИНИОН РАН, 1996. — 319 с.
17. *Степанов, С. П.* Субъективация повествования и способы организации текста : На материале повествовательной прозы Чехова : диссертация ... доктора филологических наук : 10.02.01 — СПб., 2002. — 476 с.
18. *Успенский, Б. А.* Поэтика композиции. — СПб.: Азбука, 2000. — 348 с.
19. *Шмид, В.* Нарратология. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.
20. *Adamson, Sylvia.* The Rise and Fall of Empathetic Narrative: A Historical Perspective on Perspective // New perspectives on narrative perspective / edited by Willive van Peer and Seymour Chatman. pp. 83–100
21. *Carlisle, Greg,* “Elegant Complexity: A Study of David Foster Wallace's ‘Infinite Jest’,” Hollywood: SSMG Press, 2007.
22. *Davies, Mark.* (2008-) The Corpus of Contemporary American English: 425 million words, 1990-present. [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://corpus.byu.edu/coca/>.
23. *Daniel Zalewski,* “The Year in Ideas; Hysterical Realism,” The New York Times, 15 December 2002.

24. *David Foster Wallace*, "Oblivion," Little, Brown, 2004.
25. *David Foster Wallace*, "Tense Present: Democracy, English, and the Wars over Usage," *Harper's Magazine*, April 2001 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://instruct.westvalley.edu/lafave/DFW_present_tense.html
26. *Toon Theuwis*, "The Quest for Infinite Jest: An Inquiry into the Encyclopedic and Postmodernist Nature of David Foster Wallace's Infinite Jest," *GUP* 1999, Nr. 722. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.thehowlingfantods.com/toon.html>
27. *Wyatt Mason*, "Don't like it? You don't have to play," *London Review of Books*, Vol. 26 No. 22, 18 November 2004, pp. 17–19.
28. Режим доступа: <http://infinitedetox.wordpress.com/2009/06/25/erdedy/>
29. Режим доступа: <http://thehowlingfantods.com/parody.htm>;
<http://www.thehowlingfantods.com/dfw/dfw-parodies-2.html>

7. Практическая часть

Год «Глэд» — пакетов для вашего дома

Я в кабинете, в положении сидя. Вокруг — головы. Головы и тела. Спина напряжена — держу её ровно по спинке стула. Кабинет — в ректорате: кондиционер, обшитые деревом стены, картины из жизни старого Запада в дорогих рамах; от ноябрьской жары за окнами защищают двойные стёкла, от суеты университетской администрации — приёмная, откуда мы с дядей Чарльзом и мистером Де Линтом прибыли только что.

Так... Я в кабинете.

Нас усадили за длинный сосновый стол, мягко блестящий в лучах аризонского солнца. Напротив материализовалось три лица поверх узких галстуков и лёгких спортивных пиджаков. Это лица трёх деканов: по приёму, по спорту и по учебной работе. Какое из них чьё — пока неизвестно.

Как я выгляжу со стороны? Вопрос. Думаю, как минимум сдержанно. Кто знает, может, я даже произвожу нужное впечатление? Впрочем, меня предупреждали, что сдержанность мой лучший друг, а впечатления лучше не производить никакого — даже если кажется, что оно будет очень хорошим.

Нога на ногу, руки на коленях — сижу, по всей видимости, аккуратно. Пальцы в замке — на меня словно смотрят буквы X (не исключая, что это субъективный эффект). В поле зрения также присутствуют: проректор Академии О. Де Линт, председатель комиссии по вступительным сочинениям и университетский тренер по теннису. Дядя Чарльз — рядом со мной, остальные перечислены по мере удаления. Теннисный тренер позвякивает мелочью в карманах. Запах в кабинете неуловимо напоминает столовую. Дёргаю ногой и вижу, как моя кроссовка качается с дядиной

туфлей в такт; кроссовка — модель с фирменной нескользящей подошвой, подарок от компании «Найк», дядя — мамин сводный брат Чарльз Тэвис, здесь выступает в роли директора Академии, сидит сразу справа от меня (будем надеяться, что это действительно право).

Декан, сидящий слева, худощав. На желтоватом лице его застыла улыбка, однако не пропадает ощущение, что это рисунок, с силой вдавленный в неподатливый материал. Его типаж мне знаком: он из тех, кто проговаривает за меня всё, что я должен был бы ответить, так что от меня требуется лишь молчаливое согласие — за последнее время я научился ценить таких людей. Вот декан посередине — по косматости нечто вроде льва — передал ему пачку распечаток, и теперь он скользит глазами по тексту, обратив улыбку к данным на листе.

— Харольд Инканденца, восемнадцать лет. Место обучения — Энфилдская теннисная академия, закрытая школа в городе Энфилд, штат Массачусетс. Дата окончания — через месяц. Живёшь по месту учёбы.

Очки для чтения у него прямоугольной формы, как корт, если положить его набок.

— Тренер Уайт и декан [неразборчиво] сообщают, что ты юный теннисист, отмечен на соревнованиях регионального, национального и континентального уровня, имеешь потенциал стать видным игроком в АССОНАН, и прибыл по договоренности с тренером Уайтом, по итогам переписки с мистером Тэвисом. Переписка велась... с февраля этого года. — Аккуратным движением перемещает верхнюю страницу в конец стопки. — Находишься на пансионе в Энфилдской теннисной академии с семи лет.

Передо мной дилемма: рискнуть ли почесать правую скулу — у меня там жировик.

— Тренер Уайт отметил, что высоко оценивает стандарты и достижения Энфилдской теннисной академии, что в числе лучших игроков теннисной команды Аризонского университета уже были выпускники ЭТА, и что один из них — мистер

Обри Ф. де Линт, который, как я понимаю, тоже сегодня здесь. Тренер Уайт и его коллеги дали нам...

Слог у желтолицего сероват, хотя понять, что он говорит, конечно, можно. У председателя комиссии по сочинениям, кажется, бровей больше, чем надо. Декан справа как-то странно на меня поглядывает.

Дядя Чарльз хочет заверить, что, хотя в глазах присутствующих его мнение может быть продиктовано его интересами как представителя ЭТА, всё упомянутое — чистая правда, что в Академии сейчас проходит обучение не меньше дюжины из тридцатки лучших юных игроков континента, всех возрастов, и что я, Хэл, как меня чаще всего зовут, — как раз из этих ребят, лучший из лучших, «самая настоящая элита, господа». Деканы справа и по центру отвечают профессиональной улыбкой. Декан слева откашливается, Де Линт и тренер немного наклоняют голову.

— ...уверенность, что ты можешь сыграть большую роль в спортивной жизни университета, уже начиная с первого курса. Мы рады, — говорит или читает декан, перекладывая ещё одну страницу, — что участие в известном соревновании привело тебя в наши края, так что мы теперь можем сесть и поговорить с тобой о возможности твоего поступления в наш университет и зачислении тебя как студента и как игрока.

— Меня попросили добавить, что Хэл посеян под третьим номером в категории «18 и младше» на престижном юношеском турнире Уотабургер, который сейчас проходит в Рэндольфском теннисном центре, — вставляет декан, чья высоко поднятая голова покрыта веснушками; похоже, это декан по спорту.

— ...в Рэндольф-парке, рядом с роскошным «Эль Кон Марриотт», — вклинивается дядя Чарльз — все ребята, кто уже там был, говорят, что лучше комплекса просто не видали, и...

— Верно, Чак, и Хэл, как вы говорили, уже победил в матче сегодня утром, а значит, оправдал посев и вышел в полуфинал — и теперь будет играть против победителя четвертьфинала, а это, если не ошибаюсь, завтра утром — кажется, в 9:30?..

— ...чтобы пораньше, пока не началась эта жуткая жара. Хотя, конечно, у вас-то тут жара сухая — совсем другое дело, верно?

— ...и, выходит, Хэл уже попал в квалификацию зимнего континентального первенства в помещении в Эдмонтоне, как нам подсказывает Кирк, — веснушчатый декан задирает голову ещё немного, чтобы взглянуть на тренера, чья улыбка просто-таки сияет на фоне обгоревшего лица. — А это вам не ерунда, — он переводит взгляд на меня. — Верно, Хэл?

Дядя Чарльз сидит с безмятежным видом, сложив руки на груди. По его трицепсам скользит паутина прохладных солнечных бликов.

