

## Поэтики Джойса

Umberto  
**Eco**

Le poetiche di Joyce

Milan

**bompiani**

1994

# Эко

Умберто

## Поэтики Джойса

*Перевод с итальянского и прочих*

*Андрея Коваля*

Санкт-Петербург

symposium

2006

УДК 82/89  
ББК 81Ит  
Э40

*Перевод с итальянского и примечания*  
Андрея Коваля

*Художественное оформление и макет*  
Андрея Бондаренко

*Всякое коммерческое использование текста, оформления книги — полностью или частично — возможно исключительно с письменного разрешения Издателя. Нарушения преследуются в соответствии с законодательством и международными договорами РФ.*

© R.C.S. Libri S.p.A., 1966, 1994, 2002.

© Издательство «Симпозиум», 2006.

© А. Коваль, перевод, примечания, 2003.

© А. Бондаренко, оформление, 2003.

ISBN 5-89091-251-8

# I

## Ранний Джойс

*Steeled in the school of the old Aquinas.*

J. JOYCE. The Holy Office \*

Многие художники оставили заметки о поэтике, описания своего творческого труда, целые эссе по вопросам эстетики. Но никто, кроме Джойса, не заставлял своих персонажей столько рассуждать о поэтике и эстетике. Легионы комментаторов обсуждали мысли о философии искусства, высказанные Стивеном Дедалом по поводу томистских утверждений о красоте, а многие другие

---

Постраничные примечания автора обозначаются в тексте арабскими цифрами; постраничные примечания переводчика — звездочками. Примечания переводчика, вынесенные в конец книги, отмечаются в тексте арабскими цифрами в скобках. Инициалы в примечаниях означают: У. Э. — Умберто Эко; А. К. — Андрей Коваль. Список сокращений дан в конце книги.

\* «У старца Аквината в школе / Мой дух закалку получил». Дж. Джойс, «Святейший Синод» (англ.; пер. С. С. Хоружего; цит. по: Джойс. Т. III. С. 461).



извлекли из этих мыслей свои личные систематизации и общие взгляды на художественный факт. Далее, даже за пределами утверждений, высказываемых персонажами, в произведениях Джойса (особенно в таком романе, как «Улисс») проблемы структуры столь явно просвечивают сквозь контекст, что представляет собою модель подразумеваемой поэтики, утверждаемой в самих прожилках произведения. Наконец, «Финнеганов помин» («Finnegans Wake») — это прежде всего целый трактат по поэтике, непрерывное описание универсума и произведения как Ersatz \* этого универсума. Таким образом, читатель и комментатор постоянно подвергаются искушению вычленить поэтику, высказанную или подразумеваемую Джойсом, чтобы разъяснить его творчество и определить в понятиях самого Джойса те художественные решения, к которым он прибегает в своих произведениях.

Чтобы уберечься от подобных приемов, достаточно будет очевиднейшего факта: мы можем изложить поэтику Валери, Элиота, Стравинского, Рильке или Паунда, не обращаясь к творчеству этих авторов, и еще менее — к их биографии. Однако в случае

\* Эрзаца (нем.).





Джойса, чтобы понять развитие его поэтики, нужно постоянно оглядываться на его духовное развитие или, скорее, на развитие того персонажа, который постоянно возвращается в ходе создания грандиозной биографической фрески, образуемой разными его произведениями, как бы этот персонаж ни назывался — Стивеном Дедалом, Блумом или Х. К. Иэर्वикером (Н. С. Earwicker). Таким образом, мы видим, что поэтика Джойса как некая отправная точка зрения, помогающая понять произведение, не имеет силы отсылки за его пределами, — напротив, она составляет неотъемлемую часть этого произведения, она проясняется и растолковывается самим произведением на различных фазах его развития.

Поэтому нужно задаться вопросом: нельзя ли усмотреть во всем *opus*\* Джойса развитие некой поэтики — или даже, более того, диалектическую историю различных поэтик, противостоящих друг другу и взаимно друг друга дополняющих? И не разворачивается ли здесь история современных поэтик в игре их постоянных оппозиций и импликаций? В таком смысле разыскания в области поэтики Джойса привели бы нас

\* Здесь: творчестве (лат.).



к тому, чтобы заново пересмотреть судьбы современной культуры, дабы выработать для себя оперативную концепцию искусства, а в ней — эпистемологическую методологию в целях определения мира.

Проследим основные фазы интеллектуальной биографии Джойса. С детства (сначала — в колледже в Клонгоуз-Вуд, затем — в Бельведерском колледже) он воспитывался у отцов иезуитов по аскетическим методам святого Игнатия Лойолы, в духе культуры Контрреформации. В юности он, отчасти под влиянием своих наставников, а отчасти — удовлетворяя собственное любопытство, приближается (через фильтр схоластики, восходящей к эпохе после Тридентского собора) к мысли святого Фомы Аквинского, которую парадоксальным образом превращает в знамя восстания. В то же самое время, примерно в шестнадцать лет, открытие Ибсена развернуло перед ним новые горизонты и новую художественную и нравственную проблематику. Через некоторое время в Университетском колледже в Дублине на его ортодоксию (уже давно подорванную в плане чувственности) обрушивается новый удар, нанесенный открытием Джордано Бруно. Одновременно с этим



философским открытием происходит и другое, литературное: Д'Аннунцио (особенно его «Огонь» <sup>(1)</sup>). Между тем уже в течение нескольких лет различные ферменты, производимые новым расцветом ирландской литературы и драматургии, хотя и не внушая ему доверия, все же подавали немало подсказок. В возрасте от восемнадцати до двадцати лет Джойс читает «Les Poètes Maudits» («Проклятые поэты») Верлена, а затем — Гюисманса, Флобера и особенно «The Symbolist Movement in Literature» («Символистское движение в литературе») Артура Саймонса <sup>(2)</sup>, который именно в те годы стал открывать для англосаксонской культуры поэтики *fin de siècle* \*. В 1903 году в Париже, в возрасте двадцати лет, схоластическая *forma mentis* \*\* Джойса укрепляется благодаря чтению Аристотеля («О душе», «Метафизика», «Поэтика»). Но в то же самое время различные парижские встречи с современной культурой стимулируют его любопытство, а чтение «Les lauriers sont coupés» («Лавры сорваны») Эдуара Дюжардена <sup>(3)</sup> знакомит его с новыми повествовательными техниками.

\* Конца века (*фр.*).

\*\* Форма мышления (*лат.*).

1 Сведения о воспитании и образовании Джойса см.: RICHARD ELLMANN. *James Joyce* [Ричард Эллманн. «Джеймс Джойс»]. Oxford Un. Press, 1959; итал. пер.: Milano, Feltrinelli, 1964; в дальнейшем всегда будут указываться страницы английского издания. О влиянии Ибсена, символизма и натурализма, а также о кельтском возрождении см.: HARRY LEVIN. *James Joyce* [Гарри Левин. «Джеймс Джойс»]. Norfolk, Connecticut, New Direction Books, 1941. Что касается символистского уmonoстроения и видения мира, то в этом вопросе особенно остроумен и пронизателен Эдмунд Уилсон (EDMUND WILSON. *Axel's Castle* [«Замок Аксея»]. London, Charles Scribner's Sons, 1931). О французском и ирландском окружении, с особым вниманием к аналогиям из области поэтики, см.: DAVID HAYMAN. *Joyce et Mallarmé* [Давид Эман. «Джойс и Малларме»]. Lettres Modernes, 1956. О списке книг, которые Джойс *наверняка* читал в годы своего воспитания и образования, см. ELLMANN. Любопытно перечитать сочинение, написанное Джойсом в Университетском колледже в 1898–1899 гг. (тогда ему было шестнадцать лет) и опубликованное ныне в *Critical Writings* («Критических сочинениях». London, Faber & Faber, 1959) под названием *The Study of Languages* («Изучение языков»). Здесь мы находим в зародыше некоторые идеи, впоследствии ставшие определяющими в развитии поэтики Джойса: 1) дискурс должен сохранять равновесие и формальную строгость, даже если он выражает эмоции (теория безличности, поэтика юношеских сочинений); 2) величайший выразитель истины — язык (экспрессивно-познавательное использование формальных структур, техника как подлинное содержание произведения, поэтика «Улисса»); 3) история слов позволяет нам узнать историю людей (поэтика ФП, лингвистический эквивалент вечной идеальной истории Джамбаттиста Вико).

Иными были интеллектуальные встречи юного Джойса (Фогаццаро <sup>(4)</sup>, Гауптман, теософия...). Однако в эти годы намечаются три главные линии влияния, которые мы обнаружим во всем творчестве Джойса и в его концепциях искусства. С одной стороны — философское влияние святого Фомы Аквинского, пережившее тяжелое испытание вследствие чтения Джордано Бруно, но отнюдь не сведенное на нет; с другой стороны, благодаря Ибсену — призыв к более тесной связи между искусством и нравственным долгом; наконец, фрагментарное, но глубоко проникающее (усвоенное скорее из культурной среды, нежели из книг) влияние символистских поэтов, все искушения декадентства, эстетический идеал жизни, посвященной искусству, и искусства как заменителя жизни — все это побуждает его разрешать великие проблемы духа в лаборатории языка <sup>1</sup>.

Эти три влияния будут неизменно сказываться на всем дальнейшем развитии Джойса. Хотя горы прочитанных книг, разнообразные интересы, внимание Джойса к великим проблемам современной культуры (от глубинной психологии до физической теории относительности) позволят ему открыть новые аспекты вселенной (и в этом

2 См. ELLMANN. Op. cit. P. 575. Однако к «Новой науке» Джойс подошел через Мишле (*Principes de philosophie d'histoire traduits de la Scienza Nuova de J. B. Vico* [«Основания философии истории, переведенные из „Новой науки“ Дж. Б. Вико»], как заключает из чтения «Помина» Джеймс С. Эйтертон (JAMES S. ATHERTON. *The Books at the Wake* [«Книги на помине»]. New York, The Viking Press, 1960; у нас не раз будет повод обратиться к этому дотошному перечню книг, цитируемых или обыгрываемых в «По-мине»).



смысле очевидным образом повлияют на определение его поэтики), но отразятся они скорее на его памяти, нежели на его *forma mentis*. Приобретенный багаж познаний, совокупность новых данных — все это будет расплавлено и растворено в свете культурного и морального наследия, накопленного в юности.

Можно задаться вопросом: действительно ли даже открытие Вико, пусть и сыгравшее основополагающую роль в складывании его последнего произведения, коренным образом изменило умственную позицию Джойса, выработанную в юношеские годы? Джойс встречается с Вико уже будучи зрелым человеком, достоверно известно, что «Новую науку» он прочел, когда ему было уже за сорок<sup>2</sup>. Истолкование истории, принадлежащее Вико, стало костяком «Помина», но на деле историзм не изменил культурной позиции Джойса. Его видение исторических циклов будет включено скорее в рамку тревожных каббалистических умонастроений, более родственных влияниям, оказанным Возрождением, нежели современному историзму. Вико стал для Джойса полезным культурным опытом, но не эпизодом его внутренней жизни, как вынужден

3 ELLMANN. Op. cit. P. 814.

был признать и сам Джойс. «Вы верите в „Новую науку“?» — спросили его в одном из интервью, и он ответил: «Ни в какую науку я не верю, но сила моего воображения возрастает, когда я читаю Вико, тогда как при чтении Фрейда или Юнга этого не происходит»<sup>3</sup>. Таким образом, историзм был для Джойса не обращением в некую веру, а всего лишь культурным приобретением, одним среди многих, которое столкнулось и примирилось с другими приобретениями. Следуя линиям, намеченным наиболее важными влияниями, в его творчестве разворачивается сражение целой культуры, стремящейся слить воедино самые разрозненные свои элементы, разрешая в этом пространстве веками существовавшие противоречия.

Таким образом, все творчество Джойса предстает перед нами как пространство встречи и вызревания целого ряда взглядов на искусство, находящихся в этом пространстве свое самое образцовое и провоцирующее выражение.

Настоящее исследование, намеченное в таком смысле, нуждается в некоей путеводной нити, в некоем эвристическом намерении, исключающем возможность отвлечения



и предлагающем известную линию разыскания, избранную в качестве рабочей гипотезы. Эту линию мы хотели бы увидеть в оппозиции между классической концепцией формы и потребностью в более гибкой и «открытой» формулировке творчества и мира, в диалектике порядка и случая, в контрасте между миром средневековых «Сумм» и современной науки и философии.

Использовать этот диалектический ключ позволяет нам сама ментальная структура Джойса: в некотором смысле его отход от хорошо знакомой ему ясности схоластической *forma mentis* и его выбор в пользу более современной и беспокойной проблематики основывается именно на открытии бруновского диалектического пространства контрастов и на принятии *coincidentia oppositorum* \* Николая Кузанского. Искусство и жизнь, символизм и реализм, мир классический и мир современный, жизнь эстетическая и жизнь повседневная, Стивен Дедал и Леопольд Блум, Шем и Шон, порядок и возможность — вот постоянные термины напряжения, корнящегося в этом теоретическом открытии. В творчестве Джойса полностью завершается поздне-

\* Совпадения противоположностей (лат.).



средневековый кризис схоластики и обретает форму космос, родившийся заново.

Но эта диалектика не выговорена достаточно отчетливо, она лишена совершенства тех идеальных триадических танцев, о которых философии, настроенные более оптимистически, рассказывают свои байки. Похоже на то, что, покуда ум Джойса доводит до конца свою элегантную кривую оппозиций и медиаций, в его подсознании будто бы возбуждается память о наследственной травме: Джойс отправляется от «Суммы», чтобы прийти к «Помину», от упорядоченного космоса схоластики — к формированию в языке образа расширяющейся Вселенной; но средневековое наследие, откуда он берет свое начало, не покидает его на всем его пути. Где-то в глубине, под той игрой оппозиций и их разрешений, в которую претворяется напор различных испытанных Джойсом культурных влияний, осуществляется иная оппозиция, более широкая и радикальная: между человеком средневековым, переживающим ностальгию по строго определенному миру, где он мог обитать, находя ясные указатели направления, и человеком современным, который чувствует потребность создать новую среду обитания,





но еще не находит для этого устойчивых правил; правила эти двусмысленны и трудны, и его постоянно снедает ностальгия по утраченному детству. Как мы хотели бы показать, у Джойса окончательный выбор так и не совершается, и его диалектика, будучи более чем медиацией, предстает перед нами как развитие постоянной полярности и напряжения, так и не нашедшего себе удовлетворения. Такой вывод можно сделать исходя из многих аспектов его творчества; мы же сделаем этот вывод исходя из его *modus operandi* \*. Анализ поэтики (или, скорее, поэтик) Джеймса Джойса станет, таким образом, попыткой анализа переходного момента современной культуры.

### К а т о л и ч е с т в о   Д ж о й с а

«Я скажу, что я делать буду и чего не буду. Я не буду служить тому, во что больше не верю, будь то моя семья, моя родина или моя Церковь. Но я буду стараться выразить себя в том или ином виде жизни или искусства так свободно, как могу, и так полно, как могу, используя для защиты лишь то оружие, которым позволяю себе пользоваться:

\*      Способа творчества (*лат.*).

4 У. Эко цитирует итальянский перевод «Портрета художника в юности», сделанный ЧЕЗАРЕ ПАВЕЗЕ (*Dedalus* [«Дедал»]. Torino, Frasinelli, 1951. Р. 315), и в дальнейшем в ссылках на это издание обозначает его сиглой *D*. Здесь и далее цитаты из «Портрета» (сокращенно ПХ) даются по русскому переводу М. П. Богословской-Бобровой (иногда с изменениями, всякий раз оговариваемыми), по изданию: Джойс Дж. Сочинения в трех томах. Т. I: Дублинцы. Портрет художника в юности. М.: Знаменитая книга, 1993. В данном случае адрес цитаты таков: ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 438 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями). Все цитируемые переводы сверены с английским оригиналом по изданию: JOYCE J. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Books, 1996 (далее сокращенно: *Portrait96*; в данном случае оригинальный текст см.: *Portrait96*. Р. 281). — А. К.

молчание, изгнание и хитроумие» <sup>4(5)</sup>. В этом признании Стивена, обращенном к его другу Крэнли, юный Джойс излагает собственную программу изгнания: предпосылки ирландской традиции и иезуитского воспитания <sup>(6)</sup> теряют свой смысл как правило, в которое верят и которое соблюдают; путь, который завершится на последних страницах «Вещи в работе» («Work in Progress»), продолжается под знаком абсолютной духовной готовности ко всему.

Тем не менее, хотя веру Джойс оставил, религия по-прежнему не давала ему покоя. Следы прежней ортодоксии вновь и вновь проступают во всем его творчестве в форме глубоко личной мифологии и отчаянных богохульств, которые по-своему открывают постоянство аффектов. В критике много говорилось о «католичестве» Джойса, и это слово, несомненно, годится для того, чтобы выразить позицию человека, который, отвергнув догматическую субстанцию и в корне освободившись от данности морального опыта, все же сохранил, как умственную привычку, внешние формы некоего рационального здания и некую инстинктивную отзывчивость (нередко неосознанную), подверженную очарованию правил, обрядов,

5     См.: *L'universo della Morte* [«Вселенная Смерти»], in: *Max e fagociti bianchi* [«Макс и белые фагоциты»]. Milano, Mondadori, 1949.

литургических действий и выражений. Разумеется, речь идет об отзывчивости à rebours \*, из-за чего разговор о католичестве применительно к Джойсу слегка напоминает разговор о сыновней любви применительно к отношениям между Эдипом и Иокастой. Тем не менее, когда Генри Миллер оскорбляет Джойса, обзывая его потомком средневекового эрудита, в котором течет «поповская кровь», и говорит о его «морали анахорета, со всем онанизменным механизмом, предполагаемым такой жизнью», он с парадоксальным вероломством ухватывает некую черту, достойную внимания<sup>5</sup>. Когда Валери Ларбо<sup>(7)</sup> отмечает, что «Портрет» ближе к иезуитской казуистике, чем к французскому натурализму, он говорит лишь о том, что обычный читатель и так уже заметил, хотя в «Портрете» есть и еще кое-что: есть повествование, соотнесенное с литургическими временами, вкус ко священному красноречию и нравственной интроспекции (вспомним проповедь об аде и исповедь), причем это не только проявление подражательного инстинкта повествователя, но всецелая приверженность известному психологическому климату. Странице Джойса,

\* Навыворот (фр.).



имитирующей проявления отверженной им позиции, не удастся тем не менее превратиться в обвинительный акт: ее как будто бы проникает вкус неискоренимой привязанности, проявляющейся как раз единственно возможным для Джойса образом, то есть принимая некую *forma mentis*, выраженную посредством каденций некоего данного языка. Не случайно Томас Мертон обращается в католичество, читая «Портрет» и проходя тем самым путь, противоположный пути Стивена; и не потому, что пути Господни неисповедимы, но потому, что пути умонастроений Джойса странны и противоречивы, и католическая прожилка остается на этих путях в целостности и сохранности, хотя и по-своему, странным и необычным образом.

Бак Маллиган открывает «Улисс» возгласом «Introibo ad altare Dei» \*, а ужасающая Черная Месса помещена в середину произведения; контрапунктом к эротическому экстазу Блума, к его непристойному и в то же время платоническому совращению Герти Мак-Дауэлл, служат моменты евхаристического богослужения, совершаемого преподобным Хьюгом в церкви неподалеку от

\* «Подойду к алтарю Божию» (лат.).

6 «От иезуитского воспитания у Джойса остался известный вкус к холодной и кощунственной иронии, воистину дьявольской», — отмечает Альберто Росси в предисловии к итальянскому переводу «Портрета». А брат Джойса, Станислав, в одном письме от 7 августа 1924 (см. ELLMANN. *Op. cit.* P. 589) писал ему по поводу эпизода «Цирцея» из «Улисса»: «Он, несомненно, носит характер католический. Эта озабоченность самым низменным уровнем естественных фактов, это назойливое и преувеличенно внимательное перебирание одной детали за другой, духовная подавленность, сопровождающая все это, — вполне в духе исповедальни. Твой темперамент, равно как и католическая моральность, по преимуществу сексуален. Крещение оставило в тебе сильную склонность думать дурно». См. также: STANISLAUS JOYCE. *My Brother's Keeper* [Станислав Джойс. «Смотритель за своим братом»]. London, Faber & Faber, 1958.

7 *Ulysses*. New York, The Modern Library, 1934. P. 5.

8 *Ulysses*. New York, The Modern Library, 1934. P. 10.



пляжа; макароническая латынь, заключающая «Stephen Hero» («Стивена-героя»), которая возвращается в «Портрете» и появляется там и сям в «Улиссе», не на одном только лингвистическом плане отражает невождежность средневековых вагантов; как у тех, кто оставил дисциплину, но не культурный багаж и не образ мышления, у Джойса остается чувство богохульства, совершаемого согласно литургическому обряду<sup>6</sup>. «Come up, you, fearful jesuit!»<sup>7\*</sup> — кричит Маллиган Стивену и чуть дальше поясняет: «Because you have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way...»<sup>8\*\*</sup> А Крэнли в «Портрете» замечает Стивену, насколько удивительно, что ум его насквозь пропитан религией, которую, по словам самого Стивена, он отрицает<sup>(8)</sup>. И это действительно так, причем настолько, что отсылки к литургии Мессы самым неожиданным образом вводятся в центр каламбуров, из которых соткан «Финнеганов помин»<sup>(9)</sup>:

\* «Выходи, ты, иезуит трусливый!» (англ.; пер. В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего с незначительными изменениями; см.: Джойс. Т. II. С. 5). Все переводы из «Улисса» сверены или заново сделаны по изданию: JAMES JOYCE. *Ulysses*. Penguin Books, 1992 (в дальнейшем — *Ulysses92*; в данном случае адрес цитаты таков: *Ulysses92*. Р. 1).

\*\* «Потому что в тебе есть проклятая иезуитская жилка, только вставлена она неправильно...» (англ.; см. *Ulysses92*. Р. 8).



«Enterellbo add all taller Danis<sup>(10)</sup>; Per omnibus secular seekalarum<sup>(11)</sup>; Meac Coolp<sup>(12)</sup>; Meas minimas culpads!<sup>(13)</sup>; Crystal elation! Kyrielle elation!<sup>(14)</sup>; I believe in Dublin and the Sultan of Turkey<sup>(15)</sup>; Trink off this scup and be bladdy orafferteed!<sup>(16)</sup>; Sussumcordials<sup>(17)</sup>; Grassy ass ago<sup>(18)</sup>; Eat a missal lest<sup>(19)</sup>; Benny-dick hotfoots omnipudent stayers...»<sup>(20)</sup>

И в этих, и в других случаях можно усмотреть как чистый вкус к созвучиям, так и открытую пародийную тенденцию; однако всегда это попросту отзвуки воспоминаний, всплывающих из подсознания. И если в этих и других отзвуках подобраться к намерениям Джойса становится труднее, то более ясно и открыто проявляются две символические сверхструктуры, введенные в «Улисс» и в «Финнеганов помин»: в первом произведении треугольник Стивен—Блум—Молли становится фигурой Троицы (и только будучи понят в этом смысле, он обретает значение в ткани произведения), а во втором Х. К. Изрвикер, протагонист, обретает символический смысл козла отпущения, принимающего в себя все человечество («Here Comes Everybody» \*), вовлеченное в падение и спасенное через воскресение.

\* «Сюда Приходит Всякий» (англ.).

- 9    См.: ГЕНРИ МОРТОН РОБИНСОН (HENRY MORTON ROBINSON. *Hardest Crux Ever*, in: *A. J. J. Miscellany* (M. Magalaner ed.), Carbondale, Second Series Southern Illinois Press, 1959. P. 195-207).

Лишенная всякой точно определенной теологической природы, имеющая дело со всеми мифами и всеми религиями, символическая фигура Н. С. Е., в которой смешиваются История и Человечество, тем не менее держится благодаря своей двойственной соотнесенности со Христом, искажаемым и опознаваемым в самом ходе событий<sup>9</sup>. В гуще этого циклического развития человеческой истории автор чувствует себя и жертвой, и логосом, *in honour bound to the cross of your own cruelfiction* <sup>(21)</sup>.

Но проявления католичества Джойса развиваются не только в этом русле. С одной стороны, проявляется это бахвальство, почти бессознательное (пусть даже *mal tournée* \*, бесноватое); с другой же — открывается некая умственная позиция, ценная в плане творческой действенности. С одной стороны — одержимость мифами, с другой — способ организации идей. Там — хранилище символов и фигур, отфильтрованных и почти поставленных на службу некоей иной вере, а здесь — умственные привычки, поставленные на службу еретическим «Суммулам». Это и есть второй момент католичества

\* Дурно направленное (*φρ.*).

10 См.: «Стивен-герой». У. Эко цитирует итальянский перевод Карло Линати (CARLO LINATI. *Stefano Eroè*. Milano, Mondadori. P. 95) и в дальнейшем в ссылках на этот перевод обозначает его сиглой SE.

11 См.: HARRY LEVIN. Op. cit. P. 25.

Джойса, и это момент схоластически-средневековый.

Джойс приписывает Стивену «искреннюю расположенность ко всему схоластическому, кроме разве что некоей предпосылки»<sup>10</sup>. И, согласно Гарри Левину, «тенденция к абстракции постоянно напоминает нам, что Джойс пришел к эстетике через теологию. Посредством своего искусства (не сделав этого посредством своей веры) он будет добиваться санкции святого Фомы Аквинского. В одном из неизданных фрагментов „Портрета“ он признается, что вера его схоластична во всем, кроме предпосылок. Веру свою он утратил, но остался верен ортодоксальной системе. И даже в зрелых трудах он часто производит на нас впечатление человека, который остался реалистом в самом средневековом смысле слова»<sup>11</sup>.

Эта ментальная структура обнаруживается не только у раннего Джойса, более близкого к иезуитскому влиянию, ибо стиль рассуждений, за которыми постоянно надзирает силлогистическая дисциплина, остается таким же и в «Улиссе» — по крайней мере как отличительная черта Стивена, говорящего на публике и наедине с самим собой: вспомним монолог в третьей главе<sup>(22)</sup> или





дискуссию в библиотеке<sup>(23)</sup>. Наконец, хотя в «Портрете» Стивен говорит на макаронической латыни в шутку, он же с величайшей серьезностью ставит вопросы такого рода: Действительно ли крещение, совершенное минеральной водой? Если украсть фунт стерлингов и с его помощью нажить состояние, то нужно ли потом возвращать фунт стерлингов — или же весь капитал?<sup>(24)</sup> Или, с большим проблемным остроумием: если некто в припадке ярости станет кромсать топором деревянное полено и вырубит изображение коровы, то будет ли это изображение произведением искусства? И если нет, то почему?<sup>(25)</sup> Эти вопросы принадлежат к той же семье, что и те, которые доктора-схоластики ставили, обсуждая *quaestiones quodlibetales* \* (один из них, обязанный своим появлением святому Фоме, таков: что сильнее определяет человеческую волю — вино, женщина или любовь к Богу?). И еще более явно схоластическое происхождение вопроса, не столько родственного казуистике эпохи Контрреформации (каковыми могли бы показаться предыдущие), но, как я сказал бы, вопроса филологически средне-

\* Букв. «чтоугодные вопросы», т. е. любого свойства, какие угодно (*лат.*).

12 См.: WILLIAM POWELL JONES. *J. J. and the Common Reader*  
[Уильям Пауэлл Джонс. «Дж. Дж. и обычный читатель»].  
Norman, Un. of Oklahoma Press, 1955. P. 34.

векового, который ставит наконец Стивен, спрашивая себя, не потому ли хорош портрет Моны Лизы, что ему приятно на него смотреть <sup>(26)</sup>.

Далее, можно задаться вопросом о том, насколько схоластицизм раннего Джойса субстанциален и насколько он — простая видимость (и потому даже не формален), не обязан ли он своим появлением попросту коварному вкусу к осквернению или даже попытке контрабандой пронести революционные идеи под шапочкой Ангельского Доктора <sup>(27)</sup> (техника, которой Стивен широко пользуется в спорах с профессорами колледжа). Тогда мышление в схоластической форме будет простым кокетством и определения святого Фомы будут для него всего лишь трамплинами, необходимыми для прыжка? Некоторые истолкователи склоняются к мысли о том, что вся долгая эстетическая дискуссия в пятой главе «Портрета» нужна лишь для того, чтобы продемонстрировать ничтожество усвоенной Стивеном схоластической эрудиции <sup>12</sup>. И действительно, невозможно отрицать, что со многих точек зрения приверженность Стивена схоластике — это приверженность ее наиболее формальным аспектам. По сути дела, сами

13 В «Портрете» другие отсылки отсутствуют; из биографии Эллмаина и собрания *Critical Writings* («Критических сочинений». London, Faber & Faber, 1959) мы, однако же, узнаем о более пространных чтениях из святого Фомы и Аристотеля. О других предположениях относительно того, что именно читал Джойс из святого Фомы, см. основательную книгу: WILLIAM T. NOON. *Joyce and Aquinas* [Уильям Т. Нун. «Джойс и Аквинат»]. New Haven, Yale Un. Press (London, Oxford University Press), 1957. О сделанных вручную выписках из прочитанных трудов св. Фомы и Аристотеля см.: J. J. SLOCUM & H. CANOON. *A Bibliography of J. J.* [Дж. Дж. Слокам, Г. Канун. «Библиография Дж. Дж.»]. New Haven, Yale University Press, 1953, разд. Е.

средневековые и античные источники, называемые в «Портрете», очевидным образом восходят к эпохе Контрреформации, и мы видим, что цитируется «набор тонких изречений из поэтики и психологии Аристотеля и из „Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae“»<sup>13(28)</sup>. А о глубине мысли и о духовной широте подобных пособий мы знаем неплохо. Когда Крэнли спрашивает Стивена, почему он не становится протестантом, тот отвечает, что не видит причины оставлять «нелепость логичную и связную, чтобы принять другую, нелогичную и бессвязную»<sup>(29)</sup>. Так вот, Джойс-католик большей своей частью раскрывается именно здесь: он отвергает абсурдность, продолжая рассматривать ее как одержимость, но проникается любовью к связности. И в дальнейшем его творчестве будет, по сути дела, править эта одержимость формальной организацией. Хотя мир, конструируемый Джойсом, не имеет ничего общего с католическим мифом (который входит в этот мир искаженным и сведенным именно к мифу, к мифологическому репертуару, к багажу фигуральных выражений), тем не менее категории, определяющие этот мир, отбираются *ad mentem divi*



Thomae \*. Таковы они и в «Стивене-герое», и в «Портрете», и таковы они, пусть более косвенным образом, в «Улиссе»; и когда говорится о томистских категориях, думать нужно не только о тех формулах, которые Стивен может непринужденно использовать, чтобы припрятать под покровом традиционной корректности идеи новые и внушающие беспокойство. Думать нужно о целой умственной позиции, о стоящем за ней вѣдении мира как Упорядоченного Космоса. Это вѣдение универсума (а следовательно, и его отдельных форм, будь то в жизни или в искусстве) как целокупности, которой можно дать неоспоримое определение, в котором все находит свое место и свое обоснование, нашло свое самое возвышенное и самое полное выражение в великих средневековых «Суммах». Современная культура возникла как реакция на это иерархизированное вѣдение универсума, но даже в противостоянии этому вѣдению ей никогда не удавалось полностью отделаться от его очарования, от величественного удобства модели Порядка, в котором все находит свое оправдание. Мы скажем, что история современной культуры представляет

\* Согласно учению святого Фомы (лат.).





собою не что иное, как постоянную оппозицию между потребностью в порядке и необходимостью разглядеть в мире форму изменчивую, открытую для случайности, пронизанную возможностями. Но всякий раз, когда предпринимались попытки определить это новое состояние универсума, в котором мы движемся, под руками оказывались формулы (пусть и переряженные) классического порядка.

Мы не смогли бы отыскать более живого образа этих мучений, нежели тот, что находим во всей полноте художественного развития Джойса, в котором эта диалектика проглядывает образцово — как в прямых высказываниях о поэтике, дошедших до нас, так и в самой структуре произведений. У Джойса поиски произведения искусства, которое представало бы как эквивалент целого мира, движется всегда в единственном направлении: от упорядоченного универсума «Суммы», знакомого ему с детских и юношеских лет, к тому универсуму, который разворачивается в «Помине», к универсуму открытому, постоянно расширяющемуся и распространяющемуся, который, однако же, *должен* обладать моделью порядка, правилом прочтения,

14 D. P. 318 (см. также SE. P. 218).

определяющим его уравнением — наконец, некоей формой.

### Юношеские попытки

В начале века юному художнику примерно восемнадцать лет. Схоластическая культура, усвоенная им за время обучения в лицее, уже вступает в стадию кризиса. И именно в эти годы происходит встреча с Джордано Бруно, ставшая для Джойса тем же, чем на деле стала философия Бруно для современной мысли: мостиком от средневековья к новому натурализму. В Джойсе вызревает тройное отречение, которое замкнет его в изгнании вплоть до самого конца. Теперь он уже оценил, что такое ересь, он знает и принимает ее: «Он сказал, что Бруно был чудовищным еретиком. Я ответил, что его чудовищно сожгли»<sup>14(30)</sup>.

Страхнув со своих плеч ортодоксию, Джойс открывается навстречу новым веяниям, приходящим к нему из ирландской литературной полемики, от великих проблем, волнующих мировую литературу: с одной стороны, символисты, поэты кельтского возрождения, Патер<sup>(31)</sup> и Уайльд; с другой — Ибсен и реализм Флобера (но также любовь

15 См.: *Critical Writings* («Критические сочинения»).  
Р. 38-83.

последнего к хорошо написанной странице, к слову, его абсолютная преданность эстетическому идеалу).

В эти годы были написаны четыре основных текста: лекция «Drama and Life» («Драма и жизнь»), прочитанная в 1900 году, статья «Ibsen's New Drama» («Новая драма Ибсена»), опубликованная в том же году в «Fortnightly Review» («Двухнедельном обозрении»), памфлет «The Day of the Rabblement» («Торжество черни»), опубликованный в 1901 году, и, наконец, в 1902 году — эссе «James Clarence Mangan» («Джеймс-Кларенс Мэнган»<sup>(32)</sup>). В этих четырех сочинениях сгущены все противоречия, раздиравшие юного художника<sup>15</sup>.

В первых двух эссе мы присутствуем при том, как Джойс отстаивает непосредственные связи между театром и жизнью: театр должен представлять реальную жизнь, ту жизнь, которую «мы должны принимать такой, какой видим ее перед нашими глазами, женщин и мужчин, какими мы встречаем их в реальном мире, а не так, как мы могли бы узнать их в мире сказки». Тем не менее в этом безоговорочном воспроизведении жизни театр должен посредством сценического действия выявлять великие законы,

16 В этом эссе мы присутствуем при полемике с символистами (упоминается *Langueur* [«Томление»] Верлена): неправда, что сказать больше нечего и что мы вышли на мировую сцену слишком поздно, поскольку в каждом событии повседневной жизни в известной мере присутствует глубокая драматичность, готовая к тому, чтобы ее вывели на свет (а здесь — отсылка к Ибсену). Но наряду с защитой этой «sameness» («самости») повседневного существования, способного стать предметом поэзии, говорится о драме как о «символическом предчувствии» нашей глубинной природы; и не случайно драма Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся», которую Джойс рецензирует в «Новой драме Ибсена», выдержана в пламенных символических тонах, и та реальность, навстречу которой герои радостно идут в финале (причем делают они это в состоянии крайней экзальтации), — это двойственная витальность бури, в вихре которой жизнь и смерть отождествляются. Так эта «прекрасная и чудесная земная жизнь... неисследимая земная жизнь», о которой Ибсен говорит в третьем акте драмы, в замыслах юного критика смешивается с той «смертью», как «высшей формой жизни», на которую он намекает в эссе о Мэнгане (и к которой вернется в «Улиссе», сызнова вспоминая эту юношескую идею в ироническом тоне: Op. cit. P. 493; рус. пер.: Джойс. Т. II. С. 594; см. *Ulysses* 92. P. 689).

кроющиеся где-то в глубине, голые и суровые, — законы, управляющие человеческими событиями. Таким образом, первостепенную свою цель искусство видит в истине: в истине не дидактической (поскольку Джойс, напротив, отстаивает абсолютную моральную нейтральность художественного изображения), но в истине чистой и простой, то есть в реальности. А что же красота? Поиски красоты ради нее самой содержат в себе нечто духовно вялое и грубо животное; красота ограничивается лишь поверхностью, формой, и потому представляет собою болезненную кончину искусства. Великое искусство устремлено только к преследованию истины<sup>16</sup>.

В сопоставлении с этим видимым обязательством живого контакта с повседневной реальностью еще более противоречивой выглядит позиция, выдержанная в «Торжестве черни», где дышит презрение к компромиссу с толпой, нечто вроде аскетического устремления к уединению и абсолютной изоляции художника: «Как говорил Ноланец, никто не может любить истинное и прекрасное, не испытывая отвращения к массе». Однако это еще могло бы быть проявлением сдержанности в плане практического

17 *Critical Writings* («Критические сочинения»). Р. 175  
и след.



контакта, отвержением компромисса с коммерцией, а не принятием какой-либо эстетической позиции, если бы эссе о Мэнгане не вводило нас в совсем иное измерение, поскольку Мэнган не был реалистом и не искал поэтической истины в изображении подлинно исторического, но, напротив, являл собою пример воображения, балансирующего на грани ясновидения, питаемого экзальтацией чувств, наркотиками и жизнью беспорядочной и эксцентричной. Его поэзия принадлежит скорее к направлению романтически-символическому, и его духовных братьев следует искать среди таких поэтов, как Нерваль или Бодлер. И именно этот аспект интересует Джойса, причем не только в юношеском эссе: в лекции о Мэнгане, читанной в Триесте в 1907 году, он будет долго распространяться об этой поэзии «ужасающих и величественных образов... этом востоке, воссозданном в пылающем сне... этом мире, окропленном умственной деятельностью, возбужденной опиумом»<sup>17</sup>.

Эти противоречия, пожалуй, могли бы быть плодом простой юношеской неумеренности, еще не нашедшей для себя точки равновесия, если бы на деле они не являлись



как бы зародышами более глубоких противоречий, противоположных устремлений, продолжающих существовать на протяжении всего творчества Джойса. Причем сам он дает нам ключ к их пониманию в лекции от 1907 года, в одной фразе, которую он относит к Мэнгану, хотя она вполне подходит и к «случаю Джойса»: «Есть такие поэты, которые не только открывают нам новую фазу человеческого сознания, доселе неизвестную, но и обладают также сомнительной добродетелью: доводить в самих себе до конца тысячу противоречивых тенденций своего времени и быть, так сказать, складом новых сил». Таким образом, предлагая точное, беспощадное и все же глубокое и чрезвычайно энергичное изображение нашей повседневной человеческой жизни (а именно эта поэтика управляет рассказами сборника «Дублинцы» и описаниями в «Улиссе»), Джойс в то же время обнаруживает в Мэнгане пример поэзии, функция которой — нести откровение; в ней поэт опять же может достичь способности обладать истиной и сообщать ее другим, но лишь посредством красоты. Иными словами, ситуация меняется на противоположную; и когда в эссе о Мэнгане говорится о прекрасном

18 Не случайно лексика первого эссе о Мэнгане напоминает лексику работы об Уолтере Патере. Эстетику Патера близко напоминают фразы, подобные той, что завершает эссе: «...красота, сияние Истинного — это присутствие благодати, когда воображение интенсивно созерцает истину собственного бытия или зримый мир, и дух, исходящий из красоты и истины, — это святой дух радости. Только они и суть реальность, и только они творят и поддерживают жизнь... На этих бесконечных путях, окружающих нас со всех сторон в этой великой памяти, которая величественнее и щедрее нашей обычной памяти, ни один миг жизни и ни один момент приподнятости не пропадают даром: все те, кто писал благородно, писал не зря» (подобное сходство мы еще обнаружим далее). Но сама идея поэта как единственного спасителя человечества (того, кто один только придает жизни смысл) и восхваление такого существования, в котором беспорядочность совпадает с ясновидением, — это элементы символистско-декадентские. С другой стороны, содержащиеся здесь намеки на космическую «великую память» и на «чудо жизни, вечно обновляемой в имажинативном духе» — это элементы теософских учений, которые Джойс усвоил благодаря контактам с Йейтсом и с А. Е. В свете этих наблюдений определение Прекрасного как сияния Истинного окрашивается в двусмысленные тона: у него уже весьма мало общего как со схоластической и контрреформаторской формулой, так и с отсылкой к Флоберу, к которой Джойс, возможно, прибег сознательно (см. ФЛОБЕР. Письмо к м-ль Леруайе де Шантпи. 1857 г.; упоминается Элманном в *Critical writings*. P. 14. N. 1). Теперь уже красота обосновывает истину, а не наоборот.

как сиянии истинного, то мыслится при этом уже не истина, которая становится прекрасной как таковая, но красота беспричинная, возникшая благодаря вызывающей ее силе образа и становящаяся на деле единственной возможной истиной.

Даже в тех случаях, когда используются выражения, аналогичные таковым в рассуждении о драме, тон эссе о Мэнгане не вызывает сомнений: то, что там говорится, говорится на языке декадентства конца века, и Ибсен, несомненно, уступил место поэтам-символистам, но и не только им, а также некоей неопределенной оккультистской культуре, которая просвечивает сквозь эти рассуждения и которую Джойс действительно усваивал в дублинском кружке А. Е., то есть Джорджа Расселла, мистика и теософа<sup>18</sup>.

Как же в мысли раннего Джойса могут сливаться друг с другом эти взаимно расходящиеся тенденции? Мы знаем по крайней мере, как они сливаются в мысли Стивена Дедала, а потому знаем также, каким образом Джойс между 1904 и 1906 годами, когда он пишет «Стивена-героя», пытается обобщить те позиции, которые он занимал несколько лет назад. Лекция «Искусство и жизнь»,



которую Стивен читает в колледже перед членами *Literal and Historical Society*\*, по сути дела, объединяет «Драму и жизнь» и «Дж.-К. Мэнгана». Хотя само название напоминает скорее лекцию об Ибсене, использованные аргументы, а зачастую и сами выражения взяты из лекции о Мэнгане. Таким образом, Джойс, определяя эстетику юного художника, выстраивает ее предпочтения и критические убеждения на эстетической основе, отмеченной подлинно символистской печатью. Однако есть одна поправка, простая поправка, которая полностью изменяет перспективу и заново утверждает важность схоластического образования: лекция Стивена строится по аристотелевским и томистским категориям.

Джойс хочет подчеркнуть значение нового театра и искусства, свободного от навязчивого морализирования. Он стремится восхвалить в Ибсене «великую силу объективности, его строгую решимость вырвать у жизни ее тайну, его абсолютное безразличие по отношению к общим законам, которые навязывают нам искусство, друзья и вежливые выражения» — и, наконец, его решение порвать со всеми условностями

\* Литературно-исторического общества (англ.).





и законами буржуазного общества, почивающего на своих собственных устоявшихся ценностях. Но эта полемика основывается на той концепции поэта и его творческой мощи, создающей новые реальности, которая восходит к эссе о Мэнгане и держится благодаря осторожному использованию томистской мысли.

Поэтому эстетика «Стивена-героя» представляет собою такое слияние, которое, разнообразно развиваясь и приобретая новые оттенки, будет вновь воплощено и в «Портрете». И хотя различия между двумя этими сочинениями значительны, тем не менее в обоих намечаются главные линии эстетической мысли, способной к систематизации, не лишенной строгости, в которой мы как раз и присутствуем при поразительном сближении трех таких крайне различных подходов: призыва к реализму, романтически-декадентской концепции поэтического слова и схоластической *forma mentis*.

### Портрет томиста в юности

Основные темы эстетики Стивена вкратце таковы: 1) разделение искусства на три жанра: лирический, эпический и драматический; 2) объективность и безличность произведения;

19 У Аристотеля это разделение проводится в «Поэтике» 1447a-b и в 1450, вплоть до 1462a-b. У Джойса соответствующие пассажи см. в *SE* гл. XIX, *passim*, и в *D* (ПХ), гл. V. Это тройное разделение напоминает Нуно (Noon. *Op. cit.* P. 55) гегелевское разделение между символической, классической и романтической формами, а также шеллинговское: между лирической частностью, эпической бесконечностью и драматическим объединением общего и частного, реального и идеального. Гегель и Шеллинг были известны зрелому Джойсу, однако нет уверенности в том, что в этот момент своего становления он их учитывал.

3) автономия искусства; 4) природа эстетической эмоции; 5) критерии прекрасного. Из этой последней темы возникает учение об эпифании<sup>(33)</sup>, рассматривающееся вместе с утверждениями о природе поэтического акта и о функции поэта — утверждениями, тем или иным образом сопровождающими рассмотрение основополагающих проблем.

Дискуссия о жанрах носит характер несколько академический<sup>19</sup>. В лирике художник являет свой образ в непосредственном отношении к себе самому, тогда как в эпике он являет этот образ в опосредованном отношении к самому себе и к другим. Лирика — это «простейшее словесное облачение момента эмоции, ритмический возглас вроде того, которым тысячи лет тому назад человек подбадривал себя, когда греб веслом или тащил камни вверх по склону горы. Издающий такой возглас скорее осознает момент эмоции, нежели себя самого как переживающего эту эмоцию»<sup>(34)</sup>. Напротив, эпическая форма есть некое продление формы лирической, почти ее созревание, посредством которого достигается равноудаленность между поэтом, читателем и эмоциональным центром. Повествование



идет уже не от первого лица, и индивидуальность художника как бы перетекает в фигуры и персонажи, «как жизненное море». Джойс приводит в качестве примера старинную английскую балладу «Турпин-герой», которая начинается от первого лица, а заканчивается от третьего. Далее добавляется драматическая форма:

«...когда это жизненное море разливается и взвихряется вокруг каждого действующего лица и наполняет их всех такой жизненной силой, что они (будь то мужчина или женщина) обретают собственную и неприкосновенную эстетическую жизнь. Личность автора — сначала выкрик, ритмический возглас, настроение, затем — плавное, мерцающее повествование. В конце концов она утончается до несуществования и, так сказать, обезличивается. Эстетический образ в драматической форме — это жизнь, очищенная человеческим воображением и спроецированная им вовне. Таинство эстетического творения, равно как и творения материального, свершилось. Художник, как Бог-Творец, остается внутри, позади, вне или поверх своего произведения: незримый, утончившийся до несуществования, равнодушно подпиливающий себе ногти»<sup>(35)</sup>.

- 20 См.: Эман (Науман. *Op. cit.*), особенно т. I.
- 21 S. MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes* (С. Малларме. «Полное собрание сочинений»). Paris, Gallimard, 1945. P. 366.

Ясно, что, по меньшей мере теоретически, драматическая форма для Джойса представляет собою настоящую и подлинную форму искусства. И именно в этом контексте решительно выдвигается принцип *безличности* произведения искусства, типичный для поэтики Джойса. Когда Джойс разрабатывал эту теорию, он уже познакомился с аналогичными теориями Малларме<sup>20</sup> и наверняка учитывал английский перевод одного пассажа из «Crise de Vers» («Кризис стиха»), где проводится примечательная аналогия рассуждению Стивена:

«L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase»<sup>21\*</sup>.

\* «Чистое произведение предполагает речевое исчезновение поэта, уступающего инициативу словам, сталкивающимся друг с другом в силу своего задействованного неравенства. Они освещаются взаимными отблесками, как воображаемая цепочка огней в драгоценных камнях, заменяя собою вздох, ощутимый в дыхании старинной лирической поэзии, и личную окраску фразы, исполненную энтузиазма» (фр.).

