

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ  
УНИВЕРСИТЕТ

Переводческий факультет

Кафедра перевода английского языка

**П.Д. Амирханова**

Перевод развернутой метафоры (на материале перевода с английского языка на русский четырех рассказов О.Генри: «Гуляка», «Городская пастораль», «Кто во что горазд», «Зов цивилизации»)

Дипломная работа студентки 501 а/нем. группы

Научный руководитель  
доцент кафедры перевода  
английского языка

О.В. Новицкая

Рецензент  
профессор кафедры перевода  
английского языка,

д. филол. н.

Д.В. Псурцев

## Отзыв

о дипломной работе студентки 501 а/нем. группы  
переводческого факультета  
Амирхановой П.Д.

Дипломная работа студентки 501 а/нем. группы Амирхановой Полины на тему «Перевод развернутой метафоры на материале перевода с английского языка на русский четырех рассказов О.Генри («Гуляка», «Городская пастораль», «Кто во что горазд», «Зов цивилизации»)» отвечает требованиям, предъявляемым к дипломным работам, и может быть допущена к защите.

Научный руководитель  
доцент О.В. Новицкая

19 апреля 2010 г.

## Содержание дипломной работы

### А. Теоретическая часть:

I. Вступление.....	4
II. Основная часть:	
1. Явление метафоры.....	6
а) Изобразительные и выразительные средства языка, стилистический прием	
б) Понятие и характеристика метафоры	
в) Взгляд на метафору с позиций когнитивной лингвистики	
г) Понятие образа	
д) Виды метафор, развернутая метафора	
2. Место РМ в системе ассоциативно-образных компонентов художественного текста, смыслоформирование текста.....	17
3. Ассоциативная и образная когезия.....	20
4. РМ как объект переводоведения, структурная классификация РМ.....	24
5. Сравнительный анализ переводов.....	27
III. Заключение.....	43
IV. Библиография.....	45

### Б. Перевод рассказов:

1. «Гуляка».....	48
2. «Городская пастораль».....	55
3. «Кто во что горазд».....	67
4. «Зов цивилизации».....	76

### В. Приложения:

1. Оригинал рассказов
2. Официально опубликованные переводы

## Вступление

Тема нашего исследования – развернутая метафора (далее – РМ), ее значение и принципы перевода этого тропа на русский язык. Метафора как таковая – феномен распространенный, нашедший отражение в целом ряде лингвистических трудов, РМ же, тем более, в аспекте перевода, описана не столь подробно, вследствие чего представляет огромный интерес для переводоведения.

В качестве иллюстративного материала нами были выбраны четыре рассказа О.Генри, которые, как мы полагали, еще не были переведены на русский язык. Однако наши расчеты не оправдались: позднее выяснилось, что рассказы были переведены и даже опубликованы. В силу данного обстоятельства, помимо теоретической части и примеров, иллюстрирующих приведенные постулаты, наша работа содержит сопоставительный анализ собственного и официально опубликованных переводов Л. Каневского, Г. Конюшкова, Н. Жуковской, а также перевода под ред. В. Азова, в полном виде представленных на суд читателя в приложении к работе.

Выбор материала для перевода не случаен: творчество Уильяма Сидни Портера, известного под псевдонимом О.Генри, всегда привлекало читателя неподражаемым, индивидуальным стилем, искрометным юмором и обилием всевозможных тропов и фигур речи. О.Генри – художник «малого жанра» – короткого рассказа, мастер точной и выразительной детали. В его рассказах зачастую отсутствует сюжет, вернее, он ослаблен и не представляет особенной ценности: это, как правило, одна фабульная нить, описывающая какой-нибудь мелкий, незначительный случай. Единственное, что держит текст, связывает его в одно целое – это его образный строй. Благодаря смешению стилей, богатому оттенками юмору, который порой нельзя отделить от повествования, а главное, плотному образному ряду рассказы О.Генри как нельзя лучше подходят для раскрытия выбранной нами темы.

В работе мы дадим обзор литературы по исследуемой теме и постараемся максимально четко определить РМ, приведя различные взгляды на это явление. Мы попытаемся посмотреть на метафору как таковую с нескольких сторон – через призму двух разных наук, как-то: классической стилистики и когнитивной лингвистики – чтобы составить более полную картину изучаемого явления. Далее, мы взглянем на РМ в более широком контексте и предпримем попытку анализа ее места среди других ассоциативно-образных компонентов (АОК) художественного текста, участвующих в его смыслоформировании. В работе будет также представлена структурная классификация РМ, поскольку анализ структуры этого сложного тропа – необходимое условие его адекватного перевода, максимально полной передачи не только его сути, но и отдельных оттенков значения и высвобождаемых им ассоциаций. И в завершение мы приведем пример разбора образного ряда трех рассказов и сделаем сопоставительный анализ различных вариантов перевода выбранных РМ. Примечательно, что в некоторых из разобранных случаев, РМ выходит за рамки сверхфразового единства и тянется через весь текст, наглядно иллюстрируя механизм действия образной когезии, частным случаем которой и является РМ.

В данной работе мы задались целью доказать, что, несмотря на то, что перевод стилистических приемов (СП), в особенности таких комплексных и многоплановых, как РМ – процесс творческий и спонтанный, все же он подчиняется определенным переводческим принципам, благодаря чему возможна выработка алгоритма анализа и перевода даже самой разветвленной РМ. Переводчик, однако же, должен не только владеть языком (как иностранным, так и родным) и обладать творческим потенциалом – он непременно должен понимать, что представляет собой метафора, а также уметь проводить различие между авторским и общеязыковым в тексте.

## (1) Явление метафоры

Прежде чем приступить к изучению феномена РМ, нам хотелось бы дать краткий обзор явления метафоры как таковой, раскрыть понятие стилистического приема (СП) и в общих чертах рассмотреть виды метафор. Стилисты далеко не единодушны в оценке того, что следует понимать под СП. Можно встретить самые разные взгляды на классификацию стилистических средств языка. Широкое распространение имеет деление стилистических средств, или СП, на *изобразительные* (тропы) и *выразительные* (стилистические фигуры, или фигуры речи), причем первые являются преимущественно лексическими приемами, а вторые принадлежат к области синтаксиса. Эту же классификацию предлагает и И.В. Арнольд [2. С.53]. Именно ее мы намерены взять за образец в данном исследовании. «Изобразительными средствами языка называют все виды образного употребления слов, словосочетаний и фонем, объединяя все виды переносных наименований общим термином «тропы». Выразительные средства, или фигуры речи, не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность при помощи особых синтаксических построений» [Там же]. Однако И.В. Арнольд отмечает, что подобное деление стилистических средств весьма условно, поскольку тропы выполняют также и экспрессивную функцию, а выразительные синтаксические средства могут участвовать в создании образности.

Помимо деления стилистических средств на изобразительные и выразительные, существует и другой подход, согласно которому средства языка делятся на нейтральные, выразительные и собственно стилистические, которые названы приемами. Апологетом этой точки зрения является И.Р. Гальперин. Под СП он понимает намеренное и сознательное усиление какой-либо типической структурной или семантической черты языковой единицы, обобщенное и ставшее порождающей моделью. Он подчеркивает, что, в отличие от выразительного средства, СП выделяется «сознательной

литературной обработкой языкового факта» [6. С.46]. Крайне важным для понимания сути СП И.Р. Гальперину представляется то, что СП использует норму языка. Однако же, как он пишет в «Очерках по стилистике английского языка», «в процессе ее использования СП берет самые характерные черты данной нормы, ее сгущает, обобщает и типизирует. Следовательно, стилистический прием есть обобщенное, типизированное воспроизведение нейтральных и выразительных фактов языка в различных литературных стилях речи» [6. С.47].

Двигаясь дальше по классификации И.В. Арнольд, подходим к понятию тропа. В классической стилистике под тропами принято понимать лексические изобразительно-выразительные средства, в которых слово или словосочетание употребляется в переносном значении. «Суть тропов состоит в сопоставлении понятия, представленного в традиционном употреблении лексической единицы, и понятия, передаваемого этой же единицей в художественной речи при выполнении специальной стилистической функции» [23]. В основе любого тропа лежит замена традиционно обозначающего ситуативным обозначением, т.е. отклонение от нормы. Рассматриваемое нами явление – один из самых распространенных тропов<sup>1</sup>. Метафора обычно определяется как «скрытое сравнение, осуществляемое путем применения названия одного предмета к другому и выявляющее таким образом какую-нибудь важную черту второго» [2. С.82]. Еще Квинтилиан писал, что «метафора есть укороченное сравнение». При этом, чем слабее связь между соотносимыми предметами, чем больше между ними разрыв, тем неожиданнее и экспрессивнее будет метафора. Процесс метафоризации, или метафорического переосмысления, всегда подразумевает актуализацию второстепенных признаков предмета, это «обозначение нового предмета

---

<sup>1</sup> Интересно отметить, что помимо изобразительной и экспрессивной функции некоторые исследователи, в частности Макс Блэк, приписывают этому тропу способность заполнять словарные лакуны – функцию «покрытия лакун в словаре буквальных наименований» [4. С.159]. В этой связи Макс Блэк называет метафору разновидностью *катахрезы* – приема, который заключается в использовании слова в некотором новом смысле с целью заполнения бреши в словаре. «Катахреза – это вкладывание новых смыслов в старые слова» [Там же]. Со временем, по мере вхождения понятия в язык, удачная катахреза нивелируется, как стирается и прижившаяся метафора.

через **вторичные** признаки другого предмета» [17. С.66]. Дж. Лакофф, как представитель когнитивной лингвистики, дает следующее определение метафорического переноса, вводя новую для классической стилистики терминологию: это процесс, предполагающий наличие области источника (source) и области цели, или мишени (target). В процессе переноса концептуальная структура области источника переносится на соответствующую структуру области мишени [11. С.181].

Вообще, следует непременно сказать несколько слов о развитии когнитивной лингвистики и о смещении центра тяжести в изучении языковой метафоры. Изучение метафоры, повторимся, имеет давние традиции. Она привлекала крупнейших мыслителей различных исторических эпох, начиная с Аристотеля. В последнее время, однако же, метафора стала объектом исследования наук, которые никогда раньше ею не интересовались. Центр тяжести сместился из области филологии в сферы, обращенные к мышлению, сознанию и познанию. «Следствием идейной консолидации различных направлений научной мысли стало формирование когнитивной науки, занятой исследованием разных сторон человеческого сознания» [3. С.5]. Цель ее – изучение когнитивных структур человека (восприятия, мышления, памяти, языка, действия) и связей между ними, их слаженного функционирования с целью получения, усвоения, переработки и трансформации знания. Когнитивисты много занимались изучением художественной образности, пытаясь представить связь между вербальным, визуальным и понятийным компонентом образа в виде различных схем и графических моделей. Центральное место в когнитивной лингвистике занимает изучение метафоры как явления, отражающего принцип процессов мышления. «В метафоре стали видеть ключ к пониманию основ мышления и процессов создания не только национально-специфического видения мира, но и его универсального образа» [3. С.6]. Широкое использование термина в самых разных научных парадигмах привело к постепенному размыванию границ самого концепта метафоры, к отходу от узкого понимания метафоры



как тропа. Сегодня многие исследователи рассматривают метафору и как технику, и как идеологию. Когнитивный подход к метафоре – самый прогрессивный, поскольку акт метафоризации изначально присущ человеческому мышлению. Взаимодействие сенсорных механизмов и психики человека позволяют ему сопоставлять несопоставимое и соизмерять несоизмеримое. Большую роль при этом играет интуитивное чувство сходства, данное человеку. Процесс сопоставления протекает в голове человека постоянно, порождая метафору в любых видах дискурса. Нас же из всех форм дискурса будет интересовать художественный текст. Метафора уже не рассматривается как стилистическое средство, это – способ подачи информации, более того, это способ мировосприятия, категоризации предметов и явлений окружающей нас действительности. Отсюда: перевод метафор не есть перевод поверхностной структуры, это распутывание и воссоздание на языке перевода сложных образных комплексов во всем многообразии их психических и логических связей. Потерять образ в этом случае значит исказить интерпретацию всего текста.

Немалый вклад в изучение когнитивных механизмов, порождающих метафору, и связи языковой метафоры с физиологией и психологией человека внесли американские когнитивисты Дж. Лакофф, уже упомянутый выше, М. Джонсон и М. Тернер. Лакофф подчеркнул когнитивную роль метафоры и ее глубокую укорененность в понятийном аппарате человека. В книге «Метафоры, которыми мы живем», написанной в соавторстве с М. Джонсоном, он пытается доказать, что действие метафоры не ограничивается одной лишь сферой языка, однако его «вывод о том, что наша обыденная понятийная система метафорична по своей сути, опирается на лингвистические данные» [12. С.388]. Лакофф вводит понятие *концептуальной метафоры*. Он утверждает, что метафоры суть фундаментальные когнитивные агенты, которые структурируют наше восприятие, наше мышление и поступки. “Mark had found that most traditional philosophical views permit metaphor little, if any, role in understanding our world

and ourselves. George had discovered linguistic evidence showing that metaphor is pervasive in everyday language and thought <...> a matter of central concern, perhaps the key to giving an adequate account of understanding” [28. P.ix]. В доказательство данного утверждения Лакофф приводит большое число базовых метафор, по структуре являющихся логическими парами (The mind is a brittle object.) [12. С.411]. Важна связь метафоры с физическим опытом человека. «Для большинства людей метафора – это поэтическое и риторическое выразительное средство, принадлежащее скорее к необычному языку, чем к сфере повседневного обыденного общения. Более того, метафора обычно рассматривается исключительно как одно из проявлений естественного языка – то, что относится к сфере слов, но не к сфере мышления или действия. Именно поэтому большинство людей полагает, что они превосходно могут обойтись в жизни и без метафор. В противоположность этой расхожей точке зрения мы утверждаем, что метафора пронизывает всю нашу повседневную жизнь и проявляется не только в языке, но и в мышлении и действии. Наша обыденная понятийная система, в рамках которой мы мыслим и действуем, метафорична по самой своей сути...» [12. С.387; 28. P.3].

В сонме когнитивных учений о корреляции ментальных структур как внутренних форм организации знаний о мире с собственно языковыми структурами, объективирующими знания, особняком стоит могучая теория фреймов М. Минского, но это уже тема отдельной работы.

Но вернемся же с небес когнитивистики на землю. Метафора лаконична. В отличие от классического трехчленного сравнения, метафора двучленна по форме, так как основание сравнения отбрасывается. Несмотря на то, что по форме метафора на сравнение не похожа, акт сравнения всегда просматривается в ее структуре. В.Н. Комиссаров даже называл ее «свернутым предикатом» как раз в силу заложенного в основе метафоры механизма сравнения. Многие исследователи считают это качество метафоры

основным критерием ее отграничения от эпитета, который скрытой предикативности не содержит. Итак, метафора представляет собой семантически насыщенное, сокращенное, или эллиптическое, имплицитное сравнение. Существует также и противоположный этой точке зрения взгляд на метафору как противопоставление. Если отвлечься от метафоры как изобразительного средства и объекта изучения стилистики, можно пересмотреть классическое определение метафоры как формы скрытого сравнения. Ученые, изучавшие механизмы человеческого мышления, пришли к выводу о том, что человеку свойственна поэтизация окружающей его действительности, а метафора как раз потому и является основным орудием научного поиска и «освоения мира», что она органически связана с поэтическим видением мира. Вслед за этим в метафоре увидели присущий поэтическому мышлению принцип отрицания, противопоставления объектов, отражения противоречивости впечатлений и ощущений. «Светоч поэта – противоборство», – писал Гарсия Лорка. «В метафоре заключено имплицитное противопоставление обыденного видения мира, соответствующего классифицирующим (таксономическим) предикатам, необычному, вскрывающему индивидуальную сущность предмета. Она отвергает принадлежность объекта к тому классу, в который он на самом деле входит, и утверждает включенность его в категорию, к которой он не может быть отнесен на рациональном основании. <...> Метафора работает на категориальном сдвиге» [3. С.17]. Для метафоры - сокращенного противопоставления таксономический принцип неприемлем. Здесь же приведем весьма нетривиальное определение метафоры, которое дает Н.Д. Арутюнова: «Метафора в ее наиболее очевидной форме – это транспозиция идентифицирующей (дескриптивной и семантически диффузной) лексики, предназначенной для указания на предмет речи, в сферу предикатов, предназначенных для указания на его признаки и свойства. Классическая метафора – это вторжение синтеза в зону анализа, представления (образа) в зону понятия, воображения в зону интеллекта,

единичного в зону общего, индивидуальности в страну классов» [3. С.19]. Таким образом, в основе метафоры, согласно этому определению, лежит принцип сдвига, транспозиции, характерный для поэтической речи – расхождение между формой и содержанием, лексическим типом слова и выполняемой им синтаксической функцией. Как уже было сказано, для метафоры характерно установление далеких связей, соположение далекого, именно поэтому идентификация двух предметов в пределах одного класса никогда не создает метафоры. Можно сказать, что «в основе стилистической информативности метафоры лежит «эффект обманутого ожидания». Стилистическое несогласование, нарушение семантической и стилистической сочетаемости слов, определяемой также и потенциальной валентностью – основа метафорического употребления слов» [17. С.68].