— Ещё как, Билл! — улыбается он. Усы у него почему-то всё время разваливаются на две половинки. — И я добавлю, если позволите, что Хэл взволнован — взволнован тем, что его снова пригласили на этот закрытый ежегодный турнир, уже третий раз подряд, что он снова здесь, с людьми, которых так уважает — тут и ваши выпускники, и тренерский состав, тем, что уже оправдал свой высокий посев в турнире, а это, поверьте, было не просто, что он, как говорится, в большой игре, но шампанское из кубка хлестать ещё не время — а самое главное, что ему выпала такая возможность пообщаться с вами, господа, и посмотреть ваш университет. Лучше того, что у вас здесь, он, ей-богу, не видал.

Пауза. Тишина. Де Линт скользит спиной по обшивке стены, меняя точку опоры. Дядя Чарльз радостно улыбается всем вокруг и поправляет ремешок часов, который не сполз. 62,5% лиц в кабинете обращены ко мне и выражают приятное ожидание. В груди у меня гроыхает, как в стиральной машине, в которую бросили ботинки. Постаравшись придать лицу выражение, которое может быть воспринято как улыбка, я слегка поворачиваю голову направо и налево, как бы обращая это выражение ко всем присутствующим.

Что-то изменилось. Брови худощавого декана изобразили параболу. Двое других смотрят на председателя комиссии по сочинениям. Тренер переместился к окну и поглаживает коротко стриженный затылок. Дядя Чарльз чешет руку над ремешком

часов. На столе шевелятся острые тени пальм, тень от головы среди них лежит чёрной луной.

— Что это с Хэлом, Чак? — спрашивает наконец декан по спорту. — Кажется, он только что... скривился, что ли. У него что-то болит? Хэл, у тебя что-то болит?

— Это у Хэла-то? Да Хэл здоров как бык, — смеётся дядя, пуская в ход успокаивающий жест. — Просто такой небольшой, как бы это сказать, нервный тик, от всех этих впечатлений, ну ещё бы — он ведь побывал на вашем замечательном кампусе, оправдал посев, не отдав ни сета, да ещё получил от тренера Уайта предложение об обучении, не только на льготных условиях, но и со стипендией, на фирменном бланке Десятки, и уже готов всё подписать — прямо здесь и сейчас, так он мне сказал, — дядя Чарльз поворачивается ко мне. Вид у него спокойный до дурноты. Я для верности расслабляю на лице все мышцы, лишая его всякого выражения, и принимаюсь разглядывать узел на галстуке декана посередине, как будто я Кекуле, а этот шестиугольник — бензольное кольцо.

Все молча ждут моего ответа, я же в ответ молчу. Атмосфера в кабинете постепенно начинает сгущаться. Кондиционер работает на всю, в косой полосе света из окна мечутся подхваченные тягой пылинки и волокна пиджачной ткани, так что воздух над столом искрится, как над свеженалитой газировкой. Я слышу, как теннисный тренер — у него странноватый акцент, не британский и не австралийский — объясняет дяде, что собеседование с потенциальным студентом, хоть это обычно и не более чем приятная формальность, может пройти куда более остро, если предоставить слово самому потенциальному студенту. Средний и правый деканы склонились друг к другу и негромко о чём-то переговариваются, слившись в подобие вигвама из кожи и волос. Мне приходит в голову, что тренер оговорился, хотел сказать не «остро», а «быстро» — или, скорее, «просто»: неуклюжая формулировка, конечно, но более вероятная с точки зрения артикуляции, учитывая, как он оговорился.

Желтолицый декан подался вперёд, слегка оскалив зубы — выражение, если я правильно понимаю, озабоченности. Руки на поверхности стола сходятся вместе, а

пальцы соединяются в замок; мои же четыре икса распадаются — и я вцепляюсь в свой стул покрепче.

Оказывается, им надо со мной откровенно поговорить насчёт возможных проблем с моим поступлением. Звучат какие-то слова об откровенности и о том, как она важна.

— Вопросы, которые у нас к тебе возникли, Хэл, касаются результатов тестов, — он опускает взгляд на пёстрый листок, лежащий у него в контуре рук. — Приёмная комиссия столкнулась с тем, что полученные результаты, как ты, я уверен, знаешь и можешь объяснить — скажем так... ниже среднего.

От меня ждут объяснений.

Теперь ясно, что этот и впрямь весьма откровенный декан слева — по приёму. А птицевидная личность справа — практически наверняка декан по спорту, поскольку в складках лица косматого посередине читается обиженная брезгливость, как будто он только что отведал чего-то такого, что очень рад, что ему есть, чем это запить — единственно возможное выражение лица для декана по учебной работе. Ну что ж, значит, по центру у нас трепетная верность стандартам. Дядя смотрит на декана по спорту, как будто не понимая. Потом секунду ёрзает на стуле.

Разница между цветом кожи лица и рук у декана по приёму почти неправдоподобная.

— ...в языковой части — несколько ближе к нулю, чем нас бы устроило, тогда как в сводке из школы, где твоя мать и её брат занимают руководящие должности, — он снова обращается к листку, — за последний год твоя успеваемость, действительно, немного снизилась, но снизилась до превосходной, тогда как три года до этого была, не побоюсь этого слова, невероятной.

— Заоблачной!

— В большинстве школ даже нет таких отметок, как «пять» со множеством плюсов, — добавляет председатель комиссии по сочинениям с выражением лица, которое я затрудняюсь истолковать.

— Подобные... как бы это сказать... расхождения, — продолжает декан по приёму с отеческой заботой в голосе, — знаешь ли, не могут не настораживать при рассмотрении заявления.

— Так что мы предлагаем тебе объяснить, что это за расхождение — если не сказать махинация, — встревает декан по учебной работе. Надо же, такой пузырь, а пищит как мышь.

— «Невероятная», конечно, в смысле «очень-очень-очень высокая», а не в смысле «вызывающая сомнение»? — говорит дядя Чарльз, чей взгляд, похоже, прикован к тренеру, потирающему шею у окна. Окно огромное, но за ним нет ничего, кроме ослепительного солнечного света, пустыни и раскалённого воздуха над ней.

— Хорошо, тогда посмотрим на вступительные сочинения: ты подал не два, как требуют правила, но целых девять, девять самостоятельных эссе, некоторые из которых скорее следовало бы назвать монографиями, если учесть их объём. И каждое из них, — он достаёт ещё один листок, — «гениально»? А ведь их так охарактеризовали сразу несколько рецензентов.

— Я вполне обоснованно употребил такие эпитеты, как «утончённый» и «лапидарный», — это председатель комиссии.

— А их темы, их заголовки, Хэл? Ты это, конечно, помнишь, не сомневаюсь — «Неоклассические допущения в современной нормативной грамматике», «Роль преобразований пост-Фурье в развитии миметического голокинематографа», «Становление героического стазиса в развлекательном вещании»...

— «Грамматика Монтегю и семантика физической модальности»?

— «Человек, который начал подозревать, что сделан из стекла»?

— «Третичный символизм в юстинианской эротике»?

Теперь губы отступили совсем — обнажены не только зубы, но и дёсны:

— Достаточно сказать, что сама мысль, что автор всех этих эссе и парнишка, не прошедший тест — одно лицо, вызывает, мягко говоря, недоумение.

— Простите, я не уверен, что Хэл понимает, что вы хотите этим сказать, — хмурится дядя. Декан посередине теревит лацкан пиджака, переваривая нехорошие данные.

— Приемная комиссия хочет сказать, что с чисто формальной точки зрения при поступлении возникли неувязки, и Хэл должен помочь нам по возможности с ними разобраться. Студент в университете — всегда в первую очередь студент. Мы не можем позволить себе взять кого-то, кому окажется не по зубам учёба, каким бы дарованием он ни был на поле.

— Мистер Соер имеет в виду на корте, Чак, — поправляет декан по спорту, неуклюже задирая голову, как бы обращаясь и к тренеру Уайту тоже. — К тому же вы ведь знаете, какие у АССОНАН правила, они всё наизнанку вывернут, чтобы найти хоть намёк на нарушение.

Тренер смотрит на часы.

— Если станется, что эти результаты тестов отражают реальный уровень способностей, — очень серьёзно, вполголоса говорит декан по учебной работе, по-прежнему косясь на бумажки перед ним, как будто это тарелка чего-то непотребного, — то это будет просто несправедливо. Несправедливо по отношению к другим поступающим. К университету в целом. — Смотрит на меня: — И в первую очередь это будет несправедливо по отношению к самому Хэлу. Брать мальчишку только ради его спортивных качеств — это не что иное как эксплуатация. А ведь у нас проводятся тщательные проверки, чтобы подобного не происходило. Понимаешь, Хэл, если мы примем тебя с такими результатами, нас могут обвинить в том, что мы тебя эксплуатируем.

