

УДК 821.111

**ТЕМАТИЧЕСКИЙ ДИАПАЗОН РОМАНА «БЕСКОНЕЧНАЯ ШУТКА»
ДЭВИДА ФОСТЕРА УОЛЛЕСА**

С.Е. Трунин

*Белорусский государственный университет информатики и радиоэлектроники,
Минск, Республика Беларусь, trunin_s@mail.ru*

В статье рассматривается тематический диапазон романа «Бесконечная шутка» Дэвида Фостера Уоллеса. Анализируется специфика представленных в книге тем: отцов и детей, домашнего насилия, спорта, наркотической зависимости, психических расстройств, суицида и др. Отмечается специфика использования постмодернистского и метамодернистского инструментария в процессе их раскрытия.

Ключевые слова: тематический диапазон; постмодернизм; метамодернизм; ирония; осцилляции; детализация.

Тематический диапазон «Бесконечной шутки» (1996) Дэвида Фостера Уоллеса широк и достаточно разнообразен. В числе основных тем исследователями чаще всего указываются следующие: пристрастия, ментальное здоровье (психические заболевания), талант, творчество, развлечения, наркотики, политика. Все они лежат на поверхности и способны в той или иной мере заинтересовать читателя. В действительности же в произведении представлен значительно более широкий спектр тем и проблем. В ткань романа также органично вплетены различные курсы, масштабирующие его концептосферу. Кроме того, особенностью книги является переплетение тем, их фрактальная взаимосвязь и взаимозависимость.

Классическая для литературы *тема отцов и детей* раскрывается в романе эпизодически. Глава «Зима 1960 г. до э.с. – Тусон, Аризона» полностью посвящена отцу Джеймса Инканденца, т.е. дедушке Хэла. Весь ее текст – это монолог Джеймса-старшего, исполненный в стилистике «потока сознания». Данная глава очень «плотная» с точки зрения погружения в тему, т.к. здесь раскрывается не только поколенческая разница, но и способы воспитания, имеющие последствия для того, на кого они направлены. Джеймс-старший изображен далеко не идеальным отцом, постоянно осциллирующим между различными методиками воспитания и в итоге не владеющим ни одной из них. Так, он обращается к своему сыну четырьмя разными вариантами имени (Джим, Джимбо, Джимок, Дж.О.И.), что свидетельствует об отсутствии единой позиции: разговаривает с ним то как с ребенком, то как с молодым человеком (немного оправдывает отца только тот факт, что в 10 лет рост Джима составлял около 180 см). В самом начале главы становятся ясны серьезные намерения Джеймса-старшего – он хочет обучить сына игре в теннис. Практически сразу отец озвучивает свою программу-максимум: «Сегодня ты начнешь, но спустя совсем немного лет, отлично знаю, ты уже сумеешь меня одолеть, и в день, когда ты меня одолеешь впервые, я наверняка разрыдаюсь. Из бескорыстной гордости, ужасной радости отца, которого превзошел сын» [1, с. 187-188]. При этом он ни разу не спрашивает, чего хочет сын. Родителю в голову не приходит, что возложение надежд на своего ребенка может его серьезно травмировать психологически. Отец не стесняется озвучивать собственные ожидания: «<...> и сын мой, плоть моей плоти, бледная сутулая плоть моей плоти, который хотел начать взлет к – руку даю на отсечение – великой теннисной карьере, чтобы показать своему побитому забытому папаше на его место в углу, который хотел, может, хотя бы раз побыть настоящим мальчиком и научиться играть, и развлекаться, и резвиться, и играть на жарящем без усталости солнце, которым этот гребанный город так славится, наслаждаться сколько может <...>» [1, с. 192]. Джеймс-младший в течение главы не произносит ни слова, однако читатель улавливает ужас, испытываемый им от услышанного. Реакцией отца на слезы десятилетнего сына является откровенный шейминг: «<...> нет, давай, плачь, не стесняйся, я слова не скажу, только меня это с каждым разом трогает все меньше, просто предупреждаю, на мой взгляд, ты переигрываешь со слезами и... менее эффек... эффективно с каждым разом, хотя мы оба знаем, оба знаем, да, только между нами – мы с тобой знаем, как это всегда действует на твою маму, да, никогда не подводит, всякий раз она кладет твою большую голову себе на плечо так, что это едва ли не неприлично, ты бы только видел со стороны, хлоп-хлоп по спинке, будто помогает отрыгнуть какому-то сутулому высоченному неприличному дитятке в бабочке с книжкой, растягивающей pronator teres, в слезах, ты так и взрослым будешь делать? Тоже будут подобные приступы, когда станешь мужчиной за соб-

ственным рулем?» [1, с. 193]. Постепенно становится понятно, что в процессе воспитания Джеймс-старший реализует свои комплексы (его отец, в свою очередь, не обращал внимания на успехи сына в теннисе). Тотальному игнору он смог противопоставить только удушливую гиперопеку. Пытаясь передать опыт и мировоззрение, родитель ретранслирует на сына также и собственные непроработанные детские травмы.

Обращает на себя внимание и отношение к телесности. «<...> ты машина-тело-предмет, Джим <...>» [1, с. 189], – обращается к сыну Джеймс-старший. Явной дегуманизацией и опредмечиванием наполнены его слова о разнице поколений: «Вы смотрите на родителей, добрых или недобрых, счастливых или убогих, пьяных или трезвых, великих или почти великих, или вовсе неудачников, как смотрите на квадратный стол или “Монклер” цвета закушенной губы. Молодежь нынче... вы, нынешняя молодежь, почему-то не умеете чувствовать, не говоря уж о любви, – об уважении вообще промолчу. Мы для вас просто тела. Мы для вас просто тела и плечи, и колени со шрамами, и большие животы, и пустые кошельки, и фляжки. Я не повторяю те клише, что вы принимаете нас как должное, а скорее говорю, что вы не умеете... представить наше отсутствие. Мы настолько с вами, что перестали что-то значить. Мы окружение. Мебель мира» [1, с. 199]. При этом ему в голову не приходит, что такая ситуация может быть следствием поступков самих родителей и реализуемой ими модели воспитания. Завышенные требования и неоправданные ожидания, а также солдафонская атмосфера явно не способствуют раскрытию личности, а наоборот, подавляют ее.

В главе «Зима, 1963 год до э.с., Сепульведа, Калифорния» видим еще один фрагмент, дающий представление об отношениях в этой семье. Отчуждение между отцом и сыном постепенно усиливается; пассивная агрессия со стороны Джеймса-старшего провоцирует у Джеймса состояние постоянной напряженности. Финал главы демонстрирует отсутствие какой-либо привязанности между ними: Джеймс-старший теряет сознание от поднятой пыли, а сын даже не пытается привести его в чувства, он спокойно начинает собирать детали пылесоса, чтобы почистить комнату родителей. Джеймс, который получает в данной главе нарраторские функции, исключает упавшего отца из повествования вплоть до конца эпизода.

Схожее ощущение дистанции и отстраненности в отношениях проявляется и у сыновей самого Джеймса Инканденца. Следует отметить, что произошло это не сразу, т.к. их воспоминания о детстве достаточно светлы: «Некоторые из первых воспоминаний Ориана, Марио и Хэла – как они задремывали за столом, и их мягко переносил в кровать очень высокий человек» [1, с. 226-227]. Но отец покончил с собой в 2004 г., и поэтому его родительская связь с детьми осталась недоразвитой, но их отношения с матерью – Аврил, или Маман, – эволюционировали и приобрели достаточно четкие очертания. Она отчаянно изображает из себя образцовую мать, заботящуюся о своих детях, вот только эта забота превращается или в гиперопеку (как в случае с Марио), или в сухую формальность (как в случае с Хэлом). Регулярные ужины Хэла и Марио у Аврил скучны, однообразны и предсказуемы, но все участники этого действа продолжают играть в семью. Финал одного из таких ужинов нарратор описывает следующим образом: «Аврил всегда приносит парочку адских желеинок Марио и с шутливо сухим тоном говорит Хэлу, что была умеренно рада видеть его вне les bâtiments sanctifiés. Хэлу это все иногда кажется ритуальной и почти галлюцинаторной прощальной пляской» [1, с. 229].

