

УДК 82-312.1(73)

DOI: 10.17223/19986645/63/13

А.К. Никулина

## «ВЫРВАТЬСЯ ЗА ПРЕДЕЛЫ ЯЗЫКА»: РЕЧЬ И МОЛЧАНИЕ В РОМАНЕ Д.Ф. УОЛЛЕСА «БЕСКОНЕЧНАЯ ШУТКА»

*Анализируется один из основных конфликтов в романе Д.Ф. Уоллеса, реализующийся в оппозиции речи и молчания. Язык рассматривается как ограниченный набор условных знаков, орудие системы, лишаящее человека свободы. Выход за пределы языка, погружение персонажей в молчание интерпретируются как свидетельство их внутреннего духовного прогресса. Однако как язык этики, с точки зрения Витгенштейна, несовместим с человеческим языком, так и переход персонажей в этическую сферу вынужденно обрывает их связь с миром людей.*

Ключевые слова: Б Дэвид Фостер Уоллес, философский роман, Бесконечная шутка, Витгенштейн, язык, этика.

О Дэвиде Фостере Уоллесе (1962–2008) литературные критики чаще всего пишут в контексте рассуждений о «новой искренности» и преодолении формальностей постмодернизма. Однако данный подход не позволяет раскрыть всю глубину его художественного творчества. Д.Ф. Уоллес, прежде всего, является автором-философом. Он получил профессиональное философское и филологическое образование в Амхерстском колледже, представив в качестве выпускных две работы: классическое исследование в области модальной логики и роман «Швабра системы». В дальнейшем на протяжении всей его профессиональной карьеры эти два увлечения – философия и литература – продолжали определять главное направление его творчества. Западные исследователи применяют разные жанровые обозначения для характеристики созданного Уоллесом: так, А. Келли называет его книги интеллектуальными романами (novels of ideas) [1. Р. 267], Дж. Райерсон – произведениями-символами (interpret-me fiction) [2]. Э. Беннет справедливо отмечает, что «философия – философский дискурс, философские идеи и термины, философские ценности, философский образ мысли – наполняет, подчиняет себе, пропитывает написанное Уоллесом»<sup>1</sup> [3. Р. 74]. Данный факт позволяет нам с полным правом определить романы писателя как философские – в том прямом значении, когда под философскими понимаются «произведения, сознательно... сориентированные на художественное моделирование и жизненную проверку тех или иных научно-философских идей» [4. С. 112].

---

<sup>1</sup> Здесь и далее перевод всех цитируемых англоязычных источников выполнен автором статьи.

В последние годы в США вышли сборники статей, в которых связь творчества Д.Ф. Уоллеса с философией заявлена уже на обложке издания: «Указывая на реальность: Дэвид Фостер Уоллес и философия» (2014) [5], «Свобода и личность: эссе о философии Дэвида Фостера Уоллеса» (2015) [6]. Однако, несмотря на наметившееся движение к осмыслению философской стороны художественного творчества писателя, следует признать, что в этой области сделано еще недостаточно. А. ден Далк довольно подробно исследует экзистенциалистскую составляющую произведений Уоллеса [7] [8]. Т. Трейси [9] и Р. Болгер [10] пишут о влиянии теоретиков американского прагматизма. Б. Вермюл рассматривает созданное Уоллесом в свете идей Шопенгауэра [11]. Нередко в критических работах возникает сопоставление с Л. Витгенштейном, что не удивительно: Уоллес сам неоднократно говорил о своем увлечении его философией [12. Р. 12]. Например, Дж. Райерсон отмечает влияние Витгенштейна на творчество Уоллеса, но говорит об этом, главным образом, только в связи с его ранним романом «Швабра системы» [1]. Дж. Баскин, называя прозу Уоллеса «терапевтической в витгенштейновском смысле» [13. Р. 143], концентрирует внимание на позднем романе «Бледный король». Р. Рэмал связывает общую направленность устремлений Уоллеса с аналогичным стремлением Витгенштейна отказаться от искусственных абстракций и погрузиться в конкретный живой поток действительности [14. Р. 193]. Но никто из перечисленных, во-первых, не рассматривает подробно влияние философии Витгенштейна на наиболее значительное произведение Уоллеса – роман «Бесконечная шутка» и, во-вторых, не уделяет должного внимания поднимаемой в нем проблеме языка и речи. Нам же кажется, что данный философский мотив выступает одним из главных для понимания авторского замысла романа Уоллеса, поэтому представляется необходимым более подробно рассмотреть именно этот аспект.

Витгенштейна в первую очередь интересовали проблемы языка, очерчивающего образ видимого мира, делающего его таким, каким человек его воспринимает, и одновременно создающего естественные границы для человеческого познания. Именно язык четко определяет то, что мы можем знать и о чем имеет смысл рассуждать. В этом отношении язык жестко контролирует человека, хотя человек этого не осознает. Л. Витгенштейн в период создания «Логико-философского трактата» ставил себе в заслугу как раз то, что смог ясно указать на возможности и границы лингвистического и, соответственно, всего осмысленного поведения человека. С точки зрения философа, что невозможно сказать, то невозможно и помыслить, и это полностью устраняет рассуждения о больших метафизических вопросах, которые теряют смысл, оказываясь лишь следствием некорректного применения языка.

