

А.Л. ГРИНШТЕЙН

**«АРКАДИЯ» ДЖИМА КРЕЙСА:
А СЧАСТЬЕ БЫЛО ТАК НЕВОЗМОЖНО**

Притом что «Аркадия»¹ – не первая книга Джима Крейса, связанная с пасторальной традицией или пасторальной образностью², это – единственный его роман, в котором само название демонстративно отсылает к пасторальной топике. Сам Крейс в одном из интервью ответил на вопрос о своем отношении к пасторальной традиции с присущей ему парадоксальностью: «Речь не идет о традиции. Проблема города и деревни всегда актуальна. Она всегда современна. Я считаю себя писателем-пейзажистом. Что в жизни, что в книгах всегда можно найти интересные пейзажи и в городе, и за городом»³. Лукавство писателя, говорящего о традициях и влияниях в своем творчестве, давно уже никого не удивляет: показательно, что именно в «Аркадии» собственно пейзажи – будь то городские или сельские – отсутствуют едва ли не демонстративно, а отношения между городом и деревней вовсе не становятся ни главной темой, ни центральной проблемой романа. Более того, именно пасторальность как таковая, именно желание, готов-

¹ *Crace J. Arcadia.* – London: Picador, 1992. – Далее все цитаты даются по этому изданию.

² Об этом пишет, в частности, Эндрю Хьюитт: *Hewitt A. Versions of pastoral.* – Mode of access: <http://www.jim-crace.com/Context.htm> (Последнее посещение: март 2011.)

³ *Crace J. Interview by e-mail to the site jim-crace.com on January 27, 2000.* – Mode of access: <http://www.jim-crace.com/Context.htm> (Последнее посещение: март 2011.)

ность, потребность современного человека творить идиллические образы и одновременно нежизнеспособность возникающих конструктов становятся в романе Крейса основным предметом изображения. Основная интенция этой статьи – показать, каким образом Аркадия как топос превращается в романе Д. Крейса в мощный символ иллюзорности бытия, становясь метафорой мира как утопии и отсутствия, цепочки «не» – недоразумений, невозможности, недостоверности, непонимания.

Впервые слово «Аркадия» произносится в романе в сцене презентации проекта нового торгового центра, который по замыслу миллиардера Виктора должен заменить неэффективный Мыльный рынок, принадлежащий Виктору. Важно отметить несколько взаимосвязанных моментов, относящихся именно к формальному (официальному) представлению торгового центра «Аркадия» в художественной действительности романа и самого слова «Аркадия» (и, соответственно, топоса Аркадии) в тексте романа.

Показательно, что часть представления проекта и, одновременно, первого упоминания собственно слова «Аркадия» доверена именно мистеру Бази, «философи среди архитекторов», жизнь которого давно уже превратилась в бесконечный спектакль, где единственный (и потому бесконечно одинокий) актер настолько смылся со своей ролью, что не может остаться самим собой даже в минуту счастья; не случайно и сама эта презентация становится представлением в самом прямом смысле слова. Мотив театральности, демонстративного поведения, притворства чрезвычайно важен для романа. Не только различные персонажи актерствуют, разыгрывают целые сценки, призванные добиться желаемого эффекта, как архитектор Бази в данном эпизоде – да, впрочем, и в иные моменты своей жизни, или приемные родители Виктора, с присущим им артистизмом в рекламных целях дегустирующие продаваемые мальчиком яйца – те самые, которые несколькими часами ранее тетушка Виктора сама же и украла из лавки.

Театральность становится самоцелью или, во всяком случае, приобретает некую самостоятельную ценность, придавая самой жизни некий особый смысл. Речь идет не только о носящих отчетливый карнавальный характер спектаклях, разыгрываемых перед доверчивыми горожанами торговцами или перед пассажирами проходящего поезда Джозефом, – эти представления не призваны

ввести кого-то в заблуждение; куда более значительны случаи обмана или притворства, связанные со стремлением получить некую выгоду. Впрочем, наибольший интерес представляют даже не случаи обмана, но недомолвки и недоговоренности, обусловленные желанием сохранить собственную аутентичность, независимость – и приводящие к невозможности преодолеть стену отчуждения.