22 Призыв к безличности Джойс обнаружил уже у Бодлера (*Sur Théophile Gautier* [«О Теофиле Готье»]), но низкая оценка, которую он дает этому поэту в юношеском эссе о Мэнгане (относя его поэзию к «литературе» в презрительном верленовском смысле), вынуждает нас не слишком учитывать это влияние. Напротив, более глубоким было влияние Флобера: «В „Мадам Бовари“ нет ни слова правды. Это *полностью выдуманная* история; я не вложил в нее ничего ни из моих чувств, ни из моего существования. Иллюзия (если таковая имеется) происходит в силу *безличности* этого произведения. Это один из моих принципов: не нужно „вписывать“ в него себя. Художник должен присутствовать в своем произведении, как Бог — в Творении: незримым и всемогущим; он чувствуется повсюду, но его нигде не видно» (Письмо к м-ль Леруяе де Шантпи, 18 марта 1857 г.). И опять же: художник «не должен выставлять напоказ свою личность. Я полагаю, что великое искусство — научно и безлично. Нужно усилием духа перенестись в персонажи, а не привлекать их к себе» («Переписка с Жорж Санд». Paris, Calmann-Lévy, 1904. VII. P. 53). И когда Пруст говорит, что Флобер выражал «собственные видения без вмешательства ума и чувств», и отмечает, что ему удавалось выразить новое видение мира единственно посредством нового использования союзов (*A proposito dello stile nuovo di Flaubert* [«По поводу нового стиля Флобера»] в *Giornale di lettura*, Einaudi, Torino, 1958), это наводит на мысли о некоторых фразах из эссе Джойса о Мэнгане, где говорится о великой поэзии как о «ритмической передаче некоей эмоции, которая иначе была бы непередаваема — по крайней мере, столь полно» (*Critical Writings*. P. 75). Что же касается влияния Йейтса, то все учение о «маске» — не что иное, как обоснование объективного коррелята собственной личности, некоего «анти-Я»: см. Уилсон (Wilson, *Axel's Castle* [«Замок Акселя»], эссе о Йейтсе). У Йейтса есть фразы, подчеркивающие, что ни один великий поэт не может быть



Но проблема безличности художника, вне всякого сомнения, встала перед Джойсом также благодаря чтению в юношеские годы других авторов, и мы без труда можем проследить истоки этой концепции у того же Бодлера, Флобера и Йейтса<sup>22</sup>; с другой стороны, приходится тут же признать, что эта концепция носилась в воздухе всей англосаксонской среды той эпохи и впоследствии нашла свою окончательную систематизацию в сочинениях Паунда и Элиота — для последнего поэзия будет не «свободным движением эмоции, но бегством от эмоции», не «выражением личности, но бегством от личности»<sup>23</sup>.

Когда речь заходит об объективистской поэтике, на ум сама собою приходит «Поэтика» Аристотеля, и Джойс, несомненно, испытал влияние англосаксонской критики, привыкшей размышлять об искусстве в аристотелевских терминах. И когда эта традиция более или менее осознанно сказывается на формулировках Джойса, это видно по расхождению между текстом «Портрета» и возможным источником, содержащимся в рассуждениях Малларме, цитированных выше. Поскольку (оставляя в стороне все терминологические аналогии) когда Малларме

сентиментален. И юный Джойс, когда Станислав спросил его о действительном предмете его любовной лирики, ответил: «Чтобы писать стихи о любви, не нужно быть влюбленным: художник пишет трагедии, но он в них не действует»: см. ELLMANN. Op. cit. P. 64.

23 См. статью *Tradizione e talento individuale* [«Традиция и индивидуальный талант»] in: *Il Bosco Sacro* [«Священный лес»]. Trad. da Anceschi. Milano, Muggiani, 1946 (английский оригинал [«Tradition and the Individual Talent»] см. в сборнике: «The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism». M.: Progress Publishers. P. 213–220; цит. место: P. 220. — А. К.). О развитии этой идеи см.: *Sulla Poesia e sui Poeti* [«О поэзии и поэтах»]. Bompiani, Milano, 1960. P. 291.

24 См. в особенности GUY DELFEL. *L'esthétique de Mallarmé* [Ги Дельфель. «Эстетика Малларме»]. Paris, Flammarion, 1951). У Малларме есть поэтика «отсутствия» (как верно отмечает МАРСЕЛЬ РАЙМОН: MARCEL RAYMOND. *Da Baudelaire al surrealismo* [«От Бодлера к сюрреализму»]. Einaudi, Torino. P. 33–34), находящаяся на противоположном полюсе по отношению к поэтике зрелости у Джойса, которая, напротив, стремится высветить наибольшее количество возможных уровней конкретной жизни.

25 Тем не менее возникает целый ряд проблем относительно верного истолкования понятия безличности: не определенное точно у Флобера (и еще менее у Элиота), оно представляется спорным и у самого Джойса. В статье *Mr. Mason Novels* («Романы мистера Мэйсона», от 1903 г., опубликована в дублинской *Daily Express*; см. *Critical Writings*. P. 130) он обращается к одному замечанию Леонардо, согласно которому творческий ум обладает тенденцией запечатлеть на том, что он создает, некий аналог собственного образа. И все разыскание о «Гамлете» в главе о библиотеке в «Улиссе» вращается вокруг произведения, становящегося прозрачным образом личной

говорит о чистом произведении, где поэт исчезает, французский автор прекрасно осознает платоновскую концепцию, согласно которой Произведение стремится стать *Le Livre*\*, безличным отражением Прекрасного как абсолютной сущности посредством *Verbe*\*\*, ее выражающего. Поэтому для Малларме Произведение стремится быть безличным инструментом внушения, отсылающим за пределы самого себя как материального объекта, к миру метафизических архетипов<sup>24</sup>. Безличное произведение Джойса представляется, напротив, предметом, сосредоточенным на самом себе, разрешающимся в самом себе, подражанием жизни, где все отсылки занимают внутреннее положение по отношению к эстетическому объекту, а этот объект стремится сам быть всем, стать суррогатом жизни, а не средством к дальнейшей, более совершенной жизни. В основе концепции Малларме лежат мистические амбиции, а концепция Джойса будет, напротив, стремиться к триумфу совершенного механизма, который исчерпывает свою функцию в самом себе<sup>25</sup>.

\* «Книгой» (с заглавной буквы, Книгой как таковой).

\*\* «Слóва» (с заглавной буквы).

ситуации его автора. Но безличность означает как раз бегство от эмоции, а не отказ повествовать об эмоциях; для автобиографии или для психологических схем, типичных для того или иного автора, проблема состоит в том, чтобы стать объективным сплетением ритмов и символов. В этом смысле такое произведение, как произведение Джойса, может быть в одно и то же время огромной автобиографической фреской и замкнутым лингвистическим универсумом, который значим сам по себе, без каких-либо внешних отсылок: ни на уровне историографическом, ни на уровне метафизическом.

Интересно отметить, что платоновская концепция прекрасного перешла к Малларме от Бодлера, а к Бодлеру — от По; однако у По эта платоническая составляющая развивалась по путям аристотелевской методологии, нацеленной на психологическое отношение «произведение—читатель» и на конструктивную логику произведения. Таким образом, выйдя из англосаксонской среды и из области аристотелевской традиции и пройдя через фильтр французских символистских поэтик, эти и другие ферменты вернулись на англосаксонскую территорию и были заново препровождены Джойсом в круг аристотелевских представлений.

К этому следует добавить влияние эстетических формулировок святого Фомы: цитаты, бывшие под рукой у Джойса, ничего не говорили ему о произведении, способном выражать личность поэта; поэтому он отдавал себе отчет в том, что Аквинат тоже стоял за безличное и объективное произведение. И речь шла не о поспешном выводе, сделанном в отсутствие противоречащих ему документов: выказав тонкое понимание средневековой мысли, усвоив и обобщив немногие известные ему тексты, Джойс понимал, что аристотелевско-томистскую



проблематику ничуть не занимало утверждение «я» художника; произведение — это объект, осязаемо и измеримо прекрасный, и эстетическая ценность — это ценность структурная, выражающая только собственную законность, а не мастера-законодателя. Джойс был убежден в этом настолько, что крепко верил: на основе томистской мысли невозможно разработать и теорию творческого процесса. Схоластика, несомненно, обладала теорией *ars* \*, но она ничуть не помогала разъяснить процесс поэтического творчества. В той мере, в какой понятие *ars* как *recta ratio factibilium* или *ratio recta aliquorum faciendorum* \*\* могло ему пригодиться, он свел его к краткой формуле: «Искусство — это человеческий способ располагать чувственно- или умопостигаемую материю с эстетической целью». Но, добавив слова «с эстетической целью» (уточнение, о котором средневековая формула не размышляла), он уже изменил смысл старого определения, перейдя от греко-латинского понятия «технэ-арс» к современной концепции

\* Искусства, ремесла (лат.).

\*\* «Верного способа сделать то, что возможно сделать» или «верного способа сделать нечто из того, что следует сделать» (лат.).

26 Об этом см.: Noon. Op. cit. P. 28 ff. О схоластическом определении искусства Дж. размышляет, читая Аристотеля и святого Фому в Париже; заметки в «Парижской записной книжке» и «Пульской записной книжке» (*Critical Writings*. P. 139–148) содержат курьезные вопросы такого рода: почему дети и экскременты — не произведения искусства? (ответ: они являются расположением чувственно постигаемой материи, но это происходит в силу естественного процесса, а не с эстетической целью); может ли фотография быть произведением искусства (ответ: нет, она является расположением чувственно постигаемой материи, но это расположение создано не человеком (sic!); являются ли произведениями искусства одежда, домá и т. д.? (Ответ: да, если они устремляются к некоей эстетической цели.) Легко заметить, что это схоластические вопросы, ответы на которые затруднительны в силу строгости самого определения. Так, уже упоминавшаяся выше проблема коровьей головы, случайно вырубленной человеком, в припадке ярости искромсавшим топором деревянное полено, ставится здесь остроумно, но решается на скорую руку (нет, это изображение — не произведение искусства, поскольку оно не представляет собою человеческого расположения материи, сделанного с эстетической целью). Здесь не достает точного определения «материи», «расположения», «человеческого акта» и т. п. Для более свободного обсуждения вопросов Джойса отсылаем к нашей работе *Di foto fatte sui muri* («О фотографиях на стенах»): «Il Verri», IV, 1961).



«Искусства» как (и исключительно как) «Прекрасного Искусства»<sup>26</sup>. С другой стороны, Стивен был убежден в том, что его «прикладного Фомы»<sup>(36)</sup> ему хватит лишь до известного предела: «Когда мы подойдем к феномену художественного замысла, художественного вынашивания и художественного воплощения, мне потребуется новая терминология и новый личный опыт»<sup>(37)</sup>. И действительно, уже высказываемые время от времени утверждения о природе поэта и о его функции (которые мы обнаруживаем в «Стивене-герое») полностью чужды аристотелевско-томистской проблематике, равно как и некоторые высказывания о творческом процессе в «Портрете».

Абсолютно типичны рассуждения об автономии искусства. Здесь юный Стивен поистине раскрывает формальную природу своей приверженности схоластике, и формулы святого Фомы дерзко проносят контрабандой теорию *l'art pour l'art*\*, которую Стивен усвоил, конечно же, из совсем других источников. Святой Фома утверждал, что «*pulchra dicuntur quae visa placent*»\*\*, напоминая,

\* Искусства для искусства (*фр.*).

\*\* «Прекрасным называется то, что нравится на вид» (*лат.*).



кроме того, что *artifex* \* должен интересоваться единственно совершенством произведения, которое он создает, а не внешними целями, в которых это произведение может быть использовано. Однако средневековая теория говорит об *ars*, понимаемом скорее в широком смысле (изготовление предметов, ремесло — словом, не о создании произведений искусства в современном понимании этого слова), и намеревается прежде всего установить критерий ремесленной честности. На деле произведение искусства для средневекового человека — это некая форма, а совершенство формы устанавливается исходя из понятий как *perfectio prima*, так и *perfectio secunda* \*\*. И если *perfectio prima* относится именно к формальному качеству произведенного предмета, то *perfectio secunda* относится, напротив, к цели, присущей этому предмету. Иными словами, топор красив, если он изготовлен согласно правилам формальной гармонии, но прежде всего он красив, если хорошо подходит для своей конечной цели: рубить дрова. В томистском видении иерархии целей и

\* Художник, ремесленник (лат.).

\*\* Первого совершенства, второго совершенства (лат.).

27 Об автономии *arg* см. «Сумма теологии», I-II, 57, 3 *co*; о различии между *perfectio prima* и *secunda* см. I, 73, 1 *co* и 3 *co*, а также II-II, 169, 2 к 4. Все следующие далее разъяснения относительно мысли святого Фомы потребовали бы более пространныго обоснования; поэтому отсылаем к нашим монографиям *Il problema estetico in San Tommaso* («Эстетическая проблема у святого Фомы»). Torino, Edizioni di «Filosofia», 1956, и *Sviluppo dell'estetica medievale* («Развитие средневековой эстетики») в *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milano, Marzorati, 1959.

средств позитивность того или иного предмета устанавливается только в отношении к полной зависимости средств и целей, и все это — в перспективе сверхприродных целей, на которые человек ориентирован. Красота, Благо и Истина взаимно предполагают друг друга, и тщательное изготовление статуи, используемой в непристойных или магических целях, не препятствует этой статуе быть внутренне дурной, как будто на ней отражается зловещий свет той цели, на которую она ориентирована. Истолковывать высказывание святого Фомы в строго формалистском смысле (как это чересчур непринужденно делали многие ревностные неотомисты) — значит не понимать того сущностно унитарного и иерархизированного видения, которым средневековый человек встречает мир<sup>27</sup>. Поэтому когда Стивен полемизирует с преподавателями колледжа, чтобы доказать им, что Аквинат «стоит на стороне способного художника» и у него нет никаких упоминаний о нравственном наставлении или возвышенности, он очевидным образом с ловкостью казуиста прячет под средневековыми одеждами высказывания вроде того, что принадлежит Уайльду,

28 В SE, гл. XIX, в ходе дискуссии с председателем Стивен утверждает, что дидактическая теория драмы — античная; что же касается святого Фомы, то «кажется, он считает прекрасным как то, что удовлетворяет эстетический аппетит, и ничего более, так и простое ощущение того, что нравится» (при этом Стивен имеет в виду фразу: «pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent», т. е. «прекрасное относится к познавательной способности; прекрасным называется то, что нравится на вид», «С. т.», I, 5, 4 к 1). Председатель пытается понять эту фразу в моралистическом смысле («но под этим он подразумевает возвышенное...»), однако Стивен возражает: «Я думаю, что его мысль можно применить и к полотну какого-нибудь голландского художника, изображающему тарелку луковиц... Аквинат стоит на стороне способного художника. У него нет никаких упоминаний о нравственном наставлении или возвышенности».

для которого «all art is perfectly useless»<sup>28\*</sup>. Самое удивительное, что иезуиты, с ним дискутирующие, отмечают некоторую неудовлетворительность его выкладок, но ничего не могут возразить на его цитаты, сами будучи жертвами традиционного формализма, в силу которого они не могут оспаривать слова Ангельского Доктора. И в этом случае Джойс, оборачивая ситуацию в свою пользу, извлекая выгоду из слабостей, изначально присущих известной системе мыслей, показывает, что в католическом умонастроении он чувствует себя как дома.

На этой основе Стивен развивает систематизацию своей эстетики. Обсуждая природу эстетической эмоции, он снова обращается к своей концепции автономии искусства, чтобы сделать утверждение о том, что эстетическому созерцанию чужд как порнографический момент (где в ход идут инстинкты), так и момент дидактический (где в ход идут этические принципы). В остальном он возвращается к Аристотелю. Вкратце излагая катартическую теорию поэзии, Стивен разрабатывает определение сострадания и страха, сетуя на то, что Аристотель не дал его

\* «Всякое искусство совершенно бесполезно» (англ.).

29 Определение сострадания и страха дается в V главе «Портрета»: «Сострадание — это чувство, которое останавливает мысль перед всем значительным и постоянным в человеческих бедствиях и объединяет ее с терпящим бедствие. Страх — это чувство, которое останавливает мысль перед всем значительным и постоянным в человеческих бедствиях и объединяет ее с их тайной причиной» (ПХ. Гл. V. Пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср. Джойс. Т. I. С. 395; *Portrait* 96. P. 232–233. — А. К.). Сопоставим это с аристотелевскими определениями: «Страх (*φόβος*) — это некое горе или волнение, вызванное воображением зла, способного в будущем принести гибель или горести»: «Риторика» 1382a; «Сострадание (*ἔλεος*) — это некое горе, вызванное злом, несущим гибель или горести, выпавшим тому, кто этого явно не заслужил, что, по ожиданиям, можем претерпеть либо мы сами, либо кто-то из наших близких»: «Риторика» 1385b (переводы мои. — А. К.). Определение Стивена не так уж сильно расходится с аристотелевскими (которые он, не зная их напрямую, позаимствовал, должно быть, из каких-то источников), за исключением того, что ужас он объединяет с некоей тайной причиной, приписывая этой эмоции познавательную коннотацию, которой нет в аристотелевской формулировке. Но важно прежде всего то, что он считает эти эмоции «кинетическими», то есть вызывающими желание или отвращение, тогда как эмоция эстетическая, которая должна быть статической, а не кинетической, должна будет стремиться к тому, чтобы создать идеальные жалость и ужас. Однако у Джойса эту проблему следует рассматривать не только в отношении к Аристотелю; в отношении к схоластике и философии нового времени (в частности, к Канту) ее углубленно исследует Нун (Noon. *Op. cit.* P. 37–43).

30 D. P. 264.



в «Поэтике» (и не ведая о том, что зато оно есть в «Риторике»), и определяя эстетическую эмоцию как некую разновидность стасиса, остановки чувствительности (которая уже не вступает в игру) перед лицом идеального сострадания и страха — стасиса, вызванного, продленного и прерванного тем, что он называет «ритмом красоты»<sup>29</sup>. Подобное определение эстетического наслаждения могло бы показаться во многом зависящим от различных концепций Нового времени, если бы Стивен не углубился в определение «эстетического ритма», явным образом восходящее к пифагорейству:

«Ритм — это первое формальное эстетическое соотношение частей друг с другом в любом эстетическом целом, или отношение эстетического целого к его части или частям, или любой части эстетического целого ко всему целому»<sup>30(38)</sup>.

Это определение Стюарт Гилберт сопоставляет с почти аналогичным определением, данным Колриджем:

«The sense of beauty subsists in simultaneous intuition of the relation of parts, each to each, and of all to a whole: exciting an immediate and absolute complacency, without

31 *On the Principles of Genial Criticism Concerning Fine Arts* [«О принципах творческой критики в отношении изящных искусств»]; см. STUART GILBERT. *James Joyce's Ulysses* [Стьюарт Гилберт. «„Улисс“ Джеймса Джойса»]. London, Faber and Faber, 1930; цит. по изданию: New York, Vintage Books, 1955; в данном случае см. р. 24 и сл. У Колриджа следует отметить призыв к отсутствию кинетического интереса.

intervenence, therefore, of any interest, sensual or intellectual»<sup>31\*</sup>.

Но вполне можно было бы отослать и к иной формулировке, на сей раз принадлежащей средневековому схоласту Роберту Гроссетесту<sup>(39)</sup>:

«Est autem pulchritudo concordia et convenientia sui ad se et omnium suarum partium singularium ad seipsas et ad se invicem et ad totum harmonia, et ipsius totius ad omnes»<sup>\*\*</sup>.

Сколь ни поразительно это тройное сопоставление, изумлять оно не должно, поскольку у Колриджа, как и Гроссетеста, в ход идет платоническое (и пифагорейское) наследие, благодаря которому трансценденталистский органицизм и схоластика вполне могут пожать друг другу руки и слиться с формулировкой юного Стивена. Последний,

\* «Чувство красоты состоит в единовременной интуиции соотнесенности частей: каждой из них по отдельности — с каждой другой, и всех этих частей — с целым; (интуиции), вызывающей немедленное и абсолютное удовольствие, и притом без вмешательства какого-либо интереса, будь то чувственного или интеллектуального» (англ.).

\*\* «Красота — это согласие и слаженность вещи с самой собою, и всех отдельных ее частей — с самими собою и, взаимным образом, — с вещью, и также гармония с целым, а этого целого — со всеми (частями)» (лат.).



когда ему придется определить существенные характеристики красоты, прибегнет к аналогичным формулировкам, а именно — к знаменитым трем критериям, выдвинутым святым Фомой. Эти томистские концепции появляются в Первой части (q. 39, а. 8) «Суммы теологии»:

*«Ad pulchritudinem tria requiruntur. Primo quidem integritas, sive perfectio: quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt. Et debita proportio sive consonantia. Et iterum claritas, unde quae habent colorem nitidum, pulchra esse dicuntur» \**.

Когда традиция называет эти три критерия «формальными критериями прекрасного», она возобновляет подразумеваемое томистское определение, давая ему аккуратное разъяснение, поскольку в таком смысле под формальной реальностью понимается реальность вещи как завершенной субстанции, реальность определенная и существующая

\* «Для красоты требуются три качества. Во-первых, целостность, или завершенность: ведь то, что раздроблено, тем самым и безобразно. И должная гармония, или согласованность. И опять же сияние, из-за чего то, что окрашено в блистающий цвет, называют красивым» (лат.). О принятом здесь переводе слов *integritas* («целостность»), *proportio* («гармония») и *claritas* («сияние») см. ниже.



в акте, результирующая из функции в *synolon*\* субстанциальной формы и материи *signata quantitate*\*\* . Потому эти три критерия являются условиями совершенства некоей экзистенциальной реальности, условиями совершенства некоей структуры, которая высвечивается благодаря некоему *visio*\*\*\* и оценивается не как истинная и благая (даже если она истинна и блага), но как структурно завершенная и потому способная удовлетворить наши требования равновесия и завершенности (удовлетворяющая того, кто воспринимает ее незаинтересованно, как таковую). Такому совершенству способствует прежде всего критерий *proportio*: математической пропорции, ритма, гармонии (и все направление эстетики пропорции вступает здесь в игру, чтобы определить это понятие). От понятия *proportio* зависит понятие *integritas*, поскольку оно — не что иное, как приравнивание к тому, чем вещь должна быть, удовлетворение всем структурным условиям, которым вещь должна подчиняться, дабы быть такой, какой она замыслена in

\* *Греч. σύνολον*: «завершенная полнота»; см., напр., Аристотель, «Метафизика», 1037a 32.

\*\* Строго определенного количества (*лат.*).

\*\*\* Видению (*лат.*).

32 *D. P.* 266; см. также *SE. P.* 219–220.



mente Dei или in mente artificis\* и согласно законам природы или искусства. Учитывая все это, *claritas* следует понимать не в терминах физических, не как синоним света или живости красок, но как способность организма к самовыражению, самоозначивание структуры для такого *visio*, которое было бы способно постичь вещь скорее как прекрасную, нежели как истинную.

Дискуссия Стивена с Линчем на эту тему начинается с упоминания отождествления прекрасного и истинного. Здесь Джойс близок традиционной схоластике, хотя его и не интересуют метафизические импликации этой концепции:

«Истина постигается разумом, умиротворенным наиболее удовлетворяющими отношениями в сфере умопостигаемого; прекрасное постигается воображением, умиротворенным наиболее удовлетворяющими отношениями в сфере воспринимаемого чувствами»<sup>32(40)</sup>.

Это определение во многом сходно с некоторыми примечаниями к тексту святого Фомы, особенно сделанными комментаторами в XIX веке, так что здесь не следует

\* В уме Бога или в уме художника-ремесленника (*лат.*).

33 *D. P.* 268.

исключать реминисценцию какого-либо комментария, услышанного от преподавателей колледжа. Единственное чужеродное (и в этом смысле любопытное) привнесение — это появление слова «воображение», отсутствовавшего в средневековой тематике и типичного для эстетики Нового времени. Колридж и По говорили о воображении, а святой Фома — нет. *Visio* — это понимание, все то понимание, которое сосредоточивается на эстетических характеристиках объекта, а не какая-либо новая способность.

Появившись в юношеских сочинениях, понятие воображения не находит особого разъяснения в эстетике Стивена Дедала; и у него воображение предстает не чем иным, как особым отношением ума к вещам, в которое ум вступает, чтобы видеть их эстетически — как у святого Фомы. В самом деле, «первый шаг к красоте — понять пределы и цель самого разума, постичь самый акт уразумения»<sup>33(41)</sup>. Тем не менее природа и сила воображения разъясняются следующим образом: «Хотя один и тот же предмет может казаться прекрасным далеко не всем, однако все, кто любит прекрасным предметом, находят в нем известные отношения, приносящие удовлетворение и совпадающие

34 D. P. 268.

35 SE. P 273.

36 То, что категория воображения пришла к Джойсу из романтической традиции, не подлежит сомнению: не случайно это слово впервые появляется в эссе о Мэнгане, в контексте переоценки творческих возможностей поэта и его достоинства (см. также прим. 18). Здесь — но также в лекции «Искусство и жизнь» в «Стивене-герое» (SE. P. 100) воображение предстает как созерцание истины бытия; но акцент, с которым дается это определение (по происхождению классическое), — это акцент романтический, и когда говорится о красоте как сиянии истины, то мыслится не та истина, которая, как таковая, разрешается в красоту, но та красота, которая становится единственно возможной истиной («только поэт способен вобрать в себя окружающую его жизнь и снова расточить ее вовне под звуки музыки планет»: SE. P. 100). Любопытно, что эти романтические акценты появляются в рассуждении, в котором Стивен отстаивает преимущество «классического» темперамента над «романтическим»; но под «классичностью» он понимает художественную способность в ее самом широком смысле, способность дать жизнь безличному объекту, в котором не отражались бы наши эмоции в их грубом состоянии, но который мог бы стать «ритмическим дискурсом какой-либо эмоции, который иначе был бы невозможен» (и это повторяется как в эссе о Мэнгане, так и в «Стивене-герое»); а это всего лишь иной способ изложить теорию *объективного коррелятива*.

с самими стадиями эстетического восприятия»<sup>34(42)</sup>. Таким образом, вместо того чтобы разъяснить, что такое воображение, Стивен указывает на тот процесс, который ум совершает, чтобы постичь отношения чувственно воспринимаемого; и действительно, уже в «Стивене-герое» он утверждал, что «способность к восприятию красоты должна быть рассмотрена в действии»<sup>35</sup>. Это определение можно было бы назвать «оперативистским», если бы у Джойса наличествовало такое методологическое намерение и если бы здесь не было скорее известного отсутствия строгости<sup>36</sup>.

Тем не менее интересно, что в то время как природа воображения определяется в отношении к объективным критериям красоты, сами они определяются в отношении к тому процессу, который воображение совершает, чтобы их распознать. В этом аспекте позиция Джойса отличается от позиции святого Фомы: у современного автора онтологические модусы красоты становятся модусами понимания (или создания) красоты. Насколько это важно, мы увидим в дискуссии об эпифаниях.

И все же теперь Стивен должен истолковать понятия *integritas*, *proportio* и *clatitas*,

37 D. P. 271-272.

которые он переводит как «целостность» (wholeness), «гармония» (harmony) и «сияние» (radiance).

«Посмотри на эту корзинку», — говорит Стивен Линчу и поясняет: «Чтобы увидеть эту корзинку, твой ум прежде всего отделяет ее от остальной зримой вселенной, которая не есть корзина. Первая фаза восприятия — это линия, обведенная вокруг предмета, подлежащего восприятию. Эстетический образ дается нам или в пространстве, или во времени. Воспринимаемое слухом дается во времени, а воспринимаемое зрением — в пространстве. Но — временной или пространственный — эстетический образ прежде всего воспринимается ясно как самоограниченный и самодовлеющий, на безмерном фоне пространства или времени, которые не суть он. Ты воспринял его как *единую* вещь. Ты видишь его как единое целое. Ты воспринимаешь его целостность. Вот это и есть *integritas*» <sup>37(43)</sup>.

Как явствует из этих строк, *integritas* у святого Фомы и *integritas* у Джойса — не одно и то же: первая из них была фактом субстанциональной завершенности, а вторая — фактом пространственной ограниченности; первая — проблемой онтологического

38 Нун (Noon. Op. cit. P. 113) предполагает также связь этих идей с философией Беркли.

39 D. P. 272.



объема, вторая — физического периметра. *Integritas* у Джойса — результат некоего психологического высвечивания: именно воображение выбирает вещь и придает ей очевидность<sup>38</sup>.

Более верно (впрочем, здесь было меньше возможностей внести искажения) истолковано понятие *proportio*:

«Затем... переходишь от одной точки к другой, следуя за очертаниями формы, и постигаешь предмет как взаимное равновесие всех его частей в пределах целого. Чувствуешь ритм его структуры. Иными словами, за синтезом непосредственного чувственного восприятия следует анализ постижения. Почувствовав вначале, что это нечто *одно*, чувствуешь затем, что это — одно *нечто*. Постигаешь его как сложное, много-составное, членимое, делимое, сложенное из частей, как результат и сумма этих частей, как нечто гармоничное. Это и есть *consonantia*»<sup>39(44)</sup>.

Сказанное выше по поводу ритма уже загодя разъяснило нам это рассуждение. Напротив, более пространным и сложным кажется определение понятия *claritas*, и тексты Джойса, имеющие дело с этим понятием,



сильнее противоречат друг другу. В окончательной редакции «Портрета» это определение звучит так:

«Смысл этого слова не совсем ясен... Аквинат употребляет термин, который представляется неточным. Долгое время он сбивал меня с толку. Можно было бы подумать, что он имеет в виду символизм или идеализм; что высшее свойство красоты — свет, исходящий из какого-то другого мира; что это идея, всего лишь тенью которой является материя; что это реальность, всего лишь символом которой материя предстает. Я думал, он понимает под словом *claritas* художественное открытие и воплощение Божественного замысла, заложенного во всем, или же силу обобщения, придающую эстетическому образу общезначимость — силу, которая сияет так, что преодолевает свои собственные границы. Но это все литературщина. Сам я понимаю это так. Постигнув эту корзину как нечто *единое*, а затем проанализировав ее согласно ее форме и постигнув как *нечто*, ты совершил синтез, который логически и эстетически единственно допустим. Ты видишь, что эта корзина — именно этот предмет, и никакой другой. Сияние,

40 *D. P.* 273.

о котором говорит святой Фома, — это схоластическая *quidditas* \*, *чтойность* вещи» <sup>40(45)</sup>.

Здесь толкование Джойса становится поистине тонким. Он отправляется от элементарных томистских текстов, вырванных из своего более широкого контекста, и достигает такой тонкости, которой, несомненно, не отыщешь у многих официально уполномоченных толкователей. Действительно, для святого Фомы *quidditas* — это субстанция в той мере, в какой она поддается пониманию и определению (как *сущность*, *эссенция* — это субстанция в той мере, в какой она подлежит бытию (*esse*) \*\*, экзистенциальному акту, а природа (*natura*) — субстанция в той мере, в какой она подлежит действию). Вследствие этого говорить о *quidditas* (если не оперировать тонкими дистинкциями между логическим и эстетическим аспектами, дистинкцией между *rationes*) — значит говорить о субстанции, о форме как организме и структуре. И еще более определенно говорится в «Стивене-герое»: «Признаем, далее, что это организованная и завершенная структура... Душа самого обычного предмета, структура которого была сплочена

\* Букв. «чтойность» (*лат.*).

\*\* Бытию (*лат.*).

41 SE. P. 274. В этих формулировках Джойс предстает более тонким толкователем св. Фомы, чем многие неотомисты. О месте толкования Джойса в рамках неотомистской теории и современной историографии средневековья см.: G. MORPURGO-TAGLIABUE. *L'esthétique contemporaine* [Дж. Морпурго-Тальябуэ. «Современная эстетика»]. Milano, Marzorati, 1960. P. 488-493.

таким образом, является нам в сиянии»<sup>41</sup>. Тем самым Джойс дал нам поистине конгенитальное объяснение мысли святого Фомы, еще не придав ему, однако же, своего личного направления. То, что старание понять средневековый текст есть не что иное, как усилие прояснить свои собственные позиции, видно из недвусмысленной отповеди платонизирующим толкованиям понятия *claritas* (когда Стивен говорит о «литературщине»). Поэтому, проясняя собственные позиции (пусть пока что в отрицательном смысле, без упора на какие-либо частности), Джойс попадает в точку также и в аспекте герменевтическом, хочет он того намеренно или не хочет. Только в пассажах, которые последуют за этим толкованием, рассуждения Стивена обретут черты большей самостоятельности и будет видно, что верность святому Фоме была лишь формальным средством, которым можно было поддержать развитие своих личных тезисов. В «Портрете» говорится:

«Это высшее качество художник ощущает, когда эстетический образ впервые зарождается в его воображении. Состояние ума в этот таинственный миг Шелли прекрасно сравнил с дотлевающим углем. Это

42 *D. P.* 273.

43 *SE. P.* 272.



миг, когда высшее качество прекрасного, прозрачное сияние эстетического образа ясно воспринимается умом, остановленным его цельностью и замороженным его гармонией; это светлый и немой стасис эстетического наслаждения, состояние духа, весьма похожее на то сердечное состояние, которое итальянский физиолог Луиджи Гальвани назвал почти так же замечательно, как Шелли: замороженностью сердца»<sup>42(46)</sup>.

В «Стивене-герое» рассуждение было отчасти иным: момент «сияния» (radiance) с большей решительностью определялся как момент *эпифании*:

«Под эпифанией Стивен понимал внезапную духовную манифестацию — будь то в беседе, в жесте или в ходе мыслей, достойных запоминания. Он считал делом, достойным литератора, регистрировать эти эпифании с крайней заботой, полагая, что это весьма деликатные и мимолетные состояния души»<sup>43</sup>.

Так вот: «дотлевающий уголь» и «мимолетные состояния души» — выражения слишком двусмысленные, чтобы подойти для такого понятия, как томистское *claritas*, поскольку *claritas* — это устойчивое, ясное, почти осязаемое проявление формальной



гармонии. Здесь Стивен, напротив, уклоняется от влияния средневековых текстов и уже намечает свою личную теорию. В «Стивене-герое» говорится об эпифании; в «Портрете» это слово более не появляется (как будто Джойс с большей осторожностью рассматривал свои теоретизирования юношеских лет), но смысл отрывка о замороженности сердца, по сути дела, именно таков. Так что же получается из старого понятия *claritas* в тот момент, когда оно начинает пониматься как «эпифания»?

### Эпифания:

от схоластики к символизму

Понятие эпифании (но не само это слово) Джойс перенял у Уолтера Патера, а точнее — из «Заключения» к его «Очеркам по истории Ренессанса», оказавшим столь значительное влияние на английскую культуру на рубеже двух веков. Если перечитать Патера, мы увидим, что анализ различных моментов процесса эпифанизации реального совершается аналогично анализу трех критериев красоты у Джойса. Правда, у Джойса объект, подлежащий анализу, предстает как данность, принимается как стабильный и объективный, тогда как в Патере живет



чувство неудержимого потока реальности; не случайно знаменитое «Заключение» начинается с цитаты из Гераклита. Реальность — это сумма сил и элементов, которые становятся и один за другим распадаются, и только в силу поверхностного опыта нам кажется, что они наделены прочными телами и закреплены в некоем назойливом присутствии: «но когда рефлексия начинает обращаться к этим аспектам, они расторгаются под ее влиянием, и кажется, что спланивавшая их сила обрывается». Теперь мы в мире неустойчивых, шатких, бессвязных впечатлений: привычка рушится, обыденная жизнь испаряется, и от нее (кроме нее) остаются лишь отдельные моменты, которые можно на миг задержать, после чего они исчезают. «Всякий миг совершенство формы проявляется в руке или в лице; какой-либо оттенок цвета холмов или моря — изысканнее всех прочих; какое-либо состояние страсти, видение или интеллектуальное возбуждение неотразимо реальны и притягательны для нас — но только на тот момент». *Irresistibly real and attractive for us — for that moment only*: потом этот миг уже прошел, но только в тот миг жизнь обрела смысл, реальность, обоснование. «Не плод опыта, а опыт сам

44 У. Эко цитирует итальянский перевод Марио Пра-  
ца по изд.: *Pater*. Garzanti, Milano, 1944. Р. 60–65. — А. К.

по себе — вот цель». И если удастся под-  
держать этот экстаз, это будет «успехом  
в жизни» <sup>(47)</sup>.

«Пока все тает у нас под ногами, мы  
вполне можем удержать какую-либо изыс-  
канную страсть, любое впечатление, вхо-  
дящее в сознание, которое с прояснением  
горизонта, кажется, на миг предоставляет  
духу свободу; или всякое возбуждение  
чувств, странные оттенки, странные цвета,  
непривычные запахи, или произведение,  
вышедшее из рук художника, или лицо близ-  
кого человека» <sup>44(48)</sup>.

В этом портрете, набросанном Пате-  
ром, — весь английский эстет *fin de siècle*,  
день за днем стремящийся превратить  
в абсолют ускользающий изысканный миг.  
Правда, у Джойса это наследие в доста-  
точной мере очищено от изнеженности  
и слабости, и Стивен Дедал — не Марий-эпи-  
курец <sup>(49)</sup>; но влияние цитированных выше  
страниц все же чрезвычайно сильно. Таким  
образом, мы понимаем, что все схоласти-  
ческие строительные леса, хитроумно воз-  
двигнутые Джойсом в поддержку своей эсте-  
тической перспективы, нужны были лишь  
для того, чтобы поддержать романтиче-  
скую концепцию поэтического слова как

45 SE. P. 100; см. также эссе о Мэнгане в *Critical Writings*.  
P. 82–83.



лирического откровения и основания мира и поэта как человека, который единственно может придать смысл вещам, значение — жизни, форму — опыту и цель — миру.

Что аргументация Стивена, напичканная цитатами из святого Фомы, стремится к этому решению — не подлежит никакому сомнению. Более того, только здесь поистине обретают смысл различные разрозненные утверждения, обнаруживаемые в рассуждениях Стивена (и в юношеских сочинениях Джойса) о природе поэта и воображения.

«Поэт — жизненный центр своего времени, с которым он связан теснее, чем всякое другое живое существо. Только он один способен вобрать в себя окружающую его жизнь и снова расточить ее вовне под звуки музыки планет. Когда поэтическое явление отмечено на небесах... для критиков пришло время проверить, согласуются ли их расчеты с его творчеством. Для них настал миг признать, что здесь воображение напряженно созерцало истину бытия зримого мира и стала рождаться красота, сияние истины»<sup>45</sup>.

Итак, поэт — тот, кто в миг благодати открывает глубинную душу вещей; но он также тот, кто выводит ее наружу и дает ей бытие

46    Рукопись «Эпифаний» хранится в Локвудской мемориальной библиотеке Университета города Буффало. Эти тексты весьма показательны для позиции юного Джойса. В число самых примечательных эпифаний входит, несомненно, диалог между Джойсом и господином Скеффингтоном, состоявшийся после смерти брата Джеймса. *Скеффингтон*: «Мне очень горько слышать о смерти Вашего брата... горестно, что об этом не стало известно вовремя... чтобы прийти на похороны...». *Джойс*: «О, он был действительно молод... мальчик...» *Скеффингтон*: «И все же...мне горько...». Несомненно, этот диалог намечает некий характер, некую сторону человека, обладает своей силой типизации. Здесь художник не прилагает никаких усилий к тому, чтобы сделать реальность «эпифанической»: он просто регистрирует то, что услышал.

посредством поэтического слова. Потому эпифания — это способ открывать реальное и вместе с тем — способ определять его посредством дискурса. В действительности эта концепция претерпевает известное развитие от «Стивена-героя» до «Портрета». В первой книге эпифания — это еще способ видеть мир и потому — некий тип интеллектуального и эмоционального опыта. К такому роду относятся заметки о прожитой жизни, которые юный Джойс собирал в свою тетрадь «Эпифаний»: обрывки разговоров, помогающие зафиксировать какой-либо характер, нервный тик, типичный изъян, некую экзистенциальную ситуацию<sup>46</sup>. Это мимолетные, неуловимые видения, которые отмечаются в «Стивене-герое»; речь может идти о диалоге между двумя влюбленными, случайно подслушанном туманным вечером, который производит на Стивена «столь острое впечатление, что поражает его»; или же о часах на таможне, которые внезапно эпифанизируются и без видимой причины тут же становятся «значительными». Почему и для кого? На страницах Патера ответ уже есть: для эстета в тот момент, когда он улавливает некое событие за пределами всякой привычки. Есть еще и страницы

47 *D. P.* 226.

«Портрета», которые, как кажется, напрямую вдохновляются этим понятием:

«Мысль его, сотканная из сомнений и недоверия к самому себе, иногда озарялась вспышками интуиции, но вспышками столь яркими, что в эти мгновения окружающий мир исчезал у него из-под ног, как бы испепеленный пламенем; затем язык его делался неповоротливым, и он встречал чужие взгляды невидящими глазами, чувствуя, как дух прекрасного окутывает его, как мантия...» И еще: Стивен «поймал себя на том, что, глядя по сторонам, на ходу выхватывает то одно, то другое случайное слово и вяло удивляется тому, как они беззвучно и мгновенно теряют смысл; а вот уже и убогие вывески лавок завладели им, словно заклинания, и душа его съежилась, вздыхая по-стариковски...»<sup>47(50)</sup>.

Этот анализ мог бы продолжаться еще долго; иной раз такой образ еще более мимо-летен: видение «его преподобия Стивена Дедала»<sup>(51)</sup>, *Mulier cantat* \*, запах гнилой капусты<sup>(52)</sup> — вещь незначительная *обретает значение*. Именно такие случаи становятся предметом теоретизирования в «Стивене-герое»:

\* «Женщина поет» (лат., реплика Крэнли): ПХ, гл. V, см. Джойс. Т. I. С. 435; *Portrait* 96. P. 278.



случаи, когда почти кажется, что между эстетом и реальностью устанавливается некое молчаливое соглашение, так что реальность поверяет эстету свою тайну, намекая на его сообщничество. И это именно те случаи, когда в «Портрете» наиболее ярко проявляется ироническое (хотя и дружелюбное) отношение к этим внутренним переживаниям, которые в «Стивене-герое» были еще единственным моментом, центральным моментом эстетического опыта, отождествлявшегося с опытом жизни. Но между «Стивеном-героем» и окончательной редакцией «Портрета» прошло десять лет, в центре которых был опыт «Дублинцев». А ведь каждая новелла этого сборника, по сути дела, представляет собою пространную эпифанию или, во всяком случае, расположение событий, стремящихся разрешиться в эпифанический опыт; но здесь уже и речи нет о быстрой и преходящей заметке, почти стенографическом отчете о пережитом опыте. Здесь реальный факт и эмоциональный опыт изолируются и «монтируются» посредством обдуманной стратегии повествовательных средств; они располагаются в кульминационной точке рассказа, в котором становятся вершиной, обобщением и суждением обо всей ситуации.

48 Удачный анализ новелл сборника «Дублинцы» см.: AUGUSTO GUIDI. *Il primo Joyce* [Аугусто Гвиди. «Ранний Джойс»]. Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1954.



Таким образом, в «Дублинцах» эпифании предстают как ключевые моменты, как моменты-символы некоей данной ситуации; и хотя возникают они в контексте реалистических деталей и представляют собою всего лишь нормальные и обычные факты и фразы, они обретают смысл нравственной эмблемы, заявления о пустоте или бесполезности существования. Вид мертвого старого священника в первой новелле<sup>(53)</sup>; отвратительное самодовольство Корли из *Two Gallants* («Два рыцаря»), который торжествующе улыбается, демонстрируя монетку<sup>(54)</sup>; заключительный плач Чендлера из *A Little Cloud* («Облачка»)<sup>(55)</sup>; одиночество Даффи из *A Painful Case* («Несчастный случай»)<sup>(56)</sup> — все это мимолетнейшие моменты, становящиеся метафорой некоей нравственной ситуации, причем именно в силу того акцента, который нечувствительно ставит на них рассказчик<sup>48</sup>.

Вот почему на этой точке своего художнического созревания Джойс, видимо, осуществил то, что эстетика «Стивена-героя» едва ли обещала:

«Художник, который решил бы с великою тщательностью выпутать тонкую душу образа из сплетения строго определенных

49 SE. P. 96. Эту фразу уместно сопоставить со словами Бодлера («Салон 1859 г.», IV): «Вся видимая вселенная — не что иное, как рассадник образов и символов, которым воображение отводит место и придает относительную ценность; это нечто вроде корма, который воображение должно переварить и преобразовать».

50 Согласно Нуно (Noon. Op. cit. P. 71), понятие «эпифания» пришло к Джойсу посредством того истолкования томистского *claritas*, которое дал в 1895 г. Морис Де Вулф. Он также выдвигает гипотезу о том, что это слово было подсказано Джойсу термином «эпифеномен», которым Де Вулф пользуется, чтобы указать на эстетическое качество феномена. Поскольку доказательств, которые подтвердили бы, что Джойс читал Де Вулфа, не существует, эта гипотеза безосновательна и вскрывает наличествующую у Нуна попытку представить Джойса бóльшим томистом, чем он был на самом деле. Истина в другом: неясное происхождение слова «эпифания» становится вполне ясным, если учесть тот факт, что Джойс читал «Огонь» Д'Аннунцио и испытал глубокое влияние этого романа: см. ELLMANN. Op. cit. P. 60–61). Тем не менее, кажется, ни один из комментаторов Джойса не заметил, что первая часть «Огня» озаглавлена как раз «Эпифания Огня», и все эстетические экстазы Стелио Эффрена описаны там именно как эпифании Красоты. Если мы перечитаем теперь части «Портрета», описывающие эпифании Стивена и моменты его эстетической экзальтации, мы найдем там немало выражений, эпитетов и поэтических взлетов, открывающих свое несомненное родство с романом Д'Аннунцио. Тем самым еще раз подтверждаются декадентские коннотации понятия эпифании у Джойса и скудость его томистской ортодоксии. (Из большого числа дискуссий о понятии эпифании процитируем статью Геддса Мак-Грегора (GEDDES MC GREGOR, *Artistic Theory in J. J.* [«Художественная теория у Дж. Дж.»,] в «Life and Letters», 54,

обстоятельств, его окружающих, и сызнова воплотить его в художественные обстоятельства, отобранные как наиболее точные для этой души на ее новой должности, был бы величайшим художником»<sup>49</sup>.

Теперь понятно, что в «Портрете» эпифания из эмоционального момента, о котором поэтическое слово должно в лучшем случае напоминать, становится оперативным моментом искусства, который образует и устанавливает не способ *переживать* жизнь, но способ *формировать* ее. На этой точке Джойс оставляет и само слово «эпифания», поскольку оно, по сути дела, слишком напоминало о моменте видения, в котором нечто показывает себя<sup>50</sup>, между тем как теперь его интересует акт художника, который сам показывает нечто посредством стратегической разработки образа<sup>51</sup>. Теперь Стивен поистине становится «священником вечного воображения, претворяющим повседневный хлеб опыта в лучшее тело непреходящей жизни»<sup>52(57)</sup>. Теперь обретает значение утверждение «Стивена-героя», для которого классический стиль («силлогизм искусства... единственный процесс, на законных основаниях происходящий между одним и другим миром») по своей природе

1947), где эпифания связывается с *экспрессией* у Кроче, причем в ней усматривается некая преобразованная стадия познания, в полной мере наделенная авторским началом, проникнутым чувством лирической интуиции.)

51 Поэтому можно было бы решиться определить *claritas* как типичную ситуацию искусства, а эпифания будет тогда ситуацией, наличной не только в искусстве, но и в жизни: см. WILLIAM YORK TINDALL. *James Joyce*. Milano, Bompiani, 1960. P. 154). Поэтому в «Портрете», где Джойса интересует уже только искусство, а не жизнь, еще не пропущенная через фильтр искусства, слово «эпифания» исчезает. Видение, воссозданное на странице, тем не менее представляет собою не отказ от жизни, но удаление от жизни ради того, чтобы отвоевать некую форму аутентичности; на этом настаивает Энцо Пачи (ENZO PACI. *Lesistenzialismo* [«Экзистенциализм»]. E. R. I., Torino, 1953. Глава *Esistenzialismo e Letteratura* [«Экзистенциализм и литература»]).

52 D. P. 283.

53 SE. P. 97.

«жаждет пределов» и любит «склоняться над присутствующими и наличными вещами и трудиться вокруг них, дабы сформировать их так, чтобы острый ум мог пойти дальше и проникнуть в сокровенную глубину их значения, пока что не выраженного»<sup>53</sup>.

В этом случае искусство не только регистрирует, но и производит эпифанические видения, чтобы дать читателю возможность ухватить «inside true inwardness of reality» \* посредством «sextuple gloria of light actually retained» \*\*.

Главный пример эпифании, появляющийся в «Портрете», — это образ девушки-птицы<sup>(58)</sup>: здесь уже нет речи о летучем переживании, которое можно записать и передать другим посредством кратких намеков; здесь реальное эпифанизируется именно посредством высокой стратегии словесных внушений, разворачиваемой поэтом. Это видение, со всем своим потенциалом раскрытия универсума, разрешающегося в красоту, в чистейшую эстетическую эмоцию,

\* «Внутреннюю, подлинную сущность реальности» (англ.).