Однако важно отметить, что Витгенштейн при этом не утверждает, что то, что не поддается высказыванию, в принципе не существует. Он, в частности, много размышляет о сущности этики. Последняя фраза его «Трактата»: «О чем невозможно говорить, о том следует молчать» [15. С. 74] –

означает лишь то, что человек не имеет объективной возможности судить о том, что находится за границей поддающихся анализу «фактов». Но здесь не делается заключения о том, есть что-то за границей языка или нет. Напротив, субъективно философ испытывает глубокое уважение к стремлению человека определить ценностную составляющую мира и человеческих поступков, о чем он прямо говорит в «Лекции об этике». Его призыв к молчанию, с этой точки зрения, лишь утверждение конечной невозможности словесного «суждения об абсолютной ценности» [16. С. 240], но не невозможности этического поступка. Здесь как раз и вырисовывается со всей отчетливостью конечная моральность действия по Витгенштейну: о чем следует молчать, то следует делать, не спрашивая.

Оппозиция речи и молчания составляет один из основных конфликтов в романе Д.Ф. Уоллеса «Бесконечная шутка», пронизывая всю ткань произведения. Жанр философского романа предполагает главенство идеи в художественном мире произведения, и в данном случае очевидно, что базовый тезис Витгенштейна намеренно положен автором в основу романа как способ выражения его собственного мировидения. При этом Уоллес всегда был против абстрактного теоретизирования. В свое время в статье о восхитившем его романе Д. Марксона «Любовница Витгенштейна» писатель высоко отозвался о художественном замысле своего коллеги, который «превратил абстрактные положения витгенштейновской доктрины в реальную драму человеческого одиночества» [17. Р. 235]. И если, как утверждает Уоллес, ему самому в первом романе «Швабра системы» это не до конца удалось, то второй роман, по всей видимости, должен был стать новой попыткой осуществить задуманное, облечь философские тезисы в живую плоть подлинной человеческой истории.

Роман «Бесконечная шутка» отличается большим объемом (свыше тысячи страниц текста) и сложной внутренней структурой. Но в его основе оказываются две основные параллельные линии: история Хэла Инканденцы, учащегося элитной академии, «вундеркинда в области тенниса и языка» [18. Р. 30], и Дона Гейтли, пытающегося покончить со своим криминальным прошлым санитар в лечебнице для алкоголиков и наркоманов, который со школьных лет, напротив, характеризовался «недостаточным развитием языковых способностей» [Ibid. Р. 903]. По внешним признакам два героя изначально составляют полный контраст – и социально, и интеллектуально, но сюжетное и смысловое развитие в произведении подводит их все ближе друг к другу, поскольку оба медленно, но последовательно, каждый своим путем движутся от полного ценностного релятивизма к открытию морально-нравственной основы человеческого существования. При этом характерно, что внутренний духовный прогресс в обоих случаях сопровождается погружением обоих в молчание, физической невозможностью поделиться своим опытом и ощущениями, что явно не является случайным совпадением в художественном мире произведения.

Хэл с детства отличается уникальной памятью и выдающимися лингвистическими способностями. Он может заучивать наизусть целые словари и

без запинки цитировать терминологически сложные дефиниции. В восхищение это приводит, главным образом, мать, которая является признанным научным авторитетом в области прескриптивной грамматики, автором многочисленных научных трудов и идейным вдохновителем движения за чистоту и правильность английского языка в стране. Именно ее мнение является значимым для Хэла в детстве и ранней юности, именно на нее он стремится произвести впечатление своими языковыми подвигами, ее похвалу заслужить.

Эврил Инканденца не только профессионально занимается лингвистикой, но и выступает символическим воплощением самой концепции языка в романе: на поверхности – олицетворением любви и заботы, создающих комфорт, а глубже – холодной логики и жесткого контроля, не дающим жертве выбраться из сети. Она искренне любит своих детей, но ее любовь интеллектуальна и холодна. Она не способна смотреть вглубь, концентрируя внимание не внешней стороне явлений. Характерен эпизод, когда старший сын Марио просит ее объяснить, по каким признакам можно определить, что человек грустит [18. Р. 766]. Она дает множество правильных, сугубо научных толкований понятия печали и признаков ее проявления, но они не убеждают Марио, который, в противоположность Эврил, интуитивно, сердцем чувствует печаль, но не может подобрать ей объяснения.

Марио и Эврил в этом отношении – два «идеологических» полюса в семье. Марио, физически и интеллектуально неразвитый по меркам общества, не умеет и, по всей видимости, намеренно отказывается учиться читать и писать, настаивая на том, чтобы смотреть и слушать [Ibid. Р. 80]. Этот отрыв от практического владения языком в романе приобретает знаковые черты: Марио способен видеть и понимать окружающих без слов, интуитивно, в то время как Эврил, легко замечая мельчайшие грамматические и синтаксические детали в текстах и высказываниях, не обладает главным: чувствовать духовный, нравственный смысл происходящего.

Хэл с юности разрывается между двумя влияниями – матери и Марио. Но влияние матери, по крайней мере в начале, оказывается сильнее и постепенно приводит к опустошению души мальчика. Символична сцена, которую описывает новая знакомая семьи Инканденца Джоэль, впервые оказавшаяся в их доме и наблюдающая в том числе за поведением Хэла. Среди общего разговора мальчик, на которого взрослые не обращают внимания, пытается привлечь его к себе единственным доступным ему способом: «В какой-то момент ни с того, ни с сего маленький Хэл Инканденца, лет десяти, объявил, что базовой единицей измерения силы света является кандела, которую он определил, ни к кому конкретно не обращаясь, как силу, равную излучению с 1/600000 квадратного метра поверхности застывающей платины... никто даже не посмеялся... Хэл продолжал спрашивать, неужели никто не хочет, чтобы он назвал температуру замерзания платины» [Ibid. Р. 745]. Коммуникативные потуги Хэла выглядят гротескно и печально, наглядно демонстрируя неестественность речи, имеющей

необходимую внешнюю форму, но не имеющей главного – внутреннего «очеловеченного» содержания.

