

Ю. П. Андрушко

Символика пространства в рассказе Т. Уильямса «Тайны “Джой Рио”»

Стремясь в своем творчестве «извлечь вечное из безнадежно ускользающего, преходящего...», Уильямс создает художественные тексты, в которых взаимодействуют историко-социальный и условно-символический планы¹. Как следствие, пространство, в котором существуют уильямсовские персонажи, значимо не только как историко-социальный фон, но и как символическая модель мира, жестокого, сурового и одновременно прекрасного. В то же время темные крохотные комнаты, в которых живут герои, становятся символическим отражением их внутреннего мира. Рассказ «Тайны “Джой Рио”» («The Mysteries of the Joy Rio», 1941), выбранный нами для анализа в данной статье, интересен тем, что созданные в нем пространственные образы соотносимы с образом повседневности и человеческого существования в целом.

В основе сюжета анализируемой новеллы — невеселая история постаревшего часовщика Пабло Гонзалеса. В молодости он был полон изящества и обладал особенной «темной грацией», которая совершенно обворожила престарелого мистера Кроджера. Встретив Пабло на конгрессе часовщиков в Далласе, штат Техас, мистер Кроджер увез юношу к себе в маленький полутемный магазин, где они прожили некоторое время, пока старший из них не умер от смертельной болезни, несколько лет гнездившейся в его грузном теле. Умирая, старик рассказывает юноше о тайных любовных похождениях, которые поддерживали его жизнь, пока он не встретил Пабло. Пытаясь предостеречь любимого от роко-

вых ошибок, старик выкладывает перед ним правила поведения одиночек, добивающихся запретной любви в темных уголках скандально известного кинотеатра «Джой Рио». Тихий и верный юноша шокирован исповедью и игнорирует полученные советы. Унаследовав магазинчик, Пабло превращается в такого же грузного уставшего старика, каким некогда был его покровитель. В нем трудно узнать прежнего Пабло и даже трудно назвать его прежним именем, потому повествователь предпочитает говорить о нем как о мистере Гонзалесе. За семнадцать лет, прожитых в одиночестве, герой постепенно привыкает к монотонному звуку тикающих часов — а их в магазине сотни — и почти перестает думать о мистере Кроджере. Однако он нуждается в человеческом тепле. Так и не встретив своего Пабло, мистер Гонзалес приобщается к тайным делам любителей старого кинотеатра. Однажды он узнает, что смертельно болен той самой болезнью, от которой умер его покровитель. Именно с этого момента, по словам повествователя, и начинается собственно история, воссозданная в рассказе. Болезнь причиняет боль, но при этом почти возвращает мистеру Гонзалесу прежний изящный облик. Примирившись с мыслью о смерти, мистер Гонзалес все чаще посещает «Джой Рио». Как-то вечером он приходит в кинотеатр раньше обычного. Его внезапный приход мешает молодой паре — юному билетеру и его девушке Глэдис. Разозлившийся билетер устраивает скандал, на чем свет стоит ругая героя. Испугавшись, Гонзалес пытается укрыться на верхних этажах кинотеатра. Под самой крышей он встречает темную фигуру, которая оборачивается умершим мистером Кроджером. Повествователь умалчивает, является ли эта фигура призраком или фантазией Пабло, более важным является для него то, что Кроджер пытается успокоить Гонзалеса, вновь и вновь монотонно повторяя ему старый урок: «...patience is what you must have when you don't have luck»². Успокоенный, Гонзалес перестает реагировать на реальность: «The gentle advice went on, and it went on, Mr. Gonzales drifted away from everything but the wise old voice in his ear, even at last from that, but not till he was entirely comforted by it»³.