Дядя Чарльз просит тренера узнать у декана по спорту, было бы столько волокиты из-за тестов, если бы я был, скажем, звездой футбола и моя игра сулила университету большие деньги. Это всё где-то снаружи, внутри же я чувствую, как нарастает знакомая паника: меня видят не тем, кем я являюсь. В груди колотит и ухаёт.

Все силы уходят на то, чтобы сидеть тихо и не шевелиться. Меня нет. Мои глаза — большие бледные нули. Мне обещали, что помогут.

Но дядин вид не внушает оптимизма. Похоже, его загнали в угол. Когда дядю Чарльза загоняют в угол, у него начинает по-особому звучать голос — как будто он начал удаляться, но продолжает кричать что-то вслед.

— Хватит одних оценок Хэла в ЭТА — а это, заметьте, академия, не какой-нибудь тренировочный лагерь или школа, а учреждение, официально одобренное штатом Массачусетс и Североамериканской ассоциацией спортивных академий, где во главу угла поставлено всестороннее развитие игрока и ученика, имя основателя которой нет нужды называть, где в основе обучения — фундаментальная модель «квадривиум-тривиум», принятая в Оксфорде и Кембридже, а преподавательский состав высоко квалифицирован и аттестован — чтобы понять, что моему племяннику по зубам и ваша Десятка, и всё остальное, что потребуется, да и к тому же...

Тренер качает головой, Де Линт подаётся в его сторону.

— ...подозревать, что это всё только из-за того, что кто-то решил, что теннис — неприоритетный вид спорта. — Дядя Чарльз ставит ногу на пол, снова кладет её на колено. Я застыл в своей позе, только слушаю и смотрю перед собой.

В кабинете вновь воцаряется тишина, в этот раз явно враждебная.

— Мне кажется, пришло время предоставить слово самому поступающему, — тихо говорит декан по учебной работе. — Но это, кажется, невозможно, пока вы здесь.

Декан по спорту устало улыбается, потирая пальцами переносицу.

— Вы не могли бы немного подождать снаружи, Чак?

— Тренер Уайт, будьте добры, проводите мистера Тэвиса и его друга в приёмную, — декан по приему улыбается, глядя мне в глаза. Я смотрю сквозь него.

— ...дали понять, что всё улажено заранее, поэтому... — бормочет дядя Чарльз, по мере того как их с Де Линтом удаляют из кабинета. Теннисный тренер протягивает дяде гипертрофированную руку. Декан по спорту говорит: «Мы же тут все друзья и коллеги, Чак».

Это конец. Я вдруг понимаю, что человек, для которого родной язык — латынь, видел бы в указателе выхода «EXIT» над дверью горящую красным надпись «ОН УХОДИТ». Я бы поддался желанию сорваться с места и метнуться к двери вперёд них, если бы был уверен, что сидящие в кабинете увидят это и только это. Что-то бормочет тренеру Де Линт. Пару секунд доносятся звуки клавиш и трели телефонов — дверь в кабинет открыта. Затем твёрдый щелчок — и тишина. Теперь здесь только я и должностные лица университета.

Лица — и тела.

— ...никого обидеть. — У декана по спорту на пиджаке и на галстукке вышиты крохотные буквы. — ...помимо чисто физических способностей — хотя мы это уважаем, поверь, даже ищем.

— ...так на любые вопросы, нам даже не пришлось бы обсуждать это напрямую с тобой, понимаешь?

— ...уже проходило несколько заявлений из вашей школы, так что мы знали, что ей заведуют близкие родственники — ну, тогда ещё твоего брата — Мори Клэмкин, предшественник Уайта, души в этом парне не чаял — так что, видишь, оспорить объективность оценок будет проще простого...

— ...стали бы уделять этому такое значение. Кто бы ни придрался — ААУП, недоброжелатели из Десятки, АССОНАН...

Надо признать, эссе мы действительно взяли готовые, но — мои; *de moi*. Конечно, то были не самые свежие образцы моего творчества, и уж никак не по предложенной теме «Вся жизнь — учёба». Подкинь я вам что-нибудь, написанное в этом году — вы бы подумали, что по клавиатуре колотил двухлетний ребёнок. И да — даже при том, что некоторые из вас способны «уделять значение». Между тем, как только круг присутствующих сузился, на первый план сразу вышел председатель комиссии по сочинениям. Теперь он лидер, вожак этой стаи — и в то же время в его манере появилось что-то женоподобное, чего поначалу не было: вот он стоит опершись на бедро, вот он прохаживается по кабинету, покачивая плечами, подтягивает штаны,

позвякивая содержимым карманов, садится на стул, ещё тёплый от зада дяди Чарльза, кладёт ногу на ногу, наклоняясь и пересекая границу моего личного пространства настолько, что я вижу, как часто дёргаются от тика его брови, вижу эти его устрицы под глазами, лиловые в сетке капилляров, чувствую запах его кондиционера для белья и остатки мятного освежителя дыхания, утратившие к этому моменту всю свежесть.

— ...умный, хороший мальчик, но очень застенчивый, мы знаем, что ты застенчивый, Кирк Уайт передавал нам, что говорит о тебе твой молодой наставник — этот спортивный юноша, что-то он не очень был с нами разговорчив... — дышит мне в ухо председатель, положив, кажется, руку мне на плечо (о, едва ли) — ...не бойся и расскажи этим дядям всё как есть — мы ведь ничего плохого тебе не хотим, а всего лишь пытаемся делать свою работу, ну и, конечно, учитывать все интересы...

Представляю, как Де Линт и Уайт сейчас сидят, упёршись локтями в колени — поза всех спортсменов, выбывших из игры. Де Линт тупо смотрит на костяшки своих пальцев, дядя Чарльз — носится по приёмной туда-сюда, крича в сотовый. Меня готовили к этой встрече, как крёстного отца к судебным слушаниям по делу о рэжете в восьмидесятые. Сидеть молча. Никаких эмоций. Ни на что не реагировать. В своё время меня так учил делать Штитт — это лучшая оборона: от тебя всё просто отскакивает. Я бы рассказал вам всё, что нужно и даже больше — но, боюсь, услышите вы совсем не то, что я скажу.

Декан по спорту, убрав крыло от клюва:

— ...не дать повода обвинить университет в том, что мы обходим правила приёма, чтобы получить преимущество на соревнованиях. Ты не представляешь, какой шум тогда начнётся.

— Билл говорит, что такой поворот событий вполне возможен. Мы ведь не знаем, как всё обстоит на самом деле, это только ты можешь прояснить, — говорит председатель комиссии по сочинениям.

— ...серьёзные успехи в спорте, низкие показатели на тестах, высокоинтеллектуальные эссе, неслыханные отметки в школе. И ведь нельзя не заметить родственных связей...

Декан по приёму подался вперёд так сильно, что я почти физически ощущаю, как его галстук мнётся о край стола. На желтоватом лице добрые намерения, тон — серьёзнее некуда:

— Мистер Инканденца... Хэл, скажи, почему нам не надо бояться обвинений в эксплуатации. Почему никто не сможет прийти сюда и сказать: ну-ка, посмотрите, Аризонский университет использует мальчика в корыстных целях, а он такой робкий и застенчивый, что даже не может за себя постоять — просто парнишка, которому даётся спорт, а дядя ставит пятёрки и покупает вступительные сочинения.

Солнечный свет, коснувшись стола, очерчивает угол Брюстера и вспыхивает за закрытыми веками алой пещерой. Меня не поймут.

— Мне даётся не только спорт, — медленно произношу я. Как можно чётче. — В прошлом году мне действительно немного пошли навстречу с оценками, но только потому что у меня был трудный период. Те, что были перед этим — *de moi*.

Веки сомкнуты. В кабинете тишина.

— Я не смогу сейчас всё объяснить. Считайте, что я просто съел что-то не то.