Именно это отчетливо сознает отец Хэла – талантливый оптик и кино-режиссер, еще один персонаж в книге, способный видеть не только оболочку, но и суть. Он крайне обеспокоен тем, что его сын не разговаривает, и это приводит Хэла в замешательство: «...отец временами утверждал, что я не говорю, в то самое время, когда я сидел и разговаривал с ним» [18. Р. 870]; «Я был убежден, что я говорю, а он – что не говорю» [Ibid. Р. 899]. В то же время отцу никогда не казалось, что Марио с ним не разговаривает, хотя большую часть времени они проводили в молчании. Просто Джеймс Инканденца в символическом мире романа видит глубже, для него важно внутреннее наполнение речи, ее осмысленность, а не сам факт произнесения слов; именно такой, подлинной, речи он не слышит от Хэла, что приравнивается им к молчанию. В этом контексте не случайным кажется безличное местоимение «it», которое автор вкладывает в уста Хэла, когда тот описывает одну из подобных ситуаций: «Ты слышишь, что я разговариваю с тобой, папа? Оно (it) разговаривает. Оно соглашается выпить газировки, дает определение глаголу «умолять» и общается с тобой» [Ibid. Р. 31]. Бессознательно Хэл определяет себя как нечто практически неодушевленное, и в этом заключается печальная ирония автора, исследующего в романе омертвление человеческой личности как симптом эпохи. В то же время с Марио отец чувствует себя «комфортно в обоюдном молчании» [Ibid. Р. 743], потому что их общение происходит на другом уровне – ценностном, этическом, для которого слова не нужны. Здесь отчетливо проявляется то, что в другом месте романа автор охарактеризует как «тишину присутствия, противопоставленную тишине отсутствия» [Ibid. Р. 625]. Именно это открывается слушателям ночной радиопрограммы, которую прежде вела Джозель, но после ухода которой из эфира и безуспешных попыток администрации заменить ее другой ведущей принимается решение оставить это время в эфире пустым. «Ужасающая тишина стоит теперь по будним ночам. Совсем иная тишина, отличная от молчаливого присутствия в эфире, которое прежде зачастую занимало до половины времени в ее программах» [Ibidem]. Язык молчания оказывается не менее способным передавать все оттенки мысли, но на другом, психологически и этически более сложном уровне.

Как следствие, Джеймс Инканденца воспринимает как беду тот факт, что в собственной семье он ни с кем, кроме Марио, не в состоянии выстроить подлинное общение. «Джим позже говорил Джозель, что просто не представляет, как ему говорить с обоими своими нормальными сыновьями без присутствия и посредничества матери. Орину невозможно было заткнуть рот, а Хэл был настолько замкнут в присутствии Джима, что тишина была невыносимой» [Ibid. Р. 743]. Показательно, что именно мать – воплощенный язык как символ, «черная дыра человеческого внимания», по едкому определению Орина [Ibid. Р. 521], – способна обеспечивать видимость мира и любви в семье, постоянно оказываясь «посредником» между

ее членами, порождая иллюзию взаимопонимания во время семейных встреч, но глубокую неудовлетворенность каждого члена семьи в отдельности, когда те пытаются позже осмыслить ситуацию.

В результате все члены семьи в той или иной степени пытаются бороться с влиянием Эврил: Джим – дистанцированием физическим и моральным, Орин – уходом из дома при первой возможности и постоянными саркастическими замечаниями в ее адрес впоследствии, Хэл – обнаруживая все большую эмоциональную отчужденность. В контексте романа данное противостояние приобретает символическое значение борьбы не столько с конкретным персонифицированным воздействием матери, сколько с языком как таковым, стремления освободиться от его тиранического влияния. Джеймс в этом отношении действует наиболее радикально. Как кинорежиссер он сознательно делает большинство своих фильмов немymi. Слова не нужны, чтобы понять суть; подлинное, моральное воздействие на зрителя производится не словами. Значение, например, приобретает, тот факт, что один из своих ранних фильмов «Съезд теоретиков грамматики в Кембридже», в основе которого оказываются реальные лингвистические дебаты с участием Эврил, он также делает немым, добавляя технику «компьютерного искажения пропорций лиц при приближении камеры» [18. Р. 987]. Подобные решения открыто демонстрируют его восприятие происходящего: нормированный язык, за чистоту которого борется Эврил, не только не способен передать нечто действительно важное для понимания и заслуживающее того, чтобы к нему прислушаться, но и выступает чудовищным искажением человеческой сущности. Позже Джеймс неоднократно применяет другую технику, где, наоборот, дает возможность говорить всем участникам постановки сразу, отказываясь от деления действующих лиц в фильме на фигуры первого и второго плана и снова приводя тем самым зрителей в замешательство, поскольку «они никогда не могли уловить действительно значимые центральные сюжетобразующие диалоги» [Ibid. Р. 836]. Подобная техника также оказывается направлена на разрушение внешней логичности речевого потока, тем самым как бы упраздняя его через низведение до функции простого шума, где каждый голос «чертовски хорошо слышен» [Ibid. Р. 835], но к пониманию смысла происходящего это все равно не приводит.