Впрочем, отношения в этой семье между родителями и детьми в целом складываются по-разному. Орин куда более резок и категоричен по отношению к Джеймсу и Аврил. Очевидно, что его отношения с ними более травматичны. Как самый старший из детей, он занимает позицию наблюдателя. В примечании 234, написанном в форме интервью, он не стесняется называть обоих родителей сумасшедшими, смело ставит им диагнозы, не обладая при этом необходимой компетенцией. Любопытно, что он оценивает родителей не с точки зрения важности их присутствия в его жизни, а с точки зрения «функционирования»: «И Маман функционирует за троих. На наш день карьеры Маман на турбоускорении и на пятой передаче» [1, с. 1219]. Но еще более важной является его рефлексия отношений Хэла и Марио с Аврил: «Ей приходится держать Хэла под юбкой, но при этом так ненавязчиво, что Хэлли и не понимает, что происходит, чтобы он не отцеплялся от юбки. Малой до сих пор навязчиво ищет ее одобрения. Живет ради аплодисментов ровно двух рук. До сих пор для нее выступает, в плане синтаксиса и лексикона, в семнадцать лет, ровно как в десять. Малой такой закрытый, что с ним разговаривать – как бросать камень в болото. Малой не представляет, что даже знает, что у него проблемы. Плюс у Маман навязчивое состояние из-за Марио, разных физических трудностей, невзгод и жалкостей Марио, и она боготворит Марио, и считает, что Марио – какой-то мирский мученик бардака, в который она превратила свою жизнь, и при этом вынуждена поддерживать политику невмешательства, притворяться, что дает Марио жить своей жизнью и принимать свои решения» [1, с. 1221]. Очевидно, что в данном отрывке одновременно вскрываются проблемы как братьев, так и их матери. Чувствуется, что в сложившейся ситуации Орин скорее на стороне Хэла и Марио, чем Аврил.

Ввиду того, что Орин – старший из братьев, у него была возможность провести с отцом больше времени, чем у остальных (хотя Марио и был личным помощником отца на съемках фильмов). Свои семейные прозвища («Сам» и «Чокнутый Аист») Джеймс получил именно от старшего сына. О масштабах их взаимного неприятия можно лишь догадываться. Нарратор достаточно сдержанно характеризует эти отношения: «Орин даже не представлял, какими банальными и среднестатистическими были его проблемы-с-родителем-того-же-пола; ему-то казалось, что это нечто чудовищно исключительное. <...> Многие из того, что Орин рассказывал о семье, было унылым, затхлым от долгих лет страха признаться» [1, с. 857]. И далее раскрываются причины, а точнее, главная причина несостоявшихся отношений – замкнутость Джеймса: «Внутренняя жизнь Джима была для Орина черной дырой, говорил Орин, а лицо его отца – пятой стеной в любой комнате. <...> Орин не имел представления о мнении или чувствах отца по любому поводу. Он считал, что Джим прячется за матовым пустым выражением лица, которое его мать иногда в шутку звала на французском *Le Masque*. Он так пусто и безвозвратно скрывался в себе, что Орин даже стал представлять его аутистом, почти кататоником. Раскрывался Джим только перед матерью. Как и все в семье, говорил он. Она поддерживала каждого, психически. Она была светом и пульсом семьи, связывала их всех воедино. <...> Главным детским воспоминанием Орина о Джиме был равнодушный взгляд с большой высоты» [1, с. 857-858].

Отношения Хэла с Маман носят формальный характер, т.к. истинного взаимопонимания между ними нет. Мать лишь усиливает одиночество сына: «В чем ему [Хэлу. – С.Т.] среди прочего трудно с Маман – Аврил Инканденца уверена, будто знает его как человека изнутри и снаружи, причем с богатым внутренним миром,

а на самом деле, как знает Хэл, внутри него и нет ничего. Его Маман Аврил слышит внутри него собственное эхо, вот и думает, что слышит его самого, отчего Хэл в последнее время чувствует то единственное, что действительно чувствует максимально: он одинок» [1, с. 807].

Впрочем, рассматриваемая тема не ограничивается семьей Инканденца. Пунктиром в романе обозначены отношения Дона Гейтли со своей матерью-алкоголичкой. Мы видим источник и генеалогию проблем данного персонажа, связанных с наркотиками. Кроме того, Гейтли как один из главных героев лучше раскрывается благодаря нескольким фрагментам. В одной из глав описывается ежедневный ритуал из его детства, связанный с алкогольной зависимостью матери: он допивал водку за ней, всегда немного оставляя на дне бутылки. С одной стороны, у него с детства проявилась тяга к алкоголю, а с другой – он всегда оставлял немного, чтобы матери было чем опохмелиться утром, проявляя таким образом «заботу». Повзрослев, Дон понял, что был и соучастником, и заложником ситуации: «Только этот жест, как теперь осознал Гейтли, был не просто проявлением сыновней любви: если она не опохмелялась, то весь день не поднималась с красного дивана, а значит, вечером не было новой непечатой бутылки» [1, с. 527].

Изображая достаточно разные семьи – от внешне счастливого семейства Инканденца до неблагополучной у Гейтли, – Уоллес констатирует неизбежный разрыв между поколениями. Причины могут быть разными: от завышенных родительских ожиданий до банального непонимания. Главное, на чем делает акцент писатель, – это травматичность разрыва для обеих сторон.

К теме отцов и детей примыкает *тема домашнего насилия*. В воспоминаниях Дона Гейтли всплывает картина, как любовник его матери, бывший военноморской полицейский, с упоением избивает ее после выпитой изрядной порции пива: «Из уголка полицейского рта высовывался кончик языка, а на лице с маленькими глазками появлялось выражение великой сосредоточенности, будто он разбирал или собирал что-то очень деликатное. Он стоял над ней на одном колене с видом, словно решал серьезную проблему, отмеряя удары, резкие и меткие, а она корчилась и словно пыталась их отогнать. Меткие удары» [1, с. 526]. Гейтли не упоминает, пытался ли он хоть как-то защитить мать, он лишь сосредоточен на бессмысленной жестокости (побои осуществлялись регулярно).

Еще один случай домашнего насилия, а конкретнее, жестокого обращения с детьми, описывается в самом начале романа, в главе «Год Шоколадного Батончика “Дав”». Менее чем на двух страницах изложена история 15-летней Уоррин, которую регулярно избивает собственная мать за то, что девочка якобы «хочет склонить Роя Тони [любownika матери. – С.Т.] к Греху молодой упругой собой» [1, с. 47]. Реджинальд – парень Уоррин – хочет ей помочь, но это вряд ли возможно, т.к. побои, скорее всего, только усилятся. Весь отрывок написан в стилистике «потока сознания», словно бы «ускоряющем» этот сюжет и одновременно усиливающим атмосферу нарастающего отчаяния и безысходности.

Если в теме отцов и детей просматриваются автобиографические мотивы (отношения братьев Инканденца с Маман), то тема домашнего насилия, вероятнее всего, почерпнута автором извне. Представленные в произведении эпизоды являются клишированными – этим подчеркивается обыденность, будничность насилия. Акцент сделан на незащитности человека перед проявлениями зла.

Как абсолютное зло понимаются в романе алкоголь и наркотики. *Тема алкогольной и наркотической зависимости* – одна из центральных, она рассматрива-

ется разносторонне. Подробно описываются собрания анонимных алкоголиков и наркоманов, разнообразие психотропных препаратов и их воздействие на организм, физиологические последствия зависимости, психическая деформация личности вследствие употребления алкоголя или наркотиков – буквально всё подвергается тщательному рассмотрению и детализации. Уоллес явно не боится натуралистичных сцен для достижения цели: вызвать максимальное отвращение у читателя к запрещенным препаратам и алкоголю. Герои произведения (как центральные, так и безымянные), их локальные судьбы являются важными элементами большого пазла, который представляет собой данная тема. Дискретные фрагментированные сюжетные линии постоянно дополняются шокирующими историями наркоманов, заставляющими читателя врасплох и оттого имеющими ощутимый психологический эффект.

В примечании 69 приводится целый перечень (судя по всему, отнюдь не исчерпывающий) различных групп взаимопомощи: Анонимные Наркоманы, Анонимные Кокаинщики, Анонимные Психодельщики, Анонимные Никотинщики, Анонимные Потребители Дизайнерских Наркотиков, Анонимные Стероидщики, Анонимные Прозаковцы. В списке отсутствует группа Анонимных Алкоголиков (АА), о которой речь идет в основном тексте романа.

Действие романа частично разворачивается в реабилитационной клинике Эннет-Хаус, основанной в 2002 г. Здесь действуют жесткие правила, касающиеся трезвости (запрет на употребление наркотиков) и распорядка дня (возвращение в клинику до полуночи). И сам Эннет-Хаус, и его обитатели показаны глазами Дона Гейтли (который также выступает в роли нарратора в главах о клинике), к 29 годам обретшего трезвость и ставшего сотрудником данного учреждения. Подробно описываются разные причины и способы справляться с зависимостью. Однако ни герой, ни сам автор никого не жалеют: наркотики – это всегда сознательный выбор, за который нужно нести ответственность. Принятие проблемы является первым шагом на пути к выздоровлению. К сожалению, далеко не все справляются, что видно из личного отношения Дона и отсутствия у него каких-либо иллюзий: «Лично Гейтли не в восторге от АН [Анонимных Наркоманов. – С.Т.]: столько рецидивов и потом возвращений как ни в чем не бывало, столько боевых баек, рассказанных с неприкрытой идиотской гордостью, так мало внимания к Служениям или Посланию всерьез; столько народу в коже и железе, сплошь выпендрож» [1, с. 326]. Сам герой в течение романа проходит большой путь от зависимости («Как активный наркоман Дон Гейтли тоже отличался свирепым и веселым пылом» [1, с. 67]) до трезвости и несгибаемой воли, проявленной в конце книги в отказе от анестетиков после перенесенной операции. Причем автор подчеркивает, что опыт трезвости является невероятно трудным на любом этапе: «<...> недавно протрезвевшие люди легко подвергаются заблуждению, будто люди с более продолжительным временем трезвости – романтичные и героические, а не такие же потерянные, напуганные и с трудом выживающие, как и все в АА <...>» [1, с. 994].