Таким образом, обобщая, можно назвать две основные группы теорий метафоры: взгляд на метафору как сравнение, утверждение, что метафорические высказывания связаны со сравнением или сходством двух и более объектов, и теории противопоставления, или семантического взаимодействия, подробно описанные Джоном Р. Серлем в работе «Метафора», в которых утверждается, что «метафора связана с вербальной оппозицией или взаимодействием двух семантических смыслов» [21. С.315]. Однако же мы склонны придерживаться классической трактовки этого тропа как укороченного сравнения. В связи с этим необходимо определить понятие образа, на котором зиждется любое сравнение. Метафора и есть, по сути дела, свернутый образ. Но отождествлять эти понятия все же не стоит. «Метафора есть способ выражения образа, и притом не единственный» [2. С.77]. Н.И. Кондаков определяет художественный образ как «форму художественного обобщения восприятия действительности в виде конкретного, индивидуального явления». Образ немислим без развертывания. Как двойственно воспринимаемая сущность, образ объединяет в себе абстрактное и конкретное [9. С.396]. Как пишет С.М. Мезенин, «образность возникает на пересечении двух систем:

эстетической (надязыковой) и лингвистической, художественного вымысла и его языкового оформления» [13. С.51], «образ – это источник основных семиотических понятий, структура которых создается взаимодействием принципиально разных планов – плана выражения (означающего) и плана содержания (означаемого)» [3. С.22]. Что касается образов несловесных, например, художественных или кинематографических, то и тут можно говорить о метафоре, не о словесной метафоре, а о метафоре изобразительной, в основу которой и ложатся такие образы. Перенос метафоры на почву изобразительных искусств ведет к существенному видоизменению этого понятия, вследствие чего это явление должно рассматриваться в рамках отдельной темы, и в данной работе анализироваться не будет. Словесные образы различаются по своей структуре и границам. Говоря о сквозных образах, надо отметить, что они могут быть представлены не только образами чисто описательными, которые лежат в основе метафоры, но также и образами символическими. Образы-символы, как правило, служат для выражения каких-то важных понятий и идей, раскрываемых в художественном произведении, поэтому они могут многократно повторяться в тексте, объединяя разные планы целой системы соответствий.

Некоторые исследователи пытались структурировать лингвистический образ – представить его в виде трехэлементной структуры, состоящей из референта, агента и основания [13. С.53]. Однако подобное утверждение фактически ставит знак равенства между метафорой и образом, чего мы договорились не делать.

Теперь рассмотрим виды метафор: их очень много, что отражает многогранность и богатство этого тропа, заложенный в нем неисчерпаемый творческий потенциал. Мы отметим лишь некоторые из них. Метафоры можно разделить по дополнительным значениям, сопровождающим конкретное метафорическое сравнение/ противопоставление пары объектов

или явлений. Например, метафора, основанная на преувеличении, называется гиперболической. Можно классифицировать метафоры по частям речи, которые метафоризируются. «Способ выражения основания для сравнения является основой выделения *глагольной, субстантивной и адъективной* метафоры» [17. С.20]. Наиболее частотной многие исследователи склонны считать субстантивную метафору. С.М. Мезенин выделяет три структурных типа субстантивной метафоры: «метафора-предложение, метафора-словосочетание и структурно обособленная метафора, которая широко представлена в речи в форме обращения или номинативного предложения» [13. С.62]. Классическая субстантивная метафора дает характеристику предмету, но в то же время использует и классифицирующий принцип, что противоречит соображениям о несовместимости метафоры и таксономии, изложенным ранее. Стоит, вероятно, рассматривать субстантивную метафору – метафору в узком значении этого термина – как своего рода исключение, случай чистый и методический. Нужно отметить, что субстантивная метафора является таксономической в большей степени по форме, нежели чем по существу. «Субстантивная метафора не совсем оторвалась от таксономического принципа мышления, предполагающего, что объект может быть включен только в один узкий класс, тогда как характеристика предмета имплицитно подразумевает множественность, то есть выделение неограниченного набора свойств. Метафора стремится соблюдать принцип единичности. Выводя наружу сущность предмета, метафора избегает плюрализма» [3. С.19].

По эмоционально-оценочным характеристикам метафоры обычно делят на метафоры нейтральной оценки, метафоры отрицательной оценки, или *пейоративные*, и метафоры положительной оценки, или *мелиоративные*.

Помимо *простой метафоры*, которая, кстати сказать, необязательно состоит из одного слова, а может являть собой словосочетание, существует *метафора развернутая*, или *расширенная*, которой в данной работе будет уделено особое внимание. Предложенное деление является чисто структурным. «Развернутая метафора состоит из нескольких метафорически

употребленных слов, создающих единый образ, т.е. из ряда взаимосвязанных и дополняющих друг друга простых метафор, усиливающих мотивированность образа путем повторного соединения все тех же двух планов и параллельного их функционирования» [2. С.83]. Таким образом, неотъемлемым свойством РМ можно считать признак повторности. Приведем пример РМ из рассказа О.Генри:

Vuyning made a pleasant reference to meteorological conditions, thus forming a hinge upon which might be swung the door leading from the thought repository of the other (From *Each According To His Ability*, The Voice of the City).

Существует множество определений РМ, в каждом из которых или акцентируется один из ее аспектов, или же речь идет о различных видах РМ. В среде лингвистов так и не сформировалось однозначного понимания сути этого явления, на которое можно было бы опираться в его анализе. Сложность также заключается в том, что на отрезке между простой и развернутой метафорой существует множество промежуточных явлений, не обозначенных терминологически [17. С.22]. И.Р. Гальперин писал, что «РМ – это реализация нескольких образов, связанных между собой единым стержневым словом» [Там же]. Анализ примеров, представленный ниже, склонил нас, однако же, к отказу от этого определения РМ, так как во всех разобранных случаях мы имеем дело с одним центральным образом, представленным в различных модификациях в звеньях РМ. К.А. Долинин называл РМ «метафорой, образ которой представляет собой сложное семантическое образование – развернутое словосочетание, предложение или более крупную единицу речи» [Там же]. Это определение представляется нам приемлемым, однако же, несколько размытым. В.Н. Комиссаров и В.Г. Гак дают РМ логическое определение: «это образная картина, все звенья которой тесно связаны между собой» [Там же]. Наиболее точно, на наш взгляд, отражает суть этого явления структурное определение РМ И.В. Арнольд, приведенное выше, что подтверждают разобранные нами примеры.

Е.Г. Петрова предлагает свое определение, выведенное на основе определения И.В. Арнольд. По сути дела, она просто излагает его более научным, сухим языком, выделяя семантический, структурный и функциональный аспект РМ: «это сложное иерархически организованное семантико-структурное единство, передающее комплексный образ» [17. С.23]. Это определение мы и решили взять за образец. Ниже будет представлена структурная классификация РМ.

Еще одним структурным делением является разведение *одночленных и двучленных метафор*. Двучленная метафора сохраняет в своей структуре оба предмета или явления, признаки которых соотносятся, то есть в ней присутствует и обозначающее, и обозначаемое (основной и вспомогательный субъекты): *an angel of a girl, a doll of a wife* etc. Это явление известно также как эмфатическая структура с инвертированным эпитетом, у некоторых стилистов обозначается как генитивная метафора II-го типа. Подобные конструкции будут, скорее всего, переведены на русский язык антитезой: *не девочка – ангел, не жена – кукла*, что, однако же, не противоречит факту наличия формально подобных конструкций и в русском языке (*ладошки кувшинок, факел рябины* и т.д.), которые некоторые исследователи называют генитивными метафорами I-го типа [16].

Метафора может разворачиваться на разных языковых уровнях, особенно если это РМ. В связи с этим большой интерес представляет композиционная метафора, т.е. метафора, реализующаяся на уровне композиции текста. «Композиционная и сюжетная метафора может распространяться на целый роман. В качестве примера композиционной метафоры можно привести немало произведений современной литературы, в которых темой является современная жизнь, а образность создается за счет со- и противопоставления ее с мифологическими сюжетами», например «Кентавр» Д. Апдайка или «Улисс» Дж. Джойса [2. С.84].

Относительно близким к композиционной метафоре, как нам кажется, является понятие *супраметафоры*, описанное Д.В. Псурцевым. Под



супраметафорой он понимает «содержательно-смысловое уподобление некоторой относительно самостоятельной части текста другим частям текста либо всему тексту по метафорическому принципу (то есть по принципу поэтического сходства)» [20. С.427; 18. С.81]. Под словом «уподобление» здесь, как поясняет автор, имеется в виду надлинейное метафорическое переосмысление, возможность вхождения в структуры более высокого порядка. Супраметафорический отрезок схож по своему строению и месту в тексте (но не по функции) с классическим авторским отступлением. Супраметафора включается в текст в том месте, где она наиболее уместна, то есть с текстом ее связывают отношения смежности – метонимический принцип включения. Разница в том, что авторское отступление в дальнейшем не подвергается переосмыслению, не приобретает метафорического плана. Это не более чем личные суждения автора по тому или иному вопросу. Супраметафорический отрезок может располагаться в любом месте текста, в начальной позиции его можно отождествить с таким известным явлением как эпиграф.

## **(2) Место РМ в системе АОК художественного текста**

На этом этапе анализа явления РМ нам хотелось бы взглянуть на данный троп в более широком контексте. РМ, являясь СП, стоит на самой низшей ступени пирамиды, которую можно назвать ассоциативно-образными компонентами (АОК) художественного текста, и в ряде других явлений, принадлежащих к этой группе, участвует в смыслоформировании художественного текста [18. С.56]. Анализируя процесс смыслоформирования, Д.В. Псурцев выделяет несколько уровней восприятия, которые можно свести к линейному и надлинейному восприятию. Ассоциативно-образные компоненты художественного текста, включая СП, так называемые «формальные черты» художественного текста, выступающие в качестве «ассоциирующих элементов», воспринимаются

сначала на уровне отрезков текста, и только потом совокупность их перерастает в понимание текста как цельного образования [18. С.80]. Д.В. Псурцев рассматривает различные типы взаимодействия фактуальной и ассоциативно-образной составляющей художественного текста (употребляя термин *модусы*). В зависимости от того, какая составляющая доминирует в тексте (или же они могут находиться в отношениях равноправия), степень вовлеченности АОК в смыслоформирование текста может варьироваться [18. С.55]. Говоря о категориях АОК, необходимо пояснить, какие элементы текста могут быть к ним отнесены. Помимо СП, сюда также входит ряд стилистических явлений, не соответствующих классическому пониманию СП. Например, стилистическая маркированность отдельных слов, не возводя их в разряд СП, дает основание относить их, тем не менее, к АОК текста, так как они способствуют созданию единого образного плана произведения (независимого от фактуальной составляющей), надтекстового смысла, который, в свою очередь, обеспечивает полную интеграцию всех частей текста – глобальную связность текста [18. С.56]. Другой пример – дистантный повтор, который, как нам кажется, может являться непосредственной структурной составляющей РМ. Причем надо отметить, что процесс этот происходит постепенно: на уровне локальной, текстовой связности АОК участвуют в формировании фактуальной составляющей, со временем, в ходе дальнейшей интерпретации текста все больше выдвигаясь, интегрируясь и обретая надлинейный смысл, становясь единым, связным образованием, образной совокупностью, в конечном итоге они способствуют созданию смысловой цельности текста [18. С.57-58], что, собственно, и является основной функцией интересующего нас явления.

Интересно, что некоторые АОК, в том числе сюда можно отнести и РМ, не осознаются читателем при непосредственном прочтении отрезка текста, образы действуют подсознательно, выходя на передний план и формируя общую образную картину только после прочтения всего текста, вкуче со всеми другими АОК его структуры. Это наблюдение позволяет

лингвистам говорить о *(поли)тропоморфизме* образования смысла художественного текста, двуплановости этого процесса, когда в заданной форме реализуется смысл, ею не обусловленный: «художественный текст в аспекте связности метонимоморфичен, тогда как в аспекте цельности – метафороморфичен» [18. С.60]. Д.В. Псурцев проводит аналогию между описанным процессом смыслоформирования художественного текста и механизмом действия метафоры. Образно-ассоциативная составляющая, совокупный образно-ассоциативный эффект художественного текста создает сдвиг основного содержания текста, открывает второй план содержания, что может быть уподоблено принципу работы метафоры. Именно это дает основание называть художественный текст в аспекте цельности (надлинейности) метафороморфичным. Однако, поскольку АОК текста не сводятся к СП, отождествлять эти понятия нельзя. «Стилистический прием (СП) в своей первичной реализации опирается на непосредственное, смежное ему окружение, поэтому уровень СП – в принципе, линейный уровень; так называемые развернутые СП (например, РМ) либо не выходят за границы СФЕ (нескольких смежных СФЕ), либо, если выходят, то включаются в надлинейное построение ОАК более высокого порядка» [18. С.101]. Вопрос тут, опять же, в том, что называть РМ. Анализ рассказов О.Генри и способ употребления автором этого тропа указывает на то, что перед нами как раз тот случай, когда РМ выходит за рамки СФЕ (см. анализируемые ниже примеры). Важно здесь то, что в совокупности с другими АОК, она приобретает качественно новый статус – смысл рассказа как целого не сводится к смыслам отдельных тропов и других АОК. У О.Генри РМ часто играет роль своеобразного фона, исподволь настраивая читателя на нужный лад, упрощая процесс его «вживания» в атмосферу рассказа. В иных случаях образ, заключенный в РМ, призван создать юмористический эффект, что вполне закономерно, если учитывать то место, которое ирония занимает в творчестве этого автора.

Если рассматривать выбранный нами материал в аспекте трех модусов соотношения фактуальной и ассоциативно-образной составляющей в тексте, предложенных Д.В. Псурцевым, его логичнее всего было бы отнести, как нам кажется, к модусу 2, т.е. к такому типу взаимодействия, при котором обе составляющие находятся в отношениях равенства. Образно-ассоциативная когезия ярко выражена, но на первый план все-таки не выходит – в силу того, что в рассказах все-таки прослеживается, хоть и в ослабленном виде, конвенциональный континуум (попросту говоря, сюжетная линия), еще большее ослабление и исчезновение которого характеризует взаимодействие типа модус 3, когда ассоциативно-образная составляющая доминирует над фактуальной. Поскольку тип ассоциаций и роль СП в тексте в значительной степени определяются модусом отношений двух составляющих, равно как и типом текста, это наблюдение представляет немалый интерес и может послужить руководством к действию при переводе текста на русский язык. Вся совокупность ассоциаций, возникающих при прочтении текста, формирует так называемый *образно-ассоциативный континуум*, или *супрасегментный стилистический континуум*, который состоит в отношениях дополнительности к конвенциональному (событийному) континууму [18. С.138]. Следовательно, переводчик художественного текста, должен в первую очередь радеть о сохранении образно-ассоциативного континуума произведения, который далеко не всегда лежит на поверхности и требует предварительного анализа текста.

### **(3) Ассоциативная и образная когезия**

Теперь в свете супрасегментного стилистического континуума нам хотелось бы подробнее остановиться на явлении *ассоциативной (подтекстовой) и образной когезии*, которая лежит в основе глобальной связности художественного текста и частным случаем которой является РМ. Текст как цельное образование состоит из различных сегментов, которые

скреплены между собой на разных лингвистических и экстралингвистических уровнях. Художественный текст обнаруживает целый спектр внутритекстовых связей. Средства когезии традиционно подразделяют на грамматические – выполняющие прежде всего текстообразующую функцию – логические, ассоциативные, образные, композиционно-структурные, стилистические и ритмикообразующие [7. С.78]. Однако если грамматические, логические или стилистические виды когезии, как смежной, так и дистантной, лежат на поверхности (особенно это характерно для поэтического текста и в меньшей степени – для прозы), когезию ассоциативную и образную распознать в тексте значительно сложнее. Перечисленные виды когезии способствуют реализации содержательно-концептуальной информации, замысла автора (а также, как уже было сказано, и фактуальной – на первом этапе смыслообразования), определяют связи между явлениями, необходимыми для декодирования содержательно-концептуальной информации. «Ассоциативная когезия требует некоего творческого переосмысления связей между явлениями» [7. С.80]. В основе ассоциативной когезии лежат такие особенности структуры текста, как ретроспекция, проспекция, коннотация, субъектно-оценочная модальность. К формам ассоциативной когезии относят всевозможные аллюзии. Для лучшего понимания сути этого явления нелишним будет определить понятие ассоциации, на котором основан принцип действия этого вида когезии. И.Р. Гальперин предлагает рассматривать ассоциацию как «сближение представлений, не укладывающихся в привычные временные, пространственные, причинно-следственные (казуальные) и в др. логико-философские категории» [Там же]. Ассоциативная когезия апеллирует не к интеллекту читателя, а к его чувствам, поэтому это явление почти не встречается в иных типах текста кроме художественного.

Что касается образной когезии, то она всегда перекликается с ассоциативными формами связи в тексте. Результат совместного действия этих двух механизмов – создание у читателя представления о чувственно

воспринимаемых объектах действительности. Одной из наиболее известных форм образной когезии и является как раз РМ. Этот троп может развивать сообщение внутри отдельных отрезков текста, сверхфразовых единств, интегрировать весь текст в целом, объединять два параллельно идущих сообщения. РМ создает текстовый континуум, в связи с чем можно говорить о текстообразующей функции этого явления. Как писал И.Р. Гальперин, РМ является средством обеспечения одной из семантических категорий текста – целостности [17. С.4]. Е.Г. Петрова подчеркивает, что РМ «обладает способностью одновременной реализации основных лингвистических параметров категории целостности текста в пределах единицы текста (СФЕ) и всего текста в целом». Под такими параметрами понимаются: а) маркированные элементы, в англоязычной научной традиции имеющие название *focus*, б) основное содержание, тема – *topic*, в) средства связи – *linkage* [Там же]. РМ выступает в качестве «организующего средства текста» [17. С.5].

Особенность образной когезии заключается в том, что автор связывает воедино образы, которыми изображаются некоторые предметы или явления действительности, а не сами эти явления, не денотаты. Чтобы яснее представить себе сущность образной когезии, надо уточнить понимание термина *образность*. Центральным в определении этого термина является факт абстрагирования, отвлечения от описываемого явления или предмета. Это не просто, вопреки расхожему мнению, система образов какого-то определенного произведения. «В чисто лингвистическом плане образность – это языковое средство воплощения какого-то абстрактного понятия в конкретных предметах, явлениях, процессах действительности, и наоборот, каких-то конкретных предметов или понятий в абстрактных или других конкретных понятиях» [7. С.81]. Это свойство образности создает двуплановость восприятия сообщения, при которой может превалировать то один, то другой план, не вытесняя при этом план сопровождающий. И.Р. Гальперин сравнивает РМ с музыкальным контрапунктом. Термин

*контрапункт* используется в музыке для обозначения искусства сочетать самостоятельные, но одновременно звучащие мелодии в одно целое, а также отдела теории музыки, посвященного изучению правил многоголосия [24].