Однако как язык составляет неотъемлемую часть человеческого существования, так и присутствие Эврил в жизни каждого члена семьи продолжает оставаться значимым, несмотря ни на что. Полностью разорвать эту связь никто не в состоянии: Джеймс глубоко переживает ее постоянные изменения, Орин продолжает к ней тянуться, подсознательно проецируя ее образ на каждую новую любовницу, Хэл неожиданно страстно защищает ее в разговорах с Орином. Она как будто околдовывает их помимо их воли. Вероятно, не случайно, создавая образ Эврил, автор использует атрибуты ведьмы, колдуньи: обращают на себя внимание ее традиционная шляпа на Хэллоуин, ее повышенная сексуальность, ее «нематериальность» – когда ее конкретное местонахождение на кампусе остается «неизвестным» даже

всеведущему повествователю; в конце концов, само ее имя, происходящее от французского слова «апрель», обретает значимость в связи с тем, что почти все ключевые события романа разворачиваются либо в ночь с 30 апреля на 1 мая – Вальпургиеву ночь, когда, по традиционным западным представлениям, силы ведьмы способны реализоваться в полную мощь, либо в начале ноября – месяце мертвых, когда темные силы выходят из убежища и получают власть над миром.

«Философия – есть борьба против зачаровывания нашего интеллекта нашим языком», – писал Витгенштейн [19. С. 127]. В традиционном английском переводе, который читал и на который опирался Уоллес, здесь употреблено слово «bewitchment» [20. Р. 47] с узнаваемым корнем «witch» – ведьма, в результате чего английское слово воспринимается далеко не с такой же светлой коннотацией, как русское слово «зачаровывание». Очарование языка для англоговорящего Уоллеса – не доброе очарование, как и его Эврил – далеко не добрая волшебница. Это и приводит автора к одному из центральных идеологических заявлений в романе о том, что «смерть – всегда женского рода» [18. Р. 788], которое в данном контексте приобретает не столько заостренно гендерное, сколько абстрактно-философское звучание: женское начало в романе, персонифицируемое, прежде всего, в образе Эврил, представлено как вечно необходимое, очаровывающее, убаюкивающее, окружающее заботой, единственно незаменимое для продолжения жизни, но в то же время сковывающее, парализующее, жестко ограничивающее и тем самым омертвляющее, убивающее. Это и есть образ языка в витгенштейновском понимании. Язык – то, что делает человека человеком, его отличительная черта, свидетельство его интеллектуального и психического превосходства, тонкая, сложно организованная система, позволяющая осуществлять коммуникацию, развиваться и преобразовывать мир, но в то же время конечная, ограниченная система условных знаков, сводящая всю психологическую и духовную сложность мира к простым математическим уравнениям, отношениям тождества-не тождества, устанавливающая непреодолимые барьеры для познания и эмпатии, загоняющая человека в безнадежный круг тесного мира соллипсизма (в этом отношении красочен и символичен образ Эврил, осознавшей, что маленький Хэл съел кусок штукатурки: она беспомощно бежит по ей же самой искусственно созданному и ограниченному натянутыми веревками участку сада, будучи не в состоянии перешагнуть эту условную черту, за которой стоит ее сын, дотянуться до него, утешить его – до тех пор, пока этого не делает явившийся на крики сосед: все, относящееся к области этики, находится за границей языка и не может быть осуществлено с его помощью).

Таким образом, язык – это инструмент мощного воздействия, обладающий двоякой природой, причем уничтожающее начало в нем не менее, а скорее даже более сильно явлено, чем комфортно-умиротворяющее. Человек осознает силу языкового воздействия, как осознает ее Эврил, которая руководит «языковыми бунтами» в стране, не выходя с территории кампу-

са, или Крошка Юэл, который еще в детстве понимает, что, несмотря на свою физическую слабость, он легко может управлять здоровыми и сильными парнями в округе исключительно благодаря «своей способности к риторике» [18. Р. 810]. Но человек осознает и подавляющую, уничтожающую силу языка как еще одну «систему» в строго иерархичном и рационалистичном пространстве действительности. Последнее побуждает всех мыслящих нонконформистски на подсознательную борьбу с диктатом языка. Так, еще не осознавая происходящего, одноклассники Хэла в начале романа увязывают свою неудовлетворенность жизнью с неудовлетворенностью тем форматом выражения, который представляет для этого язык: «...вот мы сидим здесь, испытывая потребность в совершенно новых словах и терминах. “Фразы, придаточные предложения, порождающие модели, структуры, – говорит Трельч, снова вспоминая экзамен по прескриптивной грамматике, который все, кроме Хэла, хотели бы забыть навсегда. – Нам нужен новый инфлекционный тип грамматики”» [Ibid. Р. 100]. То есть школьники ощущают, что английский язык в его существующей форме неспособен выразить все многообразие чувств и эмоций и тем самым как будто полностью нивелирует сами эмоции. Ощущения Дона Гейтли в больнице после встречи с употребляющим много «сложных» слов призраком характеризуются как «своего рода лексическое насилие» [Ibid. Р. 832]. Одним из важных эпизодов в этом отношении оказывается безумная теория, которую озвучивает безымянный посетитель в приемной лечебницы: все видимое многообразие мира – это не более чем компьютерная иллюзия, намеренно создаваемая двадцатью шестью легко меняющими свою внешность заговорщиками-машинами для того, чтобы одурачить живых людей; последние на самом деле проводят всю жизнь неподвижно в четырех неизменных стенах, при этом веря, что они «ходят, едят, готовят, делают то то, то это» [Ibid. Р. 735]. Учитывая тот факт, что двадцать шесть – число букв в английском алфавите, становится понятен аллегорический смысл притчи: создавая видимость комфорта, усыпляя человеческую бдительность, подменяющий собой реальность язык держит человека в плену и отпустить не собирается ни при каких обстоятельствах.

