

УДК 821.111

DOI 10.22455/2541-7894-2019-6-257-275

Нина МОРОЗ

«Я НИКОГДА НЕ СЛЫХАЛА ТАКОГО ЗРЕЛИЩА»: ВИЗУАЛЬНЫЕ И АКУСТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В НОВЕЛЛАХ ДЖЕЙМСА ТЕРБЕРА

Аннотация: Джеймс Тербер (James Grover Thurber, 1894–1961) – не только известный юморист и карикатурист, но и изощренный психолог, читатель Генри Джеймса и Эдгара По, хорошо знакомый с модернистскими экспериментами своих современников. Центральная для Тербера тема войны полов находит яркое отражение в звуковых и зрительных образах. Тербер наделяет своих персонажей-мужчин модернистски обостренной восприимчивостью к «шуму и ярости» мира, которая проявляется как в акустическом, так и в визуальном образном плане новелл. Тербер рисует сложные случаи воздействия звука на сознание и трансформации звуковых образов в визуальные. В статье рассматриваются произведения Тербера 1940-х годов, в центре которых находятся механизмы власти. Большинство новелл Тербера представляют собой диалоги – камерные сценки с минимальным числом участников (от двух до четырех), которых связывают отношения власти и подчинения. Чаще всего это супруги; женщины – всегда домохозяйки. Основное внимание в статье уделяется новеллам «Трость в коридоре», «Разве я не ваша Розалинда?», «Козодой». Особый интерес представляют образы слепоты (в том числе мотивированные автобиографически) и специфически «мужские» пограничные состояния сознания, подвергающие сомнению «нормальную» визуальность: сон, греза, опьянение, галлюцинация и др. Звуковой ритм выступает как источник ужаса. Мужчина особенно чувствителен к звукам, которые издают животные и птицы, воспринимаемая их как знак вторжения абсурда в обыденность. Женщине, напротив, присущи одномерность зрения, глухота или невосприимчивость к громким звукам, механистичность восприятия, что вызывает ассоциации с образами автоматов в литературе романтизма.

Ключевые слова: Джеймс Тербер, модернизм, голос, звук, визуальность, власть, мужское.

© 2019 Нина Анатольевна Мороз (к.ф.н., преподаватель, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Москва) nina.a.moroz@gmail.com

UDC 821.111

DOI 10.22455/2541-7894-2019-6-257-275

Nina MOROZ

“I NEVER HEARD SUCH A SPECTACLE”: VISUAL AND ACOUSTIC IMAGERY IN JAMES THURBER’S SHORT STORIES

Abstract: James Grover Thurber (1894–1961) is not only a famous humorist and cartoonist, but also an author of sophisticated psychological fiction, a thoughtful reader of Henry James and Edgar Poe, American and European modernist writers, etc. The basic conflict between male and female gender roles, vital for Thurber, is dramatically reflected in the visual and acoustic imagery of his stories. Thurber makes his male characters in a modernist way sensitive to “the sound and the fury” of the world. Thurber’s stories are based on the complicated psychological cases, e.g. the impact of sound on male behavior or the transformation of sound into visual images. The paper deals with James Thurber’s short stories of the 1940s that represent the mechanisms of power. The majority of the stories are dialogues between men and women (usually 2–4 participants) who reveal the connectedness of power and subjectivity. They are usually married couples; the women are housewives. The paper mainly focuses on the stories “The Whip-Poor-Will” (1941), “The Cane in the Corridor (1943) and “Am I Not Your Rosalind?” (1947). There are some especially interesting cases, including various images of blindness (some of them based on Thurber’s biography) and peculiar “male” borderline states of mind challenging “normal” visuality (intoxication, hallucinations, dreams, etc.). Any rhythm is usually perceived as a source of terror. Thurber’s male characters are especially sensitive to the sounds made by animals and birds which symbolize the intrusion of the absurd into everyday life. On the contrary, women have one-dimensional vision and are insensitive to most loud sounds; their mechanical perception reminds the automata of Romanticism.

Keywords: James Grover Thurber, modernism, voice, sound, visuality, power, male.

© 2019 Nina A. Moroz (Ph.D., Teaching Assistant, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia) nina.a.moroz@gmail.com

Джеймс Тербер (James Grover Thurber, 1894–1961) – современник «канонизированных» американских модернистов. Старомодный, зачастую неполиткорректный и политически ангажированный Тербер в последние десятилетия редко привлекает внимание как американских, так и отечественных исследователей. Широкой читательской аудитории Тербер сегодня известен прежде всего как автор новеллы «Тайная жизнь Уолтера Митти» (“The Secret Life of Walter Mitty”, 1939), дважды вольно экранизированной¹.

Прижизненная литературная слава Тербера связана с публикациями в еженедельнике *New Yorker*. Первая публикация в *New Yorker* состоялась в феврале 1927 года; с 1927 по 1933 гг. Тербер был штатным сотрудником издания – сначала в должности управляющего редактора, с которой он не справился, а потом как автор и редактор текстов. Внештатное сотрудничество продолжалось еще 28 лет; свой последний рассказ Тербер опубликовал в *New Yorker* 19 августа 1961 г., за три месяца до смерти. В 1959 г. Тербер выпустил книгу, посвященную сотрудничеству с *New Yorker* и его редактором Хэролдом Россом, – «Годы с Россом» (*The Years with Ross*).