Чувственное восприятие, ограниченное объективной действительностью, развертывается последовательно, эксплицитно или имплицитно, и без соотнесенности с абстракцией лишено образности. Тот факт, что метафора есть свернутый, «концентрированный» образ, побуждает нас вновь и вновь возвращаться в нашей работе к этому понятию. Через апелляцию к образу часто определяются и метафора, и символ. А И.В. Арнольд пишет, что можно установить определенную общность терминов «метафора» и «символ», но все же необходимо различать эти понятия. Восходя к одному источнику, метафора и символ наследуют от него ряд общих черт, которые отличают их от центрального семиотического концепта – знака. Как и образ, они стихийны и безадресатны. Несколько слов о различиях между метафорой и символом: в метафоре сохраняется целостность образа, который может отходить на второй план, но при этом не распадается, тогда как в символе образ может распадаться на части за счет общего упрощения означаемого, при этом символическую значимость получают отдельные его элементы. Части образа могут выступать в качестве целого. Такое распадение образа на части дает возможность его прочтения, а кроме того, демонстрирует метонимическую способность символа. В метафоре связь формы и содержания более органична, она никогда не достигает полной конвенционализации. Кроме того, метафора сохраняет двусубъектность, которой нет у символа, выполняющего исключительно дейктическую функцию. Некоторые ученые сближают символ с *диафорой*, или базисной метафорой, которая апеллирует к интуиции. «Здесь имеет место «движение через» – *phora dia* – те или иные элементы опыта (реального или воображаемого) по новому пути, так что новое значение возникает в результате простого соположения», как писал Филипп Уилрайт [25. С.88].

Раз возникнув, образ может в свою очередь оказывать влияние на восприятие субъектом окружающей действительности, на процесс дальнейшего познания и преобразования мира. Что до соотношения метафорических образов в разных языках, не стоит даже и говорить о том, что образы, характерные, скажем, для английского языка, зачастую отсутствуют в русском, и наоборот. Очевидно, что по этой причине прямой перенос метафоры не всегда возможен – возникает необходимость замены образа [5. С.98]. С простой метафорой дело, конечно, обстоит проще, чем с развернутой. «Английские авторы часто обыгрывают образное выражение, создавая на его основе образную картину, все звенья которой тесно связаны между собой...» Тут можно вспомнить приведенный выше пример из О.Генри – про петли и дверь (с.15). Иногда, создавая РМ, они оживляют какую-нибудь стертую общеязыковую метафору. «В таких случаях у переводчика имеется два способа передачи образа: он либо сохраняет основной образный стержень фигуры, либо полностью заменяет его, создавая собственный развернутый образ в переводе» [8. С.155]. В нашем случае оснований для замены нет: приведенные ниже образы понятны русскоязычному читателю, к тому же они слишком разветвлены и сложны и, кроме того, несут слишком большую смысловую нагрузку для процесса смыслоформирования всего текста произведения, чтобы переводчик мог без зазрения совести взять и заменить их на другие – свои собственные. Важную роль здесь также играет степень индивидуализации образа: раз мы имеем дело с авторскими РМ, элементами самобытного стиля прозы О.Генри, надо стараться, по возможности, как можно меньше отступать от оригинала.

#### **(4) РМ как объект переводоведения, структурная классификация РМ**

Теперь, когда мы определили суть и функции РМ в тексте, а также ее значение для художественного произведения в целом, можно приступать к



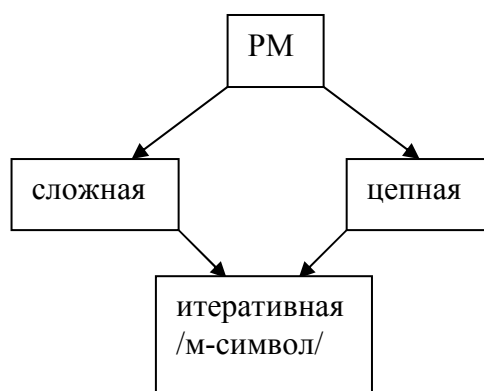
рассмотрению способов перевода этого тропа. А для этого нужно сперва проанализировать глубинные связи между элементами, составляющими РМ, предпринять попытку ее структурной классификации, ведь именно от формы тропа в данном случае зависит его содержание. Умение проанализировать структуру РМ поможет нам правильно перевести на русский язык все ее части, сохранив при этом воздействие целого – единый образ. Разложив РМ на составляющие, мы сможем, кроме того, лучше рассмотреть языковые механизмы, участвовавшие в ее создании, и не пропустим никаких оттенков и деталей, важных для символического переосмысления текста.

Итак, РМ обладает множественностью функций на разных уровнях восприятия текста. При ее анализе следует двигаться от ее синтаксической и семантической структуры – языковой природы – к интралингвистической функции – образности – и далее, через текстообразующую функцию к экстралингвистической. Это последнее важнейшее свойство РМ можно определить как ее способность выражать «центральную тему» речевого произведения. Не случайно исследователи называют РМ «фокусным элементом текста», подчеркивая ее «способность распространяться, разворачиваться в рамках всего художественного произведения, приобретая статус символического образа» [17. С.9]. Действительно, РМ может разворачиваться «не только в пределах контактно расположенных отрезков текста, но и в дистантных, отделенных друг от друга значительным периодом времени» [17. С.33].

Перейдем к классификации РМ. Е.Г. Петрова выделяет два типа простой метафоры в ее составе – по степени эксплицитности выражения компонентов структуры, что, безусловно, важно иметь в виду при анализе РМ, так как она, как уже отмечалось, в большинстве случаев состоит из последовательности простых метафор. В одном случае эксплицитно выражены оба отождествляемых понятия, а основание для сравнения подразумевается, не выражено словесно, но может быть восстановлено компонентным анализом лексических значений отождествляемых понятий. В

другом случае выражено только одно понятие, а также эксплицировано основание для сравнения. Для последующего анализа нелишним будет вспомнить азбучную истину о том, что метафора – это трехчастная семантическая структура, состоящая из *референта образного выражения*, или *образа сравнения*, *агента образного выражения* и *модуля образного выражения*, или *основания для сравнения*.

В основу классификации РМ Е.Г. Петрова кладет синтаксические связи между ее компонентами. Кроме того, «различным структурным типам РМ соответствуют различные типы семантических оппозиций, лежащих в основе их образования». Выражаясь простым языком, структурно-семантические типы РМ выделяются по способу сочленения простых метафор. Е.Г. Петрова выделяет *сложную* РМ – это метафора, компоненты которой связаны отношениями включения – и *цепную*, или *последовательную*, РМ – компоненты соединены линейно, последовательно. Оба типа могут развиваться до *итеративной* РМ, т.е. до метафоры-символа, в том случае, когда РМ приобретает особый размах и значение, развертываясь на значительную часть текста или весь текст в целом, и важна для понимания его главной идеи. Это одновременно и взаимодействие 1 и 2 типа РМ [17. С.35].

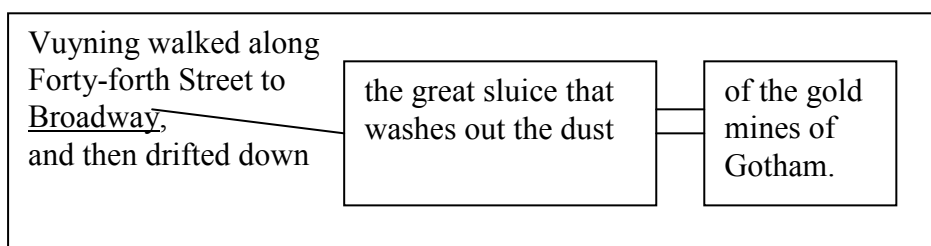


*Сложная* РМ состоит из двух компонентов: центрального/ основного/ главного или ядерного компонента и подчиненного компонента. В качестве первого выступает *микрометафора*, в качестве второго – *макрометафора*, совпадающая по протяженности со всей сложной метафорой. Микрометафора, следовательно, входит в состав макрометафоры.

Посмотрим на примере:

Vuyning walked along Forty-fourth Street to Broadway, and then drifted down the great sluice that washes out the dust of the gold mines of Gotham (From *Each According to His Ability*, *The Voice of the City*).

Эта комплексная, или итеративная, метафора состоит из нескольких частей. В ней присутствует и подчинительная, и сочинительная, или цепная, связь между компонентами. Ядерный компонент первой части, или микрометафора – Broadway [is] the great sluice that washes out the dust (образ Бродвея как большого канала, несущего свои воды через Нью-Йорк). Макрометафора, или подчиненный компонент этой РМ, совпадающий со всей сложной метафорой – Vuyning walked along Forty-fourth Street to Broadway, and then drifted down the great sluice that washes out the dust of the gold mines of Gotham. Кроме того, к сложной метафоре присоединяется простая метафора the gold mines of Gotham (золотые прииски Нью-Йорка, образ золотого рудника), которая позволяет переосмыслить элемент *dust* предыдущей части (золотоносный песок). Образуется линейная, или цепная, последовательность метафор.



Более подробно мы проанализируем этот пример в практической части работы.

## (5) Сравнительный анализ переводов

Теперь нам хотелось бы оставить в стороне теоретические размышления и перейти непосредственно к анализу РМ, встретившихся нам

в рассказах О.Генри, и их переводов. Выбрать материал для анализа было непросто. Как уже отмечалось в работе, точно определить явление РМ и отграничить ее звенья от простой метафоры в тексте довольно сложно.

Возьмем такой пример из рассказа «Городская пастораль» (Rus In Urbe), сборник «На выбор» (Options):

The city seemed stretched on a broiler directly above the furnaces of Avernus. There was a kind of tepid gaiety afoot and awheel in the boulevards...

Попытаемся проанализировать данную РМ. Для начала нам надо определить ее структурный тип, проанализировав синтаксические связи, соединяющие элементы метафоры, так как именно они лежат в основе структурной классификации РМ. Потом следует выявить семантическую общность составных частей метафоры – какие признаки референта и агента образного выражения актуализируются и соотносятся, т.е. установить основание для сравнения. Сделать это можно, проведя компонентный анализ значений соотносимых объектов. Таким образом, проследив путь, по которому шел процесс метафоризации, мы от языковой природы метафоры будем двигаться к ее интралингвистической функции, т.е. к описанию созданного этим СП образа, а потом через ее текстообразующую функцию как связующего элемента к функции экстралингвистической.

РМ, как и метафора простая, характеризуется «теснотой» словесного ряда, как писала В.К. Тарасова [17. С.18]. Плотность, насыщенность образного ряда особенно характерна для прозы О.Генри. Текст монолитен, целен, его нельзя раззять на части. Действительно, в анализируемом примере мы видим большое скопление образных элементов, при этом эксплицитно выражен только один компонент трехчастной структуры метафоры – одно из отождествляемых понятий – агент образного выражения (the city). Основание для сравнения также имплицитно, что подтверждает правомерность взгляда на метафору, а следовательно, и РМ, как сокращенное, «свернутое»

сравнение. Структурно можно разделить эту РМ на несколько образных частей: *the city seemed stretched on a broiler, the furnaces of Avernus, tepid gaiety afoot and awheel*. Все эти элементы служат для построения единой образной картины. Простые метафоры складываются в сложную. Проанализируем внутренние связи между ними. Если следовать схеме анализа, предложенной Е.Г. Петровой, нужно выделить центральный (ядерный, основной, главный) компонент сложной метафоры, или микрометафору – *a broiler above the furnaces of Avernus*, и макрометафору – *the city seemed stretched on a broiler above the furnaces of Avernus*, которая совпадает со всей сложной РМ. Микрометафора связана с макрометафорой отношениями включения. Третий элемент сложного целого – *tepid gaiety afoot and awheel* – линейно, или последовательно, присоединенная к сложной РМ простая метафора. Лексема *tepid* связывает ее с главной темой – центральным образом, заключенным в РМ. Связь эта, однако же, построена на отношениях противопоставления в рамках общего семантического поля (температура). В английском толковом словаре (*Webster's New World Dictionary*) находим следующее определение слова *tepid*:

1. barely or moderately warm; lukewarm;
2. lacking warmth of feeling or enthusiasm.

Данное противопоставление оттеняет образ, созданный в первой части РМ, усиливает его за счет контраста (который, кстати сказать, имеет причинно-следственное происхождение). Логически употребление словосочетания *tepid gaiety* вполне обосновано и нареканий вызвать не может: в жару людям свойственно впадать в состояние вялости и апатии, жара «остужает пыл», энтузиазм пропадает. Помимо метафоры в этом предложении можно увидеть прием олицетворения, а также метонимический перенос настроения прохожих на самих людей и их экипажи: «веселость» во фразе обретает ноги и колеса, становясь агентом действия.

Тема невыносимой жары раскрывается в рассказе с помощью целого ряда образов. Образ решетки для жарки мяса, или рашпера, который мы

видим в данной РМ, дополняется образом большой пекарни, с которой сравнивается летний Нью-Йорк (Greater Bakery), а также цепочкой метафор, построенных на семантической оппозиции «горячее-холодное». Таким образом, весь текст рассказа оказывается пронизанным отсылками к температурным аномалиям, а большая пекарня, жаровня, или печь, становится единым, центральным символическим образом, объединяющим все многочисленные «температурные» метафоры:

I was chocking with the hot, stale air;  
I wanted that breath of the cool to brace me;  
Staying cooped up in this Greater Bakery;  
The city burns at ninety in the shade;  
Boreas blows upon me his Arctic breath;  
Trying to get a breath of air that hasn't been fried on both sides, etc.

Вернемся к анализируемому примеру. Такая многослойная РМ называется *итеративной* (метафора-символ), как уже было отмечено в теоретической части работы (см. схему). Попробуем проанализировать семантические связи внутри звеньев, или элементов, РМ. В микрометафоре *a broiler above the furnaces of Avernus* заключен образ решетки для мяса, которое жарится на адском пламени. Упоминание печей Аверна (царства мертвых) добавляет зловещий оттенок к этому образу, намекая на греховность обитателей Нью-Йорка. Чтобы установить семантическую общность элементов метафоры, надо провести компонентный анализ значений отдельных лексем. Уточним в толковом словаре понятия *broiler*, породившего его глагола *to broil* и слова *furnace*. Получаем: *broiler* – 1. a pan, grill, grate etc. for broiling; 2. the part of a stove designed for broiling. Смотрим производящее слово *to broil* – to cook (meat, fish, etc.) by direct heat, as under a grill or over a hot fire. *Furnace* – 1. an enclosed chamber or structure in which heat is produced, as by burning fuel, for warming a building, reducing ores and metals, etc.; 2. any extremely hot place. Находим семантически общие элементы – heat, hot fire, extremely hot, cook/burn, на которых и построена РМ.

Дополнительный источник образности – нарушение валентности, свойственное метафоре: соотношение решетки для мяса и адских печей, в которых, понятное дело, пироги не пекут и мясо жарят не на шашлык. Макрометафора *the city seemed stretched on a broiler above the furnaces of Avernus* заключает в себе сравнение города с тем, что жарится на решетке над огнем адских печей, например, с плотью грешников (референт образного сравнения), что читатель постигает интуитивно. Кроме того – и это не сразу бросается в глаза – автор исподволь сравнивает рашпер с рисунком нью-йоркских улиц. Они, действительно, пересекаются под прямым углом, деля город на прямоугольники и, тем самым, напоминая решетку. Чисто визуальное сходство слов *Avernus* и *avenues* усиливает впечатление.

Теперь посмотрим на различные варианты перевода этой РМ. Мы перевели этот отрывок следующим образом:

*Город, казалось, лежал на раскаленной решетке улиц над самыми горнилами адских печей. По бульварам расхаживало и разъезжало какое-то разваренное веселье.*

Мы постарались по возможности сохранить связи, существующие между компонентами сложной РМ в оригинале, которые мы обнажили в ходе представленного выше анализа. Сохранен образ кулинарной жаровни, точнее – раскаленной решетки, рашпера, на котором лежит город. Кроме того, в нашем переводе эксплицировано сравнение решетки с рисунком улиц Нью-Йорка, что укрепляет связь агента образного сравнения с референтом, предлагая дополнительное основание для сравнения города с куском мяса, жарящимся на раскаленной решетке. Эта связь интуитивно понятна носителю английского языка, знакомого с расположением нью-йоркских улиц, а также за счет игры слов *Avernus* – *avenues*, невозможной в русском языке. За счет введения слова «улиц» образ становится понятнее, ярче и гармоничнее. Слово «горнило» (нижняя часть печи, где расположена топка)

имеет еще и переносное значение: «испытания, переживания, опыт, закаляющие характер человека» [24]. Использование этого слова, следовательно, наводит читателя на мысль о «горниле страстей» – ассоциация, имеющая большое значение для рассказа в целом, поскольку его сюжетная линия связана именно с сердечными делами главного героя. Мы сохранили противопоставление «раскаленный – разваренный» (накал – расслабленность, вялость), следуя за оригинальным текстом и оставляя, таким образом, причинно-следственную связь между невыносимой жарой и разморенными прохожими, чье веселье она «остудила». Кроме того, сделав «разваренное веселье» действующим лицом, мы попытались передать в переводе использованный автором прием олицетворения и связанный с этим приемом комизм всей фразы, который не может ускользнуть от читателя оригинала.

Можно сказать, что это пример РМ длиной в текст, одно из звеньев которой мы проанализировали. Распознать такую метафору в процессе перевода, не проглядеть ее – и есть основная задача переводчика, поскольку смысл всего произведения не будет понятен без этого надлинейного, символического уровня интерпретации текста. Неправильный перевод такой РМ в одном из звеньев разрушит целостность образа, поэтому переводчик должен радеть и об унификации всех звеньев РМ.

