A black and white photograph of a man from the chest up. He is wearing a light-colored flat cap, a white collared shirt, a dark tie, and a dark buttoned vest over a light-colored shirt. He is looking slightly to the right with a serious expression. The background is a window with a view of trees.

*Екатерина
Гениева*

И снова
ДЖОЙС...



*Екатерина
Гениева*

**И снова
ДЖОЙС...**

**ВГБИЛ
им. М.И.Рудомино
Москва 2011**

УДК 882-4
ББК 84Р-4
Г34

Издано при финансовой поддержке
Федерального агентства по печати и массовым коммуникациям
в рамках Федеральной целевой программы «Культура России»

Ответственный редактор А.Г. Николаевская
Художник С.А. Виноградова

Гениева Е.Ю.

Г34 И снова Джойс... / Екатерина Гениева. – М.: ВГБИЛ
им. М.И. Рудомино, 2011. – 368 с.

ISBN 978-5-91922-001-5

Творчество одного из самых сложных, ярких и новаторских писателей прошлого столетия – Джеймса Джойса – давно является средоточием научных интересов западных и отечественных авторов. Книга Екатерины Юрьевны Гениевой не только посвящена анализу произведений великого ирландца, автор интерполирует эстетическую и философскую системы писателя в будущее, доказывая на самой материи прозы, что она открыла новые пути Слову. Недаром Хемингуэй считал, что Джойс сумел вдохнуть новую силу в литературу, которая оказалась исчерпанной классическим реализмом XIX века.

УДК 882-4

ББК 84Р-4

Запрещается полное или частичное использование и воспроизведение текста и иллюстраций в любых формах без письменного разрешения праволадельца

ISBN 978-5-91922-001-5

© Гениева Е.Ю., автор, перевод, предисловие,
комментарии, 2011

© Крепкова Е.Л., перевод, комментарии, 2011

© Издание на русском языке, оформление.

ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011

© ООО «Лингвистика», 2011

*Памяти Георгия Константиновича Косикова,
чье служение литературе –
урок всем, кто берется за работу с Текстом.*

И снова **ДЖОЙС...**

Вместо предисловия

Сорок с лишним лет назад, будучи студенткой филологического факультета Московского государственного университета, я и представить себе не могла, что мои штудии Джеймса Джойса, писателя, в ту далекую пору совсем не жалемого властями и фактически запрещенного в нашей социалистической стране, затянутся так надолго. Я решила заниматься творчеством Джойса отчасти по наивности («А почему бы нет, – дерзко вопрошала я себя, – ну и что с того, что трудный текст, а знания разве не помогут?»), отчасти из-за семейной традиции: муж Елены Владимировны Вержбловской, которая приложила немало усилий в моем воспитании и духовно-нравственном развитии, Игорь Константинович Романович, был одним из переводчиков Джойса в далекие 30-е годы, за что и заплатил по самой высокой ставке: умер от голода в ГУЛАГе.

Когда я объявила тему своей курсовой, а затем и дипломной работы на кафедре зарубежной литературы, удивление «старших товарищей» было впечатляющим. Леонид Григорьевич Андреев, которому и в будущем суждено было сыграть важную роль в моей джойсовской одиссее, с тревогой заметил: «Будет трудно – дайте знать».

Трудно стало после защиты моей кандидатской диссертации в 1972 году, которая из-за темы, по тем временам идеологически не заостренной, стала целым событием, собравшим в самой большой аудитории нового здания университета на Ленинских горах и тех, кто приветствовал возвращение Джойса в нормальный литературный обиход, и тех, кто упрямо повторял максимы Первого съезда писателей, заклеймившего Джойса как писателя, «не помогающего строительству Магнитогорска».

Сегодня все эти баталии – дань прошлому и истории, которая, как известно, не терпит сослагательного наклонения и в идеале хочет быть зафиксированной хотя бы в скупых библиографических записях, в которых найдется беспристрастная и часто весьма жесткая оценка и джойсизмов, и его хулителей.

Но на дворе все еще 70-е годы, еще далеко до перестройки, до горбачевской, а затем и ельцинской эпохи. Я получила при защите только два «черных» шара – смешно, если припомнить, что за «штучка» был Джойс для канонической советской литературы. А на большом ученом совете и вовсе прошла единогласно. Тем не менее, меня, что бывает крайне редко с кандидатскими диссертациями, ждала перезащита в ВАКе, высшей аттестационной комиссии.

Поздним вечером накануне перезащиты мне позвонил Л.Г. Андреев, член ВАКа, и сказал: «Приезжайте ко мне домой, и побыстрее». Нарушив все формальные правила и соблюдая нормы человеческие, он показал мне так называемый черный отзыв, тем самым подготовив меня к обсуждению.

Прошло больше тридцати лет с того «памятного» вечера, незаметно перетекшего в ночь, – мы с мужем покинули здание ВАКа за полночь, правда, с положительным вердиктом, который в боях друг с другом вынесли члены комиссии. Его озвучил профессор Метченко, в ту пору заве-

дующий кафедрой советской литературы: «Мы вынуждены присудить Вам степень кандидата филологических наук. И не сможем следить за тем, что вы будете писать».

А писала я о Джойсе все эти годы, то углубляясь в раннего Джойса, то восстанавливая вместе с А.Г. Николаевской имена переводчиков сборника рассказов «Дублинцы», которые в свое время были вымараны из версии из-за ареста И.К. Романовича, то готовя к печати «Джакомо Джойса» в русском переводе, который осуществил грузинский исследователь и переводчик Н.А. Киясашвили, то приближаясь к «Улиссу» и редактируя вместе с В.А. Ашкенази текст, который оставил Виктор Хинкис, а закончил его душеприказчик С. Хоружий. Публикацию «Улисса» на страницах журнала «Иностранная литература» можно считать, без преувеличения, исторической. Важную роль в моей джойсовской одиссее сыграл и Дмитрий Сергеевич Лихачев. Именно он написал предисловие к «Улиссу» в годы перестройки, вернув Джойсу подобающее ему место в мировой литературе. Вернее, Дмитрий Сергеевич не написал его, а говорил на магнитофонную ленту. Навсегда останется в моей памяти, как слушал текст Д.С. Лихачева о. Александр Мень, частый гость на нашей даче на 43 км. Ведь важны были не только слова, но и тембр голоса Д.С. Лихачева и паузы, которые не сохранил печатный текст.

Где бы и когда бы ни публиковались произведения Джойса, будь то чеховские по тональности «Дублинцы» или глыба «Улисса», вокруг закипали страсти, мелькали тени, отнюдь не невинные, порой кровавые. Гибель И.К. Романовича, арест его жены, безвременный уход из жизни Виктора Хинкиса, так и не закончившего свой перевод. И споры, ссоры, взаимные оскорбления, расставания, слезы, отчаяние, притупляющие радость победы, когда текст, наконец, появлялся.

Не знаю, соответствую ли я определению Джойса об идеальном читателе, который, отложив все заботы и попечения, отдается в полное обладание автору. Сорок с небольшим лет я то рядом с Джойсом, то на время отхожу от него, но снова возвращаюсь – в 70-е, 80-е, 90-е, на рубеже веков и в теперь уже ушедшее первое десятилетие XXI века. Работая в архивах в надежде найти рукописи, конфискованные при аресте у И.К. Романовича, находясь в Дублине, где каждая улица и, наверное, каждый камень города связан с Джойсом, который был и остается его истинным гением места, восхищаясь дерзкими постановками «Улисса», вручая премии молодым переводчикам, которые, не ведая идеологических сомнений, выпавших на долю моего поколения, берутся за перевод непереводаемых «Поминок по Финнегану», я постоянно задаю себе вопрос: «А приблизилась ли я хотя бы отчасти к разгадке главного послания Джойса человечеству?» У меня нет ответа на этот вопрос.

Предлагаемый вниманию читателя текст – попытка подвести некоторые собственные джойсовские итоги и отчасти поставить точку в моей джойсовской одиссее. Впрочем, кто знает, может быть, она вновь превратится в запятую.

Екатерина Генкина

«Улисс» как «разорвавшаяся бомба»

В «Зеленых холмах Африки» Эрнест Хемингуэй приводит такой разговор:

«— ...А кто такой Джойс?

— Чудный малый, — сказал я. — Написал “Улисса”.

— Про Улисса написал Гомер, — сказал Филиппс».

Диалог, легко заметить, не лишен иронии. Но в нем — целая страница литературной истории XX века.

В 30–40-е годы имя Джеймса Джойса было у многих на слуху, даже у тех, кто не то что не прочел ни строчки писателя, но даже не держал в руках его книг. Еще бы — «Улисс», один из самых вызывающих и дерзких романов XX столетия, в котором с небывалой до того откровенностью и мастерством была изображена внутренняя, сокровенная, интимная жизнь на фоне истории Ирландии начала века, а шире — истории человечества, был объявлен непристойным, чуть ли не порнографическим, и запрещен.

Время давно реабилитировало Джойса. Судебные преследования на Западе, цензурный запрет на издание в России воспринимаются как исторический казус, примерно так же, как знаменитое «дело Дрейфуса». «Улисс» переведен на многие языки мира, его свободно можно купить в книжных магазинах, и нет необходимости защищать ни его автора, ни издателей, ни переводчиков.

Джеймс Джойс почитается не только как великий ирландский писатель — он давно признанный классик мировой литературы. Столетие со дня его рождения, пришедшееся на 1982 год, пышно и с подобающим пиететом отмечалось во многих странах мира. В 2022 году мир, несомненно, будет праздновать столетие выхода в свет «Улисса», одного из шедевров художественной культуры и значимой вехи в истории модернизма.

Трудно перечислить писателей, которые в той или иной степени испытали влияние Джойса – у него тысячи последователей во всех странах, и даже те авторы, которым его творческая манера остается чужда, признают его значение; недаром такой убежденный реалист, как Дж. Б. Пристли, однажды с раздражением воскликнул: «Назовите мне хотя бы одного, кто скажет, что не подпал под влияние Джойса. Уверяю вас, он – лжец!»

Исследований, посвященных «Улиссу» и «Поминкам по Финнегану», насчитывают десятки тысяч, а литературоведов, занимающихся Джойсом, едва ли не больше, чем пушкинистов или шекспироведов. Многочисленны интерпретации этих романов. В истолковании «Улисса» на протяжении XX века попробовали себя все без исключения литературоведческие школы, начиная с традиционной критики и кончая деконструктивизмом. Порою возникает ощущение, что о Джойсе уже все сказано, разжевано и пережевано, и все-таки к нему обращаются вновь и вновь.

* * *

Из всех произведений Джойса наиболее часто пишут о «Дублинцах», «Портрете художника в юности», «Улиссе» и «Поминках по Финнегану». Однако бо́льшая часть исследований посвящена все-таки «Улиссу». В отличие от многих произведений мировой литературы, которые удостоились столь заинтересованного внимания читателей и критики, «Улисс» знаменит по-особому.

Уже та полемика, которая развернулась вокруг этой книги сразу после публикации, обозначила главные точки напряжения: всеобщее внимание писателей и критики, поразительный накал страстей и необычайно широкий разброс мнений – от полного приятия и восхищения до недоумения и полного отрицания.

Нет ни одного современника Джойса, который не выразил бы суждения о его романе. О нем писала Вирджиния Вулф, которая поначалу с большим энтузиазмом отозвалась о новой прозе Джойса:

«Стремясь во что бы то ни стало обнаружить мерцания того сокровенного пламени, искры которого проносятся в мозгу, и, чтобы сохранить его, он определенно смело пренебрегает всем тем, что представляется ему второстепенным: будь то правдопо-

добие, связность или какой-либо другой из тех указательных столбов, которые на протяжении поколений должны были помогать работе воображения человека, когда его призывали изобразить то, что он не может ни потрогать, ни увидеть <...>. Если нам требуется сама жизнь, то она, конечно, перед нами. <...> Давайте запечатлевать атомы в том порядке, в котором они падают в сознание. Давайте записывать узор – каким бы он ни был разъединенным и бессвязным на вид. <...> Давайте не будем считать само собой разумеющимся, будто жизнь существует наиболее полно в том, что обычно считается большим, чем в том, что обычно считается малым...» Но, закончив чтение романа, Вулф отнеслась к нему весьма критически:

«Создается впечатление, что мы находимся в ярко освещенной, но узкой комнате, что нас подвергли заключению в ней, заперли, вместо того, чтобы дать простор и свободу. <...> Вначале чтение забавляло меня, стимулировало, очаровывало, затем вызывало недоумение, скуку, раздражение и разочарование... Вы находитесь под градом миллионов бумажных шариков, но вам не наносят глубокую рану...»¹

Столь же амбивалентно и мнение Эзры Паунда. Он определил «Улисса» как «отчет эпического размаха о состоянии человеческого ума в XX веке»². Однако нравилось ему далеко не все: «Я думаю, некоторые страницы просто плохи, <...> плохи, потому что Вы зря тратите силы, – писал он Джойсу. – Вы употребляете более сильное слово, чем это нужно, а это признак плохого искусства... Контраст между поэтичностью Блума и его внешним окружением сделан превосходно. Но он не стал бы хуже, если бы все отправления его организма описывались менее подробно...»³

Другой современник – Дэвид Герберт Лоуренс – выражается еще более энергично: «Чувствую ли я покалывание в мизинце или нет? – вот типичнейший пример вопросов, которые задают себе герои мистера Джойса. <...> Это уже какое-то предельное самокопание. На протяжении тысяч и тысяч страниц мистер Джойс <...> разрывает себя на части, выставляет напоказ

¹ Woolf V. The Common Reader. – 2 ed. – L., 1925. – P. 190, 191.