При этом Бази даже не является автором (и впоследствии не станет исполнителем) проекта: он направлен к Виктору «молодыми коллегами» именно благодаря своему умению представить проект в выгодном свете. Таким образом, само появление слова «Аркадия» в романе оказывается связанным с топосом и мотивом притворства, с театральностью, фальшивостью, искусственностью, создавая (или усиливая) противоречие между смыслами простоты и естественности, заложенными в самом понятии «Аркадия», и теми смыслами, в которых это понятие актуализируется в романе.

Прекрасно используя свое удивительное (маркируемое в романе именно как удивительное) умение говорить именно то, что хочет услышать собеседник, Бази рассуждает о рынке как о своего рода островке сельскости в урбанистическом окружении, о связующем звене между городом и деревней. При этом архитектор, по обыкновению, лукавит: «его» проект призван не принести деревенскую простоту и идилличность в городскую жизнь, а уничтожить ту «сельскость» рынка, в которой сам архитектор видит не поэзию и очарование простоты, но грубость и дикость. Оппозиции город / сельская местность и прошлое / настоящее оказываются, таким образом, «перевернутыми»: Аркадия по замыслу Бази (точнее, его «младших коллег», поскольку именитый архитектор, по обыкновению, выступает лишь в качестве глашатая чужой концепции) должна соединить прошлое и будущее, город и природу, стать своеобразным прибежищем естественного, природного в мире города и, одновременно, модернизировать, вывести в будущее то безнадежно устаревшее, что вызывает такое его раздражение.

Соответственно, отношение Бази (и остальных авторов проекта) к уходящему прошлому кардинально отлично от ностальгических мечтаний Виктора, и эта противоречивая двойственность акцентируется в романе упоминанием словарной статьи, которую читает Виктор сразу после ухода архитектора, – статьи, где Аркадия связана с идиллическими и буколическими топосами, ничего

общего не имеющими с нарисованной Бази картиной: «Аркадия – сельский рай, – прочитал он. Аркадский – обладающий пасторальной простотой. Аркада – крытый ряд торговых точек» (с. 218)¹.

Сам этот набор определений (не отсылающий к какому-либо конкретному словарю, более того, принципиально невозможный, поскольку слово «Arcade» ну совсем никак не может находиться после слова «Arcadian») показателен: ложная этимология слова «аркада» перекликается с принципиально важным для романа мотивом неверной интерпретации (ситуаций, людей, поступков).

Вместе с тем притом что впервые слово «Аркадия» прозвучит только в середине романа, а глава «Аркадия» станет четвертой, завершающей и демонстративно самой маленькой из его четырех частей², образ (или, скорее, *идея*) Аркадии как райского места, связанного с сельской простотой и естественностью (т.е. примерно в том значении, которое и сформулировано в фиктивном «справочном словаре» (*reference dictionary*), который читает Виктор), уже несколько раз возникает у читателя. Этому способствует целый ряд тщательно реализуемых намеков – само название романа, подкрепленное описанием подготовки к простому сельскому празднику, который Виктор стремится стилизовать в день своего 80-летия, название второй главы «Молоко и мед», в которой два эти слова одновременно являются и библеизмом, отсылающим к топосу пасторальности, и прямым обозначением двух основных продуктов рациона юного Виктора, слово «рай», несколько раз встречающееся в описании Мыльного рынка, наконец, само описание (квази)сельской простоты, отличающей рынок, и т.д. Подобное создание и разрушение «горизонтов ожидания» составляет важную часть авторской стратегии и представляет собой разновидность «обманутого ожидания», формы игры с читателем, создающей эффект иллюзорности и придающей тексту неоднозначность и неуловимость.

Финская исследовательница Дорис Теске отмечает множественность и неоднозначность образа Аркадии, воссоздаваемого в романе, выделяя четыре основных смысла, определяющих «основные

¹ Arcadia – a rustic paradise, he read. Arcadian – of pastoral simplicity. Arcade – a covered row of shops.

² Эта глава насчитывает менее 20 страниц, другие три главы – соответственно 70, 85 и 150 страниц – контраст разительный.

аспекты романа» и связанных с идеализированным образом деревни, сложившимся у Виктора благодаря ностальгическим воспоминаниям матери, с убежищем, которое создает себе Виктор, изолируясь от мира на 27-м этаже собственного здания, рынок, составляющий некий автономный мир городской окраины, и суперсовременный торговый центр под названием «Аркадия», который Виктор строит на месте старого рынка¹. Эта многозначность подчеркивается названиями частей романа, каждое из которых отсылает к одному из перечисленных смыслов, – «Мыльный рынок», «Молоко и мед», «Город Виктора»², «Аркадия».