У Г. Конюшкова читаем другой вариант перевода (рассказ имеет название «Лукавый горожанин»). Примечательно, что переводчик практически полностью проигнорировал то, что является предметом наших научных изысканий:

*Казалось, город висит над самой доменной печью. Повсюду [в изможденных жарой фигурах мужчин...] - повсюду чувствуется какое-то подогретое оживление.*



Мы берем на себя смелость поставить под сомнение удачность данного перевода. Хотелось бы сделать несколько критических замечаний относительно того, насколько он соответствует оригиналу и учитывает семантические связи внутри английской РМ, от которых, в конечном счете, зависит заключенный в ней прагматический эффект, т.е. сила и характер воздействия СП на читателя. Во-первых, потеряна сложная РМ в первой части отрывка: по какой-то причине переводчик опустил сравнение жаровни с печами Аверна, которое привносит в текст целый ряд дополнительных значений и оттенков благодаря яркой эмоциональной окрашенности элемента и большого количества ассоциаций, высвобождаемых понятием «царство мертвых» в голове читателя. Перевод слова *furnace* как «доменная печь» мы считаем несколько буквальным, т.к. в этом случае теряется всякая связь этой РМ с образным рядом рассказа, где Нью-Йорк представлен как большая жаровня, в которой пекутся люди, пекарня, или же решетка для жарки мяса. Кулинарный аспект образности оригинала не передан. Вместо этого создается образ сталеплавильного завода, тоже, кстати, не выдержанный до конца. В своей непоследовательности переводчик передает выражение *Greater Bakery* словом «пекло», отходя от своего сталеплавильного завода и уничтожая тем самым образный стержень текста. Вариант этот, конечно, не может считаться хорошим ни с точки зрения передачи образности, ни с точки зрения выразительности. Антитеза «горячо – прохладно» (*hot – tepid*) также не сохранена. Можно предположить, что автор перевода попросту не заметил противопоставления, что привело к нарушению логики в переводе: в «изможденных жарой фигурах мужчин» (насколько правомерен подобный перевод словосочетания *languid men*, тоже большой вопрос) чувствуется «какое-то подогретое оживление». Где же логика? «Подогретое» ведь значит усиленное чем-то. Уж не горячительными ли напитками? Кроме того, безличная конструкция во втором предложении уводит «оживление» с позиций агента действия, что лишает текст живости. Вывод однозначен: эта

PM, взятая из официального перевода, заметно уступает PM, созданной автором рассказа.

Возьмем другой пример из рассказа «Зов цивилизации» (The Call of the Tame), сборник «Деловые люди» (Strictly Business). Главный герой – ковбой с Дикого Запада – попадает в Нью-Йорк, шумный, многоликий, полный суеты и толкотни город. Ковбой ощущает себя здесь инородным телом, цивилизации и комфорту он противопоставляет свой незамысловатый ковбойский образ жизни на лоне природы, лишенной условностей, свою простую грубую натуру. Лейтмотивом рассказа становится тема «ковбойства», центральным образом – выгон гурта. Мы видим Нью-Йорк глазами героя, которому во всем мерещатся привычные его ковбойскому глазу картины жизни: бычки, корралы, гуртовщики на привале, родео. Плотный образный ряд создается последовательным вплетением в канву рассказа метафор ковбойской тематики:

He jumped into the drifting herd of metropolitan cattle, seized upon a man, dragged him out of the stream...;

His seldom-winking blue eyes that unconsciously divided rushing crowds into fours, as though they were being counted out of a corral;

Holding fast to the foreleg of his cull;

He pinned him sadly but firmly to the wall with a hand of the size, shape and color of a McClellan saddle;

All these specimens of nutriment in the grub wagon! etc.

Здесь, как нам видится, мы сталкиваемся со структурно иным типом PM, чем та, что была разобрана в предыдущем примере. Последовательность простых метафор тянется через весь текст, распространяется на весь рассказ в целом, метафоры расположены не контактно, а дистантно. Они не образуют сложных синтаксических комплексов, но, тем не менее, служат для создания единого образа, «фокусного элемента текста». Эта последовательность взаимосвязанных и дополняющих друг друга метафор есть PM размером с

текст, РМ итеративного типа, т.е. практически имеющая статус символического образа.

Проанализируем синтаксические связи внутри простых метафор и выявим их семантическую общность, проследив процесс метафоризации, двигаясь, как и в предыдущем случае, от языковой природы метафор к их текстообразующей, интралингвистической и экстралингвистической функции. Возьмем первую метафору – *the drifting herd of metropolitan cattle*. Это классический пример «свернутой» метафоры: агент образного выражения имплицитен (разве что прилагательное *metropolitan*, логически связываемое с людьми - жителями большого города, дает представление об агенте сравнения), основание для сравнения, или модуль образного выражения, частично выражено словесно – слово *drifting*, характеризующее людскую толпу в час-пик, дает автору основание сравнить ее со стадом. Конечно, это не единственный признак, актуализируемый в данном сопоставлении «толпа – стадо». Референт образного сравнения эксплицитен – *the herd of cattle*. Во второй метафоре образного ряда – *his eyes divided rushing crowds into fours, as though they were being counted out of a corral* – напротив, присутствует агент образного выражения (*rushing crowds*), а референт подразумевается: ковбой в уме разбивает несущуюся толпу на четверки, подобно стаду коров при выгоне из корраля. В тексте рассказа эти две метафоры следуют в порядке, обратном представленному в моем анализе, что дает автору возможность сначала только намекнуть на образ, как бы вскользь наталкивая читателя на сравнение, а потом углубить его и развить, вводя референта образного выражения (*cattle*) и протягивая невидимые ассоциативные связи от одной метафоры к другой. Это пример реализации текстообразующей функции РМ. Далее созданный образ еще больше конкретизируется и углубляется, выстраивается четкая образная структура. Человек из толпы, в котором ковбой признал старого друга, предстает перед читателем в образе бычка, отделенного погонщиком от стада (*holding fast to the foreleg of his cull*).

Смысловая общность метафор достигается за счет использования слов одного семантического поля, которые мы подчеркнули: herd, cattle, corral, foreleg, cull, saddle, grub wagon – все элементы относятся к быту гуртовщиков, создавая основу, на которой зиждется единый развернутый образ Нью-Йорка как большого корраля, а главный герой словно становится повелителем людской толпы, который пасет это стремительно несущееся безвольное человеческое стадо. Посмотрим, как можно передать эту РМ в переводе. Мы приведем соответствующие места из разных переводов рассказа.

Наш перевод представленных выше метафор:

1. *Он нырнул в гущу столичного стада, схватил какого-то мужчину, выволок его из толчеи...;*
2. *Немигающие синие глаза по привычке делят несущееся стадо людей на четверки, будто пересчитывают их при выгоне из корраля;*
3. *Крепко стиснув чуть повыше копыта переднюю ногу только что отделенной от гурта особи,...;*
4. *Ручицей, напоминающей по форме, размеру и цвету седло из сыромятной кожи, он пригвоздил друга к стене, угрюмо, но решительно;*
5. *Сколько всякой съестной всячины – это ж целый фургон жратвы!*

Сопоставим их с вариантами из опубликованного рассказа «Комфорт» (Пер. под ред. В. Азова). Мы выделили в тексте те элементы, которые, с нашей точки зрения, заслуживают критики:

1. *Он бросился в самую **середину потока**, ухватил какого-то человека, вытащил его из главного **фарватера**, по которому **текло столичное стадо**...;*

2. *Редко мигающие голубые глаза, автоматически разбивающие движущуюся толпу на четверки, как будто это **табун, выпускаемый из загона**;*
3. *Крепко ухватив **плененную им скотину** за переднюю ногу;*
4. *Он с грустью, но решительно прижал его к стене рукой размера, очертаний и цвета **хорошего седла**;*
5. *Неужели в этом фургоне-кухне имеются все эти **харчи**?*

В первом примере мы попытались сохранить яркую метафору the drifting herd of metropolitan cattle, автор же второго перевода сделал несколько синтаксических перестановок, отодвинув «столичное стадо» на конец предложения. Слово stream (в данном случае: 4. a continuous series or succession [a stream of cars] – Webster’s New World Dictionary) он справедливо перевел как «поток», но на этом не остановился, узрев в нем морской термин, и создал совсем другой образ: добавил от себя еще «фарватера» и глагол «течь», с большой натяжкой сочетающийся с подлежащим «стадо». В результате, новый образ оказался ярче и сильнее образа несущихся быков. Переводчик явно перемудрил.

Во втором и третьем примерах разночтений быть не может: в первом случае сравнение эксплицировано, во втором – образ настолько яркий, что не заметить его сложно, поэтому перевод метафор однозначен, все расхождения – вкусовые предпочтения переводчиков. В конечном счете, предложенные варианты очень похожи. разве что слово «табун», встретившееся во втором примере, неуместно в данном контексте. Думаю, комментарии здесь излишни: понятно, что, речь идет не о лошадях, а о быках, которых пасут ковбой. Досадная переводческая ошибка. Кроме того, страдательное причастие «выпускаемый» создает некоторую тяжеловесность всей синтаксической структуры, которой можно было бы избежать.

В метафоре п. 4 встретилось не известное русскому читателю имя собственное – McClellan. То, что Джордж Макклеллан был генерал-майором

американской армии в годы гражданской войны, среднестатистический читатель вряд ли знает, да это здесь и не нужно. Макклелан ввел в обиход особое седло – из темной, почти черной кожи, с высокими луками. Человеку, никогда этого седла не видевшему, образ будет непонятен, поэтому в переводе целесообразно прибегнуть к приему генерализации. Мы позволили себе, кроме всего прочего, уточнить, что седло это «из сыромятной кожи», чтобы придать образу сочность и правдивость. Чем руководствовался второй переводчик, когда писал, что рука была «цвета хорошего седла», честно говоря, не очень понятно. Действительно, а какого цвета должно быть хорошее седло? Может быть просто, увидев в справочнике звание генерала перед фамилией Макклелан, он подумал, каким же еще может быть седло на генеральском коне, кроме как самым лучшим?

Последний пример: *All these specimens of nutriment in the grub wagon!* Эту фразу ковбой произносит в ресторане, когда открывает меню. Он даже и представить себе не может, как вся эта изысканная еда вообще помещается на кухне. Ковбой сравнивает ресторан с фургоном, в котором привозят провиант гуртовщикам. Интересно слово *grub*. Оно встречается в рассказе несколько раз и является знаковым – первое слово в речи ковбоя, которое напомнило его обжившемуся в городе приятелю о былой жизни на Диком Западе, это еще и элемент языковой характеристики ковбоя. Слово «харч» хорошо подошло бы именно в этой фразе, однако переводчик должен держать в голове все прочие случаи употребления слова в рассказе и выбрать один вариант, подходящий во всех контекстах. В силу сильно сниженной окраски слова *grub* в английском языке и того, как слово в первый раз появляется в тексте (ковбой ругает друга, когда он излишне утонченно отзывается о том, что в ковбойской среде носит просторечное название *grub*), так вот, в силу всего этого, нам кажется, вариант «харч» не подойдет. Скорее это будет «жратва».

Теперь давайте обратимся к рассказу «Кто во что горазд» (*Each According to His Ability*) из сборника «Голос большого города» (*The Voice of*

the City) и рассмотрим РМ, о которой уже говорилось ранее в нашей работе в свете анализа типологии РМ:

Vuyning walked along Forty-fourth Street to Broadway, and then drifted down the great sluice that washes out the dust of the gold mines of Gotham.

Как уже отмечалось выше, это итеративная РМ, состоящая из нескольких метафор, которые соединены разными видами связи. В качестве центрального элемента РМ выступает слово «Broadway»: вокруг него и создается образ, оно связывает воедино все части РМ (как связывает их формальный «костяк» – подлежащее и предикат, образующие саму макрометафору). Бродвей предстает перед читателем как большой канал, воды которого несут золотоносный песок, вымывая драгоценный металл из «города Желтого Дьявола», как назвал Нью-Йорк Максим Горький. Образ покоится на нескольких опорных точках, точно дом на сваях, слова эти связаны друг с другом невидимыми глазу неподготовленного читателя нитями, которые, однако же, не должны ускользнуть от внимания переводчика: drifted down, sluice, washes out, dust, gold mines. В силу своей семантической общности – связи с процессом золотодобычи – все эти элементы исподволь наводят читателя на мысль о «золотой лихорадке», охватившей Америку в конце XIX века, что, несомненно, не есть случайность, так как творчество О.Генри как раз приходится на тот самый исторический период. Кроме того, нужно заметить, что и в других рассказах писателя содержатся отсылки к «золотой лихорадке», как и, в более общем понимании, к лихорадке денежной, знаменитой «американской мечте» и всему, что с ней связано в жизни обитателей страны золотого тельца. Как мы видим, подтекст, стоящий за этим, казалось бы, прозрачным образом, глубок и разветвлен. Именно анализ структуры РМ и компонентный анализ отдельных опорных лексем помогает нам увидеть все эти связи, оценить объемность образа. Образ золотых приисков возник тоже не случайно: ведь

Бродвей – это средоточие магазинов, финансовых учреждений, предприятий, увеселительных и прочих заведений, это огромная касса, через которую ежедневно проходят целые состояния. С помощью элементов «drifted down», «sluice» и «washes out» создается образ водной артерии, что кажется очевидным. Об этом и вовсе не стоило бы писать, если бы не одно соображение: если знать, что Бродвей – это не только самая длинная улица Нью-Йорка, протянувшаяся через весь Манхэттен, Бронкс и далее на север через небольшие городки до города Олбани, столицы штата Нью-Йорк, а еще и улица с односторонним движением, сходство Бродвея с рекой или каналом, несущими свои воды из одного конца города в другой, становится поистине потрясающим. И, подобно реке, Бродвей течет через Нью-Йорк, извиваясь и виляя, нарушая «квадратно-гнездовую», перпендикулярную планировку города, неподвластный воле архитекторов и строителей. Самое интересное, однако, начинается в тот момент, когда заглядываешь в английский толковый словарь. Оказывается, что слово «sluice» может обозначать не только шлюз или канал. Словарь «Collins», например, за номером 4 дает следующее значение: «(mining) an inclined trough for washing ore, esp. one having riffles on the bottom to trap particles». А в «Webster's New World Dictionary» пятым значением находим: «a sloping trough or flume through which water is run, as in washing gold ore, carrying logs», что на русский язык можно перевести как «рудопромывательный желоб». По понятным причинам в текст перевода этот термин вставлять не следует, однако же, это открытие лишний раз подтверждает, насколько тщательно О.Генри подбирает слова, рисуя образ, в котором все линии и мазки неразрывно связаны, продолжая друг друга. Так, например, слово «dust» начинает играть на образ Бродвея - «рудопромывательного желоба» только в обрамлении слов «washes out» и «gold-mines», благодаря которым происходит его переосмысление и конкретизация (пыль→золотоносный песок).

Сравним два варианта перевода этой РМ:



1. *По 44-й улице Вайнинг дошел до Бродвея и зашагал дальше, влекомый течением этого огромного канала, воды которого вымывают золотоносный песок с приисков биржевой столицы мира.* (Из рассказа «Кто во что горазд», пер. наш)
2. *Вьюинг прошел по Сорок четвертой улице на Бродвей, а затем поплыл вниз по течению, которое смывает пыль золотых залежей Готхэма.* (Из рассказа «Кто чем может», пер. Н. Жуковской)

Мы постарались максимально полно воспроизвести оригинальный образ в переводе, сохранив все опорные элементы и существующие между ними связи: Бродвей – зашагал, влекомый течением (drifted down) – огромный канал (great sluice) – вымывает (washes out) – золотоносный песок (dust) – прииски (gold-mines). Слово «gold» в атрибутивной функции переместилось в переводе с последнего элемента приведенной цепочки на предпоследний, так как в русском языке слово «песок» без определения «золотой» или «золотоносный» в этом значении употребляться не может (в отличие от английского «dust»).

В переводе Н. Жуковской, на наш взгляд, вообще нет четкой связи между Бродвеем и течением, по которому поплыл «Вьюинг». Переводчица из неясных соображений опустила сравнение Бродвея с каналом. К чему относится слово «течение», конечно, понять можно, но все равно остается некоторая непреднамеренная недосказанность. Кстати сказать, можно только догадываться, откуда взялась такая транскрипция имени главного героя. В ходе разговора с Эмерсоном он сам объясняет, как читается его имя: «It's pronounced "Vining"». Может быть, переводчицу смутила неблагозвучность имени (вряд ли дело в сложности правил чтения английского языка), однако же, в таком случае, предложенный ею вариант немногим лучше исконного. Не проанализировав внутреннюю структуру РМ, переводчица передала «dust» словом «пыль», чего делать было нельзя. И, конечно, целостность образа пострадала в результате неправильного выбора слов для описания

процесса золотодобычи: вода может *вымывать* золотой песок, золотоискатели же его *промывают*, а вот вариант «течение смывает пыль золотых залежей» видится нам наименее удачным из множества возможных. Нас также смущает выражение «золотые залежи», и причина тому не только нарушение формальной сочетаемости слов. Разница между *приисками* и *залежами* незначительна, но все-таки она есть, и ее стоило бы учесть для сохранения подтекста, о котором говорилось выше: прииски – это уже открытые, разработанные месторождения, где ведутся работы по добыче руды – очень важное уточнение, раз речь идет о центре финансово-биржевой деятельности Америки, страны вечных «золотоискателей». Кроме того, нам кажется, что слово «Готхэм» не стоило оставлять в русском тексте в силу того, что читатель перевода вряд ли с ним знаком (особенно в такой транскрипции). Да и есть ли в русском языке это шутовское название Нью-Йорка? В словаре Ю.Д. Апресяна зафиксирован вариант «Готам» («название вымышленного города из детского стихотворения»), который, впрочем, у современного читателя скорее ассоциируется со страшным городом из историй о легендарном Бэтмане. Все эти досадные ошибки и недочеты являются подтверждением того, насколько важен предпереводческий анализ текста, особенно при работе с такими авторами, как О.Генри, у которых ни одно слово не вплетено в словесное кружево рассказа случайно – везде расчет, тонкая игра лексических значений, звуковых образов, ассоциаций.