² Pound / Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's critical essays and articles about Joyce / edited and with commentary of Forrest Read. – L.: Faber & Faber, 1969. – P. 128.

³ Ibid. – P. 131.

свои самые сокровенные чувства... Это ужасно... Можно заниматься самокопанием в семнадцать лет, ну даже в двадцать два, но если вы не можете освободиться от этой привычки в тридцать семь – это уже признак заторможенного развития. <...> А если уж вы продолжаете это и в сорок семь – это уже, несомненно, признак преждевременного старения...»¹

Решительно негативно отнеслись к литературным экспериментам Джойса Герберт Уэллс и Ричард Олдингтон. Хотя Уэллс и защищал Джойса от нападков цензуры во время процессов над «Улиссом», он обратился к нему с открытым письмом, в котором, давая высокую оценку ранним произведениям писателя, писал о романе следующее: «Вы повернулись спиной к простым людям, их повседневным нуждам и ограниченным возможностям в отношении времени и способности восприятия. И вы начали изощряться. Каков же результат? Сплошные загадки. Возможно, Вы правы. У Вас есть последователи. Пусть их джойсируют на здоровье. Но для меня – это тупик»².

С подлинно страстной филиппикой выступил против Джойса Ричард Олдингтон.

«“Улисс” – наиболее ожесточенное, мрачное, свирепосатирическое произведение из всего до сих пор написанного мистером Джойсом. Это чудовищная клевета на человечество, я, правда, недостаточно умудрен, чтобы ее опровергнуть. Но я уверен, что это клевета. В “Улиссе” есть смех, но это жестокий издевательский смех, не имеющий ничего общего с хохотом Рабле. <...> Когда мистер Джойс использует свое необыкновенное дарование для того, чтобы внушить нам отвращение к человечеству, он совершает нечто ложное, он клеветает на человечество. <...> Мистер Джойс пошел в своем детальном анализе внутреннего мира персонажей дальше, чем кто-либо из известных мне писателей. Его точное воспроизведение мыслей Блума с их непоследовательностью, порывистостью, возвращением к навязчивой идее – удивительный психологический документ. Телеграфный стиль здесь уместен и оправдан. Есть также художественные обоснования для того, чтобы отказаться от всяко-

¹ Lawrence D.H. Surgery for the Novel – or a Bomb // Modern British Fiction / ed. by Mark Shorer. – N.Y.: University of California Berkeley, 1961.

² Цит. по: Фогерти Ю. Дж. Джойс // Вестник иностранной литературы. – 1928. – № 10.

го стилистического единства, которое всегда соблюдается французскими романистами <...>. Он очень смело обращается со словами, но творит совершенно удивительные вещи. В зависимости от своего желания он может быть то серьезным, то ироническим, то отвратительным, то плоским, то саркастическим, то спокойно реалистическим. Он сплавил драматическое действие с повествованием и варьирует тон повествования применительно к драматической ситуации. <...>

Воздействие Джойса на писателей: хорошо бы поступить с творчеством Джойса, как рекомендовал Платон – воздать ему почести, умастить его елеем, увенчать короной и отправить в другую страну.

<...> Он возбуждает отвращение с определенной целью, другие будут делать это бесцельно. Он непонятен, однако заставляет принять непонятное, но сколько людей напишут нечто путаное, думая, что это великолепно! Как много абсурдного будет произведено на свет с помощью “Улисса” в качестве повивальной бабки!»¹

Обратную эволюцию – от неприятия к восхищению Джойсом – проделал его знаменитый современник и соотечественник Уильям Батлер Йейтс. Прочтя первые эпизоды «Улисса», появившиеся в американском журнале «Литтл Ривью», он с ужасом воскликнул: «Это сумасшедшая книга...» Однако чуть позже, познакомившись с романом ближе, изменил мнение: «Я сделал ужасную ошибку. Вероятно, это творение гения. Теперь я осознаю его единство. <...> Это нечто совершенно новое, не то, что видит глаз и слышит ухо, но это ежесекундная жизнь фиксирующего все мозга. Думается, он превзошел всех романистов нашего времени»².

Даже Владимир Набоков, одним из первых принявший Джойса и понявший его очень глубоко, оценивает творчество писателя неоднозначно: «“Улисс” – превосходное, долговременное сооружение, но он слегка переоценен теми критиками, что больше заняты идеями, обобщениями и биографической стороной дела, чем самим произведением искусства <...>. Весь “Улисс”, как мы постепенно поймем, – это обдуманый

¹ Олдингтон Р. Открывать красоту мира // Литературные обзоры. – 1924 (перепечатано в журнале: Иностранная литература. – 1963. – № 8).

² Yeats W.B. Letter to John Quinn, July 23, 1918 // Ellmann R. James Joyce. – N.Y., 1982. – P. 530.

рисунки повторяющихся тем и синхронизация незначительных событий <...>. Оставаясь внутри одного стиля или сменяя их, Джойс в любой момент может усилить настроение, вводя музыкальную лирическую струю при помощи аллитерации и ритмических приемов – обычно для передачи тоскливых чувств <...>. Однако в любой другой момент Джойс может обратиться ко всевозможным лексическим трюкам, каламбурам, перестановке слов, словесным переключкам, многообразным спариваниям глаголов или звукоподражаниям. Все это, равно как и перегруженность местными аллюзиями и иностранными выражениями, может быть, излишне затемняет эту книгу, где и без того подробности не проговариваются с достаточной ясностью, а лишь даются намеком для посвященных»¹.

Не менее интересны и столь же разноречивы оценки творчества Джойса его современниками в России.

Илья Эренбург, встречавшийся с Джойсом в Париже, так описывал свои впечатления о нем и его романе: «Джойс был уже знаменит, его “Улисс” казался многим новой формой романа; его сравнивали с Пикассо <...>. Мне он представлялся честным, фанатичным в своей работе, гениальным и вместе с тем ограниченным “перемудрами” ирландским Андреем Белым, но без ощущения истории, без мессии и миссии, необычайным насмешником, которого принимали за пророка, Свифтом по отпущенному ему дару, только Свифтом в пустыне, где нет даже лилипутов»².

В 1923 году сразу после выхода «Улисса» во Франции Евгений Замятин писал в литературной хронике журнала «Современный Запад»: «Одной из наиболее выдающихся книг в английской художественной прозе за последний год является “Улисс” Джеймса Джойса. Это – не роман и не повесть в обычном смысле этого слова, а что-то вроде живой, острой, художественной летописи подлинной жизни Ирландии: все действующие лица – действительно живущие сейчас в Дублине деятели политики и литературы, художники и завсегдатаи дублинских трактиров: автор почти не старался прикрыть их вымышленными именами. Книга – жесткая, звонкая; это пощечина и Британии, и Ирландии»³.

¹ Цит. по: Джойс Д. Дублинцы. – М.: Вагриус, 2007. – С. 351–354.

² Ibid. – С. 319.

³ Ibid. – С. 328.

Особое родство с Джойсом почувствовал Сергей Эйзенштейн: «Чем пленителен “Улисс”? Неподражаемой чувственностью эффектов текста (во многом превосходящей животно-чувственную же прелесть любимого мной Золя). И тем “а-синтаксизмом” его письма, подслушанного из основ внутренней речи, которой говорит по-особенному каждый из нас и положить которую в основу метода литературного письма догадывается лишь литературный гений Джойса. В общем, в языковой кухне литературы Джойс занимается тем же, чем я брежу в отношении лабораторных изысканий в области киноязыка»¹. Много позже, в 1940 году, Эйзенштейн добавит к этой оценке: «Эффекты местами поразительные, но заплачено за них ценой полного распада самих основ литературного письма; ценой полного разложения самого метода литературы и превращения текста для рядового читателя в “абракадабру”»².

Сходно впечатление от творчества Джойса и у Ильи Сельвинского: «Джойсизм <...> стремится выйти за пределы родного языка, он задыхается в английском словаре, он ищет новых филологических средств выражения и находит их в интернациональной тенденции своей речи <...>. Вот почему поиски и изобретательство Джойса не могут не волновать поэтов.

Но все дело в удельном весе этих поисков, в наличии той безусловной идейной необходимости, во имя которой и производятся всяческие эксперименты в литературе. Судя по тому, что мы знаем о Джойсе, – 14 наречий привлечены писателем как самостоятельные величины, как краски ради красок, далеко не всегда предписанные логикой развития сюжета и действия»³.

Совершенно не принял Джойса Андрей Платонов. «Джеймс Джойс в романе “Улисс”, – пишет он, – пытался доказать, что <...> человека вообще не существует, поэтому вся проблема о жизни и гибели человеческого рода не имеет смысла и содержания <...>. Жизнь сведена Джойсом к течению событий величиною с атом – к потоку пустяков, слегка раздражающих человека, и это раздражение, собственно, и составляет жизненный процесс <...>. В романе Джойса мы видим не реального человека, а человека, искаженного экспериментирующим пером автора романа, перетертого в его опытной реторте в прах... Свой

¹ Ibid. – С. 320.

² Ibid. – С. 338.

³ Ibid. – С. 342–343.

исследовательский механизм Джойс использовал как машину для разрушения»¹.

Отрицательную оценку наиболее одиозно формулирует не кто иной, как Юрий Олеша: «Товарищи, художник прежде всего конструктор, а не разлагатель, художник создает мир, свой прекрасный мир. Художник должен говорить человеку: “Да, да, да”, а Джойс говорит: “Нет, нет, нет”. “Все плохо на земле”, – говорит Джойс. И поэтому вся его гениальность для меня не нужна... Этот писатель сказал: “Сыр – это труп молока” <...>. Писатель Запада увидел смерть молока <...>. Это сказано правильно, но мы не хотим такой правильности. Мы хотим не натурализма, не формальных ухищрений, а художественной диалектической правды. А с точки зрения этой правды молоко никогда не может быть трупом, оно течет из груди матери в уста ребенка, и потому оно бессмертно <...>»². Но пишет он это в 1936 году в статье «Великое народное искусство», предназначенной для публичной порки западной культуры, а вот много позже, в литературных дневниках 1943 года, замечает по поводу одной из новелл сборника «Дублинцы»: «Здесь я преклоняю колени перед тенью Джойса, написавшего рассказ о мальчике и испорченном празднике. Может быть, один из лучших рассказов литературы, называющийся “Аравия”»³.

В более позднюю эпоху, уже расставившую акценты, уже подвергшую творчество Джойса множеству трактовок, великий русский поэт Иосиф Бродский, несомненно, ценивший вклад Джойса в литературу, тем не менее, пишет: «Джойс – это замечательный писатель <...>, но как художник он представляется мне куда менее значительной величиной или фигурой, чем он представлялся мне, скажем, четверть века тому назад. <...> Это ужасно интересно, но в общем это атоматизированное [автоматизированное? атомизированное?] сознание <...>. Это на сегодняшний день в литературе более или менее общее место. Это в общем скорее фотография человека, нежели мир, в котором он существует, да?»⁴.

Объяснение такому сильному расхождению оценок мы дадим несколько позже, а пока обратим внимание на одну – со-

¹ Ibid. – С. 347.

² Ibid. – С. 344–345.

³ Ibid. – С. 346.

⁴ Ibid. – С. 367.

вершенно уникальную – черту романа Джойса, которую одним из первых обозначил Уильям Батлер Йейтс. Он признается, что спасовал перед масштабом романа: «Я читаю новое произведение Джойса. Я ненавижу его, когда я открываю книгу, где попало, но когда я читаю по порядку, оно производит на меня огромное впечатление. Как бы там ни было, но я прочитал только тридцать страниц в надлежащем порядке <...>»¹.

Йейтс не одинок. Впоследствии многие – и самые именитые – читатели совершенно искренне и без всякого стеснения будут признаваться, что, при всем уважении к гению Джойса и понимании значения «Улисса», не смогли дочитать роман до конца. Таких читателей тысячи, и чтобы не перечислять слишком многих, упомянем хотя бы Матисса, Мандельштама, Борхеса, – даже великого книгочая, книгомана Борхеса!

Признавать великой книгу, которую нельзя прочитать до конца, – это по всем меркам дело экстравагантное и в какой-то мере скандальное. И, тем не менее, это так. Впрочем, в истории литературы имеются аналоги. Известно, к примеру, что визитной карточкой «Божественной комедии» является анекдотический афоризм: «Слава Данте пребудет в веках, ибо его не читают». Сходную репутацию имеет и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле. Но оба этих великих произведения отстоят от нас уже довольно далеко, что в известной мере оправдывает их читателей.

Хотя можно отметить и внутреннее родство этих шедевров и книги Джойса. Все они рисуют гигантскую, космогоническую модель мира, все они наполнены множеством намеков и аллюзий на обстоятельства политической жизни, требующих глубокого погружения в реалии эпохи для будущих поколений читателей. Все они положили в основу своего сюжета путешествие. Кроме всего прочего, всё это образцы творчества, новаторского для своих эпох, ломающего шаблоны восприятия.