В «Бесконечной шутке» достаточно подробно описываются собрания бостонских АА и АН. В одной из глав писатель изображает схему собраний, прибегая к детализации. Причем основное внимание уделяется не столько формальной стороне, сколько конкретным личным историям. Кроме того, он живописует метаморфозы, происходящие с алкоголиком / наркоманом: «... затем ультиматумы по месту работы, нетрудоустраиваемость, финансовое дно, панкреатит, подавляющее

чувство вины, кровавая рвота, циррозная невралгия, недержание, невропатология, нефрит, черная депрессия, жгучая боль, и Вещество дарует все более краткие периоды облегчения; затем, наконец, больше никакого облегчения, нигде; наконец, невозможно кайфануть так, чтобы заморозить свои чувства от такой жизни; и теперь ты уже ненавидишь Вещество, ненавидишь, но понимаешь, что все равно не можешь бросить <...>» [1, с. 407]; «Энурез. Импотенция. Приапизм. Онанизм. Фонтанирующее недержание. Автокастрация. Сложные параноические галлюцинации, самая грандиознейшая мегаломания, коммунизм, крайний бирчизм, национал-социалистский бундизм, нервные срывы, содомия, скотоложство, растления дочерей, признания в любых уровнях неприличия. Копрофилия и -фагия» [1, с. 413].

Думается, эти описания имеют целью вызвать не только отвращение, но и толику эмпатии к опустившимся на социальное дно. Система и общество отторгают таких людей, в то время как Уоллес помещает их в самый центр, делает объектом пристального внимания. Как это ни парадоксально, но только люди, прошедшие через зависимость, способны помочь себе подобным. Дон Гейтли, присутствующий на собрании бостонских АА, поражается, насколько они действительно помогают, но он не может понять механизма действия. Героя приводит в некоторое замешательство тот факт, что основная задача АА (непроговариваемая) – это принятие: не только собственной зависимости, но и друг друга. Поэтому как бы вызываясь ни вел себя новичок, какие бы оскорбления в адрес собравшихся он ни выкрикивал, его никто не может выгнать, наоборот, ему оказывают максимальную поддержку. Наблюдая за собранием с метапозиции, персонаж делает для себя ряд важных выводов: «Гейтли обнаружил, что главное – это говорить правду. <...> <...> и чтобы это была правда без замалчиваний, без фортификаций. И максимально неироничная. Иронист на собрании бостонских АА – как ведьма в церкви. Здесь не иронизируют. То же касается лукавой неискренней манипулятивной псевдооткровенности. <...>» [1, с. 432]. Важное условие (наравне с принятием) – это доверие, без которого невозможно преодоление зависимости.

Взгляд самого Уоллеса избавлен от какого-либо романтизма, писатель очень реалистично подходит к оценке шансов и возможностей зависимых людей (потому что сам прошел этот путь). В примечании 292а описывается негласный запрет на романтические отношения, т.к. «“У наркоманов не бывает отношений – они берут заложников” (sic) и “Алкоголик – боеголовка с наведением на облегчение”» [1, с. 1242]. Эти сентенции проиллюстрированы многочисленными историями, изложенными в «Бесконечной шутке».

Вся эта тема представлена в романе в метамодернистском ключе. Автор не только декларирует отказ от неуместной иронии, но и констатирует различные осцилляции, подвергая их дестигматизации. Описывая многочисленные последствия зависимости, он в первую очередь акцентирует внимание на колебаниях между различными крайностями: трезвостью и дурманом, желанием и апатией, ответственностью и безответственностью, сосредоточенностью и рассеянностью – всю эту палитру Уоллес сводит к единой точке принятия. Писатель не осуждает своих героев, наоборот, подчеркивает, что испытывать самые разные чувства и эмоции является проявлением человеческой природы. Кроме того, постоянные погружения в «структуру чувства», стремление артикулировать неудобное и часто непроговариваемое – тоже метамодернистская практика. Показателен в этом плане эпизод с собранием бостонских АА: Рой Тони готов был оторвать голову

Кену Эрдеди, когда тот отказался с ним обниматься. Очевидно, что уязвимость и дискомфорт так же травматичны, как и весь путь к трезвости.

Прибегая к детализации, Уоллес подробно описывает последствия влияния на организм различных наркотических веществ. Так, в одной из глав описывается воздействие спектра амфетаминов (МДА / ДМА / ТМА / МДМА / ДОМ / СТП / ДМЗ): «<...> химически ДМЗ напоминает какой-то смешанный брак между ли-зергиновыми и мусцимолоидными, но значительно отличается от ЛСД-25 тем, что его воздействие менее визуальное и пространственно-церебральное, но более темпорально-церебральное и почти онтологическое, с некой примесью ускорения в стиле экспериментов с фенилкиламинами, благодаря чему потребитель воспринимает свои отношения с обычным потоком времени как радикально (и эйфорически, вот где голову поднимает схожесть с мусцимолами) измененные» [1, с. 202].

Также достаточно много внимания на страницах романа уделяется марихуане и особенностям ее употребления. В одной из глав подробно изложены последствия ее отмены: «<...> отходняк с травки: потеря аппетита, мания и бессонница, хроническая усталость и кошмары, импотенция и прекращение менструаций и лактации, циркадная аритмия, внезапное потение банного масштаба, спутанность сознания и моторные треморы, особенно паршивое повышенное слюноотделение – у нескольких новичков до сих пор при себе больничные чашки для слюны под подбородками, – обобщенные тревога, дурные предчувствия и ужас, и стыд из-за ощущения, что ни врачи, ни даже сами аэнщики на тяжелых наркотиках недостаточно сопереживают или сочувствуют “наркоману”, которого довел до ручки якобы самый легкий кайф в природе, добрейшее Вещество на свете» [1, с. 591]. То, что многим представляется простым курением, баловством является на самом деле сильнодействующим наркотиком. Еще в самом начале романа писатель изображает Эрдеди, который пытается завязать с марихуаной. Раскрывая шаблоны поведения наркомана, автор демонстрирует, как наркотик меняет ощущение и восприятие реальности. Отказываясь от постмодернистских принципов в пользу метамодернистских, Уоллес на примере этого героя изображает осцилляции между ясностью мысли и галлюцинациями, вызванными употреблением марихуаны. Причем эти колебания представлены в виде своеобразного «плана по исцелению»: «[Эрдеди] Приложит все свои упорство, волю и дисциплину и сделает угар настолько неприятным, настолько гнусным, отвратительным и неприятным, что отныне его поведение изменится, он никогда не захочет повторить этот опыт, так как память о четырех безумных днях намертво врежется в мозг. Он исцелит себя через крайность» [1, с. 30]. Осцилляторная динамика явно сопряжена со «структурой чувства» персонажа (в прямом значении): «Эрдеди уже давным-давно не чувствовал освобождения, облегчения или кайфа» [1, с. 29]. Понятия, которые могут быть восприняты как синонимичные, в контексте романа предстают как оттенки и полутона испытываемых героем чувств и эмоций.

«Предвестником» наркотического трипа Эрдеди становится насекомое, которое неоднократно появляется в тексте главы (см.: [1, с. 27, 29, 31, 34]). Явная интертекстуальная отсылка к рассказу «Превращение» Ф. Кафки подвергается перекодированию: с одной стороны, насекомое символизирует метаморфозы, происходящие с персонажем (у Кафки и в прямом, и в переносном смысле), с другой – является метафорой деградации наркомана. Причем Уоллес, вслед за чешским

классиком, намеренно убирает границы между реальностью и галлюцинацией, усиливая эффект отчуждения героя за счет их взаимопроникновения.