Любопытно, что из выделенных четырех смыслов, в которых существует (актуализируется) в романе топос Аркадии, два (Башня Виктора и Мыльный рынок) расположены преимущественно в пространственной плоскости, а два других – во временной – прошлое (детство Виктора и рассказы Эм о некогда покинутой ею деревне) и будущее (на протяжении практически всего романа, за исключением самой маленькой по объему последней части, торговый центр «Аркадия» позиционируется именно как проект, как будущий рынок и т.п.). При этом пространственные и темпоральные смыслы Аркадии демонстративно не совпадают: так, например (проектируемый), торговый центр «Аркадия» может восприниматься как нечто позитивное (райское, идиллическое) лишь по отношению к нынешнему Мыльному рынку, который в таком случае принципиально не может обладать какой бы то ни было привлекательностью; Мыльный рынок как место, хранящее память об идиллическом прошлом, в определенном смысле противостоит Башне Виктора как знаку урбанистической современности³ и т.д.

Сам образ Аркадии оказывается двойственным, а слово «Аркадия», соответственно, приобретает большое – бесконечное – количество смыслов уже потому, что вступает во множество оппозиций, причем значение и образа и слова в этих оппозициях

¹ Teske D. Jim Crace's Arcadia – public culture in the postmodern city. – Mode of access: <http://www.jim-crace.com/Arcadia.htm>. (Последнее посещение: 08.02.11).

² Или «Башня Виктора»: слово *city* в словосочетании «Victor's City» реализуется скорее в значении «деловой центр», нежели в значении «город».

³ Об этом свидетельствует, в частности, попытка Виктора устроить идиллический – в его понимании – праздник, на который он приглашает ветеранов Мыльного рынка.

меняется, вследствие чего и сам референт, и отсылающее к нему слово теряют свой (какой бы то ни было) единственный денотат, который подменяется множеством изменчивых и вступающих в очевидные противоречия друг с другом коннотативных значений.

Важнейшими из этих оппозиций являются, разумеется, во-первых, оппозиция природа / цивилизация, а во-вторых, реализующие ее более частные противопоставления сельская местность / город, спокойствие (безмятежность) / суета и прошлое / настоящее, причем во всех этих оппозициях первый член носит отчетливо позитивный характер. В романе происходит постоянное нарушение и соотношения и наполнения как самих оппозиций, так и отдельных их элементов.

Торговый центр «Аркадия» видится по-разному даже его создателям – Виктору, Бази, его партнерам; отношение же к нему остальных персонажей, в частности торговцев Мыльного рынка, на смену которому Аркадия и должна прийти, не только неоднаково, но и подвижно, изменчиво, неустойчиво – от неприятия до восторга, от страха до надежды. Тем более разным представляется персонажам романа и сам рынок, который в романе позиционируется одновременно и как антипод, и как предтеча будущего торгового центра. Так, для архитектора Бази рынок – это несомненное зло, отсутствие какой бы то ни было логики и упорядоченности, пережиток, от которого будущую «Аркадию» необходимо будет защищать. Добавим, что защитить торговый центр удалось не то чтобы не полностью, но лишь за счет кардинальной трансформации его статуса именно как Аркадии, сельского рая: речь идет одновременно

и

о

законодательном

исходе торговцев, которые не смогли платить слишком высокую арендную плату, что с неизбежностью привело к возникновению нового стихийного рынка, который стал выполнять примерно те же функции, что и уничтоженный Аркадией Мыльный рынок, лишая, таким образом, торговый центр декларированной в проекте функции посредника между городом и деревней, и о погибших птицах, обманутых мнимой доступностью торговых залов и разбивающихся о стекло либо умирающих от голода внутри здания, одновременно нанося ему урон: торговый центр «Аркадия» становится не-Аркадией, а отчасти – и анти-Аркадией: не только воздвигнутое на месте старого рынка здание разрушило ту жизнь, которая

отныне уже воспринимается как идиллическая и патриархальная, но и сама природа, кажется, стремится взять реванш, постоянно ополчаясь против того, что видится ей чужеродным.

Важным средством создания атмосферы безысходности, ощущения невозможности выбора правильного пути становятся в тексте настойчивые указания на упущенные тем или иным из персонажей возможности.