Заметим, что мистер Гонзалес проводит свои дни в «the tiny dim shop»⁴, который к тому же является его домом, унаследованным от мистера Кроджера. Поскольку герой постепенно становится все более грузным, пространство магазина автоматически сужается,

почти не оставляя места для свободных движений; свободные движения словно и не нужны персонажу, «деликатно и с точностью» работающему «в застывшей позиции» над «замусоренным» столом: «...Mr. Gonzales automatically rose from his stooped position over littered table...»⁵. Свою свободу Пабло проявляет, когда «dusty skylight at the back of the shop»⁶ подсказывает ему, что наступил вечер. Но и тогда из своей застывшей позы герой поднимается «автоматически» для того, чтобы совершить одинокий и грустный ритуал в стенах старого кинотеатра: «He did not go far and he always went in the same direction...»⁷. Некоторая механистичность, наблюдаемая в «свободных» проявлениях героя, сочетается с печальным образом магазина: «замусоренный» стол, «тусклый» свет, «монотонное» тиканье часов, беспрестанно звучащее в магазине. Благодаря последнему пространство магазина становится символическим изображением повседневности, безрадостной, монотонной, тусклой, как тот свет, что проникает в магазин из окна. Нужно сказать, что мистер Гонзалес не единственный персонаж в рассказе, у которого есть часы. Безымянные жители бедного квартала, в котором живет герой, вынуждены приносить ему для ремонта старые будильники, без которых невозможно «нормальное» течение будней. В итоге старые будильники управляют жизнью людей: «...an old alarm clock which had to be kept in condition to order their lives»⁸. В этом смысле мистер Гонзалес несколько возвышается над жителями квартала: за долгие годы работы в магазине он привык к монотонному звуку и теперь совершенно не замечает его. Однако тиканье не останавливается ни на минуту, напоминая о разрушительной силе и об ограниченности времени, которое дано человеку (мысль о разрушительной силе времени — одна из центральных идей в новеллистике Т. Уильямса: «Трое игроков в летнюю игру», «Двое в одной команде», «Мисс Койнт из Грина» и др.). Даже будучи часовщиком, Гонзалес не способен управлять временем, он лишь бережно и добросовестно восстанавливает часовые механизмы, выполняя тем самым свою маленькую, хотя и необходимую роль в тусклом повседневном течении жизни.

Временами Пабло вырывается из полутемного магазина, однако в кинотеатре, куда персонаж приходит в поисках любви и человеческого тепла, царит темнота, еще более гнетущая, чем в магазинчике Пабло (если магазин характеризуется эпитетом «dim» —

«тусклый», «неяркий», «полутемный», то применительно к кино-театру Уильямс использует определения «dark» — «темный», «лишенный света», «порочный», «blackness» — «чернота», «темнота»). Заметим, что судьба кинотеатра отчасти соотносима с судьбой главных персонажей: со временем он тускнеет так же, как тускнеет красота Пабло и здоровье мистера Кроджера. Когда-то третьесортный кинотеатр был оперным театром — миниатюрной копией больших оперных театров Европы. В нем сохранились некоторые приметы прежней театральности: потускневшая позолота и потемневшая, износившаяся красная ткань на стульях. Однако здесь словно бы никогда не существовало творческого начала: театр прославился, но не оригинальными постановками или оперным пением или игрой актеров, а скандальными историями — драками, изнасилованиями, убийствами, что творились во время представлений на верхних ярусах: «There had been many fights, there had even been rape and murder...»⁹.

Власть желания сильнее стремления к искусству, потому роль театра оказывается перевернутой с ног на голову. Хотя театр неоднократно пытались закрыть, в результате он оказался лишь формально преобразован в кинотеатр, где показывают приключенческие ленты для подростков и молодежи. Заметим, что компонент оперного творчества оказался лишним, тогда как «темные» дела, несмотря на официальный запрет (верхние ярусы кинотеатра объявлены запретной зоной), продолжают твориться не только посетителями, но и работниками «Джой Рио»: молодой билетер, прекрасно осведомленный о цели приходов Гонзалеса и подобных ему людей в «Джой Рио», также назначает свидания на территории кинотеатра. Официальный запрет распространился на оперу, но не затронул желания, против которого был направлен.