Быстрая потеря наркоманом человеческого облика многократно проиллюстрирована в произведении различными историями, поданными в реалистическом ключе. В одной из них наркоман Си, в поисках дозы героина, вкалывает себе средство для удаления засоров и практически моментально умирает, а друзья просто бросают его тело в мусорку, чтобы не подставлять себя. То есть наркоман является «мусором» не только для общества, но и для своих же товарищей по несчастью. В главе «Предположительно curriculum vitae Елены П. Стипли, 36 лет, 1.93 м, 104 кг, бакалавр гум. наук, магистр юр. наук» на протяжении пяти страниц описывается, как Джоэль самозабвенно готовит смесь для курения из кокаина и соды. Наконец, апогеем потери человеческого лица и одновременно демегафоризацией данной метафоры является история безымянной героини, которая кокаиновый угар совмещала с беременностью, в результате чего родила мертвого младенца без лица. И даже эту историю Уоллес встраивает в канву романа: наркоманка от отрицания постепенно приходит к принятию (благодаря группе бостонских АН).

Во многих описаниях наркотических трипов или же, наоборот, ломки из-за отмены сквозит некая параноидальность. Благодаря нарраторской детализации у читателя появляется возможность оценить масштаб катастрофы, происходящей с тем или иным героем.

Тема наркотиков затрагивает и Энфилдскую теннисную академию (ЭТА), некоторые ученики которой активно употребляют запрещенные вещества. Одни делают это для развлечения, другие – для достижения лучших спортивных результатов, третьи – для снятия стресса. Доступность и разнообразие наркотиков в академии поражают воображение. Роль дилера здесь выполняет Майкл Пемулис, который и сам употребляет. Именно у него Джим Трельч (один из учеников) крадет несколько капсул Тенуата. Судя по тексту, Пемулис является большим знатоком не только самих наркотиков, их химического состава, но и особенностей трипа. Так, в одной главе он рассказывает младшим ученикам о мухоморе и специфике его воздействия на организм. В другой главе герой пересказывает историю о последствиях принятия большой дозы ДМЗ (сленговое название – «Мадам Психоз»; это также имя одной из героинь романа), представляющего собой «кислоту, которая сама закинулась кислотой» [1, с. 253].

Наконец, рассматриваемая тема непосредственно касается и одного из главных персонажей – Хэла Инканденца. Еще в самом начале романа изображается, как он тайком накуривается в подвалах ЭТА. Хэл курит марихуану по схеме: «Полное употребление доступных ресурсов = отсутствие заметных отходов» [1, с. 60]. Кроме того, он получает двойное удовольствие: от травы и от секретности (хотя, судя по всему, старшие братья знают о его пристрастии). В течение произведения ситуация усугубляется, и в конце Хэл наконец осознает свою наркозависимость: «А значит, сам собой назревал вопрос, неужели Боб Хоуп [сленговое название марихуаны. – С.Т.] каким-то образом стал не просто важным событием дня, но и его смыслом. Это было бы довольно страшно» [1, с. 992].

Композиционное решение сюжетных линий в романе довольно оригинально. Два главных героя – Хэл Инканденца и Дон Гейтли – движутся в противоположных направлениях: Хэл – от трезвости к зависимости, Дон – от зависимости к

трезвости. Во многом именно на этой осцилляторной динамике и выстроена «Бесконечная шутка».

Еще один крайне важный и очень заметный тематический пласт в романе – это *тема психических расстройств*. Частично она перекликается с темой наркотиков и психотропных препаратов. В произведении многократно и подробно описывается разрушительное влияние алкоголя и наркотиков не только на физическое здоровье человека, но и на его психику. Например, нестабильное психическое состояние Крошки Юэла вызвано злоупотреблением алкоголем, что приводит его в итоге к необходимости лечения (он проходит курс алкогольной детоксикации). Особенно заметна связь наркотиков и психического состояния в стенах ЭТА. Нарратор констатирует факты, вполне коррелирующие с реальной статистикой: «Рекреационные наркотики более-менее традиционны для любой американской средней школы – возможно, из-за беспрецедентного давления: постлатентность, пубертатный период, ангст, грядущее взросление и т.д. Помогают сладить с интрапсихическими бурями и т.д. С самого основания академии существовал определенный процент игроков-подростков высокого уровня, которые улаживали внутреннюю погоду посредством химии» [1, с. 64]. Психика большинства учеников академии нестабильна, т.к. пубертатный период – не лучшее время для тяжелых физических нагрузок, спровоцированных бездумной погоней за успехом. Как это ни парадоксально, но многие ученики осознают данный факт. В диалоге Идриса Арсланяна с Тедом Шахтом реплика последнего очень красноречива: «<...> самоистязание – хрестоматийный симптом приступа тревожной депрессии» [1, с. 668].

Разговор о ментальных расстройствах и их признаках чаще всего происходит в контексте семьи Инканденца, почти все члены которой страдают от какого-нибудь психического недуга. Так, в романе многократно обсуждается алкоголизм Джеймса Инканденца, ставший возможной причиной его самоубийства. В то же время среди младших учеников ЭТА циркулирует другая версия: к суициду его подтолкнула ангедония (невротическое состояние, при котором человек лишен способности испытывать удовольствие). В произведении неоднократно упоминается ОКР (обсессивно-компульсивное расстройство) Аврил Инканденца. В примечании 234 Орин подробно описывает симптомы, а также сравнивает особенности ее поведения с поведением Марлона Бейна (эпизодический персонаж, у которого ОКР, судя по описанию, в более острой стадии): «По-моему, суть в том, что с настоящим клиническим обсессивно-компульсивным расстройством мне пришлось смотреть, как заходит в тупик жизнь моего бывшего напарника по корту, потому что ему приходилось мыться в душе три часа, а потом еще два – выходить из душа. Он впадал в такой паралич навязчивых движений, которые не служили никакой функции. Маман же, с другой стороны, может функционировать с навязчивыми состояниями, потому что она также навязчиво эффективна и практична по отношению к навязчивым состояниям» [1, с. 1221]. Кроме того, Орин говорит о многочисленных фобиях матери, при этом делая акцент на четырех наиболее важных (с его точки зрения):

- 1) закрытые пространства;
- 2) коммуникационная неточность;
- 3) нечистота;
- 4) боязнь не выходить из дома (см.: [1, с. 1225-1226]).

По Орину, этими фобиями список не ограничивается и к ним добавляется, например, боязнь бензина и др. При этом сам Орин также подвержен различным фобиям. В произведении упоминаются две из них: арахнофобия (боязнь насекомых; в данном случае тараканов и пауков) и акрофобия (боязнь высоты).

Еще в самом начале романа содержится намек на аутизм Хэла, т.к. он «поглощает информацию из книг как пылесос» [1, с. 22]. А в примечании 76 сообщается, что в детстве у него подозревали СДВ (синдром дефицита внимания). Но всё же его особенности объясняли одаренностью, т.к. «диагностические тесты ДЦРБ еще не научились точно разделять чисто невральные дары от мономаньячно-одержимых интересов или усилий самого юного Хэла: Хэл как будто во всем и всегда старался так, словно вся его жизнь зависела от того, чтобы кто-то порадовался его успехам, хотя никто ни разу даже не намекал, будто на его жизнь как-то влияет поддержание облика одаренного или не по годам развитого, или хотя бы исключительно радующего, – и когда он отчеканил в памяти целые словари, базы софта для проверки правописания и руководства по синтаксису и затем ему выпал шанс процитировать хотя бы малую часть того, что он вбил себе в оперативку, для гордо-безразличной матери или даже к этому времени весьма далекого от мира, как казалось Хэлу, отца <...> так вот, когда он извлекал требуемое из памяти и безупречно произносил перед определенными людьми, то ощущал почти ту же нежно-палевую ауру, как при послекусии ЛСД, некий молочный ореол, почти гало одобрения, тем молочней от безупречного безразличия Маман, которая так ясно давала понять, что его ценность несколько не обусловлена первым или даже вторым местом, ни в коем случае» [1, с. 1162-1163]. Из текста примечания видно, как формировались отношения Хэла с Маман. Поэтому неудивительно, что он представляет собой, возможно, самый тяжелый случай в семье. Герой пережил ПТСР (посттравматическое стрессовое расстройство), т.к. первым обнаружил тело мертвого отца. Это вызвало необходимость пройти терапию ПТСР, которая достаточно подробно описывается в романе. Впрочем, следует обратить внимание на некоторый скепсис со стороны нарратора (видимо, сам Уоллес не слишком доверял психотерапевтам). С самого начала Хэл вырабатывает собственную стратегию взаимодействия с врачом: «Я выдал ему все хрестоматийные симптомы отрицания, торга, гнева, еще шепотку отрицания, депрессии. Я перечислил свои семь хрестоматийных вариантов и достоверно поколебался между ними и среди них. Я предоставил этимологические данные по слову “принятие” вплоть до самого Уиклифа и французского *langue-d’ос* 14 века. Горе-психолог и усом не повел» [1, с. 297-298].