Прихотливая штука память. Я едва помню время, когда мы жили в нашем первом доме, в Уэстоне — но Орин, мой старший брат, рассказывает, как стоял однажды с мамой на заднем дворе; была ранняя весна, то ли март, то ли самое начало апреля, и ей захотелось что-нибудь посадить. На холодной земле лежал контур будущих грядок: неровный прямоугольник из верёвки и палочек от леденцов. Орин откидывал булыжники и твёрдые комья, а мамкин шла за ним и рыхлила землю взятым напрокат культиватором — по виду что-то вроде тачки с мотором, которую заправляют бензином. Эта железяка рычала, брыкалась и фыркала, и, казалось, тащила мамкина за собой, а не наоборот — при её росте, чтобы держать рукоятки, ей приходилось

неудобно нагибаться, и на взрыхлённой земле за ней расходились пьяные следы. Орин вспоминает, что половина работы уже была позади, когда из дома вылетел я. Я был в пушистой красной пижаме с винни-пухом, ревел во весь голос и держал на вытянутой ладошке что-то непонятное и отвратительное на вид. Он говорит, что мне было тогда лет пять, что я был весь в слезах и горел ярко-красной кляксой на фоне холодного весеннего пейзажа. Я всё время что-то повторял, и он не мог разобрать, что именно, пока мама не заметила меня и не выключила культиватор. У неё в ушах всё ещё звенело, и она подошла поближе посмотреть, что у меня в руке. Оказалось, что это был здоровенный кусок плесени — Орин уверяет, что такая плесень у нас в Уэстоне обильно произрастала в подвале, в каком-то тёмном углу, где круглый год шло тепло от котла и каждую весну случался потоп. Тот образец, по его словам, был особенно омерзителен: тёмно-зелёный, лоснящийся, вроде даже немного ворсистый и со вкраплениями паразитических грибов там и тут — яркими точками жёлтого, оранжевого и красного цвета. Но хуже было другое: он был подозрительно ущербен, как будто после укуса, и какая-то часть той же тошнотворной субстанции была размазана вокруг моего кричащего рта. «Я это съел» — вот что я повторял сквозь слёзы. Я протянул этот кусок мамкину, а она была без линз — вынула их перед грязной работой — и в первую секунду видела только, что её ребёнок плачет и протягивает к ней руку. И вот она, как любая мать, слепо повинувшись этому самому естественному из рефлексов, — наша мама, что панически боялась всякой грязи и антисанитарии — нагнулась взять то, что протянул ей её ребёночек (сколько раз она повторяла это движение — в кинотеатрах, на стадионах, в аэропортах, на заднем сиденье автомобилей — принимая потяжелевший от использования носовой платок, выплюнутую конфету или отработавшую свой ресурс жвачку?). Орин стоял рядом, пиная кусок холодной глины и играя застёжкой-липучкой на куртке, и смотрел, как мама, дальноторко прищурившись, наклоняется и протягивает руку навстречу моей. Он видел, как она вдруг остановилась и на лице читались: растерянность, медленно проступающее понимание, что же именно её сын держит в руке, и наконец —

констатация того, что это нечто было употреблено внутрь. Выражение её лица вслед за этим, по словам Орина, бесполезно пытаться описать. Протянутая рука, ещё дрожа от недавнего приложения к культиватору, зависла на месте.

— Я это съел.

— Что-что?

Дальше Орин помнит только одно (sic): как он сказал что-то ехидное, разминая спину. Видимо, чувствовал, какое в воздухе повисло страшное напряжение. Мамкин отказывалась даже спускаться в тот подвал. Я затих и просто стоял там, как торчащий посреди двора пожарный гидрант — той же формы и высоты, в красной пижаме-комбинезоне — и протягивал ей эту плесень, так серьёзно, будто это результат какой-то ревизии.

Дальше память Орина выдаёт две разные версии — наверное, из-за волнения. В первой из них мамкин в истерике описывает по двору большой круг и кричит:

— Господи!

— Помогите! Мой сын это съел! — снова и снова кричит она во второй, более подробной версии, держа пёстрый кусок двумя пальцами перед собой и раз за разом обегая нас по строго прямоугольной траектории. Орин стоял разинув рот и впервые в жизни смотрел, как взрослого человека колотит истерика. Из-за заборов и из окон домов начали выглядывать соседи. Я снова заревел, споткнулся о верёвку, поднялся весь в земле и побежал за мамой, пытаюсь её догнать.

— Господи! Помогите! Мой сын это съел! — продолжала кричать мамкин, обегая внутренний периметр грядочного квадрата. Брат вспоминает, что даже в эту минуту нервного потрясения курс её был уверенным, шаг — твёрдым, как у индейца, а повороты на углах верёвочной пиктограммы — чёткими, как шаги циркуля в руках генерала. Она сделала по меньшей мере два круга вокруг меня, всё повторяя «Помогите!» и «Мой сын это съел!», и на этом воспоминание Орина заканчивается.

— Эссе не куплены, — произношу я, устремив взгляд в тёмно-красную пустоту пещеры. Глаза закрыты. — Я не какой-нибудь бугай с ракеткой. У меня нетривиальная история жизни. Сложный внутренний мир.

— Я читаю, — говорю я. — Учусь и читаю. Готов поспорить, я прочитал всё, что прочли вы. Не думайте, что это преувеличение. Я глотаю целые библиотеки. Зачитываю книги до дыр. Гоняю дисководы до отказа. Я из тех, кто садится в такси и говорит: «В библиотеку, и плевать на светофоры!» И я уверен — при всём уважении к вам — что в том, что касается грамматики и физики, чутьё у меня на порядок лучше вашего.

— Но это не всё. Я не вычислительный аппарат. У меня есть чувства и мысли. Мнения. Некоторые из них делают мне честь. Будь у меня такая возможность, я мог бы говорить и говорить. Давайте поговорим — о чём угодно. Я думаю, что Кьеркегор оказал на Камю влияние большее, чем принято считать. Я думаю, что Антихрист мог уже приходить в этот мир, и что это вполне мог быть Денеш Габор. Я нахожу, что Гоббс — это просто Руссо в тёмном зеркале. Я соглашаюсь с Гегелем, что трансценденция есть поглощение. Еще вопрос, кто из нас кого должен собеседовать, — говорю я. — Не думайте, что я какой-то эксперимент, спортивный гомункул, выведенный для одной-единственной цели.

Я открываю глаза.

— Пожалуйста, не думайте, что я не понимаю.

Я обвожу кабинет взглядом. На лицах — ужас. Я решаю встать. Их челюсти отвисли, глаза вылезли на дрожащие лбы, лица белые как полотно. Стул постепенно уходит вниз.

— Господи Иисусе, — бормочет председатель комиссии.

— Всё нормально, — говорю я. Судя по лицу худощавого, с моей стороны дует свирепый ураган. Декан по учебной работе в одночасье стал стариком. Теперь их глаза — как восемь латунных дисков, что слепо тарашатся на всё, что перед ними стоит.

— Мать пресвятая, — шепчет декан по спорту.

— Пожалуйста, не волнуйтесь, — прошу я. — Я всё объясню. — Я пускаю в ход успокаивающий жест.

В следующее мгновение, оказавшись сзади, председатель комиссии скручивает мне руки и падает на меня всем своим весом. Я ударяюсь лицом в пол.

— Что с тобой, мальчик?!

— Ничего, — говорю я.

— Всё хорошо! Хорошо! Я здесь! — орёт председатель мне в ухо.

— Позвоните 9-1-1! — кричит ещё чей-то голос.

Никогда не думал, что паркет может быть таким холодным — теперь я упираюсь в него лбом. Стараюсь обмякнуть и выглядеть спокойно. Лицо моё расплющено, а вес председателя мешает дышать.

— Послушайте, — очень медленно произношу я. Пол мешает.

— Ради всего святого! Что это... — раздаётся вопль кого-то из деканов, — ...что это за... звуки?!

Кто-то нажимает кнопки на телефоне, чья-то нога со скрипом поворачивается на каблуке, где-то рядом падает плохо лежавшая стопка бумаг.

— Господи!

— На помощь!

Краем глаза вижу нижнюю часть двери: она открывается. Полоска галогенового света из приёмной, белые кроссовки, потёртые деловые туфли на пороге. «Отпустите его!» — это Де Линт.

— Всё в порядке, — медленно говорю я в пол. — Я тут.

Пунцовый председатель поднимает меня за подмышки, держит перед собой и трясёт — похоже, ему кажется, что это меня успокоит: «Очнись, мальчик!»

Де Линт: «Да прекратите вы!»

— То, что вы видите и слышите — не я.

Приближающиеся звуки сирен. Неумелый полунельсон. Силуэты в дверях. Молодая латиноамериканка смотрит, прикрыв рукой рот.

— Не я.

Трудно не любить эти старомодные туалеты: цитрусовый запах пластинок в длинном фарфоровом писсуаре, кабинки с деревянными дверьми, перегородки из холодного мрамора, узкие раковины в ряд, с кособоким алфавитом труб под ними, зеркала над блестящими полочками — и бесконечно журчащий ручеек, который, пробиваясь сквозь множество голосов, разносится звонким эхом повсюду, отражаясь от мокрого фарфора и холодного кафеля под ногами, узор на котором — совсем как арабский орнамент, если смотреть в упор.