Интересно, что с образом кинотеатра связана и перевернутость традиционных отношений «верха» и «низа»: на верхние ярусы кинотеатра не проникает мерцание экрана, потому верхняя, запретная зона оказывается более темной, чем нижняя, использующая по своему прямому назначению любителями приключенческого кино. Запрещенные официальной моралью дела также творятся в дамской комнате, где находчивый билетер выворачивает лампы, свет которых мешает ему развлекаться с Глэдис, или на верхних ярусах; там же будет прятаться Пабло, испуганный аг-

рессией молодого билетера. Таким образом, верхняя, темная зона кинотеатра напрямую связана с идеей запретной любви, желания, тайны и стремления укрыться от официальной морали, пытающейся обуздать человеческую природу.

«Перевернутой», негативной оказывается и связанная с образом кинотеатра символика света. Верхние лампы в «Джой Рио» практически не включают (однажды их неожиданно включили, и растерянный Гонзалес поспешил убежать из кинотеатра: «Once he had been there when the lights came on in the Joy Rio, but the coming on of the lights had so enormously confused and embarrassed him, that looking up was the last thing in the world he felt like doing. He had buried his nose in the collar of his coat and had scuttled out as quickly as a cockroach makes for the nearest shadow when a kitchen light comes on»¹⁰). Единственный постоянный источник света — прожектор — используется юношей-билетером для того, чтобы подавать сигналы любовнице. Как следствие, пространство темного кинотеатра наполняется символикой запретного, скрытого существования, тайных и темных инстинктов, управляющих поведением людей. В то же время темнота верхних ярусов сравнивается автором с водами Стикса: «He led him into the Stygian blackness of one of the little boxes...»¹¹. Мифологический образ придает темноте кинотеатра универсальность: желание и смерть, тайна и одиночество, стремление к человеческому теплу и конфликт с официальной моралью оказываются связаны в единый комплекс, за которым проглядываются авторское отношение к официальной морали и авторская концепция человека как существа, стремящегося к теплоте и любви, но при этом остающегося животным: желания, инстинкты управляют персонажами не меньше, чем привязанность и страх одиночества. Если учесть, что эпитет «Stygian», использующийся в оригинальном тексте, можно также перевести как «адский», то власть инстинктов и вовсе окажется невыносимой.

Таким образом, в центре нашего внимания в анализируемом рассказе оказываются два пространственных образа — образ крохотного полутемного магазинчика, сопровождаемый символическим звуком часов, и образ темного кинотеатра, где царят животные инстинкты и тайные страсти. Если первый становится символическим изображением монотонного будничного течения жизни, то второй можно считать метафорой человеческого существования,

одинокого, трагического, находящегося во власти внутренних страхов, инстинктов, жажды понимания и любви. Изображая мир, в котором живут герои, в темных тонах и красках, Т. Уильямс подчеркивает мысль о разрушительной власти времени и страха над молодостью, счастьем, мечтой. Однако автор пытается найти некий спасительный путь для своих героев: монотонности, одиночеству, трагичности человеческой жизни в рассказе противопоставлены чувство любви и идея терпения, которую заботливо пытается внушить мистер Кроджер своему подопечному.

¹ Уильямс Т. Вневременной мир драмы. URL: http://www.fictionbook.ru/author/uil_ms_tennesi/rasskaziy_yesse.

² Williams T. Collected Stories. N. Y., 1985. P. 109.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 99.

⁵ Ibid. P. 101.

⁶ Ibid.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid. P. 100.

⁹ Ibid. P. 103.

¹⁰ Ibid. P. 101.

¹¹ Ibid. P. 108.

В. А. Васильева

**Метафора как ментально-языковой
механизм экспликации мифа
(на материале романа Джона Апдайка
«Кентавр»)**

Взаимосвязь метафоры и мифа на протяжении многих лет является предметом пристального внимания лингвистов, философов, политиков, социологов.

Метафора — форма мыслительной деятельности, глубокая, организованная и фундаментальная, описывает новую реальность, создает новое понимание мира. По мысли Дж. Лакоффа и М. Джон-