И все же есть в «Улиссе» нечто такое, что отделяет его и от этих произведений. Сама его структура, язык и манера повествования как бы подводят к некоему пределу, за которым кончается та литература, которую на протяжении столетий понимала и ценила читающая публика.

Попробуем разобраться, в чем же тут дело.

¹ Letters to W.B. Yeats. – P. 679

* * *

Магистральный путь европейской литературы, в известном упрощении, подразделяется на два этапа: традиционалистский и Нового времени. Первый этап охватывает огромный период – со времен выделения литературы как особого вида искусства из первоначальной синкретической хореи вплоть до эпохи романтизма. В самом общем виде его можно охарактеризовать как период «монологической» литературы, опиравшейся на представление о мире как о едином, нерасчлененном духовном пространстве, имевшем ценностное «ядро», мире, где можно было провести четкие границы между «добром» и «злом», между правдой и недолжным бытием. И древнегреческая трагедия, и лирика трубадуров, и литература эпохи Возрождения, и драматургия классицизма и Просвещения не подрывали основ общего мировидения, подразумевали наличие некоего идеального эйдоса, отхождение от которого воспринималось как комическое или трагическое «недоразумение». В подобном литературном космосе существовала строгая иерархия жанров, место каждого из которых было узаконено, а правила, по которым строились различные произведения – заранее определены. Канон, традиция, иерархия – вот три кита традиционалистской литературы, которая дала миру множество шедевров – от эпохальных эпосов до лирики и романа.

На рубеже XVIII–XIX веков возникает совершенно особая ситуация, когда традиционалистская литература начинает постепенно разрушаться, утрачивая вековые контуры и очертания.

Первый гвоздь в гроб старой литературы вбили романтики, остро ощутившие те путы, которые накладывали на развитие литературы традиционные представления о ее смысле и предназначении. Именно романтики обнаружили фундаментальный разрыв между реальной жизнью и нормативно сконструированными сказками о ней, которые в большом количестве производили писатели всех стилей, направлений и жанров.

Именно романтики, сделав ставку на индивидуальное, а не коллективное сознание, почувствовали враждебность личности к социуму, обнаружили то самое «двоемирие», которое было немедленно воспроизведено в громадном числе поэм и романов – от Байрона до Лермонтова, и, как это часто бывает, скоро само превратилось в литературный штамп.

Признав самоценность индивида и его «точки зрения» на мир, романтизм не остановился на этом и сделал следующий шаг – признал права «другого», а, следовательно – всех. Если значим мир отдельного человека, а людей – много, то значим мир каждого из них. Такая, незатейливая на первый взгляд, логика подрывала не только основы монологических жанров, но и монополию единой, неделимой, господствующей «правды» о мире. Она постулировала не только разобщенность и фрагментарность мира, она постулировала его принципиальную **многозначность**, которую отныне надлежало изображать «настоящей» литературе, коль скоро она не желала опускаться до примитивного уровня массового сознания с его неизбежными сюжетными клише и «финализмом» «сказок для взрослых».

Однако со способами изображения возникали проблемы. И не у одного романтизма. «Как миру выразить себя? Другому как понять тебя?» Эта знаменитая фраза Тютчева может служить лозунгом всей новой литературы. Если нет прежних критериев, продиктованных каноном, где найти иные, которые помогли бы адекватно передать сложный мир внутренней жизни и ощущений каждого индивидуального сознания?

Старые методы для этого не годились, поэтому изобретали новые, разрушая сложившуюся систему жанров и самые основы словотворчества. Отныне вся литература, на какие бы течения и направления она ни делилась, была озабочена одной проблемой – поиском свежего и неповторимого литературного языка.

Свои (как оказывалось впоследствии – временные) решения находил каждый вновь возникавший «изм»: к ним относятся и «озарения» Рембо, и метафизическая герменевтика Малларме, и внешнее жизнеподобие «реализма», и обнаженные приемы «натуральной школы», и «автоматическое письмо» сюрреалистов и многое другое. Со временем в этом ряду оказываются и произведения Джойса. Его слово в литературе, как мы увидим далее, с одной стороны, подытожило эти искания, а с другой – открыло совершенно иные перспективы и измерения – одновременно победоносные и трагические.

Неверие. Изгнанничество. Слепота

Джеймс Августин Алоизиус Джойс родился 2 февраля 1882 года в состоятельной ирландской семье в городке Рэтмайне, неподалеку от Дублина. По отцовской линии семья гордилась родством с самим «Освободителем», высоко почитаемым в Ирландии Даниелем О'Коннелом. Родители Джойса как бы олицетворяли две стороны ирландской жизни, ирландского сознания – политику и религию, – и каждый оказал свое влияние на формирование характера старшего сына в их многодетной, как и положено у ирландских католиков, семье.

Джон Джойс был личностью яркой – неплохо образован, очень музыкален. От него Джеймс унаследовал абсолютный слух и прекрасный голос. И если бы Джон Джойс не был таким безалаберным человеком и серьезнее отнесся к данным сына, может быть, мир в лице Джеймса Джойса знал бы не европейски известного писателя, но талантливого певца.

Слух и удивительная память заменили маленькому Джеймсу крайне слабое зрение. Мальчик жадно впитывал бесчисленные рассказы отца. А у того всегда была наготове история, анекдот, шутка. Причем мишенью этих шуток могли быть и английские власти, и авторитет еще более непоколебимый в Ирландии – католическая церковь. Балагур и весельчак, он быстро промотал полученное в наследство состояние. Семья Джойсов вынуждена была постоянно менять квартиру: их выселяли за неплатеж; на улицах Дублина нередко можно было увидеть членов этой семьи во время очередного переселения, несших свой жалкий скарб и семейные портреты.

Но настоящей трагедией в жизни Джона Джойса было даже не разорение семьи, а гибель Чарлза Стюарта Парнелла. Этот знаменитый вождь ирландских националистов был блестящим оратором, обладавшим огромной силой убеждения.

В 80-е годы он возглавлял борьбу за гомруль (право на самостоятельное управление страной), и именно с этим деятелем прогрессивная часть ирландской интеллигенции связывала свои надежды. В Ирландии он был «некоронованным королем», героем ирландской молодежи.

Неудивительно, что правительство Гладстона и ирландская католическая церковь, боясь этой силы, как только представилась возможность, жестоко с ним расправились. Не выдержав травли, Парнелл умер 6 октября 1891 года; вместе с ним были погребены на долгие годы и надежды Ирландии на свободу. Для Джойса Парнелл всегда оставался героем. В числе обвинений, которые писатель выставил Ирландии, когда решился покинуть ее, гибель Парнелла занимала важное место. А первым произведением Джойса, написанным в возрасте девяти лет, стало посвященное Парнеллу романтически приподнятое стихотворение «И ты, Хили» («Et Tu, Healey», 1891)¹.

Другим, и не менее важным моментом, чем влияние Джона Джойса, научившего сына уважать героическую историю Ирландии, чтить память ее героев, было воздействие на ум и душу мальчика религиозного воспитания.

Начала католического миропонимания, причем в ирландском варианте, отличающемся крайним догматизмом, Джеймс получил от матери и особенно тетки, женщины образованной, но крайне фанатичной, выполнявшей в семье Джойсов роль гувернантки.

Клонгоуз Вуд колледж, ирландский Итон, куда Джойс поступил в 1888 году, помещался в здании, хранившем память о многих знаменательных событиях. Здесь полвека назад прадед Джойса вручил адрес самому «Освободителю», здесь со стен смотрели портреты ирландских бунтарей, отдавших свою жизнь за независимость родины.

В колледже Джойс очень скоро выдвинулся, став одним из первых учеников. После конфирмации он начинает писать религиозные гимны в честь Девы Марии, становится алтарным мальчиком. В это же время Джойс знакомится с церковными обрядами. Величие церкви всегда производило на него очень большое впечатление, однако унаследованный от отца насмеш-

¹ Т и м Х и л и – друг и соратник Парнелла, подло выдавший его английским властям. Название стихотворения перекликается с известными словами Цезаря, обращенными к предавшему его Бруту: «И ты, Брут!»

ливый нрав дал себя знать даже в эти годы: маленький Джойс изводил своих преподавателей каверзными вопросами.

Но и Клонгоуз Вуд колледж, и гораздо менее престижная школа Христианских братьев, куда после очередного финансового краха в 1891 году Джон Джойс был вынужден отдать сына, и пользующийся громкой славой Бельведерский колледж, и Университетский колледж, где позже учился Джойс, – все это были католические учебные заведения.

То, что заложила в сознание и душу Джойса тетка, миссис Данте Конвей, развили педагоги гораздо более опытные, умные и изощренные, – иезуиты. Перед ними стояла трудная задача – обуздать романтический темперамент мальчика, втиснуть его в строгие рамки схоластики. Именно тогда формируется вкус Джойса к «священному красноречию и нравственной интроспекции»¹. Он начинает писать религиозные гимны, рьяно штудировать труды отцов церкви, проявляя поразительную настойчивость в овладении богословием. Ему предлагают принять сан, и он серьезно готовится к посвящению.

Но в душе начинают зреть сомнения. Жизнелюбие, унаследованное от отца, вступало в непримиримый конфликт с религиозными догмами. Нужно было изгнать из своих помыслов все плотское, материальное – а его, будущего художника, манила жизнь. Веру поколебали и произведения Мередита, Гарди, Шоу, которые втайне от своих наставников жадно читал шестнадцатилетний Джойс.

Между 1897-м и 1898 годами, как раз перед окончанием Бельведерского колледжа, Джойс теряет веру². Его отход от католицизма был совсем не таким шумным, как это описано в «Портрете художника в юности». Он не бросил в лицо своим близким и учителям дерзкое отречение сатаны – «Не служу!», но мучительно переживал крушение веры наедине с собой.

Джойс перестал молиться Богу, но его менталитет надолго сохранил следы иезуитского воспитания и самый дух схоласти-

¹ Эко У. Поэтики Джойса. – СПб.: symposium, 2003. – С. 29.

² «Шесть лет назад я порвал с католической церковью, которую возненавидел до глубины души. Исходя из своих внутренних побуждений, я счел невозможным оставаться в ней. Еще будучи студентом, я тайно воевал с ней, отказываясь принять то положение в обществе, которое она мне сулила. Тем самым я обрек себя на нищенское существование, зато не уронил себя в собственных глазах», – писал об этом Джойс Норе Барнакл в 1904 году. – См.: Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 677–678.

ческого мышления. В своих произведениях он жестоко высмеял ирландскую католическую Церковь, создал гротескные образы ее служителей, изобразил социальную и психологическую драму юноши, получившего католическое образование. Он всячески пытался сбросить этот груз. Но в его поведении, нарочито крикливом, было немало позы. Он долго отказывался официально оформить свой брак, считая, что это было бы уступкой католической морали. Однако душевную болезнь дочери Люции воспринимал, как наказание за грехи.

Религией Джойса стало его искусство, которому он служил и поклонялся так же истово, как прежде Богу. И потому все творчество Джойса – это творчество писателя-иконоборца, попа-расстриги, всю жизнь последовательно доказывавшего самому себе и окружающим независимость своего мышления, свободу от любых догм, в том числе и религиозных. Эта нарочитость бросалась в глаза в поведении. К тому же унаследованная от наставников сугубо схоластическая *forma mentis* – привычка к упорядоченному умствованию, «доказательствам от противного» и стилистически отточенный парадоксализм – неожиданным образом влияла и на творчество, что отмечали в Джойсе многие исследователи. В конце жизни, когда Джойс смог трезво оценить свое отношение к католицизму и понять то влияние, которое он на него действительно оказал, он заметил своему другу и биографу Фрэнку Баджену: «Вы называете меня католиком. И все же точнее и правильнее называть меня иезуитом»¹.

В университетские годы (1898–1902) Джойс мучительно ищет себя. Много, но довольно беспорядочно читает. Мало внимания уделяет учебной программе, но зато посещает литературные собрания, выступает с докладами, пишет первые статьи, стихи, прозаические наброски.

Окончив университет, Джойс решает изучать медицину. Но это не интерес к врачеванию, а стремление расширить жизненный опыт и с необычной стороны приблизиться к литературе: «...писатель, который взял на себя в качестве пациента Ирландию... должен быть еще и врачом...»². С этой целью он поступает сначала в школу св. Цецилии, а затем, уверив своих близких, что более основательное медицинское образование

¹ Interview with Frank Budgen // Ellmann R. James Joyce. – N.Y., 1959. – P. 27.

² Ellmann R. James Joyce. – P. 101.

можно получить только в Париже, едет в эту Мекку современного искусства.

Существование в Париже, хотя и увлекательное интеллектуально (Джойс, конечно же, сразу же бросает медицину, зато не вылезает из библиотек), оказывается весьма напряженным из-за отсутствия средств. «По большей части, – пишет он домой 22 февраля 1903 года, – я здесь еле свожу концы с концами». Но очень скоро Джойс возвращается в Ирландию, получив телеграмму о болезни матери.

Последовавший за смертью матери год Джойс провел в Ирландии – учительствовал в школе, тяготясь собой и обстановкой в доме, где медленно спивался отец, а братья и сестры слонялись без дела.

16 июня 1904 года на ступенях дублинского отеля Шелбурн Джойс встретил Нору Барнакль, которая позже стала его женой. Трудно представить более странную пару: блестяще образованный интеллект, выпускник университета и дочь провинциального кондитера. «До моего искусства ей нет дела»¹, – говорил Джойс. «Вы не можете себе представить, что означало для меня оказаться брошенной в жизнь этого человека»², – признавалась Нора.