Всё вокруг закрутилось и замелькало. Председатель комиссии, снова выкрутив мне руки, выволок меня в коридор и потащил мимо сбежавшихся обитателей административного корпуса. Кажется, он успел подумать, что у меня какой-то приступ (разжимал мне зубы, проверить, не проглотил ли я язык), или я умудрился чем-то подавиться (наконец применил разученный на курсах первой помощи приём Хаймлиха — я еле откашлялся), а может, у меня психоз и я потерял контроль над собой (постоянные приёмы и захваты, чтобы взять этот контроль на себя). Де Линт пытается держать председателя, чтобы он не держал меня, тренер пытается держать Де Линта, мамин сводный брат Чарльз Тэвис — сыпет перед троицей деканов разными многосложными словами, а они в ответ попеременно ахают, заламывают руки, ослабляют галстуки, грозят пальцем у дяди Чарльза перед носом и принимают театральные позы, размахивая стопками документов о моём поступлении — последние, что-то мне подсказывает, уже не играют большой роли.

Меня перекатали через бок, теперь я лежу на кафельном узоре навзничь. Лежу и беззвучно задаюсь вопросом, почему в поисках тихой гавани, где можно скрыться от любых невзгод и прийти в себя, мы, американцы, неизменно направляемся именно сюда — в общественный туалет. Председатель сел прямо на пол, положил мою голову себе на колени — хотя бы помягче, чем кафель — и промокает моё лицо охалкой казённых бумажных полотенец, протянутых кем-то из толпы. Я выжимаю из себя всю безучастность, на которую способен, и просто рассматриваю то, что передо мной, а это

— мелкие оспины на его лице, особенно на оплывшем подбородке, который весь в ряби шрамов от давних прыщей. Дядя Чарльз, кому в словесном бою нет равных, продолжает вести беглый огонь по позициям трёх деканов; им, судя по их виду, куда больше пригодилось бы с заботой приложенное к лицу полотенце.

— Да с ним же всё в порядке, — говорит дядя, — посмотрите, как он лежит — спокоен, как младенец.

— Вы не видели, что там б-было! — дрожащим голосом отзывается сквозь паутину пальцев скрюченный декан.

— Немного возбудился, подумаешь, всего-то, эмоциональный ребёнок, волнуется, когда...

— Но звуки! Он там такие издавал...

— Что-то невыносимое!

— Как животное!

— Хуже! Хуже, чем животное!

— А жесты — жесты!

— Мистер Тэвис, вы хотя бы водили его к врачу?

— Как будто какое-то животное — чем-то давится!

— Этот мальчик тяжело болен!

— Как будто кувалдой по пачке масла!

— Как раненое животное — с ножом в глазу!

— Что же у вас в голове-то творится, если вы хотите его — в университет — он же...

— А руки! Руки!

— Тэвис, вы не видели, как он ими... как он махал...

— Как плетьюми! Они дёргались, тянулись, извивались кошмарно — вот так, как... как будто он пытается ими молотить что-то... но не может достать... Он ими как будто... вилял! — кто-то, кого я не вижу, пытается изобразить, и секунду все смотрят на него.

— Такое трепыхание, как в ускоренной съёмке, знаете, где вырастает какой-то ужасный... плющ...

— Звук — будто коза тонет. В дёгте захлёбывается.

— Да-да, такое сдавленное бляение. Раз за разом. И ещё...

— Вилял, да-да, вилял!

— Ну и что же, ребёнку уже и повилить немножко нельзя?

— Вы заплатите за это, мистер. Дорого заплатите.

— А лицо — он же словно задыхался! Горел заживо! Ад! Я видел перед собой ад!

— Ну, ему действительно трудно общаться с людьми, никто не отрицает, что у него психологические...

— Мальчику требуется уход, уход, понимаете вы?

— А вы — вместо того, чтобы ухаживать за ним — посылаете его сюда? Поступить? Участвовать в конкурсе?

— Хэл?

— Вы в самом страшном сне не могли себе представить, какие неприятности накликали на свою голову, господин так называемый «директор». Деятель образования!

— ...нас же уверяли, что это всё просто формальность. Так что конечно, вы его испугали, робкий же парень...

— А вы, Уайт! Хотели его взять в команду!

— ...весь под впечатлением, взволнован, а вы оставили его без поддержки, без нас, а если ему...

— Я видел только, как он играет! А на корте он мастер, даже гений, чего там. Откуда нам было знать? Брат-то его в НФЛ, сами подумайте. Ну мы и решили — вот, значит, блестящий игрок, да к тому же с Юго-Запада родом. В том сезоне никто так не играл, как он. Мы весь Уотабургерский турнир только на него и смотрели. Вроде не вилял, и звуков этих никаких. Один парень даже потом сказал, что это был не теннис, а балет.

— Ещё как, Уайт! Балет, именно что! Хэл не играет, он танцует!

— У душевнобольных иногда бывают всякие такие способности. Так что кому балет, а кому — тяжкий недуг, а вы, мистер, хотели скрыть этот недуг, заткнув мальчику рот!

Мимо проходит пара дорогих бразильских туфель, заходит в кабинку и разворачивается носом ко мне. За эхом голосов всё так же струится по фарфоровому писсуару бесконечный ручеёк.

— ...пожалуй, пойдём, — бормочет дядя Чарльз.

— Это зрелище будет преследовать меня по ночам!

— ...решили, что можно вот так ввести комиссию в заблуждение, подав подложные документы, говорить за больного мальчика, устроив весь этот цирк? А вы хоть подумали, что с ним будет, когда он окажется один на один с тяготами студенческой жизни?

— Да что вы несёте-то! Нормально Хэл со всем справляется. Когда знает, что в безопасности. Когда он сам по себе, у него всё в порядке. С людьми — да, бывает, перевозбуждается. Он хоть раз это при вас отрицал?

— Там при нас было нечто такое, что даже на млекопитающее едва тянет!

— Да неужели! Посмотрите сами. Обри, глянь, как там наш парнишка? Не буянит?

— Может статься, вы и сами не больно-то здоровы, мистер. Мы с этим ещё разберёмся.

— Скорая? Какая скорая? Вы что, вообще не слушаете? Говорю вам, не...

— Хэл? Хэл?

— Накачали мальчика какой-то дрянью, чтобы он молчал, вот он теперь и лежит, бедный, в полном ступоре!

Слышу хруст коленей Де Линта. «Хэл?»

— ...порочащие слухи. Выпускников ЭТА знает вся страна, и адвокаты найдутся, не сомневайтесь. Хэл совершенно здоров, это доказать — раз плюнуть. Подложные? Чёрта с два, Билл. Парень читает, как пылесос. Мозги, каких мало.

Я лежу без малейшего движения и всё слышу. Чувствую запах бумажного полотенца, вижу, как вновь разворачиваются бразильские туфли.

— Сидите там у себя в кабинете, небось, и думаете, что самые умные?

А этот неповторимый рык, львиный рык общественного туалета — как его не любить?

Орин не зря говорил, что всякое движение в этих краях — по кратчайшей траектории от кондиционера до кондиционера. Солнце здесь — как молот. У меня уже начинает прожариваться одна сторона лица. Синее небо лоснится от жары, одинокие перистые облака рассыпаются на отдельные ниточки, как волосы по краям стрижки. На дороге машин куда меньше, чем в Бостоне. Носилки мне достались специальные, с ремнями для рук и ног. Обри Де Линт — тот самый Обри Де Линт, которого я столько лет искренне считал просто роботом, запрограммированным на поддержание дисциплины среди учеников — только что присел у изголовья, взял меня за пристёгнутую руку и сказал: «Держись, дружок» — прежде чем снова исчезнуть в гуще деканов, суetyщейся у дверей машины. Скорая помощь тоже специальная — лучше не буду думать, откуда: кроме парамедиков, тут есть и врач, кажется, психиатр. Бригада умело поднимает носилки и очень сноровисто застёгивает ремни. Стоящий спиной к машине врач поднимает обе ладони вверх — обозначает свой нейтралитет между деканами и дядей Чарльзом. Дядя рассекает воздух антенной сотового телефона, как саблей, негодуя, что меня совершенно непонятно зачем куда-то увозят против моей воли и интересов. У дверей начинается сумбурно решаться вопрос о том, есть ли у таких несчастных, как я, воля, а я лежу и смотрю, как небо бесшумно делится пополам — где-то высоко-высоко, на сверхзвуковой скорости, на север проносится истребитель, но до земли не доходит ни звука. Врач всё так же стоит и водит ладонями по воздуху, подчёркивая своё спокойствие и нейтралитет. Огромная челюсть его отликает синим. В