\*\* «Шестикратно помноженной славы света, удержанного в настоящий момент» (англ.).



обретает полный смысл только во всем объеме не подлежащей изменению структуры страницы.

Но в этом месте последнее подозрение в томизме окончательно снимается, и категории Аквината раскрываются такими, какими хотел видеть их юный художник: как удобная взлетная площадка, как упражнение в истолковании, стимулирующее лишь при том условии, что он воспользуется ими как отправной точкой для другого решения. Эпифании «Стивена-героя», отождествлявшиеся с открытием реальности, еще могли находиться в какой-то связи со схоластическим понятием *quidditas*. Но теперь художник строит свое эпифаническое видение, отбирая из объективного контекста событий пережитые им атомарные факты, которые он соединяет в новых отношениях благодаря вполне произвольному поэтическому катализу. Объект раскрывается не в силу какой-то своей объективной структуры, поддающейся верификации: он раскрывается лишь потому, что становится эмблемой момента внутренней жизни Стивена.

Почему он становится эмблемой? Чтобы претерпеть эпифанизацию, объект, претерпевший эту эпифанизацию, не имеет для





этого никаких других оснований, кроме того факта, что он был эпифанизирован. И не только у Джойса, но и до, и после него современная литература предлагает нам примеры такого рода, пусть и не теоретизируя по их поводу; и мы всегда отмечаем, что факт никогда не эпифанизируется потому, что он был достоин эпифанизироваться: напротив, он кажется достойным быть эпифанизированным потому, что на деле он был эпифанизирован. Появившись вследствие случайного совпадения либо смутной ассоциации, не всегда оправданной, сопровождаемая эмоциональным настроением или же, как это часто бывает, в качестве его случайной причины, вещь становится шифром этого настроения. Если у Пруста некоторые непредвиденные эпифании, по крайней мере, имеют свои объективные причины, основанные на факте мнемонической синестезии (аналогия между сегодняшним и вчерашним ощущениями вызывает короткое замыкание и вовлекает в его круг фигуры, звуки и цвета), то на таких страницах, как «Старые стихи» Монтале, например, у ночной бабочки, бившейся о лампу и спустившейся на стол, «бешено порхая по бумагам», кажется, не было другого права на то,



чтобы выжить в памяти поэта, кроме права силы, силы того факта, который навязал сам себя и пережил все прочие. Только став беспричинно важным, эпифанический факт может быть наполнен значениями и стать символом.

Здесь речь не о том, что вещь раскрывается в своей объективной сущности (*quidditas*), но о раскрытии того, что эта вещь значит в тот момент для нас; и именно смысл, сообщаемый вещи в тот момент, в действительности *создает* эту вещь. Эпифания сообщает вещи некий смысл, которого она не имела до того, как встретила со взглядом художника. В этом аспекте учение о эпифаниях и о «сиянии» (*англ. radiance*) стоит в прямой противоположности томистскому учению о «сиянии» (*лат. claritas*): святой Фома сдается перед объектом и его сиянием, а Джойс выкорчевывает объект из его обычного контекста, подчиняет его новым условиям и сообщает ему новое сияние и новый смысл благодаря творческому видению.

И в свете такого утверждения «целостность» (*integritas*) тоже определяется в своем значении выбора, описания периметра, о чем уже говорилось выше, когда не



столько следуют за внешними контурами объекта, сколько придают контуры избранному объекту. Эпифания теперь — результат искусства, перекраивающего реальность и по-новому ее формирующего: художник *disentangles* и *re-embodies* \*. Эволюция, которая от юношеских сочинений, еще цеплявшихся, по крайней мере, за некий аристотелизм, вела к этим текстам из «Портрета», теперь завершилась.

Если мы вернемся к началу и бегло проследим за развитием юношеской эстетики Джойса, мы увидим, что в 1904 году, в «Пульсской записной книжке», Джойс еще пытался определить фазы обычного восприятия и тот момент, когда в них появляется возможность эстетического наслаждения, отождествляя в едином акте постижения два основных действия: простое восприятие и «узнавание», в котором воспринятый объект расценивается как удовлетворяющий, а потому прекрасный и доставляющий удовольствие (даже если на деле это какой-нибудь отвратительный объект — и потому прекрасный и доставляющий удовольствие как объект, воспринятый в своей формальной структуре). В этих заметках Джойс даже

\* Распутывает и воплощает заново (англ.).

54 *Critical Writings*. P. 146-148.

более схоластичен, чем он, возможно, думал сам; в них он касается старого вопроса о трансценденталиях, то есть вопроса о том, является ли красота неким качеством, распространяющимся на все бытие, и не будет ли поэтому любой объект как форма, осуществившаяся в некоей определенной материи (и воспринятый в этих своих структурных характеристиках), прекрасен — будь то цветок, чудище, нравственный поступок, скала или стол. Говоря об этих убеждениях, под которыми святой Фома охотно подписался бы (и вследствие которых в схоластической мысли так трудно отличить некое привилегированное эстетическое переживание, иное по отношению к эстетичности любого повседневного переживания), Джойс может поэтому заключить, что «даже самый отвратительный объект можно назвать прекрасным по той простой причине, что его можно априори определить как прекрасный, поскольку он встречается с действием простого восприятия»<sup>54</sup>.

Решение, которое предлагает Джойс, чтобы отделить собственно эстетическое переживание от обычного, таково: второе действие постижения предполагает и третье, а именно «удовлетворение», в котором

55 *Critical Writings*. P. 144. Так понимать катарсис — значит отказаться (и вполне вероятно, что Джойс так и сделал, движимый потребностями своей собственной систематизации, а не проблемами филологии) от понимания аристотелевского катарсиса в медико-оргастическом смысле, чтобы понять его как *проявление* страстей, как их объективизацию на странице, а не как их насильственное навязывание в терапевтических целях. Если бы было принято первое решение, пришлось бы снова размышлять над кинетичностью искусства; но тогда это был бы совсем иной, чуждый Джойсу культурный контекст. О медико-терапевтическом истолковании катарсиса см. A. ROSTAGNI. *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica* [А. РОСТАГНИ. «Аристотель и аристотелизм в античной эстетике»], в *Scritti minori — Aesthetica*. Torino, Bottega d'Erasmus, 1955; ко второму типу истолкования см. A. PLEBE. *Origini e Problemi dell'estetica antica* [А. ПЛЕБЕ. «Происхождение и проблемы античной эстетики»], в: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milano, Marzorati, 1959; и SPIROS ALBERTIS. *La définition de la tragédie chez Aristote et la Catharsis* [СПИРОС АЛЬБЕРТИС. «Определение трагедии у Аристотеля и катарсис»], в «Archives de Philosophie», январь 1958.



процесс восприятия успокаивается и завершается; интенсивностью этого удовлетворения и его продолжительностью измеряется эстетическая ценность созерцаемой вещи. Тем самым он еще раз приближается к томистской позиции, для которой прекрасным был такой объект, «*in cuius aspectu seu cognitione quietetur appetitus*» \*, и полнота эстетического восприятия состоит в чем-то вроде *рах*\*\*, безмятежного созерцательного удовлетворения. И эту *рах* можно без труда отождествить с понятием эстетического стасиса, с помощью которого Джойс в «Парижской записной книжке» разрешает аристотелевское понятие катарсиса<sup>55</sup>.

И действительно, не интересуясь другим, медико-психологическим истолкованием катарсиса как факта дионисийского, как очищения, совершающегося посредством кинетического и пароксического обострения страстей с целью добиться очищения посредством их эмфазы, посредством шока, Джойс понимает катарсис как остановку чувств сострадания и страха и как достижение радости. Это его рационалистическое

\* «При виде или познании которого успокаивается чувственное влечение» (лат.).

\*\* Безмятежности, умиротворенности (лат.).



истолкование аристотелевского понятия, истолкование рационалистическое, согласно которому страсти на драматической сцене изгоняются посредством их отрыва от зрителя и объективирования в чистой драматической ткани фабулы, когда они в известном смысле «остраются» и становятся всеобщими, а потому безличными. Понятно, что Стивен Дедал, который будет столь решительно защищать безличность художника, почувствует привлекательность этого толкования и присоединится к нему в «Стивене-герое».

Однако, начиная с первых юношеских сочинений, через первый текст первого романа и вплоть до «Портрета», эта концепция изменяется в своей сути, даже если кажется, что в общей форме она осталась неизменной. И в «Портрете» эстетическая радость и стасис страстей становятся «the luminous silent stasis of aesthetic pleasure» \*. Терминология наполняет это понятие новыми импликациями, это статическое удовольствие — не чистота рационального содержания, но дрожь перед лицом тайны, устремление

\* «Светлым и немим стасисом эстетического наслаждения» (англ.): ПХ, гл. V, см.: Джойс. Т. I. С. 404 (пер. М. П. Богословской-Бобровой; ср.: Portrait 96. P. 242).



чувств к пределам неизреченного: Уолтер Патер, символисты и Д'Аннунцио заменили собою Аристотеля.

Чтобы достичь этого нового расположения духа, нужно было, чтобы нечто произошло в аппарате эстетического восприятия и в природе созерцаемого объекта; и это именно то, что произошло с теорией *claritas* и с развитием идеи эпифании. Удовольствие дается уже не полнотой объективного восприятия, но субъективным поддержанием невесомого момента опыта и переводом этого опыта в термины стилистической стратегии, образованием лингвистического эквивалента реального. Средневековый художник был рабом вещей и их законов, рабом самого произведения, которое нужно было создавать по заданным правилам; художник Джойса, последний восприимчивник романтической традиции, берет значения из мира, который в ином случае был бы аморфным, и тем самым овладевает этим миром и становится его центром.

Поступая так, Джойс вплоть до конца «Портрета» бился с целым рядом нерешенных противоречий. Стивен, выросший в школе старого Аквината, вместе с верой отвергает и уроки своего учителя, инстинктивно



(даже не отдавая себе в этом отчета) модернизируя схоластические категории. И делает он это, избирая то направление современной культуры, которое более всего могло его очаровать и которое, наконец, он глубже всего усвоил благодаря чтению, полемике и дискуссиям. Это романтическая концепция поэтического акта как религиозного акта создания мира (или, напротив, расторжения мира, отвергаемого как место объективных связей) в поэтическом акте, а потому — в установлении связей субъективных.

Могла ли такая поэтика быть достаточной для того, кто обратился к урокам Ибсена, чтобы найти способ посредством искусства прояснить законы, правящие человеческими событиями? Кто был воспитан на такой мысли, как схоластическая, которая была одним сплошным призывом к порядку, к ясной и четко квалифицируемой структуризации, а не к мимолетному лирическому намеку? В ком, наконец, всегда вызревало призвание к описанию, инстинкт открытия и типизации характеров и ситуаций (который замечен в «Дублинцах»), причем до такой степени, что он желал растворить в безличности описательного акта те вторжения субъективности и эмоции, которые

56 *D. P. 223.*



в стратегии эпифании, напротив, являются существенными условиями, позволяющими довести до лирической температуры переживания, вырванные из их первоначальных обстоятельств и заново организованные на странице? Достаточно ли решения, данного в «Портрете», тому, кто отказался от всех связей и от всякого подчинения, «чтобы в миллионный раз познать подлинность опыта и выковать в кузнице своей души несотворенное сознание своего народа»? <sup>56(59)</sup>

Иными словами, кажется, что Джойс, начавший свою карьеру эстета с эссе под заглавием «Искусство и жизнь» и находивший в уроках Ибсена решение глубинных отношений между художественным словом и нравственным опытом, в «Портрете» принимает декадентское решение этой дихотомии: расторжение, отрицание жизни в искусстве или, точнее, утверждение того, что настоящая жизнь есть только на странице художника. Если бы Джойс остановился на «Портрете», эстетические формулировки этой книги были бы по-своему безупречны, и эстетика Стивена отождествилась бы с эстетикой автора. Но с того момента, когда Джойс принимается писать «Улисса», он обнаруживает глубокое убеждение в том,

57 Об этом нравственном требовании Джойса и о классичности такой поэтики см. S. L. GOLDBERG. *The Classical Temper* [С. Л. Гольдберг. «Классический нрав»]. London, Chatto & Windus, 1961, особенно главу *Art and Life* [«Искусство и жизнь»].

58 Не случайно заглавие «Портрета» уточняет, что это портрет не художника Стивена (то есть не какого-то определенного художника), но Художника как такового, Художника в целом; это портрет некоей культурной ситуации, которую зрелый Джойс признает и объективирует. Напротив, «Стивен-герой» еще был автобиографией, и автор был настолько глубоко в нее вовлечен, что дискурс в ней полон суждений (зачастую пренебрежительных) о Стивене в действии, будто бы для того, чтобы снять с себя всякую ответственность. Этой озабоченности во второй книге уже нет. Материал очищен, критически отстранен.

что если искусство — это деятельность формо-творческая, «расположение чувственно- или умопостигаемой материи с эстетической целью», то осуществляться это формотворчество должно на вполне определенном материале, представляющем собою не что иное, как саму ткань жизненных событий, психологических превратностей, нравственных отношений, не говоря уже обо всей мировой культуре<sup>57</sup>. Поэтому эстетика Стивена не сможет быть в полной мере эстетикой «Улисса», и действительно, то, что Джойс заявляет по поводу «Улисса», выходит за четко очерченные пределы философских категорий и культурных предпочтений юного художника.

Это знает и сам Джойс, и на деле «Портрет» стремится быть не эстетическим манифестом Джойса, но портретом Джойса, которого уже не существует, когда автор заканчивает этот иронический автобиографический отчет и принимается за «Улисса»<sup>58</sup>. В третьей главе этой книги Стивен, прогуливаясь по пляжу, вспомнит собственные юношеские проекты с добродушной усмешкой: «Вспомни свои эпифании на зеленых овальных листах, глубочайше глубокие, копии разослать в случае твоей кончины во все великие

59 У. Эко цитирует итальянский перевод «Улисса»: *Ulisse*. Milano, Mondadori, 1960. P. 59.

библиотеки мира, включая Александрийскую»<sup>59(60)</sup>. Конечно, многие опорные точки эстетики раннего Джойса остаются в силе, определяя его дальнейшее творчество; но эстетика первых двух книг остается образцовой в другом аспекте, то есть благодаря тому факту, что в них во всей своей полноте предстает конфликт между миром, мыслимым *ad mentem divi Thomae*\*, и потребностями современной культуры; конфликт, который будет фатально повторяться в двух дальнейших его произведениях, пусть и в иных формах. Конфликт между традиционным порядком и новым видением мира, конфликт художника, пытающегося придать форму хаосу, в котором он движется, но все время обнаруживает под рукой инструменты старого Порядка, поскольку заменить их другими ему еще не удалось.

\* По учению святого Фомы (лат.).



## II

### Улисс

*...говорят, что Демиург, желая подражать беспредельности, вечности, безграничности и безвременности высшей Восьмерницы, но не сумев воспроизвести ее постоянство и непреходящесть (ибо и сам он был плодом некоего изъятия), ради этого, вопреки ее вечности, учредил времена, сроки и числовые ряды из многого множества лет, полагая, что посредством этой громады времен он подражает ее безграничности.*

Ипполит. Философумены  
(Опровержение всех ересей), VI.54.1 <sup>(61)</sup>

Джойс хотел, чтобы «Дублинцы» были «нравственной историей» его страны; та же самая этическая и реалистическая задача вновь обнаруживается и в «Улиссе». Но здесь Ирландия остается лишь в качестве начального такта мелодии: «паралич» ирландской жизни, который в юношеских новеллах представал главным объектом изображения, в «Улиссе» остается лишь одним из отправных данных. Вкусы, типы и характеры дублинской

60 Письмо к Харриет Шоу Уивер от 8 февраля 1922 г. (Это и следующие письма см. в *Letters of J. Joyce* [«Письма Дж. Джойса»], изд. Стюарт Гилберт, London, Faber & Faber, 1957).



жизни, ухваченные с живостью и мастерской проницательностью, в разворачивании целой повествовательной и живописной гаммы, от комического до патетического, от драматического до гротескного, слияние разнужданного раблезианского комизма с психологической проницательностью и словесной точностью Флобера — все это представляет собою лишь *буквальную* сторону более широкой аллегорической и анагогической конструкции.

Джойс прямо думал о своем романе как о *сумме* всего универсума:

«В замысле и в технике я пытался изобразить землю, которая существовала до человека и, предположительно, будет существовать после него»<sup>60</sup>. «Это эпопея двух народов (израильского и ирландского) и в то же время цикл всего человеческого тела, равно как и „историйка“ какого угодно дня... Это также нечто вроде энциклопедии. Мое намерение — переложить миф *sub specie temporis nostri* \*. Всякое событие (а тем самым — каждый час, каждый орган и каждый вид искусства, будучи вплетен и внедрен в структурную схему целого) должно не только

\* С точки зрения нашего времени (*лат.*).

61 Письмо Карло Линати от 21 сентября 1920 г.

62 Письмо к Х(арриет). Ш(оу). У(ивер). от 24 июня 1921 г.  
В письме к мадемуазель Гийерме от 5 августа 1918 г.  
Джойс критикует роман своей корреспондентки за то,  
что он написан в эпистолярной форме: это метод «со-  
блазнительный», но изъян его в том, что он показывает  
все под одним-единственным углом зрения.

обуславливать, но и создавать свою собственную технику»<sup>61</sup>.

Итак, Джойс помышляет о некоем тотальном произведении, о произведении-космосе, чьим предметом будет не субъективность поэта, уединившегося в башне из слоновой кости, а человеческое общество, и в то же время — реальность истории и культуры. Эта книга — дневник не художника, изгнанного из города, но евегуман'а\*, изгнанника в городе. Но в то же время это энциклопедия и литературная «Сумма» («Задача, которую я ставлю перед собой технически, — написать книгу с восемнадцатью точек зрения и в стольких же стилях, которые, по видимости, все известны моим друзьям-коммерсантам, но никогда не были ими открыты...») <sup>62</sup> — предприятие, которое должно было бы положить конец культуре во всей ее целостности посредством ее полного переваривания, критического разрушения, коренного переустройства:

«Каждый эпизод, встречаясь с одной из различных областей художественной культуры (риторика, музыка или диалектика), оставляет за собой *tabula rasa*\*\*. С тех пор

\* Всякого человека (англ.).

\*\* Чистую доску (лат.).

- 63 Письмо к Х(арриет). Ш(оу). У(ивер). от 20 июля 1919 г.

как я написал „Сирен“, я не могу больше слушать никакую музыку»<sup>63</sup>.

Это весьма ясные программные заявления, крайне амбициозные; благодаря этим фразам «Улисс» предстает как бурлящий котел, в котором совершается нечто невиданное: разрушение объективных связей, освященных тысячелетней традицией. Но заметим: речь идет уже не о разрушении связей, соединяющих отдельно взятое событие с его исконным контекстом, с целью переместить это событие в новый контекст посредством лирически-субъективного видения юного художника. Здесь предмет разрушения куда шире: это вселенная культуры, а через нее — и вселенная *tout court* \*. Но операция эта производится не над вещами: она осуществляется *в языке, с помощью языка и над языком* (над вещами, рассматриваемыми через посредство языка). Это очень ясно отметил Карл Густав Юнг, занимавшийся этой книгой после ее выхода в свет; и он подчеркивал, что в силу «понижения умственного уровня»<sup>(62)</sup>, при упразднении «*fonction du réel*» \*\*, в ней смешивается двойственность субъективного и объективного,

\* Попросту говоря, одним словом (*фр.*).

\*\* «Функции реального» (*фр.*).



и на свет является «ленточный червь, существо то ли физическое, то ли трансцендентальное» <sup>(63)</sup>. С недопониманием, подобающим профессионалу, Юнг отмечал, что с первого взгляда дискурс «Улисса» выглядит как монолог шизофреника <sup>(64)</sup>; однако, сумев уловить намерение, скрывающееся за расторжением письма, Юнг отдал себе отчет в том, что шизофрения здесь — не более чем аналогия, и рассматривал ее как род «кубистической» операции, в ходе которой Джойс, как и все современное искусство, «растворяет образ реальности в бесконечно сложной картине, основной тон которой — меланхолия абстрактной предметности» <sup>(65)</sup>.

Но в ходе этой операции, как отмечает Юнг, писатель не разрушает собственную личность, как это делает шизофреник: он вновь обретает реальность своей личности и основывает ее на разрушении чего-то другого. И это «нечто другое» — классический образ мира. «Ведь главное для нас — это не какой-нибудь отдельный толчок, хотя бы его действие и с успехом проявилось где-то, а те почти повсеместные сдвиги в жизни современного человека, которые, по-видимому, означают его отрешение от всего старого мира» <sup>(66)</sup>. Таким образом, книга разрушает

64 CARL GUSTAV JUNG. *Ulysses*, in: «Europäische Revue», 1932 (итал. пер.: *Ulisse. Un monologo*, in: *La realtà dell'anima*. Roma, Astrolabio, 1949).



Ирландию и ее Средневековье в той мере, в которой они общезначимы. Это грандиозная операция, за которую действительно нужно поплатиться изгнанием и «disparition élocutoire» \* поэта; но в этой безличности, как напоминает Юнг, есть еще что-то, кроме душевной сухости, — возможно, как напомнил бы Стивен, хитроумие: «Цинизм Улисса прикрывает великое сострадание, претерпевание бытия мира, который и нехорош, и некрасив, в котором, хуже того, еще и никакой надежды, поскольку состоит он из раз и навсегда заведенной повседневности, шутовской пляской увлекающей людей на часы, месяцы и годы» <sup>64(67)</sup>.

Юнг, взявший произведение Джойса в качестве клинического материала, подлежащего изучению под микроскопом, придает своему очерку не самый благожелательный аспект; возможно, поэтому Джойс никогда не простил Юнгу этой рецензии <sup>(68)</sup>. Тем не менее именно потому, что оценки Юнга чужды всяким попыткам литературного исследования или полемики, они входят, возможно, в число самых блистательных

\* «Речевым исчезновением» (*фр.*): выражение С. Малларме (S. MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes* [«Полное собрание сочинений»]. Paris, Gallimard, 1945. P. 366); ср. выше, гл. I, прим. 21.



высказываний о теоретическом значении «Улисса». Тема разрыва с миром и его разрушения, столь драматически заявленная швейцарским психологом, находит ряд новых подтверждений в самом тексте Джойса и косвенным путем становится одной из столь многочисленных глав о поэтике этой книги.

### Поэтика экспрессивной формы

«Улисс» начинается с акта мятежа, с литургической пародии, с череды разрушительных и презрительных голиардских вывертов. Если в первой главе Стивен заявлял о кризисе религиозного воспитания, то во второй он предъявляет обвинения своим светским преподавателям, поколению «порядочных людей», понтификам реакционных и филистерских предрассудков. Наконец, в третьей главе атаке подвергается философия: старый мир ставится под сомнение не в своих случайных проявлениях, но именно в своей природе упорядоченного космоса, универсума, однозначно рассчитанного и определенного по неизменным правилам аристотелевско-томистской силогистики.

65 «Предел прозрачного в. Почему в? Прозрачное, непрозрачное» [«Улисс». Итал. пер. Р. 54; здесь пер. В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего: Джойс. Т. II. С. 42. — А. К.].

Главу открывает отсылка к Аристотелю<sup>65</sup>; сама природа этой цитаты (отрывок из сочинения *De Anima*\*) не столь уж важна: значение имеет сама отсылка и тот факт, что Стивен начинает свою прогулку по пляжу, думая об Аристотеле. Но Стивен заходит дальше: он думает *как* Аристотель. Первые параграфы главы построены из ясно разделенных фраз, из недвусмысленных формулировок, следующих одна за другой в рациональном ритме и тщательно аргументированных. Стивен думает о своем кризисе: он уже не является «чем-то», еще не став при этом «чем-то другим». Размышляя об этом, он рассуждает по моделям того, что было прежде. Но постепенно, когда глаза его обращаются к морю и очертания того, что он отрицал, обрисовываются четче, ритм монолога становится более подвижным и нерегулярным, прежняя аргументация, разделенная на упорядоченные отрезки, превращается в нечто вроде непрерывного потока, в котором вещи и идеи теряют свойственный им облик и становятся смутными, двусмысленными, двуликими. Таким образом, тон монолога оправдывает отсылку к Протею (гомеровское название этой главы).

\* «О душе» (лат.).

66 См. блестящий анализ Глауко Камбона (GLAUCO CAMBON, в: *La lotta con Proteo* [«Борьба с Протеем»]. Milano, 1963). В этом переходе от древнего мира к современному отмечали также намек на Беркли (см.: Noon. Op. cit. P. 113). На 70-й странице «Улисса» (цит. пер.) Стивен вопрошает сам себя: «Кто прочтет где-нибудь и когда-нибудь слова, что я написал? Значки по белому полю» [пер. В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего; цит. по: Джойс. Т. II. С. 55. — А. К.], тем самым сводя реальность к своего рода знаковой коммуникации, данной человеку. На с. 54 (рус. пер.: Джойс. Т. II. С. 42. — А. К.) за аристотелевскими пассажами сразу следуют термины *nacheinander* и *nebeneinander* («друг за другом» и «друг подле друга» — нем.), указывая на временную последовательность и пространственную смежность актов восприятия («неотъемлемые модальности слышимого и зримого»). Э. Пачи (Е. PACI. «*Diario fenomenologico*» [«Феноменологический дневник»]. Milano, 1962. P. 113) предлагает видеть здесь намек на феноменологические интересы; однако эти интересы, кажется, не поддаются проверке, и Ричард Эллман уверял меня, что не может документированно подтвердить тот факт, что Джойс читал нечто подобное. Но возможно, речь идет не о том, чтобы точно установить переклички явные и буквалыные: вся эта глава выражает переход к современной проблематике восприятия и стремление подвергнуть отрицанию классические категории; и, поступая так, Джойс прибегал к ряду высказываний, переработанных нескритически, излагаемых сплошным потоком, — как и должно происходить при регистрации внутреннего монолога. Что здесь, несомненно, вступает в игру — так это расторжение старых теорий восприятия в убеждении о том, что мир строится уже не согласно неизменной онтологической необходимости, но в его отношении с субъектом, причем с субъектом, взятым как тело, как центр пространственно-временных отношений.

Теперь не столько содержание, сколько форма мыслей Стивена знаменует собою переход от космоса упорядоченного к космосу текучему и переливчатому<sup>(69)</sup>, в котором смерть и новое рождение, контуры предметов, человеческая судьба — все это становится неопределенным, чреватым *возможностями*. Мир Протея — не хаос, но все же это универсум, в котором устанавливаются новые связи между вещами. Тем самым Протей вводит нас в самый центр «Улисса» и закладывает основу мира, в котором господствует метаморфоза, постоянно порождающая новые центры отношений. Как уже говорилось, Протей расплавляет аристотелевскую философию в музыке моря<sup>66</sup>.

Протей — это декларация поэтики, хотя поэт ничего не говорит нам о своем произведении. В самом деле, эта глава воплощает свои программные заявления не посредством явного содержания, а в форме дискурса; потому здесь закладывается возможность такой книги, форма которой преобладала бы над содержанием высказывания и была бы более явной. Если проследить за разными редакциями «Улисса», можно заметить, что произведение развивается в направлении к тому, что называли «экспрессивной

67 Об этом аспекте см.: WALTON LITZ. *The art of J. J.* [Уолтон Литц. «Искусство Дж. Дж.».]. London, Oxford University Press, 1961, особенно гл. II. В целом современная эстетика настаивала на значении техники как структурной организации произведения, организации значимой, определяющей произведение не только «формально», но также и «содержательно», получая при этом значение содержания высказывания и заявления. Технический момент проявляется как переход от lump of experience («глыбы восприятия») к achieved content («достигнутому содержанию»); см.: MAX SCHROEDER. *Technique as Discovery* [Макс Шредер. «Техника как открытие»], in: *Critiques and Essays on Modern Fiction* [«Критические статьи и эссе о современной художественной прозе»]. New York, The Ronald Press Co., 1952 — ранее вышло в «Hudson Review» весной 1948 г.: «Порядок интеллекта и порядок моральности не существуют в искусстве сами по себе, если они не организованы в порядке искусства». Переиначив Бюффона, можно сказать, что в таком случае стиль — это «сюжет». Это тот момент, когда миру действия навязывается некий ритм, как говорит Т. С. Элиот в *Four Elizabethan Dramatists* [«Четыре драматурга елизаветинской эпохи»] (*Selected Essays* [«Избранные эссе»]. London, Faber & Faber, 1932). Это тот случай, когда ряд синтаксических нововведений выражает иное видение мира; см. исследование ЛЕО ШПИТЦЕРА (LEO SPITZER. *Marcel Proust e altri saggi di letteratura francese* [«Марсель Пруст и другие очерки по французской литературе»]. Torino, Einaudi, 1959). И это то же самое, что у Флобера, Пруста и Джойса подвергает анализу Джозеф Франк, говоря о «пространственной форме», создаваемой технической организацией повествовательного материала (JOSEPH FRANK. *Spatial Form in the Modern Literature* [«Пространственная форма в современной литературе»], в «Sewanee Review», 1945; воспроизведено в: *The Widening Gyre* [«Расширяющаяся спираль»]. Rutgers Un. Press, 1963) — о проблеме



формой»: форма главы или даже самого слова выражает материю произведения<sup>67</sup>.

В действительности можно утверждать, что это условие, общее для всех произведений искусства. Но если во всяком удачном произведении опыт организуется в форму и из формы получает свое определение и право на суждение, то все же случается так, что материальные данные опыта, даже опираясь на некую экспрессивную структуру, «придающую им значение», обычно сообщаются в таком дискурсе, который в то же время является суждением о самом себе. Иными словами, когда Данте хочет заклеить паралич и развращенность своей родины и разражается инвективой: «*Ahi serva Italia...*»<sup>(70)</sup>, он фактически подгоняет свой дискурс под экспрессивный размер терцины, отбирая те слова и образы, которые способны передать его чувство негодования и презрения. Но в то же время дискурс принимает четко выраженный тон возмущения и облекается в риторическую форму *апострофы*, ясного выражения призыва к чему-либо и прямой атаки на кого-либо. Напротив, когда Джойс хочет заклеить паралич ирландской жизни, а в нем — паралич и распадение мира (например, в главе «Эол»),

техники в искусстве отсылаем к более общим и систематическим наблюдениям Луиджи Парейсона (LUIGI PAREYSON. *Estetica* [«Эстетика»], цит.) и Дино Формаджо (DINO FORMAGGIO. *Fenomenologia della tecnica artistica* [«Феноменология художественной техники»]. Milano, Nuvoletti, 1953, особенно р. 365 ff.). См. также У. Эко. *Del modo di formare come impegno sulla realtà* [У. Эко. «О способе придания формы как о наложении обязательства на реальность»]. «Menabù», 5, 1962.

он всего лишь регистрирует пустые и претенциозные дискурсы журналистов, не вынося никакого суждения. Это суждение содержится единственно в самой форме главы, в которой применяются *все* используемые риторические фигуры (метонимия, хиазм, метафора, асиндетон, эпифора, ономатопея, анаколүф, гипербатон, метатеза, прозопопея, полисиндетон, гипотипосис, апокопа, ирония, синкопа, солецизм, анаграмма, металексис, тавтология, анастрофа, плеоназм, палиндром, сарказм, перифраза, гипербола — достаточно упомянуть лишь половину из них). При этом различные фазы беседы разделяются на параграфы, озаглавленные на манер журналистской заметки, в прогрессирующем собрании стилей заголовков — от викторианской газеты до ежевечернего бульварного листка — от «классического» заголовка до заголовка на сленге.

Столь решительный поворот от «означаемого» как «содержания» к «означающей структуре» — прямое следствие отвержения и разрушения традиционного мира, совершающегося в «Улиссе». Материал опыта, подчиненный однозначному видению мира, опирающемуся на устойчивые ценности, может быть выражен в словах, представляющих



собой концептуальные суждения о том, что говорится. Но когда материал опыта нападает на нас, так что у нас уже нет рамок для его истолкования, — когда мы замечаем, что рамки истолкования могут быть иными, более открытыми, более гибкими и предполагающими больше возможностей, и все же у нас нет еще никакого понятия об этих рамках, — тогда опыт должен выказать себя в слове, причем слово (все еще заряженное неким аксиологическим схематизмом, который как раз и должен быть поставлен под сомнение) не может его судить.

Таким образом, опыт *выставляет себя напоказ*, и форма, которую он принимает, сама говорит за него. Принятая форма — это все еще форма старая; риторические фигуры переданы лингвистической традицией, и писатель не изобретает их заново, он находит их в наличии как инструменты для общего использования. Но именно собирая их все вместе, совершая насилие над ними, сводя опыт к тем формулам, которые выражали его в течение веков, покуда не износились и не свелись как раз к пустым формам, писатель и дает предпосылки для суждения и заявляет о своем разрыве с ними. Суждение при этом не откладывается: опыту

68 ARNOLD HAUSER. *Storia sociale dell'arte* [Арнольд Хаузер. «Социальная история искусства»]. Torino, Einaudi, 1965. Vol. IV) остроумно отмечает, что технический монтаж эпизода в машинном отделении из фильма «Броненосец „Потемкин“» обретает значение философского заявления и выражает материалистическое видение реальности и отношений человека с окружающим миром (р. 389). Не случайно Хаузер рассматривает новые повествовательные техники в той же самой главе, где он занимается техникой кинематографической.

просто предоставляется возможность облечься в те формы языка, которые до сих пор его выражали, и он сам себя выказывает. Та структура, которую вещи вынужденно принимают, когда им дают свободу придерживаться привычки скапливаться вместе, — вот что на деле определяет вещи, их кризис, их нагромождение.

Высказывать здесь утверждение или осуждение, то есть пользоваться при вынесении суждения инструментами, отчужденными от той социальной и культурной ситуации, о которой идет речь, — было бы чистой абстракцией. И напротив, говорить «показывая» — это, возможно, не окончательное решение, но оно больше не прибегает к сущностям, исчерпанным до самого дна, и сохраняет за материалом (освобожденным от налагаемых на него идеальных ценностей, притязающих на то, чтобы определить его и заключить в некие границы) его непосредственную и грубую индивидуальность<sup>68</sup>.

Такая форма повествования, становящаяся в то же время *образом*, вскрывающим некую ситуацию, — это, если воспользоваться категориями Стивена Дедала, есть некая форма эпифании. Но это не мимолетное





очарование девушки-птицы, а ясная, картезианская устойчивость эпифании-структуры. Можно скорее утверждать, что такое сведение всякого суждения и вмешательства автора к чистому самопроявлению экспрессивной формы — это высшее воплощение «драматического» и «классического» идеала, выдвинутого в первых произведениях. В то время как роман традиционный излагается с точки зрения всезнающего автора, который проникает в души своих персонажей, объясняет их и определяет, судит о них (и так он обращается не только с персонажами, но и с вещами, с объектами и с естественными событиями), техника «драматическая» устраняет это постоянное присутствие автора и заменяет его точку зрения точкой зрения персонажей и самими событиями. Современная журналистика, о которой рассказано так, как ее могла бы увидеть современная журналистика; слухи о Блуме, воспринятые так, как воспринимает их Блум; страсти Молли, определяемые так, как могла бы определить их сама Молли, их испытывающая.

В действительности автор не остается «позади» такого типа произведения, равнодушно подпиливая себе ногти<sup>(71)</sup>, поскольку на деле он становится на точку зрения другого,



переводит ее в объективную форму (Флобер утверждает, что не вложил в мадам Бовари ничего ни из своих чувств, ни из своего существования<sup>(72)</sup>, но затем заявляет: «*Madame Bovary, c'est moi*» \*). Но на деле после Флобера, после Джеймса и особенно после Джойса всякий раз, когда в современном повествовании осуществляется этот безлично-драматический идеал, автор уже не говорит сам и не ограничивается тем, что заставляет говорить своих персонажей: он заставляет говорить, он делает экспрессивным сам способ того, как говорят персонажи и как предстают вещи. И это, в конечном счете, та же самая техника, которую кино принимает с самого своего возникновения, когда в «Броненосце „Потемкине“» Эйзенштейн не «судит» отношения экипажа с машиной, но облекает свое суждение в конвульсивный монтаж образов машины и машинистов, прикованных к машине, почти отождествившихся с ней и с ее движениями. И в наши дни, когда Годар в «*A bout de souffle*» \*\*, рассказывая нам историю «пропавшего» юноши, оказавшегося на обочине

\* «Мадам Бовари — это я» (*фр.*).

\*\* «На последнем дыхании» (*фр.*): фильм французского кинорежиссера Жана-Люка Годара (1959).

69 Далее возникает проблема органического усвоения всей техники монтажа — усвоения, которое должно стать не мгновенным, а скорее обдуманым и основываться уже не на непосредственной интуиции «сообщенного» лирического образа, а на последовательном перечитывании всей комплексной означающей формы. Поэтому, если эпифанию в смысле «девушки-птицы» из «Портрета» (ПХ, гл. IV; Джойс. Т. I. С. 362–363) можно сблизить с концепцией образа, предложенной Паундом, то иным будет рассуждение об эпифании, понимаемой как техническая структура с экспрессивным значением. Это рассуждение долгое и сложное; укажем на замечания У. Литца (W. LITZ. Op. cit. P. 54–55) и на исследование Уолтера Саттона (WALTER SUTTON. *The Literary Image and the Reader* [«Литературный образ и читатель»], in: «The Journal of Aesthetics and Art Criticism». September 1957): если образ предстает как техническая организация, то «процесс чтения предполагает постепенное и ведущееся на ощупь постижение формы сложного и многообразного явления в постоянно изменяющейся временной перспективе. В процессе чтения, равно как и в процессе сочинения... время становится существенно важным фактором». В переходе от сообщения посредством образов к сообщению посредством членений синтаксического типа осуществляется переход от «поэзии метафоры» к «поэзии метопимии», как сказал бы Роман Якобсон (см. *Linguistics and Poetics* [«Лингвистика и поэтика»], в сб.: T. A. SEBEOK et al. *Style and Language* [«Стиль и язык»]. New York, 1960); русский перевод см.: Якобсон Р. О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». Сборник статей. М., 1970. — А. К.

общества, монтирует свой фильм (а значит, и взгляд на вещи) так, как это мог бы сделать главный герой, нарушая хронологию и связь событий, применяя невероятные контрасты и ракурсы, — монтаж режиссера — это способ мышления главного героя<sup>69</sup>.

### Поэтика

#### «поперечного разреза»

Чтобы довести до завершения этот проект драматического повествования, разрешающегося в экспрессивности структуры, Джойс, имея в виду цели своего рассказа, должен прежде всего разрушить инструмент, саму структуру того «хорошо сделанного» романа, который с начала века стал отождествляться с романом вообще, он должен заменить поэтику фабулы поэтикой «поперечного разреза». Поэтика «хорошо сделанного» романа коренится в поэтике аристотелевской, в нормах построения трагической «фабулы», данных этим философом. В то время как история (читай: повседневная жизнь) складывается из комплекса беспорядочных событий, не объединенных никаким логическим смыслом, — событий, которые могут происходить с одним или



несколькими людьми в определенный период времени, — поэзия (и искусство в целом) вводит в этот комплекс фактов логическую связь, необходимую последовательность, отбирает одни и обходит стороной другие, согласно требованиям правдоподобия, представляющим собою требования необходимости. Таков принцип традиционного романа — тот самый, о котором Мопассан заявлял в предисловии к своему роману *Pierre et Jean* («Пьер и Жан»):

«La vie ... laisse tout au même plan, précipite les faits ou les traîne indéfiniment. L'art, au contraire, consiste à user des précautions et des préparations... à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentielles et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance...» \*

\* «Жизнь... оставляет все в одной и той же плоскости, она ускоряет факты или бесконечно их растягивает. Искусство же, напротив, состоит в том, чтобы прибегать к мерам предосторожности и к подготовке... дабы единственно благодаря умелой композиции полностью высветить события существенно важные и придать всем остальным ту степень объемности, которая им подобает, в зависимости от их значительности...» (Фр.)





Здесь Мопассан формулирует правила реалистического повествования, способного передать жизнь так, как она есть. Но и в этом случае он не отступает от непререкаемого правила традиционного романа, то есть от правдоподобного сцепления *значительных* событий:

«S'il faut tenir dans trois cents pages dix ans d'une vie pour montrer quelle a été, au milieu de tous les êtres qui l'ont entouré, sa signification particulière et bien caractéristique, il devra savoir éliminer, parmi les menus événements innombrables et quotidiens, tous ceux qui lui sont inutiles, et mettre en lumière, d'une façon spéciale, tous ceux qui seront demeurés inaperçus pour des observateurs peu clairvoyants...» \*

В силу этого принципа «существенно важного», отождествляющегося с принципом романа как такового, происходит следующее:

\* «Если нужно уместить на трехстах страницах десять лет жизни, чтобы показать, в чем же заключалось ее особо характерное значение, выделявшее ее из жизней всех других существ, ее окружавших, нужно будет уметь из числа несметных и малозначительных повседневных событий убрать все те, которые для нее бесполезны, и особым образом высветить все те, которые останутся не замечены наблюдателями не столь проницательными...» (Фр.)

70 См. об этом: WARREN BEACH. *Tecnica del romanzo novecentesco* [УОРРЕН Бич. «Техника романа XIX века»]. Milano, Votriani, 1948); особенно главы о развитии «точки зрения» от Генри Джеймса до Джеймса Джойса (р. 187 ff.).

в традиционном романе не говорится о том, что герой высморкался, если только этот акт не «значит» что-нибудь для цели главного действия. Если он не значит ничего, то это акт незначительный, «глупый» с точки зрения идеологии романа. Так вот: у Джойса мы встречаемся с полным приятием всех «глупых» актов повседневной жизни в качестве повествовательного материала<sup>70</sup>. Аристотелевская перспектива полностью выворачивается наизнанку: то, что прежде было несущественным, становится центром действия, в роман попадают уже не значительные вещи, но всяческие мелочи, вне их взаимосвязи друг с другом, в непоследовательном потоке их появления, мысли наряду с поступками, ассоциации идей наряду с автоматизмами поведения.

Отметим еще раз, что этот отказ от выбора и от иерархической организации фактов означает устранение традиционных условий вынесения суждения. В романе «хорошо сделанном» суждение выносилось, собственно говоря, в силу самой фабулы: фабула устанавливает причинные связи (а значит, и объяснения); она говорит нам, что факт В происходит в силу факта А. Так вот: когда творится история (или же в том случае, когда



в повествовательной условности автор делает вид, будто творит ее), причинное объяснение уже представляет собою оправдание и вместе с тем классификацию в соответствии с тем или иным порядком ценностей. Даже сугубо фактическое объяснение в терминах *Realpolitik* \* в историографии представляет собою оправдание, выдержанное в макиавеллиевской перспективе ценностей.

Создавать «хорошо сделанный» роман — значит отбирать факты с точки зрения автора, а затем приводить их в согласие с некоей системой ценностей. Аристотель сказал бы, что речь идет о том, чтобы устранить причинность «истории» (как неотфильтрованного наличия *res gestae* \*\*) в перспективе

\* «Реалистическая политика» (*нем.*): понятие, восходящее к эпохе Отто фон Бисмарка (1815–1898) и впервые использованное А. Л. фон Рохау в 1850-х гг. Выражает подход к политике как к реальности, обладающей своими законами, определяемыми не отвлеченными «идеалами» альтруизма и гуманизма, а набором «реальностей»: военно-экономической силой, национальными интересами той или иной страны и т. д. Сущность внутренней или внешней политики заключается в плюрализме разнообразных ценностей и интересов различных индивидов, общностей, государств, в их «балансе». Международные отношения основываются на грубой силе, низменных интересах и непостоянных союзах — таково «реальное» положение дел в политике.

\*\* Событий, деяний (*лат.*).



«поэзии» (как организации некоего *historia rerum gestarum* \*). А в «Улиссе» (по крайней мере, по видимости) налицо именно выбор в пользу *res gestae*, а не *historia rerum gestarum*, в пользу жизни, а не поэзии, приятие всех событий подряд, отказ от выбора, уравнивание факта незначительного со значительным — до такой степени, что ни один факт нельзя определить как более или менее незначительный по сравнению с другим фактом или со всеми фактами; теряя свою значительность, все факты становятся одинаково важны. Так в «Улиссе» осуществляется претенциозный проект, заявленный Эдуардом в «*Faux Monnayeurs*» \*\*:

«У моего романа нет сюжета... Если вам это больше понравится, скажем так: в нем нет *какого-то одного* сюжета... Некий „*tranche de vie*“ \*\*\*, как выражались в натуралистической школе. Громадный порок этой школы состоит в том, что она режет всегда в единственном смысле, в смысле времени, то есть „вдоль“. А почему не „поперек“? Или

\* Исторического повествования о событиях/деяниях (лат.).

\*\* «Фальшивомонетки» (фр.): роман Андре Жида (1869–1951), изданный в 1925 г. и переведенный на русский язык в 1935 г. (с предисловием А. В. Луначарского).

\*\*\* «Кусок жизни» (фр.).

- 71 A. GIDE. *Faux Monnayeurs* [«Фальшивомонетчики»]. II, 3.
- 72 См. об этом: LEON EDEL. *The Modern Psychological Novel* [ЛЕОН ЭДЕЛЬ. «Современный психологический роман»]. New York, Grove Press, 1955.



„вглубь“? Что касается меня, то я совсем не хотел „резать“. Поймите: я хотел, чтобы в этот роман вошло все. Не резать ножницами, чтобы удержать содержание именно в этом месте, а не в каком-то ином. В течение года, как я над ним работаю, со мной больше не происходит ничего такого, чего я туда не вложил бы и не хотел бы туда вместить: что я хочу, что я собой представляю, все, чему учит меня жизнь — как других людей, так и моя собственная...»<sup>71</sup>

Однако поэтика Эдуарда, хоть она и выражена с ясностью, запаздывает в сравнении не только с тем, что совершил Джойс, но и со всей тенденцией современного повествования и современной психологии, которая еще до Джойса выливается в поэтику *внутреннего монолога* и которую Джойс принимает и совершенствует. Понятие stream of consciousness\* утверждается в 1890 году благодаря «Principles of Psychology»\*\* Уильяма Джеймса<sup>72</sup>. Но за год до этого появился «Essai sur les données immédiates de la

\* Поток сознания (англ.).

\*\* «Первоосновы психологии» (англ.): труд американского философа и психолога У. Джеймса (1842–1910), вышедший в 1890 г. и переведенный на русский язык под заглавием «Научные основы психологии» в 1902 г.



conscience» \* Бергсона, а в 1905 году Пруст принимался за «Recherche» \*\*. Если благодаря этим событиям завязалась дискуссия о проблеме внутреннего опыта как непрерывного потока, не облекаемого в пространственные измерения, как сплава того, что было пережито, с тем, что будет пережито впоследствии (как напоминал Джеймс), или как незримого продвижения прошлого, сцепляющегося с будущим (если воспользоваться метафорой Бергсона), — то все же ранее, в предвосхищении психологических и философских исследований, сами романисты поставили перед собой проблему опыта, не сводимого к повествовательному упрощению. В 1880 году имел место спор о природе романа между Генри Джеймсом и Уолтером Безантом (в этот спор вмешался также Роберт Льюис Стивенсон), в котором классицистское видение столкнулось с беспокойным настроением, отмечавшим наличие новой реальности, подлежащей исследованию и изложению на странице. Безант

\* «Опыт о непосредственных данных сознания» (фр.): труд французского философа Анри Бергсона (1859–1941), вышедший в свет в 1889 г.

\*\* Полное заглавие: «A la recherche du temps perdu» («В поисках утраченного времени», фр.): роман-эпопея Марселя Пруста (1871–1922).

73 Цит. у Эделя (EDEL. Op. cit. P. 23).

напоминал: в то время как жизнь «чудовищна, бесконечна, нелогична, непредвиденна и судорожна», произведение искусства должно быть, напротив, «точным, ограниченным, self-contained \*, плавным». Возражая на это, Джеймс утверждал:

«Человечество необъятно, реальность воплощена в мириадах форм; и самое большее, что здесь можно утверждать, — это то, что многие цветы повествования обладают этим ароматом, тогда как другие им не обладают. Но указывать кому-либо, как ему составить свой букет, — это дело совсем другое... Опыт никогда не является законченным, он никогда не завершается: это нечто вроде огромной паутины, сотканной из тончайших шелковых нитей, висящей в комнате сознания и готовой задержать в своей ткани любую частичку воздуха. Такова подлинная атмосфера духа; когда дух готов к фантазии (а тем более в том случае, если речь идет о человеке гениальном), он вбирает сам в себя даже самые слабые намеки жизни и превращает колебания воздуха в откровения»<sup>73</sup>.