Друзья убеждали Джойса, что Нора ему не подходит, что она – обыкновенная ирландская мещаночка, но он верил в ее «необыкновенную душу».

Вероятно, Джойс не ошибся. Нора соответствовала его идеалу женщины: «Я ненавижу интеллектуальных женщин»³, – как-то заметил он. Она не любила ложь и неискренность, что глубоко роднило ее с мужем, и, судя по всему, привлекала его своей природной непосредственностью. Брак их был оформлен лишь четверть века спустя, но Нора родила Джойсу двух детей и на протяжении всей жизни сопровождала его всюду, терпеливо снося его причуды, эксцентричные выходки, измены и необузданную ревность. И вовсе не случайно в романе «Улисс» Джойс увековечил день их встречи – 16 июня.

Но все это было позже, а тогда, в 1904 году, почти сразу после знакомства с Норой, Джойс решает покинуть Ирландию. Не находя понимания в семье («Нас было семнадцать, – пишет он Норе в 1904. – Мои братья и сестры ничего для меня не значат. Только

¹ Ellmann R. James Joyce. – P. 194.

² Ibid. – P. 165.

³ Ibid. – P. 195.

один из них меня понимает»¹⁾), не будучи в состоянии разрешить противоречия – социальные, религиозные, бытовые, – Джойс счел за лучшее для себя разрубить этот узел, покинув родину, и позвал Нору с собой: «Мне кажется, что я веду борьбу за тебя со всеми социальными и религиозными силами Ирландии и что я могу положиться только на себя. Жить в Ирландии невозможно: здесь нет естественных человеческих чувств, нет честности. Люди живут под одной крышей, но на самом деле – они чужие друг другу...»²⁾ Он стал добровольным изгнанником и обрек себя на длинное, растянувшееся на тридцать семь лет, полное трудностей и лишений скитание по Европе. Жил в Париже, Цюрихе, Поле, Триесте, Риме. Зарабатывал на жизнь преподаванием английского языка, работал клерком в банке.

В 1905 году, когда он живет в Триесте, на севере Италии, у него рождается сын Джорджо. Там же в 1906 году происходит его знакомство с Этторе Шмицем – будущим знаменитым итальянским писателем Итало Звево. Джойс видит в нем родственную душу и в дальнейшем немало способствует признанию его творчества в писательской среде.

Разнообразные занятия, которыми Джойс зарабатывает на содержание семьи, ни на миг не отвлекают его от литературной работы – в голове роятся замыслы, многие из которых он осуществляет в этот период. Он заканчивает сборник «Дублинцы» и начинает переговоры об их публикации с издателем Грантом Ричардсом. Пишет роман «Стивен-герой», который впоследствии перерабатывает в «Портрет художника в юности». Из Рима, где часто бывает, он пишет 13 ноября 1907 года брату Станиславу: «Я подумываю о том, чтобы начать “Улисса”, но пока у меня слишком много забот»³⁾. Долгое время он не продвигается дальше названия. Зато в том же 1907 году Джойс публикует поэтический сборник «Камерная музыка». 26 июля того же года в Триесте рождается его дочь Лючия.

В 1907–1908 годах Джойс влюбляется в одну из своих учениц – Амалию Поппер, которая, по утверждению Ричарда Элмана, позже станет прототипом героини «Джакомо Джойса», произведения, написанного, по всей вероятности, в 1914 году и опубликованного лишь в 1968-м.

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce suivis de Souvenir de James Joyce par P. Soupault. – P.: Pierre Belfond, 1979. – P. 211.

² Ellmann R. James Joyce. – P. 169.

³ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 212.

Работал он медленно, не признавал никакой спешки, продолжал править рукописи даже в гранках, не шел ни на какие уступки издателям, требовавшим от него купюр и изменений текста. Издатели понимали, что его произведения яркие и самобытны, но боялись смелости Джойса: силы его обличения, дерзости литературного эксперимента.

Джойс же отдавал творчеству всю свою энергию. Филипп Супо, близко знавший Джойса, позднее писал об этом так: «Джойс как никто другой... посвятил свою жизнь творчеству <...>. С вынужденным смирением – чему я был свидетелем – он выбирал это ежесекундное рабство, рабство души и тела, подчинявшее его целиком. Я видел <...>, как он мучился в поисках слова, как, внутренне бунтуя, создавал окружение для своих персонажей, заставлял их действовать так, как он хотел, обращался к музыке, заимствуя в ней самые заветные мечты, самые пронзительные галлюцинации, а затем бессильно откидывался на диван и вслушивался в готовое родиться, готовое вот-вот расцвести новое слово. Затем в течение примерно часа... длилась тишина, изредка прерываемая взрывами его детского смеха. Вечером он тщетно пытался спастись бегством – брал такси, или мчался к кому-нибудь из друзей, или заставлял себя читать словари, а с приходом ночи после небольшой передышки вновь возвращался домой. <...> С моей точки зрения, в человеческом плане этот опыт уникален»¹.

Чрезмерное напряжение сказывается на здоровье. Подводит самое слабое место – зрение. Джойсу делают первую операцию на глазах, а в общей сложности их будет двенадцать, так что к концу жизни он почти ослеп.

Но постепенно упорство Джойса вознаграждается. В 1917 году выходит «Портрет художника в юности», в 1918 году в печати появляется его единственная драма «Изгнанники», написанная под прямым влиянием Генрика Ибсена, тогда же американское обозрение «Литтл Ривью» начинает печатать отдельные эпизоды «Улисса» (всего вышло 23 выпуска).

К 1918–1919 годам относится загадочная связь Джойса с Мартой Флейшман и переписка с ней, от которой осталось лишь 4 письма: «Мне 35 лет. Столько же было Шекспиру, когда он испытал мучительную страсть к “смуглой леди”. В этом возрасте Данте вошел в темную пору своего существования»², – пишет Джойс в декабре 1918 года.

¹ Ibid. – P. 164, 166.

² Ibid. – P. 214.

Не следует забывать, что все это происходит на фоне Первой мировой войны, разразившейся в Европе. Джойс вынужденно покидает насиженные места, ненадолго переселяясь с семьей в разные города, избегая мест прямых столкновений враждующих армий. В октябре 1919 года он возвращается в любимый Триест, откуда пишет Дж. Б. Пинкеру: «...часть моего дома была уничтожена воздушными бомбардировками, мебель вынесли, вещи разокрали <...>, к тому же найти квартиру здесь сейчас почти невозможно»¹. Бытовая неустроенность продолжается и невероятно его раздражает: «Писать “Улисса” – тяжелейшая работа, а тут еще все эти дополнительные осложнения. Перспектива через месяц опять давать уроки меня чрезвычайно угнетает»², – пишет он 3 января 1920 года Фрэнку Баджену.

В 1920 году Джойс обустраивается в Париже и находит, наконец, тихую гавань на довольно длительный период. Там он не только заканчивает «Улисса», но и сводит знакомство с цветом западной интеллектуальной элиты того времени – Полем Валери, Луи Арагоном, Филиппом Супо, Эзрой Паундом, Адриенной Монье, Валери Ларбо.

Слава пришла в 1922 году, когда влиятельная парижская меценатка Сильвия Бич, поддерживавшая талантливых и оригинальных писателей, издала «Улисса» тиражом в 1000 экземпляров. 11 февраля Джойс с гордостью пишет: «“Улисс” появился на свет 2 февраля, в день моего рождения». Он придавал этому совпадению особое значение³.

Джойс сразу же стал мэтром, благословения которого искали начинающие писатели. Но слава шла рука об руку со скандалом: «Улисс» был тут же запрещен и в Англии, и в Америке⁴. Только в начале 60-х годов в этих странах он был издан неограниченным тиражом и без купюр. Ирландия стала последней из англо-

¹ Ibid.

² Ibid.

³ Даты действительно играли для Джойса исключительно важную роль. Так, день первого свидания с Норой Барнакль – 16 июня 1904 года – был, как мы уже отмечали, увековечен в «Улиссе», день окончания работы над «Улиссом», 30 октября 1921 года, по утверждению Джойса, совпал с днем рождения Эзры Паунда. На 2 февраля 1939 года приходится выход «Поминок по Финнегану» в Лондоне и Нью-Йорке.

⁴ «Улисс» был запрещен в Америке еще в 1921 году, когда печатался в журнале «Литтл Ривью», в результате судебного процесса, возбужденного Обществом по искоренению порока по обвинению в непристойности. Запрет существовал вплоть до 1933 года, когда его отменил судья Джон Вулси. В Великобритании цензурный запрет на «Улисса» действовал с 1922-го по 1936 год.

язычных стран, которая разрешила продажу «Улисса». Нет ли в этом трагического парадокса? Ведь автор этого романа, менявший место своего жительства почти каждый год, добровольный изгнанник, в душе оставался ирландцем, превратившим свои произведения в энциклопедию ирландской жизни.

В 1923 году Джойс начинает новый большой роман, который пишет вплоть до конца жизни – «Поминки по Финнегану». Помимо работы над этим загадочным произведением он постоянно занят новой бедой, свалившейся на семью. В 1932 году у его дочери Лючии впервые проявляется депрессия¹, и ее определяют в одну из психиатрических клиник в Цюрихе, куда со временем переселяется Джойс с домочадцами, чтобы быть поблизости.

В мае 1939 года «Поминки по Финнегану» выходят в Англии и в Америке.

Когда разражается Вторая мировая война, Джойсы начинают новую серию переселений – они движутся вслед за клиникой, в которой лечится Лючия: сначала в Иври, затем в Ла Боль, куда ее эвакуируют, затем в городок Сен-Жеран-ле-Пюи вблизи Виши. В декабре 1940 года после долгих переговоров семья Джойсов получает, наконец, разрешение на въезд в нейтральную Швейцарию. Но почти сразу по прибытии туда 13 января 1941 года Джойс неожиданно умирает от прободения язвы желудка в одной из клиник Цюриха.

На похоронах Джойса Нора Барнакль отказала католическому священнику, который хотел отслужить заупокойную мессу по мужу. «Это будет предательством», – сказала она.

На могилу Джойса возложили венок из зеленых веток, в который была вплетена лира – символ Ирландии.

Мы далеки от того, чтобы усматривать прямое соответствие между жизнью Джойса и его творчеством. Однако в его биографии можно выделить три существенные доминанты, которые, как мы полагаем, оказали влияние на формирование его творческой манеры.

¹ По некоторым данным болезнь Лючии Джойс (1907–1982) развилась в результате безответной любви к будущему драматургу Сэмюэлю Беккету, в то время жившему в Париже и помогавшему Джойсу в качестве секретаря. Впоследствии в Ирландии по аналогии с днем Джойса (Bloom's Day) с 1998 года стал отмечаться и «День Лючии» (Lucia Day) с целью привлечь внимание общественности к проблемам больных шизофренией.

Во-первых, это глубокий мировоззренческий кризис, который Джойс испытал в юности. Воспитанный в иезуитских учебных заведениях, отличавшихся строгими нравами, он готовился стать священником, но когда необходимо было сделать окончательный выбор – принять сан, открывавший путь к блестящей карьере, – радикально переосмыслил свое отношение к религии.

Находясь вблизи алтаря долгие годы детства и юности, Джойс не мог не замечать фальши того института, который представляла собой католическая церковь Ирландии, – лицемерия и равнодушия священников, застойного характера церковной жизни. Его же необычайно влекли свобода и желание реализовать себя, проявить в чем-то новом и необычном. Религиозное служение не давало таких возможностей. Джойс понял, что его истинное призвание находится в иной сфере, и вера, которая столь долго составляла стержень его устремлений, дала трещину. Трещина очень быстро переросла в пропасть. Отринув все запреты, ранее налагавшиеся на него, Джойс нарочито демонстративно выпустил на свободу свое материальное естество. Вместе с братом Станиславом они настолько переусердствовали в новом рвении, что на просьбу умирающей матери о молитве и исповеди ответили отказом. Джойс «поставил свою вновь обретенную духовную свободу выше последней просьбы, последнего утешения матери»¹. Всю оставшуюся жизнь он нес в себе раскаяние за этот поступок, и вместе с тем продолжал отвергать общественные устои, видя их лицемерие и условность. Потеряв Бога, Джойс обрел ясное и пронзительное видение, позволившее ему трезво всмотреться в себя и в окружающий мир.

Формированию особой восприимчивости Джойса способствовал также и врожденный недуг – слабое зрение. Но, как бы предвидя это, природа наградила Джойса абсолютным слухом – музыкальным и лингвистическим. Он с детства «слышал» внутренний язык каждой вещи. Мир Джойса – это прежде всего и преимущественно мир звуков, шумов, музыки природы и человеческих голосов. Если зрительные образы для него скорее умозрительны, связаны с рациональным началом, поскольку для того, чтобы «разглядеть», ему приходилось делать зна-

¹ Набоков В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Издательство «Независимая газета», 2000. – С. 367–494.

чительные усилия, то образы звуковые были для него столь органичны, что напрямую взаимодействовали с подсознанием и эмоциональной сферой, где легко сопрягаются интуитивные смыслы и рождаются аллюзии.