## Заключение

В заключение хочется выразить надежду на то, что нам удалось раскрыть заявленную тему: мы постарались описать явление РМ, определить его место как среди других тропов, так и – шире – среди АОК художественного текста. Мы проанализировали труды различных исследователей, занимавшихся вопросами художественной образности, метафоры и РМ, смыслоформирования текста, методов и принципов перевода художественного текста и др., и попытались взглянуть на интересующее нас явление с различных сторон: глазами традиционной стилистики, теоретического переводоведения, языкознания (компонентный анализ), когнитивной лингвистики. Проведя структурный анализ примеров и сопоставив различные переводы РМ, мы постарались установить связь между теоретическими доводами и практикой перевода художественной литературы, тем самым, сообщив нашей работе прикладную ценность. В рамках этого исследования мы также попытались показать, какой тщательности требует от переводчика работа с авторскими метафорами, особенно если они развернутые, так как чем больше элементов и, следовательно, внутренних связей содержит РМ, тем больше вероятность того, что недобросовестный переводчик – по недосмотру ли или в результате недостаточной компетентности – часть из них опустит, ставя читателя перевода в невыгодное положение по сравнению с читателем оригинала, восприятию которого образ, созданный автором, доступен во всей полноте и сложности. В нашей работе мы постарались показать важность предпереводческого анализа текста и дать представление о возможных способах перевода цепочек образных элементов, составляющих РМ, используя несколько наглядных примеров из рассказов О.Генри.

Предложенная Е.Г. Петровой классификация РМ, которой в данной работе было уделено много внимания, естественно, не претендует на звание универсальной, более того, мы считаем, что выбранная нами тема

заслуживает дальнейшего исследования и более тщательной проработки с привлечением произведений других авторов. РМ – явление в высшей степени индивидуальное, многоплановое, в силу чего к нему до сих пор не существует единого терминологического подхода, т.е. границы самого явления недостаточно четко очерчены. РМ предстает в творчестве разных авторов в самых разных вариациях, характерных для того или иного авторского стиля – ипостасях, привести которые к общему знаменателю не представляется возможным. Конечно, подобная работа уже будет иметь ярко выраженный литературоведческий уклон, но все же она помогла бы точнее определить явление РМ, что, несомненно, облегчило бы труд переводчиков художественной литературы.

## Библиография:

1. *Алексеев С.А.* Когнитивные модели как средство сопоставления образности в оригинале и переводе // Вестник МГЛУ. – М., 2004. Вып. 488. Перевод и стилистические ресурсы языка. – С. 5-21.
2. *Арнольд И.В.* Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). Учебное пособие. Изд. 2-е, перераб. – Л.: Просвещение, 1981. – 295с.
3. *Арутюнова Н.Д.* Метафора и дискурс. Вступ. ст. // Теория метафоры: Сборник: Пер. с англ., фр., нем., исп., польск. яз. / Вступ. ст. и сост. Н.Д. Арутюновой; Общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной. – М.: Прогресс, 1990. – 512с. С.5-33.
4. *Блэк М.* Метафора // Теория метафоры. Перевод с англ. М.А. Дмитриевской. – М.: Прогресс, 1990. – С.153-173.
5. *Бреус Е.В.* Основы теории и практики перевода с русского языка на английский. – М.: Изд-во УРАО, 1998. – 208с.
6. *Гальперин И.Р.* Очерки по стилистике английского языка. – М.: Изд-во лит. на иностр. языках (Библиотека филолога), 1958. – 460с.
7. *Гальперин И.Р.* Текст как объект лингвистического исследования. – М.: Наука, 1981. – 144с.
8. *Комиссаров В.Н., Рецкер Я.И., Тархов В.И.* Пособие по переводу с английского языка на русский. Часть II / Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. – М.: Высшая школа, 1965. – 287с.
9. *Кондаков Н.И.* Логический словарь-справочник. – М.: Наука, 1975. – 720с.
10. *Коровкин М.М.* Фреймовые связи в тексте // Язык и модель мира // Сб. науч. тр. / МГЛУ. 1993. Вып. 416. С.48-60.
11. *Лакофф Дж.* Когнитивное моделирование / Женщины, огонь и опасные предметы (Women, Fire and Dangerous Things. What Categories

- Reveal About the Mind) // Язык и интеллект. Пер. с англ., нем. / Сост. и вступ. ст. В.В. Петрова. – М.: Прогресс, 1995. – 416с. С. 143-184.
12. *Лакофф Дж., Джонсон М.* Метафоры, которыми мы живем // Теория метафоры. Перевод с англ. Н.В. Перцова. – М.: Прогресс, 1990. – 512с., гл. 1-6.
13. *Мезенин С.М.* Образные средства языка (на материале произведений Шекспира): Учебное пособие. – М.: Изд-во МПГИ им. В.И. Ленина, 1984. – 273с.
14. *Минский М.* Остроумие и логика коллективного бессознательного // Новое в зарубежной лингвистике: Пер. с англ. М.А. Дмитриевской. – М.: Прогресс, 1988. Вып. XXIII. С.281-310.
15. *Наер В.Л.* Фрейм как инструмент декодирования стилистической информации // Языковые универсалии в стилистике // Сб. науч. тр. / МГЛУ. 1993. Вып. 409. С. 3-9.
16. *Новицкая О.В.* Генитивные метафоры второго типа и некоторые особенности их перевода с английского языка на русский // Вестник МГЛУ. – М., 2004. Вып. 488. Перевод и стилистические ресурсы языка. – С. 48-55.
17. *Петрова Е.Г.* Языковая природа стилистического приема «развернутая метафора» и его роль в создании целостности художественного текста (на материале англо-американской художественной прозы): Дис. ... канд. филол. наук. – М.: МГПИИЯ им. М. Горького. – М., 1982. – 187с.
18. *Псурцев Д.В.* Смыслоформирующий аспект образно-ассоциативных компонентов художественного текста (на материале англоязычной художественной литературы): Дис. ... канд. филол. наук. – ГОУ ВПО МГЛУ. – М., 2001. – 187с.
19. *Псурцев Д.В.* Смыслоформирующий аспект образно-ассоциативных компонентов художественного текста (на примере анализа рассказа) // Проблема современной стилистики // Сб. науч. тр. / МГЛУ. 2001. Вып. 459. С. 141-165.

20. *Псурцев Д.В.* Смыслоформирование художественного текста: теоретические основания лингвостилистического подхода: Дис. ... док. филол. наук. – ГОУ ВПО МГЛУ. – М., 2009. – 498с.
21. *Серль Дж.* Метафора // Теория метафоры. Перевод с англ. В.В. Туrowsкого. – М.: Прогресс, 1990. – С. 307-342.
22. Словарь литературоведческих терминов / И.А. Елисеев, Л.Г. Полякова. – Ростов н/Д: Феникс, 2002. – 320с.
23. Словарь терминов по стилистике английского языка / В.А. Кухаренко, И.Р. Гальперин, И.В. Арнольд // сост. А.В. Куракин. Ред. 3-я, испр. и доп. – М., 2004. – Карточек – 200, заголовков – 265.
24. Толковый словарь русского языка под ред. Д.Н. Ушакова // Target-multimedia / Букасофт. – М., 2007.
25. *Уилрайт Ф.* Метафора и реальность // Теория метафоры. Перевод с англ. А.Д. Шмелева. – М.: Прогресс, 1990. – С. 82-110.
26. *Фурс Л.А.* Концептуальная метафора как объект когнитивного анализа / МГЛУ; ин-т языкозн. РАН // Материалы международной конференции, посвященной научному наследию проф. М.Д. Степановой и его дальнейшему развитию. – М., 2001. – С. 173-178.
27. *Шестерина Е.А.* Структурно-содержательная характеристика образов сознания // Вестник МГЛУ. Сер. Лингвистика. – М., 2008. Вып. 540. Этноспецифические и социокультурные аспекты языка и дискурса. – С. 193-200.
28. *Metaphors We Live By / George Lakoff, Mark Johnson.* Chicago: University of Chicago Press, 2003. Originally published: Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Гуляка

Я хотел знать ответ всего-то на два-три вопроса. До тайн мира сего мне дела нет. Вот я и начал наводить справки.

На то, чтобы выяснить, что дамы возят в шляпных коробках, у меня ушло две недели. Потом я стал выведывать, почему матрац разделен на две половинки. Этот серьезный вопрос был сначала воспринят с подозрением, потому что в нем чувствовался подвох. В конце концов, меня заверили в том, что двойственная природа матраца призвана облегчать труд женщины, которая стелет постель. Я же, как истый остолоп, на том не остановился и просил объяснить мне, почему же, в таком случае, матрац не разделили на две равные части, после чего моего общества стали избегать.

Следующим и третьим по счету глотком живительной влаги, которой я жаждал испить из источника знаний, стало желание пролить свет на личность некоего загадочного персонажа, известного под именем Гуляки. Об этом типаже я имел весьма смутные представления, а чтобы понять что-то, пусть даже то, что является плодом нашего воображения, нужно уметь ясно себе это представить. Вот взять, например, среднестатистического Джона Смита – подумаешь о нем – и в голове тут же возникает целостный образ, четкий, как гравюра. У него серо-голубые водянистые глаза. Одет он в коричневый жилет и заношенное до блеска черное драповое пальто. Он вечно стоит на солнце и что-то жует, то и дело открывая и закрывая большим пальцем складной карманный нож. А если вам когда-нибудь доведется встретить Большого Человека, уверяю вас, картина будет следующей: дюжий мужчина с бледным мучнистым лицом (да, кстати, местами непременно с бирюзовым отливом), в рубашке, из-под манжет которой выглядывают синие напульсники, в вальяжной позе, ждет, пока ему под стук шаров и звук разлетающихся кеглей в ближайшем кегельбане почистят ботинки.

Но в результате всех моих потуг нарисовать в воображении портрет Гуляки холст так и остался пуст. Кроме сменных манжет и бессменной ухмылки, которая, как у Чеширского кота, может существовать независимо



от ее обладателя, я ничего так и не смог себе представить. Тогда я спросил у одного журналиста.

– Станный вопрос, – ответил журналист. – Гуляка – это что-то среднее между кутилой и завсегдаем дорогих клубов. Он не то чтобы... скажем, на салонных вечерах у миссис Фиш он свой человек, но при этом и не робеет, когда случается для пущей убедительности пустить в ход кулаки. Он, возможно... да, он не принадлежит к членам литературного клуба «Лотос клуб», не входит и в Ассоциацию левого хука в челюсть и рыбной похлебки учеников мастеров по оцинковке железа им. Джерри Макджеогегана. Я точно не знаю, как вам его описать. И если где-то есть чем заняться – он тут как тут. Да, думаю, это яркий типаж. Каждый вечер он одет как на парад, знает все входы и выходы и со всеми полицейскими и официантами в городе на короткой ноге. Он никогда не путешествует с представителями той половины человечества, что была создана из ребра Адама, а, как правило, появляется один или в компании другого мужчины.

На этом мой друг-журналист удалился, а я побрел дальше. Уже зажглись все 3126 фонарей на улицах района Риальто. Мимо меня проходили люди, но мне не было до них дела. Кокотки стреляли в меня глазами, но выстрелы не достигали цели. Люди торопились и бежали, вприпрыжку, семеня и крадучись, прогуливались или важно вышагивали, спеша на званный обед или возвращаясь домой – продавщицы, мошенники, попрошайки, актеры, разбойники с большой дороги, миллионеры и иностранцы, но я никого не замечал. Я знал их всех – знал, что у каждого за душой, и они мне были уже неинтересны – отработанный материал. Меня занимал только Гуляка. Один из ярких примеров в наборе социальных типов Нью-Йорка. Взять и просто выкинуть его из набора было бы ошибкой – типографской ошибкой, ведь набор без одной литеры... – нет! Давайте продолжим.

И продолжим мы, из нравственных соображений, лирическим отступлением. Отрадная картина: семья читает воскресную газету. Каждый – свою страницу. Отец семейства увлеченно изучает раздел с изображением

какой-то юной особы, делающей зарядку перед открытым окном – наклон... – ну, вы меня поняли. А вот маме интереснее отгадывать, какие буквы пропущены в слове Н...ю-Йо...к. Старшие дочери заняты скрупулезным чтением раздела с финансовыми отчетами, поскольку один знакомый молодой человек вскользь упомянул в прошлое воскресенье, что провернул биржевую авантюру на акциях такой-то и такой компании. Восемнадцатилетний Вилли, который учится в нью-йоркской общеобразовательной средней школе, всецело поглощен статьей из еженедельной рубрики, где описано, как можно перешить старую рубашку: Вилли мечтает окончить школу с отличием по кройке и шитью.

Внимание же бабушки приковала к себе, по меньшей мере, на пару часов страничка с комиксами. А малютка Тотти, которая только-только научилась ходить, шагает по дому, чудом сохраняя равновесие и держа в ручонках раздел «Передача недвижимости». Я нарисовал эту идиллическую картину, чтобы немного приободрить моего читателя, потому что несколько строк дальнейшего повествования мне придется непременно опустить: в них вкралось упоминание о крепком алкогольном напитке.

Я зашел в кафе, чтобы ... и пока его смешивали, я обратился к мужчине – из тех, кто выхватывает у тебя из рук ложечку, которой ты мешал коктейль, прежде чем ты успеваешь положить ее на стол. Я спросил, что он понимает под следующим выражением, эпитетом, описанием, обозначением, определением или обращением... в общем, кто такой Гуляка.

– Пожалуй, – начал он осторожно, – это модный малый, любитель разгульной жизни – веселится до упаду ночи напролет, понимаете? Парень не промах – его к стенке не припрешь где-нибудь в темном переулке, понимаете? Что-то в этом роде.

Я поблагодарил его и откланялся.

На улице дева из Армии спасения слегка тряхнула своей кружкой для сбора пожертвований на уровне моего жилетного кармана.

– Вы не могли бы мне сказать, – спросил я ее, – встречался ли вам когда-нибудь во время ваших ежедневных скитаний человек, именуемый в народе Гулякой?

– Думаю, я поняла, кого вы имеете в виду, – ответила девушка, нежно улыбнувшись. – Каждую ночь они являются в одних и тех же местах. Это телохранители самого дьявола, и если в какой-нибудь армии солдаты так же преданно служат своим командирам, последним нечего больше желать. Мы собираем пожертвования и среди них. Тем самым мы даем им возможность отдать на богоугодные дела несколько центов, которые иначе были бы потрачены во умножение их грехов.

Она снова потрянула кружкой, и я кинул в нее монетку в десять центов.

Перед сверкающим огнями отелем я увидел своего друга критика, как раз когда тот вылезал из такси. Он явно никуда не спешил, и я немедленно задал ему все тот же вопрос. Он ответил вдумчиво, добросовестно, чего я от него, собственно, и ждал.

– В Нью-Йорке встречаются Гуляки, – начал он. – С понятием я знаком, но, боюсь, мне никогда не приходилось описывать этого персонажа. Безошибочно распознать в толпе отдельного представителя Гуляк было бы непросто. Так, навскидку, я бы сказал, что это человек, который неизлечимо болен исключительно нью-йоркским недугом – жаждой знать и видеть. Жизнь закипает вокруг него уже в шесть часов утра. Он неизменно консервативен в одежде и манерах, но по пронырливости и умению совать нос куда не надо даст фору и хорьку, и сороке. Это он в погоне за богемной жизнью насаждал ее порядки по всему городу – от полуподвальных пивных до ресторанов на крышах, от Хестер-стрит до Гарлема по всему Манхэттену, пока, наконец, не осталось ни одного заведения, где бы спагетти ели без ножа. Это дело рук твоего Гуляки. Он всегда чует новое и идет по следу. Он любопытен, дерзок и вездесущ. Для него придумали двуколки, и дорогие сигары с золотым ободком, и пытку музыкой за обедом. Гуляки

немногочисленны, но, даже будучи в меньшинстве, умеют заявить о себе так, чтобы их услышали.

– Я рад, что ты заговорил об этом. Я всегда чувствовал пагубное влияние этих полуночников-дармоедов на наш город, но мне и в голову не приходило поразмыслить над этим. Теперь я понимаю, что надо было давно уже расставить все точки над и в отношении этого твоего Гуляки. По пятам за ним неотступно следует свита из виноторговцев и манекенщиц и все множится, множится, а оркестр играет не Генделя, а «Поедем все в таверну «Модс»<sup>2</sup> по его просьбе – специально для дорогого гостя. И каждый вечер он снова в свете – с обходом зланных питейных заведений, тогда как мы с тобой дай бог хоть раз в неделю куда-то соберемся. Когда случается налет на табачную лавку, он многозначительно подмигивает полицейскому, пользуясь знакомством, и шагает прочь как ни в чем не бывало, тогда как мы с тобой, сидя в полицейском участке, судорожно перебираем в голове имена президентов, чтобы продиктовать дежурному вместе с взятым с потолка домашним адресом.

Мой друг-критик остановился, чтобы набрать в легкие воздух для новой патетической тирады. Воспользовавшись паузой, я воскликнул:

– Вот ты и определил его! Нарисовал его портрет для галереи социальных типов Нью-Йорка. Но все же я должен увидеть Гуляку своими глазами. Я должен изучить его повадки лично, без посредников. Где мне найти его? И как узнать, что это он?

Критик, казалось, не слышал меня. Он снова заговорил. Рядом стоял таксист и тоже ждал, когда он закончит и заплатит ему за проезд.

– Он есть изысканная квинтэссенция бесцеремонного встревания в чужие дела, подлинный, очищенный от примесей экстракт праздного глазения, концентрированный, ректифицированный, неопровержимый и роковой дух любопытства и назойливости. Ему нужны как воздух свежие

---

<sup>2</sup> Песня известного в конце XIX – начале XX вв. тенора, исполнителя романтических баллад, выступавшего под псевдонимом Гарри Макдоноу (Harry MacDonough - Let's all go up to Maud's) (прим. перев.)

ощущения, а когда они все исчерпаны, он бросается исследовать новые пространства, не зная устали, не...

– Прошу прощения, – перебил я его, – не мог бы ты в подтверждение своих слов показать мне хотя бы один экземпляр? Я никогда с ним не сталкивался и должен изучить вопрос. Я обойду весь город и буду искать, пока, наконец, не найду хоть одного. Уверен, Гуляки обитают где-то здесь на Бродвее.

– Я как раз собирался здесь отужинать, – сказал мой друг. – Давай зайдем, и если вдруг там будет хоть один Гуляка, я тебе его покажу. Я знаю здесь почти всех завсегдаев.

– Мне сейчас не до ужина, – сказал я ему. – Я непременно должен найти Гуляку сегодня, даже если для этого мне придется прочесать весь Нью-Йорк от Баттери-парка<sup>3</sup> до Кони-Айленда<sup>4</sup>. Надеюсь, ты меня извинишь.