отделении неотложной помощи я был лишь однажды — это было почти ровно год назад, и мою каталку тогда оставили перед стульями в приёмной. Стулья были из литого оранжевого пластика, и на трёх из них сидели местные пациенты, сжимая в руках пустые баночки от лекарств. Каждый из них обильно потел — что само по себе не очень приятно, но вот на последнем стуле, как раз у моей скованной ремнями головы, сидела женщина в безразмерной футболке, с кожей, как у игуаны, в кепке, как у дальнобойщика, и с просто-таки аварийным креном вправо. Она-то и начала излагать мне свою историю болезни: я был крепко зафиксирован, поэтому мне ничего не оставалось, как слушать, как однажды ночью её правая грудь (которую она называла «сися») ни с того ни с сего начала увеличиваться в размерах — такой вот внезапный патологический процесс. У неё был почти карикатурный квебекский акцент, и она минут двадцать посвящала меня в подробности злоключений своей «сиси», включая перечень возможных диагнозов, пока меня наконец не увезли. Истребитель скользит по небесной глади, как кончик лезвия, обнажая белое мясо. Я как-то видел слово «НОЖ», написанное в ванной пальцем на запотевшем стекле. Можно сказать, я стал инфантофилом. Глаза закрыты, но мне приходится закатывать их или смотреть вбок, чтобы красная пещера не вспыхивала от солнца огнём. Мимо с равными интервалами проносятся машины, будто говоря: «Тише... тише... тише...» Посмотришь мельком на солнце — и в глазах остаются красные и синие пятна, как от лампочки. «Почему бы и нет? Это что, все ваши аргументы — “почему бы и нет?” А почему не “почему бы и да”, раз уж так?» — кричит разъярённый дядя Чарльз, и тембр его голоса вновь не оставляет никаких надежд. Теперь мне краем глаза видны только доблестные взмахи его антенны. Далее всё известно: меня отвезут в приёмное отделение и будут держать там, пока я не начну реагировать на вопросы — а едва яотреагирую, усыпят. Получится как бы обратный путь: сначала дорога, а потом я отъеду. Я лежу и вспоминаю покойного Косгроува Уотта. Вспоминаю психоаналитика с гипофалангией. Представляю, как мамкин расставляет банки с супом, стоящие в шкафчике над микроволновкой, по алфавиту. Вспоминаю, как в Директорском корпусе, когда Сам

был на месте, на краю почтового столика в вестибюле всегда висел его зонт. Лодыжка не болит уже больше года. Представляю Джона Н. Р. Уэйна, у которого, кстати, были все шансы выиграть Уотабургер в этом году, — как он стоит в маске и смотрит, пока мы с Дональдом Гейтли откапываем голову моего отца. Уэйн бы выиграл, я даже не сомневаюсь. У Винус Уильямс ранчо недалеко от Грин-Вэлли — не удивлюсь, если она придёт посмотреть на финал. К завтрашнему полуфиналу я уже выйду, в этом дяде Чарльзу можно доверять. Сегодняшний матч наверняка выиграет Димфна. Ему шестнадцать, но день рождения всего за две недели до срока регистрации. Димфна не успеет отдохнуть к завтрашней игре в 8:30, а вот я после транквилизаторов буду спать как убитый. Мне ещё не приходилось сталкиваться с ним на турнирах, равно как и играть звукомячами, которыми играют слепые, но я видел, как в 1/8 финала с ним едва не разделался Петрополис Кан — а значит, волноваться нечего. Начнём прямо в приёмном отделении, у регистратуры, если дядя Чарльз вдруг не успеет за скорой, или в той комнате с зелёной кафельной плиткой, сразу после зловещих хирургических аппаратов. Или прямо здесь, в машине, раз уж она такая специальная и тут этот врач. Врач с синей челюстью, начищенный до антисептического блеска, на нагрудном кармане халата — имя курсивом, внутри ручка из дорогого набора, как пить дать рассчитывает на сессию вопросов-ответов у каталки, установление этиологии и диагноза по методу Сократа, всё по порядку, всё по пунктикам... В шестом издании Оксфордского словаря можно найти девятнадцать слов со значением «отсутствие реакции», из них девять с латинскими и четыре с саксонскими корнями. В воскресенье финал, против меня будет либо Стайс, либо Полеп. Возможно, на меня будет смотреть Винус Уильямс. Хотя скорее всё-таки это будет кто-нибудь из младшего персонала, без разрешения на работу — помощница медсестры с обкусанными ногтями, больничный охранник, усталый кубинец-санитар — посмотрит вниз, суетливо выполняя свою работу по палате, увидит мои глаза, смотрящие в его, решит, что встретился со мной взглядом и скажет: «Ну, малец, а ты-то тут какими судьбами?»

Где эта женщина, что обещала прийти. Она обещала. Эрдеди думал, что к этому времени она уже придёт. Он сидел и думал. Он был в гостиной. Когда он только начал ждать, окно светилось жёлтым и отбрасывало на пол пятно, но по мере того, как он ждал, пятно становилось бледнее и поверх него появилось другое пятно, от окна на другой стене. На металлическом стеллаже, где стояла аудиосистема, сидело насекомое. Оно то заползало в дырку на перекладине, на которой держалась полка, то выползало обратно. У насекомого была чёрная блестящая спинка. Эрдеди то и дело на него смотрел. Пару раз он хотел встать, чтобы подойти и посмотреть на него поближе, но боялся, что если он подойдёт и посмотрит поближе, то убьёт его, а он боялся его убивать. Он не мог позвонить женщине, которая обещала прийти, потому что она могла позвонить ему в тот же момент и услышать короткие гудки, и подумать, что ему не очень-то нужно то, что она обещала привезти с собой, а значит, могла рассердиться и отвезти это куда-нибудь ещё.

Она обещала привезти 1/5 килограмма марихуаны, 200 грамм отличной марихуаны, на сумму 1250 долларов. Он много раз пытался завязать с марихуаной, раз 70 или 80. Ещё до того, как познакомился с этой женщиной. Она не знала, что он пытался завязать. Его каждый раз хватало на неделю, или на две недели, или на два дня, после чего он принимался рассуждать и решал, что ничего страшного, если он засядет дома и покурит ещё один, последний раз. В последний, теперь уже точно последний раз он найдёт кого-нибудь, кому он ещё не сказал, что завязал, да-да, насовсем, и чтобы они ни в коем случае не помогали ему достать ещё. Он уже говорил всем своим дилерам, чтобы они ему не продавали, поэтому приходилось искать кого-нибудь со стороны. Кого-нибудь совсем незнакомого, ведь каждый раз, когда он покупал, он знал, что это будет в последний раз, и просил, чтобы ему сделали одолжение и никогда, никогда больше не помогали достать. Да и сам он после этого

никогда больше не обращался к тем же людям, ведь у него была гордость, и к тому же он ни за что не стал бы ставить кого-то в неудобное положение, такой он был человек. Кроме того, ему казалось, что когда дело касается наркотиков, он становится как больной, и он боялся, что другие тоже увидят, что он как больной. Он сидел и думал, а через два окна в комнату с разных сторон падал жёлтый свет. Пару раз он поглядывал на телефон. Насекомое опять скрылось в дырке на перекладине, на которой держалась полка.

Она обещала прийти в конкретное время, и это время уже прошло. Наконец он не выдержал и набрал её номер, включив только голосовую связь. В трубке прозвучал гудок, затем другой, Эрдеди начал волноваться, что занимает телефон, включился её голосовой автоответчик, проиграла какая-то шутовская мелодия и два голоса, её и мужской, сказали: «мы вам перезвоним!». Из-за этого «мы» казалось, что эти двое пара. Мужской голос принадлежал одному симпатичному негру, который учился на юридическом факультете. Она была художником в театре. Эрдеди решил, что не будет оставлять сообщение, чтобы не дать ей понять, насколько сильно ему нужно то, что она обещала привезти с собой. Он вообще с самого начала делал вид, что вся эта затея для него пустяк. Она как-то сказала, что один парень в Олстоне продаёт улётную дурь с высоким содержанием каннабиноидных смол, мелким оптом, а Эрдеди зевнул и ответил: ну, хм, что ж, слушай, хм, а почему бы и нет, раз уж такой случай, а то я даже не помню, когда в последний раз покупал. Она сказала, что тот парень живёт в трейлере, что у него заячья губа, что он разводит змей, что у него нет телефона и что в целом приятной личностью его назвать никак нельзя, но что он часто продаёт театрам из Кембриджа и стал в их кругах чем-то вроде культового персонажа. Эрдеди сказал, что всё пытается вспомнить, когда покупал в последний раз, но что-то даже не получается, настолько давно это было. Он сказал, что, наверное, попросит её взять ему побольше, потому что в последнее время ему часто звонили друзья и спрашивали, не может ли он им с этим делом помочь. Он вообще часто говорил, что покупает в основном для друзей. Тогда, например, если она обещала, что к какому-то