Культурная атмосфера, которой проникнуты эти фразы Генри Джеймса, напоминает скорее теории юного Стивена, нежели

\* Замкнутым (англ.).

74 См.: ВЕАСН. Ор. cit. Р. 174-205.

поэтику «Улисса». Но в художественной биографии Джеймса вышеупомянутый спор происходит в промежутке между «The American» \* (написанным в 1887 году) и последующими романами, в которых все яснее будет воплощаться та поэтика *точки зрения*, перед которой будет в долгу вся современная повествовательная литература, включая Джойса. А поэтика точки зрения означает перенос действия с внешних факторов в душу персонажей, исчезновение всезнающего и судящего рассказчика (а тем самым и шаг к «драматической» безличности Бога творения) и раскрытие по направлению к некоему повествовательному универсуму, на который можно смотреть по-разному, получая при этом различные и взаимодополняющие значения<sup>74</sup>.

Таким образом, Джойс приступает к сочинению «Улисса» в то время, когда сложилась уже целая литературная традиция, основанная на «поперечном разрезе» и внутреннем монологе. Это обстоятельство отнюдь не лишает Джойса его заслуг в деле воплощения названных принципов, поскольку именно в «Улиссе» впервые используются все возможности такого оперативного

\* «Американец» (англ.): роман Г. Джеймса.





решения. Но оно позволяет вычленить предписания этой поэтики, извлекая их из той традиции, которая полностью их принимает. И поскольку сам Джойс неоднократно указывал на Дюжардена как на автора, открывшего для него внутренний монолог, мы можем счесть вполне «правоверным» определение такой техники, данное французским писателем в одном исследовании, написанном после появления «Улисса»:

«Внутренний монолог, как и всякий монолог, — это дискурс определенного характера, использованный для того, чтобы ввести нас во внутреннюю жизнь персонажа без какого-либо вмешательства или пояснений со стороны автора. Как всякий монолог, это дискурс без слушателя, а также дискурс, не произнесенный вслух. Но от традиционного монолога он отличается следующим: в том, что касается содержания, он отражает мысли наиболее интимные и ближе всего стоящие к подсознанию; что касается духа, то он является дискурсом, лишенным логической организации, воспроизводящим мысли в их исходном состоянии — такими, какими они приходят на ум; что касается формы, то он выражается посредством прямых утверждений, сведенных к минимуму синтаксиса;

75 *Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain* [«Внутренний монолог, его появление, его происхождение, его место в творчестве Джеймса Джойса и в современном романе»]. Paris, Messein, 1931.

и поэтому он, по сути дела, отвечает нашему нынешнему понятию о поэзии»<sup>75</sup>.

Следуя этой линии, Джойс в своем использовании stream пытается поймать и показать нам жизнь, «рассеченную пополам», откуда появляются все сознательные и бессознательные ферменты, вызывающие брожение в уме персонажа. Поскольку до сих пор мир сообщался нам в терминах прямо выраженного дискурса, подлежащего предохранительной цензуре сознания, во внутреннем монологе он разрушает традиционный образ мира, но при этом не отказывается от того, чтобы собрать фрагменты этого мира, разрушенного или же схваченного в тот момент, когда он еще лишен формы. Действительно, одно из простейших возражений, которые можно выдвинуть против техники stream of consciousness, состоит в том, что он является не регистрацией всех психологических событий жизни персонажа, а плодом авторского отбора, а потому, в конечном счете, и возвратом к поэтике фабулы, хотя и основанной на иных избирательных критериях. И это, по сути, верно: ничто иное не является в столь высокой степени произведением терпеливого и бдительного ремесленника, как

76 И это хорошо понимал Джойс, как явствует из его комментария к аристотелевскому определению искусства в «Парижских записных книжках» (*Critical Writings*).

внутренний монолог у Джойса. Однако это возражение имеет силу лишь в том случае, если отношение между романом и реальностью считать отношениями имитации. Столь наивны не были даже древние, действительно говорившие, что *ars imitatur naturam* \*, но прибавлявшие: *in sua operatione* \*\*, подразумевая при этом, что искусство не столько воспроизводит природу, сколько подражает ее формообразующему процессу и тем самым отменяет представление о некоем эквиваленте природы<sup>76</sup>. Внутренний монолог действительно регистрирует *весь* поток сознания персонажа, но лишь при том условии, если принимается метод редукции истинного и подлежащего проверке к тому, что сказано художником; при этом предполагается редукция реального универсума к произведению. Эта повествовательная условность существенно важна для того, чтобы понять термины поэтики Джойса: в тот самый момент, когда эта поэтика усваивает технику, кажущуюся самой решительной натуралистической и реалистической редукцией, она осуществляет отождествление

\* Искусство подражает природе (лат.)

\*\* В ее действии (лат.).



жизни с языком, восходящее к поэтике символистской; она притязает на то, чтобы полностью исчерпать мир, подлежащий опыту, в словарном пространстве необъятной энциклопедии, и обнаруживает склонность к редукции всего мира к некоей «Сумме», которая по сути своей является, несомненно, средневековой.

Таким образом, поэтики Джойса снова сталкиваются и входят в контакт друг с другом, и то, что из этого получается, уже нельзя свести к принципам какого-либо одного литературного течения, ибо оно становится вполне оригинальным выражением некоего напряжения.

### ПОЭТИКА ORDO RETHORICUS\*

Вместе со структурой фабулы и с традиционным критерием повествовательного отбора в «Улиссе» подвергается раздроблению также видение времени. Классическая фабула предполагает видение временного потока с точки зрения вечности, способной этот поток измерить: один лишь всеведущий наблюдатель способен в один миг охватить не только отдаленные события, предшествовавшие

\* Риторического порядка (лат.).

77 См. ценное исследование ХАНСА МЕЙЕРХОФФА (HANS MEYERHOFF. *Time in Literature* [«Время в литературе»]. Un. of California Press, 1955).



некоему данному факту, но и его грядущие последствия, чтобы суметь отобрать его как имеющий значение в целях, свойственных окончательной и всеохватывающей цепи причин и следствий. Напротив, в повествовании «Улисса» время переживается как изменение, но *изнутри*. Читатель и автор движутся к обладанию временем, но изнутри его потока. Поэтому если есть некий закон протекания истории, нельзя искать его где-то вовне, и это высказывание заранее определяется той крайне индивидуалистической точкой зрения, на которой мы находимся, причем внутри самого процесса развития<sup>77</sup>.

Но если продвигаться внутрь фактов сознания, зарегистрированных с той же абсолютной точностью, что и прочие равноценные события, тогда под сомнение будет поставлено само тождество личности. В потоке восприятий, нагромождающихся во время прогулки Блума по дублинским улицам, до крайности истончаются грани между «внутренним» и «внешним», между тем, что Блум испытывает, воспринимая Дублин, и тем, что Дублин производит в нем (при этом сознание рискует свестись к некоему анонимному экрану, регистрирующему стимулы,

78 Эта проблема касается художественного построения stream (потока); с точки зрения психологии перспектива здесь совсем иная. Уильям Джеймс именно в понятии stream of consciousness (потока сознания) видел гарантию существования *личного «я»*. Действительно, анализ своего собственного stream (потока) обретает черты «менталистической» методологии, и, анализируя собственный внутренний поток, мы не приходим к сомнению в существовании самих себя, причем ясное представление о различии между «я» и внешним миром сохраняется. Однако когда на книжной странице рассказчик регистрирует ряд чужих потоков сознания и помещает их в контекст внешних событий, он, напротив, редуцирует и этот поток, и другие события по методам «поведенческой» методологии и приходит к неразличению внутреннего и внешнего. С другой стороны, даже в психологии концепция сознания как потока, в который попадают и в котором координируются образы, исходящие из внешней реальности, приводит к материализации образа, в силу чего становится неразрешимой проблема его автономии по отношению к сознанию, его регистрирующему. Все это составляет ядро той критики, которую Жан-Поль Сартр направляет в адрес традиционной психологии (J. P. SARTRE. *L'immaginazione* [«Воображение»]. Milano, Bompiani, 1962).

(Эта работа Сартра (1905–1980) вышла в 1936 г. Кстати сказать, Сартр читал «Улисса» и цитировал его в своей главной книге: см. САРТР Ж. П. Бытие и ничто. Пер. В. И. Колядко. М.: «Республика», 2000. С. 466. — А. К.).

бомбардирующие его со всех сторон). Строго говоря, то, о чем думает один персонаж, может помыслить себе и другой несколько глав спустя. Можно с полным правом сказать, что в великом море stream of consciousness должны были бы существовать не столько индивидуальные сознания, мыслящие себе события, сколько (если довести этот принцип до его крайних следствий) события, которые протекают, будучи распределены единообразно, и по ходу дела мыслятся кем угодно. Тогда сумма помысленных событий будет образовывать поле их взаимного согласования, а «сознание», их помыслившее, окажется некоей фиктивной сущностью<sup>78</sup>.

Здесь не место высказывать соображения о том, в какой степени эта ситуация вызывает в памяти известную проблематику современной психологии и гносеологии и в какой степени проблемы, встающие перед романистом, пользующимся такими техниками, представляют впечатляющие аналогии с теми, которые должен разрешать философ, занятый переопределением таких понятий, как «личность», «индивидуальное сознание», «появление некоего данного поля восприятия» и т. п. Разлагая мысль (а тем



самым и традиционную сущность, «душу») на сумму «помысленного» и «мыслимого», рассказчик оказывается одновременно перед лицом кризиса повествовательного времени и кризиса персонажа.

Однако вполне очевидно, что эта проблема возникает, если мы встаем на точку зрения автора, когда он создает конструкцию своего произведения, поскольку с точки зрения читателя, даже не свыкнувшись еще с повествовательной техникой «Улисса», мы способны в магме голосов, фигур, идей и запахов распознать появление различных персонажей: мы не только различаем Блума, Молли и Стивена, но и можем даже характеризовать их и судить о них. Причина этого кажется простой и ясной: каждый персонаж воспринимает то же самое недифференцированное поле физических и ментальных событий, но на пространстве страницы он объединяет эти события в форме личного стиля своего дискурса, в силу чего внутренний монолог Блума получает характеристики, весьма отличающие его от монолога Стивена, монолог Стивена — от монолога Молли, а все эти три монолога — от всех остальных потоков восприятия, стекающихся, чтобы обозначать



тот или иной персонаж. Более того, эффективность, успех этих стилистических намерений таковы, что персонажи «Улисса» кажутся нам более живыми, более подлинными, более сложными, более индивидуализированными, чем персонажи любого хорошего традиционного романа, в котором всезнающий автор задерживается, чтобы разъяснить и обосновать для нас всякое событие внутренней жизни своего героя.

Но с оперативной точки зрения художника проблема предстает совсем иначе: сейчас, при чтении, нам удастся соединить друг с другом два разрозненных ментальных события, признав, что оба они принадлежат Блуму, и эту возможность мы приписываем хорошему функционированию стилистического технического аппарата. Но как может функционировать этот аппарат, чтобы создать тело из той элементарной материи, из которой состоит дискурс? Приняв в качестве своей задачи разрушение традиционной концепции индивидуального сознания, Джойс дает нам взамен персонажи-сознания, но при этом (и тем самым решая ряд проблем, который не всегда могут решить исследования по философской антропологии) он должен применить на деле некие

79 См.: BEACH. Op. cit. P. 376-382.



элементы связности, которые можно вычлени-  
нить.

Так вóт: вычлениая их, мы замечаем, что и здесь автор разработал новые координаты личности, проявив свою неизменную склонность к компромиссу, и поддержал свой выбор новых антропологических аспектов, обратившись к старым схемам, умело введенным в контекст.

Говорилось, что в «Улиссе» никто не совершает преступления, поскольку в нем отсутствует страсть, — а ведь одна только страсть является движущей силой любой поведновательной машины и привычных драматических узлов всякого события<sup>79</sup>. Но непонятно, почему нельзя назвать страстью унижение Блума, блуждающего или преданного, его отчаянное желание отцовства. Однако нужно задаться вопросом о том, почему мы замечаем эти «патетические векторы» в фигуре Блума, не теряясь в море ментальных событий, распределенных почти статически и изложенных таким образом, что ни одно из них не выделяется особо. Дело в том, что такой патетический вектор выявляется, если каждый жест персонажа, каждое его слово, каждое ментальное событие (а также жесты, слова и ментальные

80 ERNST ROBERT CURTIUS. *James Joyce und sein „Ulysses“*  
[ЭРНСТ-РОБЕРТ КУРЦИУС. «Джеймс Джойс и его „Улисс“»],  
in: «Neue Schweizer Rundschau», XII, 1929; итал. пер.  
в *Letteratura europea* [«Европейская литература»]. Il Mulino,  
Bologna, 1963.

события других людей, его окружающих) рассматривается относительно некой системы координат. Эта система позволяет обнаружить узлы связей внутри этого пространственно-временного континуума, в котором изначально всё вправе связываться со всем, и единственный устойчивый закон — это возможность множества соединений.

Проблема этих координат — центральная проблема поэтики «Улисса», и в то же время это опять же проблема искусства, встававшая перед Стивеном: если искусство — это «человеческий способ располагать чувственно- или умопостигаемую материю с эстетической целью», тогда художественная проблема «Улисса» — это проблема установления некоего *порядка*. «Улисс» — это книга, в которой происходит движение к разрушению мира, как говорит Юнг; Э.-Р. Курциус подтверждал, что роман коренится в метафизическом нигилизме и что в нем макрокосм и микрокосм основываются на пустоте, в то время как вся культура человечества взрывается, сгорая в прах, как при космической катастрофе<sup>80</sup>; и Ричард Блэкмур напоминает, что «Данте пытался придать порядок вещам лишь в разуме и в традиции, тогда как Джойс отвергает все

81 RICHARD P. BLACKMUR. *The Jew in Search of His Son* [Ричард П. Блэкмур. «Еврей в поисках своего сына»], in: «Quarterly Review». January 1948.

это и дает тип нигилизма в порядке иррациональном»<sup>81</sup>. Во всех этих случаях предполагается, что сущность книги состоит в беспорядке; но поскольку беспорядок и разрушение сумели проявиться в столь явной мере и стали передаваться читателю, им с необходимостью должен быть придан некий порядок.

Итак, Джойс перемешивает магму опыта, которую он передает на каждой странице с абсолютным реализмом, причем в то же время каждое событие (чреватое огромным множеством исторических и культурных импликаций, привносимых словом, обозначающим это событие) обретает символические аспекты и соединяется с другими событиями посредством всевозможных связей, с которыми не смог бы совладать и сам автор, коль скоро они вверяются свободной отзывчивости читателя такими, каковы они суть. Здесь Джойс стоит перед лицом Эреба и Ночи, хтонических сил, высвободившихся из своих родных глубин; это одержимость реальностью, разъятой на атомы, и проклятие пяти тысячам лет культуры, вложенное в каждый жест, в каждое слово, в каждый факт. Он хочет дать нам образ такого мира, где многообразные события (а в книге



содержится сумма культурных аллюзий: Гомер, теософия, теология, антропология, герметизм, Ирландия, католическая литургия, Каббала, упоминания о схоластике, но также повседневные события, психические процессы, жесты, «восточные» иллюзии, связи по родству и по выбору, физиологические процессы, запахи и вкусы, шумы и явления) сталкиваются и складываются друг с другом, отсылают друг к другу и отталкивают друг друга, словно при статистическом распределении событий, происходящих внутри атома, позволяя читателю наметить многообразные перспективы взгляда на это произведение-универсум. И все же возможности символических связей здесь не те, благодаря которым становился говорящим средневековый Космос, где каждая вещь была манифестацией некоей иной реальности. Там это происходило при сопровождении целого набора фигур, утвержденного традицией и приведенного к единообразию авторитетом «Бестиариев» и «Лапидариев», «Энциклопедий» и *Imago Mundi*\*. В средневековом символе отношение между означающим и означаемым ясно в силу однородности культуры:

\* «Образ мира» (лат.): заглавие энциклопедии, приписывавшейся Гонорию Августодунскому (см. о нем прим. переводчика 77).





но именно этой однородности одной-единственной культуры и не хватает современному поэтическому символу, который порождается многообразием культурных перспектив. В нем знак и означаемое обрываются посредством короткого замыкания, поэтически необходимого, но онтологически неосновательного и непредвиденного. Шифр не покоится на отсылке к объективному космосу, данному за пределами произведения; его понимание имеет силу лишь внутри произведения и обусловлено структурой последнего. Произведение как Все предлагает *ex novo* \* лингвистические условности, которыми оно управляется, и становится ключом к своим собственным шифрам. Жан де Мен заполняет «*Roman de la Rose*» символическими фигурами<sup>(73)</sup>, эмблемами, и ему нет нужды объяснять особо, о чем он говорит: его современникам это и так известно. Элиот вынужден писать ряд примечаний к «*The Waste Land*» \*\*, упоминая Фрэзера, мисс Вестон и карты Таро, — и все же читатель не получает несомненно верных ключей, позволяющих ему без труда ориентироваться в этой поэме.

\* Заново (*лат.*).

\*\* «Бесплодная земля» (*англ.*), поэма Т.-С. Элиота (написана в 1922, русский перевод — 1971).



Пересмотреть всю совокупность символических возможностей, перекрещивающихся друг с другом во всех измерениях современного культурного универсума, — вот отчаянное предприятие, в ходе которого Джойс, еще недавно бывший Стивеном Дедалом, встречается с ужасом Хаоса. Стивен в колледже «Клонгоуз Вуд» писал на обложке своего учебника по географии: *Стивен Дедал — Приготовительный класс — Клонгоуз Вуд Колледж — Сэллинз — Графство Килдер — Ирландия — Европа — Земля — Вселенная*<sup>(74)</sup>. Места, названия которых он должен был выучить, находились «все в разных странах, а страны на материках, а материки на Земле, а Земля во Вселенной»<sup>(75)</sup>. Это было первым, еще детским открытием того Упорядоченного Космоса, на котором отдыхало необеспокоенное сознание средневековых людей и развал которого совпадает с рождением современного умонастроения. Стивен знает, что в тот момент, когда он отрекается от Семьи, от Родины и от Церкви, он отрекается от этого Упорядоченного Космоса, чтобы приобщиться к задаче современного человека: всякий раз заново упорядочивать мир по мерке своей собственной ситуации. Воспоминание о Порядке в «Клонгоуз Вуд» все



время искушает его; вызов Хаоса, в котором он признает мир, который предстоит впервые возделать, обязывает его найти новые направления движения.

Именно здесь Джойс принимает решение, достойное старого закоренелого схоластика, «steeled in the school of the old Aquinas» \*, и переносит склонность к компромиссу, унаследованную от наставников-иезуитов, в живую плоть своих композиционных приемов. При этом он пользуется материалом, ему не принадлежащим, изменяя его облик и силою вынуждая усыновить этот материал тех отцов, которые никогда не признали бы его своим. С той же самой царственной непринужденностью, с тем гением формализма, с той непочтительной и предательской фамильярностью по отношению к auctoritates \*\*, которые отмечают доброго комментатора средневековых теологических школ (всегда готового найти у святого Василия или святого Иеронима выражение, пригодное для того, чтобы оправдать физиологическое решение, кажущееся ему

\* «Закаленного в школе старого Аквината» (англ.): *The Holy Office* («Святейший Синод»). Текст и итальянский перевод см.: *James Joyce, Poesie* [«Стихотворения»], Milano, Mondadori, 1961.

\*\* Авторитетам (лат.).



самым разумным), Джойс просит у авторитета средневекового Порядка гарантий существования нового мира, который он открыл и избрал. И вот здесь на магму опыта, выведенную на свет «поперечным разрезом», он налагает сеть традиционного порядка, образуемого симметричными соответствиями, картезианскими осями, направляющими решетками и пропорциональными ячейками (вроде тех, что служили древним скульпторам и архитекторам для того, чтобы закрепить точки симметрии их строений), общими схемами, способными стоять за дискурсом и поддерживать его в иерархии аргументов и в возможности соответствий. Это схема, подобная той, которую можно обнаружить в «Сумме теологии» с ее подразделением на генеалогическое древо, в котором все исходит от Бога, рассматриваемого как причина образцовая — и сама по себе, и по отношению к творениям — и в этом втором случае понимаемого как причина действующая, целевая и исправляющая; в свою очередь, она позволяет каждому из этих подразделений нисходить к рассмотрению сотворения ангелов, мира и человека, к определению действий, страстей, обычаев и добродетелей и, наконец, к исследованию тайны Вопло-





щения, к таинствам как постоянным орудиям искупления и к смерти как преддверию жизни вечной. Это направляющая решетка, благодаря которой ни один *quaestio* \* не находится на данном месте по случайности, и даже предмет, представляющийся самым банальным (женская красота, допустимость косметики, превосходство чувства благоухания в воскресших телах), имеет некое основание, некую существенно важную функцию, как дополнение, получающее свое оправдание в свете всего и участвующее в энном по счету оправдании всего.

Эти характеристики организма, упорядоченного по самым строгим критериям традиционного формализма, обнаруживаются и в той «Сумме» навыворот, которую представляет собою «Улисс»: каждая глава соответствует одному из эпизодов «Одиссеи», каждой главе соответствует некий час дня, орган тела, искусство, цвет, символическая фигура и использование определенной стилистической техники. Первые три главы посвящены Стивену, двенадцать центральных — Блуму, три последних — встрече Стивена с Блумом, которая обещает стать более тесной и определенной благодаря

\* Вопрос (*лат.*).

82 За истолкованиями можно обратиться к следующим книгам: S. GILBERT. *James Joyce's «Ulysses»* [С. Гилберт. «„Улисс“ Джеймса Джойса»]; HERBERT GORMAN. *James Joyce* [Герберт Горман. «Джеймс Джойс»]. New York, Rinehart, 1940; FRANK BUDGEN. *James Joyce and the Making of Ulysses* [Фрэнк Баджен. «Джеймс Джойс и создание „Улисса“»]. London, Grayson, 1934; GIULIO DE ANGELIS. *Guida alla lettura dell'Ulisse* [Джулио де Анджелис. «Руководство к чтению „Улисса“»]. Milano, Lerici, 1961. Другие замечания см. в цитированной переписке и в биографии Эллманна (ELLMANN). Касательно тринитарной схемы важна книга Нуна (NOON. Op. cit.) и статья Уильяма Эмпсона (WILLIAM EMPSON. *The Theme of «Ulysses»* [«Тема „Улисса“»], in: «Kenyon Review», winter 1956).

[По-русски см. работу С. С. Хоружего «Странствия по „Улиссу“»: Джойс. Т. III. С. 447–519. — А. К.]

83 Т. С. Элиот (T. S. ELIOT. «Ulysses», *Order and Myth* [«„Улисс“, порядок и миф»], in: «The Dial», ноябрь 1923; см.: «The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism». М.: Progress Publishers. P. 221–225. — А. К.) защищает книгу от обвинения в хаотичности, называя ее примером «классического» стиля, воплощающего именно порядок: «[использование мифа] — это попросту способ проконтролировать, упорядочить, придать форму и значение той безбрежной панораме тщеты и анархии, которую представляет собою современная история... И я всерьез верю, что это шаг вперед к тому, чтобы сделать современный мир возможным для искусства» (Op. cit. P. 224–225. — А. К.). О схоластическом происхождении этой способности к порядку неоднократно свидетельствует и сам Джойс. См. ответ, данный им Фрэнку Баджену, когда его спросили, чему научил его католический и иезуитский опыт: «How to gather, how to order and how to present a given material» [«Как собирать, как упорядочивать и как излагать некий данный

последней главе, где царит Молли, где проглядывает возможность любовного треугольника, способного в будущем объединить всех троих. Вследствие этого используется еще одна схема, призванная направлять внимание читателя, и это отождествление трех персонажей с тремя лицами Троицы.

Если принять во внимание эти схемы<sup>82</sup>, оставляя в стороне другие упорядочивающие структуры (а их можно обнаружить немало: взять хотя бы топографическую карту Дублина как систему координат), можно отдать себе отчет в том, что Джойс на этом этапе своей поэтической работы вновь, и притом безоговорочно, принимает ту средневековую *forma mentis* и ту «схоластическую» поэтику, от которой Стивен, как ему казалось, освободился своим актом бунта. На сцену возвращаются три томистских критерия красоты, и средневековая *proportio*\* служит ему для того, чтобы управлять ходом соответствий и ориентировать его. Истолкование, данное в свое время Т. С. Элиотом<sup>83</sup>, остается в силе до сих пор: Джойс отвергает содержание схоластического *ordo*\*\* и принимает хаос современного

\* Гармония (лат.).

\*\* Порядка (лат.).

материал» (англ.)) (FRANK BUDGEN. *Further Recollections on J. J.* [«Дальнейшие воспоминания о Дж. Дж.», in: «Partisan Review», IV, 1956).

мира, но при этом стремится свести на нет его неразрешимые загадки, упаковывая его именно в формы *ordo*, поставленного ранее под сомнение. Все это осуществляется благодаря использованию моделей пропорциональности, типично средневековых по происхождению, так что по отношению к «Улиссу» мы можем говорить о постоянном применении исторически вполне определенного жанра пропорции, то есть *artes retoricæ*\*, правил хорошо построенного дискурса, следующих принципу Божественного творения. Матвей Вандомский<sup>(76)</sup> или Эберхард Аллеман были бы вполне удовлетворены железным правилом, руководящим дискурсом «Улисса». Это произведение, состоящее из трех частей, в первой и третьей из которых — по три главы, причем первая часть вводит и развивает тему Стивена, вторая вводит тему Блума и постепенно, на многоголосном фоне, подводит ее к пересечению с темой Стивена, тогда как третья часть приводит к завершению обе темы и, наконец, сопровождает их в том симфоническом резюме, которое представляет собою монолог Молли, — это произведение по его структуре вполне можно сравнить с некоей

\* Риторических искусств (*лат.*).



формой, воплощенной в звуке. Но в нем осуществляется также *consonantia*\*, *unitas varietatis*\*\*, *apta coadunatio diversorum*\*\*\*, которые для средневековых схоластов представляли собою основное условие красоты и эстетического наслаждения, *sicut in sono bene harmonizato*\*\*\*\*.

Одиннадцатая глава, «Сирены», построенная по музыкальным аналогиям, с периодическим повторением повествовательных тем и звуковых тембров, дает нам сжатый образ более обширной музыкальной композиции, управляющей всей книгой в целом. А все Средневековье отождествляло музыкальную эстетику с эстетикой пропорций, так что, по следам пифагорейской традиции, музыка становилась как бы эмблематической фигурой эстетического факта. И как средневековые теоретики, начиная от некоторых страниц Боэция и до «Комментариев» к псевдо-Дионисию Ареопагиту, оркестровали безбрежную игру отношений между микро- и макрокосмом, так и восемнадцать глав «Улисса», соотносясь с таким же числом

\* Согласованность (*лат.*).

\*\* Единство разнообразия (*лат.*).

\*\*\* Удачное объединение различных вещей (*лат.*).

\*\*\*\* Как в хорошо гармонизированном звуке (*лат.*).

84 В *Liber duodecim quaestionum* [«Книге двенадцати вопросов»], PL 172, 1179 C-D, рисуется картина противостояния противоположностей в мире, весьма напоминающее изобилие разработанных фигур и отношений, обнаруживаемое в «Улиссе»:

Similiter corporalia vocum discrimina imitantur, dum in varia genera, in varias species, in individua, in formas, in numeros separantur: quae omnia concorditer consonant, dum legem sibi insitam quasi tinnulis modulis servant. Reciprocum sonum reddunt spiritus et corpus, angelus et diabolus, coelum et infernus, ignis et aqua, aer et terra, dulce et amarum, molle et durum, et sic caetera in hunc modum.

(Схожим образом они [все сотворенные существа и вещи. — А. К.] подражают материальным различиям в звуках, разделяясь на различные роды, на различные виды, на индивидуумы, на формы, на порядки; и все они согласны друг с другом и созвучны друг с другом, как бы звенящими мелодиями соблюдая прирожденный им закон. Взаимно отдающийся друг в друге звук издают дух и тело, ангел и дьявол, небо и преисподняя, вода и огонь, воздух и земля, сладкое и горькое, мягкое и твердое, и так далее тем же образом (лат.).)



частей человеческого тела, складываются в конце концов в образ тела, который на космической шкале предстает символом более обширного универсума Джойса. Кроме того, все восемнадцать эпизодов исчерпывают собою гамму повествовательных моделей, тогда как центральный эпизод, *The Wandering Rocks*\*, разделенный на восемнадцать параграфов, воспроизводит на более мелкой шкале повествовательные техники восемнадцати основных глав.

Разве это не некая *universitas in modo cytharae disposita in qua diversa rerum genera in modo chordarum sint consonantia*\*\*, представлявшая Гонорию Августодунскому<sup>(77)</sup> образом мира?<sup>81</sup> Разве это не полное и комплексное осуществление тех принципов *ornatus facilis* и *ornatus difficilis*\*\*\*, *ordo naturalis*\*\*\*\* (начало, середина и конец), усложненного *ordo artificialis*\*\*\*\*\* (выворачивание высказывания наизнанку, начиная

\* «Блуждающие скалы» (англ.).

\*\* «Совокупность всего, устроенная как кифара, в которой различные роды вещей созвучны друг другу, как струны» (лат.; *Liber duodecim quaestionum* [«Книга двенадцати вопросов»], гл. II: PL 172, 1179 B).

\*\*\* Простого украшения, сложного украшения (лат.).

\*\*\*\* Естественного порядка (лат.).

\*\*\*\*\* Искусственным порядком (лат.).

85 Е. FARAL. *Les arts poétiques du XII<sup>me</sup> et du XIII<sup>me</sup> siècle* [Э. ФАРАЛЬ. «Поэтические искусства XII и XIII веков»]. Paris, Champion, 1923. Р. 60. Гальфрид Винсальвский приводит в качестве примера историю о Миносе и Нисе, короле Афинском, чтобы показать, что о событиях можно рассказать начиная с любой точки, далее развивая и переплетая друг с другом различные части и пользуясь при этом подходящими риторическими приемами. Здесь в зародыше содержится поэтика романа, но в ней больше общего с романом современным, чем с «хорошо сделанным» романом XVIII века, восходящим, по сути дела, к аристотелевской традиции. Отсюда возникает вопрос о том, опередили ли средневековые риторы свое время или же действительно корни некоторых современных поэтик (вплоть до поэтики такого романа, как *Dans le labyrinthe*) нужно, именно в силу посредничества Джойса, искать в Средневековье.

[*Dans le labyrinthe* («В лабиринте»): роман Алена Роб-Грийе, написанный в 1959 г. и переведенный на русский язык в 1983 г. — А. К.].

с конца, с середины или с любой точки, что особенно близко к операциям инверсии и ракоходной инверсии, применяемым в додекафонической серии), рекомендуемым *Poetria nova* («Новой поэтикой») Гальфрида Винсальвского<sup>(78)</sup> и свойственным тем средневековым риторам, о которых Фараль говорит: «Они знали, например, какие эффекты можно извлечь из симметрии сцен, образующих диптих или триптих, из умело прерванного рассказа, из сплетения повествований, ведущихся одновременно»? <sup>85</sup>

Благодаря этой плотной ткани искусных приемов автор «Улисса» добивается именно того, чего теми же средствами хотел бы добиться средневековый поэт: получается рассказ, сотканный из символов и зашифрованных аллюзий, подмигиваний одного ученого интеллекта другому ученому интеллекту, ибо под всяким покровом непривычных стихов находится некая иная реальность, и каждое слово, каждая фигура, указывая на какую-то одну вещь, указывает в то же время и на некую другую. Ибо, как напоминает Алан Лилльский<sup>(79)</sup>:

Omnis mundi creatura,  
Quasi liber et pictura  
Nobis est, et speculum.

86 Все эти поиски средневековых параллелей могли бы показаться сугубо ученым развлечением, если бы Джойс сам то и дело не напоминал нам, что именно здесь, а не где-либо в другом месте, следует искать его корни. Что же касается вкуса к риторическому порядку, то стоит перечитать страницы из его студенческой работы *The Study of Languages* [«Изучение языков»], написанные в Университетском колледже в 1898 г. и вскрывающие различные влияния, оказанные образованием, насквозь пропитанным классической риторикой и схоластикой. Там говорится о выражении мыслей посредством использования «тропов и различных фигур, даже в самый эмоциональный момент сохраняющем некую врожденную симметрию». Там же говорится и о стиле, о синтаксисе, об ораторском искусстве и о риторике как о «заступниках и выразительницах... Истины» (*Critical Writings*. P. 27).

Nostrae vitae, nostrae mortis,  
 Nostri status, nostrae sortis  
 Fidele signaculum<sup>86\*</sup>.

Действительно, именно благодаря своей средневековой природе произведение обретает символическую действенность, и его можно рассматривать как имеющее не только буквальный смысл, но также некие иные смыслы: моральный, аллегорический и анагогический. Перед нами одиссея обычного человека, находящегося в положении изгнанника в обыденном и неизвестном мире; перед нами также аллегория современного общества и мира, данная через историю одного города; но перед нами, кроме того, и отсылка к небесному граду, сверхсмысл, намек на Троицу. Правда, в средневековой поэме сверхсмысл рождается исходя из буквального смысла и появляющиеся персонажи

- \* Все создання в мире — будто  
 Книга иль картина: суть то  
 Нам зеркало мерное,  
 Нашей жизни и кончины,  
 Состоянья и судьбины  
 Знамение верное (лат.).

(Первые две строфы из произведения «Второй стих магистра Алана, в котором наглядно изображается переходящая и тленная природа человека» [*Magistri Alani Rhythmus alter, quo graphice natura hominis fluxa et caduca depingitur*]: PL 210, 579-580).



представляют небесную реальность, которую они иносказательно изображают, тогда как в «Улиссе» эта ситуация опрокидывается с ног на голову и реальность небесная, намеки на которую встречаются постоянно, нужна для того, чтобы воплотить конкретные события и придать им «направление». Иными словами, тринитарная схема не является, как это могло бы произойти в средневековой поэме, конечной целью рассказа, проясняющейся при том условии, что мы верно истолковываем буквальные факты; в «Улиссе» нам нужно пользоваться тринитарной схемой как неким порядком, стоящим в длинном ряду других порядков, чтобы суметь хорошо понять буквальные факты и придать некое конкретное значение той свистопляске событий, которая разворачивается перед нашими глазами.

Опять-таки дело обстоит не так, что лингвистические связи и традиционные повествовательные структуры нужны автору для того, чтобы выразить и соединить друг с другом новые идеи: напротив, старые идеи, освященные культурной традицией, нужны ему для того, чтобы благодаря многозначительным сближениям могли возникнуть новые связи — или, по меньшей мере,

87 Не исключено, что Джойс уделяет такое внимание тринитарной проблеме только потому, что он поневоле сблизил ее с интересами эстетическими. Действительно, высказывания св. Фомы о критериях Красоты появляются именно в том *quaestio* (вопросе), где речь идет об именах трех Лиц Пресвятой Троицы (см. «Сумма теологии», I, 39, 8 *co*).



возможность налаживания новых связей. Так, принятие тринитарной схемы — это типичный пример вольного использования теологической схемы (в которую Джойс не верит) для того, чтобы подчинить себе материал, который от него ускользает<sup>87</sup>. Как «Дублинцы» выражали ситуацию «паралича», так «Улисс» выражает потребность в интеграции: отправная точка — отсутствие отношений. Стивен отрекся от своего религиозного универсума, от семьи, от родины и от церкви, и сам пока не знает, чего ищет. Он находится в положении Гамлета, он утратил отца и не признает никакой установленной власти. Он отказался молиться за свою умирающую мать. Теперь его гложет раскаяние, хотя он сделал то, чего не мог не сделать. Он не верит и в диагноз, гласящий о его собственном отчуждении: в течение двух часов он в общих чертах анализирует отношения между отцом и сыном в «Гамлете» и в личной жизни Шекспира (анализ, которым воспользуются впоследствии столь многие интерпретаторы «Улисса», чтобы отыскать в нем ключи к схеме этого произведения); но в конце концов, когда его спрашивают, верит ли он сам во все изложенные им теории, Стивен «без запинки» отвечает:

88 Итал. пер., с. 290 [рус. пер.: Джойс. Т. II. С. 235. — А. К.].

89 См. об этом Noon. Op. cit. P. 94 ff. и Litz. Op. cit. P. 22. Заметка в рукописи эпизода «Эвмей» из «Улисса» (заметка, впоследствии зачеркнутая голубыми чернилами) гласит: «Ul. & Tel. exchange unity» («Ул.[исс] и Тел.[емах] обмениваются единством»; *англ.*). О теологических проблемах, поднимаемых этим замечанием (с прямой отсылкой к ереси Савеллия в «Улиссе», р. 282 в итальянском переводе [в русском переводе см. Джойс. Т. II. С. 229. — А. К.]) пространно рассуждает Нун (Noon). См. также: JULIAN B. KAYE. *A Portrait of the Artist as Blephen-Stoom* [«Портрет художника как Бливена-Стума»] в: *A James Joyce Miscellany* [«Сборник работ о Джеймсе Джойсе»] (изд. M. Magalaner, цит. соч.). В то время как Нун утверждает, что единение Стивена с Блумом осуществляется согласно тринитарному (еретическому) учению Савеллия (полное отождествление Отца с Сыном, исключаяющее всякую возможность того «отношения», на котором основывается существование Святого Духа), Кэе отстаивает ортодоксию тринитарной схемы «Улисса»: Стивен и Блум остаются двумя лицами, различными, объединенными тем фактом, что оба они представляют собою автора; но при этом обретает свое значение функция Молли (которую интерпретация Нуна скорее оставляет в тени, как будто пытаюсь смягчить тринитарную пародию в ее наиболее богохульных аспектах. Нун — отец-иезуит, и в своем анализе томизма Джойса он стремится преувеличить влияние ортодоксального томизма на Джойса). Однако, в конечном счете, все эти утонченные разыскания придают тринитарной схеме значение более существенное, чем то, каким она в действительности обладает, возводя на уровень теоретический то, что, по всей вероятности, представляет собою модель сугубо практическую.

«Нет»<sup>88</sup>. Блум, со своей стороны, лишен подлинной связи с городом, поскольку он еврей, с женой — поскольку она ему изменяет, с сыном — поскольку Руди мертв. Отец, пытающийся вновь обрести себя в сыне, — это в то же время Улисс без родины. Наконец, Молли хотела бы соединиться со всем миром, поскольку этого желания у нее в достатке, но ей мешает ее лень и сугубо плотский характер всех ее связей.

Такая ситуация выражает состояние полного распада. Этот распавшийся мир признает себя таковым, но не может найти внутренние модусы своей организации. Вот почему Джойс прибегает ко внешнему модусу, превращая свою историю в кощунственную аллегорию тринитарной тайны: отец, способный вновь признать себя только в сыне; сын, вновь обретающий себя или способный обрести себя только в отношении к отцу; и третье лицо, выворачивающее это отношение наизнанку и превращающее его в карикатуру на единосущную любовь<sup>89</sup>. И тем не менее даже здесь тот, кто вознамерился бы провести эту параллель до самого конца и захотел бы вскрыть в каждом событии некое утонченное и поддающееся проверке соответствие, оказался бы обманут,

90 Одним словом, верно то, что говорил о Джойсе Левин (LEVIN. Op. cit.): он не избирает некую систему идей, намереваясь ее выразить, и вся культурная архитектура двух его последних произведений имеет смысл не философский, а технический; амбиции Джойса состоят в том, чтобы охватить всю мировую культуру, дабы превратить ее в поле для игры.

91 Разумеется, эта книга представляет собою исследование по поэтике и стремится определить художественные явления как проекты творческих операций. Но если посмотреть с другой стороны, как это можно было бы сделать с точки зрения психологической и биографической, то тринитарная параллель дает возможность и другого дискурса. Тогда нужно будет говорить о комплексе предательства, всегда наличествовавшем в личной жизни Джойса, о его почти мазохистском желании стать жертвой супружеской измены (см. различные пассажи из Элмманна, особенно эпизод с Косгрейвом, гл. XVIII); и о наличествующей в его творчестве идее прелюбодеяния, в котором посредством женщины осуществляется нечто вроде мистического союза между двумя друзьями. Таков мотив *Exiles* («Изгнанников»): Роберт и Ричард стремятся плотски соединиться в Берте; и в свете этой схемы можно лучше понять посредническую функцию Молли. Таким образом, тринитарная схема используется как оперативное решение, позволяющее придать символическую форму некоему состоянию души, коренящемуся, с одной стороны, в личной биографии, а с другой — в некоторых ферментах романтического умонастроения, воплотившихся впервые в Руссо (см. мою работу *Uno, due, tre: nessuno* [«Один, два, три: никто»], in: *Diario Minimo* [«Минимальный дневник»]. Milano, Mondadori, 1963). О комплексе Джойса см. также: R. ELLMANN. *A Portrait of the Artist as a Friend* [Р. Элманны. «Портрет художника как друга»], in: «Kenyon Review», winter 1953, и JEAN PARIS. *J. J. par lui-même* [Жан Пари. «Дж. Дж. о себе»]. Paris, Éd. du Seuil, 1957. P. 23 ff.

поскольку Джойс еще раз демонстрирует, что он использует данные культуры только и прежде всего для того, чтобы сочинить музыку идей<sup>90</sup>: он сближает друг с другом понятия, он высвечивает различные связи, играет откликами, но не создает философию. Тринитарная схема нужна для того, чтобы придать некий порядок (еще один, в числе многих других) этой игре зеркал и ввести некую определенную игру отсылок в качестве внешней рамки — строгой и всегда готовой (вместе с той традицией порядка и необходимости, которую она за собой влечет) к отрицанию той неконтролируемой изменчивости опыта, которую эта рамка собою ограничивает в ходе постоянного диалектического развития<sup>91</sup>.

Вследствие этого в некоторые моменты мы могли бы испытать искушение задаться вот каким вопросом: действительно ли порядок в «Улиссе» выполняет функцию структуры отсылок, необходимой при чтении, или же это попросту строительные леса, оперативно полезные при создании произведения, но устраняемые по завершении предприятия? (Это напоминает высказанную одним историком искусства мысль о том, что стрельчатый свод нужен был скорее для

92 О последовательных редакциях книги см. работы Гормана (GORMAN) и Баджена (BUDGEN), и особенно Литца (LITZ), где переработки прослежены весьма тщательно.

поддержания готического здания на разных этапах его строительства, нежели для уже законченной постройки, поскольку тогда сама игра действующих и противодействующих сил сможет надежно удерживать уже завершенное здание.)

Если проследить за Джойсом во время создания «Улисса» через последовательные редакции текста, то можно заметить, что в действительности порядок нужен был автору для того, чтобы суметь выстроить тот материал, который в ином случае выскользнул бы у него из рук<sup>92</sup>. Тот факт, что отсылки к различным эпизодам «Одиссеи» не появляются в названиях глав романа и что Джойс не захотел, чтобы они появились в изданиях его книги, достаточно ясно указывает на то, что эти отсылки нужны были во время роста «Улисса», но не для «Улисса» выросшего и завершенного. На этом этапе, исполнив свою направляющую функцию, порядок предстает чем-то вроде самодисциплины повествовательного материала, которой читатель должен подчиниться, не будучи обязан ее открывать. С другой стороны, тот факт, что всякая попытка объяснить комплекс символов и действий, разворачивающийся в произведении, обязывает прибегать к посредничеству, например, Гормана

93 Litz. Op. cit. P. 27.



или Стюарта Гилберта, хранителей доверительных сообщений автора относительно использования гомеровского модуса, указывает, что, в конечном счете, порядок, привнесенный изнутри, имеет силу и как внешняя рамка, которую нужно наложить на роман, чтобы суметь расшифровать его, и что шифровальный код должен сопровождать сообщение — не потому, что оно темно, но потому, что сообщение учитывает и этот шифровальный код как один из числа столь многих его коммуникативных знаков.

Поэтому придется сказать, что порядок нужен прежде всего как «эскиз»<sup>93</sup> той мозаики, которую Джойс мало-помалу складывает: отдельные детали стыкуются друг с другом, порою непоследовательно, так что рисунок-образец руководит процессом сборки, хотя впоследствии он должен будет исчезнуть; но равным образом придется признать, что порядок — не столько отправная точка, сколько пункт прибытия, если учесть, что многие из технических находок, позволяющих каждому эпизоду включиться в схему различных соответствий искусствам или частям человеческого тела, вводятся уже в конце работы, то есть именно так, как будто бы схематические соответствия были одним из

94 «Хотя процесс отбора еще различим (поиск Джойсом *mot juste* [«точного слова» (*фр.*) — А. К.] и его попытки с абсолютной точностью зарегистрировать ритмы дискурса своих персонажей), редакции текста по большей части *экспансивны*. Исходная версия укладывает некую ситуацию в неудачную строку и задает ее реалистические основания; далее, в процессе переработки и расширения, эта исходная строка совершенствуется и дополняется. Почти каждый основной элемент окончательной версии можно отождествить с каким-либо «семенем» первоначального текста. Джойс следовал условному процессу ассоциации, разращивая эти «семена». Формальные «соответствия», характеризующие каждый эпизод «Улисса» и тщательно перечисленные в исследовании Стюарта Гилберта... обычно являются результатом окончательной работы Джойса над эпизодом» (Litz. Op. cit. P. 29).

95 Литц (Litz. Op. cit. P. 34–36) отмечает, что процесс сгущения символических соответствий, осуществлявшийся от первой редакции текста до окончательной, находится на противоположном полюсе по отношению к *отбору* и *драматическому сжатию*, которыми управлялся переход от «Стивена-героя» к «Портрету» (об этом процессе концентрации сущности см. также «Введение» Теодора Спенсера к «Стивену-герою»: итал. пер., с. 9–23). Редакция первых произведений была «центростремительной», а редакция «Улисса» — «центробежной», и в ней царил идеал прогрессивной *инклюзивности*. Литц отмечает, что первый метод напоминает понятие эпифании (сведение события к его светоносному ядру, к его *quidditas* [«чтойности», *лат.*]), тогда как в двух последующих произведениях идея субстанциальной сущности заменяется идеей многообразных отношений, и событие уже не конденсируется, а предстает как возможность ряда эквивалентных *соответствий*. Таким образом, перед нами переход от метафизики сущности к мета-

результатов, которых предстояло достичь, а не рабочим средством, позволяющим добраться до конца<sup>94</sup>.

В действительности эти два аспекта взаимно дополняют друг друга: следя за редакциями того или иного отрывка, мы замечаем, что Джойс всегда движется вперед, увеличивая сумму аллюзий, повторений *leit-motive* \*, отсылок к другим явлениям в других главах; все эти элементы нужны для того, чтобы подкрепить общую схему соответствий, уплотнить ткань отсылок, друг с другом пересекающихся. С одной стороны, общая рамка допускает размножение этих оживляющих элементов; с другой стороны, эти элементы, размножаясь, заново подтверждают существование этой рамки и еще явственнее ее высвечивают<sup>95</sup>.

На деле достаточно принять и признать модусы порядка, чтобы суметь без труда войти в универсум «Улисса». Тогда у нас есть нить Ариадны, десяток компасов и сотня разных топографических карт. Мы можем вступить в этот многогранный Дублин, как в комнату чудес или зеркальный дворец, и спокойно там передвигаться. Знание о том,

\*    Лейтмотивов (нем.).

физике, так сказать, уайтхедовского типа, к метафизике относительности. Напротив, как уже говорилось выше, дополнительным предстает истолкование схематизма как строительных лесов: «Эти соответствия составляют часть средневековости Джойса, и они прежде всего — его личное дело; это строительные леса, средство для постройки, которое оправдывается результатом и только в нем может найти себе оправдание. А результат — это триумф формы, равновесия, это прочная и основательная схема, в которую постоянно вплетаются орнаменты и арабески»: Ezra Pound. *Ulysses* [Эзра Паунд. «Улисс»], in: *Saggi letterari* [«Литературные очерки»]. Milano, Garzanti, 1957. P. 530.