Язык в романе, таким образом, предстает как орудие «системы», лишшающее человека свободы и возможности реализовать свое внутреннее живое «я». Показательно, что многие персонажи в эмоционально кульминационные моменты сюжетного развития осознают, что вместо того, чтобы отдаться непосредственному потоку чувств, сосредоточенно размышляют над вопросами лексики и орфографии: Хэл в приемной ректора, где решается его дальнейшая профессиональная судьба, подробно комментирует про себя речевую ошибку тренера [Ibid. Р. 6]; Дон в сцене расправы над его бывшим товарищем старательно вспоминает правописание слова «сгуел» [Ibid. Р. 980]; Эврил собирается выписать для Марио словарные значения сложных слов из использованных ей в разговоре вместо того, чтобы взглянуть в реально вырисовывающуюся в этом разговоре проблему отношений внутри семьи [Ibid. Р. 767]. Таким образом, борьба цен-



тральных персонажей против «зачаровывания сознания языком» приобретает черты борьбы за обретение своего подлинно человеческого «я», истинную свободу, о которой так много рассуждают в романе.

Но трагический пафос произведения в конечном счете проистекает из финального признания автором и читателем справедливости утверждения Витгенштейна о том, что «вырваться за пределы языка» не представляется возможным: «Этот прорыв сквозь решетку нашей клетки абсолютно безнадежен» [16. С. 245]. Уоллес разделяет мысль философа о том, что мы все находимся «в языке» как единственно возможной реальности. Оказаться в другой языковой игре по собственному выбору невозможно. Поэтому единственная отчаянная форма демонстрации протеста против подавления личности языковой «системой», остающаяся человеку в этой ситуации, – это замолчать, физически отказаться от использования языка. Подобное неконформистское решение уже предвосхищали немые фильмы Джеймса, о которых речь шла выше. По этому же пути двигаются и главные герои романа. Не случайно их молчание обрамляет роман в его сильных позициях: произведение начинается хронологическим предвосхищением финала – молчанием Хэла во время собеседования в университете Аризоны и заканчивается молчанием Дона, который в результате тяжелой травмы теряет способность говорить.

Дон Гейтли, в отличие от Хэла, не отличается выдающимися способностями, в частности лингвистическими, что и вынуждает его рано бросить школу. Его дальнейшая профессиональная деятельность также оказывается совсем не коммуникативно направлена: в криминальных кругах, где он вращается, он привыкает действовать почти исключительно физической силой. Тем не менее и в его жизни однажды наступает период духовного пробуждения, когда, решив покончить с наркотической зависимостью и начав посещать собрания анонимных алкоголиков и наркоманов, он осознает свое внутреннее перерождение. Этот процесс сопровождается все более глубоким пониманием других людей, причем характерно, что не столько благодаря вслушиванию в их речь, сколько зачастую вопреки тому, что говорится. Показателен, например, эпизод его разговора с Джоэль, когда во время ее долгой эмоциональной исповеди он просит ее «использовать поменьше слов» [18. Р. 535], как будто слова препятствуют настоящему пониманию. Но при этом он действительно способен понять ее проблемы, несмотря на обилие слов, чем и вызывает ее комментарий: «...а вы вовсе не непонятливы» [Ibidem].

Духовный прогресс Дона сопровождается развитием способности понимать сердцем, а не через логические рассуждения. Свой центральный этический поступок в романе – защиту обитателей приюта от нападения пьяных канадцев – он совершает, не размышляя, не рассуждая, но ощущая себя «частью чего-то большего, не поддающегося его контролю» [Ibid. Р. 612]: своеобразная витгенштейновская победа этики над логикой, то самое, что следует делать, не спрашивая. И символично, что именно после этого Дон в художественном мире романа навсегда замолкает: его молча-

ние, хотя на первый взгляд и вынужденное обстоятельствами – полученной травмой, становится знаком окончательного перехода на новый уровень развития – этический, где для речи нет места: согласно Витгенштейну «то, что существенно для мира, не может быть *сказано* в мире» [19. С. 302].

Практически то же самое, хотя и несколькими другими путями, происходит в романе с Хэлом. Его этический прогресс берет начало с того момента, когда он, преодолевая свою отчужденность и апатию, решает покончить с наркотиками и признается во всем Марио. На этом этапе поступок Хэла еще сопровождается речью, практически сливается с ней, являясь словесным признанием, но показательно, что Марио, который изначально в романе пребывает на более высоком уровне духовного развития, отмечает в первую очередь не то, о чем Хэл с ним говорил, а то, что он сделал: сам факт поступка, инициирования разговора, на который Хэл оказался способен.

После этого читатель замечает нарастающие изменения в поведении Хэла, которые в условном пространстве романа приобретают знаковые черты: у него появляется странная, не сходящая с лица улыбка, он демонстративно принимает горизонтальное положение в общей комнате вместо того, чтобы стоять прямо; прежде именно эти физические черты автор акцентировал в образе своего главного «этического» персонажа – Марио: его постоянную улыбку, неспособность стоять прямо. То есть, наделяя теперь этими характеристиками Хэла, Уоллес явно указывает на его внутреннее сближение с братом, на начавшееся внутреннее духовное изменение. Дальше большой хронологический эпизод в романе отсутствует, намеренно не освещается автором, и о результатах читателю предоставляется возможность судить лишь по первой главе романа, где почти год спустя мы видим Хэла в приемной университета, и он уже не говорит. Что с ним произошло за это время? Уоллес утверждал, что намеренно оставил этот вопрос открытым, чтобы читатель продолжал выбирать между несколькими возможными вариантами, намеки на которые прежде возникали в романе: Хэл мог попробовать особо сильный наркотик или посмотреть фатальный фильм, снятый его отцом, который приводит к полной утрате человеком воли и самосознания. Показательно, однако, что Хэл при этом продолжает прекрасно играть в теннис и логически мыслить, т.е. ни физическая координация у него не нарушена, ни умственного регресса не произошло; он именно только перестал говорить. По мнению Дж. Райерсона, происходящее – результат окончательной апатии и отчуждения, которые Хэл демонстрировал в последние годы обучения в академии [1], однако критик здесь полностью игнорирует процесс начавшегося перерождения, ясно показанный в последних главах романа. Мы же согласимся с мнением А. ден Далка, который, как нам кажется, вполне справедливо считает, что ситуация Хэла в данном случае является, напротив, свидетельством его прогрессирующего духовного развития [8. Р. 218]. Важно заметить, что он не просто не говорит, но не говорит на языке окружающих его. Читатель в данной главе романа вполне отчетливо слышит внутренний монолог Хэла, причем один из немногих – по-настоящему персонифицированный, преподнося-