Притом что любые действия и поступки, как показано в романе, не могут привести к тем последствиям, которые от них ожидают, роман постоянно актуализирует указания на какую-то дополнительную возможность, еще какой-то вариант развития событий, одновременно указывая на препятствия, которые делают этот вариант невозможным.

Вслед за указанием того, что события могли развиваться по какому-то иному сценарию, что все (или что-то) могло быть иным, обычно следует объяснение того, что эта возможность никогда не сможет – и никогда не могла – быть реализована. Так, например, указание на то, что не все торговцы на рынке относятся к Руку врачебно, сопровождается ремаркой, которая фактически опровергает саму мысль о том, что он мог бы быть менее одиноким.

Аналогичную функцию выполняют в романе и упоминания сожалений о неверно принятом решении, как правило, не собственном. Эти неверные решения не обязательно должны быть судьбоносными или даже просто значительными на фабульном уровне; куда более важным оказывается сам факт их осуждения, само упоминание сожалений: романная действительность превращается в цепь, в бесконечную череду ошибок и неверных решений. При этом сожаления о том или ином решении либо о том или ином варианте развития событий актуализируют мотив непонимания, неверной интерпретации людей (то, что А. Жолковский в «Семиотике Тамани» обозначил как «неверное прочтение героями друг друга»), событий и даже вещей, предметов.

Так, партнеры миланского архитектора недовольны необходимостью устанавливать в Аркадии статую, которая кажется им старомодной и сентиментальной, причем сама эта необходимость толкуется им как следствие оплошности Бази, опрометчиво уступившего прихоти заказчика, тогда как сам «философ среди архитекторов» воспринимает требование Виктора как свидетельство собственной

победы, готовности сотрудничать, не подозревая, что именно сама эта статуя и послужила основной причиной, побудившей миллионера модернизировать и перестроить рынок.

Предметы в романе, как это видно хотя бы из примера со статуей, превращаются в объект бесконечных интерпретаций. Любой предмет (шляпка тетушки Виктора, нож Джозефа, фотография, картинка из журнала, искусственные листья и т.п.), подвергаясь анализу, может стать знаком, символом – но при этом и потерять веществность, предметность, материальность, оказаться только знаком.

Развеществлению вещей, дереализации реальности способствует и настойчивое упоминание запахов, дыма, воздуха, которые начинают играть важную роль в описании обстановки или ситуации, в изображении состояния персонажей или восприятия ими окружающего мира. Так, в обеих сценах с пожарами (пожар, в котором погибла Эм, мать Виктора, и устроенный Джозефом по приказу Рука пожар на рынке) дым вообще превращается едва ли не в главное действующее лицо, фактически позиционируется как виновник смерти Эм и свидетельство гибели старого рынка. Во всех сценах, разворачивающихся в Башне Виктора или в торговом центре, постоянно, настойчиво упоминается кондиционирование воздуха, который демонстрируется как основное отличие этих мест от окружающего мира: не зря синьор Бази указывает на кондиционированный воздух и защищенность как важнейшие отличительные признаки торгового центра «Аркадия» (с. 214)¹.

Маркированная (хоть и в различной степени – от прямого упоминания связи между эпизодами до тонких, едва уловимых, ассоциативных намеков, позволяющих – заставляющих – провести параллели, установить между ними ассоциативные связи) перекличка эпизодов, сцен, ситуаций, с одной стороны, обеспечивает некую цельность текста, придавая ему дополнительность, слитность и взаимосвязанность, с другой – лишает сами эти эпизоды и ситуации уникальности, актуализируя мотив «вечного возвращения», *déjà vu*, постоянного повторения, превращающегося в дурную бесконечность. Постоянные переклички между эпизодами и ситуациями приводят к

¹ Ср. текст рекламы центра: «Arcadia. But modernized. Climate-controlled. Efficient. Accessible. Defended».

тому, что любая ситуация становится схожей с какой-то иной ситуацией, которая, в свою очередь, напоминает следующую, еще одну и еще одну.