Я развернулся и зашагал по Бродвею. Погоня за моим персонажем наполнила бродвейский воздух остротой и биением жизни. Я вдыхал его полной грудью. Я был счастлив, что очутился посреди этого огромного, многомерного и многоликого города. Неторопливо, даже с некоторой важностью, я шел по Бродвею, и от мысли, что я тоже житель этого наводящего ужас промышленного исполина, причастный его великолепию, разделяющий его наслаждения, вкушающий его славы, упивающийся его величием – от этой мысли захватывало дух.

Я повернулся, чтобы перейти улицу, и вдруг услышал рядом жужжание, словно летела пчела, а потом я поплыл куда-то по воздуху. Это был долгий и приятный полет, как на аэростате.

Когда я открыл глаза, мне вспомнился запах бензина. Вслух я сказал: «Он еще не проехал?»

---

<sup>3</sup> Самая южная точка района Манхэттен (прим. перев.)

<sup>4</sup> Остров в Атлантическом океане на самой южной оконечности Бруклина (прим. перев.)

Медсестра приложила свою, не сказать, чтобы очень мягкую, руку к моему лбу. Жара совсем не было. Потом подошел молодой доктор и с ухмылкой протянул мне номер утренней газеты.

– Хотите почитать, как это случилось? – спросил он бодрым голосом. Я прочитал статью. Начиналось повествование как раз с того момента вчера вечером, когда жужжание внезапно оборвалось. Заканчивалась статья следующей фразой:

«... в больницу Бельвю, где врачами было установлено, что полученные им травмы не представляют опасности для жизни. Похоже, это был типичный гуляка».

## Городская пастораль

Если рассматривать людей в зависимости от их отношения к деньгам, существует три типа человеческой породы, которых я не люблю: люди, у которых денег больше, чем они в состоянии потратить; люди, у которых денег больше, чем они тратят; и люди, которые тратят больше денег, чем у них имеется. Из трех разновидностей самая скверная, пожалуй, первая. И все же, как человек, Спенсер Гренвиль Норт мне импонировал, хоть у него и было что-то вроде двух, или десяти, или тридцати миллионов долларов – точно не помню сколько.

Тем летом я остался в городе. Обычно я уезжал в маленькую деревушку на южной оконечности Лонг-Айленда. Местечко было окружено утиными фермами – и утки, собаки, козодои, предвещающие несчастье своими истошными стонами, и ржавые ветряные мельницы производили столько шума, что я мог мирно спать по ночам ничуть не хуже, чем в своей нью-йоркской квартире в двух шагах от железнодорожной эстакады – будто бы никуда и не уезжал. Но тем летом я остался в городе. Обратите внимание, в городе. Кто-то из друзей спросил меня, почему же я не уехал. И я ответил: «Потому что, старина, лучшего летнего курорта, чем Нью-Йорк, не сыскать во всем мире». Не очень оригинальный ответ, скажете вы. Но именно так я ему и ответил.

Тогда я работал агентом по печати и рекламе в театральном бюро «Бинкли и Бинг». Разумеется, вы знаете, что делает агент по печати и рекламе. Так вот, он этого не делает. Чтобы постичь суть этой профессии, им надо поработать.

Бинкли в это время катался по Франции на своей новой «королевской машине», достойной романов Чарльза Вильямсона<sup>5</sup>, а Бинг уехал в Шотландию, чтобы научиться играть в керлинг – правильно пускать по льду камни и закручивать подачи – но, поскольку закручивать Бинг умел только

---

<sup>5</sup> Возможно, речь идет об одном из шпионских детективов Чарльза Норриса Вильямсона и Эллис Мюриель Вильямсон (*The car of destiny, The car of destiny and its errand in Spain etc*)

усы, эта игра ассоциировалась у него скорее с горячими щипцами, нежели чем со льдом. Перед отъездом они отправили меня в отпуск на весь июнь и июль, выплатив мне при этом еще и зарплату за два месяца – поступок, продиктованный исключительной широтой их души и щедростью. И все же я остался в Нью-Йорке, лучше которого, как я решил, не сыщешь летнего курорта во...

Да ведь я уже говорил.

Норт приехал в город десятого июля – из своего загородного домика в Адирондакских горах. Представьте себе, что это был за домик: шестнадцать комнат, водопровод, стеганные пуховые одеяла, дворецкий, гараж, столовое серебро из чистого серебра и международная телефонная связь. Лачужка, разумеется, была в лесу. Если господин Пиншо<sup>6</sup> хочет сохранить леса, пусть выдаст каждому гражданину Америки по два, или десять, или тридцать миллионов на нос, и тогда все деревья двинутся на их летние резиденции, как двинулся когда-то Бирнамский лес на Дунсинан, и соберутся вокруг, и будут в сохранности.

Норт приехал навестить меня в моих трех комнатках, плюс ванная, за свет – дополнительная плата, если жечь его расточительно или ночи напролет. Он дружески хлопнул меня по спине (уж лучше бы мне сломали голень – и то не так больно) и поздоровался. В этом приветствии сквозила необузданная внутренняя энергия и возмутительно хорошее настроение. Он был оскорбительно загорелым и до неприличия пышущим здоровьем, к тому же вопиюще хорошо одет.

– Заехал вот в город на пару деньков, – сказал он мне. – Кое-какие бумаги надо подписать, ну и прочая чепуха. Мой адвокат вызвал меня телеграммой. Ну а ты-то, сонный обыватель, что в городе делаешь? Я просто так вот позвонил, а мне говорят, ты в городе. Что ж с твоей Утопией на Лонг-

---

<sup>6</sup> Гиффорд Пиншо (Пинчот) был первым руководителем Лесной службы США, созданной в 1905 г. и основатель американского природоохранного движения (прим. перев.)



Айленде, где ты безвылазно сидел каждое лето со своей печатной машинкой и мерзким характером? Где ж твои эти... лебеди, что поют на фермах по ночам свои лебединые песни?

– Утки, – ответил я. – Не всем же лебедей слушать. Лебеди плавают, выгибая белые шеи, в искусственных озерах на виллах богачей, услаждая взоры баловней Фортуны.

– Еще в Центральном парке, – сказал Норт, – услаждая взоры иммигрантов и бродяг. Тысячу раз их там видел. Ну, так почему же ты торчишь в городе в разгар лета?

– Нью-Йорк, – начал я нараспев, – это лучший летний...

– Вот только не надо, – выразительно сказал Норт, – не надо петь мне эту старую песню. Я ведь знаю, что ты так не думаешь. Дружище, тебе надо было на лето ехать с нами. Там сейчас и Престоны, и Том Волни, и Монро, и Лулу Стэнфорд, и мисс Кеннеди, помнишь, со своей тетушкой, она тебе еще так нравилась.

– Мне никогда не нравилась тетушка мисс Кеннеди, – ответил я.

– А я и не говорил, что тебе нравилась тетушка, – сказал Норт. – Столь чудесно мы еще никогда не проводили время. Щурята и форель так оголодали, что клюют как бешеные, мне кажется, они заглотили бы крючок даже с проспектом о медных рудниках штата Монтана вместо наживки. У нас еще есть пара электрических катеров. Знаешь, что мы делаем чуть ли не каждый вечер или раз в два дня? Привязываем к каждому катеру по лодке и тянем ее на тросе, а в каждой лодке – большой патефон и мальчишка, приставленный менять пластинки. Представляешь, музыка на воде, в двадцати метрах от тебя – весьма недурственно. А еще мы катаемся на автомобилях через лес – там вполне сносные дороги. Я переправил туда пару машин по морю. И до трактира «Пайнклифф» каких-то пять километров. Ты же знаешь «Пайнклифф». Там этим летом приятная публика остановилась, и два раза в неделю мы к ним ездим на танцы. Может, поедешь со мной на недельку, старина?

Я рассмеялся.

– Норти, – сказал я ему, – если мне, конечно, позволительно так фамильярно обращаться к миллионеру, потому что, честно говоря, не выношу имен Спенсер и Гренвиль – это очень любезно с твоей стороны пригласить меня в гости, но мое место летом в городе. Здесь, когда уезжают буржуа, я могу жить и чувствовать себя Нероном, вот разве что в бирюльки не играю, бог миловал, да в музыке не упражняюсь, когда город буквально пылает при тридцати с лишним градусах жары в тени. Тропики и все-все климатические зоны у меня в услужении. Я сижу под флоридской пальмой и уплетаю гранаты, в то время как сам Борей, материализуясь в грозовом обличии, остужает меня своим арктическим дыханием. Что до форели, ты знаешь сам, что Жан в ресторане «У Мориса», готовит ее лучше, чем кто бы то ни было.

– Побойся бога! – воскликнул Норт. – В этой гонке первый приз уже взял мой шеф-повар. Он шпигует форель ломтиками бекона, заворачивает ее в кукурузные листья – в зеленую обертку молочного, знаешь ли, початка – и зарывает все это в горячую золу, а сверху засыпает тлеющими углями. Мы раскладываем на берегу костер и устраиваем рыбный ужин.

– Знаю, – сказал я. – И слуги приносят на берег столы и стулья, и узорчатые камчатные скатерти, и вы едите серебряными вилками. Знаю я, что у вас, миллионеров, за дачные дома. И повсюду расставлены ведра с шампанским, порочащие своим соседством дикие цветочки, и, безусловно, мадам Тетрацини, покончив с форелью, поет под навесом у причала.

– Ну нет, – сказал Нортон обеспокоенно, – до такого мы еще не опускались. К нам, действительно, раза три-четыре приезжала из города одна труппа опереточных артистов, которых, правда, от звезд сцены еще отделяли миллионы световых лет пути. Люблю почувствовать домашний комфорт, даже когда живу в суровых походных условиях. Но только не говори мне, что тебе нравится торчать летом в городе. Никогда не поверю. Если это так, почему ж ты тогда последние четыре года проводил каждое лето в деревне,

тайком удирая из города на ночном поезде и скрывая от друзей, где находится твоя счастливая Аркадия?

– А потому, – ответил я, – что они могли приехать вслед за мной и обнаружить ее. Но с тех пор все изменилось: мне открылось, что и в городе поселилась пастушка Амариллис. Город – это средоточие всего самого свежего, самого нежного, самого яркого и отборного. Если ты еще не решил, что будешь делать вечером, я берусь доказать тебе это.

– Я свободен, – ответил Норт. – И моя малолитражка припаркована у твоего дома. Полагаю, теперь, когда ты перекрестился в городского обывателя, твое представление о сельских играх и забавах выглядит так: вихрем пронестись между полицейскими на великах по Центральному парку и потом опрокинуть кружку вязкого эля в какой-нибудь душной подвальной пивной, сидя под вентилятором, у которого лопасти за неделю делают меньше оборотов, чем в Никарагуа в день переворотов.

– Так или иначе, а для начала мы действительно прокатимся по парку, – сказал я ему. Я давился раскаленным, спертым воздухом своей маленькой квартирке и жаждал объятий прохлады, которая подкрепила бы мои доводы о том, что Нью-Йорк – это лучший летний... и далее по тексту.

– Где ты найдешь еще такой чистый и свежий воздух, как здесь? – воскликнул я, когда мы на полной скорости въезжали в девственные дебри Центрального парка.

– Воздух! – сказал Норт с презрением. – И это ты называешь воздухом? Эти удушливые испарения, смешанные со зловонием мусора и выхлопными газами?! Дружище, тебе бы сделать хоть один глоток настоящего воздуха адирондакского розлива, когда в сосновых лесах занимается день.

– Слышал я об этом, – отмахнулся я. – Но даже на это благоухание, на аромат, столь отрадный носу, я бы никогда не променял и одного дуновения морского бриза, гуляющего по заливу, по моей милой лодочной пристани на Лонг-Айленде, не променял бы его даже на десять твоих пахнущих скипидаром торнадо.

– Тогда почему бы тебе, – спросил Норт с некоторым любопытством, – взять и не поехать туда, вместо того чтобы сидеть взаперти в этой огромной пекарне?

– Потому что, – сказал я упрямо, – теперь я понял, что Нью-Йорк – это самый лучший летний...

– Сперва устройся работать Генеральным представителем пассажирской службы нью-йоркского метро, – перебил меня Норт, – тогда и посмотрим, что ты скажешь. Да не может быть, чтобы ты так и вправду думал.

Я решил взять на себя труд доказать другу свою теорию. Но вот незадача, Бюро погоды, да и само время года, вступили в игру против меня – а при таких оппонентах и без адвоката я мог запросто проиграть дело.

Город, казалось, лежал на раскаленной решетке улиц над самыми горнилами адских печей. По бульварам расхаживало и разъезжало какое-то разваренное веселье. По большей части, его демонстрировали прохожие – разморенные от жары, фланирующие в соломенных шляпах и вечерних туалетах – и ряды без дела простаивающих такси с поднятыми флажками, что делало их похожими на процессию в честь Дня независимости, создавшую на дороге затор. Гостиницы продолжали поддерживать мишурное великолепие и видимость радушия, но внутри зияла ничем не заполненная пустота, а перекладки для ног у барных стоек, давно не знававшие прикосновений кожаных подошв посетителей, сверкали новизной. На захолустных улицах ступени старых домов, облицованных коричневым камнем, кишели «любителями крылечных посиделок» – этот пестрый люд высыпал из чердачных комнат и подвалов, прихватив с собой циновки – те, об которые вытирают ноги перед входом в дом, – чтобы было на чем сидеть, оглашая воздух странными звуками и трескотней.

Обедали мы с Нортом в ресторане на крыше отеля, и здесь на какое-то мгновение мне показалось, что моя взяла. Восточный ветер, почти свежий, носился под крышей, которой не было. Отнюдь не бездарный оркестр,

спрятанный под сенью глициний, играл с таким расчетом, что искусство музыки не казалось невозможным, а искусство разговора при этом не становилось непосильным.

Несколько дам в безупречных летних платьях за соседними столиками оживляли и расцветчивали этот пейзаж. И превосходный обед, поданный, главным образом, прямо со льда, казалось, как нельзя лучше подкреплял мое утверждение относительно летних курортов. Но все то время, что мы ели, Норт ворчал, проклинал своих адвокатов и нес такую чепуху про свой проклятый лесной «домик», что я уже начал желать, чтобы он поскорее убрался восвояси, оставив меня одного в городе – в моем тихом пристанище.

После обеда мы пошли в очень популярное в то время кабаре, устроенное в саду на крыше дома. Там нас ждал изрядный счет, охлажденная атмосфера, прохладительные напитки, быстрое обслуживание и веселая нарядная публика. Норт скучал.

– Если тебе здесь не нравится даже в этот августовский вечер – самый жаркий за последние пять лет, – заметил я язвительно, – подумай о детях с Деланси- и Хестер-стрит, которые выползают на пожарные лестницы с высунутыми от жары языками, чтобы глотнуть воздуха, который еще не успел раскалиться докрасна. Возможно, после такого сравнения ты получишь от вечера больше удовольствия.

– Что за социалистическую чушь ты несешь! – возмутился Норт. – Первого мая я пожертвовал пятьсот долларов в фонд раздачи бесплатного льда. А все эти постылые, искусственные, бессмысленные и нудные «развлечения» я сравниваю сейчас с тем наслаждением, которое дарят человеку лесные забавы. Ты должен это увидеть – как танцуют канкан ели и сосны во время грозы, задирая юбки; а еще – припасть к земле и пить воду из горного ручья после целого дня погони за оленем. И только так нужно проводить лето. Вон из города – на лоно природы!

– Совершенно с тобой согласен, – сказал я от всего сердца.

На какое-то мгновение я ослабил бдительность, и искренние чувства вырвались наружу. Норт окинул меня долгим испытующим взглядом.

– Тогда почему же, о боги Эллады, ты все это время слагал тут панегирики лету в городе, вводя меня в заблуждение?

Думаю, мой сконфуженный вид меня выдал.

– Ба! – Норт торжествовал. – Ну, все с тобой ясно. Могу я узнать ее имя?

– Энни Эштон, – ответил я просто. – Она играла Нанетту в «Серебряном шнурке» у «Бинкли и Бинг». В следующем сезоне она наверняка получит более значимую роль.

– Я хочу с ней познакомиться, – сказал Норт.

Мисс Эштон жила вместе с матерью в маленькой гостинице. Они приехали с Запада и от сезона до сезона существовали на свои весьма скромные сбережения. Как агент по печати и рекламе при «Бинкли и Бинг», я всегда старался держать ее на виду у публики. Но как Роберт Джеймс Вэндивер (это мое имя), я лелеял надежду выкрасть ее для себя, ведь если когда-нибудь и существовала девушка, которую этот самый Вэндивер желал бы сделать спутницей жизни, чтобы вместе с ней вдыхать соленый морской бриз на южном берегу Лонг-Айленда и слушать кряканье уток бессонными ночами, без сомнения, это была вышеупомянутая мисс Эштон.

Но утки, да даже соловьи, да что уж там, сами райские птицы были недостойны ее нежной души. Она была очень хороша собой, кроткого нрава и казалась искренней. Ее влекла сцена, и талант к актерству у нее тоже был, а еще она любила сидеть дома, читать и шить для матушки чепчики. С агентом по печати и рекламе при «Бинкли и Бинг» она была неизменно ласкова и дружелюбна. Когда театр закрылся на мертвый сезон, она позволила господину Вэндиверу звонить ей по вопросам, не касающимся сцены. Я часто рассказывал ей о своем друге Спенсере Гренвиле Норте. Так вот, поскольку час еще был не поздний, не дожидаясь окончания первого номера программы, мы вышли из зала и отправились на поиски телефона.

Мисс Эштон была бы очень рада принять у себя господ Вэндивера и Норта.

Когда мы вошли, она как раз примеряла на маму новый чепчик. Никогда еще не была она так очаровательна.

Норт строил из себя до неприличия занимательного собеседника. Ну да, он был неплохим рассказчиком и мог похвастаться умением себя преподнести. Кроме того, он мог похвастаться двумя, или десятью, или тридцатью миллионами, точно не помню уже. Я имел неосторожность восхититься маминым чепчиком, после чего Энни притащила всю свою коллекцию, насчитывавшую дюжину или две экспонатов, и я прослушал курс по оторочке чепцов оборками и рюшем. И хотя это ее милые пальчики прорезали все эти дырочки, сделали сборки, пришили кайму, в общем – все, что можно и нельзя сделать с чепцами, они начали нагонять на меня тоску. А тут еще Норт без умолку рассказывает Энни всякий вздор про этот свой чертов «домик» в Адирондаке.