что Молли исполняет некую роль в тринитарной схеме, что в плане антропологическом она представляет собою Кибелу или Гею-Теллус<sup>(80)</sup>, а на оси греческого мифа отождествляется с Пенелопой, не препятствует нам обрести доступ к индивидуальности Молли и не мешает признать в ней общезначимый тип. Но только здесь можно задержать поток восприятий, бегущий в сознании персонажа, и выделить в нем ядра намерений и значений, прочесть его поступки, пользуясь при этом различными ключами. И только тогда, в окружении жестких схем, словно в музее восковых фигур, среди схем самых глубокомысленных и утонченных, способных отнять жизнь у любого персонажа любого поэта, — только тогда, напротив, выходит на поверхность человечность Молли, ее неудовлетворенное отчаяние, слава и убожество ее плотскости, обволакивающая безмерность ее теллурической женственности.

Таким образом, если в средневековой поэме символы и аллегории существуют для того, чтобы придать смысл тому Порядку, который они пытаются определить, то в «Улиссе» порядок нужен для того, чтобы придать смысл символическим отношениям.



Горе тому, кто отвергает порядок, как будто он представляет для истолкователя некое интеллектуальное искушение: тогда книга расслаивается, распадается, утрачивает всякую коммуникативную способность.

### Символические соответствия

Мы же, напротив, будем уважать схему и примем ее *in toto*\*: внутри нее (как будто благодаря фокусу) становится возможной поэтика намек, техника шифра, родственная не средневековой, а той символической литературной культуре, у которой Джойс перенял столько потребностей и столько тем, начиная с юных лет.

В современном мире, зеркалом и образом которого становится «Улисс», отсутствуют условия того единства различных символических дискурсов, которое, как мы видели, было основным условием средневекового символизма. Но намек, шифр, аллюзия становятся понятны (даже если они вводятся поэтом по его субъективному решению) благодаря перенятой общей рамке средневекового Порядка. Когда Джойс заявляет Фрэнку Баджену, что он хочет, «чтобы читатель

\* Целиком (лат.).

96 F. BUDGEN. *Op. cit.* P. 20-21.

97 *Ibid.*



понимал всегда через намеки, а не посредством прямых утверждений»<sup>96</sup>, он скорее напрямую обращается к принципам поэтики Малларме; и те намеки, которые он использует, основываются на ряде стилистических ухищрений, имеющих много общего с приемами символизма: это звуковые аналогии, ономотопеи, нарушения синтаксиса, быстрые ассоциации идей и, наконец, настоящие и подлинные символы. И все же ни один из этих приемов не управляется чистой заклинательной магией слова, звука или белого пространства вокруг фразы, как это было для Малларме: прием «работает», если намекающий факт обладает неким «направлением» — иными словами, если намек, пущенный однажды в дело, находит себе опору в общей схеме соответствий. «Направление» — не значит единообразие: схема соответствий не лишает намека подвижности, не превращает его в точный знак соответствия. Отсылка остается двусмысленной, ее значение все еще многообразно; и все же схема соответствий обеспечивает его неким полем намекающего действия, помещает его в некий данный ряд возможных направлений.

Используем два примера, приведенных самим Джойсом в его доверительных беседах с Фрэнком Бадженом<sup>97</sup>: направляясь



к ресторану, проголодавшийся Блум думает о ногах своей жены и отмечает в уме: «Molly looks out of plumb»\*. Так вот, замечает Джойс: было много способов сформулировать эту мысль, но Блуму приходит на ум слово «plumb»\*\*, похожее на «plum» («слива»). На деле Джойсу не было нужды обращать наше внимание на эту звуковую переключку: вся глава, в которой Блум формулирует эту мысль, строится на игре целым рядом ономастопей, намекающих на процесс кормления, пережевывания и поглощения пищи. Все мысли вертятся вокруг еды; «monday»\*\*\* несколькими абзацами ниже явится как «munchday»\*\*\*\*; слово «plum», предвосхищенное в «plumb», откликается в рекламе мясного паштета Plumtree\*\*\*\*\*. Однако эти переключки внутри

\* «У Молли не выглядят безупречно прямыми» (англ.; Ulysses92. P. 213).

\*\* «Отвес» (англ.).

\*\*\* «Понедельник» (англ.).

\*\*\*\* «День жеванья» (англ.; Ulysses92. P. 216). В переводе В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего: «чавк-верг» (Джойс. Т. II. С. 184).

\*\*\*\*\* Букв. «Сливовое дерево». Блум вычитал эту рекламу в газете, направляясь на похороны Падди Дигнама, а затем припомнил за трапезой. Оригинальный текст: «What is home without / Plumtree's potted meat? / Incomplete» (Ulysses92. P. 90, 218). Перевод В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего: «Как живет в доме / без паштетов Сливи? / Тоскливо» (Джойс. Т. II. С. 80, 186).



главы, поддерживаемые, в свою очередь, самим сюжетом повествования, сосредоточенного вокруг ожидания и поглощения пищи, поддерживаются общей структурой книги в силу того факта, что глава, о которой идет речь (восьмая), строится как параллель к гомеровскому эпизоду о лестригонах и знаменует наступление часа пополудни (тогда как другие параллели, предложенные Стюартом Гилбертом, напоминают также, что орган, символизирующий данный эпизод, — это *пищевод*, и техника его определяется как *перистальтика*). Несколькими строчками ниже той, что была процитирована (и опять же этот пример приводится самим Джойсом), Блум разглядывает в витрине шелковое женское белье; им тут же овладевают «восточные» ассоциации (они соединяются с воспоминанием о негах Востока, обязанным своим появлением рекламному листку товарищества плантаторов Агендат Нетаим) и чувственные желания, но желание и воспоминание, сливаясь друг с другом при участии всех чувств, поддающихся очарованию момента, принимают форму физического аппетита и преобразуются во что-то вроде желания еды:

«A warm human plumpness settled down of his brain. His brain yielded. Perfume of



embrace all him assailed. With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore» \*.

И здесь игра внутренних переключек в главе и система отсылок к гомеровской схеме поддерживают намеки: спутники Улисса становятся жертвой Антифата, царя людоедов-лестригонов, поскольку их привлекает (а Джойс внушает: соблазняет) достойная внешность его дочери; и в тексте Джойса женский мотив выступает как элемент соблазна и разрешается в мотив поедания.

Внутри этой схемы Джойс пускает в дело все элементы воинственной современной поэтики, в полном объеме используя нарушения синтаксиса фразы, что дает читателю возможность почувствовать, как сеть семантических намеков обволакивает его, оставляя, однако, в известной неопределенности. И опять же сам Джойс, отсылая к цитированной фразе («Perfume of embrace all...»), замечает: можете сами увидеть, сколькими различными способами можно было выстроить этот ряд слов. Итак, свободное

\* «Теплая человечья пышнотелость заполонила ему мозг. Мозг его сдался. Аромат объятий все ему захлестнул. Изголодавшейся плотью смутно, он немо алкал обожать» (англ., *Ulysses* 92. P. 213; пер. В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего с некоторыми изменениями: ср. Джойс. Т. II. С. 183).

98 Об этой потребности в порядке внутри некой известной свободы синтагм свидетельствует пример, приводимый Бадженом. Как-то раз он спросил Джойса, движется ли его труд, и Джойс ответил, что проработал весь день. И что же он сделал? Две фразы. Баджен подумал о мучительных поисках *mot juste* [точного слова (*фр.*)], но Джойс отвечал, что *mot juste* у него всегда наготове: «Точные слова у меня есть всегда. Но то, чего я ищу, — это совершенный порядок слов во фразе. В каждом случае существует некий точный порядок. Думаю, что я им владею» (F. BUDGEN. *James Joyce* [«Джеймс Джойс»], in: *Two Decades of Criticism* [«Два десятка лет критики»]. New York, 1948).



расположение всей гаммы намеков по способам некоей техники, лишенной каких-либо предрассудков и, несомненно, многим обязанной символистскому синтаксису; и в то же время строгое соответствие между намекающими фонемами и семантемами и координатами отсылок<sup>98</sup>. На основе этого напряжения между порядком и синтаксической свободой стимулы двух процитированных отрывков обогащаются и другими импликациями: например, все они сходятся воедино, чтобы заново подтвердить чувственность Блума, мелкого буржуа, в энный раз заново обрисовывая его фигуру, вместе со всем тем, что эти настоятельные повторы дают для окончательного понимания персонажа и его образцовой роли.

Двух этих примеров достаточно, чтобы наметить ситуацию; но из подобных стилем соткана вся книга. Таковы и ономотопеи Сирен, и формальная параллель между физио-психологическими процессами, описанными в эпизоде с Навсикаей, и ритмом описывающего их дискурса, причем она осложняется аналогией (символически элементарной, но поэтически в высшей степени удачной) с ракетами, разрывающимися в небе<sup>(81)</sup>; различные сплетения идей, распутывающихся в каждом внутреннем монологе;

99 Анализ намекающих стилём в «Улиссе» см. во второй части, гл. 3, книги Эмана (Науман. *Joyce et Mallarmé* [«Джойс и Малларме»]. Т. I).

судьба неких символов почти классической выделки: например, символ жезла (скипетр, свернутая в трубку газета <sup>(82)</sup>, палочка слепого настройщика <sup>(83)</sup>, ashplant \* Стивена) или ключа — который появляется с частотой почти навязчивой как мужской символ, как отсылка к дому, как знак возможной родины, как намек на истолковательные возможности различных шифров, как образ безопасности, власти и т. д. <sup>99</sup>

Во всех этих случаях, равно как и в проанализированных более подробно, система намеков не отправляет за пределы книги, не устремляется к некоему возможному Абсолюту, к некоему Verbe \*\*, как это происходило у Малларме: намекающие стилемы постоянно отправляют ко внутренним отношениям. У них много «выходов», они могут в одно и то же время отправлять к тринитарной модели, к гомеровской параллели, к технической структуре глав, к меньшим ключевым символам, поддерживающим костяк книги в стратегически важных пунктах, причем никогда не высказывается какое-то опреде-

\* Ясеновая трость (*англ.*) — неизменный атрибут Стивена Дедала, начиная уже с «Портрета художника в юности» (см. ПХ, гл. V: Джойс. Т. I. С. 414) и далее в «Улиссе» (*passim*).

\*\* «Слову» (с заглавной буквы).



ленное правило, говорящее нам о том, как их истолковать. Но истолкование всегда удерживает нас внутри книги, становящейся, таким образом, неким лабиринтом, где можно двигаться в разных направлениях, открывая бесконечный ряд возможностей выбора внутри произведения, замкнутого и определенного, как некий космос, за пределами которого нет ничего. Схоластический Порядок (Ordo), заключая книгу в сеть «верных знамений», тем не менее утверждает ее как *открытое произведение*.

Еще раз Джойс победил и примирил друг с другом две поэтики, по видимости чуждые друг другу: парадоксальным образом, посредством наложения классического порядка на мир беспорядка, принятый и признанный как место обитания современного художника, обретает форму образ некоего универсума, обнаруживающего поразительное сходство с универсумом современной культуры. Эдмунд Уилсон, который, пожалуй, впервые постиг подлинную природу «Улисса», говорил:

«Поэтому Джойс — воистину великий поэт некоей новой фазы человеческого сознания. Как мир Пруста, Уайтхеда или Эйнштейна, мир Джойса постоянно меняется, если он воспринимается различными наблюдателями

100 EDMUND WILSON. *Axel's Castle*. London, Ch. Scribner's Sons, 1931; London, Collins, 1961. P. 177-178.

101 О связях Джойса с теорией относительности; о новой позиции наблюдателя, который в его книге, как в релятивистской вселенной, включен в поле наблюдения вместе с его актом видения; о сведении и «рассказчика как идеи», и того языка, посредством которого он описывает увиденное, к самим средствам описания; об этих и других связях «Улисса» с новым видением мира см. ясно написанный очерк Германа Броха от 1936 г. (HERMANN BROCH. *James Joyce und die Gegenwart* [«Джеймс Джойс и современность»], in: *Dichten und Erkennen* [«Поэзия и познание»]. Rhein Verlag, Zürich, 1955. P. 183-210; итал. пер.: *Poesia e conoscenza*. Milano, Lerici, 1965).

в различные моменты. Это организм, складывающийся из событий, каждое из которых может быть бесконечно большим или бесконечно малым, но вместе с тем заключает в себе все остальные, оставаясь при этом одним-единственным. Подобный мир нельзя изобразить, пользуясь теми искусственными абстракциями, которые принимались в прошлом: твердыми установлениями, группами, индивидуумами, играющими роль различных существ, а еще менее того — пользуясь такими основательными психологическими факторами, как дуализм добра и зла, души и материи, духа и плоти, инстинкта и разума, совести и корысти. Нельзя сказать, что эти понятия отсутствуют в мире Джойса: они присутствуют в душах главных героев. Но всякая вещь сведена к терминам такого события, которое, как в современной физике и философии, вписывается в некий континуум, но при этом может быть схвачено и как бесконечно малое»<sup>100</sup>.

### Метафора новой науки

«Улисс», породнившийся со взглядами новой науки<sup>101</sup>, тревожащим образом (и зачастую с предвосхищающими интуициями)

102 О связях Джойса с Фрэзером и Леви-Брюлем и в целом об антропологических интуициях в «Улиссе» см., кроме Тиндалла (TINDALL), упоминавшуюся выше книгу Камбона (CAMBON). С другой стороны, сам Джойс лишь *a posteriori* (впоследствии) стал отдавать себе отчет в том, что его гомеровские гипотезы в «Улиссе» совпадают с открытиями Берара, а его мифологическое видение «Поминок» — с открытиями Циммера: «Обнаружилась странная параллель „Улисса“ с Виктором Бераром. Его исследование Гомера подтвердило мою теорию семитизма „Одиссеи“, когда я уже написал три четверти книги. И вот теперь я узнаю о теории скандинавизма моего героя Финна Мак-Кула (макферсоновского Фингала, отца Оссиана и деда Оскара), подтверждаемой исследованиями одного немецкого ученого, Циммера, о труде которого я ничего не знал» (письмо к Луи Жийе от 8 сентября 1938 г.).

103 G. CAMBON. *Ulysses; la proteiformità del linguaggio* [Г. Камбон. «Улисс; протеоформность языка»], in: *Lotta con Proteo* [«Борьба с Протеем»]. Не случайно некоторые определения музыкального пространства, данные ШЕНБЕРГОМ, кажутся правилами чтения произведения Джойса: «Любое событие, появившись в любой точке этого музыкального пространства, производит эффект, не ограничивающийся его непосредственным окружением, и действует не только в своей особой плоскости: оно оказывает воздействие во всех направлениях и во всех плоскостях, распространяя свое влияние даже на точки наиболее удаленные» (A. SCHOENBERG. *Composizione con dodici note* [«Композиция из двенадцати нот»], in: *Stile e Idea* [«Стиль и идея»]. Milano, Rusconi e Paolazzi, 1960. P. 115). О связях экспериментов Джойса с другими современными искусствами см. упоминавшуюся выше главу из ХАУЗЕРА (HAUSER. *Nel segno del film* [«В знаке фильма»]. Op. cit.).



открытый для достижений современной культурной антропологии, этнографии и психологии<sup>102</sup>, в то же время идет вровень с развитием других искусств — и, более того, пролагает ему путь, словно острая грань алмаза художественного авангарда. Столь велико богатство его импликаций, что порой говорили о его импрессионизме, порой — о его экспрессионизме или о его «кубистическом» покрое, о чувстве кинематографического монтажа, о его поразительных конкретных предвосхищениях или о своего рода «частотных вариациях», появляющихся в таком эпизоде, как «Циклопы», где чередование комического искажения и мистического откровения «благодаря их диссонансу достигают воздействия столь интенсивного, что наводят на мысль о музыке Шенберга или Альбана Берга»<sup>103</sup>.

Таким образом, «Улисс» предстает как невероятный образ некоего мира, который почти чудом держится на несущих структурах старого мира, принятых в их формальном значении, но отвергнутых в их значении существенном. И в этом смысле роман представляет собою момент перехода к современному умонастроению и предстает как драма распавшегося сознания, пытающегося



восстановить свое единство, но внутри своего распада не находящего иного направления своего возможного воссоединения, кроме одного: через посредство оппозиций вновь обратиться к старым рамкам. Показательным в этом отношении является эпизод *The Wandering Rocks*\*: в восемнадцати его разделах один и тот же эпизод рассматривается (и, так сказать, измеряется) с восемнадцать различных точек зрения, в восемнадцать различных пространственных ситуациях, в восемнадцать различных моментов, в разные часы дня. Кorteж вице-короля, проезжающий по Дублину, принимает поэтому восемнадцать обликов в зависимости от пространственно-временной ситуации, которой он измеряется. Потому без труда можно было сравнить этот эпизод с образом Эйнштейновой вселенной; но, рассмотрев каждый из разделов этого эпизода, мы обнаружим, что сложность пространственно-временной ситуации управляется повествовательными отрезками, принадлежащими к числу самых понятных в книге, и если бы не присутствие релятивистской модели, этот эпизод можно было бы рассматривать как одно из тех

\* «Блуждающие скалы» (англ.): *Ulysses* 92. P. 280–328; Джойс. Т. II. С. 241–281.



упражнений в *ordo artificialis* \*, о которых мы говорили по поводу параллелей с *artes retoricae*. Таким образом, мы замечаем, что образ новой вселенной управляется благодаря наложению эвклидовых рамок, и именно традиционная геометрия позволяет создать иллюзию некоего обновленного пространства. Эта операция не столь уж сильно отличается от той, к которой прибегает Эйнштейн: поставив под сомнение традиционное видение вселенной, он все же пытается установить новое единство, пользуясь, правда, иными геометрическими рамками, но эти рамки становятся столь же аксиоматичны, как и старая эвклидова геометрия. Можно сказать и иначе: формально, понимаемый как метафора другой эпистемологической ситуации, «Улисс» несколько напоминает громадный трактат по квантовой физике, который парадоксальным образом все еще разделяет свою материю на манер «Суммы теологии» и широко пользуется концепциями и примерами, связанными с ситуацией физики греческой (то есть это трактат, где говорится «*locus*» \*\*, а подразумевается электрон как неопределенная волна

\* Искусственном порядке (*лат.*).

\*\* Место (*лат.*).

104 Действительно, книга содержит наличный в современной физике разлад между попыткой, с одной стороны, дать систематическое и «детерминистское» определение самой эйнштейновской физики, а с другой — удержать вероятностные и индетерминистские определения квантовой физики. Но и в границах самого индетерминистского течения налицо сегодня попытка, имеющая много общего с попыткой Джойса, т. е. стремление уместить квантовое объяснение прерывных событий в рамки некоей систематики (и согласно законам некоего *ordo*, порядка), воспроизводящей систематику классической традиции. И если Джойс умещает прерывность и непредвиденность своих повествовательных событий в рамки системы координат риторическо-схоластического универсума, то мы видим, как ВЕРНЕР ГЕЙЗЕНБЕРГ пытается перенести ту физику прерывности, в создание которой внес вклад он сам, в определяющие границы некоей единой математической формулировки, которую сам он уподобляет пифагорейской философии платоновского «Тимея», в то же время вновь вводя в оборот аристотелевскую терминологию «материи» и «формы» и ставя перед физикой задачу отождествления того единственного и всеохватывающего «Логоса», который в свое время религия, философия и поэзия помещали «в начале». Разница здесь в следующем: что для Гейзенберга (по крайней мере, до сих пор) было отправной точкой его размышлений (W. HEISENBERG. *Problemi filosofici* [«Философские проблемы»], in: *Discussione sulla fisica moderna* [«Дискуссия о современной физике»]. Torino, Boringhieri, 1959), то для Джойса представляет собою лишь переходный момент, который «Поминки» попытаются превзойти.

[См.: ГЕЙЗЕНБЕРГ В. Философские проблемы атомной физики. М., 1953; Физика и философия. М., 1963. — А. К.]

местоположений, или же говорится «квант энергии», а подразумевается аристотелевская *δύναμις*\*.

Строясь на этой основе, столь двусмысленной и непрочной, книга оказывается относительной именно потому, что противоречия ее поэтики суть противоречия целой культуры<sup>104</sup>; однако если определить «Улисса» в терминах подразумеваемой или прямо выраженной поэтики как конечное следствие некоего ряда оперативных намерений, подразумеваемой программой которых он в то же время является, то он не будет поддаваться анализу. Итак, снова поэтика Джойса нужна для того, чтобы понять не столько самого Джойса, сколько историю современных поэтик: благодаря неукротимой строптивости художника, инстинктивно преодолевающего все неразрешимые противоречия своей смутной философии, Джойс дает нам произведение, выходящее за пределы его поэтики (и именно поэтому оказывающееся достаточно крепким для того, чтобы выдержать две, три, четыре поэтики и предложить их нашей критической рефлексии, само при этом не поддаваясь никакому исследованию). В конечном счете, перед

\* Потенциальная возможность действия (*греч.*).





лицом благотворной массы теоретических противоречий «Улисс» спасается именно как чисто повествовательное произведение, как эпический рассказ, и парадоксальным образом он выживает как пункт прибытия великой романтической традиции, как последний «хорошо сделанный» роман, последний великий театр, в котором человеческие фигуры, исторические события и целое общество движутся во всей полноте действия.

Отмечалось, что поэты-символисты, мечтавшие об *Oeuvre*\*, о всеохватной Книге, о метафизической сводке всей Истории и Вневременной Реальности, потерпели неудачу в своем предприятии, поскольку были лишены основной черты таких поэтов, как Данте, Гомер и Гёте, способных создать именно всеохватную Книгу, произведение, к которому приложили руку Небо и Земля, Прошлое и Настоящее, История и Вечность. В конечном счете, они обращали свой столь внимательный и участливый взор на историческую реальность, их окружавшую, и именно через ее посредство (через греческий мир или средневековую Европу) им удалось придать форму всему универсуму. Символисты же, напротив, по большей

\* Произведении (*фр.*).

105 См.: GOLDBERG. *Op. cit.* P. 220 ff.

части не интересовались тем миром, в котором жили, и пытались достичь всеохватной Книги иным путем, скорее вычеркивая из нее современную реальность, нежели вкладывая ее туда, и работая скорее с цитатами, нежели с живым опытом<sup>105</sup>.

Об «Улиссе» мы можем говорить как о великой эпопее классической выделки, поскольку в эту книгу, изображающую Дублин (как некогда изображена была Флоренция), входит грандиозное скопление опыта и вся совокупность проблем современного человека, так что качество культурных реминисценций (которые все же вступают там в игру) оказывается превзойдено витальностью заполняющих ее «присутствий».

Поэтому в «Улиссе» есть не только искаженный рассказ, продиктованный средневековым порядком, восстающим против самого себя. Как сказал Юнг, это «действительно благословенная книга для... бледнолицего человека... духовное упражнение, аскеза, полный внутреннего напряжения ритуал, магическое действо, восемнадцать выставленных друг за другом алхимических реторт, в которых с помощью кислот, ядовитых паров, охлаждения и нагревания выделяется гомункулус нового мирознания»<sup>(84)</sup>. В «Улиссе» обретает форму тот образ



человека и его поступков, который впоследствии будет углублен современной философской антропологией и особенно феноменологией.

Итак, если принимается условие наложения различных порядков на свободную плодотворность «поперечного разреза», если порядками этими пользуются, не задумываясь о предполагаемых ими теоретических противоречиях, если их используют без всяких предубеждений, как инструменты (каковыми их и хотел видеть Джойс), если над ними не размышляют в терминах поэтики (как прежде делали на вполне законных основаниях), а пользуются ими со свободой и безответственностью человека, который, найдя к ним ключ, решает «прочитать» роман, не строя на нем никаких теорий, — тогда исчезают все проблемы, которые встали бы перед философской рефлексией. Больше не возникает вопроса о том, существуют ли в «Улиссе» индивидуальные персонажи или отдельные реальности сознания; более того, постепенно теряются из виду границы заранее установленной проблематики и забываются привычные категории, поскольку мы встали на причал в круге некоей «реальности», мало-помалу открывающейся во всем изобилии своей содержательности.



Хотя мы об этом и не догадываемся, Джойс дает нам вполне новый образ человека и мира — или, скорее, того единства, которое представляет собою связь между человеком и миром. И в этом образе, только здесь, исчезает та раздвоенность, в которой билось классическое видение мира. Ранее Стивен-отступник уже почувствовал тоску, свойственную этому видению, и пытался освободиться от него посредством того фиктивного и надуманного утверждения единства, каковым было зачарованное мировидение в исключительный момент эпифании. Правда, никакого мира-единства (*unità-mondo*) в тот момент не возникало, но реальный мир сходил на нет в произвольном акте воображения, подвергшегося двусмысленной «ангелизации» (*ambiguamente angelicato*). А вот здесь, теперь, исчезает абстрактное различие между внешним и внутренним, духом и материей, добром и злом, идеей и природой.

Перечитаем филистерские и «экономические» монологи Блума, в которых присутствие города с его уличным движением, с его звуками, запахами и цветами вторгается в наплывы фантазии, в патетические потребности души, в плотские желания.





Перечитаем монолог Молли, в котором простое ощущение температуры воздуха заставляет взорваться одновременно и самые элементарные страсти, и глубочайшие женские чувства, доводы плоти — и материнства, зовы чрева — и веры. Перечитаем монологи Стивена, в которых внешние факты переводятся в абстрактные призывы, в игры силлогизмами, в метафизическую тоску, телесные стимулы — в культурные цитаты, ученые реминисценции — в сенсомоторные стимулы. Здесь, в этой точке, мы воистину присутствуем при превращении старого средневекового космоса (театра, где идет прение между чистым и нечистым, между Небом и Землей) в неясный всеохватный горизонт мира, в то царство двусмысленности, наличие которого обнаруживается «до» и «ниже» тех различий, что были введены — впоследствии — наукой, обязанной действовать посредством категорий. Именно в этом присутствии *Lebenswelt* \*, еще не сошедшего на нет в фантазмах разума, отыскивается наше происхождение и наша природа — та, которая была открыта современной феноменологией. Это такое присутствие, о которое разбиваются временные оперативные различия,

\* Жизненного мира (нем.).



полезные инструменты организованного познания, которые наша лень возводит в ранг фетишей; они представляют собою необходимые средства рационального обладания миром, *но сами миром не являются.*

В тот момент, когда риторический порядок вторгается в живую ткань беспорядка, выявленного «поперечным разрезом», и два эти аспекта смешиваются друг с другом, давая нам возможность ориентироваться внутри произведения, — именно тогда в самой живой ткани хаоса обретает очертания нечто вроде порядка, представляющего собою уже не формальную решетку, а сам порядок нашего бытия в мире, наше вплетение в ткань окружающих нас событий, наше бытие в природе, наше бытие-природой (*esser-la-natura*). Есть одна страница в четвертой главе «Улисса», неприятная, но существенно важная, где Блум в туалете своего дома удовлетворяет телесные потребности, читая в то же время обрывок газеты, найденной в ящике стола<sup>(85)</sup>. Речь идет не просто о «реалистической» заметке: здесь описывается, сокращение за сокращением, сложная игра перистальтических движений, в которую вовлечено тело Блума. Но мышечный ритм существует не автономно: параллельно



с ним развивается поток мыслей, вызванных чтением, и оба эти порядка постоянно соотносятся друг с другом, мысли ориентируются мышечным ритмом, а он, в свою очередь, стимулируется или ослабляется потоком сознания. Но на деле здесь больше нет потока сознания, отделенного от мышечного ритма; здесь больше нет никакого «*primaauté du spirituel*» \*, как нет больше и детерминизма физических процессов. Ритм Блума, банально восседающего на унитазе, — это воистину естественный ритм, интегрированный и объединяющий, в котором больше не существует однозначных отношений между причиной и следствием, а потому не существует больше и Порядка как иерархии существ или событий. Иерархия — это всего лишь формальное упрощение, а здесь перед нами во всей своей конкретности предстает поле взаимодействующих событий. Именно в этот грязный, но реальный момент (а то, что реально, никогда больше не будет грязным в том универсуме, где устранена всякая возможность какого бы то ни было первенства, установленного и необходимого раз и навсегда) нам предстает в сжатом, но точном виде *Weltanschauung* \*\*, царящее во всей

\* «Первенства духовного начала» (фр.).

\*\* Мировоззрение (нем.).



книге. Это эпопея незначительного, эпопея *bêtise* \*, эпопея неизбранного, поскольку мир — это как раз и есть всеохватный горизонт незначительных событий, связывающихся друг с другом в непрерывные конstellляции, причем каждое является началом и концом некоего жизненного отношения, центром и периферией, первой причиной и последним следствием цепи встреч и противостояний, родства и раздора. Плох этот мир или хорош, но это именно тот мир, с которым имеет дело современный человек — как в абстрактной науке, так и в живом, конкретном опыте; мир, привыкать к которому он учится, признавая его своей родиной.

\* Пустяка, глупости (*фр.*).





### III

#### «ФИННЕГАНОВ ПОМИН»

Scriptorum tanta barbaries est, et tantis vitiis spurcissimus sermo confusus, ut nec quid loquatur, nec quibus argumentis velit probare quod loquitur, potuerim intelligere. Totus enim tumet, totus jacet: attollit se per singula, et quasi debilitatus coluber, in ipso conatu frangitur. Non est contentus nostro, id est, humano more loqui, altius quiddam aggreditur. (...) Praeterea sic involvit omnia et quibusdam inextricabilibus nodis universa perturbat, ut illud Plautinarum litterarum ei possit aptari: «Has quidem praeter Sibyllam leget nemo». (...) Rogo, quae sunt haec portenta verborum? (...) Totum incipit, totum pendet ex altero: nescias quid cui cohaereat (...) et reliquus sermo omni materiae convenit, quia nulli convenit.

S. HIERONYMUS. *Adversus Iovinianum*, I \*

Казалось, «Улисс» нарушил все границы техники романа — но «Финнеганов помин» преодолевает эти границы, выходя за все пределы мыслимого. Казалось, в «Улиссе»

\* «Пишет он настолько по-варварски, столькими пороками поражена его омерзительная речь, что и в толк



язык показал все, на что он способен, — но «Финнеганов помин» выводит язык за все мыслимые пределы податливости и «проводимости». Казалось, «Улисс» был самой дерзновенной попыткой придать некий облик хаосу — а «Финнеганов помин» сам определяет себя как *chaosmos*<sup>(86)</sup> и *microchasm*<sup>(87)</sup> и по своей формальной зыбкости и семантической двусмысленности представляет собою самый ужасающий документ из всех нам известных.

Какому же замыслу повинуется Джойс, принимаясь за этот труд в 1923 году, за восемнадцать лет до того, как окончательно отдать его в печать? Ответить нелегко, если следовать массе прямо высказанных автором намерений, критических замечаний и

---

не возьмешь: что он говорит? и какими доводами хочет доказать то, что говорит? Весь-то он надувается — и весь опадает; то и дело взвывается — и тут же, прямо в броске, обмякнет, как одряхлевшая змея. Мало ему говорить по-нашему, то есть по-человечески: нет, он выше берет... К тому же так он все перекручивает и так все запутывает какими-то головоломными узлами, что подойдут к нему слова из Плавтовой комедии: „Сего, Сивиллы кроме, не прочтет никто...“ И что же это, спрашивается, за чудища словесные? {...} Везде у него начала, и все зависит от чего-то другого: не поймешь, что с чем связано... Да и вся остальная речь для любого предмета сгодится, ибо никуда не годится» (лат.). Св. Иероним Стридонский (ум. в 420), «Против Иовиниана», I. 1, 3 (PL 23. 211A–B, 212B)

106 О последовательных редакциях и «прогессе» *Work in Progress* [«Вещи в работе»] см. LITZ (Литц, гл. 3 и Приложение С; как пример сравнительного анализа последовательно создававшихся фрагментов см.: FRED H. HIGGINSON. *Anna Livia Plurabelle – The Making of a Chapter* [Фред Х. Хиггинсон. «Анна-Ливия Плюрабель – Создание главы»]. Un. of Minnesota Press, 1960; о трудоемком конструировании, осуществлявшемся начиная с ряда фрагментарных и разрозненных заметок, см. *James Joyce's «Scribbledhobble» – The Ur-Workbook for Finnegans Wake* [«Каракулепуты» Джеймса Джойса – Первоначальная рабочая записная книжка для «Помина»], изд. Т. Э. О'Коннолли (Th. E. O'CONNOLLY, Northwestern Un. Press, 1961): «ФП не был написан: он был сконструирован». См. также: D. HAYMAN. Ed. *A First Draft Version of F. W.* [Д. Хэймен. Изд. «Первая черновая версия ФП»]. London, Faber & Faber, 1963; CLIVE HART. *Structure and Motif in F. W.* [Клайв Харт. «Структура и мотив в ФП»]. London, Faber & Faber, 1962). О том, насколько смутным представлялся Джойсу первоначальный замысел, см. интервью с Августом Сатером (пересказанное Ф. Бадженом: F. BUDGEN. *James Joyce* [«Джеймс Джойс»]: «Horizon», 3-1941; Джойс заявлял Сатеру: «Это как гора, в которую я вгрызаюсь сразу со всех сторон, не зная при этом, что я там найду».

107 ELLMANN. Op. cit. P. 559.

объяснений относительно *Work in Progress* («Вещи в работе»), содержащихся в различных письмах и устных заявлениях с 1923 по 1939 год. Поиск поэтики «Помина», понимаемой как система оперативных правил, предшествовавших созданию произведения, становится делом безнадежным, поскольку, как показывают даже разные редакции текста, правила эти постепенно менялись, и окончательный проект существенно отличается от первоначального<sup>106</sup>. Но, в отличие от многих других книг, «Финнеганов помин» и не обязывает нас искать тексты по поэтике, созданные до него или безотносительно к нему: эта книга, как мы увидим, представляет собою непрерывную поэтику самой себя, и рассмотрение этого произведения, любой части этого произведения, поможет нам прояснить идею, на которой оно основывается. Как говорил Джойс: «Я хотел бы, чтобы можно было взять любую страницу моей книги и сразу понять, о какой именно книге идет речь»<sup>107</sup>.

И действительно, если мы проследим только за намерениями Джойса и за его случайными заявлениями, то план, который он держит в уме, предстанет ясным — но непонятным, имеющим некое значение — но лишенным смысла; видно, что он делает, но не

108 Ряд нижеследующих свидетельств почерпнут из труда Эллманна, гл. XXXI и XXXIII. К Эллманну же мы отсылаем за более подробными сведениями.

109 См.: FRANCES MOTZ BOLDEREFF. *Reading F. W.* [ФРЭНСИС МОТЦ БОЛДЕРЕФФ. «Читая ФП»]. London, Constable & Co., 1959. Part II. *Idioglossary* [«Идиоглоссарий»]. P. 99.

видно, зачем<sup>108</sup>. Джойс утверждает, что он помышляет о книге; заглавия он не называет, но уже подумывает о нем и поверяет его своей жене. Тим Финнеган — персонаж баллады из водевиля, который свалился с лестницы и был сочтен мертвым. Друзья устраивают веселые поминки вокруг его гроба, но кто-то из них проливает виски прямо на труп; тогда Тим поднимается на ноги и присоединяется к празднику<sup>(88)</sup>. Однако заглавие книги (*Finnegans Wake*) не предполагает саксонского родительного падежа<sup>(89)</sup>, поскольку речь идет не о «Поминках по Финнегану», но, как хочет подчеркнуть Джойс, о поминках по *Финнеганам*, или же некоему неопределенному и не индивидуализированному **ФИННЕГАНУ**<sup>(90)</sup>.

Итак, символический протагонист книги — не одно лицо, а множество лиц. И прежде всего он — «Finn again» \*, то есть Финн, который возвращается, и этот Финн — не кто иной, как Финн Мак-Кул (или Финн Мак-Кумалл), мифический ирландский герой, проживший 283 года и, возможно, существовавший в действительности (если верить «Лейнстерской книге») в III веке по Рождеству Христову<sup>109</sup>. Но в то же время Финн представляет собою перевоплощения всех

\* «Снова Финн» (англ.).

110 См.: Н. М. ROBINSON. *Hardest Crux Ever*, in: *A J. J. Miscellany* [«Сборник работ о Дж. Дж.». Р. 197-204, с перечнем 216 различных словесных воплощений аббревиатуры Н.С.Е.



великих героев прошлого, и его «возвращение» предстает как постоянное возвращение одного и того же нуминозного принципа, которому, по мысли Джойса, сопутствует понятие падения и воскресения. Согласно автору, книга должна представлять собою сновидение Финна, который спит, лежа вдоль течения Лиффи. В форме сновидения должна развиваться вся прошлая, настоящая и будущая история Ирландии, а в ней (как уже было в Дублине «Улисса») — и всего человечества. Снова — история *everyman*'а \*, как был *everyman*'ом Блум; и на сей раз нынешним воплощением архетипа (а потому — воплощением Финна, Тора, Будды, Христа и т. д.) должен стать трактирщик из дублинского пригорода Чэпелизод, Х.(амфри) К.(эмпден) Иэрвикер. Но его инициалы (Н. С. Е.) означают, кроме всего прочего <sup>110</sup>, также *Here Comes Everybody* («сюда приходит всякий»), а потому в Н. С. Е. вкратце содержится вся история человечества; в нем и в его жене, Анне-Ливии Плюрабель, являющейся также воплощением реки Лиффи (а потому — природы и вечного потока вещей), а также в их двоих сыновьях, Шеме — *репман*'е («Писаке»), писателе, психологически интровертном, но все же открытом

\* Всечеловека (англ.).



новизне, поиску, изменению, — и Шоне, postman'е («Почтальоне»), экстравертном, открытом по отношению к вещам мира, но именно потому консервативном и догматичном (пользуясь современными терминами, мы могли бы сказать о противостоянии между beat и square \*). Однако по мере того, как продвигается редакция книги, становится ясно, что никто из упомянутых персонажей (как это происходит и с Финнеганом) не остается самим собой, но все время становится кем-то или чем-то другим, как будто он представляет собою архетип некоего ряда последовательных *аватар*. Так, в паре Шем—Шон, уже зримо принимающей ряд различных наименований, один за другим воплощаются Каин и Авель, Наполеон и Веллингтон, Джойс и Уиндэм Льюис, время и пространство, дерево и камень.

Поначалу намерения автора еще неопределенны: Н. С. Е. — главное действующее лицо некоего падения, некоего первоначального греха, который в литературном сюжете книги (если, конечно, в ней есть хоть какой-то сюжет) становится неким темным грехом вуайеризма, совершенным в Феникс-парке (но идет ли речь именно об этом грехе, или же об эксгибиционизме —

\* «Лоботрясом» и «обывателем» (англ., жарг.).



как это уже происходило с Блумом, — или о каком-то ином нарушении некоего сексуального запрета?). Этот грех дает начало чему-то вроде процесса, в котором появляются четверо старцев (четверо евангелистов, а также Четверо Наставников ирландской истории, составивших свои Анналы в XVII веке...); появляются также различные защитники, различные свидетели и некое письмо, с трудом поддающееся прочтению, продиктованное Анной-Ливией, написанное в действительности Шемом, принесенное Шоном, найденное курицей, рывшейся в груде нечистот. Поскольку все эти события разворачиваются в обстановке ночи, наступление дня кладет конец сновидению и приводит к чему-то вроде воскресения всех вещей, тогда как рассказ завершается и кругообразно соединяется с начальным словом книги.

Такова схема, упрощенная сверх всякого предела, не принимающая во внимание горы исторических фактов и культурных аллюзий, не учитывающая персонификаций и трансформаций, которые происходят с основными персонажами и которые Джойс постепенно прибавляет в ходе редакции, переходя от вариантов достаточно простых и внятных к текстам все более насыщенным и запутанным, в которых сложность вкладывается

111 Благодаря анализу Литца (Litz. Op. cit.) в редакции ФП можно проследить такой же переход от простого к сложному, какой отмечался в «Улиссе» (см. выше, прим. 36 к гл. II).

112 Письмо к Харриет Шоу Уивер от 2 октября 1923 г.

113 ELLMANN. Op. cit. P. 559 (здесь цитируется пер. С. С. Хоружего: Джойс. Т. III. С. 438. — А. К.).

в самое сердце слов, в их этимологические корни<sup>111</sup>. У Джойса с самого начала было четкое представление о том, что если «Улисс» был историей одного дня, то «Финнеганов помин» будет историей одной ночи. Поэтому идея сновидения (и сна) с самого начала главенствует в общем плане произведения, хотя порою оно несколько систематизируется, претерпевая процесс, который автор уподобляет конструкции *mah jong puzzle*<sup>112\*</sup>.

«Я усыпил язык», «Я дошел до пределов английского» — вот те выражения, посредством которых автор с самого начала описывает свою деятельность. И еще:

«Когда я стал писать о ночи, я в самом деле не мог, я чувствовал, что не могу употреблять слова в их обычной связи. Они в этом случае не выражают того, каковы вещи ночью, в разных стадиях — сознательной, потом полусознательной, потом бессознательной. Я обнаружил, что этого не сделать посредством слов в их обычных отношениях и связях. Конечно, когда наступит утро, все опять станет ясным»<sup>113</sup>.

Джойс жил в Цюрихе как раз в те годы, когда Фрейд и Юнг публиковали некоторые из своих основных трудов. Он проявляет

\* Игры в маджонг (правильнее — «ма цзан», *кит.*).





безразличие по отношению к отцам психоанализа, но Эллманн сообщает о его крайней чуткости к сновидческому опыту; и «Помин» должен был строиться по логике сна, в котором именно самотождественность персонажей смешивается и перепутывается, и одна-единственная мысль, одно воспоминание о том или ином факте облекается в ряд символов, связанных с ним неким странным образом. То же самое произойдет со словами, которые будут ассоциироваться друг с другом самыми свободными и немыслимыми путями, чтобы одним-единственным выражением подсказать целый ряд идей, крайне далеких друг от друга. Это тоже сновидческая техника, но в то же время и что-то вроде техники лингвистической, в использовании которой были знаменитые прецеденты. Церковь, напоминает Джойс, была основана на каламбуре («*Tu es Petrus, etc.*»<sup>(91)</sup>), и подобный пример был для Джойса достаточно авторитетен.

Таким образом, он решает, что его книга будет написана «согласно эстетике сновидения, где каждая форма умножается и продлевается, где видения переходят из тривиальных в апокалиптические, где мозг пользуется корнями слов, чтобы извлечь из них другие, способные поименовать его

114 ELLMANN. Op. cit. P. 559.

фантазмы, его аллегории, его аллюзии»<sup>114</sup>. Итак, с самого начала «Финнеганов помин» предвещает себя таким, каким он будет: ночным эпосом двусмысленности и метаморфозы, мифом о смерти и всеобщем воскресении, в котором каждая фигура и каждое слово встанет на место всех других, так что четких границ между событиями не будет, и каждое событие будет подразумевать все остальные в чем-то вроде первоначального единства, не исключающего столкновения и оппозиции между членами, образующими пары противоположностей.

#### Поэтика циклов Вико

Но, разъяснив, что хотел сделать Джойс, нужно определить, почему он поставил перед собой такую задачу. Что нового в сравнении с «Улиссом» сулил ему план нового произведения? Если «Улисс» был, как мы пытались показать, примером парадоксального равновесия между формами отверженного мира и беспорядочным содержанием мира нового, то следующее произведение попытается стать изображением хаоса и множественности, в пределах которой автор будет искать наиболее родственные ей модусы порядка. Культурным опытом, побудившим принять такое решение, стало чтение Вико.

- 115 Письмо к Харриет Шоу Уивер от 21 мая 1926 г.
- 116 Письмо к Харриет Шоу Уивер от 1 февраля 1927 г.

Не напрасно здесь сказано «чтение», а не «приятie». Как напрямую утверждал сам Джойс (и как уже упоминалось выше), он не нашел в Вико философа, в которого можно «верить»: он нашел автора, будившего его воображение и открывавшего перед ним новые горизонты. Расставшись с «Улиссом», где ему удалось ухватить жизненность живой жизни и пришлось опутать ее петлями чуждого ей культурного порядка, Джойс находит в Вико новые перспективы. Он знает итальянского философа уже на протяжении многих лет, но чувствует, что обязан перечесть его (особенно «Новую науку») внимательнее, когда принимается за свою новую книгу. В 1926 году он пишет, что хотел бы легкомысленнее относиться к теориям Вико и использовать их лишь для того, для чего они ему нужны; однако мало-помалу они становились в его глазах все более значительными и озаменовали собою различные этапы его жизни <sup>115</sup>. Джойс, ни много ни мало, приравнивает уроки Вико к сведениям, усвоенным им из современной философии и науки. В письме от 1927 года присутствует несколько темный намек, в котором имя Вико связывается не только с именем Кроче (что было бы вполне естественно), но и с именем Эйнштейна <sup>116</sup>.



Прежде всего, понятно, что у Вико его поразила потребность в таком порядке мира, искать который нужно было не за пределами событий (как это было в случае «Улисса»), но внутри самих событий, в живой плоти истории; равным образом внимание Джойса привлек взгляд на историю как на чередование однотипных циклов. Но эту теорию он весьма непринужденно связывает с восточными концепциями всеобщего круговорота, так что в ткани «Помина» историческая теория циклов становится неким эзотерическим понятием, напоминающим скорее «вечное возвращение», где над развитием преобладает кругообразное тождество всего и вся и постоянное повторение исходных архетипов. При этом Джойс отказывается от того философского синкретизма, который лежит в основе каждого совершаемого им идеологического выбора и в который он тем не менее незаметно впадает, говоря, что неаполитанский философ нужен ему, чтобы стимулировать его фантазию, а не для того, чтобы утвердить ту или иную «науку».

Вико нужен Джойсу также для того, чтобы придать общую схему развития его убеждениям, восходящим к Бруно и Копернику, и чтобы запустить танец противоположностей в рамках некоей динамической картины.

117 «Новая наука», кн. II.



Но Вико, наконец, должен был поразить его и той живостью, с которой он указывал на значение мифа и языка, своим взглядом на первобытное общество, которое посредством языка, при помощи фигуральных выражений, создает свой собственный образ мира. Несомненно, Джойса поразили образ «немногочисленных гигантов» (а Финн Мак-Кул был гигантом), впервые обративших внимание на голос божества благодаря грому («Небо наконец заблистало и загремело устрашающими молниями и громами») <sup>(92)</sup> и начинающих осознавать необходимость дать имя неизвестному <sup>117</sup>. Гром из «Новой науки» появляется на первой странице «Помина», и это гром, уже получивший название, сведенный к языку; но речь идет о громе, еще не осмысленном, представляющем собою сплошную оноματοпею (и в то же время исчерпанный язык, язык варварства, приходящего на смену столь многим культурным циклам, поскольку на деле эта оноματοпея составлена из сочетаний слова «гром» на различных языках): «bababadalgharaghtakamminarronnkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooohordenenthurnuk!» <sup>(93)</sup>. В «Поминае» гром из книги Вико совпадает с грохотом падения Финнегана, но вследствие этого падения



предпринимается попытка дать имя неизвестному и хаосу, как это произошло с первыми гигантами.

У Вико Джойса, должно быть, поразила необходимость «некоего умственного языка, общего всем нациям» — конечно, понятого в высшей степени субъективно и воплощенного во многоязычии «Помина». Значение филологических наук, посредством языка добирающихся до свойств и происхождения вещей, «следуя порядку идей, по которому должна протекать история языков», а тем самым — обоснование и филологическая интерпретация мифа, сравнение языков, открытие некоего «умственного словаря», в коем разъясняются вещи, «которые, по сути дела, одинаково слышали все народы, объяснив их на разные лады на различных языках»; изучение древних традиций как сокровищниц незапамятных истин и, наконец, склонность к собранию «великих обломков древности» — все это Джойс осуществляет на уровне языка (конечно, по-своему), так что его поэтику и его художественные результаты следует рассматривать не как осуществление указаний Вико, но как его глубоко личный отклик на мысли, внушенные текстом неаполитанского философа. А еще

118 «Новая наука», кн. II.

у Вико поразило Джойса оправдание первобытной поэтической логики, в силу которой люди еще не говорят согласно природе вещей, но используют «речь фантастическую, пользуясь посредством одушевленных субстанций». «Из этой поэтической логики проистекают все первые тропы, из коих самой блистательной (и потому наиболее необходимой и самой частой) является метафора, каковую хвалят еще больше тогда, когда она придает смысл и страсть вещам бессмысленным»<sup>118</sup>.