Тербер дебютирует и набирает популярность прежде всего как юморист, наследник традиции Твена и О. Генри. Кроме того, он выступает как художник – автор карикатур и серий комиксов; всего за время сотрудничества с *New Yorker* Тербер опубликовал более 300 рисунков. Новеллы, скетчи и рисунки публикуются независимо или сериями, из номера в номер – например, «Моя жизнь и трудные времена» (*My Life and Hard Times*, лето 1933) или рисунки с развернутыми подписями под рубрикой «Наш отдел домашних животных» (*Our Pet Department*, 1931), впоследствии составившие основу книги «Сова на чердаке и другие недоразумения» (*The Owl in the Attic and Other Perplexities*, 1931). Рисунки Тербера примечательны и тем, что он имел серьезные проблемы со зрением: несчастный случай в раннем детстве привел к потере одного глаза и травме второго. После 40 лет зрение Тербера ухудшается, единственный глаз поражают катаракта и глаукома. В 1940–1941 гг. он переносит несколько глазных операций, которые лишь незначительно улучшают его состояние. Тем не менее, он продолжает рисовать, используя для этого мощную лупу.

¹ 1947 – реж. Норман МакЛеод; 2013 – реж. Бен Стиллер.

Юмористические рассказы и зарисовки Тербера отличает особый «ню-йоркерский» стиль – точный, экономный и остроумный. В конце 1920-х с *New Yorker* сотрудничают Александр Вулкотт, Роберт Бенчли, Дороти Паркер и другие, но для Тербера особенно значимым было знакомство и совместная работа с Элвином Бруксом Уайтом. Как вспоминал Тербер, именно Уайт повлиял на его стиль: «...он увел меня от довольно странной стилистики, которая начинала у меня складываться, – плотной газетчины, сдобренной большой дозой Генри Джеймса»².

При этом Тербер интересует нас в первую очередь не как юморист, а как изощренный психолог, знакомый не только с прозой Джеймса, но и наследием американских романтиков, с теорией психоанализа и модернистскими экспериментами своих современников. В предисловии к книжному изданию сборника «Моя жизнь и трудные времена» Тербер рассуждает о жанре новеллы, особом мироощущении новеллиста и его специфической стилистике: «Этот стиль письма подразумевает не радостное самовыражение, а спазм, затрагивающий одновременно вечное и мирское»³. Таков «темный» Тербер, наследник Эдгара По и Амброза Бирса, играющий шекспировскими и кэрролловскими цитатами и аллюзиями. Количество таких новелл возрастает в сборниках 1940-х годов – «Мой мир – добро пожаловать в него» (*My World – and Welcome To It*, 1942), «Карнавал Тербера» (*The Thurber Carnival*, 1945). Однако в случае Тербера нельзя говорить об эволюции от «мирского» к «вечно-му», от смешного к мрачному – разве что о пропорциях присутствия тех или иных тем и мотивов. Тербер остается в первую очередь юмористом, при этом гротеск и «темный карнавал» прорываются уже в ранних его зарисовках, например, в историях о мистере и миссис Монро, над которыми писатель работает в самом начале своего сотрудничества с *New Yorker* (первый рассказ в серии – 1928 г.).

Одна из магистральных тем творчества Тербера – война полов. Исследователи часто отмечают парадоксальную мизогинию Тербера, которую лишь отчасти можно объяснить, опираясь на биографический (например, неудачный первый брак) или культурологический материал:

² Gale, S.H. “Thurber and the *New Yorker*.” *Studies in American Humor: New Series 2*, III: 1, special issue: “*The New Yorker* from 1925 to 1950” (Spring 1984): 15.

³ Thurber, J. *My Life and Hard Times*. New York and London: Harper & Brothers, 1933. Online at <https://www.gutenberg.ca/ebooks/thurberj-mylifeandhardtimes/thurberj-mylifeandhardtimes-00-e.html#ch01>

В мире Тербера культурные стереотипы вывернуты наизнанку: этот мир управляется женщинами и во имя женщин; мужчины гораздо более женщин склонны к неудачам, разочарованиям и неврозам⁴.

Под поверхностью терберовского смеха прячется глубоко фрустрированная мужская фигура... запертая в подавляющем ее мучительном браке, предающаяся пьянству, излишествам и цинично высмеивающая себя, чтобы замаскировать глубинный пессимизм. Взгляд Тербера не предполагает экзистенциального выхода...⁵

Как бы то ни было, нам интереснее прихотливая образная машинерия, при помощи которой аранжируется тема войны полов, своеобразный «монтаж аттракционов». Основу монтажа зачастую составляют звуковые и зрительные образы. Тербер наделяет своих персонажей-мужчин по-модернистски обостренной восприимчивостью к «шуму и ярости» мира, которая проявляется как в акустическом, так и в визуальном образном плане новелл. Особый интерес представляют образы слепоты (в том числе мотивированные автобиографически) и специфически «мужские» пограничные состояния сознания, подвергающие сомнению «нормальную» визуальность: сон, греза, опьянение, галлюцинация и др. Звуковой ритм выступает как источник ужаса. Мужчина особенно чувствителен к звукам, которые издают животные и птицы, воспринимая их как знак вторжения абсурда в обыденность. Женщине, напротив, присущи одномерность зрения, глухота или невосприимчивость к громким звукам, механистичность восприятия, приближающие ее к миру автоматов.

Большинство новелл Тербера представляют собой филигранные диалоги – камерные сценки с минимальным числом участников (от двух до четырех), которых связывают отношения власти и подчинения. Чаще всего это супруги; женщины – всегда домохозяйки. Образы звука в таких новеллах позволяют выявлять механизмы власти. Возможны звуковые манипуляции; например, в новелле «Пара гамбургеров» (“A Couple of Hamburgers”) муж распевает в машине песни, специально чтобы подразнить жену и доказать свое превосходство, в то время как жена остается неуязвимой, так как контролирует «главный»

⁴ Black, S.A. *James Thurber. His Masquerades: A Critical Study*. The Hague – Paris: Mouton, 1970: 16.

⁵ Gordon, S. *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2000: 53.