Как видим, сама эта поведенческая модель подана в метамодернистском ключе: осцилляции между крайностями, по мнению Хэла, выглядят психологически более убедительными. Но результативность данной терапии сомнительна, т.к. она породила у героя новый страх: «Я стал впадать в отчаяние. Стал предвидеть, что терапия горя никогда не кончится – я не смогу порадовать, меня никогда не выпустят. Буду переживать кафкианские встречи с этим человеком день за днем, неделя за неделей» [1, с. 299]. И, наконец, финал терапии выглядит несколько искусственно – возможно, потому, что отсутствие результата тоже является своеобразным результатом, который Хэл описывает очень формально: «За оставшиеся семь минут сессии на одобряющих глазах терапевта горя я простил себе все грехи. Он впал в эйфорию. Под конец, клянусь, его половина стола на метр поднялась от пола при виде моего терапевтически-хрестоматийного срыва в неподдельные чув-

ства, травму и вину, при виде моего хрестоматийного оглушительного горя, а затем отпущения грехов» [1, с. 301]. Думается, его ПТСР просто перешел в хроническую стадию. Ближе к концу романа психологическое состояние этого персонажа описывается следующим образом: «Хэл, пусть и пустой внутри, но не тупой, про себя рассуждает: то, что считается крутой и циничной трансцендентальностью над сентиментальностью, – на самом деле какой-то страх быть человеком по-настоящему, ведь быть человеком по-настоящему (по крайней мере, как он это представляет) – это, наверное, неизбежно значит быть сентиментальным, и наивным, и склонным к соплям, и вообще жалким, быть в каком-то основном внутреннем плане инфантильным, быть каким-то странным на вид дитем, которое анаклистически ползает по карте мира с большими глазами на мокром месте и мягкотелой конституцией, огромным черепом, фонтаном соплей. Что среди прочего в Хэле, наверное, действительно американское – это как он презирает то, без чего на самом деле одинок: вот это отвратительное внутреннее “Я” с недержанием сантиментов и потребностей, что скулит и корчится под крутой пустой маской, ангедонией» [1, с. 808].

Взгляд Уоллеса пессимистичен: ни препараты, ни терапия не приносят настоящего облегчения, они лишь притупляют боль и ретушируют наиболее заметные симптомы. В этом аспекте он не только сводит счеты с родителями (Аврил очень похожа на мать писателя), но и пытается посредством текста разобраться в себе самом, т.е. роман является своеобразной психотерапией для автора.

Ангедония как психическое заболевание подробно рассматривается на примере Кейт Гомперт, одной из обительниц Эннет-Хауса (как видим, здесь проходят курс лечения не только алкоголики и наркоманы, но и пациенты с расстройствами психики). Ангедония – это, по сути, разновидность депрессии, о чем нарратор и сообщает, предвзято историю Кейт: «<...> у так называемой депрессии много видов. Один из них слабый, иногда называется ангедонией или попросту меланхолией. Это некий духовный ступор, при котором человек теряет способность чувствовать удовольствие или привязанность к тому, что когда-то казалось важным. <...> Такой эмоциональный новокаин, эта депрессия, и хотя она не особенно болезненная, из-за ее омертвления теряешься и... ну, депрессируешь» [1, с. 805]. И далее он углубляется в специфику заболевания: «Понятия, которыми бросаются и принимают за должное люди без депрессии, – счастье, жизнерадостность, вкус, любовь, – освеживаются до самых костей и редуцируются до абстрактных идей. У них, так сказать, есть денотация, но нет коннотации. Ангедоники еще могут говорить о счастье, смысле и проч., но они потеряли способность что-то в них чувствовать, понимать их, надеяться на них или верить, будто те существуют в какой-либо форме, кроме концептуальной. Все вокруг становится собственным очертанием. Предметы становятся схемами. Мир – картой мира. Ангедоники могут передвигаться, но не имеют привязки к местности» [1, с. 806].

Далее нарратор упрекает современное искусство в «романтической глорификации» ангедонии, которая воспринимается не как серьезное психическое расстройство, а как «мировая усталость» или «модный сплин». Думается, подспудно писатель упрекает всю эпоху постмодерна в избыточности, глобализации и повсеместном брендинге. Ирония и цинизм постмодерна являются, по Уоллесу, основными причинами возникновения ангедонии: «Мы входим в духовный пубертатный период, когда вдруг осознаем, какой это великий трансцендентальный ужас – одиночество, исключенное заточение в самом себе. <...> Нам показывают,

как создавать маски сплина и черствой иронии с самого нежного возраста, когда лицо еще податливое, чтобы принять форму любой маски. А потом он так и остается – скучающий цинизм, что спасает нас от сопливых сантиментов и неумудренной наивности» [1, с. 807-808].

Для описания клинической картины автор прибегает к метафоризации, используемой в метамодернистском ключе – с помощью метафор нарратор погружается в «структуру чувства» героини: «Это уровень психической боли, совершенно несовместимый с человеческой жизнью в известном нам виде. Это ощущение, что радикальное и бескомпромиссное зло не просто одно из качеств, но самая суть сознательной жизни. Это ощущение отравления, пронизывающее “Я” на самых элементарных уровнях “Я”. Это тошнота клеток и души. Это неонемелое понимание, что мир – роскошный, живой, непохожий на карту, – от начала до конца мучительный, злой и антагонистически настроенный к “Я”, а вокруг депрессивного “Я” колышется, сгущается Оно, обволакивает своими черными складками и поглощает, так что достигается практически мистическое единство с окружающим миром, каждый компонент которого несет боль и вред “Я”» [1, с. 809]. Все эти описания поражают невероятной точностью, и это неудивительно, т.к. писатель сам страдал депрессией.

В контексте разговора о Кейт Гомперт поднимается еще одна важная для романа тема – *тема суицида*. За этой героиней в клинике установлено круглосуточное наблюдение, т.к. она уже несколько раз пыталась покончить с собой: «Две предыдущих попытки суицида, последняя – буквально прошлым летом. Прием Би-Валиума прерван через два года применения, Ксанакса – через год: обнаружены случаи злоупотребления назначенными лекарствами. Униполярная депрессия, вполне классическая, характеризуется крайней дисфорией, тревогой с приступами паники, паттернами дневных вялости / возбуждения, суицидальным Мышлением с Намерением и без. Первая попытка – случай с угарным газом, но автомобиль в гараже заглох раньше, чем был достигнут летальный уровень гемотоксичности. Затем прошлогодняя попытка – сейчас шрамов не видно, сосудистые узлы на запястьях скрыты коленями, которые она обняла. Она продолжала таращиться в дверь, в которую вошел доктор. Последняя попытка – обычная передозировка лекарствами» [1, с. 84]. Нарратор также вкратце характеризует здешний контингент: «Больше половины суицидников в психиатрических отделениях – всякие чирлидерши после двух флаконов Мидола из-за несчастной школьной любви или серые асексуальные депрессивные одиночки, безутешные после смерти домашнего любимца» [1, с. 84-85].

А вот сама Кейт в разговоре с врачом достаточно подробно описывает собственную типологию: «По-моему, должны быть разные виды суицидников. Я не из тех, у которых ненависть к себе. Тип, который вроде такой “Я дерьмо, и миру будет лучше без несчастного меня”, который так говорит, а сам представляет, что все скажут на его похоронах. Встречала я такой тип в отделениях. Несчастный-я-ненавижу-себя-накажите-меня-приходите-ко-мне-на-похороны. А потом показывают фотки 20×25 своей дохлой кошки. Это все хрень, сплошная жалость к себе. Это хрень. У меня нет особых проблем. Меня не завалили на экзамене, не бросили. Эти типы. Вот они делают себе больно. <...> Последнее, чего я хочу, – это боль. Я просто больше не хотела так себя чувствовать. Я не верю... не верила, что это ощущение когда-нибудь уйдет. Не верю. До сих пор. Лучше ничего не чувствовать, чем это» [1, с. 87]. Думается, для самого Уоллеса, как и для его героини,

суицид – это способ избавиться от боли: в 2008 г. писатель покончил с собой в возрасте 46 лет. В этом контексте размышления о самоубийстве кажутся пророческими.

Тема суицида красной нитью проходит через весь роман благодаря Джеймсу Инканденца. Отец Орина, Марио и Хэла покончил с собой в возрасте 54 лет, засунув голову в микроволновку. Этот факт часто упоминается в диалогах героев и нарраторских ремарках и отступлениях. Кроме того, он определяет взаимодействие между оставшимися членами семьи. Сама эта тема подана в метамодернистском ключе: нарратор (а вслед за ним и герои) напрочь избавляется от иронии в размышлениях о суициде, любой суицидник (как потенциальный, так и реальный) осциллирует между жизнью и смертью, а любые попытки объяснения причин – не что иное, как погружение к «структуру чувства», стремление дать максимально точное определение эмоциям и ощущениям.