И если Джойса захватила мысль Вико о том, что «человек *падший*, отчаявшись во всякой помощи от природы, желает чего-то высшего, что принесет ему спасение», то Джойс, проявляя склонность к компромиссу и произвольному сопоставлению, которую мы уже признали за ним ранее (он объединяет выдвинутое Вико требование *усилия*, направленного ко спасению, с высказанным Бруно убеждением в том, что открытие Бога совершилось благодаря полному приятию мира, а не стремлению к трансценденции), дает образ мирового цикла, сочетающего движение вперед и возвращение и становящегося путем ко спасению благодаря приятию того кругообращения, в котором он бесконечно



разворачивается. Однако, вдохновляясь страницами о творческом значении языка, Джойс уподобляет естественное творение культурному творчеству человечества, отождествляет реальное с «высказанным», природные данные — с произведениями культуры (и, наконец, *verum* с *factum* \*) и признает мир только в этой диалектике тропов и метафор и только через их посредство, выявляя (как он это уже делал в «Улиссе») присутствие «вещей бессмысленных», придает им «смысл и страсть».

### Поэтика каламбура

Теперь нам понятно «культурное» основание «Помина»: сведя реальность к миру мифов, традиций, осколков древности, тех слов, которыми человек обозначал свои переживания и придавал им смысл, Джойс пытается сплавить их в амальгаме сна, чтобы в этой исконной свободе, в этой зоне плодотворной двусмысленности обнаружить новый порядок универсума, освобожденный от тирании древних традиций. Начальное падение создает благоприятное условие для варварства, для культурнейшего варварства,

\* «Истинное» с «произведенным» (лат.).

119 «...если кто-нибудь сообщал Джойсу о каком-либо новом акте жестокости, он тут же парировал упоминанием другого акта жестокости, бывшего в прошлом и столь же ужасного: например, того или иного деяния Инквизиции в Голландии»: ELLMANN. *Op. cit.* P. 563. См. там же различные свидетельства глубокой убежденности Джойса в том, что реальность — это постоянное варьирование некоего вечного правила.

120 Поэтому в метафизике ФП много общего с метафизикой «Четырех квартетов» Элиота: «Time present and time past — Are both perhaps present in time future — And time future contained time past...» («И настоящее, и прошлое — Возможно, присутствуют в будущем — А будущее содержало в себе прошлое...» (англ.)).



изнанку которого составляет весь предшествующий опыт человечества. Все течет в некоем беспорядочном первобытном потоке, всякая вещь является собственной противоположностью, всякая вещь может быть связана со всеми другими; нет ни одного нового события, нечто подобное уже происходило в прошлом, и всегда возможен повтор, возможна связь <sup>119</sup>; все беспорядочно перетасовано, а потому все может измениться. Если история — непрерывный цикл чередований и возвращений, то она не обладает тем свойством необратимости, которое сейчас мы обычно приписываем Истории; всякое событие происходит одновременно с другими; прошлое, настоящее и будущее совпадают друг с другом <sup>120</sup>. Но раз каждая вещь существует постольку, поскольку она названа, то все это движение, эта игра постоянных метаморфоз сможет осуществиться только в словах, и рип, каламбур, станет пружиной этого процесса. Джойс вступает в великий поток языка, чтобы овладеть им, а в нем — и всем миром.

Как говорилось выше, такая поэтика уже не нуждается в том, чтобы создатель формулировал ее; в завершенном произведении каждое слово этого произведения является

121 Воспроизводим здесь также перевод Р. Уилкока (R. Wilcock), по приложению к изданию «Улисса» в книге: «Opere di James Joyce» [«Сочинения Джеймса Джойса»]. Milano, Mondadori, 1961: «...corso del fiume, oltre Adamo ed Eva, dallo scarto della riva alla piega della baia, ci riporta lungo un comodo vico di ricircolazione al castello di Howth e dintorni...» («...бег реки, после Адама и Евы, от излучины берега до изгиба бухты, вновь доставляет нас вдоль по удобному переулку кругообращения к замку Хоут и его округе...»).

его определением, поскольку в каждом слове осуществляется то, что Джойс хотел осуществить в масштабе более широком; и все произведение в целом — это дискурс о «Помине». Рассмотрим его начало (которое могло бы стать и концом), структурно не отличающееся (поскольку и не должно отличаться) от центра:

«...riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs...»

Первый смысл этой фразы, который мог бы получиться, если передать ее на basic English \*, а с него — на несколько отделанном итальянском, слегка напоминающем Мандзони, был бы примерно таким:

«...quel corso del fiume, passata la chiesa di Adamo ed Eva, che dal piegar della spiaggia alla curva della baia ci conduce per una più agevole via di circolazione, di nuovo al castello di Howth e ai suoi paraggi...» («...то течение реки, миновав церковь Адама и Евы, от береговой излучки до изгиба залива несет нас самым легким путем кругообращения назад, к замку Хоут и его окрестностям...») <sup>121</sup>.

\* Стандартном английском (англ.).

122 Обо всем этом см. подробнее в кн.: J. Campbell, N. M. Robinson. A Skeleton Key to «Finnegans Wake». London, Faber and Faber, 1947.

Но это было бы всего лишь географическим указанием, локализацией событий на берегах реки Лиффи при ее впадении в море. Между тем даже самые невинные подробности здесь двусмысленны <sup>122</sup>: имена «Ева» и «Адам» относятся и к церкви, стоящей на берегу Лиффи, и к библейским прародителям, упомянутым здесь как вступление в цикл превратностей человеческой судьбы, введением в которую должна послужить эта страница; их падение и обещание искупления связывается с реальным падением Тима Финнегана и также является прообразом падения Иэрвикера, на имя которого намекают начальные буквы слов «Howth Castle and Environs» («Замок Хоут и Окрестности»): Н. С. Е. (Н. С. Earwicker). Но это Н. С. Е., означая также «Here Comes Everybody» («Сюда Приходит Всякий»), напоминает о том, что книга — человеческая и космическая комедия, история всего человечества. Наконец, имена Адама и Евы внушают также мысль о полярности, преобладающей во всей книге благодаря диалектике различных пар персонажей. Шем и Шон, Матт и Джут, Батт и Тафф, Веллингтон и Наполеон — и так далее, последовательные перевоплощения оппозиции «любовь—ненависть»,



«война—мир», «разлад—гармония», «интроверсия—экстраверсия». Уже каждая из этих аллюзий дает ключ к истолкованию всего контекста, и выбор одного критерия определяет собою дальнейшие акты выбора, как в бинарном развитии диэретики<sup>(94)</sup> платоновского «Софиста». И все же один выбор никогда не исключает других: он дает возможность такого чтения, в котором постоянно слышатся отзвуки «гармоний» различных сопричастующих символов. Однако в трех ключевых словах (более, чем где бы то ни было) скрывается узел, сплетенный тремя возможными направлениями истолкования. «Riverrun» («рекобег») вводит в текучесть универсума «Помина»: текучесть временных и пространственных ситуаций, взаимное наложение исторических времен, двусмысленность символов, взаимообмен функциями между персонажами, многоразличное понимание характеров и ситуаций и, наконец, полная текучесть лингвистического аппарата, в котором каждое слово, сконструированное как каламбур, является не одним, а несколькими словами, а каждая вещь — своей противоположностью. Эта ситуация неопределенности составляет самую суть Джойсова универсума, указывая и на

123 Намекам на Вико, включаемым в любое слово, в любую фразу, чтобы постоянно напоминать о присутствии циклической схемы, несть числа. В четвертой строке на первой странице, где говорится, что Сэр Тристрам «*had passencore rearrived*» («снова еще не прибыл»), Джойс подразумевает «*pas encore and ricorsi storici of Vico*» («еще не» и *исторические повторы Вико*), как он пишет в письме Харриет Шоу Уивер от 15 ноября 1926 г. Прочтем еще, к примеру, следующее: «*Teems of times and happy returns. The seim anew. Ordovico or viricordo*» [«Враны времен и удачных наворотов. Снова то же сеймое. Вיקоряд или яркодив»: ФП, 215. 22–23. — А. К. (эпизод «Аппа-Ливия»)] или: «*an admirable verbivicovisual presentment*» [«чудное слововиковидное предсутствис»: ФП, 341. 18–19. — А. К.], и так далее.

[Вранъ (*цфк.-слав.*): десять миллионов. — А. К.]

124 Империя к концу упадка (*фр.*).



кризис, и на победу над кризисом; она выражает собою двусмысленность и утрату традиционных центров, но в то же время — законность нового видения, которое Джойс притязает дать посредством метафизики истории Вико. Далее, слова «*vicus*» и «*recirculation*» непосредственно вводят в циклическое измерение и преобразуют магматическую текучесть этого универсума посредством метафизики вечных повторений, санкционируя постоянное взаимное наложение противоположностей и перетекание одной вещи в другую<sup>123</sup>. Но «*vicus*», несущий читателя, к тому же «*commodius*»: он удобнее, поскольку лучше знаком, но лучше знаком он потому, что пролегает внутри, а не вне кризиса; и кризис этот — распад общества и культуры. Здесь и намек на императора Коммода, на империю эпохи упадка, и это та самая *l'empire à la fin de décadence*<sup>124</sup>, в которой довелось жить Верлену, восклицавшему в сонете «*Langueur*» («Томление»): «*Tout est bu, tout est mangé, plus rien à dire*»\*. И «Помин» управляется именно тем, что он не говорит ничего нового, но развивается как непрерывная «протеоформная» цитата

\* «Все выпито, все съедено! Ни слова» (пер. Б. Пастернака).



всей прошлой культуры, как непомерный каламбур. Чтобы понять этот каламбур, нужно ухватить все намеки — коварные или ученые — на это указанное выше наследство. Так что важно уже не то, что говорится, но сам факт того, что это говорится и что в процессе этого «говорения» создается образ возможных связей между событиями универсума. Так в первой фразе произведения содержатся вкратце, наряду с другими ключами, два противоположных направления толкования книги: космическо-метафизическое и учено-александрийское, образ возрождения и образ распада — или, точнее, возрождения посредством полного и безоговорочного приятия распада, изображенного в своих элементарных частицах, воспроизведенных в лингвистическом ключе<sup>(95)</sup>.

Так лингвистический аппарат превращается в свидетельство некоего состояния культуры и в то же время в образ возможных связей между событиями универсума, безграничной эпистемологической метафорой, словесным замещением тех связей, которыми наука оперативно пользуется, чтобы объяснить события. Воспоминание о схоластическом *Ordo* \* улетучилось.

\* Порядке (лат.).



## Поэтика открытого произведения

Порядок стал совместным присутствием различных порядков. Каждый порядок зависит от нашего выбора. «Финнеганов помин» — произведение открытое. Как таковое оно неоднократно в различных местах определяется как «scherzarade» («шерцарада», т. е. «шутка»<sup>(96)</sup>), «шарада» и сказки «Шахразады»), «vicociclotometer» \*, «collideorscape»<sup>(97)</sup> («коллидорскоп», т. е. «калейдоскоп и коридор коллизий»), «proteiform graph» \*\*, «polyhedron of scripture» \*\*\* и, еще удачнее, — «meanderthale»<sup>(98)</sup> («меандерталь»: «рассказ» [*англ.* «tale»], идущий «меандром», и также «долина» (*нем.* «Thal») в виде «лабиринта», и «первобытный лабиринт», с намеком на «неандертальца», «полного тупости и жестокости»), и, наконец, как труд по «doublecrossing twofold truths and devising tingling tail-words» \*\*\*\* (где опять присутствует намек на двойственность и скрещивание значений).

Но, несомненно, самое полное определение этого произведения — которое в другом

\* «Викоциклометр»: ФП 614. 27.

\*\* «Протеоформное письмо»: ФП 107. 8.

\*\*\* «Многохранник писания»: ФП 107. 8.

\*\*\*\* «Двоекрессиванию двояких правд и изобречению позванивающего хвостословия»: ФП 288. 3.



месте называется «slipping beauty»<sup>(99)</sup> («спадшей красавицей», где идея lapsus\* объединяется со сказкой о спящей красавице<sup>(100)</sup> и со сновидческой фантазией) — мы находим именно в ряду определений знаменитой нечитаемой буквы. Он нечитаема именно потому, что ее можно прочесть во многих смыслах, точно так же как во многих смыслах можно прочесть книгу и во многих смыслах можно определить универсум, образом которого является книга — и буква. Поэтому о ней говорится, что могут быть налицо неразрешимые сомнения относительно смысла всего целого, и каждой фразы этого целого, и каждого слова в каждой фразе — даже если все целое обладает неоспоримым авторитетом. Здесь: «every person, place and thing in the chaosmos of Alle anyway connected with the gobblydumped turkey was moving and changing every part of time»\*\*; и в этом «steady-monologuy of the interiors»\*\*\* обретаеся «the Ostrogothic kakography

\* «Падения» (лат.); здесь эта идея выражается англ. to slip — «поскользнуться».

\*\* «Каждое лицо, место и вещь в хаосмосе Всего, как-либо связанное с кулдыкнувшейся индеей, двигалось и менялось в каждую частицу времени» (ФП 118. 21–23).

\*\*\* «Стойко-монологстве внутренностей» (ФП 119. 32–33).





affected for certain phrases of Etruscan stabledtalk and, in short, the learning betrayed at almost every line's end» \*; и в таком «utterly unsuspected sinistroyric return to one peculiar sore in the past... with some half-halted suggestion... indicating that the words which follow may be taken in any order desired... unconnected, principal, medial or final» \*\*, где происходит «lubricitous conjugation of the last with the first» \*\*\*, мы можем обнаружить «a word as cunningly hidden in its maze of confused drapery as a fieldmouse in a nest of coloured ribbons» \*\*\*\*. А еще это произведение можно определить как «prepropominal *funferal*, engraved and retouched and edgewiped and puddenpadded, very like

\* «Остготская какография, зараженная некоторыми фразами из этрусской застойной беседы, и, короче говоря, знание, предаваемое в конце почти каждой строки» (ФП 120. 22-24).

\*\* «Совершенно неожиданном синистрогирическом возврате к одной чудной болячке в прошлом... с некоторым полузадержанным намеком... указывающим, что слова, следующие далее, можно взять в любом желаемом порядке... бессвязном, исходном, срединном или конечном» (ФП 120. 27-28, 121. 7, 12-13, 18).

\*\*\* «Смазливое сопряжение последнего с первым» (ФП 121. 30-31).

\*\*\*\* «Слово, столь же хитроумно спрятанное в путанице смешанной драпировки, как полевая мышь — в гнезде из цветных лент» (ФП 120. 5-6).

125 ФП. Р. 118–121. Будучи чтением для идеального читателя, страдающего идеальной бессонницей, «Помин» должен постигаться постепенно: одновременное проявление всех его значений не только невысказуемо в плане практическом, но и непредставимо в плане теоретическом. Поэтика «Помина» — это поэтика произведения-универсума, в котором измерение «время» существует на тех же правах, что и три пространственных измерения, и определяет новую плотность произведения. Но следует оговориться: речь идет не о «времени чтения», о котором мог говорить По в «*Philosophy of Composition*» («Философии композиции») или вообще классическая эстетика, и не о «повествовательном времени» (со всеми его различиями между временем завязки, временем действия, временем реальным и временем психологическим, временем-длительностью зрелища и временем истории). Здесь время служит тому, чтобы через его посредство происходили последовательные перечитывания, определяющие изменение облика произведения; это время, вторгающееся, чтобы изменить произведение, время эволюции, как путешествие произведения от облика А к облику В и далее, причем в действительности конечной точки, завершающей все возможности, не обнаруживается.

a whale's egg farced with pemmican, as were it sentenced to be nuzzled over a full trillion times for ever and night till his noddle sink or swim by that ideal reader suffering from an ideal insomnia» <sup>125\*</sup>.

Ясно, что приведенные цитаты были отобраны скорее произвольно, но книга создана для того, чтобы выдержать такую операцию и даже требовать ее. Столь же ясно и то, что бесконечное число аллюзий, содержащихся в одном слове или возникающих из соположения двух слов, ускользнет от того, кто читает и кто намерен прочесть эти цитаты. Даже если оставить в стороне тот факт, что многие из них ускользнут и от самого автора (который готовил машину для намеков, способную, как всякая сложная машина, работать за пределами исходных намерений конструктора), вполне очевидно, что читатель вовсе не обязан понимать точное значение каждой фразы и каждого

\* «Предвместоименные *хохороны*, выгробированные, выправленные, лезвиеподтертые и набитые, прямо как китовое яйцо, фаршированное пеммиканом, будто бы приговоренные к тому, чтобы в них совали нос больше целого миллиона раз, вечнере и ночью, покуда башка его не пропадет или не будет спасена тем идеальным читателем, страдающим идеальной бессонницей» (ФП 120. 9-14).

126 Примеры такого рода можно было бы множить до бесконечности. Война Сэра Тристрама — «peninsolate war», что включает в себя «late war of penis» («позднюю войну пениса»), «pen isolate war» («войну изолированного пера») и «peninsulate war» («полуостровную войну»). Первое относится к Шону, второе — к Шему, а третье напоминает о борьбе Веллингтона с Наполеоном, о полярности этих двух фигур. Восклицание «O phoenix culprit» (р. 23) буквально напичкано аллюзиями: от «преступного феникса» до августиновской «felix culpa». Сплетается сеть отсылок к падению Н. С. Е. в парке Феникс, счастливого, как и падение Адама, поскольку оно дает возможность начаться истории (не искупления, а «Помина»), истории циклической и потому постоянно обновляющейся, словно феникс. Итак, здесь содержатся отсылки ко христологии, к Вико, к Дублину, и даже намек на литургию Святой субботы. Левин (Levin. Op. cit. P. 157) видит здесь совершенное упорядочение четырех Дантовых «смыслов»: буквального, морального, аллегорического и анагогического. Другой типичный пример «упаковки» аллюзий — это определение «Помина» как «Jungfrau Messongebook». Здесь перед нами целый ряд отсылок: Jungfrau, Jung, Freud, fraud, mensonge и message («дева», «Юнг», «Фрейд», «обман», «сообщение»)... Попытаемся дать обобщающее истолкование? «Книга, которая, опираясь на подсказки подсознательного, посредством ряда обманов предлагает нам чистое, девственное сообщение» — однако это «прочтение» ничуть не предпочтительнее какого-либо другого. Читатель

\* «Felix culpa» («счастливая вина», *лат.*): слова из приписывавшегося Августину трактата «О любви к Богу» (*De diligendo Deo*: PL 40. 853): «О счастливая вина моя! И Его Самого любовь влечет к тому, чтобы ее смыть, и в то же время сама любовь Его открывается мне, желающему и жаждущему ее всем сердцем своим!» Ср. также ФП 311. 26: «finixed coulpure». — А. К.

слова, даже в том случае, если после многих взглядываний вырисовывается самый конгенный смысл. Сила слога заключается в постоянной двусмысленности и в непрерывных отзвуках множества смыслов, которые поддаются действию отбора, но не укрощаются и не уничтожаются никаким отбором.

Например, такое слово как «sansglo-gians», помещенное в контекст сражения, происходившего в неясной древности (сражения, в котором лягушки, остготы, вестготы и кельтские кланы сходятся в хороводе битвы под воинственные клики и пушечные выстрелы)<sup>(101)</sup>, вызывает в сознании корни sang, sanglot, gloria, glory и glorians\* и нейтрализует их посредством sans\*\*, так что слово это можно понять как «сражающиеся бесславно», либо «с кровью и славой», или «с рыданиями, кровью и славой», или «без рыданий, без крови и без славы». Что же остается? Остается общий смысл сражения, идея сражения со всеми предполагаемыми ею противоречиями, сражение как боевые крики, как сталкивающиеся друг с другом ценности и страсти<sup>126</sup>. То же происходит

\* «Кровь» (фр.); «рыдание» (фр.); «слава» (лат., англ.).

\*\* «Без» (фр.).

свободен перед лицом *открытой морфемы*: «Многие говорящие по-английски, слыша слово „ambush“ („засада“), невольно думают о чем-то, что прячется в „кустах“ („bushes“). Равным образом в слове „hierarchy“ („иерархия“) стремятся услышать элемент „выше“ („higher“))» (Dwight L. Bolinger. *Rime, Assonance and Morpheme Analysis* [«Анализ рифмы, созвучия и морфемы»], in: «Word», August 1950). Та же ситуация налицо и для человека, читающего на любом другом языке, но структура английского языка особенно ей способствует. Хорошее введение в puns («каламбуры») Джойса см.: Michel Butor. *Piccola crociera preliminare a un'esplorazione dell'archipelago Joyce* [Мишель Бютор. «Небольшой рейс, предваряющий исследование архипелага „Джойс“»] и *Schizzo di una preparazione per Finnegan* [«Эскиз подготовки к Финнегану»], in: *Repertorio*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

и посредством различных оппозиций между Шемом и Шоном в их различных проявлениях: Шем отождествляется с деревом, а дерево — это рост, изменение, постоянная открытость в будущее; наконец, оно воплощает собою идею исторического развития. Напротив, Шон — это камень, тот самый камень, на котором была основана неизменность христианской догмы, и он — устойчивость, «Сумма», а вместе с тем филистерское и буржуазное упрямство, неспособность понимать и развиваться. Но Джойс не устанавливает никакой иерархии ценностей: единственной ценностью остается всегда оппозиция.

#### «COINCIDENTIA OPPOSITORUM» \*

В той главе, где Шем-Почтальон разглагольствует против Шона-Писаки, он рассказывает басню «The Ondt and the Gracehoper», «Муравей и Кузнечик» <sup>(102)</sup>. Шон отождествляет себя с предусмотрительным Муравьем и упрекает Шема в легкомыслии, свойственном Кузнечику. Однако в саму ткань разглагольствований Шона Джойс вплетает похвалу «Grace-hoper»'у \*\*, т. е. художнику,

\* «Совпадение противоположностей» (лат.).

\*\* Кузнечику, т. е. «Уповающему на благодать» (англ.).

127 ФП 415. «Tell me of stem or stone» («Расскажи мне о стволе или камне»), говорится в эпизоде об Анне-Ливии [ФП 216. 3-4: «Telmetale of stem or stone». — А. К.].

128 «For if sciencium... can mute uns nought, 'a thought, abought the Great Sommbody within the Omniboss, perhaps an artsaccord... might sing ums tumtim abutt the Little Newbuddies that ring his panch» (ФП 415. 15-19): «Ибо, раз наука... не может изнежить нас, то мысль о Великом Некте внутри Всявсего, может, аккорд искусства... могли бы петь нам динь-диньской про Малых Никтов, звонящих ему победню».



обращенному к будущему, к росту, к развитию. Поэтому Шема символизирует дерево, тогда как традиционалистскую неподвижность Муравья символизирует камень, и «ant» («муравей») превращается в «ondt», поскольку по-датски «ond» означает «дурной», «плохой», «скверный»<sup>127</sup>.

Graceloper проводит дни напролет, распевая баллады, наподобие баллады о Тиме Финнегане (и тем самым сочиняя «Финнеганов помин»), поскольку раз наука ничего не может сказать нам о божестве, то искусство все же может восхвалить творение, сказать слово о мире<sup>128</sup>. Поэтому кузнечик поет, «horru... of his joyscity» \*. Но муравей серьезен: это совершенный chairman \*\*, и он противится приключению во времени, отстаивая первенство, прочность и неизменность

\* «Счастливый... своей веселостью», или «пританцовывая... от своей джойсовости» (ФП 414. 22-23).

\*\* Председатель (англ.). Ср. ФП 416. 5: chairman-looking («с видом председательствующего»); ФП 416. 7-8: muravyingly wisechairmanlooking («муравейски мудропредседателевидный»). Слово muravyingly — один из примеров того, как Джойс использует в ФП русские (или шире: славянские) слова: в данном случае — «муравей». Другой подобный пример из этой басни: Муравей восседает «prostrandvorous upon his dhron», «пространдворно на своем дхроне» (ФП 417. 11). В подобных случаях русскоязычный читатель ФП получает неоспоримое преимущество перед всеми остальными.

129 ФП 415. 27–29: Муравей (Ondt), «not being a sommerfool, was thotfolly making chilly spaces at hisphex affront of the icinglass of his windhame» («не будучи дуролеткой, задурамчиво творил хладные пространства в осознательном афронте льдозеркалью своего бейдеуиндэма»). Здесь содержится намек на Уиндэма Льюиса, который в своем труде *Time and the Western Man* («Время и человек Запада») вел выдержанную в неоклассицистском тоне полемику против вторжения «времени» в литературу, противопоставляя ему классичность и измеримость пространства.

130 «...jingled through a jungle of love and debts and jangled through a jumble of life in doubts...» (ФП 416. 8–10): «...бредя через дебри жизни в любви и долгах и бредя через дерби жизни в сомнениях...».

пространства<sup>129</sup>. Снова камень выступает против дерева и задается вопросом о том, почему Кузнечик проводит жизнь, соря деньгами и влезая в долги<sup>130</sup>. Муравей — «conformed aceticist and aristotaller» \*, и в качестве намека на него употребляется слово «aquinatanсe» \*\*. Кузнечик и Муравей — «unsummables» \*\*\*, диалектическое противоречие между деревом и камнем уже не укладывается в возможную «Сумму» аристотелевской философии. Кузнечик — «veripatetic imago... actually and presumptuably sinctifying chronic's despair» \*\*\*\*; его *хроническое* отчаяние рождается из-за его блужданий во времени (*хронос*) — словом, из-за того, что он принимает поток истории и греха (sin) в противовес прочности камня, незыблемости пространства. И все же окончательного выбора между идеалами муравья и кузнечика не происходит: они «несуммируемы», но при этом «взаи-

\* ФП 417. 16: 1) «совершенный аскет и аристотелик»; 2) «приспособившийся укусник и аристохвастун».

\*\* ФП 417. 8: гибрид *англ.* «acquaintance» («знакомство») и *лат.* Aquinas («(Фома) Аквинский»).

\*\*\* «Не поддаются суммированию».

\*\*\*\* ФП 417. 32, 35-36: 1) «перипатетический образ... действительно и предположительно освящающий временное отчаяние»; 2) «перипатетическое взрослое насекомое... действительно и самонадеянно огрешающее хроническое отчаяние».

131 Джойс открывает для себя Бруно в семнадцать-восемнадцать лет, и следы этого открытия мы обнаруживаем в разговоре с падре Гецци, цитируемом как в «Стивене-герое», так и в «Портрете». Биографические данные приводятся у Станислава Джойса (STANISLAUS JOYCE. *Op. cit.* P. 151–153) и Эллманна (ELLMANN. J.J. P. 61). Кроме цитат и упоминаний Бруно, обнаруживаемых во всех произведениях Джойса, начиная с «Торжества черни» и кончая «Помином», Джойс будет напрямую говорить о Бруно в рецензии на книгу Дж. Льюиса Макинтайра «Джордано Бруно» (эта рецензия была опубликована в 1903 г. в дублинской «Daily Express» и воспроизведена в «Critical Writings» [«Критических сочинениях»]). Здесь Джойс высказывает полное осознание того факта, что у Бруно в счет идет не столько оппозиция противоположностей, сколько конечный призыв к единству. Однако Джойс не остается глух и к диалектическому призыву (цитаты из «Помина» почти всегда будут именно в этом смысле), а также учитывает истолкование Бруно, данное Колриджем, подчеркивавшим этот аспект: «Every power in nature or in spirit must evolve an opposite as the sole condition and means of its manifestation; and every opposition is, therefore, a tendency to reunion» («Каждая сила в природе или в духе должна выработать свою противоположность как единственное условие и средство своего проявления; и поэтому каждая оппозиция представляет собою тенденцию к воссоединению»; «Эссе XIII» в «The Friend» [«Друг»]). Джойс цитирует несколько неточно; но все же важна именно эта отсылка через Колриджа — к Бруно, у которого Джойс почерпнул также импульсы к своему открытию Вико. Еще в этом очерке от 1903 г. мы находим утверждение, недвусмысленно свидетельствующее о том, что в эволюции Джойса Бруно занимал центральное место: «Более, чем Бэкон или Декарт, он (Бруно) должен считаться отцом того, что называется современной философией». Опять же,

модополнительны»: «For the prize of your save is the price of my spend» \*. Диалектика порядка и приключения — это само условие приключения, даже если порядок при этом окончательно подвергается в кризис.

Тогда получается, что если мы желаем определить философский статус поэтики «Помина», нам, возможно, не удастся сделать ничего более удачного, чем снова обратиться к тем определениям космической реальности, которые дают нам Николай Кузанский и Джордано Бруно<sup>131</sup>. «Финнеганов помин» — это произведение, в котором *coincidentia oppositorum* \*\* заново сливается в тождество противоречий: «...by the coincidance of their contraries reamalgamerge in that identity of undiscernibles...» \*\*\* — но в этой волне тотальности противостояние не исчезает, а, напротив, возникает снова и снова. Здесь отрицания и антипатии поляризуются («equals of opposites... and polarised for reunion by the symphysis of their

\* ФП 418. 21, строка из баллады Кузнечика:

«Приз твоих сбережений — цена моих трат».

\*\* Совпадение противоположностей (лат.).

\*\*\* 1) «...благодаря совпадению своих противоположностей они заново сливаются и смешиваются в это тождество неразличимых...»; 2) «...благодаря совпаданцу своих противоположностей они заново сливашиваются в это тождество неразличимых...» (ФП49. 35-36 — 50. 1).

в одном письме к Харриет Шоу Уивер от 1 января 1925 г. Джойс замечает: «Его философия — это некий тип дуализма: всякая природная сила должна развиться в свою противоположность, чтобы осуществиться сама, а из оппозиции рождается единение...». Прямые цитаты из Кузанца в ФП содержатся на стр. 63 и 163. Напротив, Бруно упоминается более сотни раз: напр., *Trionfante di Bestia!*, ФП. 305. 15 («Торжествующий Зверя!» (*итал.*): намек на название трактата Бруно «Изгнание торжествующего зверя» [*«Spaccio di bestia trionfante»*, 1584 г. — А. К.]).

132 *Libri physicorum Aristotelis explanati*, Opera Latina III («Разъяснение книг „Физики“ Аристотеля»: Латинские произведения, III).

antipathies...» \*), как и для Бруно есть некий «внутренний смысл» всякого тела, благодаря которому всякое конечное и ограниченное существо причастно жизни целого, не теряя при этом, однако же, своей индивидуальности, испытывая притяжение и отталкивание других тел в силу симпатии и антипатии. И ни одну норму поэтики нельзя с большим успехом применить к последнему произведению Джойса, чем эту рекомендацию Бруно:

«Ты откроешь в самом себе возможность доподлинно совершить этот прогресс, когда тебе удастся достичь некоего различного единства, отправляясь от некоей смешанной множественности... отправляясь от частей без формы и многообразных, приспособить к себе то **всё**, которое обладает формой и единством»<sup>132</sup>.

От приятия (и, более того, от умножения) плюральности — к единой душе, управляющей всем: «Финнеганов помин» осуществляет это указание, становясь своей собственной поэтикой; невозможно уяснить себе значение того или иного слова и его отношений

\* «Равенства оппозиций... и поляризованное ради воссоединения посредством сращивания их антипатий...» (ФПг2. 8, 10–11).

133 «Hinc omnia in omnibus esse constat et quodlibet in quolibet... In qualibet enim creatura universum est ipsa creatura, et ita quodlibet recipit omnia, ut in ipso sint ipsum contracta. Cum quodlibet non possit esse actu omnia, cum sit contractum, contrahit omnia, ut sint ipsum» («De docta ignorantia», II. 5)

(«Поэтому очевидно, что *все* находится во *всем*, и *все-что-угодно* — во *всем-чем-угодно*... Ведь в любом творении универсум — само это творение, и, таким образом, *все-что-угодно* принимает в себя *все*, чтобы в нем самом это *все*, стянувшись, стало им самим. Поскольку *все-что-угодно* не может актуально быть *всем*, то, стянувшись, оно стягивает *все*, чтобы *все* стало им» (лат.) («Об умудренном незнании», II. 5),

а также:

«omnia igitur ab invicem differre necesse est... ut nullum cum alio coincidat» («De docta ignorantia», III. 1)

(«поэтому все вещи по необходимости должны отличаться друг от друга... так что ни одно не совпадает с другим» (лат.) («Об умудренном незнании», III. 1).

Углубленное рассмотрение этих перспектив мысли Кузанца см.: G. SANTINELLO. *Il pensiero di N. Cusano nella sua prospettiva estetica* [Дж. Сантинелло. «Мысль Н. Кузанского в ее эстетической перспективе»]. Padova, Liviana, 1958.



со всеми прочими, если не иметь в виду возможное целостное объяснение всего тома. И все же каждое слово проясняет смысл книги, каждое слово задает некую перспективу взгляда на книгу и направление, ведущее к одному из возможных пониманий книги. Кажется, эта ситуация на эстетическом уровне осуществляется учением Кузанца о *complicatio*\*: в каждой вещи актуализуется все, и все содержится в каждой вещи; всякая вещь предстает в конце концов некоей перспективой взгляда на универсум и его *стяжением* (*contractio*). Но именно осуществление этого стяжения приводит к тому, что не может быть двух одинаковых существ, ибо каждое из них сохраняет некую неустранимую особость, позволяющую ему отражать мир в неявной и индивидуальной мере<sup>133</sup>. И не случайно Джойс неоднократно цитирует Кузанца, поскольку именно у этого автора, в тот решающий исторический момент, когда схоластика распадается и рождается гуманистически-современное умонастроение, пролагает себе путь многомерное видение реальности, бесконечности возможных перспектив, универсальной Формы, которая

\* «Сворачивание» (лат.): одно из центральных понятий философии Николая Кузанского.



может быть освещена под различными углами зрения, так что обнаруживаются ее неисчерпаемые взаимодополнительные обличья. Именно появление этого нового умонастроения (все еще оплодотворенного дуновением метафизики, насыщенного средневековыми реминисценциями, все еще далекого от современного духа, как далеко от современного духа все каббалистическое и магическое умонастроение Бруно) знаменует собою разрыв со средневековым доверием к неизменности и единственности формы. Отсылая к Кузанцу, Джойс воистину приносит в жертву свою юношескую томистскую эстетику. Для святого Фомы форма могла также обладать чем-то вроде *appetitus* \* к некоей дальнейшей форме, но она всегда оставалась той же самой формой, и в ней всякий формообразующий *nisus* \*\* успокаивался, совершая четырехугольное, однозначное, компактное добавление к незыблемости универсума. В Кузанце, напротив, дрожат тысячи новых предчувствий, космос разламывается на грани, наделенные тысячами возможностей: определенность мира приближается к тому, чтобы стать, как это будет затем у Бруно,

\* Влечения (*лат.*).

\*\* Порыв (*лат.*).

134 О этом аспекте философии Бруно см.: E. CASSIRER. *Storia della filosofia moderna* [Э. КАССИРЕР. «История философии Нового времени»]. Libro II. Torino, Einaudi, 1954. Vol. I. P. 332 ff.

135 И читал он его в переводе Дж. Толанда (J. TOLAND. *A Collection of Several Pieces with an Account of Jordano Bruno's Of the Infinite Universe and Innumerable Worlds* [«Собрание различных произведений с изложением книги Джордано Бруно «О бесконечной вселенной и о бесчисленных мирах»»]. London, 1726). К Толанду Джойс дважды отсылает в «Помине», см.: J. ATHERTON. *The Books at the Wake* [Дж. ЭЙТЕРТОН. «Книги на помине»]. P. 286; на с. 35–37 — анализ отсылок к Бруно и Кузанцу.

136 Об отношении Бруно к Копернику и к бесконечности миров см.: EMILE NAMER. *La nature chez G. Bruno* [Эмиль Намэ. «Природа у Дж. Бруно»], in: «Atti del XII Congr. Int. Di fil.». Firenze, Sassoni, 1961. P. 345 ff. ЭЙТЕРТОН (ATHERTON. Op. cit. P. 52–53) перечисляет целый ряд высказываний, относящихся одновременно и к метафизике, и к оперативной поэтике, которыми управляется «Помин» и которые, несомненно, восходят к Бруно и Кузанцу: «Существует бесконечность миров; всякое отдельное существо обладает своей индивидуальной жизнью; всякое слово стремится отражать в своей собственной структуре структуру произведения; всякое слово наделено естественной тенденцией к переходу в иное состояние и потому (здесь — отсылка к Фрейду) характеризуется предустановленной двусмысленностью».

бесконечностью возможных миров. Универсум Бруно одушевляется непрерывной тенденцией к трансформации; всякий конечный индивидум в своем устремлении к бесконечному движется к образованию новых форм, и диалектика конечного и бесконечного осуществляется только и подлинно в безудержном процессе космической метаморфозы: всякое существо носит в себе зародыш будущих форм, гарантирующих его бесконечность<sup>134</sup>. Джойс читал трактат Бруно «О бесконечной вселенной и мирах»<sup>135</sup>, и одна из подразумеваемых и прямо выраженных аксиом «Помина» — это именно мысль о бесконечности миров, наряду с другой, самоочевидной: о метаморфической природе каждого слова, каждого этимона, готового немедленно стать «другим», разорваться в новые семантические измерения. И если Бруно подошел к этому видению мира через открытие Коперника (в нем он узрел крушение статической и ограниченной концепции Космоса), то Джойс через посредство Бруно еще в молодости открывает путь к тому, чтобы поставить под сомнение незыблемый и ограниченный универсум Схоластики<sup>136</sup>.



Но при этом у Джойса опять же происходит слияние различных поэтик и противоречивых культурных влияний, так что последнее произведение Джойса реализует одновременно образ космоса Кузанца и Бруно и указания позднеромантической поэзии, универсум *correspondances*\* Бодлера, тождеств Рембо, окончательное слияние звука, слова и действия, о чем мечтал Вагнер, у которого, как видно вполне ясно, позаимствована техника *leit motiv*\*\* — все влияния символизма, приходившие к Джойсу из юношеского чтения и из откровений книги Саймонса; а также перевод в новый культурный контекст и на более зыбкую метафизическую основу того космического дыхания, которое было свойственно великим учителям эпохи Возрождения, разбудившим Стивена от его догматического сна.

#### Эпифания как эпистемологическая метафора

Но в этом универсуме, в одновременно возрожденческом и позднеромантическом, происходят явления, которых не могли

\* Соответствий (*фр.*).

\*\* Лейтмотива (*нем.*).





предвидеть ни Бруно, ни символисты; и поэтика, основанная на указаниях на эти явления, приводит к таким структурным результатам, которые напоминают скорее некоторые аспекты современной науки, нежели другие, более почтенные мировоззрения. Так, в «Помине» (как это было уже в «Улиссе», но не в таком объеме) происходит перенос явлений, описанных современными научными методологиями, в саму структуру дискурса; тем самым произведение становится огромной *эпистемологической метафорой*. Заметьте: метафорой, то есть не буквальным переводом тех или иных эпистемологических ситуаций, а предложением ситуаций, структурно им аналогичных. Кроме того, в данном случае произведение невозможно и не должно сравнивать с какой-либо определенной системой, из которой проистекал бы тот или иной «ортодоксальный» образ: речь идет скорее о том, чтобы вычленить в произведении мотивы, которые можно возвести к достижениям науки, зачастую друг другу противоречащим; как будто бы автор смутно почувствовал возможность видеть вещи нетрадиционно и мало-помалу применял к языку иные «оптики», находя в языке гамму перспектив,



способных сосуществовать там, где, в пределах ряда строгих концептуальных определений, принятие одной из таких перспектив исключило бы все прочие.

Так, например, можно увидеть, как в этой книге ставятся под вопрос понятия времени, тождественности и причинной связи, что заставляет думать о некоторых дерзновенных космологических гипотезах, выходящих даже за пределы (и без того тревожащие) теории относительности. В самом деле, подумаем о некоей причинной цепи, в которой, имея два события А и В, можно установить, что В рождается из А, и потому между А и В устанавливается линия преемственности согласно временному порядку («порядку», еще не совпадающему с «необратимостью» самого времени). Эпистемологи определяют такой тип причинной цепи как «открытый» — в том смысле, что, проходя по ней, мы вовсе не обязаны возвращаться в исходную точку. Таким образом, говоря об «открытой» причинной цепи, ученый использует это слово в смысле, весьма отличном от того, которым пользовались мы, говоря об «открытом произведении». Напротив, открытая причинная цепь как раз дает гарантию замкнутого порядка событий, в котором связи осуществляются



согласно порядку, не подлежащему какому-либо изменению. Однако если устанавливается «замкнутая» причинная цепь, то есть такая, в которой некое событие может стать причиной других, каковые, в свою очередь, представляют собою отдаленную его причину, тогда уже невозможно навязать времени какой-либо порядок. Таким образом, этот факт ставит под вопрос принцип тождественности, в свете которого можно было установить различие между двумя событиями: как объясняет Рейхенбах, в замкнутой причинной цепи запросто может случиться так, что я встречусь с самим собой, каким я был десять лет назад, и смогу с этим человеком поговорить; а десять лет спустя эта ситуация сможет фатальным образом повториться — с той лишь разницей, что в первый раз я был самим собою на десять лет моложе, а во второй раз я смогу быть самим собою на столько же лет старше, говорящим с неким третьим лицом и пытающимся убедить его, что мы — одно и то же лицо (или наоборот: в причинной цепи такого типа принцип тождественности уже не имеет никакого значения). Конечно, в той физической вселенной, где мы живем, таких ситуаций не бывает, и даже теория Эйнштейна

137 См.: HANS REICHENBACH. *The Direction of Time* [ХАНС РЕЙХЕНБАХ. «Направление времени»]. University of California Press, 1956. Ch. II, par. 5; рус. пер.: «Направление времени». М., 1962; см. также: *Philosophie der Raum-Zeit-Lehre* [«Философия учения о пространстве и времени»]. Berlin & Leipzig, 1928. P. 167 [рус. пер.: «Философия пространства и времени». М., 1985. — А. К.]. О предварительном определении этой проблемы см.: *La nascita della filosofia scientifica* [«Рождение научной философии»]. Bologna, Il Mulino, 1961. P. 143–153 [английский оригинал: *The Rise of Scientific Philosophy*. Berkeley, Los Angeles, 1951. — А. К.]. Здесь Рейхенбах напоминает также о том, что абстрактная наука постигает возможные структуры мира, которые не имеют никаких соответствий в обыденном воображении и которые потому нельзя помыслить в воображении, а мысль о них не сопровождается какими-то особыми эмоциями. Однако он замечает, что эта невозможность (например, понятие относительности одновременности) может стать возможной для будущих поколений, которые благодаря новым реальностям практического свойства (космические полеты, межпланетное сообщение) будут напрямую сталкиваться с пространственно-временными ситуациями, доступными ныне лишь для теоретических гипотез: «Верно, что науки, намереваясь приступить к логическому анализу, отвлекаются от эмоционального содержания, но столь же верно и то, что они открывают нам новые возможности, которые в один прекрасный день, возможно, позволят нам пережить совершенно новые эмоции» (p. 153). Так вот: аргументы, развивавшиеся выше, подводят нас к мысли о том, что одна из функций искусства — не предвосхищать достижения науки на уровне фантазии, но «знакомить» обыденные чувства с этими достижениями, превращая в «наглядно», формально доступные такие ситуации, которые ныне способен изобразить только разум, но которые впоследствии станут доступны и эмоциональному участию.

не требует существования замкнутых причинных цепей. Тем не менее, если рассуждать логически, можно помыслить и такого рода вселенную, и «формально» в такой мысли нет ничего противоречивого<sup>138</sup>.

Перенося этот вопрос на уровень связей повествовательных, мы можем отметить, что в традиционном романе мы встречаемся именно с открытыми причинными цепями, в которых событие А (напр., сладострастие Дона Родриго) без всяких сомнений рассматривалось как причина ряда событий В, С, D (бегство обрученных, похищение Лючии, изгнание Ренцо); при этом невозможно было приписать, например, сладострастие Дона Родриго тому факту, что Ренцо как-то раз участвовал в народном восстании<sup>(103)</sup>. В такой книге, как «Финнеганов помин», напротив, ситуация совсем иная: в зависимости от того, как понимается то или иное слово, полностью меняется ситуация, намеченная на предыдущей странице, и в зависимости от того, как толкуется та или иная аллюзия, сама тождественность того или иного персонажа, появляющегося где-то ранее или впоследствии, ставится под вопрос и деформируется. Книга заканчивается не потому, что она была тем или иным образом





начата: можно сказать, что она начинается потому, что была закончена именно так. Последняя фраза определяет собою первую, причем не в смысле некой «фантастической» необходимости (исходя из требований стилистического единства произведения), но именно в смысле самом банальном, грамматическом и синтаксическом. Ясно, что отмена индивидуальных личностей и одновременное присутствие персонажей, исторически крайне друг от друга далеких, осуществляется в порядке «сюжета»; но ведь это могло бы произойти в любом научно-фантастическом романе, где при условии обратимости времени главный герой вполне мог бы встретиться с Наполеоном и побеседовать с ним. Однако в «Помине» совместное присутствие различных исторических лиц осуществляется потому, что существуют точные структурные и семантические условия, благодаря которым отвергается привычный для нас причинный порядок и устанавливаются замкнутые семантические цепи, в силу которых все произведение в целом оказывается «открытым» (в смысле, разъясненном нами ранее, а не в смысле физическом, о котором шла речь немного выше), поскольку читатель не обязан уважать некий

138 См., напр.: JOHN PEALE BISHOP. *Finnegans Wake* [Джон Пил Бишоп. «Финнеганов помин»], in: *Collected Essays of J. P. B.* [«Собрание эссе Дж. П. Б.».]. London—New York, Ch. Scribner's Sons, 1948: слова меняют смысл в зависимости от наблюдателя, устанавливается некая семантическая одновременность, разрывающая причинно-следственную связь (р. 500 ff.). Тиндалл (TINDALL. *Op. cit.* P. 59) напоминает о том, что Блум был трехмерен (тогда как персонажи традиционного повествования двухмерны), а Иэрвикер — реальность четырехмерная.

данный причинный порядок, и к этому его не принуждает какая-либо строгая система отсылок.

Но, как уже говорилось, возможны и другие эпистемологические ключи; и потому не ошибался тот, кто увидел в этой книге (с большим основанием, чем в «Улиссе») релятивистский универсум, где каждое слово становится пространственно-временным событием<sup>138</sup>, связи которого с другими событиями меняются в зависимости от позиции наблюдателя (от решения, принятого им перед лицом семантической провокации, содержащейся в каждом слове). Таким образом, мы можем утверждать, что в универсуме «Помина» господствует изотропия — в том смысле, что «в подходящей системе координат наблюдателю, взирающему в различных направлениях, ни одно из них не кажется предпочтительным. В системе координат, избранных подходящим образом, идеализированный универсум, лишенный прерывности, кажется тождественным во всех направлениях — или, как мы говорим, он изотропичен. В то же время такой универсум *однороден* — в том смысле, что «наблюдатели, расставленные в разных местах универсума, описывая его историю в системе координат —

139 LEOPOLD INFELD. *Sulla struttura del nostro universo* [ЛЕОПОЛЬД ИНФЕЛЬД. «О структуре нашей вселенной»], in: *Albert Einstein scienziato e filosofo* [«Альберт Эйнштейн, ученый и философ»]. Torino, Boringhieri, 1958.