То, что Джойс был способен мыслить звуком, несомненно, повлияло на его лингвистический дар: он легко усваивал языки, говорил на пятнадцати, ощущал пленительный звуковой рисунок каждого, совершенно естественно «слышал» этимологию каждого слова, и это наполняло его существование неизъяснимым блаженством. Используя выражение Урсулы Ле Гуин, можно сказать, что Джойс обладал уникальным даром слышать «истинную речь», а также врожденной и усиленной постоянными занятиями «языковой компетенцией», которой наделены в этом мире только маленькие дети, когда учатся говорить, и редкие лингвистические гении.

Не столь уникальным, но не менее значимым в жизни Джойса обстоятельством оказалось то, что он рано покинул родину и две трети жизни прожил в разных странах, нигде не обретая корней. Именно в Европе он получил работу и признание, тогда как родная Ирландия была столь консервативна, что стала едва ли не последней страной, реабилитировавшей «Улисса», да и то лишь спустя много лет после смерти его создателя, так что, подобно Гамлету, Джойс мог бы назвать свое отечество «тюрьмой». Как бы то ни было, Джойс стал настоящим гражданином мира, перекаати-полем, существовавшим в том пространстве между государствами, которое позволяло ему с одинаковой легкостью воспринимать обычаи различных стран и столь же легко отстраняться от любой национальной ограниченности.

Таким образом, Неверие, Слепота и Изгнанничество породили довольно редкий сплав, то пограничное, насмешливое и углубленное в себя духовное состояние, которое легко оперирует разными измерениями – физическим, ментальным и чувственным, которое находит себя на грани миров, лишь соприкасающихся краями, ни одному из них не принадлежа безраздельно.

Именно этот духовный сплав в муках и наслаждении на протяжении всей творческой жизни Джойса рождал его собственную «Человеческую комедию», составными частями которой стали все его главные произведения: «Дублинцы», «Портрет художника в юности», «Улисс» и «Поминки по Финнегану».

Предтечи

Прежде чем перейти к анализу творчества Джойса, попытаемся обрисовать тот исторический и литературный контекст, в который он вступил, и понять, была ли современная Джойсу литература готова к появлению его произведений, что он заимствовал у своих предшественников и современников, а что было его уникальным творческим вкладом.

Джойс – ирландец по происхождению и англичанин по языку – может и должен рассматриваться на пересечении обеих литератур – ирландской и английской. В его время между ними существуют как силы притяжения, так и силы отталкивания.

Ирландия конца XIX – начала XX века – это захолустье Европы. В прошлом «остров святых и ученых», одно из древнейших государств на карте мира, Ирландия потеряла свою национальную культуру, забыла родной язык. Происходило это не сразу: процесс затянулся на несколько столетий. Набеги викингов в IX–XI веках, а затем грабительские войны Англии, начавшиеся в XII веке и продолжавшиеся вплоть до XVI века, когда Ирландия была фактически подчинена английскому королю, обескровили страну. И хотя Ирландия продолжала внутреннее сопротивление, с переходом под протекторат Англии в ней неумолимым ходом шли процессы англиканизации – насаждения чужого языка, культуры, религии. К началу XIX века она превратилась в аграрный придаток Великобритании. Уровень жизни населения был ужасающим: детские заболевания, особенно болезни глаз из-за постоянного недоедания, достигли невероятно высоких цифр, грамотность, напротив, приближалась к нулю. Экспортированный в Ирландию англичанами протестантизм привел к кровавым религиозным распрям между коренным населением, исповедовавшим католицизм, и теми, кто был обращен в новую веру.

Мало кто из великих мужей Ирландии остался ей верен. Ее дети бежали прочь – на волю. Бежали не только писатели, поэ-

ты, художники, актеры, бежал всякий, кто мог скопить достаточно денег на дорогу. Надломленная двойным гнетом, колониальным и религиозным, обескровленная постоянным демографическим оттоком, Ирландия беднела.

Но были и те, кто продолжал сопротивляться. В 1861 году образуется ирландская революционная организация фениев, а в 80-е годы на политическую арену вступает Чарлз Стюарт Парнелл (1846–1891) – борец за независимость страны и ее самоуправление. Но партия Парнелла, сплотившая многих ирландских националистов, очень быстро была расколота, а сам Парнелл скомпрометирован Церковью и предан своими сообщниками. Он умер, затравленный и оболганный, но знамя национальной борьбы из его рук подхватили другие – Дж. Конноли, Джим Ларкин, которым удалось сплотить соратников и организовать первое массовое восстание, получившее название Пасхальное восстание 1916 года. Несмотря на жестокое подавление, это выступление повлияло на возрождение национального духа – началось целенаправленное сопротивление, в результате чего уже в 1921 году Ирландия, хотя и была расчленена, но получила самоуправление, правда, до некоторой поры в качестве доминиона Британской империи.

Политические события в Ирландии на рубеже веков были теснейшим образом связаны с литературой. Самым важным культурным событием этого периода было Ирландское литературное возрождение, которое корнями уходило в протестное движение, добивавшееся освобождения страны от английского гнета.

Однако внешне программа отмежеввалась от политических сражений и сосредоточила свое внимание на духовном самоопределении страны. Главной целью стала «Ирландская Ирландия», т.е. изучение забытого гэльского языка, древних кельтских преданий и героического прошлого предков. Опубликованные кельтологами сборники древнеирландских саг и песен были приняты как скрижали Завета, в котором надеялись обрести силы и надежды¹. Мифологические гиганты, ге-

¹ Небольшой список исследований кельтской старины показывает, сколь серьезны были намерения участников Возрождения. Основой для изучения ирландского прошлого стали исследования Стэндиша О'Грейди «История Ирландии» (1878–1888), сборник стихотворений об ирландском героическом прошлом сэра Сэмюэла Фергюсона, переводы гэльских стихотворений Джорджа Сигарсона, деятельность филолога Дугласа Хайда, положившего на-

рои, друиды и барды пленили писателей Возрождения и заняли выдающееся место в их произведениях. «Гэльское царство было <...> царством духа, царством не от мира сего. Духу Ирландии надлежало сохранить свою чистоту, отгородившись стеной ненависти к Англии, представляющей порочный мир в целом»¹, – так писал о задачах Возрождения один из ее представителей Джон Эглинтон.

Участники Ирландского литературного возрождения умели, однако, сочетать устремленность в прошлое с интересом к насущным проблемам культурной жизни Ирландии. Ведь именно представителям этого движения в литературе – Уильяму Батлеру Йейтсу, Эдварду Мартину, Августе Грегори и Джону Сингу – принадлежит заслуга в создании национального ирландского театра². Такой театр был создан в 1899 году и получил название Ирландский литературный театр, который позднее, в 1904 году, был переименован в Театр Аббатства.

Значение Ирландского национального театра трудно переоценить. В стране, где до того существовали только гастролирующие труппы, за невероятно короткий срок была создана национальная драматургия, оформились свои собственные жанры. Так, У.Б. Йейтсу принадлежит создание поэтической и прозаической ирландской драмы. В 10-х годах на сцене Театра Аббатства утвердился жанр «крестьянской драмы» с характерной для нее бытописательской тенденцией. Ведущими драматургами этого направления были А. Грегори и Т. Мэррей. Всячески способствуя возрождению национального языка, участники «Ирландского литературного возрождения» включили в репертуар театра несколько пьес на гэльском языке. Конечно, их число было незначительным, так как язык этот не

чало Гэльской лиге (1893), задачей которой было восстановление забытого гэльского языка. Сборник Хайда «Любовные песни Коннахта» явился хорошей основой для последующей деятельности леди Грегори и Синга. Многие участники Ирландского литературного возрождения изучали быт, нравы крестьянства, ища в них следы и основы гэльского характера.

¹ Цит. по: Старцев А. Джойс перед «Улиссом» // Интернациональная литература. – 1937. – № 1.

² Деятельность ирландских драматургов связана с общеевропейской борьбой за создание репертуарного театра на рубеже XIX–XX столетий (Свободный театр в Париже, Свободный театр в Берлине). В Англии в борьбе с коммерческим театром возникли частные театры, клубы и любительские театральные кружки. Одним из первых таких театров в Англии стал «Независимый театр».

был понятен широкому кругу зрителей. Стремясь компенсировать этот недостаток и в то же время максимально приблизиться к ирландской действительности, актеры и драматурги пользовались различными вариантами английского диалекта, распространенными в регионах Ирландии. Пьесы Августы Грегори были написаны на кильгартанском крестьянском диалекте. Синг, прожив долгое время на Аранских островах, изучил говор ирландских рыбаков.

Однако разрушив легенду английской драматургии, изображавшей ирландцев «простаками» и «весельчаками», деятели Возрождения способствовали созданию нового мифа об Ирландии, всячески превознося ирландскую душу, ирландский язык и характер. В их пьесах изображалась идеализированная, опоэтизированная Ирландия, а не та несчастная, теряющая самобытность страна, которой она была в реальности.

Именно этот недостаток драматургии Ирландского литературного возрождения вызывает особенно язвительную критику со стороны Джойса. Его, воспитанного на европейской литературе, раздражает островная ограниченность репертуара, ходульность персонажей, фальшь идеализированных образов писателей «кельтских сумерек».

Но несмотря на отрицание той формы, которую приобрела новая ирландская драматургия – слепое подражание старым литературным образцам, – Джойс, несомненно, не оставил равнодушным сам дух древнеирландской поэзии, который он впитал через метафизический объем и мистический накал ее мифологии, через строй языка, обороты речи, просодию поэзии древних мифов его родины. В пору полемики с представителями Ирландского литературного театра он еще не отдавал себе отчета, насколько глубоко было воздействие, однако именно этот «культурный пласт» проявился в последнем его произведении, «Поминках по Финнегану», где ирландский миф, породнившись с новым литературным мифом Европы, дал мощные ростки. Недаром англо-американская критика по сей день причисляет Джойса к авангарду Ирландского литературного возрождения, называя его имя среди имен У.Б. Йейтса, Синга, А. Грегори.

Однако все-таки следует признать, что гораздо большее влияние на творчество Джойса оказала традиция европейской литературы в целом и английской литературы в частности.

«Улисс», с его подчас шокирующим новаторством, при первом рассмотрении кажется произведением столь самобытным, что переходит в разряд единственных. Но пристальный взгляд позволяет различить в повышенном психологизме, всеотрицающем ниспровергательстве основ и виртуозной словесной технике Джойса синтез многих черт, которые постепенно накапливались в литературе предшествующего периода, а также разрабатывались параллельно с Джойсом рядом современных ему европейских писателей. Это влияние особенно сказывается в произведениях Джойса, которые принято относить к первому периоду его творчества.

Если говорить о психологизме как одной из черт творчества Джойса, то следует учитывать достижения «викторианского романа», которые на рубеже веков были восприняты как реалистической литературой, так и литературой модернизма.

Романисты последней трети XIX века напряженно искали новую концепцию, которую можно было бы предложить взамен пошатнувшейся, а для многих и просто рухнувшей мировоззренческой основы. На первый план выдвинулась личность, и масштаб, который английские реалисты решили отвести этой личности, резко изменился по сравнению с английским классическим романом. Формула «человек как отражение совершенной природы» в конце XIX века видоизменилась: внешний мир и личность разделили сферы влияния. Мир мог оставаться порочным и неисправимым, личность, замкнутая в своем «микрокосме», билась над проблемами нравственности и истинности существования. Герои-«личности» позднего викторианского романа иногда приходили к выводам, которые предвосхищали мироощущение в романах середины XX века. Так, Джуд в романе Гарди «Джуд Незаметный» осознает бессмысленность существования задолго до Беккета и Кафки.

Выдвижение на первый план личности и ее проблем вызывает к жизни повышенный интерес писателей к психологии и новым способам описания внутреннего состояния человека. Развитию психологизма в английской литературе способствовал Уолтер Патер, написавший этюд «Ребенок в доме», в котором изобразил мир в его непрочной ипостаси – чередовании неустойчивых, шатких, бессвязных впечатлений. Это одно из первых произведений, посвященных «истории души», описанной в манере «смены психологических состояний», и его чита-

ли многие английские писатели. Его приемы, несомненно, учитывал и Джойс, когда принялся за создание романа «Портрет художника в юности».

Особое влияние оказал на формирование английской психологической прозы Джордж Мередит. Именно в его романах эпическое пространство классического романа начинает сужаться, уступая место обыденным бытовым ситуациям, где основное внимание уделяется психологическим подробностям. Уже первый его роман «Испытания Ричарда Феверея», хотя и охватывает многие стороны жизни, освещает их бегло, как бы не во всем объеме, а по фрагментам, взятым под специфическим психологическим углом. Очень тяготел Мередит и к приемам «косвенного», остраниженного повествования, в котором автор перестает быть всеведущим и дидактически назойливым. Стараясь добиться психологической правдивости без постоянного вмешательства автора в повествование, Мередит разрабатывает особую форму диалога, который напрямую, через речи персонажей, передает психологическое напряжение и взволнованность. В диалоге этом мысли персонажей, характеризуя их душевное состояние, описываются как блуждающие, движущиеся через ассоциативные скачки и зигзаги.

Особо занимает английских писателей этого периода проблема бессознательного. Свет разума, освещавший пространство произведения в романах классической эпохи, утрачивает свою универсальность. Все чаще и чаще в литературе описываются «темные углы», «закоулки» сознания. Мотивы подсознательной жизни возникают уже в романе Сэмюэла Батлера «Путь всякой плоти», но особое воздействие на литературу оказала повесть Роберта Льюиса Стивенсона «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда», в которой впервые повествовательными приемами описан феномен раздвоения личности.