Два дня спустя я увидел мисс Эштон с мамой в автомобиле Норта. На следующий день Норт явился ко мне с визитом.

– Бобби, – сказал он мне, – а ведь не такое уж это и плохое место летом – наш старый добрый город. А как поездишь да поосмотришься, так и вовсе таким ужасным не кажется. Оказывается, в театрах на крышах и в садах идут первоклассные оперетты и водевили. А если удастся добыть места получше да сидеть себе одни только прохладительные напитки потягивать, так свежо будет – почти как на природе. Тьфу ты! Да если вдуматься, что там вообще хорошего-то, на природе? Скука, пекло, одиночество, да еще что тебе повар ни подаст – каждый раз одно и то же – приходится есть.

– А тут совсем другое дело, да? – сказал я.

– И не говори. Вот вчера в ресторане «У Мориса» попробовал корюшку в каком-то новом соусе – лучше всех блюд из лососевых, что я ел.

– Совсем другое дело, да?

– Небо и земля. С корюшкой всегда так, главное – это соус.

– Совсем другое дело, да? – повторил я, глядя ему прямо в глаза. Тут он понял.

– Послушай, Боб, я как раз хотел тебе сказать. Ничего не смог с собой поделаться. Я буду играть по правилам, но, учти, я настроен на победу. Она должна быть моей.

– Ну ладно, – ответил я. – Это честный бой. Поскольку у меня на нее никаких прав нет, тебе и посягать-то не на что.

В четверг во второй половине дня мисс Эштон пригласила нас с Нортон к себе на чай. Нортон был полон любви, она – еще очаровательнее, чем всегда. Я тщательно избегал темы чепчиков, в результате чего мне все-таки удалось, хоть и весьма эпизодически, поучаствовать в разговоре. Мисс Эштон спросила у меня что-то про турне в следующем сезоне таким тоном, словно просто хотела поддержать разговор.

– Да я про это ничего не знаю, – ответил я. – В следующем сезоне я уже не буду работать на «Бинкли и Бинг».

– Как же так? – удивилась она. – А я думала, они собирались доверить вам организацию гастролей первой труппы. Вы же мне сами говорили.

– Собирались, – ответил я, – да не собрались. Я вам скажу, чем я буду заниматься. Я уеду на южный берег Лонг-Айленда и куплю там небольшой домик, который я присмотрел, на выходе из бухты. Куплю себе еще парусник, и плоскодонку, и дробовик, и собачонку. Деньги у меня есть, на это хватит. И целыми днями буду вдыхать соленый воздух, когда ветер дует с моря, и запах соснового леса, когда ветер дует с суши. И, само собой, буду писать пьесы, пока не напишу столько, что можно будет набить ими целый чемодан.

– А потом – и это уже предел мечтаний – я куплю утиную ферму по соседству. Мало кто знает толк в утках. Я могу наблюдать за ними часами. Они держат строй лучше, чем все солдаты Национальной гвардии вместе взятые, и с таким единодушием шагают вразвалку за вожаком, какое не снилось даже Демократической партии США. Голоса у них, конечно, не ахти



какие, но я люблю их слушать. Да, их кряканье будит тебя десять раз за ночь, но зато есть в нем что-то такое родное и домашнее, что милее моему уху, чем вопль «Свеееежая клубниииика!» под окном с утра пораньше, когда так хочется спать.

– А, кроме того, – воодушевленно продолжал я, – знаете ли вы, в чем еще ценность уток помимо грации, ума, организованности и сладкогласия? Перья – вот верный и неисчерпаемый источник дохода. На одной ферме мои знакомые за год нащипали перьев на четыреста долларов. Подумайте только! А если сбывать их напрямую, и того больше денег выйдет. Да, я выбираю уток и соленый морской бриз, что гуляет по заливу. Найду себе повара-китайца и заживу – повар, пес да закаты. Мне, что, много надо? Хватит с меня этого скучного, раскаленного, бессмысленного, ревущего города.

Мисс Эштон, казалось, была удивлена. Норт смеялся.

– А сегодня я собирался уже начать первую пьесу, – добавил я, – поэтому мне пора.

И с этими словами я удалился.

Спустя несколько дней мне позвонила мисс Эштон и пригласила приехать к ней в гости к четырем часам. Что я и сделал.

– Вы были так добры ко мне, – начала она нерешительно, – и я подумала, что должна вам сказать: я хочу оставить сцену.

– Конечно, – ответил я, – я в этом и не сомневался. Все оставляют сцену, когда у них появляется столько денег.

– Нет никаких денег. Вернее, есть, но очень мало. Мы почти все истратили.

– Но я слышал, что у него есть что-то вроде двух, а то и пяти, а то и тридцати миллионов, точно не помню сколько.

– Я знаю, на что вы намекаете. И не буду лукавить. Я не собираюсь выходить замуж за господина Норту.

– Тогда почему же вы уходите со сцены? – спросил я сурово. – Что еще вы умеете, чем могли бы зарабатывать на хлеб?

Она подошла ко мне ближе, и я до сих пор помню ее взгляд, когда она сказала:

– Я умею ощипывать уток.

В первый год мы продали перьев на триста пятьдесят долларов.

Кто во что горазд

Вайнинг вышел из клуба, понося его почем зря, впрочем, добродушно и без особенной злости. За час, с десяти до одиннадцати утра, клуб успел невообразимо ему наскучить. Керк с очередной рыбацкой небылицей, Брукс со своими пуэрториканскими сигарами, старик Моррисон с вечной историей про вдову, Хепберн со своим неизменным везением на бильярде – все огорчения последовали одно за другим, в который раз – все та же пьеса, все те же декорации. Помимо этих утренних невзгод накануне вечером мисс Эллисон в очередной раз отвергла его руку и сердце. Но это уже было своего рода хроническим расстройством. Пять раз он предлагал ей стать миссис Вайнинг и был осмеян. В среду вечером он собирался попытать счастья еще раз.

По 44-й улице Вайнинг дошел до Бродвея и зашагал дальше, влекомый течением этого огромного канала, воды которого вымывают золотоносный песок с приисков биржевой столицы мира. На нем был утренний светло-серый костюм, тупоносые лайковые туфли и простая соломенная шляпа изящного плетения. А его рубашка, насколько мог видеть глаз, была нежнейшего из всех возможных оттенков лилового. Галстук был серо-голубым, как ноябрьское небо, а его узел представлял собой прямо-таки плод единения аристократической небрежности и предельно точного воспроизведения последнего слова моды.

Нет, писать о предметах мужского туалета – это еще хуже, чем сочинять исторический роман по мотивам войны за независимость в Америке или обосновывать эффективность очередного курса лечения сенной лихорадки.

Посему, да будет вам известно, что описание одежд Вайнинга имеет непосредственное отношение к развитию событий в рассказе и использовано автором вовсе не для того, чтобы ознакомить читателя с новой коллекцией осеннего платья.

В то утро даже привычный шум Бродвея резал Вайнингу уши; и, словно забывшись тяжелым сном, он на несколько мгновений отчетливо увидел перед глазами фрагмент ревущей, обжигающей зноем, бурлящей, зловонной марокканской улицы, который когда-то запечатлелся у него в памяти. Он видел ожесточенное и бурлящее скопление собак, нищих, факиров, надсмотрщиков над рабами и закутанных в чадру женщин, сидящих в распряженных повозках. Он видел, как ярко палящее солнце играет лучами на базарных площадях и на грудах камней, которые остались от высившихся здесь когда-то храмов... Вдруг проходившая мимо женщина нечаянно ткнула его в бок наконечником зонтика, вернув тем самым на Бродвей.

Через пять минут прогулки по Бродвею он оказался в одном из таких закоулков, где по заведенному порядку всегда стоит группа молчаливых людей с бледными от недостатка дневного света лицами. Они стоят неподвижно часами, чистя ногти перочинными ножичками и надвинув на глаза шляпы. Биржевые воротилы с Уолл-стрит, возвращаясь домой, любят показывать их из окна экипажа своим заезжим друзьям, поясняя, что перед ними своего рода достопримечательность, поскольку здесь проводит часы отдыха все местное «ворье». Ну да, на Уолл-стрит поди не принято ножом ногти-то чистить.

Вайнинг как раз шел мимо, когда вдруг одна фигура отделилась от группы и обратилась к нему, что привело его в полнейший восторг. Вайнинг всем сердцем жаждал приключений, и когда с ним заговорил этот гладко выбритый и атлетически сложенный представитель преступного мира, с пронизывающим взглядом, тихим голосом и мрачной, но в то же время дружелюбной улыбкой, Вайнинг, которому ужасно надоело жить по правилам, почувствовал, что вот оно – приключение.

– Постой, приятель, – обратился к Вайнингу незнакомец. – Может, потолкуем минуту-другую...по душам?

– Ну, конечно, – ответил Вайнинг с улыбкой. – Только вот не поискать ли нам местечко потише? Тут неподалеку есть одна кофейня...ну, в смысле, кафе, оно подойдет. Шрамм найдет нам столик в укромном уголке.

Шрамм усадил их под живой пальмой, друг напротив друга, поставив на стол между ними две пивные кружки. Вайнинг сделал несколько непринужденных замечаний относительно метеорологической обстановки, смазав тем самым ржавые петли той двери, что ведет в сокровищницу мыслей собеседника.

– Прежде всего, – сказал наконец тот с таким видом, как будто он пришел устраиваться на работу и зачитывает свой послужной список, – я хочу, чтобы ты понимал: я вор. На Западе меня зовут Франт Железный Кулачище. Карманник и щипач, ширмач, домушник, форточник, марвихер, медвежатник – в общем, взломщик широкого профиля, шулер и самый ловкий мошенник к западу от паромной станции на 23-й улице. Будем знакомы. Это я, собственно, затем все сказал, чтоб ты знал: я с тобой предельно честен. Зовут меня Эмерсон.

– Это вам не старина Керк со своими рыбацкими небылицами, – подумал Вайнинг, которого просто распирало от восторга, но промолчал и стал шарить по карманам в поисках визитной карточки. – Произносится «Вай-нинг», – сказал он вслух как можно отчетливее, щелчком посылая карточку через стол. – Буду столь же откровенен. Я вот, думается мне, вроде как лодырь, который только и умеет что проматывать отцовские денежки. В клубе говорят, что я «капитулянт в преддверии войны». Да я в своей жизни и дня не проработал. А, кроме того, сердце у меня настолько нежное, что я не могу задавить даже цыпленка, когда еду в автомобиле. Вот и вся моя, как видите, весьма убогая биография.

– Кое-что ты все-таки умеешь делать, – сказал Эмерсон с восхищением, – одеваешься ты что надо. Я несколько раз видел тебя на Бродвее. В жизни не встречал такого шикарно одетого человека, как ты. При этом ставлю на все золото Аляски, что на мне одежек навешано долларов на пятьдесят больше,

чем на тебе. Про это я, собственно, и хотел с тобой поговорить. В чем тут фокус? Посмотри на меня. Что не так?

– Ну-ка встань.

Эмерсон поднялся и медленно повернулся вокруг себя.

– Тебя просто-напросто «нарядили», – вынес Вайнинг свой вердикт. – Какой-нибудь бродвейский оформитель витрин неплохо на тебе заработал. Однако же, Эмерсон, костюмчик у тебя дорогой.

– Сто долларов, – ответил Эмерсон.

– Двадцатку переплатил. Покрой бы поновее: этот шесть месяцев уж как не в моде, полы сантиметра бы на три покороче, да лацканы на сантиметр-два поуже. Шляпа, попросту говоря, год назад еще была бы и ничего: фасончик старый, хотя поля почти то, что надо, ну, разве что, еще миллиметра полтора добавить. Между настоящим английским воротничком с широко расставленными углами и тем безобразием, что на тебе – пропасть шириной от Лондона до Трои. Дальше, скромная золотая запонка не будет так вульгарно сверкать, как твои перламутровые с бриллиантовыми вставками. А эти коричневые ботинки пришлось бы по вкусу какой-нибудь школьной училке из Бруклина – идеальная обувь для двухнедельного похода с классом на озеро Ронконкома. Мне кажется, когда ты поддернул брюки, чтобы сесть – никогда, кстати, так не делай – я краем глаза увидел на тебе синие шелковые носки, расшитые красно-коричневыми ландышами. В магазине всегда можно купить обычную пару. Надеюсь, я не задел твое самолюбие.

– Удвоить ставку! – воскликнул объект критики с воодушевлением. – Давай еще. Носить одежду надо уметь, и я хочу понять, что к чему. Ты в этом деле мастер. Что еще у меня не так?

– Ну вот, твой галстук, – сказал Вайнинг, – завязан безупречно, и придраться не к чему.

– Спасибо, – в голосе Эмерсона звучала благодарность, – полчаса убил, пока его...

– Это-то и довершило твое полное сходство с манекеном на витрине какого-нибудь бродвейского магазина одежды.

– Я твой должник по гроб жизни, – Эмерсон снова сел. – Ты молодчина, что все это мне растолковал. Я всегда знал, что делаю что-то не так, но попасть в точку никак не мог. Сдается мне, умение носить одежду передается по наследству.

Вайнинг рассмеялся:

– Наверное, мои предки овладели этим искусством лет двести назад, когда стучались в чужие дома, торгуя одеждой в разнос. Мне рассказывали, как это было.

– А мои, надо думать, – радостно подхватил Эмерсон, – наведывались в гости исключительно по ночам, и поэтому так безнадежно отстали от вечно меняющейся моды светлого времени суток.

– Знаешь что, – сказал Вайнинг, которого вдруг обуяла скука, – я отведу тебя к своему портному, и он придаст тебе человеческий облик. При условии, конечно, что ты готов пойти на дополнительные траты.

– Выложу все, что есть, – радостно выпалил Эмерсон, улыбаясь во весь рот. – У меня тут завалилась здоровая пачка денег, в объёме – как бочка бобов, так и хочется от нее купюру отслюнить – прямо-таки сама отстает, как рубашка на сигарах, что по две штуки за пятерик продают. Когда недавно из распаханного стального сейфа Фермерского национального банка Баттервиля в Айове безлунной ночью уплыли шестнадцать тысяч долларов, я – уж тебе-то можно сказать – не в Австралии гостил.

– А ты не боишься, – спросил Вайнинг, – что я позову полицейского и сдам тебя?

– Как думаешь, что помешало мне оставить это себе? – Эмерсон невозмутимо положил на стол перед Вайнингом его бумажник и фамильные часы, которые уже сто лет переходили от отца к сыну в его семье.

– Черт возьми! – Вайнинг ликовал. – Ты когда-нибудь слышал байку Керка про шестикилограммовую форель и старого рыбака?

– Думаю, нет, – вежливо ответил Эмерсон, – но с удовольствием бы послушал.

– Не выйдет. Я сам слышал ее сотни раз, и поэтому тебе ее рассказывать не буду. Я просто сейчас вот подумал, что ни с каким клубом все это не сравнится. Так что, едем к портному?

.....

– Парни и почтенные господа, – обратился Вайнинг пять дней спустя к клубу. Пытаясь обратить на себя внимание, он встал лицом к окну, перед которым в тишине выстроилась вся клубная братия, и сказал:

– Сегодня вечером у нас за столом будет гость – один мой друг с Запада.

– А он не будет спрашивать, слышали ли мы, что произошло в Денвере? – поинтересовался один из членов клуба, ерзая на стуле.

– Или упоминать новый 23-этажный масонский храм в Квинси? – уточнил другой и уронил пенсне.

– И, надеюсь, не разродится одной из тех историй с западных берегов Миссисипи, в которых зубатку ловят на годовалых телят? – свирепо спросил Керк.

– Будьте спокойны, – ответил Вайнинг. – Подобные пустячные слабости за ним не замечены. Он вор, взломщик сейфов и, кроме того, мой приятель.

– Святые угодники! – воскликнули они хором. – Нет, ты и предложения сказать не можешь, чтобы не ввернуть какую-нибудь сомнительную шуточку!

И вот в восемь часов вечера за столом по правую руку от Вайнинга уже сидел спокойный, сдержанный, любезный молодой человек выдающейся наружности. И когда те, кто всю жизнь провел в черте города, заводили разговор о небоскребах, или о царе далекой страны, примерзшем к ледяному трону, или о какой-то там рыбе, которая водится в каких-то там реках, не стоящих внимания рыбака, этот рослый, широкоплечий, безусловно одетый



мужчина с властным, как у императора, взглядом движением одной брови отметал всю их ничтожную болтовню.

А потом тяжелыми размашистыми мазками он нарисовал им сказочную словесную картину Запада. Он взгромоздил на стол горы с заснеженными вершинами – и горячее в тарелках заслушавшихся гостей покрылось инеем. Один взмах руки – и здание клуба превратилось в теснину, зажатую меж увенчанных соснами скал, официанты – в отряд беспощадных храбрецов, посланных шерифом в погоню за беглым преступником, а слушатели вдруг ощутили себя этим беглецом, окровавленным, лезущим вверх по скале, цепляясь изодранными пальцами за уступы и обагрняя их кровью. Он коснулся рукой стола и рек – и все пятеро его сотрапезников, с трудом переводя дыханье, созерцали раскинувшуюся перед ними бесплодную, покрытую лавой равнину, и каждый закусил губу и почувствовал, как пересох во рту его язык от одного рассказа про тот край, страждущий без воды и без пищи. С легкостью Гомера слагал он речь свою, неторопливо ковыряя при этом скатерть вилкой. Как тот, кто рассказывает ребенку про страну Зазеркалья, он открыл взорам слушателей новый мир.

С легкостью, с какой любой из присутствующих мог бы рассказать про то, как во второй половине дня на Мэдисон-сквер ему как-то подали слишком крепкий чай, он описывал разрушительные последствия приема внутрь дешевого виски, когда виртуозы лассо и кольта сорок пятого калибра пытаются разогнать скуку в своем маленьком пограничном городишке.