различных, но выбранных подходящим образом, — обнаружат, что их истории тождественны по содержанию; таким образом, невозможно будет отличить одно место универсума от другого»<sup>139</sup>. Кажется, эта космологическая гипотеза подтверждается таким произведением, в котором принимаемый нами истолковательный ключ намечает различные направления чтения, но постоянно подводит нас к вечному возвращению одной основной темы. Конечно, и здесь нам не следует искать у Джойса фигурального перевода представлений *какой-то* одной науки, как не следует и задаваться абсурдными вопросами наподобие того, действительно ли перед нами вселенная Эйнштейна или же вселенная Де Ситтера<sup>(104)</sup>, или же в какой степени эта природа книги, способная расти и распространяться при каждом чтении, подтверждает гипотезу о «красном смещении». То, что сказал Джойс о «Новой науке», заставляет нас проявить бдительность: в «Помине» перед нами — рикошет культурных данных; не перевод, а парафраз. И поскольку речь идет о парафразе не какой-то одной системы понятий, но многих систем, притом не всегда сводимых воедино, то намеки Джойса нельзя втиснуть в рамки какой-либо



единообразной культурной модели. Поэтому выявление различных влияний и связей происходит не посредством вычерчивания схематической решетки, позволяющей нам шаг за шагом проследить систему соответствий (что было бы не только бесполезно, но к тому же неоправданно и опасно методологически), но именно благодаря улавливанию массы внушений, которые современные читатели усматривают в книге, причем каждый из них выделяет в ней некую особую отсылку, намек, зримое воплощение чего-то витавшего в воздухе. И если разные критики обнаруживают в «Помине» разные предметы, то происходит это потому, что предметы эти там действительно есть, но они не сводимы к систематическому единству — скорее они обыграны в головокружительном взрыве лингвистического материала. Именно потому, что материал этот выстраивается по небывалым правилам, он внушает мысль о некоем глубинном условии, общем для всей современной культуры, а именно — чувстве того, что мы находимся перед неким образом мира, который уже не тот, что был раньше, и изменяется у нас на глазах, внося разлад между воображением и интеллектом, чувствами и разумом, формами

140 Уильям Трой (WILLIAM TROY. *Notes on F. W.* [«Заметки о ФП»], in: «Partisan Review», Summer 1939) определяя «Помин» как «нечто вроде логоса, пригодного для Эйнштейнова видения вселенной», утверждает: «Мы забыли о том, что специфическая роль поэзии заключается в том, чтобы не столько описывать и анализировать некую ситуацию, сколько выражать наше отношение как аффективный синтез различных эмоций, порождаемых этой ситуацией». Это утверждение может привести нас к лирико-сентиментальному представлению о поэзии, значительно сужая тем самым область поэтического. Мы не хотим сказать, что произведение предлагает лишь эмоциональный эквивалент той формы вещей, которую прочие способности, в свою очередь, могут познавать; и это вовсе не значит, что такое «познание», осуществленное в эмоции и посредством эмоции, предшествует тому, что осуществляется через иные каналы (см. прим. к с. 107). В таких случаях, как ФП, искусство производит некую форму, некую конкретную структуру; и эта форма постигается и проницается в ряде актов понимания, приглашающих воспринимающего к рационализирующей позиции, а зачастую — к ученой аргументации. Однако как только эта форма будет ухвачена во всей ее органической сложности, она внушает мысль о существовании некоей аналогичной структуры, которую до сих пор мы могли только *мыслить* через формулы, но не *воображать* наглядно и зримо. В тот момент, когда начинает проглядывать возможный облик этих реальностей, иным способом не вообразимых, разражается целый процесс эмоционального участия, являющийся более поздним по отношению к тому нормальному процессу эмоционального участия, который осуществляется при восприятии и толковании некоей художественной формы.



воображения и формулами логики. В этом смысле «Помин» исполняет роль посредника и обращает наше внимание на то, что формулы новой логики могут найти соответствующую *фигуру*; но поскольку фигура не всегда может передать абстрактную форму некоего высказывания, мы получаем фигуры «двусмысленные». В силу того, что фигуры эти отражают нечто невообразимое, они предлагают некий эмоциональный эквивалент этого «чего-то», смутную убежденность, которая сопровождает восприятие этого «чего-то», и, наконец, чувство неспособности постичь его. Тем самым книга показывает, что даже видение мира, выразимое лишь согласно чистым гипотезам разума (и поддающееся проверке только посредством инструментов, превосходящих возможности чувств), может все же сопровождаться эмоциональным опытом и в самом деле находит нечто вроде *реципиента* в другом типе структуры, в структуре лингвистической. Так повествовательная структура, отличная от структур логики, тем не менее передает то же самое эмоциональное содержание, тот же самый тип благоговейного головокружения перед лицом тайны некоего мира, постичь который нам пока что не удастся<sup>140</sup>.

141 *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of «Work in Progress»* [«Наша экзаминация кругом его фактификации для продвигации „Вещи в работе“». — А. К.]. Paris, Shakespeare & Co, 1929.

142 «Что ужасно — так это жить сегодня с умонастроением восемнадцатого века... Мы осознаем новые измерения и новые обязательства, исходящие из мира науки и налагаемые на нас, но предпочитаем удалиться в мир знакомый и спокойный. Джойс, Паунд и Элиот были первооткрывателями этой новой земли; они показали нам, что понимание ослабляет чувство страха»: THORNTON WILDER. *Joyce and the Modern Novel* [Торнтон Уайлдер. «Джойс и современный роман»], in: *A J. J. Miscellany* [«Сборник работ о Дж. Дж.»]. Magalaner, seria 1, New York, 1957. P. 11–19. «Так философия по множеству путей удалилась в чистую Логiku. Даже оставаясь, как прежде, привязана к своей философской точке зрения, она все же чувствует себя обязанной исключить из своего ведения области этики и метафизики. Она сама положила конец эпохе своей универсальности, эпохе великих компе́ндиумов; ей пришлось устранить самые жгучие свои вопросы из своего логического пространства — или, как говорит Витгенштейн, переадресовать их мистике. И именно здесь — та точка, где начинается миссия поэтического. Миссия познания тотальности, помещаемого поверх всякой эмпирической или социальной обусловленности, миссия обретения того познания, благодаря которому человеку все равно, в какую эпоху ему жить: в феодальную, буржуазную или пролетарскую. Это попросту долг литературы перед лицом абсолютного характера познания»: HERMANN BROCH. *James Joyce und die Gegenwart* [Герман Брох. «Джеймс Джойс и современность»]. Кроме того, ФП (как уже прежде — «Улисс») будет пониматься как «искусственная реконструкция трансцендентного видения опыта»: LEVIN. Op. cit. P. 29.

Иными словами, посредством произведения вырисовывается некая новая форма мира, но произведение не притязает на то, чтобы высказать эту форму: как отмечал Сэмюэл Беккетт, «Финнеганов помин» не повествует о чем-то — он сам является *чем-то*<sup>141</sup>. Итак, это «безличная» конструкция, которая становится «объективным коррелятивом» некоего личного опыта. Одним словом, кажется, что Джойс, приняв некое решение (которое не знаешь, как назвать: религиозным или саркастическим), хочет сказать нам: «Вы замечаете, что форма универсума изменилась, но уже не можете ее постичь — точно так же и я; вы замечаете, что в этом мире вы уже не сможете двигаться согласно критериям тысячелетней давности, освященным целой культурой, и то же самое замечаю я сам. Что ж: вот я возвращаю вам Ersatz \* мира, который в ином случае божественен, вечен и непостижим — „whorled without aimed“<sup>(105)</sup>, то есть мира („world“)-водоворота („whirl“), лишённого цели („aim“). Но он, во всяком случае, наш, он представлен в человеческом порядке языка, а не в непостижимом порядке космических событий, и в этой области мы можем противостоять ему и понять его»<sup>142</sup>.

\* Эрзац (нем.).

Есть разные способы понять функцию Книги: это представления, зачастую противоречащие друг другу, порою неприемлемые; но все они тем не менее авторитарно призывают видеть в Книге своего рода вклад в некое познание мира.

143 См. некоторые выводы Литца (Litz. *Op. cit.* P. 124) и Нуна (Noon. *Op. cit.* P. 152), который говорит о «сведении некоей связи реального к лингвистическому жесту».

Какова связь между этим миром и миром реальным? Снова, почти неприметно, на помощь нам может прийти поэтика эпифаний: снова поэт вырезал из некоего контекста событий то, что казалось ему наиболее значительным (на сей раз — универсум лингвистических связей), и предложил нам то, что сам считал постижимой сущностью, *quidditas* («чтойностью») реального опыта. «Финнеганов помин» — это огромная эпифания космической структуры, разрешающейся в языке <sup>143</sup>.

#### «Гисперийская» поэтика

Но великая комедия перипетий и узнаваний, предлагаемая нам Джойсом, когда мы пускаемся на поиски его культурных мотивов и вычленим его поэтики, приберегает для нас еще одно открытие, которое, несомненно, прольет некий двусмысленный и противоречивый свет на все то, что утверждалось до сих пор.

Что в действительности движет автором, когда он решает удалиться от мира вещей и углубляется в мир страницы, чтобы воссоздать на ней форму мира? Самый заметный ключ можно обнаружить именно

144 «Книга из Келлса» хранится в библиотеке Тринити-Коледжа в Дублине. Издание, пародируемое Джойсом в описании буквы, таково: *The Book of Kells, described by Sir Edward Sullivan, Bart., and illustrated with twenty-four plates in colour* («Книга из Келлса, описанная сэром Эдвардом Салливэном, баронетом, и иллюстрированная двадцатью четырьмя цветными гравюрами»). 2 ed., London—Paris—New York, Studio Press, 1920. Об отношении текста Джойса к книге Салливэна см.: ROBINSON-CAMPBELL. *A Skeleton Key to F. W.* [Робинсон-Кэмпбелл. «Отмычка к ФП»]. Op. cit. P. 90 ff. О Джойсе и «Книге из Келлса» в целом см.: ЭЙТЕРТОН (ATHERTON, цит. соч., часть II, гл. I). Джойс говорит об этой книге в одном из писем к Харриэт Шоу Уивер от 6 февраля 1923 г. О том, что дочь Джойса занималась миниатюрами, см.: СТЮАРТ ГИЛБЕРТ (STUART GILBERT). «Введение» к собранию писем Джойса. С. 33.

в том описании буквы, которое в то же время представляет собою определение книги и универсума. Этот дискурс на деле движется не только на трех уровнях «буква-книга-мир», но обладает также соответствием ученым и археологическим, представляя собою тщательный, в высокой степени образотворческий анализ (с намерением спародировать анализ прежний, критический) «Книги из Келлса», знаменитого ирландского манускрипта, украшенного миниатюрами в VII–VIII вв. н. э. Фразы из «Помина», которые мы уже цитировали выше как тексты по поэтике, отсылают к странице средневековой рукописи, начинающейся со слова «Tunc» \*, проводя четкую параллель между этой книгой и произведением Джойса<sup>144</sup>. А «Книга из Келлса» — это самый будоражающий пример средневекового ирландского искусства, которое и сегодня еще поражает своей искаженной и безудержной фантазией, запутанным вкусом к абстракции, парадоксальностью изобретений, превращающих эти манускрипты («Книгу из Дурроу», «Бангорский антифонарий», «Евангелиарий св. Галла»

\* «Тогда» (лат.). Ср. ФП, 122. 22–23: «the tenebrous Tunc page of the Book of Kells» («темная страница „Tunc“ „Книги из Келлса“»).





и другие произведения, появившиеся на свет из того же корня и распространившиеся по всей Европе) в первые проявления того ирландского гения, который, постоянно находясь на грани безумия, всегда на уровне провокации и раскола, дал культуре: в философии Скотта Эриугены — первый тревожный голос средневекового платонизма, в лице Свифта — беспощадного критика общества и изобретателя миров, столь же парадоксальных, сколь параллельных нашему, в системе Беркли — первую идеалистическую атаку на обычное представление о материальной реальности, в лице Шоу — разрушителя всякой приобретенной социальной нормы, в лице Уайльда — любезного и внушающего страх разрушителя всякого понятия современной ему морали и, наконец, в лице Джойса — разрушителя языка, величайшего дирижера современного разлада.

Так вот: эти манускрипты рождаются в Ирландии, брезгающей чужим, в Ирландии неподатливой, которая, став христианской и культурной, защищается от язычества, от воевавшего для себя Англию, от возрождения варварства, угнетающего Галлию, от процесса распада, который вся западная культура

145 Об этом расцвете ирландской культуры в эпоху Высокого Средневековья см. прежде всего: EDGAR DE BRUYNE. *Études d'Esthétique Médiévale* [Эдгар де Брейне. «Исследования по средневековой культуре»]. Brugge, 1946. Т. I. Кн. I. Гл. IV; далее, ETIENNE GILSON. *La Philosophie au Moyen Age* [Этьен Жильсон. «Философия в Средние века»]. Paris, Payot, 1952. Гл. 3; HELEN WADDELL. *The Wandering Scholars* [Хелен Уодделл. «Странствующие школяры»]. London, Constable & Co, 1927. Гл. 2; и MAIRE & LIAM DE PAOR. *Antica Irlanda Cristiana* [Майре и Лиам де Паор. «Древняя христианская Ирландия»]. Milano, Il Saggiatore, 1959. Сам Джойс посвятил ирландской средневековой культуре добрую часть своей лекции «Ирландия, остров святых и мудрецов», прочитанной в Триесте в 1907 г. (см.: *Critical Writings*. P. 153 ff.). Между прочим, в этой лекции Джойс обнаруживает известную запутанность и беспорядочность своих познаний, смешивая Псевдо-Дионисия Ареопагита со святым Дионисием Французским (на что указывает Элмани в примечании), и (ошибка еще более грубая, ускользнувшая и от внимания Элмана) Скотта Эриугену — с Дунсом Скоттом.

после смерти Боэция (уже бывшего свидетелем мира, клонящегося к упадку) и Каролингского возрождения давно уже претерпевает во всех своих проявлениях. Именно из этой Ирландии монахов-визионеров и диковинных непоседливых святых поднимется первое восстание во имя нового кругообращения культуры и искусства. Скольким обязана западная культура этому незаметному труду по сохранению и вызреванию, совершенному в ирландских монастырях и при дворах местных владык, — сказать нелегко; но нам все же дано знать, что труд этот осуществлялся в манере ученой и фантастической, безумной и блистательной, культурнейшей и варварской в одно и то же время, в постоянном упражнении по перекомпоновке и переиначиванию языка и изобразительных форм. Эти поэты и эти миниатюристы в изгнании, в молчании, хитроумно воссоздавали выразительные эмблемы своего народа <sup>145</sup>.

При полном отказе от реализма налицо был расцвет *entrelacs*\*: это изящно стилизованные формы зверей, маленькие обезьяньи фигурки среди невероятной геометрической листвы, способной покрыть собою целые

\* Витые и переплетенные орнаменты (*фр.*).



страницы (и хотя с виду это повторяющиеся орнаментальные мотивы, всегда одинаковые, как на коврах, в действительности каждый извив представляет собою новое изобретение); сплетение абстрактных спиралевидных изгибов, намеренно игнорирующее всякую геометрическую регулярность и всякую симметрию, покрытое самыми изысканными цветами — от розового до желто-оранжевого, от лимонного до малинового. Четвероногие и птицы, собаки, львы с телами других зверей, борзые с лебедиными клювами, невообразимо скорченные человекообразные фигурки (например, цирковой атлет, зажавший голову между колен и вывернувший шею, образовав при этом начальную букву слова), существа гибкие и гнущиеся, как цветные ластики, пробираются в сплетения узлов, высовываются из-за абстрактных украшений, сплетаются в начальные буквы, заползают между строк<sup>(106)</sup>; страница уже не замирает перед глазами: она, кажется, начинает жить собственной жизнью, и читателю не удастся избрать ориентир, позволяющий ее понять. Больше нет различия между животным, спиралью и *entrelac*: все смешивается со всем, но все же из общего фона вырезаются фигуры или намеки на фигуры,

146 ELLMANN. Op. cit. P. 559. О связях «Анны-Ливии» со средневековой мистерией см. письмо к Харриет Шоу Уивер от 13 января 1925 г. Что же касается Отцов и Учителей, упоминаемых в ФП, то мы можем обнаружить там (как это делает ЭЙТЕРТОН: ATHERTON, цит. соч.) Августина, Авиценну, Минуция Феликса, Иеронима, Иринея, а также таких писателей поздней Империи и Средневековья, как Авл Геллий и Макробий, святых Колумбу, Малахию, Патриция и так далее.

[Авиценну, или Абу Али ибн Сину (980–1037), конечно, никак не отнесешь к числу Учителей (а тем более Отцов) Церкви, хотя его влияние на развитие средневековой философии было значительным. *Св. Колум Килле* (ок. 521–ок. 597); см., напр., ФП 122. 26: Columkiller («Колумкиллер»). — А. К.].

и страница тем не менее рассказывает некую историю, но это история непостижимая, нереальная, абстрактная, а кроме того — сказочная, и действуют в ней протейические персонажи, самотождественность которых все время утрачивается: это и есть тот *meanderthale* <sup>(107)</sup>, по образцу которого Джойс построил свою книгу. И сделал он это потому, что Средневековье еще было для него призванием и судьбой, и «Помин» кишит отсылками к Отцам Церкви, к схоластам, глава об Анне-Ливии построена по образцу средневековой мистерии. И, возвращаясь к «Книге из Келлса»: Джойс повторял, что, где бы он ни оказывался, он всюду захватывал с собой ее копию и часами изучал ее технику, прибавляя при этом: «Это самая изысканно ирландская вещь, которая у нас есть... и многие начальные буквы — по существу, главы „Улисса“. Впрочем, вы можете сравнить многое из моего произведения с этими запутанными миниатюрами...» <sup>146</sup>.

Пока миниатюристы пускались в авантюры по созданию *entrelacs*, поэты «гисперийской» традиции <sup>(108)</sup> распространяли до крайних пределов известной тогда земли африканскую поэтику эпохи латинского упадка, барочную и ученейшую, занимаясь





тем, что кажется прямым предвосхищением начинания Джойса: изобретением новых слов. Эти срединные века были эпохой, когда поэты создавали такие словечки, как *collamen*, *congelamen*, *sonoreus*, *gaudifluus*, *glaucicomus*, *frangorico* \*; когда изобретались новые способы обозначения огня, один из которых — слово *siluleus*, «eo quod de silice siliat, unde et silex non recte dicitur, nisi ex qua scintilla silit» \*\*; когда вкус к дебатам на сугубо словесные темы достигает пароксизма и, как сообщает Виргилий Грамматик,

\* *Congelamen* — букв. «смерзшаяся глыба льда» (лат.), но в значении «толпа», «сонм» («Гисперийские речения», 210); *sonoreus* — «звучный», «шумный» (лат.; «Гисперийские речения», 59, 67, 112, 183, 190, 250, 321, 388, 477); *gaudifluus* — «радоструйный» (лат.; «Гисперийские речения», 3, 302); *glaucicomus* — «зеленовласый» или «голубовласый» (лат.; «Гисперийские речения», 246, 391, 538, 565); *frangorico* — «размолотить» (лат.), но в значении «огласиться шумом» («Гисперийские речения», 596).

\*\* «Скакунок», «потому что он выскакивает (*silit*) из кремня (*silex*), отчего и кремнем правильно называется лишь тот (камень), из которого выскакивает (*silit*) искра» (лат.): Публий Виргилий Марон Грамматик, «Эпитомы», I («О мудрости»); там же приводятся 12 вымышленных названий огня, из которых *siluleus* — одиннадцатое. Ср. также: Исидор Севильский. «Этимологии». XVI. 3 («О камнях»: PL 82. 562B): «Кремень (*silex*) — твердый камень, названный так потому, что из него выскакивает (*exsiliat*) огонь».



может случиться так, что риторы Губунд и Теренций проводят пятнадцать суток без еды и сна, споря о звательном падеже местоимения «его» («я»), и в конце концов дело доходит до драки<sup>(109)</sup>; когда англичанин Альдхельм Малмсберийский<sup>(110)</sup> ухитряется написать письмо, в котором на протяжении длинного отрывка все слова начинаются на букву «Р»<sup>(111)</sup>: «*Primitus pantorum procerum praetorumque pio potissimum, paternoque praesertim privilegio panegyricum poemataque passim prosatori sub polo promulgantes...*» \*. Это эпоха, когда в таком эсотерическом тексте, как *Hisperica Famina* («Гисперийские речения») <sup>(112)</sup>, мы обнаруживаем оноματοпеические описания вроде нижеследующего, которое стремится передать шум волн (его с великой охотой написал бы и сам Джойс):

*Noc spumans mundanas obvallat Pelagus oras,  
terrestres anniosis fluctibus cudit margines,*

\* «Поначалу, пользуясь преимущественно преблагочестивой, по-отечески покровительственной привилегией премногих предводителей и преторов, публикуя по поднебесью панегирик Пратворцу, перемежаемый поэмами...» (лат.). Таким образом Мальдхельм, обучавшийся у ирландца, хочет показать, что он тоже не чужд «гисперийскому» духу.

147 О поэтике *Anthologia Africana* («Африканской антологии»: *Anthologia Latina*, Riese, п. 19) см.: DE BRYUNE. Op. cit. От африканцев Флора, Фронтон, Апулей, Марциана Капеллы и Фульгенция через посредство таких галлов, как Сидоний Аполлинарий и Фортунат, совершается переход к поэтам кельтского, ирландского и британского происхождения. Именно на Пелагия, британца, набрасывается святой Иероним, обвиняя его язык в намеренной темноте и сложности, будто бы отождествляя религиозную ересь с литературной [*praegravatus scotorum pultibus*]: «обожравшийся скоттскими кашами», см. PL XXIV, 682. — А. К.]. Именно здесь — отдаленное начало некоего *trobar clus* («замкнутого стиля»), рождающегося ради защиты, в уединении и в изгнании. Типичный и самый причудливый памятник этого состояния культуры — *Hisperica Famina* («Гисперийские речения». Изд. F. J. H. Jenkinson, Cambridge, 1908), написанный примерно в VII веке («творение, присвоить себе которое не желает ни один народ» — Waddell. Op. cit. P. 40). Вычленив в нем рациональные синтаксические конструкции представляется невозможным, и полезнее, по видимому, принять этот поток эпитетов, ономотопей и аллитераций скорее как ряд образов, нежели как ряд упорядоченных идей, как отмечает Э. К. РАНД (E. K. RAND. *The Irish Flavour of «Hisperica Famina»* [«Ирландский аромат „Гисперийских речений“], in: «Ehrengabe K. Strecker» [«Почетный дар К. Штрекеры»]. Dresden, 1931), который к тому же проводит прямое сравнение с ФП и отмечает, что произведение Джойса «дает новое доказательство тому, что свобода *Hisperica Famina* [„Гисперийских речений“], ныне ужасающе превзойденная, — это черта ирландская, дикарско-ирландская черта».

148 «*Leporia est ars quaedam locuplex atque amoenitatem mordacitatemque in sua facie praeferens, mendacitatem tamen in sua internitate non devitans; non enim formidat maiorum metas excedere sed nulla reprehensione confunditur*».

saxeas undosis molibus irruit aulonias,  
 infimas bomboso uortice miscet glarias,  
 astrifero spargit spumas sulco.  
 sonoreis frequenter quatitur flabris <sup>147\*</sup>.

А еще это было время, когда латинские слова намеренно смешивались с греческими и еврейскими, когда грамматик Виргилий <sup>(113)</sup> предлагал как науку «*leporia*», искусство оригинального образа (прекрасного, поскольку изысканного и противоречащего традиции); когда рождается, далее, герметический вкус, доведенный до крайних пределов, и поэма начинает нравиться лишь в том случае, если она представляет собою проблему <sup>148</sup>. Появляются (как уже в эпоху Авсония и на протяжении всего последующего периода заката римской культуры) акростихи, алфавитные поэмы, фигурные стихотворения, центоны, которые были, по сути дела, не чем иным, как попыткой выжать

- \* Сей пенящийся мирове окружает Океан берега,  
 Земные вековыми потоками куёт границы,  
 На скалистые волновыми глыбами обрушивается  
 ущелья,  
 Донные шумливым водоворотом мешает пески,  
 В звездоносную брызжет пеной борозду,  
 От звучных частенько сотрясается дуновений...

(«Гисперийские речения», 383–388); ср. рус. пер. Д. Б. Шабельникова в кн.: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. С. 216.

«Острячество — это некое избыточное искусство, с виду отмеченное приятностью и кусачестью, однако во внутренности своей не избегающее лживости: ведь оно не трепещет переступить пределы, положенные предками, не смущаясь никакими упреками».

(*Virgilii Maronis grammatici opera*, изд. Huemer, Leipzig, 1886). О невероятной фигуре этого плута, уроженца Бигора или Тулузы, жившего примерно в VI веке, см.: D. TARDE. *Les Epitomes de Virgile de Toulouse* [Д. ТАРД. «Эпитомы Virгилия Тулузского»]. Paris, 1928, а также уже упомянутые книги ДЕ БРЕЙНЕ и УОДДЕЛ (DE BRUYNE, WADDELL); о связях Virгилия с ирландской поэзией (а опосредованно — и с Джойсом) см.: F. M. BOLDEREFF. *Op. cit.* P. 15.

149 Вся африканская и кельтская традиция заново задает загадки Симфосия, появившиеся на свет в IV–V веках и распространявшиеся в ирландских сборниках (см. этот сборник из сотни стихотворных загадок в русском переводе М. Л. Гаспарова: «Загадки Симфосия», в книге «Поздняя латинская поэзия». М., 1982. С. 415–432. — А. К.). Но этот вкус к загадочным выражениям (который во времена поздней Империи воплощался еще в загадке, выраженной понятными словами) переносится на саму конструкцию слов, на создание метафорических выражений в самой ранней англосаксонской поэзии на народном языке. В древней ирландской поэзии появляются *kenningar* («кеннинги»: древнеисл.), эсотерические метафоры, речевые обороты, ошеломляющие читателя и прячущие дискурс за рядом эмблематических фигур. *Kenningar* («кеннингам») свойственно выражать мысль только в некоей комбинации слов, связывающих некие второстепенные идеи с главной, см.: WAGNER F. *Étude sur l'ancienne poésie nordique* [ВАГНЕР Ф. «Исследование о древненинорвежской поэзии»]. Paris, Hermes, 1937; см. также: LECOIS-GAZAMIAN. *History of English Literature* [ЛЕГУИ-ГАЗАМИАН. «История английской литературы»]. London, Dent & Sons, 1926. Гл. I. P. 3–54. ЛЕГУИ-ГАЗАМИАН отмечает, что метафора

всю оставшуюся красу из разъятых членов классической культуры за счет их новой перекomпоновки <sup>149</sup>.

Это и есть то Средневековье, с которым связан «Финнеганов помин»: Средневековье, переживающее кризис, скрывающееся в уединении и предающееся интеллектуальным развлечениям; но это также Средневековье сохранения и вызревания, когда латинский язык подвергает испытанию свои способности к учености (в то время как народные языки с большим трудом самостоятельно набирали силу) и утончается, чтобы, став обработанным, точным и способным выразить суть, послужить нуждам великой философской эпохи схоластики. Скорее из этого Средневековья, нежели от Вико, Джойс перенял вкус к этимологии: он получает его, Бог весть по каким каналам, от Исидора Севильского. Речь идет о технике, согласно которой в том случае, если обнаруживается случайное подобие между двумя словами, это подобие возводится в ранг глубокой необходимости, вскрывающей сущностное родство не только между словами, но и между двумя реальностями. Джойс усваивает эту подсказку и на этой технике основывает свои каламбуры, превращая тем самым

часто сгущается в составное слово, а Де Брейне (De Bruyne) напоминает о том, что и в древнеанглийском, и в древнегэльском (древнеирландском) составные слова, равнозначные перифразы и эпитеты, предшествующие слову, зачастую нагромождаются, производя впечатление варварски переливающихся самоцветов. «В то время как современный английский — это ярко выраженный аналитический язык, древнеанглийский был языком достаточно сложной структуры, который мы можем сопоставить с современным немецким... Этот язык... был естественным образом приспособлен к образованию составных слов, подчас весьма сложных, — точно так же, как это происходит ныне в немецком; и в силу этой привилегии использование перифраз в англосаксонской поэзии развилось чрезвычайно: это так называемые kennings („кеннинги“: *англ.*), которые, пользуясь описательным выражением, хитроумным словесным оборотом, стремились передать образ или внушить читателю или слушателю некую идею. Привычка к этому, порожденная самой структурой языка и тем духом, который эту структуру формировал, помогает также понять тот успех, который riddles („загадки“: *англ.*) должны были снискать у народа, повседневный язык которого уже в зародыше содержал в себе ряд маленьких загадок, подлежащих разгадке» (Aurelio Zanco. *Storia della letteratura inglese* [Аурелио Дзанко. «История английской литературы»]. Torino, Loescher, 1958. P. 14). Ясно, что из этих источников родилась склонность Джойса (в одно и то же время национальная и средневековая) к дискурсу сложному и загадочному. Отсылка к аналогии с немецким (а потому и к вопросу о том, в какой мере исконная структура того или иного языка может породить некую поэтику) становится ясной, если сравнить «Анну-Ливию Плюрабель» в итальянском переводе (пересмотренном самим Джойсом, изд. «Il Cavallino», Венеция, 1955, в: E. Settani. *James Joyce* [Э. Сеттани. «Джеймс Джойс»]), с немецким переводом (см.: *Odyseus in Dublin* [«Одиссей



музыку звуков в музыку идей<sup>150</sup>. Средневековым будет вкус к *labor*\* по истолкованию, понятие об эстетическом удовольствии не как о молниеносном осуществлении интуитивной способности, но как о рассудочном процессе расшифровки и рассуждения, вызывающем восторг от затрудненной коммуникации. И это — центральный элемент средневековой эстетики, необходимый для того, чтобы понять произведения вроде *Roman de la Rose*\*\* или даже «Божественной комедии»<sup>151</sup>. Средневековая черта — прятать фигуру Н. С. Е., переряжая ее в 216 различных словесных одеяний. Средневековая черта — вкус к мнемотехнике выделки Раймунда Луллия, к произведению как к упражнению неотступно бдительной памяти<sup>152</sup>. И прежде всего средневековым является культурный синкретизм, приятие всей существующей мудрости и желание изложить всю ее в собственной энциклопедии, скорее проявляя вкус к собирательству баснословных сведений, нежели заботясь об их критической проверке. И если такая глава, как «Итака» из «Улисса», могла содержать много общего с типичным *Imago Mundi*\*\*\* на

\* Труд (лат.).

\*\* «Романа о Розе» (фр.).

\*\*\* «Образом мира» (лат.).

в Дублине»], in: «Der Spiegel», 1 ноября 1961). Кажется, немецкий язык лучше итальянского приспособлен к тому, чтобы передать словесную атмосферу дискурса Джойса, благодаря чему склеивание и слияние этимонов и целых слов не кажется, как в итальянском, неуклюжим, трудно-переносимым и, прежде всего, необоснованным. О связях Джойса с древнеирландской поэзией (техника аллитерации и ассонанса) см.: BOLDEKOFF. Op. cit. P. 11.

150 «Правило каждого средневекового мыслителя таково: когда два слова уподобляются друг другу, уподобляются также и вещи, ими обозначаемые, так что всегда можно перейти от одного из этих слов к значению другого»: E. GILSON. *Les idées et les lettres* [Э. Жильсон. «Идеи и буквы»]. Paris, Vrin, 1932. P. 166. По сути дела (если подумать о методе Исихора Севильского и о той науке, которую он разрабатывает, основываясь исключительно на сходстве между двумя словами), средневековое понятие «этимологии» тождественно современному (служащему более для развлечения) представлению о *run* («каламбуре»: *англ.*). Средневековый человек (и Джойс) превращает *run* в орудие метафизического откровения. См. также: NOON. P. 144-145 и MARSHALL MC LUHAN. *James Joyce: Trivial and Quadrivial* [МАРШАЛЛ МАКЛЮЭН. «Джеймс Джойс: тривиальное и квадравиальное»], in: «Thought», 28, 1953.

151 См. нашу работу *Sviluppo dell'estetica medievale* [«Развитие средневековой эстетики»], цит., гл. VI, пар. 3. Вкус к трудоемкому чтению — свойство «an ideal lector suffering from an ideal insomnia» [«идеального читателя, страдающего идеальной бессонницей»: ФП. P. 120. — А. К.].

152 Бруно тоже нравится Джойсу потому, что он «so fantastical and middle-aged» [«так фантастичен и настолько принадлежит Средневековью». — А. К.]; см. рецензию от 1903 г. в *Critical Writings*. P. 133.

манер Гонория Августодунского, то с тем бóльшим основанием «Помин» выкладывает перед читателем всю сокровищницу человеческой культуры, не слишком заботясь о пределах, присущих каждой системе, и превращая каждую цитату в доказательство вечной истины — хотя истина Джойса уже совсем не та, в доказательство которой благочестивые монахи и схоласты превращали хранилище человеческой культуры.

И наконец, средневековым по характеру является сам ритм и размер, неприметно пробегающий под всей словесной тканью книги (и столь отчетливо проявляющийся, если послушать запись чтения самого Джойса: тогда обращаешь внимание на нечто вроде распева, единообразного ритма, дьявольского повторения; в конце концов, на некий модус *proportio* \*, обнаруживающийся в самом лоне беспорядка, словно колоратура дисканта, переступающая, пусть лишь чуть-чуть, тот порог, что отделяет чистый шум от музыкального дискурса...). И речь идет о метрическом единстве, образуемом размером в три единицы, о дактиле или об анапесте, на котором строятся вариации более пространные <sup>153</sup>. Итак, в тот самый момент,

\* Пропорции (лат.).

153 См. W. Трой. *Notes on F. W.* [У. Трой. «Заметки о ФП»] и BOLDEREFF. *Op. cit.* P. 19-21, где осуществляется сравнительный анализ отрывков из Джойса и средневековых латинских поэтов. Ко всему этому следует прибавить вкус к перечислению, проявляющийся во всей латинской поэзии эпохи поздней Империи, а равным образом и у Джойса (взять хотя бы перечисление всех рек мира, скрывающееся за этимонами «Анны-Ливии»).

154 В целях проводимой нами параллели со Средневековьем интересным представляется определение ФП, данное Уилсоном (WILSON. *Op. cit.* P. 187): огромный палимпсест, в котором множество текстов накладываются друг на друга.

когда мы уже готовы наречь Джойса «поэтом новой фазы человеческого сознания», он объявляет «шах» всякой нашей попытке редукции и тем самым открывается нам благодаря тому, что он равным образом собою представляет, чем он хотел и умел быть: последний из средневековых монахов, рокировавшийся в собственное молчание, чтобы выводить миниатюры из слов, не поддающихся прочтению и завораживающих, предназначенных неизвестно кому — то ли себе самому, то ли людям завтрашнего дня<sup>154(114)</sup>.

#### Поэма перехода

Итак, поиски поэтики Джойса привели нас к открытию различных поэтик, друг другу противоречащих. Но их совместное присутствие — не что иное, как взаимодополнительность, и Джойс осознавал все мотивы, бродившие в его культурном сознании и принимавшие форму оперативных решений. Такое произведение, как «Финнеганов помин», находит себе оправдание, если рассматривать его как площадку для игры этих поэтик и если читать его именно как критическое рассуждение о самом себе. В противном случае (исключая моменты лирической



прозрачности, как в эпизоде Анны-Ливии и в финале) можно было бы сказать о нем словами Гарри Левина: поскольку автор не может рассчитывать на то, что кто-либо сумеет перевести на понятный язык его ультрафиолетовые аллюзии, сумеет симпровизировать на его утраченных аккордах, читатель оказывается свободным от всякой ответственности и может приступить к тому, чтобы вкушать поверхностные удовольствия, предлагаемые произведением, удовлетвориться фрагментами, поддающимися пониманию в силу личной конгениальности, аллюзиями, имеющими отношение к нему, читателю, — одним словом, собственной индивидуальной игрой в рамках великой игры.

Но даже если прочесть это произведение в изложенном выше ключе, на который оно на деле притязает, — сможет ли оно действительно сказать нам что-нибудь? Имеет ли какое-то значение для современного читателя сведение мира к языку и игра культурных оппозиций, разворачивающаяся в пределах слова, или же книга остается примером запоздалого Средневековья, неактуальным возобновлением «гисперийской» поэтики, экспериментом на уровне *potina*\* — точно

\* Имен (лат.).





так же, как позднесхоластические наставники освобождались от тирании *ens in quantum ens* \* ради номиналистского выбора в пользу *flatus vocis* \*\*, в то время как другие склонялись к непосредственному изучению вещей? В таком случае окажется, что Джойс лишь по видимости отрицал свое Средневековье; с одной стороны, он отверг схоластику, чтобы найти прибежище в риториках докаролингской эпохи, с другой — позитивно преодолел схоластицизм «Улисса», но сделал это посредством преизбытка Возрождения, прибегая к благотворной неводержности Рабле, но оставаясь чуждым той человеческой мере, которую восстановили Эразм или Монтень. И тогда в последней книге он обратился к некоему экспериментальному и фантастическому гуманизму, написав свою «Гипнэротомахию Полифила» <sup>(115)</sup>, или, скорее, гоняясь за символикой магическо-каббалистического типа, согласно схемам известной эмблематики XIV–XV веков (которую Джойс уже открыл для себя у Бруно и которая приходила к нему иными

\* «Сущего как сущего» (лат.).

\*\* «Колебания голоса» (лат.). Основной тезис номинализма, обоснованного Иоанном Росцелином, гласил, что универсалии существуют лишь как *flatus vocis*.

155 О том, сколько связей можно обнаружить между идеей Книги у Джойса, проникнутой оккультизмом (усвоенной если не иными путями, то через посредство Йейтса, — и см. об этом: BOLDEREFF [БОЛДЕРЕФФ]. *Op. cit.* P. 74 ff.), и идеей книги в магическом и каббалистическом гуманизме, см., например, очерк Эудженио Гарина (EUGENIO GARIN, *Alcune osservazioni sul Libro come simbolo* [«Некоторые замечания о Книге как символе»], in: *Umanesimo e simbolismo* [«Гуманизм и символизм»], *Atti del IV Conu. Int. di Studi Umanistici* [«Акты IV Международного Конгресса исследователей гуманизма»]. Padova, Cedam, 1958. P. 92 ff.).

путями, проникнутая теософией и другими эзотерическими компонентами, через чтение Йейтса), и таким образом написав для релятивистской культуры нового «Поймандра»<sup>155(116)</sup>.

Но первое движение культуры Нового времени, отстранившейся от догматического видения универсума, состояло не в том, чтобы обратиться к более рациональным формам мышления; напротив, посредством отрицания статической и определенной концепции мира оно привело мыслителей и литераторов к еврейской мистической традиции, к эзотерическим откровениям египтян, к новым притокам герметизирующего неоплатонизма. Чтобы перейти от сдержанной точности в определениях, свойственной Аквинату, или от ясных номиналистских редукций поздней схоластики (которые прилагались к объектам, не поддающимся экспериментальной проверке, к неизменным сущностям, созерцание и определение которых исключало всякую дальнейшую возможность прироста динамизма), и подойти к определениям галилеевским, столь же ясным и точным, но прилагаемым к изменчивому материалу экспериментального наблюдения, а потому открытым для бесконечного ряда

156 См.: E. GARIN. *La cultura filosofica del Rinascimento italiano* [Э. Гарин. «Философская культура итальянского Возрождения»]. Firenze, Sansoni, 1961.

пересмотров и дополнений, — чтобы совершить прыжок между двумя этими измерениями разума, культуре Нового времени пришлось продраться сквозь мистические дебри, в которых среди символов, эмблем и тетраграмм бродили Луллий и Бруно, Пико и Фичино, обновители Гермеса Трисмегиста, расшифровщики «Зохара», алхимики, разрывавшиеся между экспериментальными исследованиями и магией. Это не было новой наукой, но здесь уже содержались предчувствия новой науки<sup>156</sup>: через посредство мнемотехники и эмблематики, и далее, к более обширным и осознанным системам метафизики природы, а от них — к последним ответвлениям пансофии, стремившейся к универсальному господству и к определению всего посредством нагромождения различных техник и откровений: так формируется современное осознание вселенной, каким ее в дальнейшем будет видеть наука, заменившая идею тайны, на которую можно намекать через образы, представлением о неизвестном, которое нужно постепенно разъяснять путем исследований и математических определений. Но именно в этот исторический момент люди Нового времени — благодаря скорее воображению,



чем математическим формулировкам — понимают, что вселенная уже не представляет собою строгой иерархии неизменных и окончательных модусов порядка, что она — нечто более подвижное и переливчатое, и противоречие и оппозиция в ней являются не злом, которое нужно уменьшать посредством абстрактных формул порядка, а самой пружиной жизни, требующей от нас все новых и новых объяснений, способных шаг за шагом применяться к изменчивым формам, обретаемым вещами в свете исследования.

В этом смысле «Финнеганов помин» предстает перед нами как книга переходной эпохи, когда наука и развитие социальных отношений предлагают человеку некое видение мира, уже не подчиняющееся схемам прежних эпох, более завершенных и спокойных, хотя при этом еще нет в наличии таких формул, которые могли бы прояснить происходящее вокруг нас. Приняв типичный культурный подход, имевший, как уже говорилось, свои параллели в истории, книга парадоксальным образом пытается определить новый мир, составляя хаотичную и головокружительную энциклопедию мира старого, напичканную всеми теми объяснениями,

157 О характерной возрожденческой (и поствозрожденческой) потребности в «зеркале», в «театре мира», в вербальном механизме, способном объять весь универсум, см.: PAOLO ROSSI. *Clavis Universalis* [ПАОЛО РОССИ. «Вселенский ключ»]. Milano-Napoli, Ricciardi, 1960.

[См. также: ЙЕЙТС Ф. *Искусство памяти*. СПб., 1997. — А. К.].



которые некогда взаимно исключали друг друга, тогда как теперь видно, что они могли бы сосуществовать в некоей оппозиции, из которой должно было что-то родиться.

С одной стороны, «Финнеганов помин» пытается фантастически и метафорически размышлять о процедурах, методах и сугубо концептуальных выводах новой науки, переводя формы исследования и математического определения в формы языка и семантических отношений. С другой стороны, он, как представляется, почти восстает против осторожной сдержанности нынешних методологий (позволяющих нам определять лишь частичные аспекты реальности и отрицающих возможность окончательного и полного определения) и пытается заменить ее составлением перечней, собранием частичных и предварительных определений, которые синкретически сталкиваются друг с другом и складываются в огромный «театр мира», во «всеобщий ключ», где понятия располагаются так, чтобы структура произведения стала «зеркалом» космоса, искусственной, но прозрачной редукцией реальности<sup>157</sup>. Итак, в то время как философия утверждает: «О чем нельзя говорить, о том следует молчать»<sup>(117)</sup>, «Финнеганов помин» выдвигает



надменное притязание вынудить язык выразить «все». С этой целью «Помин» использует все те слова и референты языка, которые, будучи использованы в некоем учении, в некоей системе, в некоем хранилище значений, могут вывести наружу все сделанные прежде утверждения о мире и заставить их сосуществовать, объединив их все благодаря связующей ткани языка, способного теперь наладить отношения между всеми вещами, вызвать самые непредсказуемые короткие замыкания, посредством этимологического насилия связать друг с другом референты самые разрозненные.

Эта ситуация была бы в высшей степени двусмысленной, если бы Джойс подразумевал при этом следующее: «Ну вот, я дал вам в одной-единственной книге традицию Отцов Церкви, Эйнштейна, оккультистов, Шекспира, историю человечества, этнографические исследования Леви-Брюля, святого Фому, Вико, Бруно и Кузанца, Фрейда и Крафта-Эббинга, Авла Геллия и Будду, Коран и Библию, Ирландию и целый мир, Парацельса и Уайтхеда, теорию относительности и Каббалу, теософию и норвежские саги, мистерии Исиды и пространство-время... И сделал я это, чтобы показать вам,



что, согласно герметическому принципу, находящееся вверху тождественно находящемуся внизу<sup>(118)</sup> и что за пределами бесплодных оппозиций, существовавших в нашей культуре тысячелетиями, в ткани мира наличествует некое глубокое, неизменное, тайное единство, которое может наконец открыть только моя книга, потому что это *Книга*, а все прочее — всего лишь воспевание технической штукатурки, использованной на незначительных уровнях реальности». Если бы в произведении Джойса подразумевалось это, тогда оно не было бы даже грубой копией средневековых энциклопедий и великих театров мира XV столетия, а разве что самым примечательным продуктом оккультистской традиции XIX века, самым курьезным из плодов, выросших на древе, посаженном мадам Блаватской, золотой книгой теософов-самоучек, предающихся поискам вневременной и скрытой истины из-за изъянов в образовании и в силу известной врожденной нехватки критического чутья.

Однако если не прямые заявления, не письма и не интервью, то сам тон этого произведения говорит нам о том, как иронично и отстраненно Джойс относился к материалу культуры, использованному им в своей



конструкции; скажем даже так: с какой впечатляющей черствостью он собирал вещи, чья форма приводила его в восторг, но в чье содержание он ни на грош не верил. Итак, он предлагает нам совсем иное: «Ну вот, говорит он нам, здесь вы найдете перечень всей человеческой премудрости. Что она намекает на некую единственную и вечную реальность — это вполне возможно, поскольку, по сути дела, происходящее сегодня не слишком отличается от происходившего вчера, и человечество, декламируя свои драмы, далеко не столь оригинально, каким оно хотело бы казаться. И все же на этом хранилище основывается наше существование цивилизованных людей, и из этих фрагментов сложился наш кризис. И сегодня мы можем запустить руки в эту сокровищницу понятий и решений, пользоваться ими с удовольствием декадента, покорно восхваляющего пышность павшей империи; но мы обнаруживаем, что неспособны придать им некий порядок. Единственная возможность кажется мне осуществимой, и к тому же единственная возможность близка мне по духу: я оптом принимаю премудрость человечества и придаю ей новый порядок в области языка. Такова природа моего творчества: я принимаю мир в виде





того, что было сказано о мире, и организую его по правилам, которые верны не относительно самих вещей, а относительно слов, выражающих вещи. Вам я предлагаю возможную форму мира, воплощенную в языке; форму некоего нового мира, пронизанного многообразными отношениями, артикулированного согласно ритму неудержимых перемен, которые тем не менее всегда заново подтверждают форму всего. Вот какую гипотезу о мире я выдвигаю, но выдвигаю в языке. Мир как таковой — не мое дело».

«Финнеганов помин» стремится, оставаясь в трансцендентальности языка, дать обоснование формальным возможностям, исходя из которых можно определить нашу вселенную, — обоснование, которое, по Джойсу, стало возможным только в отвлечении, ведущем от вещей к языку, то есть только благодаря выбору оперативного пространства, в котором можно сформулировать некую модель реальности, поскольку реальность в ее целом ускользнула бы от него, как и от всякого другого, и ее окончательная редукция — это задача, подлежащая ведению не науки и не литературы, а метафизики, если бы таковая была вообще возможна (а эта невозможность как раз и является причиной кризиса метафизики).

158 Джойс говорил о ФП: «Это, возможно, сумасшествие. Судить об этом можно будет спустя век» (сообщено Луи Жийе в «transition», 1932).

Итак, если в этом смысле творчество Джойса имело некое значение и некое оправдание, то нужно все же задаться вопросом о том, постижима ли для нас модель, выработанная Джойсом, или же он, вырабатывая ее, настолько опередил наши способности к дискурсу, что эта модель оказалась не только бесполезной, но и опасной, и предстает как страшное искушение, как образ решения, способного отлучить нас от иных способов творчества. Поэтому вопрос заключается в том, пригоден ли этот склад *многомерных* определений для нас (или не пригоден ни для кого), для его автора, для ока Бога, для сновидения или для безумца, для завтрашних читателей, для читателей возможного общества, в котором упражнение с многозначительными знаками является не видом элитарной игры, а естественным созидательным упражнением обновленной и более подвижной восприимчивости<sup>158</sup>.

### Заключение

На деле, если оставаться в рамках исследования, задаваемых этим очерком, главный урок, который мы можем извлечь из опыта Джойса, — это опять же урок поэтики, некое

159 В этом смысле «Улисс» исполнял также негативную функцию: как симптом некой ситуации (а не только отречение от нее). Если искусство — это, как говорилось выше, «оценивание ценностей», в то же время оно представляет собою также оценку обесценивания этих ценностей и наиболее прозрачное разъяснение любой аксиологической ситуации. Случилось так, что в самый разгар эпохи сталинизма, в 1931 г., «Большая советская энциклопедия» устами Е. Ланна отдала дань уважения «Улиссу»: «...роман — совершенное выражение того мировоззрения, к-рое характерно для культурных верхов Европы в эпоху сумерек капитализма. Гносеологический и этический релятивизм буржуазной интеллигенции — закономерное следствие... происходящего там экономического процесса. Рассматриваемая социальная система в падении всегда увлекает за собой весь сложный комплекс культурных ценностей. Сигнализируя с дальновидностью подлинного художника о надвигающейся великой переоценке этих ценностей, ставя под удар своей критики все идеологические и бытовые устои современности, стремясь возможно сильнее заострить обвинительный акт против буржуазной морали и буржуазного мировоззрения, Д. не вышел из-под их власти, отражая т. о. трагическую идейную опустошенность передовой европейской интеллигенции. В этом отношении „Улисс“ замечательный памятник эпохи...» [Е. Ланн (у Эко эта фамилия воспроизведена ошибочно: E. Laum). Джойс Джеймс. // БСЭ (гл. ред. О. Ю. Шмидт). М., 1931. Т. 21. С. 802-803. — А. К.]