На рубеже веков в английской литературе развернулся спор о романе между Генри Джеймсом и Уолтером Безантом, имевший глубокий методологический смысл. В этом споре впервые на теоретическом уровне старое классическое представление об искусстве столкнулось с новым, еще только зарождающимся, почти вслепую нащупываемым, но ощущающим необходимость изображать в литературе другую реальность. Придерживаясь старых взглядов, Безант, соглашавшийся с тем, что

жизнь «нелогична», «чудовишна», «непредвиденна», полагал, что искусство призвано выпрямлять, упорядочивать хаотическую действительность, противопоставляя ей логику и целостную красоту художественных творений. Возражая ему, Генри Джеймс утверждал в литературе новую действительность, «воплощенную в мириадах форм», каждая из которых, как цветы, обладает собственным ароматом, и заявлял о том, что никому не дано иерархически возносить одни формы над другими, выправляя природу. Позднее именно Генри Джеймс обосновал понятие «точки зрения» как осознанного переноса повествования со всеохватывающей панорамы авторского видения и изображения внешних факторов действительности (характерных признаков классического романа) на частные, «внутренние» точки зрения различных персонажей, которые взаимодействуют в тексте и открывают перспективу его неоднозначного прочтения.

Особого внимания заслуживает формирование такого приема, как «внутренний монолог», вернее, не самого приема, который в зрелой форме встречается в литературе уже у Достоевского и у Толстого, но того смысла, который ему придают писатели, и того места, которое он получает в повествовании на рубеже веков.

«Прямой внутренний монолог по своему значению – дословное воспроизведение речи персонажа, с сохранением не только ее содержания, но и всех особенностей грамматики, лексики, синтаксиса и языковой функции»¹. Исторически термин этот связывают с именами Э. Дюжардена («Лавровые деревья срублены», 1888) и А. Шницлера («Лейтенант Густль», 1900), воплотивших его как главный повествовательный прием в своих произведениях.

Смысл использования этого приема в литературе порубежной эпохи – погрузить читателя во внутреннюю жизнь персонажа, самые интимные его переживания, причем таким образом, чтобы читатель ощутил, как они рождаются из глубин подсознания, еще не оформленные причинно-следственной логикой и стройным синтаксисом рационального мышления.

Отсюда только один шаг до «потока сознания» – термина, введенного Уильямом Джеймсом в 1890 году в его работе «Научные основы психологии». Наука, в своем анализе упрощающая

¹ Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 212.

жизнь, старалась, как пишет Уильям Джеймс, сделать сознание ясным и логичным; однако если заглянуть внутрь сознания, то там можно увидеть только тени и полутени, которые окружают и затемняют образы, придавая им значения. Сознание представляет собой непрерывное состояние, это «поток, река». Более того, человек, по мысли У. Джеймса, «не одно целое, как думали до этого ученые и романисты, но в нас много “я”»¹. Все эти качества сознания как раз и зафиксировал новый литературный прием – «поток сознания».

Пятнадцатью годами позже происходит распространение в Англии идей Анри Бергсона, который продолжил эти размышления, подведя под них философскую основу интуитивизма. Анри Бергсон полагал, что рациональное мышление изжило себя и показало свою несостоятельность, что всякое расчленение, деление, классификация действительности, которыми оперируют естественные науки, являются иллюзией и самообманом. На самом же деле действительность не подчинена никаким закономерностям, обладает особым качеством – «длительностью». «Длительность» однородна, нераздельна, неизмерима и невыразима, это некое чистое качество, непрерывное создание форм, становление нового. Длительность есть жизнь, «жизненный порыв». Длительность невозможно «схватить», постичь, к ней можно только приблизиться через мистический акт интуиции. Типичный акт интуитивного познания – это искусство, с помощью которого художник воспринимает действительность помимо интеллекта, непосредственно, через погружение в собственный субъективный мир, где в неискаженном виде содержатся первичные качества вещей.

Для литературного сознания рубежа веков это означало, что художник получал возможность изображать внутренний опыт индивида как непрерывный и бесконечный поток, не измеряемый ни линейным временем (с помощью воображения он может обращаться к будущему, с помощью памяти – к прошлому, перескакивать, произвольно менять временные регистры), ни линейным пространством (нельзя уловить его начало, как и положить ему конец). По пути освоения всех возможностей этого приема пошел Марсель Пруст в 1905 году, когда начал пи-

¹ Цит. по.: Богомолов А. Англо-американская философия. – М.: Мысль, 1964. – С. 109.

сать свой роман «В поисках утраченного времени». Его же, как мы увидим, блистательно использовал Джойс. Интересно, однако, что ни Уильяма Джеймса, ни Пруста, ни Бергсона, которых он, несомненно, читал, Джойс не считал своими предтечами, а вот на Дюжардена указал прямо.

Из иных французских влияний на Джойса следует выделить прежде всего Верлена, символистов и Флобера.

С поэтическим сборником «Цветы зла» и книгой «Проклятые поэты» Верлена Джойс знакомится, по всей видимости, еще в колледже Бельведер, а декадентский вариант символизма заинтересовал его после прочтения знаменитой книги Артура Саймонса «Символистское движение в литературе» (1899). На страницах своей книги, которая стала настоящим бестселлером для англоговорящих интеллектуалов, Саймонс обозначил это движение как «эстетизацию порока». Искусство, по его мнению, превращает низкие моменты жизни в прекрасное, противостоя изменчивым правилам морали и отвергая ее фальшивые ценности.

В центре символистской эстетики, что было особенно важно для Джойса, сформировался новый миф, миф о мире как о противоборстве «видимости» и «сущности», в котором слову отводится роль того средства, которое, вскрывая за внешними формами внутренний смысл, утверждает новую, подлинную реальность. «Символ – не шифр, не иносказание (как часто ошибочно считают), а “жизнь”, сама материя творчества, искры которой символисты ощущают в себе, а оттого пытаются вербализовать – отделить от себя, выразить, сделать “иконой”, знаком непреходящего в преходящем»¹.

Подобно символистам, фальшивость мира ощущает и Флобер: «Мы расплачиваемся ныне за ложь, в которой так долго жили, ибо все было фальшивым: фальшивая армия, фальшивая политика, фальшивая литература...»² – пишет он Максиму Дюкану 29 сентября 1870 года. Флобер считал, что предметом литературы должна стать не воображаемая, придуманная красота, а истинные формы жизни; избавление от фальши, от приукрашивания жизни – вот нравственность искусства.

¹ Толмачев В.М. Символизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи «Интелвак», 2001. – С. 980.

² Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма и статьи: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 2. – С. 93.

«Поэзия, подобно солнцу, заставляет и навозную кучу отливать золотом. Тем хуже для тех, кто этого не видит»¹.

Однако метафизические высоты, в которые призывало поэзию искусство символистов, представлялись Флоберу неверной дорогой. Сам он стремился изображать в литературе самые обычные вещи, оттачивая технические приемы повествования. Точность детали стала для него почти навязчивой идеей: прежде чем взяться за написание романа «Бувар и Пекюше», он проштудировал массу справочников и энциклопедий, а друзей и знакомых «забрасывал вопросами о том, какими ценными бумагами спекулировали в 1847 году, какими экипажами пользовались в 1848-м, каковы порядки в родильных домах и т.д. и т.п.»². Как похоже это на Джойса, который донимал всех приезжающих из Ирландии, расспрашивая о том, в скольких минутах ходьбы находится одна улица от другой, собирал афиши, проездные билеты и ресторанные меню с целью наиболее точного воспроизведения жизни Дублина в «Улиссе».

Но, пожалуй, в наибольшей степени заинтересовали Джойса безличный, нарочито бесстрастный тон произведений Флобера и его мысли о бессюжетной литературе. «Ох, и коварная штука – стиль! – писал Флобер Луизе Болье 1 февраля 1852 года, взявшись за переделку уже было законченного «Святого Антония». – Ты, думаю, и не представляешь себе, какого рода эта книжица <...>. Никакой лирики, никаких размышлений, личность автора отсутствует»³. А спустя пять лет он будет хвалить за эти качества Шарля Бодлера: «...вы воспеваете плоть, не любя ее, печально и отчужденно, и мне это по душе. Вы неподатливы, как мрамор, и пронзительны, как английский туман»⁴. Приемы, освобождающие повествование, устраняющие точку зрения автора из текста, возникают, таким образом, в самых недрах реалистической литературы, призванной, казалось бы, всячески оберегать центроостремительные силы повествования и самое его ядро – авторское всеведение.

¹ Ibid. – С. 266.

² Затонский Д. Эстетика и поэтика Гюстава Флобера // Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма и статьи: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 1. – С. 12.

³ Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма и статьи: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 1. – С. 163–164.

⁴ Ibid. – С. 400.

Однако Флобер делает еще один невозможный шаг – он pokušается на причинно-следственную связь, воплощаемую в мотивировках действия и сюжете повествования. «...Что я хотел бы написать – это книгу ни о чем, книгу без внешней привязи, которая держалась бы сама по себе, внутренней силой стиля, как земля держится в воздухе без всякой опоры, – книгу, где почти не было бы сюжета или, по крайности, сюжет был бы почти незаметен, коль это возможно. Всего прекрасней те произведения, где меньше всего материи; чем больше выражение приближается к мысли, чем больше слово, слившись с нею, исчезает, тем прекрасней. Думаю, что будущее искусства на этих путях <...>. Обретая гибкость, форма исчезает, она уходит от всякого чинопорядка, всякого правила, всякой меры <...>, можно утверждать почти как аксиому, что вообще нет сюжета, ибо стиль сам по себе есть совершенный способ видеть мир»¹.

Давая характеристику новым литературным тенденциям, мы вовсе не случайно используем выражения «технические приемы», «повествовательные техники». Начиная со второй половины XIX века, не говоря уж о рубеже веков, писатели ощущают потребность в отходе от традиционных представлений о труде художника как произвольном, почти магическом даре. Литература охотно рефлектирует по поводу самой себя и все более и более осознает свою техничность, зависимость от «приемов», в какой-то мере представляет литературное мастерство как ремесленничество, частично возвращая литературному занятию старое понятие «*techne*». Так, уже Стивенсон, по его собственным словам, был всю свою жизнь озабочен проблемой – как научиться писать. К слову как средству, инструменту изображения стали предъявлять гораздо более высокие требования: оно должно было стать многомерным, способным отразить малейшие нюансы «видимого» и «ощущаемого» мира. С другой стороны, в искусстве стал ощутим инструментализм, создавая почву для формального эксперимента, который в будущем привел многих писателей к пересмотру самих основ классической образности.

Таким образом, к моменту появления Джойса на литературной сцене в ведущих течениях европейской художественной мысли и в писательской практике ясно обозначились тенденции, подводившие к коренному пересмотру всей предшествую-

¹ Ibid. – С. 162.

щей литературной традиции. В формировании новых требований к литературе участвовали как представители крупнейших литературных течений и школ рубежа веков, так и философы-эстетики и представители новых гуманитарных наук – психологии и литературной критики. Среди этих тенденций следует отметить следующие:

- Ощущение собственной эпохи как «времени перемен», необходимости расстаться с изжившими себя художественными представлениями предшествующих поколений.

- Стремление отвергнуть позитивистские представления о развитии общества и ограничить, а порою и прямо отвергнуть рациональные начала в художественном творчестве. Внимание к символическим и мифологическим формам мышления.

- Стремление перенести внимание с изображения внешнего мира на субъективный мир личности и усиление психологизма в искусстве.

- Возрастание роли технических приемов и экспериментаторства в художественном творчестве.

Все эти тенденции размывали представления о плавном, поступательном процессе развития литературы, обладали большой потенциальной силой для формирования новых художественных практик XX века.

Licentia poetica

Эстетика Джойса представляет собой любопытный феномен. Джойс вовсе не относится к тем писателям, которые творили «как бог на душу положит», его размышления об искусстве были крайне интенсивными и интеллектуально изоощренными. Но стройной теории он не создал. Более того, его критические высказывания о других писателях иногда поражают крайней субъективностью, а выстраиваемые им теории воспринимаются некоторыми исследователями как невразумительная эклектика.

Все дело в том, что, размышляя о литературе, он не ставил себе целью обосновать некие общеприемлемые правила восприятия художественных произведений, т.е. не пытался создать объективную «поэтику» в старом понимании этого слова. Его цель была иная: найти для себя лично как писателя новые художественные формы, которые позволили бы адекватно передать в литературе его представления о жизни и искусстве, изобрести «новый способ мыслить и писать».

Поэтому характерной чертой эстетики Джойса являлось то, что она, во-первых, формировалась и изменялась на протяжении всей жизни, так что нельзя дать ее полный непротиворечивый свод для всего творчества в целом, а можно лишь описывать ее формирование применительно к определенному периоду.

Во-вторых, отдавая предпочтение процессу художественного творчества, Джойс явно пренебрегал возможностью изложить свои мысли в статьях и трактатах, за исключением, быть может, лишь первых теоретических сочинений. Главными из них были: лекция «Драма и жизнь», написанная в 1900 году; опубликованная в том же году в «Двухнедельном обозрении» статья «Новая драма Ибсена»; вышедшая в следующем году публицистическая заметка «Торжество черни»; изданное в 1903 году эссе «Джеймс Кларенс Мэнган».