звук – стрекот автомобильного двигателя (женщины у Тербера вообще чувствительнее к звукам техники). Контролирующая функция может не осознаваться самой контролирующей инстанцией: в трагикомическом рассказе «Небесный бордюр» (“The Curb in the Sky”) жена не способна спокойно слушать речь мужа; ее реплики и голос вклиниваются в любые высказывания супруга (даже в описания снов и бред), подчиняя их и присваивая.

Ядро нескольких новелл – конструирование ситуации подчинения, своеобразный «театр жестокости». Особый интерес представляют новеллы «Трость в коридоре» (“The Cane in the Corridor”, 1943) и «Разве я не ваша Розалинда?» (“Am I Not Your Rosalind?”, 1947).

Новелла «Трость в коридоре» представляет вариацию мотива эхо, важного для Тербера. Эхо непосредственно связано с механизмом власти. В своей книге о женских голосах в кино Эми Лоренс обращается к мифологическому образу Эхо; сравнивая Эхо и Нарцисса, Лоренс отмечает в первом случае куда более глубокую утрату свободы и самости:

Даже звуки, которые мы слышим, когда Эхо говорит, это... лишь репрезентация звука, не говорящий человек, но акустическое отражение. Эхо обречена создавать «чужие» звуковые копии⁶.

В новелле «Трость в коридоре» три персонажа; ведущий голос в трио принадлежит Флетчеру, а мистер и миссис Минтерн, каждый по-своему, обеспечивают эхо. Флетчер обижен тем, что друзья не навещали его в больнице. Мистер Минтерн очень чувствителен, его задает и погружает в тревогу любая реплика; миссис Минтерн пытается оградить мужа от волнений. Кроме прочего, все трое, вероятно, пьяны. Тербер до конца сохраняет возможность двоякой интерпретации: Флетчер мучает друзей абсурдным разговором, потому что чувствует их психическую уязвимость и мстит – или же произвольно распространяет свое сумасшествие, которое заражает окружающих? Возможно, и то, и другое одновременно. В начале разговора Флетчер рассуждает о явлениях на границе визуального и слухового: «Помните миниатюру Реджинальда Гардинера, в которой он изображал обои... как он передал визуальный орнамент в звуках? Многие послеоперационные состояния порождают этот интересный перенос. Я знал человека, который рисовал

⁶ Lawrence, A. *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991: 2.

на бумаге, как *выглядит* телефонный звонок» [645]⁷. Действительно, Флетчер творит свою речь как «звуковой орнамент», «рисунок на обоях» (подобный сводящему с ума узору «желтых обоев» Шарлотты Гилман), втягивая в этот орнамент-континуум своих собеседников. Апофеоз речи Флетчера – образ посетителя, дарящего абсурдные подарки и постукивающего тростью в коридоре: «Вы лежите, пытаетесь разобраться с тем, что я принес, и в это время – топ, топ, топ – я снова здесь!» [650]. Некоторые детали заставляют предположить, что Флетчер перенес глазную операцию. В этом случае постукивающая трость – палочка слепца, которая «создает» образ мира для своего хозяина. Этот образ буквально телесно «заражает» своим ритмом Минтерна – который бессмысленно повторяет: «Топ, топ, топ» [650–651] – и его жену, которая не может подавить икоту. Абсурдный диалог – узор, вырождающийся в ритм, стук трости.

В новелле «Разве я не ваша Розалинда?» машина власти – это «звуковое зеркало» (sound mirror)⁸, как его называют персонажи, звукозаписывающий аппарат⁹. В противостоянии участвуют две женщины и двое мужчин – семейные пары; женщины, традиционно у Тербера, демонстрируют превосходство, пока хозяин дома, Торн, не применяет «звуковое зеркало». Торн случайно узнает, что и его жена, и гостя в юности играли в любительских постановках «Как вам это понравится?» роль Розалинды, и предлагает им обеим прочесть один и тот же монолог в микрофон записывающего устройства. Голоса звучат на пленке необычно и чужеродно; кроме того, при проигрывании записи Торн максимально увеличивает громкость, превращая звучание женских голосов в крик. По крайней мере, на время он одерживает победу: вечером жена проявляет к нему благосклонность.

Подобно Персею в битве с Горгоной, Торн пользуется зеркалом. «Звуковое зеркало» отчуждает голос от тела. Оно улавливает и фиксирует только тот образ, с которым мужчина может соперничать и которым можно манипулировать. Это помогает Торну хотя бы иллюзорно преодолеть власть женщины. В 1927 году Т. Адорно пишет

⁷ Кроме специально оговоренных случаев, новеллы Дж. Тербера цитируются в оригинале или в подстрочном переводе с указанием страниц в скобках по изданию: Thurber, J. *Writings & Drawings*, ed. G. Keillor. New York: Library of America, 1996.

⁸ Thurber, J. “Am I Not Your Rosalind?” *The New Yorker* (8 Nov., 1947): 28.

⁹ О фонографе в культуре, его роли в формировании новой акустической среды и о восприятии «электрических» голосов см. подробнее: Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015. С. 164–168.