Таким образом романная действительность обретает время и пространство мифа. В диссертации Я. Штемпоровски¹ миф рассматривается главным образом как неверное (стереотипное) представление о городе и о деревне. Однако не меньшее значение имеет и нарративная организация романа по принципу мифа: вполне очевидна пространственная и временная нелокализованность (или, точнее, вне-определенность) романа действия. Схожесть изображаемого («как бы изображаемого») в романе города, демонстративно не называемого, почти не описываемого, лишенного сколько-нибудь индивидуальных черт, с любым крупным европейским или североамериканским мегаполисом отмечалась исследователями и критиками²; столь же неопределенным предстает в романе и историческое время, превращаясь в характерное для мифа «всегда и нигде», «везде и никогда». В результате изображенная действительность превращается в череду отражений и повторов, а уплотнение, сгущение (эпизодов) текста автоматически приводит к разуплотнению, дематериализации изображенной действительности; логические и пространственно-временные связи между ситуациями (фрагментами действительности) подменяются ассоциативными связями между эпизодами (фрагментами текста): мир лишается целостности, поскольку предстает собранием разрозненных элементов, любые связи между которыми не подчинены имманентной логике самих событий, но произвольны и необязательны.

¹ Stemprowski J. The city and the country, the myth and the reality in Jim Crace's novel *Arcadia*. – Toruń: Uniwersyte mikołaja kopernika, 2002.

² Ср., например: «Об универсальности книги свидетельствует и то, как охотно читатели узнавали в неназванном городе свой город. В городе Виктора легко узнать Бирмингем, однако в Нью-Йорке строительство Аркадии восприняли как аллюзию на Trump Towers, а читатели в Торонто сравнивали Мыльный рынок со своим “фермерским рынком” в Кенсингтоне» (One proof of the book's universality is the extent to which reviewers identified the unnamed city as their own. Victor's city is recognisable as Birmingham; in New York, however, Victor's Arcadia development was seen as a take on Trump Towers, while Toronto readers have compared the Soap Market to their own so-called farmers' market in Kensington) // Hewitt A. Jim Crace. Profile. – Mode of access: <http://www3.shropshire-cc.gov.uk/crace.htm> (Последнее обращение: 16.05.2011.)

Показательный пример такой переклички между сценами – соотнесение двух пожаров – пожара в доме, где погибла Эм, мать Виктора, и пожара на рынке, устроенного Джозефом по приказу Рука. В романе связь между двумя этими совершенно различными и не связанными между собой пожарами кажется очевидной: в обоих случаях причина пожара так и не была установлена, оба они получили в прессе абсолютно неверную интерпретацию, и в том и в другом случае поведение горожан, выступающих в качестве зрителей, привлеченных ярким (в прямом смысле этого слова) событием, стало причиной нарушений порядка, вызвавших неадекватную реакцию полиции, которая, строго говоря, и явилась в значительной мере причиной гибели центральных персонажей. Более того, имплицитно эти события связываются в finale романа (р. 340–341) указанием на неосуществившуюся попытку заменить скульптуру Ниццей с ребенком, воспринимаемую как изображение Эм, на памятник Руку, причем описание скульптуры содержит напоминание о пожаре.

Примерно то же можно сказать о многочисленных упоминаниях одного и того же эпизода: эти упоминания не мотивированы внутренней структурой повествования и потому кажутся случайными и избыточными, тем более что сами эти эпизоды не имеют большого значения ни на фабульном, ни на сюжетном уровне.

Одним из таких эпизодов оказывается упоминаемая минимум трижды вполне карнавализованная сценка мочеиспускания, предпринятого Джозефом во время его утомительного путешествия в город. Это нехитрое действие становится в 4-й главке 1-й части романа (р. 34–35) предметом детального и всестороннего обсуждения – от анализа мотивов физиологического, социологического и психологического характера, побудивших юношу его осуществить именно таким образом, до подробного описания самого процесса, ставшего не просто кульминацией, но фактически единственным запечатленным на страницах романа (т.е. единственным существующим в романной реальности) моментом всего путешествия. Колебания Джозефа, последовательно отказывающегося от открытой двери вагона из страха остаться в памяти соседей «пишущим мальчиком», от ящиков с яблоками и зеленью, слишком близкими ему по прошлой, сельской жизни, предполагают паро-

дийное снижение многочисленных ситуаций мучительного выбора, присутствующих в романе.

Выбор, который с такой тщательностью, независимо от его масштабности, совершают персонажи романа – подарок Виктору на день рождения, вариант памятника, проект торгового центра, наряд на встречу с архитектором и т.д. и т.п., – всегда оказывается либо неверным, либо чаще всего просто-напросто нерелевантным и незначительным – принятное решение никак не влияет на дальнейшее развитие событий: любые попытки какого-либо сознательного планирования, какой бы то ни было осознанной деятельности становятся бессмысленными в этом трагическом мире случайностей и тотальной неопределенности.