Все более поздние рассуждения об искусстве Джойс отрывочно излагал в письмах и записных книжках, высказывал устно в беседах с друзьями или в лекциях, рассчитанных на узкую аудиторию, но главным образом – интегрировал в свои произведения, вкладывая в уста своих персонажей, а чаще – воплощая непосредственно в новых приемах повествования. Можно сказать, что со временем эстетика Джойса превращается в поэтику его произведений – структуру и ткань его образности. Эту особенность следует учитывать, интерпретируя позднюю эстетику Джойса – она существует, но дана опосредованно, а следовательно, более, чем чисто теоретические тексты, может быть домыслена или искажена исследователями.

Вопросы эстетики начали интересовать Джойса еще во время обучения в Университетском колледже. Период с 1898-го по 1904 год – время, когда он стремительно развивается и интеллектуально, и как художник. Джойс очень много читает, и круг его интересов необычайно широк: это и поэты-романтики, и викторианский роман, и труды Джордано Бруно, и «Божественная комедия». Джойс читает Джорджа Мередита, стилю которого будет подражать в последних главах «Портрета художника в юности», Томаса Гарди, особенно его роман «Тэсс из рода д'Эрбервиллей», Патера и Де Квинси. Он тщательно изучает «Огонь» Д'Аннунцио, знакомится с произведениями своих соотечественников – Дж. Мура, У.Б. Йейтса, новых ирландских драматургов, увлекается Гюставом Флобером, Гюисмансом, конспектирует ранее упоминавшуюся нами работу Артура Саймонса «Символическое движение в литературе». Джойс знакомится со спиритуалистическими произведениями Фогаццаро, творчеством Гауптмана и работами по теософии. Труды Аристотеля («О душе», «Метафизика», «Поэтика») и Фомы Аквинского («Сумма теологии») превращаются в его настольные книги.

Какие же проблемы ставит перед собой Джойс, осваивая весь этот «культурный багаж»?

Его волнует прежде всего мысль о том, что современная литература использует негодные средства для изображения действительности. «С чем я никак не мог свыкнуться в юности, так это с различием, которое существует между литературой и жизнью»¹, – скажет он впоследствии Артуру Пауэру.

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 32 или с. 279 настоящего издания.

Современная действительность виделась Джойсу жестокой, трагичной, полной невзгод и прозаических подробностей ежедневной борьбы за существование: «По большей части жизнь людей <...> – это пивные кружки, кастрюли и грязные тарелки, нищие закоулки, лачуги, в которых живут опустившиеся люди, и тысячи ежедневных мелких и мерзопакостных происшествий, которые проникают в наше сознание и укореняются в нем, несмотря на все наши усилия изгнать их оттуда»¹.

В то же время литература пытается навести на жизнь флер, приукрасить, изобразить ее фальшиво или с такой точки зрения, которая искажает ее истинный смысл.

Джойс видит эту фальшь повсюду, прежде всего в реликтовых формах романтической поэтики, столь распространенной в его эпоху: «Романтический темперамент со свойственными ему небрежностью и нетерпеливостью адекватно выражается только через чудовищное или же героическое»². «Романтические разочарования, несбыточные или неверно понятые идеалы могут сделать несчастной жизнь многих людей. Можно сказать, что идеализм губителен для человека. Если же мы живем в реалистическом мире <...>, мы чувствуем себя гораздо лучше. Для этого мы и созданы. Природа лишена какого-либо романтического начала. Мы сами привносим в нее романтизм, а это – ошибочная, самовлюбленная позиция, нелепая, как всякое самолюбование»³.

Однако не устраивает его и бесстрастный позитивизм реализма, который он называет в ту пору «классическим стилем»: «...с моей точки зрения – это та форма письма, которая почти полностью лишена сокровенного <...>, а поскольку мы окружены таинственными явлениями, она всегда казалась мне неадекватной. Эта манера годится, чтобы описывать реальные факты, однако тогда, когда надо изобразить изменчивые, темные течения жизни, которые управляют всеми вещами, ей не хватает масштаба оркестра, так как жизнь – сложное явление. Конечно, лестно и приятно видеть ее изображенной в манере, лишенной сложности, так, как это стремятся делать классические авторы, но такой подход не соответствует современному

¹ Ibid. – Р. 98 или с. 318 настоящего издания.

² Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 666.

³ Power A. Entretiens avec James Joyce... – Р. 136 или с. 343 настоящего издания.

сознанию. <...> Современное сознание прежде всего интересуется извилистыми путями, неопределенные состояния, всякого рода подспудные сложности, под властью которых живет средний человек и которые определяют его жизнь»¹.

Джойс до некоторой степени готов оправдать эти изобразительные средства, ибо в свое время они могли соответствовать представлениям о жизни людей иных эпох. Но слепое копирование приемов старой литературы, использование современными писателями способов выражения, «которые что-то значили в прошлом, но ничего не говорят сегодня»², он считает не только неоправданным, но и недопустимым.

Именно с этой точки зрения в одном из самых ранних своих эссе, «Потворство толпе» (1901), он критикует драматургию Ирландского национального театра: «...Своим уходом в царство троллей Ирландский литературный театр порывает с прогрессом и уводит искусство вспять <...>. Нация, которая так и не пошла дальше мираклей в своем театральном развитии, не в состоянии предоставить художнику модель для подражания <...>»³.

Как мы видим, Джойс вовсе не стремится оценить действительный вклад в литературу старых повествовательных приемов, на первом месте для него либо их «отыгранность», либо очевидная фальшивость. Он видит лишь те черты, которые мешают ему самому, так что в определенный момент уже вся предшествующая литература представляется ему старым хламом, копилкой неистинных художественных средств.

Джойс мучительно ищет «положительный» пример истинно современного творчества, и, наконец, находит его в драматургии Генрика Ибсена.

Именно с именем Ибсена и его пьесами связан первый доклад Джойса «Драма и жизнь», сделанный в Литературном и Историческом обществе Университетского колледжа в 1900 году. На эту же тему следующая большая статья Джойса «Новая драма Ибсена», посвященная анализу его пьесы «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Непосредственная задача и доклада, и эссе была в том, чтобы защитить искусство Ибсена от многочисленных

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 96 или с. 316 настоящего издания.

² Ibid. – P. 141 или с. 345 настоящего издания.

³ Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 663.

нападков, которым оно подвергалось в литературной среде Дублина. Но они дали Джойсу возможность сформулировать и собственные эстетические установки. Некоторые из них были столь важны для Джойса, что в несколько измененном виде вошли впоследствии в его более поздние произведения – «Стивенгерой» и «Портрет художника в юности».

Чем же привлекает Джойса Ибсен?

Прежде всего личным примером противостояния художника всем общепринятым нормам – житейским и литературным. Джойс убежден, что именно традиционно настроенная публика как воплощение косной нормы является главным тормозом развития искусства. Идя у нее на поводу, писатель не сможет создать ничего нового: «До тех пор пока художник не освободится от дурного внешнего воздействия (бездумного энтузиазма, кривотолков и мелкой лести, потворствующей тщеславию и недалекому честолюбию), он не станет настоящим художником. Суть его порабощения проявляется в том, что он перенимает у толпы волю, сломленную сомнениями, и душу, готовую подавить в себе ненависть ради сиюминутной ласки; самые якобы независимые из таких художников лишь потрясают своими оковами»¹.

Осознанное противостояние «толпе» рождает два качества художника – изгнанничество и одиночество.

Изгнанничество и одиночество – не только кульминация конфликта писателя и черни; это и особое состояние творца, поставившего целью отображение в слове духовной истории нации. Изгнание и одиночество, с одной стороны, обеспечивают определенную дистанцию, при которой проблемы страны – политические, общественные, нравственные – видятся особенно остро и ясно². С другой стороны, эта ясность достигается тем, что сам художник не принимает участия ни в каких политических движениях, он освобождает себя от каких-либо влияний, становится свободен для выполнения собственной миссии.

¹ Джойс Д. Потворство толпе // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 663–664.

² Изгнанничество было характерным атрибутом жизни, более того, своеобразным условием, при котором было возможно творчество крупных западных художников того времени: так, предтеча Джойса Генри Джеймс (1843–1916) в 1875 году уезжает из Америки в Европу, но продолжает писать о ней «со стороны».

Искусство, свободное от какой бы то ни было ангажированности, – истинно, потому что перестает руководствоваться какой-то внешней целью, оно «очищается» от фальши и условности и начинает подчиняться собственным законам.

Идеалом такого художника для Джойса и был Ибсен. Он был именно тем «одиноким» творцом, который не осквернял свое творчество ложью и приспособленчеством, был выше «истерических криков», «голоса войны, государства и религии»¹. Ибсена «осуждали и порицали как назойливого скандалиста, ущербного художника, невразумительного мистика, а также, по красноречивому выражению одного английского критика, как “роющего на помойке пса”», – писал о нем Джойс в своем эссе². Его травили, не признавали, обрекли на долгие годы изгнания. Но он выстоял, сохранил собственные идеалы и представления.

В своем юношеском письме Ибсену, написанном в марте 1901 года, Джойс преклоняется перед ним и делает своим литературным и человеческим кумиром:

«Ваша жизнь, какой я ее себе представляю, вселяет в меня гордость, <...> Ваша борьба вдохновляет меня, – я имею в виду не заурядные жизненные коллизии, но истинные баталии, которые давались и выигрывались в Ваших произведениях. <...> Ваша неукротимая решимость исторгнуть тайну из жизни воодушевляла меня <...>. Вы одиноко и упрямо шли по жизни, освещенный внутренним героизмом, совершенно пренебрегая общепринятыми канонами искусства, пренебрегая устоявшимися предрассудками»³.

Ибсен не только оказал на Джойса огромное влияние в пору формирования его литературных взглядов, он был настолько созвучен ему по духу, что Джойс сохранил любовь и трепетное отношение к этому писателю навсегда⁴. Значение Ибсена каза-

¹ Joyce J. Stephen-Hero. – N.Y.: A New Direction Book, 1963. – P. 101.

² Джойс Д. Новая драма Ибсена // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 636.

³ Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 676.

⁴ «В целом Джойс был очень рассудительным человеком и не допускал какой-либо пристрастности в разговоре, если только дело не касалось трех вещей: во-первых, значения Ибсена, затем <...> достоинств оперы “Кармен” и, наконец, достоинств ресторанов, поскольку дурная пища могла вызвать у него серьезное раздражение», – свидетельствует Артур Пауэр. – См: Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 153 или с. 352 настоящего издания.

лось ему безусловным, он готов был возвести его на самый верхний пьедестал и отдать ему все литературные лавры и премии: «Ибсен оказал существенное влияние на теперешнее поколение. Можно сказать, что он в большой мере его сформировал. Его идеи стали неотъемлемой частью нашей жизни, хотя мы можем и не отдавать себе в этом отчет»¹, – говорил Джойс.

Вторым уроком, который Джойс усвоил у Ибсена, было его новаторство в области художественной формы. Сюжетная канва, событийность – далеко не главное в его пьесах². Нет в них и традиционных для литературы героев-аристократов или демонических романтических героев, им на смену пришли буржуа, простые люди. Не использует Ибсен и традиционный язык драмы – стихотворную форму³.

Джойс внимательно исследовал сам принцип организации этого на первый взгляд заурядного, банального материала в пьесах Ибсена, который назвал «аналитическим методом».

Под этим методом Джойс понимал такой способ построения текста, когда художник как бы уходит из произведения, устраняется от вынесения приговора, предоставив возможность читателю самому сделать необходимые выводы: «Ибсен <...> подходит ко всем вещам и явлениям со стремлением исчерпывающе понять <...>, сочувствуя и *сохраняя художественную дистанцию*. Он рассматривает каждый факт в его истории и целостности, словно глядя на него с большой высоты взором, наделенным абсолютной остротой зрения, ангелической по характеру *бесстрастностью* и мощью, позволяющей смотреть даже на солнце, не прищуривая глаза»⁴.

Достичь такого художественного результата можно лишь применив новую технику письма, которая, в свою очередь, предполагает максимальную драматизацию повествователь-

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 35 или с. 281 настоящего издания

² В полном согласии с Ибсеном Джойс также полагал, что дело не в изощренной интриге: «...фабула произведения должна выражаться через создаваемые характеры». – Джойс Д. Каталина // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 667.

³ «Он отказался от стихотворной формы и никогда более этим традиционным способом свои работы не приукрашивал». – Джойс Д. Новая драма Ибсена // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 655.

⁴ Joyce J. The Critical Writings / ed. E. Mason & R. Ellmann. – L.: Faber & Faber, 1959. – P. 49.

ной формы, композиционную стройность произведения, в котором все части, вплоть до заглавия, значимы, взаимосвязаны и подчинены единой эстетической задаче. Эта техника также подразумевает широкое использование диалога, повышенное внимание к детали, благодаря чему даже самые заурядные реплики могут передавать сложнейшие душевные переживания: «В диалоге <...> вся жизнь героев обрисована несколькими уверенными мазками. С первого же обмена репликами каждая фраза раскрывает целую главу их жизненного опыта. <...> Тихие омуты в глубине души этих людей медленно приходят в движение»¹, – пишет Джойс о том, как «построена» пьеса «Когда мы, мертвые, пробуемся».