о восприятии женских голосов в записи: «...чтобы обрести свободное звучание, женский голос нуждается в физическом явлении того тела, в которое он заключен. Но именно это тело и удаляется граммофоном, тем самым придавая звуку женского голоса неполноту и ущербность»¹⁰. В книге «Демон и лабиринт» М. Ямпольский развивает логику Адорно: «Женский голос оказывается знаком определенного типа половых отношений, которые предполагают предъявление тела. Женский голос, в отличие от мужского, “не может” звучать без видимого тела»¹¹. Действительно, «звуковое зеркало» затушевывает именно женскую природу. Предъявить ее и развенчать должен монолог, который читают женщины по просьбе Торна. Это сложный шекспировский маскарад подмены пола: Розалинда в мужском облике иронично описывает женскую манеру поведения и объясняет Орlando, как излечиться от любви. Торн фиксирует свои слуховые впечатления во время чтения монолога, подчеркивающие андрогинность чтиц: женские голоса напоминают ему боксеров «призового ринга»¹². Мотив андрогинности усиливается песенкой, которую напевает Торн, подначивая женщин: “I can do anything better than you. Anything you can do, I can do better...”¹³ Это популярный музыкальный номер из бродвейского мюзикла 1946 года «Энни, держи ружье!» (“Annie Get Your Gun”); центральной фигурой мюзикла является наделенная маскулинными чертами женщина-стрелок, на равных соревнующаяся с мужчиной¹⁴.

Описывая психологические феномены, Тербер уделяет особое внимание пограничной области между внешним и внутренним, преломлениям реальности в фантазиях и снах. Греза может выступать как спасительный адаптационный механизм, который позволяет мужчине избегать давления обстоятельств и женской власти. Самый известный пример – «Тайная жизнь Уолтера Митти»: история мужчины, притесняемого женой, который, переходя от грезы к грезе, воображает себя победителем – хирургом-виртуозом, отважным военным и даже пре-

¹⁰ Цит. по: Ямпольский М.Б. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. С. 186.

¹¹ Там же. С. 187.

¹² Thurber, J. “Am I Not Your Rosalind?»: 33.

¹³ Ibid.: 30.

¹⁴ Мюзикл основан на биографии Энни Оукли (Annie Oakley, 1860–1926) – женщины-снайпера, прославившейся своими выступлениями в шоу Баффало Билла «Дикий Запад». Роль Энни исполняла Этель Мерман, звезда Бродвея, обладавшая сильным меццо-сопрано.

ступником, которого не сдерживают нормы морали. Примечательно, что фантазии Митти возникают как произвольная и неосознанная реакция на звуки мотора его автомобиля. Звук первичен: в потоке сознания Митти стук мотора трансформируется в грохот медицинского прибора или военной техники и т.п., порождая различные визуальные образы. Грезы Митти построены по модели киноэпизода и опираются в том числе на «героические» киносюжеты. В зарисовке «Преимущества мечтателя» (“The Case for the Daydreamer”, 1936) Тербер высмеивает рекомендации популярных психологических руководств, которые предлагают читателям поскорее переходить от фантазий к реальности, и иронически замечает, что путешествия в мечтах практичнее и приносят гораздо большее удовлетворение.

Тербер предлагает и более сложные случаи воздействия звука на сознание и – что особенно важно – трансформации звуковых образов в визуальные. Мы подробно рассмотрим новеллу «Козодой» (“The Whip-Poor-Will”, опубл. в *New Yorker* 9 августа 1941 г., впоследствии вошла в сборник «Мой мир – добро пожаловать в него», 1942), в которой разрушительная греза становится отражением экзистенциального ужаса и одновременно – человеческой власти. В одном из интервью Тербер описывает новеллу как проекцию собственного психофизиологического состояния: «Я написал “Козодой” после пяти глазных операций. Он родился из зловещего страха в глубине моей души»¹⁵.

«Козодой» конструктивно напоминает произведения Эдгара По, построенные по принципу градации – постепенного нарастания ужаса или отчаяния («Маска красной смерти», «Сердце-обличитель», «Ворон» и др.). Мистер Кинстри, главный герой новеллы, слышит по ночам крики козодоя, которые мешают ему заснуть¹⁶. Крик козодоя в Новой Англии – дурная примета, предвестие смерти. Ритмичные крики птицы порождают кошмары, которые усложняются и от ночи к ночи дополняются все новыми визуальными образами. Детали привносит общение с женой и слугами, сомневающимися в страданиях Кинстри. В финале Кинстри убивает всех домашних и сам кончает жизнь самоубийством.

Образы животных играют особую роль и в новеллах Тербера, и в его рисунках. Это не только персонажи «Басен нашего времени» (*Fables for Our Time*, 1940) и знаменитые рисунки собак, которые в 1955

¹⁵ *Conversations with James Thurber*, ed. T. Fensch. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1989: 60.

¹⁶ Сюжетный ход, опробованный Тербером еще в 1929 году в рассказе «Как мистер Монро перехитрил летучую мышь» (“Mr. Monroe Outwits a Bat”).

году Тербер собрал в отдельную книгу «Собаки Тербера» (*Thurber's Dogs*). Животное в карикатурах Тербера – игровая условность, обманка или загадка, ключ к которой лежит в сфере человеческой психологии, языка или культуры. Таковы карикатуры из рубрики «Отдел домашних животных», напоминающие двумерные проективные психологические рисунки. Не случаен интерес Тербера к «Бармаглоту» Кэрролла (например, рассказ “What Do You Mean It Was Brillig”¹⁷); правда, он добивается абсурдистского эффекта другим путем. Иллюстрированная «Новая естественная история» (*A New Natural History*, 1945) – плод лингвистической игры, каталог существ, названия которых фонетически напоминают зоологические названия и в то же время учитывают значение исходного термина (например, двуногий спондей и четвероногий хорей).

В то же время в новеллах Тербера животное часто непосредственно связано со сферой экзистенциального ужаса или тайны. Чрезвычайно интересный образ завершает предисловие к сборнику «Моя жизнь и трудные времена» (цитата в оригинале необходима, поскольку в переводе теряется игра слов):

Even a well-ordered life cannot lead anybody safely around the inevitable doom that waits in the skies. As F. Hopkinson Smith long ago pointed out, the claw of the sea-puss gets us all in the end¹⁸.