Ближе к концу книги нарратор возвращается к данной теме в пространных (лишь на первый взгляд) размышлениях: «Человек с так называемой психотической депрессией, который пытается покончить с собой, делает это не из “безнадежности” или любой абстрактной мысли, что дебет и кредит его жизни не сходятся. И уж конечно не потому, что смерть ему вдруг кажется привлекательной. Человек, чья невидимая агония достигает определенного невыносимого уровня, убивает себя по той же причине, почему в конце концов спрыгивают из окна горящей высотки. Не заблуждайся насчет тех, кто прыгает из горящих окон. Страх падения с большой высоты по-прежнему не меньше, чем для тебя или меня у того же самого окна, пока мы просто любимся красивым видом; т.е. страх падений остается константой. А переменная здесь – другой страх, пожара: когда пламя подбирается близко, разбиться насмерть кажется наименее ужасным из двух страхов. Это не желание спрыгнуть; это страх перед пламенем. И все же никто внизу на тротуаре, кто задрал голову и кричит “Не надо!” и “Держись!”, не понимает прыжка. До конца – нет. Нужно самому оказаться в ловушке и почувствовать пламя, чтобы по-настоящему осознать страх куда больший, чем перед падением» [1, с. 810]. Если поместить эту цитату в более широкий контекст, то проявляется следующее. Во-первых, с большой долей вероятности Уоллес раскрывает причины собственного самоубийства. Во-вторых, описываемый пример с горящей высоткой – это пророческое предвидение теракта в Нью-Йорке 11 сентября 2001 г. Осциллируя между эросом и танатосом, и нарратор, и многие герои склоняются, к сожалению, в сторону танатоса.

Особенности психологического состояния некоторых персонажей раскрываются через *тему снов / кошмаров*. Герои не просто видят сны, это всегда кошмары, отражающие состояние их психического здоровья. Например, фобии Орина преследуют его и в сновидениях: «Когда всю ночь снятся кошмары о пауках-и-высоте, утро выдается особенно мучительным: иногда приходится выпивать три чашки кофе, два раза принять душ и выйти на пробежку, чтобы ослабить хватку на горле души <...>» [1, с. 56]. Очевидно, что эти сны болезненны, т.к. ему нужно время, чтобы отойти от них и «включиться» в реальность. Об интенсивности его кошмаров можно судить по следующей цитате: «<...> Орин пробудился после ночи кошмаров – проснулся и судорожно сжегился в позе эмбриона, разбитый и в душевном мраке, с пульсирующими глазами и мокрым силуэтом на простыне, похожим на меловой контур криминалиста <...>» [1, с. 58]. Кроме того, в одной из глав состояние Орина во время сна показано через призму восприятия Джоэль:

«Так что в 04:00 Джоэль не спала, второй раз протирала за холодильником, пока Орин плакал во время кошмара, который, как ей почему-то казалось, по праву должен был присниться ей» [1, с. 869].

Постоянные кошмары преследуют и Хэла. Обсуждая со старшим братом свою терапию горя, он вскользь признается: «О. [Орин. – *С.Т.*], мне становилось все хуже и хуже. Я хирел. Я не мог уснуть. Вот тогда и начались кошмары. Мне все снилось лицо в полу» [1, с. 298]. Даже если Хэл видит обычный сон, то он все равно похож на кошмар. В одной из глав встречаем соответствующую ремарку: «Сон напоминал кошмар <...>» [1, с. 989]. А в небольшой главе «Самый конец октября ГВБВД» подробно описывается один из них: «Хэлу Инканденце опять приснился этот новый кошмарный повторяющийся сон, где у него выпадают зубы, становятся как сланец и крошатся, когда он жует, и расслаиваются, и толкутся в мелкую пыль во рту; в этом сне он ходил, сжимая мяч, сплевывая крошку и пыль, пока с одной стороны его все больше мучил голод, а с другой – страх. Все разъела великая оральная гниль, на которую Тедди Шахт из кошмара даже смотреть отказался, сославшись, что опаздывает на какую-то встречу, и вообще все, кого Хэл встречал, увидев его крошащиеся зубы, смотрели на часы и исчезали с нелепыми оправданиями – общая атмосфера гниющих зубов служила симптомом чего-то более страшного и омерзительного, с чем никто не желал лишний раз сталкиваться» [1, с. 529]. Любопытно, что доминантой этого кошмара является мотив гниения, распада, что, думается, коррелирует с постепенным погружением героя в наркотическую зависимость, обязательным атрибутом которой становится планомерный распад личности. То есть кошмары Хэла – это сны-предвестники.

Сны Трельча (однокурсника Хэла) также близки к кошмарам. В их описании использована метафоризация: «Он [Трельч. – *С.Т.*] в таком неприятном опиоидном лихорадочном состоянии полудремы, скорее фуги, чем сна, не плывет, а скорее брошен на произвол судьбы в суровых морях, где его могуче швыряет то в полудрему, то из нее, – полудрему, когда разум еще бодрствует и можно спросить себя, спишь ты или нет, даже во сне. И любые сны рваные по краям, пожеванные, неполноценные» [1, с. 74]. И далее нарратор размышляет об их природе: «Я прихожу к выводу, что ощущение самых худших кошмаров – ощущение, которое можно почувствовать как во сне, так и наяву – идентично самой форме этих худших кошмаров: внезапное внутрисонное осознание, что сами суть и центр кошмара всегда были с тобой, даже наяву: просто ты их... не замечал; и потом – тот ужасающий промежуток между осознанием, что именно ты не замечал, и тем, как оборачиваешься посмотреть, что же было рядом с тобой, все это время. ...Твой первый кошмар вдали от дома и родителей, твоя первая ночь в академии – уже тогда оно было с тобой: сон о том, как просыпаешься от глубокого сна, вдруг вскакиваешь в поту и панике, ошеломленный внезапным чувством, что рядом с тобой, в этой самой темной незнакомой комнате общежития, находится квинтэссенция абсолютного зла, суть и центр зла прямо здесь, в этой комнате, прямо сейчас» [1, с. 74-75]. Здесь продвигается мысль о том, что в снах реализуется темная сторона личности. Это Зло, которое рвется наружу, и самое главное для человека – противостоять ему. Психотравмы, стрессы, наркотики активно подкармливают Зло, которое постепенно преодолевает сопротивление человека. По Уоллесу, спасает только вера – в Бога и собственные силы.

Наконец, в финале романа автор демонстрирует, насколько тонка грань между сном и явью. Дон Гейтли, отказавшийся в больнице от анестетиков, то провалива-

ется в сон, то выплывает из него: «Почти наверняка приснившимся и нереальным был эпизод, когда Гейтли резко очнулся и увидел миссис Лопате – обже дарт из Сарая, которую время от времени приносили в Эннет-Хаус и устанавливали перед телевизором, – сидящую в металлически-сером инвалидном кресле с перекошенным лицом, упавшей головой, свалывшимися волосами, смотревшую не на него, а скорее как будто на капельницы и что-то обозначающие мониторы сверху и позади его большой колыбели, то есть не говорившую с ним и даже не смотревшую на него, но все равно в каком-то смысле его поддерживавшую, каким-то образом. И хотя она ни при каких обстоятельствах не могла здесь оказаться, тогда Гейтли впервые осознал, что это именно она, кататоническая миссис Л., была той самой женщиной, которую он видел по ночам, когда она трогала дерево на газоне перед блоком №5, иногда, когда он только стал сотрудником. Что это все один человек. И что это осознание было настоящим, хотя сама женщина в палате – нет, и из-за этих хитросплетений глаза снова закатились и он снова отключился» [1, с. 951-952].

Границы между сном и реальностью трудноразличимы для героя, хоть он уже продолжительное время пребывает в трезвом состоянии (причина, по которой он отказался от обезболивающих, – боязнь сорваться и снова вернуться к наркотикам). Горячечный и болезненный сон персонажа постепенно превращается в метасон: «Затем он [Гейтли. – С.Т.] задумался, что это первый сон, который он помнит, чтобы во сне он хотя бы знал, что это сон, не говоря уже о том, чтобы лежал и задумывался о том, как задумывается об откровенной сонности сна, который ему снится. Мысль эта быстро стала такой многослойной и запутанной, что у него закатились глаза» [1, с. 964-965]; «Горло до сих пор было какое-то не такое. Это же та самая удушающая онемелость из снов, кошмаров, понял Гейтли» [1, с. 966].

Тема снов / кошмаров постепенно выходит на уровень архетипов. В больнице Гейтли видит сон, в котором к нему приходит Смерть и рассказывает о фигуре матери: «Смерть говорит, что женщина, которая сознательно или невольно тебя убивает, – это всегда женщина, которую ты любишь, и в следующей жизни она всегда становится твоей матерью. Вот почему мамы так одержимы любовью к своим детям, почему они так стараются, несмотря на свои личные проблемы, сложности или зависимости, почему твое благополучие они ставят выше своего и почему в их одержимой материнской любви всегда имеется такой как бы легкий привкус эгоизма: они пытаются загладить вину за убийство, которое никто из вас не помнит, разве что, может, во снах» [1, с. 989]. Достаточно странная интерпретация архетипа матери, по сути, всего лишь описывает инстинкт, присущий большинству матерей.