неявное определение состояния современного искусства. Мы видим, как от первых произведений до последнего в творчестве Джойса намечается диалектика, имеющая отношение не только к его личной интеллектуальной судьбе, но и ко всему развитию нашей культуры.

«Улисс» был образом возможной формы нашего мира; но этот образ и тот реальный мир, которому данный образ придавал форму, еще связывала некая пуповина; утверждения относительно формы мира переводились в человеческие поступки, читатель ухватывал некий общий дискурс о вещах благодаря сошествию в живую реальность вещей. Трактат по метафизике, «Улисс» был также учебником по антропологии и психологии, удобным в обращении «Бедкером» по городу, в котором каждый сын человеческий мог признать свою родину и своих соотечественников<sup>159(119)</sup>. «Финнеганов помин» становится если не трактатом по метафизике (так я не говорю), то трактатом по формальной логике, предлагающим нам в мире, ждущем от нас определения, инструменты, дающие возможность определить бесконечное число возможных форм универсума. Но между образом мира, предлагаемым нам



«Помином», и нашей возможностью найти какой-либо план движения в этом мире уже нет никакой связи. «Финнеганов помин» определяет наш универсум, уже не вовлекая нас в него; он предлагает нам, так сказать, пропозициональную функцию, которую можно заполнить любым возможным содержанием. Но он больше не предлагает нам никакого инструмента овладения миром. Говоря о Джойсе, следует признать, что теперь развитие современного искусства связано с чем-то вроде принципа неопределенности, в силу которого, когда формы достигают максимума ясности в изображении некоей возможной структуры мира (или структуры открытых модусов, которыми мы определяем космос), уже нельзя дать никаких конкретных указаний о том, как нужно двигаться, чтобы этот мир преобразовать.

Пока Джойс в молчании и в темноте пишет свое последнее произведение, проявляя безразличие к буре, бушующей тем временем в мире, другая великая фигура современной литературы совершает совсем иной выбор. Бертольт Брехт решает, что он не может больше говорить о деревьях и ему нужно с головой уйти в педагогическую и революционную деятельность. Но и Брехт





осознает, что его выбор не устраняет другую сторону дилеммы: напротив, этот выбор ставит его в критическую ситуацию и ввергает в конфликт, от которого он так и не сможет избавиться. Он знает, что деревья, говорить о которых он отказывается, кое-что значат для нас и что, может быть, настанет такой день, когда человечество снова сможет любоваться ими и описывать их (Брехту известно, что существует некая возможная вселенная, в которой любезные отношения дозволены и в которой душа сострадательная может подкладывать деревяшки под ноги кули, поскользывающихся в жидкой грязи). Но эпоха требует некоего решения, и он избирает свой собственный путь, причем наряду с историей своего выбора он всегда будет рассказывать историю своего сожаления об этом выборе.

Джеймс Джойс представляет прямо противоположную сторону этой дилеммы. Джойс, отвечающий тому, кто говорит ему о войне и политических событиях, разворачивающихся в Европе: «Не говорите мне о политике, меня интересует только стиль»<sup>(120)</sup>, оставляет нас в недоумении относительно его человеческого облика, но все же представляет собою пример аскетически строгого

160 См. предисловие Ричарда Эллманна к книге Станислава Джойса (STANISLAUS JOYCE. *My Brother's Keeper* [«Смотритель за своим братом»]).

выбора без каких-либо полумер — выбора если и не восхищающего, то, во всяком случае, ошеломляющего нас<sup>160</sup>. Ошеломляющего — поскольку ясно, что педагогическая деятельность, например, Брехта могла разворачиваться только потому, что поэт использует весь запас экспрессивных выразительных средств, предоставленных ему современным авангардизмом, хотя страсть его придала этим средствам новые силы и он вынудил их служить иным целям. Напротив, если бы стилистическая деятельность Джойса была вынуждена служить целям непосредственной коммуникативности, его произведение лишилось бы именно облика космической модели, именно той возможной формы, которую оно на деле приняло. И здесь становится ясно, что в этой апории вкратце выражается кризис некоего исторического момента, когда различные уровни культурной разработки идут разными темпами. Они движимы диалектикой своего развития, и для того, чтобы удостоверить свою историческую состоятельность, они не могут дожидаться сравнения с культурными явлениями, отстающими от них или их опережающими — пусть даже на уровнях, друг с другом несоизмеримых.

161 О логическом пространстве как рамке возможных миров см., напр.: ERIK STENIUS. *Willgenstein's Tractatus* [Эрик Стениус. «Трактат» Витгенштейна». Oxford, Blackwell, 1959. Гл. IV, пар. 7. Что касается Альберта Эйнштейна, то он, отличая геометрию аксиоматическую от геометрии опыта, утверждает: «В той мере, в какой законы математики соотносятся с реальностью, они не верны; а в той мере, в какой они верны, они не соотносятся с реальностью» (*Geometrie und Erfahrung* [«Геометрия и опыт»]. Berlin, Springer, 1921).

Потому именно в случае Джойса почти наглядно устанавливается принцип, который должен будет управлять всем развитием современного искусства: отныне и в дальнейшем в нем будут две отдельные области дискурса — одна, в которой осуществляется сообщение о фактах жизни человека и о его конкретных отношениях (и в которой можно будет осмысленно говорить о сюжете, рассказе, событии), — и другая, в которой искусство будет осуществляться на уровне технических структур дискурса абсолютно формального типа. Точно так же и наука (в отличие от техники, создающей конкретные территории, в границах которых осуществляется преобразование вещей) на некоторых уровнях оставляет за собою возможность дискурса сугубо гипотетического и «имагинативного», заключающегося (как, например, в неэвклидовых геометриях или в математической логике) в очерчивании возможных вселенных, в которых связь с реальной вселенной не должна непременно демонстрироваться непосредственно, ибо она сможет найти себе оправдание только впоследствии, благодаря ряду опосредований (которые поначалу не должны программироваться насильственно) <sup>161</sup>.



### III. «Финнеганов помин»

«Финнеганов помин» — первый и самый знаменитый литературный пример этой тенденции современного искусства, тогда как искусства изобразительные уже давно сделали возможным подобный выбор. Говорить о том, что эти вселенные художественного дискурса не должны непосредственно переводиться в термины конкретного «использования», — не значит повторять привычную эстетическую аксиому о божественной бесполезности искусства. Это значит, что в строго определенном контексте культуры родилось некое новое измерение человеческого дискурса; это утверждение такого дискурса, который больше не высказывает утверждений о мире, используя при этом означаемые, организуемые означающими в некоей определенной связи. Сам дискурс становится прозрачным изображением мира, организуя с этой целью внутренние связи между означающими, — тогда как означаемые выступают лишь во второстепенной функции, как поддержка означающих, как если бы указанная *вещь* функционировала как условный *знак*, чтобы дать возможность обозначить указывающее *слово*. В то самое время, когда вполне правомочно закладывается возможность такого дискурса,





### III. «Финнеганов помин»

«Финнеганов помин» выявляет все его противоречия — поскольку, хотя в царстве слова организация знаков всегда должна прибегать к использованию конкретных означаемых (которые вовлекаются в общую организацию структур), может случиться (как это происходит в «Финнегановом помине») следующее: в то время как форма связей между означающими выражает некую новую возможность видеть мир, та форма, которую принимают вовлекаемые сюда означаемые, роковым образом выражает видение уже скомпрометированное и «потребленное» (в данном случае речь идет о мистико-теософском ориентализирующем убеждении в том, что все содержится во всем, а другой мир — не что иное, как бесцельный танец вечных возвращений).

Но, наконец, даже использование означаемых не является сугубо случайным следствием использования означающих: раз эти означаемые существовали и были чреватые некими компромиссами, нужно было пустить их в ход и выжать из них все, вплоть до самых последних возможностей, «потребить» их, вывалив их все грудой на ковер, и тем самым изгнать их посредством заклинаний. Если именно из такой культурной груды рождается наша цивилизация, то Джойс

162 Когда читаешь Джойса, кажется, что это признание и принятие всей культуры целиком, без каких-либо оговорок (причем именно потому, что она переживает кризис), оказалось одной из черт, наиболее соблазнительных для последующей авангардистской поэтики. Когда Эдоардо Сангвинетти (EDOARDO SANGUINETTI. *Poesia Informale?* [«Неформальная поэзия?»], in: *I Novissimi* [«Новейшие»], антология поэтических текстов Нанни Балестрини, Альфредо Джулиани, Элио Пальярани, Эдоардо Сангвинетти и Антонио Порты: Milano, Rusconi e Paolazzi, 1961) утверждает, что авангардизм нужно превратить во что-то вроде музея, он стремится сохранить за поэзией обязанность регистрации объективного состояния отчуждения, принимая язык в состоянии кризиса, исторического истощения, наделенного всеми признаками индивидуального нервного истощения, причем именно потому, что, только перейдя через *Palus Putredinis* [«Гнилое Болото» (лат.)] кризиса и отчуждения, поэт может питать надежду на то, что выйдет из этой ситуации, пережив ее как свою собственную. Но удивительно, что эта позиция, если сопоставить ее с поэтикой ФП, кажется одним из многочисленных синкретических пластов культуры Джойса и его *formentis* [«формы мышления» (лат.)]. А именно: в живом целом некоей подразумеваемой оккультистской метафизики, которая (верил в нее Джойс или нет) была им использована и которая коренится в культурных движениях эллинистической эпохи, содержится некий отзвук гностицизма. Действительно, для Карпократа единственный способ освободиться от тирании ангелов, владык мира, состоит в том, чтобы совершить все позорные поступки, освободившись, так сказать, от долгов перед каждым из них [ср. Мф. 5: 26. — А. К.]. Только совершив все поступки, душа может освободиться от них и вновь обрести исконную чистоту. Поэтому Иисус — это тот, кто познал все возможные формы зла и сумел преодолеть

совершает не что иное, как ритуальное отцеубийство<sup>162</sup>.

«Финнеганов помин», а в его перспективе и все творчество Джойса, не предлагает нам себя в качестве решения наших художественных проблем (а вместе с ними — и прочих наших проблем: познавательных и практических). Это не Библия, не пророческая книга, несущая нам некое окончательное слово. Это произведение, в котором автор, заставив сойтись и сложиться в некую композицию целый ряд поэтик, которые в ином случае взаимно непримиримы, в то же самое время отринул другие возможности жизни и искусства, еще раз открыв нам, что наша личность раздроблена, наши возможности ограничены, наша опора на реальность зависит от условий, противоречащих друг другу, наша попытка определить всю совокупность вещей и властвовать над ними всегда в той или иной мере трагична, поскольку обречена на некий «шах», на некое, лишь частичное, обладание.

Поэтому «Финнеганов помин» представляет для нас не единственный выбор, но лишь *один из* возможных выборов, который остается в силе лишь в том случае, если за ним стоит и другой: невозможность разрешить нашу ситуацию в мире только

его, не поддавшись ему. См., напр.: SERGE HUTIN. *Les gnostiques* [СЕРЖ ЮТЭН. «Гностики»]. Paris, PUF, 1959. Гл. V). У Н. С. Е. — Христа много общего с этим гностическим Христом.

[Ср. слова из «Стивена героя»: «Безобразный корытщик, принявший в свое тело грехи мира; нечто среднее между Сократом и гностическим Христом — Христом Темных веков» (SH1991. Р. 122). Немногочисленные тексты, излагающие учение Карпократа и его сына Эпифана, сохранившиеся в изложении Климента Римского и Иринея Лионского, см. в: *Testi gnostici in lingua Greca e Latina* [«Гностические тексты на греческом и латинском языках»]. A cura di Manlio Simonetti. Fondazione Lorenzo Valla, 1993. Р. 186–197. В целом об этой гностической школе см.: Поснов М. Э. Гностицизм II века и победа христианской Церкви над ним. Киев, 1917 г. С. 462–475; КРАФТ Н. *Gab es einen Gnostiker Karpokrates?* [«Существовал ли гностик Карпократ?»], in: «Theologische Zeitschrift», VIII, 1952. Р. 434 ff.; ЛИБОН Н. *Die karpokratische Gnosis* [«Карпократовский гносис»]. Leipzig 1938; PÉTREMENT S. *Le Dieu séparé. Les origines du gnosticisme* [«Обособленный Бог. Происхождение гностицизма»]. Paris, 1984. Р. 475 ff. — А. К.].

посредством языка и потребность заняться преобразованием самих вещей. И именно в рамках этого выбора, в силу того факта, что, будучи предложена нам как единственное определение мира, эта книга запутывается в ряде неразрешимых апорий, она дает нам наш образ в зеркале языка.

Создавая этот образ, Джойс, человек Средневековья, оказывается пленником противоречий, которые сам он никогда не смог бы разрешить. Но, укрываясь за последней оградой *flatus vocis* \*, он тем не менее всегда пытался избавиться от искушения, которое никогда его не оставляло: от искушения удобным порядком. По крайней мере, он обладал достаточной смелостью, чтобы пуститься в приключение беспорядка, намеренно разрушая всякую связь означающего с означаемым, а также отвергая всякое спасительное средство, вверяемое нам традицией. Он выстроил по разным уровням все категории и все параметры, принимая их все и при этом отвергая их все, прибегая к чему-то вроде глумливой эпох<sup>(121)</sup>, не подвластной никаким чарам. Восточный образ змеи, кусающей собственный хвост<sup>(122)</sup>, циклическая и по видимости совершенная

\* Колебания голоса (лат.).

163 ФП. Р. 188.

### III. «Финнеганов помин»

структура книги не способна ввести нас в заблуждение: «Финнеганов помин» — не победа Слова, которому благодаря его ритмам и законам удалось раз и навсегда определить вселенную и ее вечную идеальную историю. О том, каково значение книги Джойса, высказался он сам: «Condemned fool, anarch, egoarch, hiresiararch, you have reared your desunite kingdom on the vacuum of your own most intensely doubtful soul»<sup>163\*</sup>. Если «Финнеганов помин» — книга священная, то она говорит нам, что в начале был Хаос. Только при этом условии она дает нам основы какой-то новой веры, а вместе с тем и вскрывает причины нашего осуждения. И все же она расторгает тот космос, модель которого для нас уже неприемлема, она кладет конец тем двусмысленным схемам, пользоваться которыми мы уже не можем. Она оставляет нас, наследников беглеца Стивена, свободными и ответственными перед лицом провокации, вызываемой хаосом и заложенными в нем возможностями.

\* ФП 188. 15–17: «...проклятый дурак, анарх, эгоарх, иересиарх, ты выпестовал свое незвитское королевство на вакууме своей собственной, в высшей степени сомнительной души».





## Примечания переводчика

### І. Ранний Джойс

- (1) Роман Габриэле Д'Аннунцио (1863–1938) «Огонь» (*Il Fuoco*) был написан в 1900 г. Русский перевод вышел в двенадцатитомном «Собрании сочинений» (СПб., [б. г.]) под названием «Пламя».
- (2) Саймонс (Symons) А. (1865–1945), наряду с У. Патером (см. прим. 50), был одним из главных теоретиков английского декаданса.
- (3) Дюжарден (Dujardin) Э. (1861–1949): французский поэт-символист (ученик Малларме), писатель и драматург, литературный и музыкальный критик, историк религии. Автор лирических драм «Антония» (1891–1893), «Марта и Мария» (1913), «Мистерия об умершем и воскресшем Боге» (1923), «Вечное возвращение» (1932). В романе «Лавры сорваны» (1887) применил технику «потока сознания». Дюжарден был также автором исследования «Внутренний монолог, его появление, его происхождение, его место в творчестве Джеймса Джойса и в современном романе» (1931), цитируемого У. Эко во второй главе настоящей книги.
- (4) Антонио Фогаццаро (Fogazzaro, 1842–1911): итальянский писатель и поэт, на рубеже XIX–XX вв. пользовавшийся широкой известностью. Автор поэмы «Миранда» (1874),

цикла стихов «Вальсольда» (1876), романов «Призрак» (1881), «Даниэле Кортис» (1885), «Тайна поэта» (1888), трилогии о семействе Майрони («Отживший мирок», 1895; «Современный мирок», 1900; «Святой», 1905) и романа «Лейла». Спиритуалистические тенденции творчества Фогаццаро и его идеи церковной реформы в духе христианского социализма привели к тому, что в 1906 г. его роман «Святой» был включен Католической церковью в «Индекс запрещенных книг». Русские переводы: Полное собрание сочинений. М., 1911–1912; новеллы: «Итальянские новеллы 1860–1914». М.–Л., 1960.

(5) «Молчание, изгнание и хитроумие» (англ. «silence, exile, and cunning»): этот своеобразный девиз Джойса восходит к латинскому девизу Люсьена де Рюампре: «Fuge, late, tace» («Беги, скрывайся и молчи»); см.: Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале (Джойс. Т. III. С. 370).

(6) Об иезуитском воспитании Джойса см.: SULLIVAN K. *Joyce among the Jesuits* [Салливэн К. «Джойс среди иезуитов»]. N. Y., 1958.

(7) Ларбо (Larbaud) В. (1881–1957): французский писатель. В 1896 г. вышел сборник его детских и юношеских стихов «Портик»; в 1908 г., под псевдонимом А. О. Барнабут (Barnabooth), — сборник «Поэмы для богатого любителя», переизданный в 1923 г. под заглавием «Стихи А. О. Барнабута»; в 1913 г. вышла его книга «А. О. Барнабут. Его полное собрание сочинений, иначе говоря: повесть, стихи и дневник». Ларбо был также автором сборника новелл «Любовники, счастливые любовники» (1923), ряда критических статей и переводов. Джойс оказал значительное влияние на Ларбо: в частности, последний перенял у него технику внутреннего монолога. Кроме того, Ларбо, бывший верным другом Джойса, принимал живое участие в литературной судьбе «Улисса»

и редактировал французский перевод романа, в котором принимал участие сам Джойс (см. об этом подробнее: С. С. Хоружий. «„Улисс“ в русском зеркале»: Джойс. Т. III. С. 400, 408–409, 411, 418, 440).

(8) См.: ПХ, гл. V; Джойс. Т. I. С. 431; ср. *Portrait* 96. P. 273.

(9) Ниже следуют несколько литургических формул на латинском, греческом и английском языках, кощунственно искаженных Джойсом в ФП. Я указываю точный адрес цитат и по возможности привожу исходные формулы (когда их удалось отождествить). При желании читатель может сам поупражняться в коверкании соответствующих русских фраз.

(10) ФП 336. 2–3: «Introibo ad altare Dei», т. е. «Подойду к алтарю Божию» (лат.).

(11) ФП 81. 8: «Per omnia saecula saeculorum», т. е. «Во все веки веков» (лат.).

(12) ФП 344. 31: «Mea culpa», т. е. «Моя вина» (лат.).

(13) ФП 483. 35: «Mea maxima culpa!», т. е. «Моя величайшая вина!» (лат.).

(14) ФП 528. 8: «Christe, eleison! Kyrie, eleison!», т. е. «Христе, помилуй! Господи, помилуй!» (греч.).

(15) ФП 266, прим. 1.

(16) ФП 345. 24–25.

(17) ФП 453. 26: «Sursum corda», т. е. «Сердца горé!» (лат.).

(18) ФП 252. 13: «Gratias ago», т. е. «Благодарю» (лат.).

(19) ФП 456. 18: «Ite, Missa est», т. е. «Идите, Месса завершена» (лат.).

(20) ФП 469. 23–24: «Benedictus es Tu, omnipotens Deus», т. е.: «Благословен Ты, всемогущий Боже» (лат.).

- (21) ФП 192. 18; примерный перевод: «почетно пригвожденным ко кресту своего собственного расписания».
- (22) См.: Джойс. Т. II. С. 42–58; *Ulysses*92. P. 45–65.
- (23) См.: Джойс. Т. II. С. 201–240; *Ulysses*92. P. 235–280.
- (24) См.: ПХ, гл. III: Джойс. Т. I. С. 301; *Portrait*96. P. 120.
- (25) См.: ПХ, гл. V: Джойс. Т. I. С. 405; *Portrait*96. P. 243–244.
- (26) См.: ПХ, гл. V: Джойс. Т. I. С. 405; *Portrait*96. P. 243.
- (27) Ангельский Доктор (*лат.* Doctor Angelicus): почетное прозвание св. Фомы Аквинского.
- (28) «Свод схоластической философии по учению святого Фомы» (*лат.*); ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 366; *Portrait*96. P. 198.
- (29) См.: ПХ, гл. V; Джойс. Т. I. С. 435; *Portrait*96. P. 277.
- (30) ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 440 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с незначительными изменениями; ср. *Portrait*96. P. 285).
- (31) Уолтер Патер (Пэйтер, 1839–1894): английский писатель и критик. Автор работ о Колридже (1866) и Винкельмане (1867), книг «Поэзия Уильяма Морриса» (1868), «Очерки по истории Ренессанса» (1873, русский перевод под заглавием «Ренессанс», 1912) «Эстетическая поэзия», «Марий-эпикурец» (1885, русский перевод фрагментов, 1916), «Воображаемые портреты» (1887, русский перевод 1908), «Оценки» (1889), «Платон и платонизм» (1893), автобиографии «Ребенок в доме» (1894, русский перевод 1908), «Греческие очерки» и «Заметки на различные темы» (опубликованы в 1895).
- (32) Мэнган (Mangan) Дж.-К. (1803–1849): ирландский поэт, публиковаться начал с 1830 года. На его лирике, проникнутой пессимизмом и горьким юмором, сказались

нищета, болезнь и неудавшаяся личная жизнь (напр., эпитафия «Безымянный», 1842, издана в 1849). Писал стихи на восточные мотивы, близкие по духу поэзии Байрона, а также на мотивы ирландских бардов и национального фольклора. В последние годы жизни создал несколько патриотически-революционных стихотворений (напр., «Звук новой трубы», 1846; «Ирландский национальный гимн», 1848). Переводил немецкую поэзию (сборник «Anthologia Germanica», 1845), стихи и песни старинных ирландских поэтов. В память Мэнгана на одной из улиц Дублина установлен его бюст, на постаменте которого высечена фигура прекрасной героини его стихотворения «Печальная роза» (1846).

(33) Эпифания (от *греч. эпифайномай*: «являться», «показываться»): зримое или слышимое (про)явление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной. О том смысле, в котором употреблял это слово Джойс, Умберто Эко подробно говорит ниже.

(34) ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 406 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср. Portrait96. P. 244).

(35) ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 406 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср. Portrait96. P. 244–245).

(36) «Applied Aquinas»: ПХ, гл. V; см. Джойс. Т. I. С. 400; Portrait96. P. 238.

(37) ПХ, гл. V: Джойс. Т. I. С. 400 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср. Portrait96. P. 238).

(38) ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 397 (пер. М. П. Богословской-Бобровой; см.: Portrait96. P. 234–235).

(39) Гроссетест (Grosseteste, также Линкольнский) Роберт (ок. 1168–1253): английский теолог, философ, математик

и астроном, основатель Оксфордской школы, первый канцлер Оксфордского университета. Переводчик сочинений Отцов Церкви и Аристотеля и автор множества трактатов: «Об интеллигенциях», «О свободе воли», «О душе», «Об истине», «О телесном движении и свете», «О линиях, углах и фигурах», «О свете, или О начале форм» (русский перевод: «Вопросы философии», 6 (1995). С. 122–136).

(40) ПХ, гл. IV; см.: Джойс. Т. I. С. 398 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср.: Portrait96. P. 236).

(41) ПХ, гл. V; см.: Джойс. Т. I. С. 398; см.: Portrait96. P. 236.

(42) ПХ, гл. V, см. Джойс. Т. I. С. 399–400 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср.: Portrait96. P. 238).

(43) ПХ, гл. V, см.: Джойс. Т. I. С. 403 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср.: Portrait96. P. 241).

(44) ПХ, гл. V; см.: Джойс. Т. I. С. 403 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср.: Portrait96. P. 241–242).

(45) ПХ, гл. V, см.: Джойс. Т. I. С. 403–404 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср.: Portrait96. P. 242).

(46) ПХ, гл. V, см.: Джойс. Т. I. С. 404 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср.: Portrait96. P. 242–243).

(47) См.: PATER W. *From «The Renaissance»: «The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism»*. М., Progress Publishers. P. 134.

(48) См.: PATER W. *From «The Renaissance»: «The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism»*. М., Progress Publishers. P. 134.

- (49) Герой романа Уолтера Патера «Марий-эпикурец. Его чувства и мысли» (*Marius, the epicurean. His sensations and ideas*, 1885; русский перевод фрагментов романа: 1916).
- (50) ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 366–367 и 368 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср.: *Portrait* 96. Р. 200–201, 203).
- (51) См. ПХ, гл. IV: Джойс. Т. I. С. 352; *Portrait* 96. Р. 183 (Стивен «примеряет» на себя священный сан).
- (52) См. ПХ, гл. IV: Джойс. Т. I. С. 353; *Portrait* 96. Р. 185.
- (53) Имеется в виду новелла «Сестры»; см. Джойс. Т. I. С. 7–15 (пер. М. П. Богословской-Бобровой); указ. место: с. 11–12.
- (54) См. Джойс. Т. I. С. 44–54 (пер. В. М. Топер); указ. место: с. 54.
- (55) См. Джойс. Т. I. С. 63–76 (пер. М. П. Богословской-Бобровой); указ. место: с. 76.
- (56) См. Джойс. Т. I. С. 95–104 (пер. Н. Л. Дарузес).
- (57) ПХ, гл. V: Джойс. Т. I. С. 412 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с изменениями; ср.: *Portrait* 96. Р. 252).
- (58) ПХ, гл. IV: см. Джойс. Т. I. С. 362–363; *Portrait* 96. Р. 195–196.
- (59) ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 445 (пер. М. П. Богословской-Бобровой с незначительными изменениями; ср.: *Portrait* 96. Р. 288).
- (60) Здесь приводится (с незначительными изменениями) русский перевод В. А. Хинкиса и С. С. Хоружего: Джойс. Т. II. С. 46; ср.: *Ulysses* 92.

## II. Улисс

(61) О Валентине и его школе. Греческий оригинал: *ἰθελήσαντά φασι τὸν δημιουργὸν τῆς ἄνω Ὀγδοάδος τὸ ἀπέραντον καὶ αἰώνιον καὶ ἀόριστον καὶ ἄχρονον μιμήσασθαι, καὶ μὴ δυνηθέντα τὸ μόνιμον αὐτῆς καὶ τὸ ἄδιον ἐκτυπῶσαι, διὰ τὸ καρπὸν αὐτὸν εἶναι ὑστερήματος, εἰς τοῦτο χρόνους καὶ καιροὺς, ἀριθμοὺς τε πολυετείς πρὸς τὸ αἰώνιον αὐτῆς κατατεθεῖσθαι, οἰόμενον ἐν τῷ πλήθει τῶν χρόνων μιμήσασθαι αὐτῆς τὸ ἀόριστον.*

(62) «Abaissement du niveau mental» (*фр.*): термин психологии Жане (см.: Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 158, прим. 8).

(63) Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 158–159. Эта неожиданная метафора рождается из такого наблюдения Юнга: «...книгу Джойса можно читать и задом наперед, поскольку у нее, собственно говоря, нет ни переда, ни зада, ни верха, ни низа. (...) Вся книга напоминает червяка, у которого, если его разрезать на части, из головы вырастает хвост, а из хвоста — голова. Эта особенность джойсовского стиля... делает его работу сродни холоднокровным, к примеру червям...» (там же. С. 157).

(64) Очерк о романе Джойса писался Юнгом долго и трудно, и в окончательном тексте ясно вычленяются различные фазы его создания. Сначала Юнг действительно отмечает: «Не нужно быть психиатром, чтобы увидеть сходство между психикой шизофреника и душевным состоянием автора „Улисса“» (Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 165). Но страницей ниже он решительно заявляет: «Мне самому никогда не пришло бы в голову относиться к автору „Улисса“ как к шизофренику» (там же. С. 166).



- (65) Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 166.
- (66) Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 170.
- (67) Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 184.
- (68) См., однако же, надпись на титульном листе экземпляра «Улисса», с которым работал Юнг: «Д-ру К.-Г. Юнгу с признательностью за его помощь и советы. Джеймс Джойс, Рождество 1934 г., Цюрих» (цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 193).
- (69) В духе Джойса это можно было бы сформулировать так: «от космоса — к осмосу».
- (70) *Ahi serva Italia, di dolore ostello,  
nave senza nocchiere in gran tempesta,  
non donna di provincie, ma bordello.*  
(Италия, раба, скорбей палата,  
Без кормчего ладья средь ярой бури,  
Не госпожа провинций — дом разврата.)
- («Чистилище», VI. 76–78; ср. также схожие строки: «Ад», XXV. 10 и XXXIII. 79; пер. М. Лозинского.)
- (71) Ср. ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 406.
- (72) В письме к м-ль Леруйас де Шантпи от 18 марта 1857 г.
- (73) Жан де Мен (он же Шопинель, или Клопинель, ок. 1250 – ок. 1315): французский поэт, автор второй части «Романа о Розе», законченной до 1280 г. (автором первой части был Гийом де Лоррис). Об аллегориях в этой поэме см.: Хейзинга Й. Осень Средневековья. М.: «Наука», 1988. С. 124–127.
- (74) ПХ, гл. I: см. Джойс. Т. I. С. 213–214 (пер. М. П. Богословской-Бобровой).

(75) ПХ, гл. I: см. Джойс. Т. I. С. 213 (пер. М. П. Богословской-Бобровой).

(76) Средневековый автор латиноязычной «Поэтики» и комедии «Милон» (вторая половина XII в.).

(77) Гонорий Августодунский, или Отенский (1080–ок. 1050): теолог, философ и историк. Автор многочисленных трактатов: теологических («Светильник», «Шестоднев», «Книга двенадцати вопросов», «Неизбежное, или Диалог о свободе воли»), исторических (напр., «Книга о ересь», «Книга о светочах Церкви, или О церковных писателях»), естественнонаучных («О философии мира», «Ключ к физике»).

(78) Гальфрид Винсальвский (умер в 1249): автор латиноязычной «Поэтики» и комедии «Клирики и мужик».

(79) Алан Лилльский (ок. 1128 – ок. 1203): теолог, философ и поэт, прозванный «Универсальным доктором». Автор трактатов «Правила священной теологии», «Об искусстве католической веры» и других, а также двух аллегорических поэм: «Плач Природы» (отрывки в русском переводе М. Л. Гаспарова см.: Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков. М., 1972. С. 330–347) и «Антиклавдиан».

(80) *Γαῖα* (греч.), *Tellus* (лат.): Земля-богиня.

(81) Ulysses92. P. 476–478; Джойс. Т. II. С. 407–408.

(82) Ulysses92. P. 87; Джойс. Т. II. С. 77.

(83) Ulysses92. P. 230–232, 322; Джойс. Т. II. С. 196–198, 276.

(84) Юнг К.-Г. «Улисс». Монолог. Пер. В. Терина; цит. по: Юнг К.-Г. Собр. соч. М., 1992. Т. 15. С. 188.

(85) Ulysses92. P. 83–85; Джойс. Т. II. С. 73–75.

### III. «ФИННЕГАНОВ ПОМИН»

- (86) «Хаосмос» (ФП 118. 21): «хаос» + «космос».
- (87) «Микрохасм» (ФП 229. 24): «микрокосм» + «хасма» (*греч.* «зияние», откуда *греч.* «хаос»).
- (88) Вот перевод этой ирландской баллады, ставшей бессмертной благодаря Джойсу (ранее она, кажется, на русский не переводилась):

#### FINNEGAN'S WAKE Финнегановы поминки

##### 1

Тим Финнеган жил на Уокин'-Стрит:  
Джентльмен, ирландец, чудак еще тот.  
Говорил он как дублинский люд говорит;  
Чтобы в мире зажить, лил на стройке пот.  
Но Тим был духовною жаждой томим:  
Он с любовью к виски родился на свет  
И, чтоб совладать с нарядом дневным,  
С утра должен был «заложить за жилет».

*Хор:*

С притопом, сударка, ходи, да не мимо;  
Подолом мети, пей да пляши!  
Говорил же я вам: на поминках по Тиму  
Погуляем мы от души.

##### 2

Как-то утром Тим с перепою был:  
Голова трещала, ноги не шли;  
Он свалился с лестницы, череп разбил;  
На поминки, домой, его тело снесли.  
Чисто-на́чисто в саван обряжен был он,  
На кровать уложен в новых носках;

В ногах поставили виски галлон  
И баррель портера — в головах.

*Хор*

3

На поминки его друзья собрались.  
Финнеганиха всех угощала так:  
Сначала за чай да печенье взялись,  
После — за пуншик, трубки, табак.  
Вдруг Бидди О'Брайен стала реветь:  
«Да ты глянь на него: чисто-на́чисто труп!  
Голубок наш, Тим, как ты мог помереть?»  
«Эй, заткнись-ка!» — рявкнула Пэдди Мак-Дуб.

*Хор*

4

Тут Мэгги О'Коннор блажным голоском  
Молвит: «Бидди, да что ж так тебя припекло?» —  
Но вмиг на полу растянулась ничком:  
Бидди ей от души вломила в хайло.  
И сразу нешуточный бой забурился:  
По отдельности — нежный и сильный пол —  
Друг друга дубасили что есть сил.  
Эх, на славу тогда мордоквас пошел!

*Хор*

5

Тут Микки Мэлони башку пригнул,  
И стакан с вискарем просвистел над ним;  
В спинку кровати стакан саданул —  
И весь был пойлом забрызган Тим!  
И зажил покойник!  
Встает, разбойник!  
Поднявшись с одра, молвил Тимоти: «Ох!  
Виски попусту льете? Сброд вы запойный!  
Черт вас возьми! Я, вы думали, сдох?»

*Хор*

В тексте ФП непосредственно пародируется текст этой баллады. Вот пример: «They laid hin brawdawn alanglast bed. With a bockalips of finisky fore his feet. And a barrowload of guenesis hoer his head» (ФП 6. 26–27). Здесь имеется в виду конец второго куплета баллады: «And laid him out upon the bed, / A gallon of whiskey at his feet / And a barrel of porter at his head».

(89) То есть это не «Finnegan's Wake», как в заглавии баллады.

(90) Поэтому здесь и предлагается именно такой русский перевод заглавия: «Финнеганов помин».

(91) См. Мф. 16: 18: «Я говорю тебе: ты — Петр (*Пётрос*), и на этом камне (*Пётра*) Я создам Церковь Мою».

(92) Пер. А. А. Губера; цит. по: Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. Москва–Киев: «REFL-book»–ИСА, 1994. С. 133.

(93) ФП 3. 15–17. В этом слове, как и в других подобных монстрах из ФП, ровно 100 букв (или, как сейчас принято выражаться, «знаков»).

(94) Диэретика (от *греч.* диайрёо: «разделять», «отличать») — искусство отличения истины от лжи и, по мысли Платона, бытия от небытия. Именно такова тема диалога «Софист».

(95) Учитывая сказанное выше, можно предложить такой вариант русского перевода первой фразы ФП: «...рекобег, за Евой-с-Адамом, от излучины брега до изгиба губы, кесарейшим шляхом віколовращенья несет нас обратно, к Хоут-Касл и Околесице...».

(96) ФП 51. 4: *нем.* «Scherz», *итал.* «scherzo». Во второй части не исключено русское «ради»: «шутки ради».

(97) ФП 143. 28.

(98) ФП 18. 22; ср. ФП 19. 25 («meanderthal tale»), 123. 10 («meandering male»), 209. 5 («meander»).

(99) ФП 477. 23.

(100) «Sleeping beauty» (англ.).

(101) См. ФП 4. 1–8. В этом издании читается «Sanglorians» (строка 7), а не «sansglorians», как у Эко.

(102) ФП 414. 20 – 419. 11. Название «басни» Джойса – каламбурное искажение *англ.* «The Ant and the Grasshopper», т. е. «Муравей и Кузнечик». Герои этой «басни» – аналоги нашим Стрекозе и Муравью. Правда, у Эко вместо Кузнечика здесь действует Цикада, и это вполне правомерно, поскольку еще у Эзопа в этом сюжете фигурировала именно цикада. (Эта античная традиция оказалась очень стойкой – например, еще Иоанн Дамаскин называет апостола Павла «золотой цикадой Церкви»: «Три речи против иконоборцев», 1. 27). В долгой и запутанной истории превращения исходной Цикады в нашу Стрекозу (истории, как будто выдуманной Джойсом) ключевым стало, видимо, решение Сумарокова, который перевел басню Лафонтена «La Cigale et la Fourmi» («Цикада и Муравей») именно как «Стрекоза и Муравей». Однако здесь, в ФП, Джойсу нужен как раз Кузнечик, позволяющий ему сыграть на каламбуре: «Grasshopper» – «Gracehopper».

(103) Молодой ткач Ренцо Трамальино, его невеста Лючия Монделло и местный феодал Родриго – герои романа Алессандро Мандзони «Обрученные» (оригинал: *I promessi sposi: Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*. Intr. di A. Moravia. Torino, Einaudi, 1960; русский перевод: Мандзони А. Обрученные: Миланская хроника XVII века. Пер. Г. Смирнова. М.: «Художественная литература», 1984).

(104) «В 1917 г. — в том же самом году, когда Эйнштейн разработал свою модель, — нидерландский астроном Вилли Де Ситтер на базе тех же самых уравнений Эйнштейна предложил совсем другую модель Вселенной. Модель Де Ситтера описывает пустую Вселенную, однородную и изотропную, но не статическую» (Нарликар Дж. Неистовая Вселенная. М., «Мир», 1985. С. 178).

(105) ФП 272. 4–5.

(106) Некоторые образчики этих *entrelacs* см.: Кельтские орнаменты. М., «Корсар», 1998. С. 66–108.

(107) «Меандерталь» (ФП 18. 22).

(108) Вкратце о «гисперийской» словесности см.: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. Пер. Д. Б. Шабельникова, статья и комм. Д. О. Торшилова. СПб.: «Алетейя», 2000. С. 9–49.

(109) «Рассказывают, что Гальбунг [*sic.* — А. К.] и Терренций [*sic.* — А. К.] провели четырнадцать [*sic.* — А. К.] дней и столько же ночей в споре о том, имеет слово *ego* („я“) звательный падеж или не имеет, приводя подтверждения из всех древних ученых. Терренций отрицал, что у слова *ego* („я“) есть звательный падеж, каковой звательный падеж всегда должен сочетаться со вторым лицом, а слово *ego* („я“) всегда будет принадлежать первому лицу. Гальбунг же утверждал, что у этого местоимения может встречаться и звательный падеж, особенно тогда, когда глагол первого лица употребляется в вопросительном предложении — например, если сказать: *Я ль неверно сделал иль сказал?*» (Публий Вергилий Марон Грамматик, «Послания», II («О местоимении»: Нумег. Р. 123).

(110) Об Альдхельме (640–700) и его связях с «гисперийской» словесностью см. вкратце: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. С. 47–49.

(111) Точнее говоря, на букву «Р» начинаются первые пятнадцать слов этого письма, причем в число их затесалось одно, шестнадцатое, на «S»: предлог «sub» («под»).

(112) См.: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. Хотя написание «гисперийский» (через «и») может породить некоторую путаницу, оно представляется более обоснованным: ведь именно так (ошибочно с точки зрения латинского языка) называли свою словесность ее безымянные создатели. Так пишет и Умберто Эко. Переводчик и комментатор русского издания «Гисперийских речений» также отметили эту особенность (см. раздел о фонетике и морфологии «гисперийской» латыни: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. С. 51, прим. 6) — но, видимо, не решились «порвать с традицией» (к слову сказать, не существующей). В настоящем переводе решено было придерживаться написания «гисперийский».

(113) Публий Вергилий Марон Грамматик, считавший, что в него вселился дух величайшего латинского эпика, пользовался немалым авторитетом у грамматиков Каролингской эпохи: его цитирует, например, Бэда Достопочтенный, а также другие знаменитые ученые мужи. См. о нем вкратце: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. С. 42–43.

(114) Несомненные связи ФП с «гисперийской» словесностью не исчерпываются примерами, приведенными у Эко. Так, в своем последнем романе Джойс напрямую пародирует один из текстов, относящихся к этой словесности: гимн «Вышний Сеятель» (*Altus prosator*: ФП 185. Издание гимна см.: *Opera liturgica hibernica aetatis mediaevalis* [«Ирландские средневековые литургические сочинения»], изд. Bernard и Atkinson, 1898, vol. I. Вкратце об этом гимне см.: ГЕСПЕРИЙСКИЕ РЕЧЕНИЯ. С. 46–47; в прим. 3 на с. 47 упоминается ФП). Разумеется, слово «prosator» (букв. «председатель») осмысляется у Джойса как производное от слова «проза», т. е. как «прозаик».



(115) *Hyperotomachia Poliphili* («Полифилова битва за любовь во сне»): анонимный роман, написанный по-итальянски и впервые вышедший в 1499 г. Одни ученые считают его автором ученого-доминиканца Франческо Колонна (см.: CASELLA T., Pozzi G. *Francesco Colonna, Biografia e Opere* [«Франческо Колонна, биография и сочинения»], 1959), другие — знаменитого гуманиста, архитектора, философа и литератора Леона Баттиста Альберти (1404–1472). *Hyperotomachia Poliphili* — «одна из самых загадочных, таинственных и увлекательных из всех написанных когда-либо книг». Действие романа происходит во сне. Полифил, влюбленный в Полию и отвергнутый ею, засыпает и во сне находит свою возлюбленную с помощью нимф. Далее влюбленные проходят посвящения в различные таинства, принимают участие в праздничных процессиях, путешествуют на остров Киферу и т. п.; все это завершается их браком. Однако когда Полифил после этого хочет обнять Полию, она растворяется в воздухе.

(116) «Поймандр» («Пастырь мужей»): в узком смысле — первый по порядку трактат из так называемого «Герметического свода» (*Corpus Hermeticum*), написанный, видимо, до II в. н. э. Русский перевод трактата «Поймандр» (к сожалению, не внушающий особого к себе почтения) см.: Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Пер. К. Богуцкого. Киев, «Ирис» — Москва, «Алетейя», 1998. С. 13–22, 556–558 (примечания). См. там же главу из исследования Ханса Йонаса «Религия гнозиса», посвященную этому трактату (с. 429–453). В широком, неточном смысле «Поймандром» называют зачастую всю герметическую литературу; см.: Поснов М. Э. Гностицизм II века и победа христианской церкви над ним. Киев, 1917. С. 88–97.

(117) «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen» (нем.): знаменитый афоризм № 7, заключающий

собой «Логико-философский трактат» Людвига Витгенштейна (1889–1951).

(118) См., напр.: «Изумрудная скрижаль» (*Tabula smaragdina*), 2 (Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. Киев: «Ирис», — Москва, «Алетейа», 1998. С. 314, 315).

(119) Приводимая у Эко «советская» оценка творчества Джойса, конечно, грешит вульгарным социологизмом; и все же, как это ни странно, в некоторых отношениях она выгодно отличается от того, что полагалось писать о Джойсе в СССР во времена куда более «вегетарианские». Вот пример типичного набора стандартных формул (Е. В. Корнилова, 1964): «Страдая от гнета, к-рому подвергали Ирландию англ. и ирл. капиталисты, и в то же время не веря ни в действительность нац.-освободительной борьбы, ни в идеалы культурно-освободительного движения (...) Д. в 1904 г. уехал на европейский континент. (...) В сб. ранних рассказов „Дублинцы“ (...) подверг критике англ. властителей Ирландии и их ирл. приспешников. (...) Объективно „Улисс“ является беспощадным приговором бурж. миру, хотя сам автор подвергся губительному воздействию этого мира — нигилизм, ощущение обреченности, тупика, отсутствие положительных обществ. идеалов делают созданную им картину бесперспективной. В этом произведении Д. впервые использовал метод, к-рый ведет к полному разрыву с реальной действительностью [! — А. К.] и утвердился как принцип самодовлеющего [! — А. К.], внутри субъекта протекающего „потока сознания“ (...) Все эти ухищрения ведут к распаду литературной формы романа, что наглядно сказалось в „Поминках по Финнегану“, фантазмагорич. сочетании яви и сновидений, свидетельствующих об упадке лит. дарования Д. [! — А. К.]. (...) Влияние творчества Д. на бурж. лит-ру различных стран способствовало углублению в ней декадент. тенденций и привело

мп. писателей в тупик алогизма» («Краткая литературная энциклопедия», М., «Советская энциклопедия». Т. 2. С. 654–655). Подробнее о «рецепции» Джойса в советскую и постсоветскую эпохи см.: Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале (Джойс. Т. III. С. 567–605).

(120) Ср.: «Его навязчивой фразой в начальные дни (Второй мировой) войны было: „Надо, чтобы они оставили в покое Польшу и занялись „Поминками по Финнегану“» (Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале (Джойс. Т. III. С. 567–605).

(121) *Греч.* «ἐποχή»: в философии скептицизма – воздержание от всякого утвердительного суждения: как о самой реальности, так и обо всех и всяческих суждениях о реальности.

(122) Образ Вечности, широко использовавшийся, в частности, в гностицизме: *Уробор* (*греч.* Οὐρόβορος), т. е. «Пожирающий (собственный) хвост». Толковался различно, в том числе и как аллегория философского самоотрицания; см. об этом: VISVADER J. *The Use of Paradox in Uroboric Philosophies* [Висвэйдер Дж. «Использование парадокса в уроборических философиях»]. *Philosophy East-West*, Honolulu, 1978. Vol. 28. October.

Андрей Коваль

## Список сокращений

CRITICAL WRITINGS — James Joyce. Critical Writings. London, Faber&Faber, 1959.

D — James Joyce. Dedalus. Torino, Frassinelli, 1951.

PORTRAIT96 — James Joyce. A Portrait of the Artist as a Young Man. Penguin Books, 1996.

SE — James Joyce. Stefano Eroe. Milano, Mondadori, s. a.

ULYSSES92 — James Joyce. Ulysses. Penguin Books, 1992.

ДЖОЙС — Джеймс Джойс. Сочинения в трех томах. М., Знаменитая книга, 1993.

ПХ — «Портрет художника в юности».

ФП — «Финнеганов помин».

# О Г Л А В Л Е Н И Е

I. Ранний Джойс	[5]
Католичество Джойса	[25]
Юношеские попытки	[51]
Портрет томиста в юности	[65]
Эпифания: от схоластики к символизму	[115]
II. Улисс	[159]
Поэтика экспрессивной формы	[171]
Поэтика «поперечного разреза»	[189]
Поэтика <i>ordo rethoricus</i>	[215]
Символические соответствия	[271]
Метафора новой науки	[287]
III. «Финнеганов помин»	[313]
Поэтика циклов Вико	[331]
Поэтика каламбура	[343]
Поэтика открытого произведения	[357]

«Coincidentia oppositorum»	[367]
Эпифания как эпистемологическая метафора	[383]
«Гисперийская» поэтика	[405]
Поэма перехода	[429]
Заключение	[451]
<i>Андрей Коваль. Примечания переводчика</i>	[473]
Список сокращений	[493]

**Эко Умберто**

**Э40** Поэтики Джойса / Перев. с итал. А. Ковалю.—СПб.: «Симпозиум», 2006.— 496 с.

ISBN 5-89091-251-8

Работа Умберто Эко, максимально полно раскрывающая универсум Джойса, и в особенности двух его монументальных произведений: «Улисса» и «Финнеганова помина» («Поминок по Финнегану»).

УМБЕРТО ЭКО  
ПОЭТИКИ  
ДЖОЙСА

*Отв. редактор* Владимир Петров  
*Редактор* Екатерина Жирнова  
*Художник* Андрей Бондаренко  
*Техн. редактор* Екатерина Каплунова  
*Компьютерная верстка* Ирина Сомсикова  
*Корректор* Елена Шнитникова

Издательство «Симпозиум»  
190000, Санкт-Петербург, ул. Малая Морская, 18.  
Тел./факс +7 (812) 314-46-13, 595-44-22  
e-mail: symposium@online.ru  
ЛР № 066158 от 02.11.98 г.

Подписано в печать 14.07.06. Формат 70×90<sup>1/32</sup>.  
Бумага писчая. Печать офсетная. Усл. печ. л. 18,14.  
Тираж 3000 экз. Заказ № 530.

Отпечатано в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»  
620219, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.  
<http://www.uralprint.ru>  
e-mail: book@uralprint.ru