Действительно, “The claw of the sea-puss” – название одной из глав романа Ф. Хопкинсона Смита «Приливы Барнегата» (*The Tides of Barnegat*, 1906), но Тербер развивает этот образ, усиливая его двойственность. “Sea-puss” – прилив, термин, этимологически восходящий к обозначению реки на квирипи, одном из алгонкинских языков. Тебер, вслед за Смитом, в своей метафоре актуализирует ложную этимологию, буквально из ничего сотворяя «морского кота», олицетворяющего смерть. Но и метафора двойственна: “claw” – и коготь, и клешня. В первом прочтении «морской кот» сохраняет сходство с обычной кошкой, во втором – это прежде всего морское животное, наделенное «ракообразной» частью тела¹⁹. В конечном итоге смерть совмещает в себе

¹⁷ В классическом переводе Дины Орловской кэрролловскому “twas brillig” соответствует глагольная форма «варкалось».

¹⁸ Thurber, J. *My Life and Hard Times*. Online at <https://www.gutenberg.ca/ebooks/thurberj-mylifeandhardtimes/thurberj-mylifeandhardtimes-00-e.html#ch01>

¹⁹ Ср. в «Любовной песне Альфреда Дж. Пруфрока» Т.С. Элиота: “I should

оба образа. Этот механизм схож с восприятием знаменитого «утко-зайца» – «двойственного изображения», которое популяризировал Джозеф Ястроу и которое Тербер ценил и использовал в своих карикатурах. Людвиг Витгенштейн рассуждает об «утко-зайце» в «Философских исследованиях»:

Если ищешь в рисунке (1) другой рисунок (2) и затем его находишь, ты видишь рисунок (1) по-новому. Ты не просто можешь дать новое описание; обнаружение второй фигуры становится новым зрительным опытом²⁰.

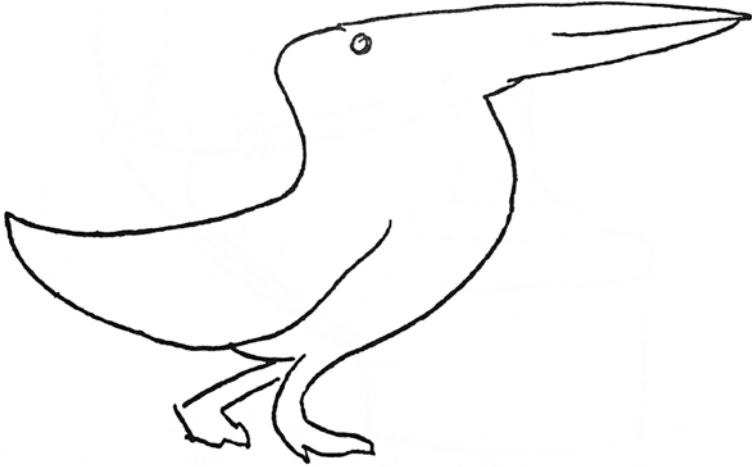
Этот механизм будет важен для разговора о новелле «Козодой».

Как уже упоминалось, мужские персонажи Тербера чувствительнее женских, тем более в экзистенциальных вопросах. «Женщины... проще принимают неизбежность исчезновения и редко сознательно о ней задумываются» [788] (новелла «Любимец учительницы» – “Teacher’s Pet”). Один из сюжетов карикатур и отдельных рассказов Тербера – внезапно появляющееся «в неподобающем месте» животное, которое женщина не видит или не слышит: например, известная карикатура «Тюлень в спальне» (“The Seal in the Bedroom”) или скетч «Единорог в саду» (“The Unicorn in the Garden”): подобно кэрролловской Алисе, жена героя считает, что «единороги – это мифические существа» [493], поэтому увидеть их невозможно. Напротив, мужчина обостренно ощущает присутствие животного и тем более – знаки, подаваемые им.

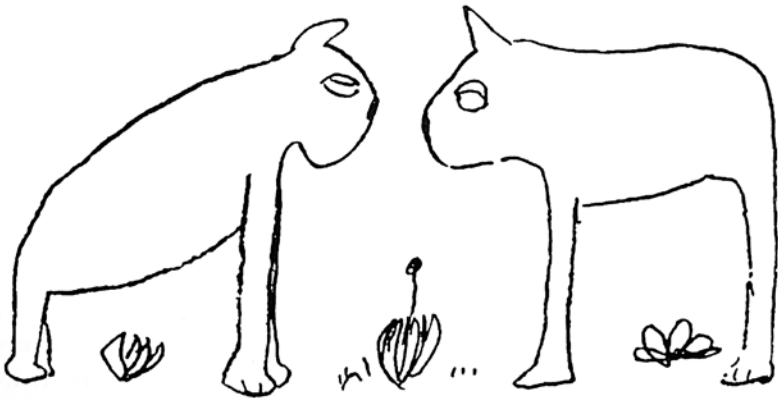
Мадж, жена главного героя новеллы «Козодой», отлично высypается, так как не слышит криков птицы. Завидуя ей, Кинстри воображает ее удобную кровать с пологом: очевидно, Мадж спит отдельно от мужа, между ними нет сексуальных отношений (и кстати, у них нет детей). Причудам мужа она находит простое объяснение: сон или бессонница Кинстри зависят от количества выпитого им кофе; слуги поддерживают Мадж в ее иронически-подозрительном отношении к Кинстри. Подобно другим героиням Тербера, Мадж готова контролировать телесные потребности своего супруга: она стремится ограничить потребление кофе и сигарет.

have been a pair of ragged claws / Scuttling across the floors of silent seas” (цит. по: *Элиот Т.С.* Стихотворения и поэмы / Пер. с англ. А. Сергеева. М.: Радуга, 2000. С. 16).