времени всё будет, но время приходило, ничего не было, и он начинал беспокоиться, он мог сказать ей, что начинают беспокоиться его друзья, что ему самому жаль тревожить её по таким пустякам, но вот друзья беспокоятся и названивают, и ему хотелось бы знать, что им можно ответить. Он просто оказался посередине — так бы он это преподнёс. Он сказал бы, что друзья дали ему деньги и теперь беспокоятся и оказывают на него давление, звонят ему и надоедают. Но с этой женщиной, которая обещала прийти, эта тактика не прошла бы, потому что он так и не отдал ей 1250 долларов. Она наотрез отказалась. У неё есть деньги. У её семьи есть деньги — так она сказала, когда объясняла, откуда у неё такая симпатичная квартирка, при том что она всего лишь художник по декорациям в пригородном театре, в котором, к тому же, ставят одни немецкие пьесы, все с какими-то серыми и мрачными декорациями. Так что деньги для неё не проблема, она сама заплатит тому парню, когда заедет в Олстон посмотреть, дома он у себя в трейлере или нет — а в этот день он обязательно должен быть дома — а потом Эрдеди просто отдаст ей деньги, когда она приедет, вот и всё. Эрдеди очень смутило, что она к этому так легко отнеслась, и он попробовал сделать вид, что отнёсся к этому ещё более легко, и сказал: хорошо, давай так, какая разница. Теперь, когда он начал в этом разбираться, он точно вспомнил, что сказал именно так, «какая разница», и теперь это его пугало, ведь она могла подумать, что ему вообще всё равно — настолько, что если она забудет купить марихуану или не позвонит, не будет ничего серьёзного. Но засесть дома и покурить немножко в последний раз для Эрдеди было серьёзно. Очень серьёзно. Да, точно, он слишком сильно притворился, что ему всё равно, надо было заставить её взять эти деньги, сказать, что ему неудобно, что он не может утруждать её из-за таких пустяков, из-за таких глупостей. Ведь когда у человека твои деньги, он чувствует, что что-то тебе должен, а Эрдеди как раз хотел, чтобы она чувствовала, что должна ему то, что пообещала, раз уж от того, что она ему это пообещала, у него снова всё это началось. А когда у него это всё начиналось, ему становилось настолько важно довести дело до конца, что он боялся показать, насколько для него это важно. После того, как он попросил её купить ему марихуаны,

ему пришлось предпринять определённые действия. Насекомое на стеллаже снова выползло. Оно ничего не делало, просто вылезло из дырки и сидело на краю полки. Эрдеди знал, что через некоторое время оно снова уползёт в дырку, причём он не сомневался, что и там оно тоже ничего не делает. Ему казалось, что он чем-то похож на это насекомое, но он не мог взять в толк, чем именно он на него похож. Каждый раз, когда он принимал решение, что купит немножко марихуаны ещё один, последний раз, ему надо было предпринять определённые действия. Надо было связаться с агентством и сказать, что у него непредвиденные обстоятельства, и что он послал коллеге на телепьютер сообщение с просьбой поработать за него остаток недели, потому что из-за этих непредвиденных обстоятельств он пару дней будет недоступен. Надо было оставить на голосовом автоответчике сообщение о том, что его не будет несколько дней, начиная с сегодня. Надо было как следует навести порядок в спальне, потому что как только он получит наркотики, он больше не станет оттуда выходить, разве что к холодильнику и в туалет, и то короткими перебежками. Надо было выкинуть всё спиртное, потому что если он начнёт курить и пить одновременно, ему станет плохо и его начнёт тошнить, а когда в доме спиртное, он не может быть уверен, что, как только он покурит, он не начнёт и пить это спиртное тоже. Надо было походить по магазинам. Запасись всем, что требуется. Из дырки на перекладине теперь выглядывал только один усик. Выглядывал, но не шевелился. Надо было запасись газировкой, печеньем с начинкой, хлебом, мясом внарезку, майонезом, помидорами, M&M's, печеньем с шоколадной крошкой, мороженым, и, конечно, не забыть торт-мороженое «Пепперидж Фарм» и четыре банки шоколадного крема, чтобы есть его столовой ложкой. Надо было подключиться к Интер-Лейс, заказать у них картриджи с фильмами напрокат. Надо было купить таблеток от изжоги, чтобы не мучиться по ночам после всего съеденного. Надо было купить новый бонг, потому что каждый раз, когда он докуривал пакет марихуаны, в этот раз уже неизбежно последний, он решал, что всё, с него хватит, он покончил с этим навсегда, ему уже даже противно курить, хватит скрываться ото всех, хватит пользоваться расположением сослуживцев, хватит ставить

сообщения на автоответчик, отгонять машину от дома подальше, закрывать все окна, занавески и жалюзи и ограничивать жизнь треугольником «холодильник — туалет — фильмы на телепьютере» — так что он брал бонг, заворачивал его в несколько пакетов из магазина и выбрасывал вместе с мусором. Ещё у него в холодильнике был отсек для льда — получались аккуратные льдинки в форме полумесяца, он их просто обожал и каждый раз, оставаясь дома покурить, литрами пил газировку и воду со льдом. От одной мысли об этом у Эрдеди рот наполнился слюной. Он посмотрел на телефон, затем на часы. Затем он посмотрел на окно, но не на то, что за ним, не на деревья и асфальтовую дорогу, а на занавески и жалюзи — он их уже пропылесосил, а значит, в доме всё было готово, чтобы закрыться. Как только женщина, которая обещала прийти, придёт, он закроется здесь наглухо. Ему вдруг подумалось, что он скоро скроется в дырке где-то у себя внутри, в дырке на перекладине, на которой держится что-то... Он не смог понять, что именно держится на этой внутренней перекладине, и чувствовал, что не готов предпринимать действия для выяснения этого вопроса. С того времени, когда женщина обещала прийти, прошло уже три часа. Психолог из реабилитационной программы, куда Эрдеди ходил два года назад, парень с именем Рэнди и усами, как у канадского конного полицейского, считал, что Эрдеди просто не хочет предпринимать действия — действия, необходимые, чтобы избавиться от наркотиков в своей жизни насовсем. Ему пришлось съездить в Кембридж, на Портер-сквер, чтобы купить новый бонг, потому что каждый раз, когда у него заканчивались наркотики, он сразу же выбрасывал все бонги и трубки, сеточки и держатели, папиросную бумагу и зажигалки, капли для глаз и таблетки от изжоги, печенье и шоколадный крем — чтобы не оставлять себе никакого соблазна. Избавившись от остатков утвари и продовольствия, Эрдеди всегда ощущал прилив уверенности в своём будущем. А сегодня утром он снова съездил за бонгом, запасся продуктами и вернулся домой задолго до того, как эта женщина обещала прийти. Он вспомнил, что новый бонг и новая пачка сеточек лежат на кухонном столе, на залитой солнцем кухне, в магазинном пакете, но не смог вспомнить, какого цвета бонг купил сегодня. Предыдущий точно был оранжевым, а

перед ним был мутно-розовый — тот от смолы быстро стал грязного цвета, не прошло и четырёх дней. Цвет бонга, которому было суждено стать последним, Эрдеди вспомнить не мог. Он захотел встать и пойти на кухню, чтобы проверить цвет, но решил, что это будет нездоровая суета, которая может нарушить атмосферу непринуждённого спокойствия, которую надо поддерживать, пока он ждёт — выглядывая, но не шевелясь — эту женщину. Женщину, с которой он познакомился, обсуждая макет афиши, которую заказал его агентству театр для фестиваля драматургии Ведекинда. Женщину, с которой он дважды вступал в половую связь — в качестве признательности за это её обещание. Он попытался понять, нравится ли ему эта женщина. Собираясь покурить в последний раз, Эрдеди всегда запасался ещё и вазелином, потому что много мастурбировал, когда курил марихуану. Куря марихуану, он предпочитал мастурбацию, даже если была возможность вступить в половую связь с женщиной, а без вазелина кожа быстро истиралась и болела от постоянного трения. Он не хотел идти на кухню проверять, какого цвета бонг, ещё и по той причине, что пришлось бы проходить мимо телефона — он боялся, что не выдержит и позвонит женщине, которая обещала прийти. А он не хотел названивать из-за такого пустяка, как больной — он же сделал вид, что это пустяк. А уж если она прослушает записи на автоответчике и услышит, как он несколько раз бросает трубку, то и вовсе подумает про него бог знает что. К тому же он очень боялся — вдруг она позвонит ему в тот же момент, когда он будет звонить ей — ведь она же обязательно позвонит. Можно подключить услугу «вторая линия», подумал он, это почти ничего не стоит — но тут же одёрнул себя, вспомнив, что это последний раз, когда он поддаётся этой страсти (зависимости, сказал бы усач Рэнди, это зависимость, и не менее губительная, чем хронический алкоголизм), что следующего раза не будет, даже не так, его просто не может быть, а значит, подключать вторую линию нет никакого смысла. От этой мысли Эрдеди почувствовал раздражение. Он должен был ждать спокойно и непринуждённо, поэтому, чтобы не потерять самообладание и не начать суетиться, решил сменить объект внимания и направил свои чувства на залитую жёлтым светом комнату, где он