Таким образом, данная тема, как и остальные в романе, раскрывает психологическое состояние героев, а также предоставляет дополнительные сведения об их ментальном здоровье.

Одной из центральных в книге является и *тема спорта*. Сюжет частично выстроен вокруг ЭТА. Уоллес, посвятивший часть жизни профессиональному теннису, не просто описывает этот вид спорта со знанием дела, а репрезентирует целую философию тенниса: «<...> настоящий теннис – не смесь статистического порядка и экспансивного потенциала, которые так почитают техники от игры, но совершенно противоположное – беспорядок, предел, точки, где все ломается, фрагментируется в красоту. Настоящий теннис сводим к определенным факторам или кривым вероятностей не более, чем шахматы или бокс, две игры, гибридом

которых он и является» [1, с. 98]. Теннис – это одновременно и спорт, и игра, в ходе которой игроки реализуют на корте несчетное количество возможностей (в первую очередь, действий и реакций), «бесконечность бесконечностей выбора и исполнения, математически бесконтрольная, но человечески локализованная, скованная талантом и воображением “Я” и оппонента, зацикленная на самое себя сдерживающими границами мастерства и воображения, которые всегда превосходят одного из игроков, которые не дают выиграть обоим, которые, в конце концов, и делают игру игрой, – эти границы “Я”» [1, с. 98]. Данные размышления нарратора коррелируют с заглавием романа, которое имеет такое же бесконечное множество интерпретаций. В его основу заложен оксюморон, т.к. шутка всегда имеет финал, вызывающий смех или улыбку. Отсутствие же финала нивелирует само понятие шутки, превращает ее в обычную историю без конца (структурно роман соответствует данной оптике, т.к. не имеет ни начала, ни концовки – в классическом понимании художественного текста).

Уоллес полностью погружается в теннис: «Бесконечная шутка» изобилует подробными описаниями тренировок теннисных матчей, стратегий и техник игры. Неотъемлемым элементом обучения также является просмотр картриджей с записями теннисных сетов профессиональных игроков. В одной из глав даже представлена типология теннисистов – «отчаянный», «одержимый» и «удовлетворенный» (подробнее см.: [1, с. 138-139]).

Несмотря на внешнюю аристократичность и привилегированность, теннис – очень изнурительный вид спорта. Почти все ученики ЭТА измождены и истощены тренировками и турнирами. Физическая выносливость обратно пропорциональна эмоциональному выгоранию: чем больше ученик тренируется и улучшает свой результат на корте, тем глубже он погружается в депрессию, невыносимость которой многие заглушают наркотиками. Обращают на себя внимание некоторые характерные детали. Описывая очередную тренировку, нарратор упоминает об обязательном наличии ведра для рвоты. И если у Пемулиса рвотный рефлекс срабатывает перед выступлением и является следствием нервного переживания, то для всех остальных рвота, вероятнее всего, – следствие изнурительной тренировки. Очень суровый тренер Штитт (немец по национальности, что отражено и в его речи) упрекает учеников в том, что им постоянно что-то мешает: «Больной колено и спина. Травма в паху после неправильного шпагата. В локте боль. Ресничка в глаз. Красное горло. Красивая девочка на трибуна, наблюдайт. Как тут играют? Много народ – пугайт, мало народ – не воодушевляйт. Всегда что-то» [1, с. 539-540]. При этом его философия достаточно проста: «Мир внутри одинаков, всегда, если оставаться в себе» [1, с. 540]. Он призывает своих учеников к соблюдению баланса между внутренним миром и внешним. По его мнению, главный залог успеха – именно в таком гармоничном сочетании.

Не забывает нарратор упомянуть и о неизбежных издержках, таких как небольшая физическая деформация и неравномерно развитая мускулатура рук. В одной из глав внешний вид учеников описывается следующим образом: «Так что у большинства старшеклассников ЭТА яркий загар на руках и ногах, от чего они приобретают классический вид кадавров, наспех слепленных из разных кусков тел, особенно если добавить к этому перекачанные ноги, обычно впалые груди и руки разных размеров» [1, с. 119]. Конечно, неравномерный загар – не самая большая проблема. Есть в этом описании что-то настораживающее и отталкивающее, с оттенком дегуманизации (человек воспринимается как безликое тело).

В контексте романа теннис также формально является наследием семьи Инканденца. Джеймс Инканденца – основатель ЭТА – еще в детстве познакомился с этим видом спорта благодаря своему отцу. Воспитанниками академии являются Орин (до определенного момента) и Хэл. Даже Марио, несмотря на врожденные физические недостатки, сопровождает Хэла на корте и живет с ним в одной комнате. Однако в определенный период жизни Джеймс отходит от дел, увлекшись кинопроизводством. Орин уходит из тенниса в американский футбол. В юниорской лиге остается только Хэл, но и его интересы тяготеют в большей степени к гуманитарным наукам, нежели к спорту. Очевидно, что у членов этой семьи мало общего. Тем не менее в произведении многократно описываются успехи Хэла на корте. В самом начале романа Чарльз Тэвис, представляя его приемной комиссии, дает следующую характеристику: «Этот мальчик – балерун от спорта» [1, с. 21]. А в главе «6 ноября Год Впитывающего Белья для Взрослых “Депенд”» нарратор, прибегая к метафоризации, описывает его игру фразой: «Деликатная и гибкая, довольно рассудочная игра Хэла не изменилась, но в этом году будто отрастила зубы» [1, с. 305]. В этой же главе описывается стиль и других учеников академии. Например, о Джоне Уэйне говорится следующее: «Игру Джона Уэйна можно описать как игру с автоматической красотой» [1, с. 306]. При этом есть и ученики, которые не гонятся за победой (по разным причинам). Среди них – Тед Шахт, который играет ради удовольствия. Но нарратор дает понять, что это не столько его сознательный выбор, сколько стечение различных обстоятельств: «От того, как Пемулис, Трельч, Сбит и Аксфорд употребляют вещества, восстанавливаются после употребления, от их жаргонного аргю для общения о различных веществах у Шахта мурашки по коже, ну, чуточку, хотя с тех пор, как перелом колена переродил его в шестнадцать лет, он приучился жить своей внутренней жизнью и не лезть в чужие» [1, с. 314]. Кроме того, не все ученики психологически готовы к поединкам на корте (неоднократно упоминается рвота Пемулиса перед каждым матчем – так его желудок реагирует на стресс).

Теннис описывается не только как спорт, но и как своеобразный вид искусства. Помимо физической выносливости здесь требуется интеллект: «В большинстве юниорских матчей все, что после четвертого гейма, – чаще всего уже так, формальность. К этому времени оба игрока знают итоговый счет. Видят общую картину. Уже решили, кто проиграет. Соревновательный теннис, стоит достигнуть определенного плато навыка и закалки, во многом происходит в голове» [1, с. 316].

Думается, эта интеллектуальная составляющая была упущена Орином. Его присутствие в теннисе в произведении не описывается. Но он посещает ЭТА, чтобы поддержать Хэла во время матча со Стайсом. Так называемая «журналистка» Елена Стипли (переодетый агент Хью Стипли), сопровождавшая старшего из братьев Инканденца, разговорила Делинта, одного из тренеров академии, который признался, что Орин – «игрок одного приема», а у Хэла больше шансов добиться успехов в теннисе. Возможно, переход Орина в американский футбол в большей степени связан с желанием дистанцироваться от своей семьи. Однако попал он в футбольную команду благодаря случаю (изначально тренер его отверг) – один из игроков сломал ногу и таз. Орин достаточно быстро осваивается в новом для себя виде спорта: «Вскоре он уже посылал мяч на 60 ярдов без помех, упражняясь на поле наедине с ассистентом спецкоманд – мечтательным человеком с “Голуазом” во рту, который применял метафоры с небом и полетом и называл Орина “эффе-

бом” – телефонный звонок тайком младшему брату показал, что Орин напрасно переживал, и это не оскорбление. На вторую неделю О. бил на 65 ярдов – по-прежнему без снэпов или помех, – с чистым и безупречным ритмом, с пугающе тотальной концентрацией на взаимодействии между ногой и кожаным яйцом. На третью неделю его уже не отвлекали и десять бешеных гипофизных великанов, которые бушевали, пока он принимал снэп и делал шаг вперед среди хрюка, хруста и мясистых шлепов межличностных контактов <...>» [1, с. 343].