мый читателю от первого лица (хотя на протяжении практически всего произведения это было отстраненное и обезличенное третье лицо), монолог стройный и логичный, в котором Хэл демонстрирует и свои интеллектуальные способности, и умение психологически верно судить об окружающих. Но в то время как сам Хэл полагает, что он вежливо и спокойно говорит с окружающими, те слышат лишь нечеловеческие звуки, наводящие на них ужас.

Витгенштейн в своей «Лекции об этике» утверждал, что этическое высказывание невозможно в силу своей сверхъестественной природы, и «если бы человек был способен написать настоящую книгу по этике, то эта книга, подобно взрыву, уничтожила бы все другие книги в мире» [16. С. 240]. Язык этики несовместим с человеческим языком, в пределах которого мы существуем. Поэтому, с точки зрения окружающих, «язык» Хэла чудовищен, так же как и в восприятии Хэла на протяжении описываемой сцены окружающие его люди и то, что они говорят, кажется абсолютно гротескным.

Таким образом, Уоллес вполне намеренно связывает в романе выход персонажей в этическую область духа с выходом «за пределы языка»: погружением в полное физическое молчание в случае Дона или переходом на другой, «нечеловеческий», язык в случае Хэла, что речью также не является. С отвлеченно-философской точки зрения этот порыв к истинной свободе и торжеству духа прекрасен. Однако с позиции реальных человеческих обстоятельств все выглядит далеко не так однозначно.

Уоллес сам характеризовал свой роман как «печальную книгу» [12. Р. 55]. «Речь идет о движении внутри заданных пределов и о том, можно выйти за эти пределы или нет», – пояснял он в другом месте [Ibid. Р. 71]. Прорыв в этическую сферу дает толчок внутреннему развитию человека, но внешне, с точки зрения окружающих, практически превращает человека в чудовище. На это трагическое противоречие намного раньше обратил внимание С. Кьеркегор, утверждавший в работе «Страх и трепет», что поведение «рыцаря веры» с точки зрения обыкновенной человеческой морали возмутительно [21. С. 102]. Концепция героев Уоллеса как новых «рыцарей веры» довольно подробно проанализирована в статье А. ден Далка «Преодолевая бесконечную эстетическую иронию» [7]. Действительно, многое в поведении главных персонажей романа напоминает «путь веры» в трактовке Кьеркегора, однако финальный отрыв от мира окружающих людей и его поведенческих норм все четче обретает черты непреодолимой пропасти: Хэл на собеседовании ведет себя как дикое животное, которое приходится умирять; Дон и в своих, и в чужих воспоминаниях в финальных сценах романа предстает как разрушитель жизни тех, с кем пересекались его пути. Если библейский Авраам, чей пример рассматривает Кьеркегор, к счастью, так и не получил возможности совершить реальное убийство сына и остался, таким образом, в пределах человеческой этики, сохранив и сына, и уважение соплеменников, то герои Уоллеса, делая шаг в молчание, с нормальной «человеческой» практикой порывают, оказываются окончательно «по ту сторону» без возможности обратного пути. Харак-

терно, что для самих героев в этом новом состоянии нет, по большому счету, ничего радостного. Так, Дон, например, воспринимает его как «немоту из ночных кошмаров» [18. Р. 818] и в результате чувствует себя «бессловесным и бессильным» [Ibid. Р. 827]. Подобное «этическое» состояние характеризуется автором как «кажущееся абсолютно свободным, но невероятно одинокое»: «Или это откровение высшей истины о сущности трезвости и смерти?» [Ibid. Р. 833]. Достигнутое внутреннее просветление приводит к ясности взгляда, верности суждений, осознанию персонажами несостоятельности своей прежней асоциальной линии поведения и переходу на более высокий духовный уровень развития, на котором становится возможным не только освобождение от личных пагубных привычек, но и совершение подлинно этического поступка: самопожертвования во имя людей. Но одновременно с этим приходит и осознание невозможности что-либо существенно изменить в мире – в первую очередь из-за невозможности поделиться своим новым знанием с окружающими, утери общего языка. Возможно, именно это имеет в виду Хэл, когда восклицает: «Слишком поздно!», откапывая голову умершего отца, настоящее общение с которым для него так и не состоялось именно из-за разности их «языков». Это чувствует и Дон, пробуждаясь в финале в абсолютном одиночестве на пустом берегу: утро наступило, но радости и оптимизма, тем не менее, не принесло.

Здесь отчетливо проявляется философская позиция Уоллеса, напоминающая одинокий героический стоицизм в мире, где этическая позиция равнозначна отказу от нормальной человеческой жизни, «онтологическому уничтожению» [Ibid. Р. 689] и потому неизменно трагична. Однако осознание этой трагичности не умаляет внутренней значимости совершаемого личного выбора. Не случайно Уоллес так любил Камю [14. Р. 180]. Пафос Уоллеса близок утверждению французского философа о необходимости совершения этического выбора – не ради результата, а ради самого выбора, позволяющего реализовать истинно человеческое начало в человеке. Этот же пафос обнаруживается и у Витгенштейна, когда свою лекцию об этике он заключает словами о том, что словесная невыразимость этического не означает необходимости его упразднения и что лично он, вполне закономерно, не может перестать глубоко уважать стремление человеческого сознания вырваться за установленные пределы [16. С. 245].