Но вот – одно мановение руки, аристократически белой и без колец – и греческая трагедия уступила место пасторальной поэзии: Мельпомена удалилась – и тотчас перед мысленным взором слушателей пронеслись Диана и пастушка Амариллис.

Теперь перед ними простирались прерии Американского континента. Отрывистый шум города затих, заглушенный гудением ветра в кронах мескитовых деревьев и шорохом стеблей полыни, которыми поросли тысячи акров прерий. Он рассказывал им о ковбойских лагерях и о ранчо,

затерянных в прериях среди душистых степных цветов, о скачках во весь опор в ночной тиши, за участие в которых даже Аполлон отдал бы своих солнечных коней. Он зачитал им наброски величественной эпической поэмы про крупный рогатый скот и холмы, первозданность которых не потревожила еще рука человека с мастерком. Эмерсон словно открыл им звездное небо, дав взглянуть в телескоп – им, этим городским жителям, только и знавшим что промышленный город Янгстаун в штате Огайо и искренне считавшим, что это и есть тот самый Дикий Запад.

В общем, Эмерсон их «зацепил».

.....

На следующее утро он встретился с Вайнингом, как и было условлено, в кафе на 42-й улице.

В тот день Эмерсон уезжал на Запад. Темный шевиотовый костюм на нем, казалось, был творением какого-нибудь древнегреческого портного, который несколько тысячелетий назад предвосхитил движение моды.

– Вайнинг, – сказал он с ясной, искренней улыбкой успешного вора, – я у тебя в долгу и готов при первой же возможности совершить для тебя любой безрассудный поступок. Ты славный малый, и если мне когда-нибудь представится случай отплатить тебе за услугу, даже не сомневайся, я его не упущу.

– Как звали того ковбоя? – спросил Вайнинг. – Ну, который хватал мустанга за морду и гриву и швырял оземь, пока ему, наконец, не удавалось его взнуздать?

– Бэйтс.

– Спасибо. Мне казалось, Йэйтс. Ах да, эта гардеробная история, да я уж и забыл про нее.

– Я много лет искал человека, который указал бы мне верный путь. И вдруг нате вам: и товар, и беспошлинный провоз через границу, да еще доставка в товарном фургоне почти до склада.

– Когда видишь ломтик бекона, подрумяненный над красными углями на зеленом ивовом прутике, жареного лобстера уж и не захочется. Так ты говоришь, если на пойменном лугу стометровой веревкой привязать лошадь к колышку высотой тридцать сантиметров, она не сможет вытянуть его из топкой почвы? Ну что ж, прощай, старина, раз тебе пора.

В час дня Вайнинг должен был завтракать с мисс Эллисон.

Целых тридцать минут он самым странным образом болтал про ранчо и лошадей, про каньоны и циклоны, про гурты, про Скалистые горы да про бобы с беконом. Мисс Эллисон смотрела на него с удивлением, если не сказать с испугом.

– Сегодня я в очередной раз собирался сделать вам предложение, – весело продолжил Вайнинг. – Но передумал. Я и так был слишком назойлив. У моего отца, знаете ли, есть ранчо в Колорадо. Так что здесь мне делать нечего. Навертелся я волчком, хватит! А там здорово. Вот в следующий вторник и поеду.

– Никуда вы не поедете, – сказала мисс Эллисон.

– Как это?

– Один не поедете, – мисс Эллисон уронила слезу в салат. – Ну, что же вы молчите?

– Бетти! – воскликнул Вайнинг. – Неужели вы хотите сказать...

– Я тоже поеду, – заявила мисс Эллисон.

Вайнинг налил ей в стакан минеральной воды.

– Да здравствует Франт Железный Кулачище! – поднял он загадочный тост.

– Я его не знаю, – сказала мисс Эллисон, – но если это твой друг, Джимми, тогда за него!

## Зов цивилизации

Инаугурация подошла к концу – благодаря присутствию на церемонии «Мужественных всадников»<sup>7</sup>, все прошло без сучка, без задоринки – да, ведь ни для кого не секрет, что ватага этих знающих свое дело, верных защитников родины в отставке навевалась иногда в Нью-Йорк. Так вот, тогда газетные репортеры извлекли из сундуков широкополые шляпы и кожаные ремни – те самые, в которых они обычно ходят по ресторанам Норт-Бича есть жареную рыбу – и смешались с толпой гостей. Вреда они никому, в общем-то, не причинили, если не считать чудесного появления на каждой газетной странице доселе невиданного собирательного образа «новичье». Гости с Запада мирно созерцали высившиеся перед ними небоскребы, не поднимая глаз выше третьего этажа, зевали при виде Бродвея, скучали, сгорбившись на больших стульях в коридорах гостиниц, в общем, являли собой такое унылое и удручающее зрелище, как английский лорд-офицер Старинной и Почетной Артиллерийской Роты, вынужденный во время учебных маневров обходиться без своего лакея.

И вот из этой праздно глазеющей по сторонам свиты придворных охотников Его Величества Тедди Рузвельта выделился некто Гринбрайер Най, уроженец города Пин-Фезер в Аризоне.

Подхваченный вихрем, который ежедневно в час пик проносится по Шестой авеню, он оторвался от группы своих верных соратников. Пыль, поднятая тысячами шелестящих юбок, запорошила ему глаза. Мощный рев поездов, взлетающий до самых небес, оглушил его. Блеск двадцати тысяч глаз ослепил его, подобно вспышке молнии.

Ураган налетел столь внезапно и был такой разрушительной силы, что первой мыслью Гринбрайера было кинуться на землю и ухватиться покрепче за какой-нибудь корень, но он вовремя вспомнил, что разбушевдалась-то не

---

<sup>7</sup> Популярное название Первого полка волонтеров кавалерии США, состоявшего из ковбоев, владельцев ранчо и студентов, созданного по инициативе Т. Рузвельта и Л. Вуда в начале испано-американской войны (1898) (прим. пер.)

стихия, а людская толпа, и, ухмыляясь, он попятился и вырвался из давки, юркнув в какой-то проход.

А репортеры в свое время писали, что если не считать широкополых шляп, так и вовсе ничто не выдает в этих гаучо северных широт детей Дикого Запада. Господи, разуй им глаза! Черный диагональный костюм, который топорщится в самых невероятных местах; голубой галстук с болтающимися концами и фабричным узлом; широкий отложной воротничок, какие носили во времена Авраама Линкольна – белый и глянцевоый, как надпись на стекле витрины «Ресторан открыт круглосуточно, кроме воскресенья»; ноги колесом от долгого сидения в седле; пальцы правой руки, привыкшие держать лассо, так и застыли крючком, большой палец характерно оттопырен; глубоко въевшийся в обветренную кожу загар, какого не получишь, даже лежа под палящим солнцем на берегу Атлантики; немигающие синие глаза по привычке делят несущееся стадо людей на четверки, будто пересчитывают их при выгоне из корраля; на лице – печать одиночества и отрешенности в чистом виде, как будто перед вами император или человек, которому открыты такие далекие горизонты, что и дня в седле не хватит, чтобы до них доскакать. Все эти отличительные черты Запада у Гринбрайера Ная были в наличии. Да-да, благосклонный читатель, он носил именно такую широкополую шляпу, как почтальоны с Мэдисон-сквер, когда они воскресным днем отправляются в Бронкс прогуляться по парку.

Вдруг Гринбрайер Най нырнул в гущу столичного стада, схватил какого-то мужчину, выволок его из толчеи и так по-дружески огрел по спине, что тот, не устояв на ногах, влетел в стену.

Со злобным видом добропорядочного жителя Нью-Йорка, который стал жертвой вопиющего преступления и собирается написать об этом в газету, пострадавший поправил шляпу. Но, посмотрев на своего обидчика, он понял, что удар был послан ему в знак любви и дружбы, как это принято на Западе, где друзей встречают дерзостями, шумными выходками и кулаками,

а врагов, напротив, чинно и по всем правилам этикета, чего непременно требует обряд вручения уготованной им приветственной пули.

– Священные утесы! – гремел Гринбрайер, крепко стиснув чуть повыше копыта переднюю ногу только что отделенной от гурта особи. – Глазам своим не верю – это ж Длинный Мерритт!

Собеседник его был – да что тут описывать – просто загляните на Бродвей и найдите там какого-нибудь образцового делового человека: котелок по последней моде, гладко выбритые щеки, столь же безупречные, как, собственно, и все остальное – дела, пищеварение, костюмчик.

– Гринбрайер Най! – воскликнул он, пожимая руку, которая только что его сразила. – Мой дорогой друг! Как я рад тебя видеть! Как ты оказался в... ах да, инаугурация, я помню, ты же теперь тоже «Мужественный всадник». Ты непременно должен со мной откусать.

Ручищей, напоминающей по форме, размеру и цвету седло из сыромятной кожи, Гринбрайер пригвоздил друга к стене, угрюмо, но решительно.

– Длинный, – тоскливо сказал он голосом, от звука которого встали на дорогах машины, – что они с тобой сделали? Ты ведешь себя как один из них. Они взяли и превратили тебя в форменного городского жителя. Ты ж в былые времена – помнишь, на реке Хила в Аризоне? – в жизни такого не сказал бы. Прямо какого-то мерзкого аристократа из себя строишь. «Ты непременно должен со мной откусать!» Раньше ты про пожрать такими словами не изъяснялся, слушать совестно.

– Семь лет уж прошло, как я в Нью-Йорке. А с тех пор, как мы вместе гоняли коров с гуртовщиками старика Гарсии, и все восемь. Ну да ладно, как бы там ни было, пойдём в кафе. Вот ты сейчас сказал «пожрать», и так тепло стало на душе.

Пытаясь найти в толпе дорогу, они дошли до гостиницы и, повинувшись природному инстинкту, прямоком направились в бар.

– Заказывай сначала ты, – сказал Гринбрайер.

– Сухой мартини.

– О Господи! – воскликнул Гринбрайер. – И с этим человеком мы когда-то вместе пили в Каньоне Дьявола – пили до тех пор, пока, наконец, розовые ящеры не заплясали на стенах того трактира над рекой Хила! Сухой...! Да черт с ним. Мне просто виски. Расплачиваться тебе.

Мерритт улыбнулся и заплатил за обоих.

Ели они в маленьком помещении, которое было пристроено к обеденному залу и соединялось с кафе. Мерритт ловко перевел внимание друга, мешкавшего с заказом, с яичницы и ветчины на пюре из сельдерея, эскалоп из лосося, пирог с куропаткой и салат на заказ.

– Пусть лучше меня сорок раз лягнут девять мутангов и размажут по шестистам сорока акрам прерий, – произнес Гринбрайер печально и грозно, – чем мне дожить до того дня, когда, встретив друга, которого не видел восемь лет, не смогу пропустить с ним больше стакана перед тем, как сесть за стол два на четыре в пятигрошовом городе в среду в час дня пополудни. Уловил цифры?

– Твоя правда, старина, – засмеялся Мерритт. – Официант, принесите абсент-фраппе и... ты что будешь, Гринбрайер?

– Просто виски, – скорбно сказал Най. – А ведь ты из горла бутылки всегда его отхлебывал – просто из горла, не слезая с несущейся галопом лошади – крепкий аризонский виски, а не этот аб... да чего уж теперь-то? Расплачиваться тебе.

Мерритт сунул карту вин под свой бокал.

– Ну, хорошо. Стало быть, ты думаешь, что город меня испортил. Гринбрайер, да я все такой же ковбой, как и ты, просто что-то удерживает меня здесь. В Нью-Йорке мне уютно, понимаешь, уютно. Я живу здесь безбедно и в свое удовольствие. Хватит с меня мокрых одеял, занесенных бураном гуртов, бекона с холодным кофе и веселья по расписанию два раза в год, не чаще. Готов поклясться, никуда теперь отсюда не уеду. Вот что, дружище: мы сегодня вечером пойдем в театр, а потом поужинаем в...

– Я тебе скажу, кто ты есть, Мерритт, – перебил его Гринбрайер и залез одним локтем в салат, а другим в масленку. – Баба ты. Просто какая-то надутая изнеженная упертая девица в платьице с коротким рукавчиком, предательница к тому же, как тот индеец, который провел белых к каньону с золотом апачей. Бог сотворил тебя с прямой спиной, чтобы ты мог вскочить в седло, и снабдил языком, чтобы ты мог выражаться на чистейшем английском. А ты взял и пустил все это дарованное тебе свыше великолепие коту под хвост: это ж надо, приехал в Нью-Йорк, напялил туфельки на шнурках, да еще гримасничает в разговоре, как светская мамзель. Ты же как-то на моих глазах заарканил и связал быка за пятьдесят секунд. Если бы тебе встретился бык сейчас, ты, наверное, первым делом побежал бы в полицию. А все это смехотворное хлебово, которым ты травишь свой организм! Это же какие-то настойки из первоцветов с желудями, пойло, похожее на микстуру от кашля, и уж явно эта гадость противоречит самому понятию мужского гостеприимства. Больно смотреть, во что ты превратился.

– Что ж, старина, – сказал Мерритт, словно извиняясь перед другом, – в чем-то ты прав. Иногда мне действительно кажется, что в моих жилах течет арizonский виски. Но я же тебе говорю, в Нью-Йорке уютно жить, понимаешь, уютно. В нем что-то есть, в этом городе – в его красотах, в его толпах, в том, как он меняется изо дня в день, да даже в самом нью-йоркском воздухе есть что-то такое, что крепко держит тебя на длинной веревке, один конец которой петлей затянут у тебя на шее, а другой привязан где-то в районе 34-й улицы<sup>8</sup>. Я не знаю, что это.

– Зато Бог знает, – грустно сказал Гринбрайер и потом добавил, – да я. Тебя поглотил Восток. Ты был диким зверем, а теперь ты телок. Как посмотрю на тебя, так сразу горшок с камелией в окне вижу. Все теперь с тобой ясно. Новый Мерритт, получите – распишитесь. Под этим знаменем да почиешь ты. И вообще, у меня от тебя горло пересохло.

---

<sup>8</sup> Улица в Манхэттене, где сосредоточены крупные торговые центры и увеселительные заведения (прим. пер.)



– Один зеленый шартрез, – обратился Мерритт к официанту.

– Просто виски, – Гринбрайер тоскливо вздохнул, – и расплачиваться тебе, перебежчик. Предал ты гуртовщиков, брат.

– Виноват, но молю о помиловании. Ты же ведь совсем ничего не знаешь. Здесь так уютно жить, что даже...

– Пожалуйста, дай мне нюхательную соль, поплачем вместе, – сказал Гринбрайер с издевкой. – Нет, ну, если б я тогда в Финиксе своими глазами не видел, как ты этих трех непуганых прохвостов из Мазатзал-сити запугал пушкой без единого патрона...

Вселенская печаль обуяла Гринбрайера, не дав ему закончить фразу.

– Сигар! – крикнул он нарочито грубо официанту, чтобы скрыть волнение.

– А мне – пачку турецких папирос, – добавил Мерритт.

– Расплачиваться тебе, – твердил Гринбрайер, изо всех сил стараясь не выказать переполнявшего его презрения.

В семь вечера они отправились в ресторан, который нашли в газете под рубрикой «Где можно хорошо поужинать?».

В тот день там собрался весь бомонд. В ярком свете люстр сидели прекрасные дамы и хр... да черт с ними, оставим так... храбрые кавалеры. Музыканты оркестра играли обворожительно. И каждый раз, когда официант подносил им чаевые от какого-нибудь гостя, музыка начинала греметь с новой силой. И чем больше доставалось им за ваш счет грога, тем больше выдавали они вам Грига – взаимовыгодный, надо сказать, обмен.

Мерритт приложил все усилия, чтобы ужин удался. Гринбрайер был его старым другом, как-никак, и он его любил. Он уговорил Ная взять коктейль.

– Ладно, возьму твой чаек из конской мяты, так и быть, – сказал Гринбрайер, – в память о старых добрых временах. Я бы, конечно, лучше выпил просто виски. Расплачиваться тебе.

– Отлично! А теперь пробеги глазами меню, посмотри, не приглянется ли тебе что.

– Чтоб мне плавать в лавовых озерах! – Гринбрайер вытаращил глаза. – Сколько всякой съестной всячины – да это ж целый фургон жратвы! А это что? Конина... с чем? С запалом, что ли? Спасибо, не надо. Нет, вы только гляньте! Да всем этим двадцать загонщиков можно накормить, еще и расписано все так подробно по разделам. Погоди, я выберу.

Когда они заказали выбранные яства, Мерритт открыл карту вин.

– Вот медок неплохой.

– Ты у нас знаток, – ответил Гринбрайер. – По мне, так лучше просто виски. Сам решай, и расплачиваться тебе.

Гринбрайер огляделся. Официант приносил кушанья и уносил пустые тарелки, а он сидел и смотрел, как веселится нью-йоркское ресторанное общество.

– Как там на реке Хила, стоят еще горы? – спросил Мерритт.

– Стоят, – ответил Гринбрайер. – Видишь даму за тем столиком – в красном шелковом платье в крапинку? Вот такую я бы даже пустил к своему костру погреть бобы. Да, горы еще как стоят. Она так же очаровательна, как тот белый мустанг на реке Блэк, когда он отражался в ее черных водах.

Подали кофе. Гринбрайер положил ногу на сиденье стоявшего рядом стула.

– Ты вот говорил, Длинный, что в этом городе уютно, – сказал он мечтательно. – Да, уютный город. Он совсем не похож на равнины, где дует ледяной северный ветер. Как ты назвал то кушанье в глиняной плошке с ручкой? Вспомнил, голубиные рулеты. Что ж, заплаченной за них монеты они стоили. Тот белый мустанг точно так же поворачивал голову и тряс гривой... нет, ты посмотри на нее, Длинный! Если бы я вдруг надумал продать свое ранчо за приличные деньги, я бы тогда...

– Гарсо-он! – вдруг закричал он таким голосом, что все ножи и вилки в ресторане на мгновение зависли в воздухе.

Официант метнулся к их столику.

– Еще два этих ваших коктейля!

Мерритт посмотрел на него и многозначительно улыбнулся.

– Расплачиваться мне, – сказал Гринбрайер и выпустил в потолок клуб дыма.