²⁰ *Витгенштейн Л.* Философские исследования / Пер. с нем. Л. Добросельского. М.: АСТ, 2019. С. 289.

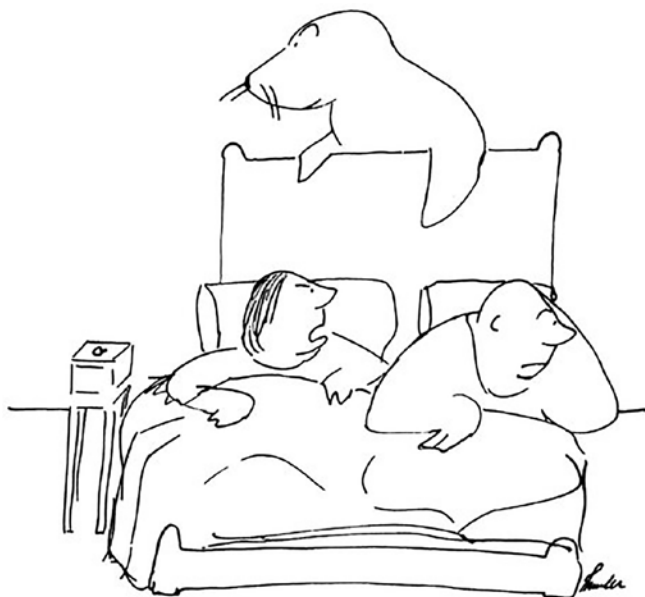


Чайка-кролик (New Yorker, 1 марта 1930 г.)



A Trochec (left) encountering a Spondec.

Хорей (слева) встречает спондея (New Yorker, 10 марта 1945 г.)



"All right, have it your way—you heard a seal bark!"

«Итак, ты утверждаешь, что слышал, как лаял тюлень!» (New Yorker, 30 января 1932 г.)



Единорог в саду (New Yorker, 21 октября 1939 г.)

Кинстри считает, что у Мадж «нет бессознательного» [531], ее мышление устроено просто, «как пачка сигарет» [532]. У него возникают сомнения в ее человеческой природе: Мадж подобна гофмановскому автомату, это живая кукла, у которой глаза сами собой закрываются, когда она ложится в постель [532]; парадоксальным образом, человеческой характеристикой оказывается восприимчивость к ритму, способность к «заражению» и подчинению.

Ужас, который вызывают крики козодоя у мужчины – Кинстри, обладает сложной природой, одновременно экзистенциальной и телесной. Описать механизм воздействия криков помогает двойная отсылка: Кинстри замечает, что Уильям Джеймс заинтересовался бы его случаем, «Генри, вероятно, тоже» [532]. Как известно, Уильям Джеймс понимал эмоцию прежде всего как закономерную телесную реакцию:

телесные изменения следуют непосредственно за *восприятием* волнующего факта, и... наше переживание этих изменений, по мере того как они происходят, и *является* эмоцией [...] не только сердце, но и вся система кровообращения образует нечто вроде резонатора, в котором получает отражение всякое, даже самое незначительное изменение в нашем душевном состоянии²¹.

По Джеймсу, каждый спазм обостряет страдание и вызывает следующий, еще более сильный спазм. Кинстри ловит себя на мысли, что ритм целиком подчиняет его себе: крик козодоя вызывает нарастание ужаса, который, в свою очередь, заставляет «резонировать» тело.

Что касается Генри Джеймса, то здесь возможна двойственная трактовка (снова любимый прием Тербера). Логично предположить отсылку к «готическим» сюжетам Генри Джеймса, таким как «Поворот винта» и «Веселый уголок», описывающим состояния ужаса и тревоги. В то же время образ кричащей зловещей птицы можно обнаружить в книге Генри Джеймса-старшего «Сущность и тень» (*Substance and Shadow: Or, Morality and Religion in Their Relation to Life*). Это известный пассаж об опасностях духовного пути:

²¹ Джеймс У. Что такое эмоция? // Психология эмоций: Тексты / Ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Московского университета, 1984. С. 98–99.

Всякий, кто способен к духовной жизни, естественным образом получает в наследство дремучий лес, где воет волк и стрекочет сумасшедшая ночная птица (*obscene bird of night*)²².

Для Кинстри крики козодоя – не только сигнал опасности, но и пульсирующий центр контроля. Это громкий, пронзительный, повторяющийся с равными интервалами звук без определенного источника, подчиняющий себе все, который, очевидно, исходит от контролирующей, властной инстанции. Не случайно Кинстри несколько раз видит во сне полицейского, а после очередной звуковой атаки вспоминает о сводящих с ума пытках и задумывается о своих грехах. От ночи к ночи интенсивность и количество криков увеличивается (подобная градация заставляет вспомнить и «Колокола» Эдгара По – кстати, Кинстри сравнивает крик козодоя с набатом).

Ритм козодоя навязчив, устойчив и непреодолим. Кинстри попытается противопоставить крикам птицы свой звуковой ритм. Это удастся ему только в первую ночь: засыпая, он выстаивает бессмысленную цепочку созвучий: «пеликан – пингвин – пеммикан – паладин...» [527]; попытка перечислить членов бейсбольной команды, фиксируя внимание только на звучании их фамилий, провалилась. Доведенный до отчаяния Кинстри предпринимает попытку разрушить ритм птицы своим громким криком, но и это приводит только к потере собственного голоса. Козодой, подчиняя человека, словно присваивает его голос.

Английское “*whip-roog-will*” – звукоподражательное обозначение птицы, фиксирующее попытку придать смысл ее крикам. В кошмарах Кинстри крик козодоя как будто поворачивается разными своими сторонами, актуализируя и по-новому означивая каждый из трех фонетических элементов: “*whip – roog – will*”. Крик меняется: “*will power will*” («воли сила воли») [528] – “*roog Will*” («бедный Уилл» – несчастный страдалец, двойник Кинстри) [534] – “*whip him now*” («выпорите его сейчас же») [534]. Этот сдвиг интерпретации подобен рассмотриванию «утко-зайца»: самостоятельные значения дополняют друг друга, меняя образ целого.