Так, Анна предпринимает героические усилия, пытаясь (разумеется, руководствуясь абсолютно неверным пониманием ситуации) вернуть себе утраченную (как ей кажется) привлекательность, – и эти усилия оказываются напрасными и бессмысленными именно потому, что эта умная, красивая, энергичная женщина является такой же жертвой обстоятельств, случайностей, недомолвок, недосказанностей, непонимания, как и все остальные персонажи романа.

Роман изобилует карнавальными (карнавализованными) мотивами и образами. Карнавальная образность в романе связана, в первую очередь, с оппозицией «естественное, природное / цивилизация, культурное». Рынок, естественно, выступает как место карнавальной стихии с ее нерегламентированностью и свободой. В русле карнавальности можно рассматривать и многочисленные каламбуры, шутки, комические ситуации, ориентирующиеся на телесность, и две сцены избиения неудачливого грабителя, Джозефа, и, разумеется, сцену забрасывания полиции овощами и фруктами во время бунта на рынке, и маскарадное переодевание Джозефа, и даже окрашенное мрачноватым комизмом описание смерти Эм, матери Виктора. При этом карнавальные образы в романе, разумеется, отличаются от карнавальной модели – в первую очередь тем, что принципиально лишены карнавальной всеобщности, актуализируя, напротив, не свойственный карнавалу мотив избранности. Это отчетливо видно, в частности, на примере такого важного элемента карнавальной культуры, как мотив смены верха и низа и связанный с ним мотив увенчания и развенчания карна-

вального короля. Виктор из маргинала, маленького и отстающего в развитии голодранца превратился в процветающего предпринимателя, вершителя судеб, владельца огромной империи. Если свою трудовую деятельность Виктор начал внизу, причем не только в социальном смысле слова – в романе неоднократно упоминается, что Эм с «младенцем» сидела у подножия шатра, – то офис и частные покой миллионера расположены на 27-м этаже принадлежащего ему здания, а знаком власти и могущества становится отдельный лифт. Вознесение на вершину означает не только избранность, но и расплату – одиночество, которое в заключительной главе романа предстает как наказание, своего рода развенчание карнавального короля. При этом «король» не избирается всенародно, как в карнавальной культуре, и, несмотря на выказываемые ему поистине королевские почести, не может выступать в качестве временного субститута единого коллектива – об этом говорит хотя бы то, что собственная служба безопасности не знает Виктора в лицо, признавая его в качестве важной фигуры лишь тогда, когда он появляется в сопровождении знакомой им женщины-помощника (р. 257–258). Аналогично в качестве неудачной попытки стать королем можно рассматривать и поведение Рука, который проходит через многочисленные мелкие подъемы и падения, коронации и развенчания – каждое из которых в результате оказывается лишь ступенькой на пути к абсолютно негероической гибели.

Созданию атмосферы неопределенности, бессилия способствуют последовательные языковые эксперименты, разрушающие саму возможность языка служить опорой в зыбком мире непрестанно меняющихся сущностей, постоянно ускользающих смыслов. Важным средством здесь оказываются окказионализмы, в первую очередь, связанные с конверсией: в тексте, где любое словосочетание готово в любой момент превратиться в слово, а любое слово стремится утратить свой важнейший признак, не может быть ничего устойчивого и стабильного. Аналогичную функцию выполняют и риторические вопросы, которые во множестве встречаются буквально на каждой странице романа и благодаря своему совершенно избыточному количеству, вследствие своей немотивированности, кажущейся случайности и бессмысленности создают эффект абсолютной загадочности мира, эпистемологической неуверенности – и, одновременно,

ненадежности повествования в целом. Эффект ненадежности повествования, вынужденно стремящегося к постоянному самоуточнению, самооправданию, усиливают – также явно избыточные – и конструкции с модальным глаголом *would*, и отрицания, количества которых превышает любые вообразимые нормы, и даже вводные конструкции, придающие высказыванию некую прерывистость: эти конструкции могут выполнять различные грамматические функции, однако их постоянное присутствие лишает повествование цельности и однозначности, превращая его не в рациональное эпическое полотно, но в поэтическое произведение, песню о невозможном. О невозможном счастье. Об Аркадии.