Однако нарратор не скрывает иронии в адрес футбола, отмечая приоритет грубой физической силы и отсутствие интеллектуальной составляющей. Любое сравнение вскрывает эту иронию: «<...> футбольное поле – по сути, неестественно вытянутый теннисный травяной корт <...>» [1, с. 344]. В примечании 269 этот вид спорта атрибутируется как «пыхтящий, хрустящий балет подавленного гомозеротизма» [1, с. 1231]. Эти два вида спорта являются в романе своеобразной антитезой: теннис – аристократичная, эстетская игра; американский футбол – агрессивная и шумная. Нарратор даже фиксирует разницу в зрительской поддержке: «Экстаз и поддержка зрителей такие тотальные, что перестают быть множественными и сливаются в один как бы коитальный стон, одну долгую гласную, песнь чрева, рокот рева, приливный, амниотический, – голос, можно сказать, Бога. Это не чинные теннисные аплодисменты, на которые по-отечески цыкает арбитр» [1, с. 347].

Отдельного упоминания заслуживает Эсхатон – выдуманная Уоллесом игра (словно предвосхищающая Квиддич Джоан Роулинг), которой полностью посвящена глава «8 ноября Год Впитывающего Белья для Взрослых “Депенд” День Взаимозависимости *Gaudeamus igitur*». Эсхатон – это игровая модель «бомбардировки» мира (т.е. его полного уничтожения): теннисный корт представляет собой прямоугольную проекцию планеты Земля. В игре участвуют от 8 до 12 игроков в возрасте 12-15 лет. Ее особенность заключается в том, что используется теннисный инвентарий – ракетки и 400 «убитых» мячей, выполняющих функцию «бомб». «Именно элегантная сложность игры, удовольствие от выполнения простых ролей и полный отрыв от реалий настоящего составляют большую часть ее привлекательности для детей. Плюс она такая захватывающая, что можно и подсесть, а также шокирует взрослых» [1, с. 378], – так представляет нарратор игру читателю в самом начале главы. В ее основе лежит реконструкция модели мира со всеми его атрибутами: «Еще одна причина, почему каждому мастеру-статистику нужно быть особым гибридом технаря и маньяка – барочный аппарат каждого Эсхатона прорабатывается заранее, а затем преподносится несколько незрелым мировым лидерам, которые могут очень быстро заскучать. Кворум Комбатантов должен одобрить симуляцию конкретной мировой ситуации, которую Господ [Отис П. Господ – один из учеников ЭТА. – С.Т.] разрабатывал ночами напролет: силовое распределение земля-вода-воздух; этническая, социологическая, экономическая и даже религиозная демография каждого Комбатанта, плюс набросанные в общих чертах психологические портреты всех участвующих глав государства; превалирующая погода в разных квадрантах карты; и т.д.» [1, с. 381].

Во время игры участники во многом учатся контролю – как внешнему, так и внутреннему, что отражается и в самой ее сути: «<...> настоящий сеанс Эсхатона до странного тих, почти как под транквилизаторами. Стандартный раунд Эсхатона проходит на скорости шахматного матча гроссмейстеров. Ибо игроки на корте становятся почти пародийно взрослыми – степенными, трезвомыслящими, гуманными и рассудительными двенадцатилетними мировыми лидерами, которые ста-

раются не дать неподъемному весу ответственности <...> сломить их решимость пойти на все, что потребуется, лишь бы сохранить строй жизни своего народа» [1, с. 384].

Есть в этой игре что-то философское, рефлексивное. В контексте романа ее можно трактовать как метафору мирового порядка: наличие общепринятых правил не дает гарантии их соблюдения всеми сторонами; иллюзия контроля разрушается в тот момент, когда одно событие провоцирует неконтролируемую цепную реакцию. В подробном описании Эсхатона Уоллес воспроизводит пугающе реалистичную микромодель существующего мира.

Тема сепаратизма и терроризма обозначена в романе описанием действий различных сепаратистских группировок. В главе «Алфавитный перечень организаций separatisteur'ского / антионановского толка, чья деятельность против Взаимозависимости / Реконфигурации классифицирована КККП и ДНССША как террористическая / вымогательская по своему характеру» дан список сепаратистских группировок:

- Les Assassins des Fauteuils Rollents (AFR);
- Le Bloc Québécois;
- Калгарийская проканадская фаланга;
- Les Fils de Montcalm;
- Les Fils de Papineau;
- Le Front de la Libération de la Québec;
- Le Parti Québécois (см.: [1, с. 171]).

Их деятельность связана преимущественно со сложившейся геополитической ситуацией. ОНАН в романе (Организация Независимых Американских Наций) – это объединение североамериканских стран (Канады, США, Мексики) с ведущей ролью / управлением США. В основном тексте книги эти группировки по большей части лишь упоминаются (например, Орин заметил частое появление возле себя инвалидов-колясочников (AFR), а его мать Аврил внесена в их список людей, за которыми необходимо вести наблюдение).

Наибольшее внимание уделяется деятельности AFR. Однако история возникновения этих организаций вынесена в примечания. Так, в примечании 304 подробно излагается генеалогия убийц-колясочников, а также дана следующая характеристика: «Квебекские Les Assassins des Fauteuils Rollents по сущности своей культисты, заявляющие свои политический *raison d'être* и философский *dasein* в североамериканском социоисторическом интервале заметного преломления особого интереса, предшествовавшего – но ни в коем образе не, как безосновательно заявляют некоторые посредственности, состоявшего в непосредственной причинно-следственной связи – почти одновременным инаугурациям онанского правительства, континентальной Взаимозависимости и коммерческого спонсирования лунного онанского календаря. Между тем, как и большинство канадских культистских образований, однако, Убийцы-колясочники и их культистские деривации тем не менее проявили себя существенно более фанатичными, менее благорасположенными, менее благоразумными и существенно более недоброжелательными – резюмируя, более непредсказуемыми в действиях для предугадывания, контроля, переговоров и вмешательства ответственными лицами, чем самые пылкие американские конспираторы» [1, с. 1248]. В этом же примечании раскрываются и причины передвижения в колясках: по одной из версий, многие представители этой группировки в детстве были участниками La Culte du Prochain Train

(«культы следующего поезда»). Суть «игры» заключалась в том, чтобы прыгнуть перед проходящим поездом, в результате чего многие лишались ног.

Из примечания 110 известно, почему именно канадцы являются основоположниками террористических организаций. Дело в том, что к моменту времени, описываемому в романе, ОНАН пережила экологическую катастрофу, последствия которой в большей степени сказались на Канаде (в частности, на Квебеке). Хэл в разговоре с Орином достаточно подробно их живописует: «Теперь в основном именно у западных квебекцев детишки размером с “фольксвагены” шлепают по округе без черепах. Это у квебекцев хлоракне, треморы, обонятельные галлюцинации и новорожденные с единственным глазом посреди лба. Это в восточном Квебеке зеленые закаты, реки цвета индиго, чудовищно асимметричные снежинки и лужайки перед домом, через которые каждое утро приходится прорубаться с мачете, чтобы ехать на работу. Это им достались набеги диких хомяков, бесчинства Детей и коррозионный туман» [1, с. 1188]. Орин считает всех канадцев сепаратистами. Хэл же не видит в существовании данных группировок никакой существенной угрозы, отмечая несерьезность, декларативность сепаратистского движения: «Редкие бомбежки тортами и гуано, установка зеркал на одиноких дорогах, да даже раскардаш чиновников и ботулизованные парочки банок с орехами. Это все никого на колени не поставит. Это все не представляет какой-то серьезной угрозой ни Канаду, ни Квебек» [1, с. 1194]. Тем не менее на уровне онановского правительства существует Департамент неопределенных служб (который квебекские сепаратисты окрестили как BSS – Bureau des Services sans Spécificité), занимающийся расследованием деятельности террористических группировок. Сотрудниками этого департамента являются Марат и Хью Стипли. Последний работает под прикрытием, изображая из себя «журналистку» Елену Стипли.

Придуманые Уоллесом сепаратистские организации представлены как неизбежное следствие онанской политики и, в частности, президента страны Джонни Джентла. Автор явно критикует внешнюю политику США, заглянув в самую суть и даже в какой-то степени предвосхитив появление некоторых ее представителей.

Таким образом, представленный в данной статье краткий обзор тем романа демонстрирует его глубину и потенциал полифонического текста.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЕ ССЫЛКИ

1. Уоллес Д.Ф. Бесконечная шутка: роман / Дэвид Фостер Уоллес / пер. с англ. С. Карпова, А. Поляринова. – М.: Изд-во АСТ, 2019.

THE THEMATIC RANGE OF DAVID FOSTER WALLACE'S NOVEL "INFINITE JEST"

S.E. Trunin

*Belarusian State University of Informatics and Radioelectronics,
Minsk, Belarus, trunin_s@mail.ru*

This article examines the thematic range of David Foster Wallace's novel "Infinite Jest." It analyses the specificity of the book's themes: fathers and children, domestic violence, sports, drug addiction, mental disorders, suicide, and others. The article highlights the particular use of postmodern and metamodern tools in their exploration.

Keywords: thematic range; postmodernism; metamodernism; irony; oscillations; detailing.