Многие реплики жены в «дневной» реальности отражаются в кошмаре мужа, трансформируют его «поток бессознательного» (например, Мадж упоминает игру в теннис и обвиняет Кинстри в ин-

²² James, H. *Substance and Shadow: Or, Morality and Religion in Their Relation to Life*. Boston, MA: Ticknor and Fields, 1863: 75.

фантилизме – во сне она закономерно появляется в образе маленькой девочки-теннисного судьи). Однако особенно значимы те высказывания Мадж, которые фонетически соотносятся с ночными криками козодоя, «удваивая» кошмар. Так, Мадж призывает супруга успокоиться и применить силу воли: “use your will power” [528]; в очередном сне крик птицы будет звучать как “will power will” [528]. Речь часто идет именно о зловещем совпадении, а не о простом отражении; или же резонанс работает в обе стороны – ночная реальность отражается в дневной (и хозяйка здесь Мадж, женщина). Это касается не только трансформации звуков, но и визуальных образов, которые звук порождает. Во вторую ночь Кинстри видит колесо обозрения и гротескную фигуру человека-автомата – полицейского с колесами вместо ног. Образ колеса – “wheel” – очевидно порожден фонетическим совпадением с *will*. Через день, увещевая мужа, Мадж призовет его не тревожиться по пустякам, «как инвалид в кресле на колесах» – “an invalid in a wheel chair” [533].

Визуальные образы кошмара Кинстри определяются двумя нарастающими мотивами – дурной бесконечности и неподвижности. В первом случае ритмичные крики могут визуализироваться как круги – вращение обручей и колес, капание воды, зонтик, паутина. Последний образ особенно важен: крики козодоя порождают расширяющуюся сеть, концентрическую ловушку, в которой запутывается Кинстри (так же ритм трости Флетчера создает узор-лабиринт). Другой вариант трансформации ритма представляет игра в теннис, в которую во сне слуги играют с Кинстри, а жена выступает в роли судьи. Точнее, это игра, которая происходит помимо Кинстри: мяч перелетает через сетку, ведется счет, но сам Кинстри, подобно инвалиду, не может пошевелиться. Гибридный образ, соединяющий движение и неподвижность, – колесо обозрения с кроватями вместо кабинок. В последнем сне появляется еще один гибрид, плод игры слов: “roog men in will chairs” [534] – подразумевающий, очевидно, паралич не только тела, но и воли.

Источники кошмаров Кинстри – обостренная чувствительность, как телесная, так и морально-метафизическая, подавляющая власть жены и подавленная ненависть к ней и, наконец, литературные образы. Тербер мог знать рассказ Г. Лавкрафта «Ужас Данвича» (“The Dunwich Horror”, 1929), в котором крик козодоя не просто предвещает смерть, но и становится знаком присутствия дьявольских сил. Впрочем, и без Лавкрафта аллюзионный план достаточно богат и разнообразен, причем актуализируется он через сознание Кинстри. Ритмичные крики порождают у Кинстри смутные воспоминания о «литературных» пти-

цах. Он неточно цитирует «Макбета» (одну из любимых Тербером пьес Шекспира): “The fatal bellman cried the livelong night” [530–531] – вместо “It was the owl that shrieked, the fatal bellman, / Which gives the stern'st good-night”²³ (в переводе Ю. Корнеева: «Кричит сова, предвестница несчастья, / Кому-то вечный сон суля»²⁴). Другая переиначенная цитата специально не выделена: “bird murdering sleep” [527] – у Шекспира Макбет «зарезал сон»²⁵ (“Macbeth does murder sleep”²⁶). Еще одна аллюзия тоже очевидна – «Ворон» Эдгара По. Кинстри в определенный момент начинает слышать в криках козодоя слово “nevermore”, хотя и не может вспомнить само стихотворение. И «Ворон», и «Макбет» как будто растворены в бессознательном. Наконец, крики козодоя уподоблены стервятнику, впивающемуся в сердце, – “like a vulture at a heart” [532] – вероятная отсылка к образу Прометея (орел-стервятник, раздирающий не печень, а сердце Прометея, упоминается, например, в «Моби Дике» Г. Мелвилла: «...тот, кого неотступные думы превращают в Прометея, вечно будет кормить стервятника кусками своего сердца; и стервятник его – то существо, которое он сам порождает»²⁷; кроме того, “vulture eye”²⁸ – «глаз стервятника», принадлежащий старику, мучает героя новеллы По «Сердце-обличитель»).

Не пренебрегая красотой этого кружева ассоциаций, можно попытаться обнаружить здесь общую логику. Очевидное сходство всех перечисленных птичьих образов – зловещая власть над человеком, соотнесенность с иным миром, навязчивая повторяемость и ритмичность мучений. В случае «Ворона» и Прометея – неподвижность, вплоть до паралича. И, что интереснее, «Макбет» и «Ворон» по-своему дополняют женскую тему. Леди Макбет сильнее мужа, у нее нет сомнений в необходимости убийства. Логика «Ворона» же память Кинстри иронически выворачивает наизнанку: он парадоксально забывает главное – причину страданий героя, по-иному интерпретируя его одиночество. Кинстри

²³ Shakespeare, W. *Macbeth*, ed. A.R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press, 1997: 142.

²⁴ Шекспир У. Макбет / Пер. Ю. Корнеева // Шекспир У. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2. М.: Художественная литература, 1988. С. 571.

²⁵ Там же. С. 573.