Таким образом, выход в сферу этики как выход за пределы языка становится тем базовым положением, которое Уоллес кладет в основу своего философского романа, пытаясь, как до него другой американский писатель – Д. Марксон в романе «Любовница Витгенштейна», представить реальные последствия жизни в «трактатололизованном мире» [17. Р. 219]. Но если финальное молчание героини Марксона, как было показано в более ранней статье [22], несет в себе залог обновления и возрождения подлинно бытийного начала в человеке (и в этом смысле финал романа Марксона более ориентирован на Хайдеггера, чем Витгенштейна – через преодоление позиции последнего), то Д.Ф. Уоллес в своем романе до конца продолжает оставаться в рамках витгенштейновского подхода, в соответствии

с которым выход в сферу этики через преодоление границ языка вызывает сам по себе глубокое уважение, но одновременно приводит к искажению человеческого облика, и потому последствия подобного акта остаются необратимо «печальными».

### Литература

1. Kelly A. Development Through Dialogue: David Foster Wallace and the Novel of Ideas // *Studies in the Novel*. Vol. 44, № 3. David Foster Wallace: Part 1 (fall 2012). P. 267–283.
2. Ryerson J. Philosophical Sweep. URL: [http://www.slate.com/articles/arts/culture-box/2010/12/philosophical\\_sweep.html](http://www.slate.com/articles/arts/culture-box/2010/12/philosophical_sweep.html) (дата обращения: 12.09.2018).
3. Bennett A. Inside David Foster Wallace's Head: Attention, Loneliness, Suicide, and the Other Side of Boredom // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 69–83.
4. Агеносов В.В. Избранные труды и воспоминания. М. : АИРО-XXI, 2012. 704 с.
5. *Gesturing toward reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. 284 p.
6. *Freedom and Self: Essays on the Philosophy of David Foster Wallace* / ed. by S.M. Cahn and M. Eckert. New York: Columbia University Press, 2015. 179 p.
7. Dulk A. den. Beyond Endless “Aesthetic” Irony: a Comparison of the Irony Critique of Søren Kierkegaard and David Foster Wallace’s “Infinite Jest” // *Studies in the Novel*. Vol. 44. No.3. David Foster Wallace: Part 1 (fall 2012). P. 325–345.
8. Dulk A. den. Good Faith and Sincerity: Sartrean Virtues of Self-Becoming in David Foster Wallace’s *Infinite Jest* // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 199–220.
9. Tracey T. The formative years: David Foster Wallace’s Philosophical Influences and *The Broom of the System* // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 157–175.
10. Bolger R.K. A Less “Bullshitty” Way to Live: the Pragmatic Spirituality of David Foster Wallace // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 31–51.
11. Vermeule B. The Terrible Master: David Foster Wallace and the Suffering of Consciousness (with guest Arthur Schopenhauer) // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 103–120.
12. *Conversations with David Foster Wallace* / ed. by S.J. Burn. Jackson : University Press of Mississippi, 2012. 181 p.
13. Baskin J. Untrendy Problems: *The Pale King*’s Philosophical Inspirations // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 141–156.
14. Ramal R. Beyond Philosophy: David Foster Wallace on Literature, Wittgenstein, and the Dangers of Theorizing // *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy* / ed. by R.K. Bolger and S. Korb. New York : Bloomsbury, 2014. P. 177–198.
15. Витгенштейн Л. Философские работы. Ч. 1 / пер. с нем. М.С. Козловой, Ю.А. Асеева. М. : Гнозис, 1994. 612 с.
16. Витгенштейн Л. Лекция об этике // Историко-философский ежегодник. 1989. М., 1989. С. 238–245.
17. Wallace D.F. The Empty Plenum: David Markson’s ‘Wittgenstein’s Mistress’ // *Review of Contemporary Fiction*. 1998. Iss. 8.3. P. 217–239.
18. Wallace D.F. *Infinite Jest*. New York : Back Bay Books, Little, Brown and Company, 2006. 1079 p.
19. Людвиг Витгенштейн: человек и мыслитель / пер. с англ. ; сост. В.П. Руднева. М. : Прогресс : Культура, 1993. 352 с.

20. Wittgenstein L. Philosophical Investigations / transl. by G.E.M. Anscombe. Oxford : Basil Blackwell, 1986. 250 p.

21. Кьеркегор С. Страх и трепет / пер. с дат. М. : Республика, 1993. 383 с.

22. Никулина А.К. От Витгенштейна до Хайдеггера: философский роман Дэвида Марксона «Любовница Витгенштейна» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 51. С. 177–188.