сидел в кресле. Насекомое с полки исчезло вовсе. На столике тикали часы. Прислушавшись к их тиканию, он разобрал в одном щелчке три маленьких: как ему показалось, механизм готовился, делал шаг, а затем возвращался в исходное положение. Эрдеди с таким нетерпением ждал чего-то, что уже перестало доставлять удовольствие, что ему становилось противно от самого себя. Он даже не мог понять, зачем хочет проделать это всё снова. От марихуаны у него пересыхал рот, краснели и начинали болеть глаза, обвисало лицо — а он терпеть не мог, когда оно обвисало, все мышцы как будто превращались в кисель, причём он никак не мог отделаться от этой мысли и ему становилось ужасно неловко за своё лицо. Поэтому он давно избегал курить с кем бы то ни было. Ему и не хотелось. Он вообще не мог ни с кем общаться весь день после марихуаны — чувствовал себя не в своей тарелке. Бывали и другие неприятности. Например, когда он курил больше обычного — лежал, несколько суток прилепившись к экрану Интер-Лейса в своей спальне и курил — день на третий у него нередко начинался плеврит. Мысли разбегались в непредсказуемых направлениях, и он лежал на кровати, уставившись в экран, как заторможенный ребёнок. Запасаясь картриджами, чтобы покурить в последний раз, он всегда выбирал такие, где всё сталкивается и взрывается — такой любитель говорить гадости, как Рэнди, наверняка отметил бы, что это симптоматичная закономерность. Эрдеди провёл рукой по галстуку и постарался собрать воедино всю свою волю, решимость, весь свой разум и знание себя, чтобы сделать этот раз последним. Сейчас эта последняя женщина придёт — а она придёт, обязательно, — и он засядет курить в последний раз. Он выкурит много-много и быстро-быстро, и это будет настолько неприятно, что ему будет противно даже вспоминать — настолько, что, докурив и избавившись от всей утвари, он никогда не захочет покупать ещё. Он прямо сейчас начнёт стараться, чтобы марихуана связывалась в его голове со всем самым неприятным. Например, она его пугает. Вернее, вызывает у него страх. То есть не в том смысле, что он боится марихуаны, а в том, что он начинает бояться всего подряд под её воздействием. Марихуана давно не приносит ему ни радости, ни спокойствия, ни даже облегчения. И

вот теперь он сядет и выкурит все свои 200 грамм — 120 после того, как выберет все стебли — за четыре дня, по унции с лишним за день, огромными затяжками, набивая за раз как можно больше, из хорошего, чистенького бонга — невероятное, просто безумное количество в день. Он поставит перед собой цель ежедневно скуривать по тридцать грамм высокосортной марихуаны, это будет его наказанием и терапией — курить, начиная с самого утра, когда он будет вставать, отлепляя язык от нёба водой со льдом, чтобы принять таблетку от изжоги, двести или триста густых, мощных затяжек в день, это безумно много, ведь он хочет, чтобы ему стало плохо, причём он заставит себя курить без перерыва, даже если марихуана будет такой, как обещала та женщина, и ему уже после пяти затяжек не захочется больше. Он себя заставит. Он будет курить, даже если закружится голова и начнёт тошнить. Он возьмёт себя в руки, соберёт силу воли в кулак и постарается провести время так гнусно, так отвратительно и по-свински, чтобы потерять желание вести себя как раньше навсегда. Он попросту расхочет курить — настолько крепко память о безумии этих четырёх дней запечатлется в его сознании. Он придёт к умеренности путём излишества. Ему пришло в голову, что женщина тоже может захотеть покурить с ним немного из этих 200 грамм, посидеть у него, поболтать, послушать что-нибудь из его коллекции альбомов Тито Пуэнте, а может, и вступить с ним в половую связь. У него никогда не было связи с женщиной под марихуаной. По правде говоря, ему было противно даже это представить. Два пересохших рта тыкаются друг в друга, пытаясь поцеловаться, он на ней, пыхтит и дёргается, сгорая от смущения, невротичные мысли в голове извиваются, как змеи на крючке, глаза распухшие и красные, а складки обвисшего лица свисают настолько, что касаются складок её, может быть, точно так же обвисшего лица, волочащего складки по его подушке и сухо чавкающего ртом. Представив всё это, Эрдеди содрогнулся. Пожалуй, надо потребовать, чтобы она с порога бросила ему то, что обещала привезти с собой, а самому швырнуть через всю комнату 1250 долларов в крупных купюрах и сказать ей, чтобы она, выходя, не ушибла себе задницу дверью. Он скажет не «задницу», а «жопу». Он так ей нахамит, что, вспоминая, как невоспитанно себя повёл и как она

оскорблённо поджала губы, никогда больше не захочет звонить ей и ему никогда снова не придётся предпринимать все эти действия, которые ему сейчас опять приходится предпринимать.

Он впервые с таким нетерпением ждал женщину, которую не желал видеть. У него ещё стояла в памяти та, которую он использовал, когда решил закрыть все шторы в доме и покурить напоследок в предыдущий раз. Она тоже была художницей, и занималась, по её словам, чем-то, что называется «апроприация» — насколько Эрдеди смог понять, это означало, что она делала копии чужих картин, что-нибудь подрисовывала и продавала в престижной галерее на Мальборо-стрит. У неё был даже собственный художественный манифест, состоящий из деклараций радикально-феминистского толка. Эрдеди из признательности принял в подарок одну из её картин, из тех, что поменьше, и теперь она висела над кроватью в спальне и занимала полстены. Изображены на ней были одна известная киноактриса (он никогда не мог запомнить, как её зовут) и какой-то менее известный актёр. Это была сцена объятий, романтическая сцена из известного старого фильма, скопированная из учебника по истории кинематографа и увеличенная во много раз, а поверх ярко-красной краской были размашисто намалёваны непристойные фразы. Та художница была сексуальной, но не красивой, а вот женщина, которую он сегодня не желал видеть, но с таким нетерпением ждал, обладала своеобразной красотой, как бы немного увядшей. Сексуальной её, впрочем, назвать было никак нельзя. Художницу-апроприатора Эрдеди убедил, что он бывший амфетаминовый наркоман, что он много лет вводил себе внутривенно гидрохлорид метамфетамина, да, кажется, именно так он ей сказал. Даже описал ужасный привкус гидрохлорида во рту, который наркоман чувствует сразу после инъекции — пришлось тщательно исследовать вопрос. Затем он создал у неё впечатление, что именно этот страшный наркотик его и поработил, а марихуана как раз помогает справляться с зависимостью — а значит, если он начинает ёрзать от нетерпения после того, как она ему пообещала достать марихуаны, то лишь потому, что внутри у него идёт героическая борьба с куда более глубокой, опасной и зловещей

страстью, и её долг ему помочь. Он не помнил, как и когда сумел создать у неё такое сложное впечатление. Просто так нагло врать он бы не стал, скорее, просто создал некий образ и ненавязчиво его поддерживал, чтобы он со временем укрепился и начал собственное существование. Насекомое снова было на виду. Оно сидело всё там же, на стеллаже, под эквалайзером. Может быть, в этот раз оно и не уползло в дырку на перекладине вовсе. Может, он не обратил на него внимание в тот раз, или теперь по-другому падал свет из окон, или поменялось что-то ещё. Перекладина крепилась к стене, обычная стальная перекладина с дырками для крепления полок. Полки эти были выкрашены в тёмно-зелёный цвет и вообще-то предназначались для кухни: это был подвесной стеллаж для консервов, но у Эрдеди там стояла аудиосистема. Насекомое между тем сидело, не двигаясь, лишь сверкая чёрной блестящей спинкой, как автомобиль, из которого вынули двигатель; в неподвижности этой, казалось, таится бездна невидимой силы.