²⁶ Shakespeare, W. *Macbeth*: 144.

²⁷ Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит / Пер. с англ. И. Бернштейн. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012. С. 266.

²⁸ Poe, E.A. “The Tell-Tale Heart.” *The Norton Anthology of American Literature*, ed. Nina Baym. New York; London: W. W. Norton & Company, 2007: 702, 703.

задумывается, «видела ли жена героя “Ворона” хоть что-то... на белом бюсте Паллады над дверью» [534]; и приходит к выводу, что вряд ли. Вероятно, экзистенциального выхода для героев Тербера действительно не существует, но для читателя блуждания в этом лабиринте взаимно отражающихся образов вполне могут быть привлекательны эстетически.

ЛИТЕРАТУРА

Булгакова О. Голос как культурный феномен. М.: Новое литературное обозрение, 2015.

Витгенштейн Л. Философские исследования / Пер. с нем. Л. Добросельского. М.: АСТ, 2019.

Джеймс У. Что такое эмоция? // Психология эмоций: Тексты / Ред. В.К. Вилюнаса, Ю.Б. Гиппенрейтер. М.: Изд-во Московского университета, 1984. С. 83–92.

Мелвилл Г. Моби Дик, или Белый кит / Пер. с англ. И. Бернштейн. СПб.: Азбука-Аттикус, 2012.

Шекспир У. Макбет / Пер. Ю. Корнеева // Шекспир У. Комедии, хроники, трагедии. Т. 2. М.: Художественная литература, 1988. С. 547–642.

Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы / Пер. А. Сергеев. М.: Радуга, 2000.

Ямпольский М.Б. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996.

Black, S.A. *James Thurber. His Masquerades: A Critical Study*. Hague; Paris: Mouton, 1970.

Conversations with James Thurber, ed. T. Fensch. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1989.

Gale, S.H. “Thurber and the *New Yorker*.” *Studies in American Humor: New Series 2, special issue: The New Yorker from 1925 to 1950* III: 1 (Spring 1984): 11–23.

Gordon, S. *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2000.

James, H. *Substance and Shadow: Or, Morality and Religion in Their Relation to Life*. Boston, MA : Ticknor and Fields, 1863.

Lawrence, A. *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.

Poe, E.A. “The Tell-Tale Heart.” *The Norton Anthology of American Literature*, ed. Nina Baym. New York; London: W. W. Norton & Company, 2007.

Shakespeare, W. *Macbeth*, ed. A.R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Thurber, J. “Am I Not Your Rosalind?” *The New Yorker* (8 Nov., 1947): 28–34.

Thurber, J. *My Life and Hard Times*. New York; London: Harper & Brothers, 1933. Online at <https://www.gutenberg.ca/ebooks/thurberj-mylifeandhardtimes-00-e.html#ch01>

Thurber, J. *Writings & Drawings*, ed. G. Keillor. New York: Library of America, 1996.

REFERENCES

- Black, S.A. *James Thurber. His Masquerades: A Critical Study*. Hague; Paris: Mouton, 1970.
- Bulgakova, O. *Golos kak kul'turnyi fenomen*. [Voice as a Cultural Phenomenon.] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015. (In Russ.)
- Conversations with James Thurber*, ed. T. Fensch. Jackson, MS; London: University Press of Mississippi, 1989.
- Eliot, T.S. *Stikhotvoreniia i poemy*. [Poems.] Moscow: Raduga Publ., 2000. (In Russ.)
- Gale, S.H. "Thurber and the *New Yorker*." *Studies in American Humor: New Series 2, special issue: The New Yorker from 1925 to 1950* III: 1 (Spring 1984): 11–23.
- Gordon, S. *Flannery O'Connor: The Obedient Imagination*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2000.
- Iampol'skii, M.B. *Demon i Labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)*. [Demon and Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. (In Russ.)
- James, H. *Substance and Shadow: Or, Morality and Religion in Their Relation to Life*. Boston, MA: Ticknor and Fields, 1863.
- James, W. "Chto takoe emotsiia?" ["What is Emotion?"] *Psikhologiia emotsii: Teksty [Psychology of Emotions: Texts]*, ed. V.K. Viliunas, Iu.B. Gippenreiter. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta Publ., 1984: 83–92. (In Russ.)
- Lawrence, A. *Echo and Narcissus: Women's Voices in Classical Hollywood Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press, 1991.
- Melville, H. *Mobi Dik, ili Belyi kit [Moby Dick: or the White Whale]*, transl. I. Bernstein. Saint-Petersburg: Azbuka-Attikus Publ., 2012. (In Russ.)
- Poe, E.A. "The Tell-Tale Heart." *The Norton Anthology of American Literature*, ed. Nina Baym. New York; London: W. W. Norton & Company, 2007.
- Shakespeare, W. *Macbeth*, ed. A.R. Braunmuller. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Shakespeare, W. "Makbet." ["Macbeth."] Shakespeare, W. *Komedii, khroniki, tragedii*. [Comedies, Chronicles, Tragedies.] Vol. 2. Moscow: Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988: 547–642. (In Russ.)
- Thurber, J. "Am I Not Your Rosalind?" *The New Yorker* (8 Nov., 1947): 28–34.
- Thurber, J. *My Life and Hard Times*. New York; London: Harper & Brothers, 1933. Online at <https://www.gutenberg.ca/ebooks/thurberj-mylifeandhardtimes/thurberj-mylifeandhardtimes-00-e.html#ch01>
- Thurber, J. *Writings & Drawings*, ed. G. Keillor. New York: Library of America, 1996.
- Wittgenstein, L. *Filosofskie issledovaniia [Philosophical Studies]*, transl. L. Dobroselsky. Moscow: AST Publ., 2019. (In Russ.)