### **“To Run Against the Boundaries of Language”: Speech and Silence in David Foster Wallace’s *Infinite Jest***

*Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 2020. 63. 235–249. DOI: 10.17223/19986645/63/13

Alla K. Nikulina, M. Aknullah Bashkir State Pedagogical University (Ufa, Russian Federation). E-mail: alla\_nikulina@mail.ru

**Keywords:** David Foster Wallace, philosophical novel, *Infinite Jest*, Wittgenstein, language, ethics.

The article deals with the opposition of speech and silence as one of the basic conflicts in David Foster Wallace’s *Infinite Jest*. The author of the philosophical novel resorts to Wittgenstein’s concept of language as representation of material “facts”. But the ethical does not belong to the factual sphere and, as a result, cannot be expressed with the help of linguistic means; so “whereof one cannot speak, thereof one must be silent”. The language in the novel is treated as a characteristic property of a human being, its distinctive feature, an elaborate system of signs, allowing people to connect with each other through verbal communication and impact the surrounding world; but at the same time, it appears as a finite and artificial construction that oversimplifies the psychological and spiritual complexity of reality, reducing it to primitive mathematical and logical operations, putting impassable barriers in the way of cognition and empathy, and forcing a person into a tight corner of solipsism. The ambiguous power of language is compared in the novel with female nature, comfortable and soothing but stifling at the same time. The idea is manifested primarily in the character of Avril Incandenza, whose “bewitchment” turns into the compelling force that other characters in the novel have to fight against. Consequently, the inner spiritual progress that the characters achieve in the novel is symbolically represented as penetrating the boundaries of language and falling into silence. Silence in the novel becomes a new type of ethical language that allows spiritually oriented people to communicate without resorting to conventional signs, like James Incandenza does with his son Mario or with the potential audience of his silent films. The main characters in the novel, Hal Incandenza and Don Gately, also find themselves speechless as a result of their dynamic development and spiritual progress. But what accompanies their new state is deep physical discomfort on their own part and lack of understanding on the part of those surrounding them. As the language of ethics, according to Wittgenstein, is incompatible with a common human language, the characters’ final leap into the ethical realm severs their ties with the world of “normal” people and makes further communication with them impossible. Thus, crossing the language barriers is viewed in the novel as an act allowing a person to achieve inner freedom and personal development but at the same time destroying one of the core essences of human nature, so that the results of the act remain irrevocably “sad”.

### **References**

1. Kelly, A. (2012) Development Through Dialogue: David Foster Wallace and the Novel of Ideas. *Studies in the Novel*. 44 (3). David Foster Wallace: Part 1 (Fall). pp. 267–283.
2. Ryerson, J. (2010) *Philosophical Sweep*. [Online] Available from: [http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/12/philosophical\\_sweep.html](http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2010/12/philosophical_sweep.html). (Accessed: 12.09.2018).
3. Bennett, A. (2014) Inside David Foster Wallace’s Head: Attention, Loneliness, Suicide, and the Other Side of Boredom. In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 69–83.

4. Agenosov, V.V. (2012) *Izbrannyye trudy i vospominaniya* [Selected Works and Memories]. Moscow: AIRO-XXI.
5. Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) (2014) *Gesturing toward reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury.
6. Cahn, S.M. & Eckert, M. (eds) (2015) *Freedom and Self: Essays on the Philosophy of David Foster Wallace*. New York: Columbia University Press.
7. den Dulk, A. (2012) Beyond Endless “Aesthetic” Irony: a Comparison of the Irony Critique of Søren Kierkegaard and David Foster Wallace’s “Infinite Jest”. *Studies in the Novel*. 44 (3). David Foster Wallace: Part 1 (Fall). pp. 325–345.
8. Dulk, A. den. (2014) Good Faith and Sincerity: Sartrean Virtues of Self-Becoming in David Foster Wallace’s Infinite Jest. In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 199–220.
9. Tracey, T. (2014) The formative years: David Foster Wallace’s Philosophical Influences and The Broom of the System. In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 157–175.
10. Bolger, R.K. (2014) A Less “Bullshitty” Way to Live: the Pragmatic Spirituality of David Foster Wallace. In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 31–51.
11. Vermeule, B. (2014) The Terrible Master: David Foster Wallace and the Suffering of Consciousness (With Guest Arthur Schopenhauer). In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 103–120.
12. Burn, S.J. (ed.) (2012) *Conversations with David Foster Wallace*. Jackson: University Press of Mississippi.
13. Baskin, J. (2014) Untrendy Problems: The Pale King’s Philosophical Inspirations. In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 141–156.
14. Ramal, R. (2014) Beyond Philosophy: David Foster Wallace on Literature, Wittgenstein, and the Dangers of Theorizing. In: Bolger, R.K. & Korb, S. (eds) *Gesturing Toward Reality: David Foster Wallace and Philosophy*. New York: Bloomsbury. pp. 177–198.
15. Wittgenstein, L. (1994) *Filosofskie raboty* [Philosophical Works]. Translated from German by M.S. Kozlova, Yu.A. Aseev. Pt. 1. Moscow: Gnozis.
16. Wittgenstein, L. (1989) *Lektsiya ob etike* [Lecture on Ethics]. Translated from German. *Istoriko-filosofskiy ezhegodnik. 1989 – History of Philosophy Yearbook ’89*. pp. 238–245.
17. Wallace, D.F. (1998) The Empty Plenum: David Markson’s ‘Wittgenstein’s Mistress’. *Review of Contemporary Fiction*. 8.3. pp. 217–239.
18. Wallace, D.F. (2006) *Infinite Jest*. New York: Back Bay Books, Little, Brown and Company.
19. Rudneva, V.P. (1993) *Lyudvig Vitgenshteyn: chelovek i myslitel’* [Ludwig Wittgenstein: Man and Thinker]. Translated from English. Moscow: Progress: Kul’tura.
20. Wittgenstein, L. (1986) *Philosophical Investigations*. Translated from German by G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell.
21. Kierkegaard, S. (1993) *Strakh i trepet* [Fear and Awe]. Translated from Danish. Moscow: Respublika.
22. Nikulina, A.K. (2018) From Wittgenstein to Heidegger: David Markson’s Philosophical Novel Wittgenstein’s Mistress. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 51. pp. 177–188. (In Russian). DOI: 10.17223/19986645/51/14