Разумеется, не только Ибсен был создателем того, что Джойс называет «аналитическим методом», или того, что в искусстве впоследствии стало именоваться остранным повествованием. Как мы уже выяснили, эта техника вызревала в творчестве многих художников рубежа столетия², однако у Ибсена она получила необычайную глубину благодаря мощному символическому подтексту, который он вкладывал в свои пьесы.

Это был третий урок Ибсена, усвоенный Джойсом, и он придавал ему первостепенное значение: «Наше внимание приковано прежде всего либо к открываемой нам автором великой истине, либо к поставленному им великому вопросу, либо к великому конфликту, почти не зависящему от конфликтующих действующих лиц и имеющему всеобъемлющую важность, – иными словами, к драме, сведенной до ее голой сути. Основой

¹ Джойс Д. Новая драма Ибсена // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 647, 639.

² Эта проблема задолго до Джойса обсуждалась во французской литературе. Она звучала еще в эссе Бодлера «О Теофиле Гюте», она составляла одну из характерных черт эстетики Малларме. Однако наиболее полно эта идея знакома нам по концепции Флобера: «В „Госпоже Бовари“ нет ничего подлинного, – писал он в письме Луизе де Шантепи 18 марта 1857 года. – Эта история – *чистейший вымысел*, я не вложил в нее решительно ничего из собственных чувств и собственной жизни. Иллюзия (если она и возникает) создается, наоборот, благодаря *безличности* произведения. Это один из моих принципов – *не описывать себя*. Художник в своем творении должен быть, как бог в мироздании, невидим и всемогущ, пусть его чувствуют везде, но не видят» (Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде: Письма и статьи: в 2 т. – М.: Художественная литература, 1984. – Т. 1. – С. 389). Идеи, возникшие на французской почве во времена Джойса, буквально витали в англосаксонской среде. Например, параллельно с Джойсом эти мысли развивал и У.Б. Йейтс.

всех своих поздних пьес Ибсен выбрал обычные судьбы во всей их бескомпромиссной правде»¹.

Итак, Джойс связывает, наконец, для себя «бескомпромиссную правду» о мире с неким типом литературного изображения, который способен ее воплотить, а именно – с драмой.

Но что же он понимает под драмой? Это, конечно же, не литературный жанр в узком смысле слова. Это некая форма переживания действительности, способ видения, обнажающий самые основы людских отношений: «Под драмой, таким образом, я понимаю взаимодействие страстей, вскрывающих истину; драма – это борьба, эволюция, вообще всякое движение, всякое развитие; драма существует прежде, чем обретает драматическую форму, вне зависимости от этой драматической формы; драма обусловлена местом действия, но не подчинена ему <...>»².

Таким образом, в понятие драмы у Джойса входит не только способ изображения (литературная форма), но и цель, которая в этой форме изначально заложена. Цель эта заключена в особом способе типизации материала, таком, где материал обретает символическое значение.

Если же такая цель отсутствует, если художник ограничивает себя изображением только случайного, того, что обусловлено временем, средой, обстановкой, его искусство нельзя назвать истинным, а правду его произведений – полной. Материал драмы может быть любым («все самое пошлое, непритязательное, самая мертвечина всего сущего может оказаться пригодной для великой драмы»³), однако главное ее свойство состоит в том, что она организована таким способом, чтобы представить этот материал как «непреходящие законы общества во всей их обнаженности и суровой непредвзятости»⁴, – пишет Джойс.

Понятно отсюда, что Джойс закрепляет такое свойство «драматичности» не за всяким произведением искусства, и даже в чисто драматических жанрах не всегда обнаруживает иско-

¹ Джойс Д. Новая драма Ибсена // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 655.

² Джойс Д. Драма и жизнь // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 635.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

мые черты. Так, он не видит таких свойств ни в античной драме, ни в драме Шекспира. Моделью для него, по сути, является лишь символистская драма, причем в той форме, которую она обретает у Ибсена¹.

Эта мысль продолжает укрепляться, когда Джойс обнаруживает черты истинного драматизма (вернее, драматического символизма) в мифе. «Каждая нация создала свой миф, и именно в них драма в ранние времена находила выражение. Автор “Парцифалья” сумел почувствовать это, а потому его произведение вечно, как скала»².

Рассматривая миф в творчестве Вагнера, он видит в нем именно такие черты истинной человеческой драмы – мировой драмы, драмы на все времена: «Мы должны принять жизнь такой, какой мы ее видим, мужчин и женщин такими, какими мы их встречаем в реальном мире, а не такими, какими они были в мире вымышленном. Великая человеческая комедия, в которой каждый принимает участие, дает безграничные возможности для подлинного художника <...>. В саду Армиды погибли деревья <...>, но бессмертные страсти, истины человечества <...> воистину бессмертны; будь то героическое время или век научных открытий, “Лоэнгрин”, драма которого разворачивается на сцене при притушенных огнях, не легенда Антверпена, но мировая драма»³.

Джойс никогда не будет писать особенно подробно о мифе. Для него обращение к мифу как в зрелом, так и в позднем творчестве будет само собой разумеющимся, не требующим дополнительных рассуждений. И в его первом эссе мы не находим четкого толкования этого понятия⁴. Однако существенно то,

¹ Нужно сразу сказать, что Ибсен, встающий со страниц рецензий Джойса, во многом отличается от восприятия драматурга Уильямом Арчером, переводчиком драм Ибсена на английский язык, или Бернардом Шоу в его исследовании «Квинтэссенция ибсенизма». Б. Шоу увидел в Ибсене революционного «обновителя» сцены, творца «новой драмы», наполненной глубоким гражданским содержанием. Джойса же гораздо более привлекли именно его «символистские» идеи, на которых он выстроил и собственный «образ» Ибсена, и свою раннюю эстетику драмы.

² Joyce J. The Critical Writings... – P. 43.

³ Ibid. – P. 45.

⁴ Суть его понимания мифа очень близка мыслям Томаса Манна, при всей разности подходов к искусству этих писателей. Работая над романом «Иосиф и его братья», Томас Манн писал: «По-видимому, существует какая-то закономерность в том, что в известном возрасте начинаешь постепенно терять вкус ко всему чисто индивидуальному и частному, к отдельным конкретным случа-

что, еще не начав писать, Джойс уже формулирует суть своей эстетики и задает ей глубинную перспективу – он видит в мифе один из способов познать истинную реальность жизни, ее вечные сущности.

Внимание к «вечным сущностям» – черта, которая роднит не только миф и позднее – символистское – творчество Ибсена. Джойс находит эти черты и у раннего Ибсена – Ибсена-романтика. Но здесь проступает иная черта, привлекающая Джойса – «загадочность» и «волшебные свойства воображения», которые также способны приблизить нас к познанию «глубинной души вещей». Анализируя раннюю пьесу Ибсена «Катилина», Джойс замечает, что критика, обожествляющая здравый смысл, раздражается «всякий раз, когда она встречается с верным отражением загадочности в чистом, как зеркало, произведении искусства. <...> Воображение обладает текучестью, его следует фиксировать твердо, чтобы оно не растекалось и не становилось неясным, и вместе с тем – осторожно, чтобы оно не потеряло ни одного из своих волшебных свойств!»¹

Признавая это, Джойс обнаруживает родство, казалось бы, непримиримых изобразительных манер – точного аналитического метода и воображения. Но это противоречие кажущееся, ведь если у них обоих есть нечто общее – символическое постижение мира, то оба они предстают лишь разными путями к одному и тому же храму.

Анализируя этот второй путь, Джойс обращается к фигуре ирландского поэта Мэнгана, который являл собой тип, прямо противоположный Ибсену. Это был поэт-романтик, «балансирующий на грани ясновидения, питаемого экзальтацией чувств, наркотиками и жизнью беспорядочной и эксцентрич-

ям, к бюргерскому, то есть житейскому и повседневному в самом широком смысле слова. Вместо этого на передний план выходит интерес к типичному, вечно-человеческому, вечно повторяющемуся, вневременному, короче говоря – к области мифического. Ведь в типичном всегда есть очень много мифического, мифического в том смысле, что типичное, как и всякий миф, – это изначальный образец, изначальная форма жизни, вневременная схема, издревле заданная формула, в которую укладывается осознающая себя жизнь, смутно стремящаяся вновь обрести некогда предначертанные ей приметы». – См.: Манн Т. Иосиф и его братья. Доклад // Манн Т. Собр. соч.: в 10 т. – М.: Художественная литература, 1959–1961. – Т. 9. – С. 175.

¹ Джойс Д. Катилина // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 665, 667.

ной»¹. Но этот «нервный» поэт как никто другой обнаруживал в себе черты профетизма, столь необходимые Джойсу для его дальнейших рассуждений об искусстве. Как бы противореча своим прежним постулатам, Джойс указывает на важность миссии поэта в обществе: «Каждый век должен искать утверждения в поэзии и философии, потому что в этих сферах человеческий ум <...> приближается к вечности <...>. Жизнь поэта напряженна <...>, она вбирает в себя ту жизнь, что окружает его и возвышает ее до вечности»².

Помимо того, что художник одинок и независим, он должен обладать неким творческим свойством, которое делает его «непохожим» на всех прочих. Таким свойством Джойс считает воображение. Именно воображение дает возможность художнику интенсивно созерцать «истину собственного бытия или зримый мир», обнаруживая «дух, исходящий из красоты и истины – <...> святой дух радости. Только они и суть реальность, и только они творят и поддерживают жизнь <...>»³.

Художник-провидец, каким видит Мэнгана Джойс, и художник-аналитик, каким видит Джойс Ибсена, – всего лишь две стороны одной медали. Так складывается у Джойса «синтетический» тип художника, который впоследствии станет его идеалом и которым, возможно, являлся и он сам⁴. В этой двойственности он

¹ Эко У. Поэтики Джойса. – С. 57.

² Joyce J. The Critical Writings. – P. 82. – Подобный взгляд на роль художника в обществе созвучен с мыслями Шелли о задачах творца в трактате «Защита поэзии», когда он говорит о том, что «поэты – незримые законодатели мира» (см.: Shelley P.B. A Defense of Poetry. – Guinn & Company, 1928. – P. 108–109).

³ Ibid. – С. 60.

⁴ По крайней мере, таким видел Джойса Артур Пауэр: «Когда я представляю себе Джойса как личность, я представляю себе двух разных людей – первый из них написал «Стивена-героя», второй – «Улисса». Размышляя об этом, я представил себе того Джойса, который открылся мне в краткой, но очень важной статье о Джеймсе Кларенсе Мэнгане, опубликованной в 1902 году. Я всегда знал, что он восхищался странной и трагической личностью Мэнгана, и не столько его литературными сочинениями – не равными по качеству, зачастую плохо написанными и вряд ли интересными за пределами его родного острова, – сколько его индивидуальными качествами, его почти болезненной способностью сосредоточиться на одной-единственной цели. По правде сказать, именно в тот момент, когда я прочел эту статью, я в первый раз понял двойственность личности Джойса. В самом деле, хотя статья была написана в романтическом духе, а в стиле его прозы сквозило влияние Патера, в ней уже ясно ощутимы первые выпады против того сугубо романтического способа мышления, который он сам в то время исповедовал». – См.: Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 45–46 или с. 287 настоящего издания.

увидит необычайно плодотворное следствие: «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»¹.

Стилистически ранние эссе и статьи Джойса несут на себе следы влияний знаменитых эстетических манифестов – от Дю Белле до романтиков, в особенности трактата Шелли «Защита поэзии». По духу они и есть манифесты – манифесты новой литературы. Надо сказать, что и последующие эссе Джойса также будут грешить цветистостью, он никогда не будет писать о поэзии как философ, рационально расставляя мысли по полочкам, но всегда полемично, ярко и образно. Кроме явных стилистических подражаний в статьях обнаруживается и некая образная мимикрия Джойса – когда он пишет об Ибсене, его манера становится «ибсеновской», когда о Мэнгане – «романтической». Такое впечатление, что в ранних статьях он как бы примеривает каждый из стилей на себя, испытывая их на прочность, сопоставляя, выявляя особенности каждого. Многие исследователи видят в таком подходе простую эклектику. Нам же кажется, что в этом проявляется самая суть мышления Джойса – он как бы перебирает различные повествовательные манеры, анализирует разные точки зрения, смотря на них со стороны с тем, чтобы отложить в копилку собственного опыта, а когда придет срок, либо отбросить, либо найти им собственное применение.

Большое внимание теоретическим вопросам уделяет Джойс в своих записных книжках 1903–1904 годов. Благодаря тому, что записи эти делались «для себя» и тем самым были более нейтральны по тону (чего не наблюдалось в статьях и рецензиях, где полемический задор Джойса и описательность подавляли теорию), они представляют собой гораздо более глубокую и связную картину его эстетических позиций. Поскольку же излагаемые им в записных книжках мысли в дальнейшем получили развитие и в «Стивене-герое», и в «Портрете художника в юности», мы позволим себе при их анализе ссылки и на эти его произведения.

¹ Джойс Д. Джеймс Кларенс Мэнган. – Цит. по: Эко У. Поэтики Джойса. – С. 53.

1903–1904 годы характерны тем, что Джойс, находясь за границей, усиленно штудировал все доступные ему материалы по эстетике, в том числе трактаты Фомы Аквинского и Аристотеля.

Первое, на что следует обратить внимание, это понимание Джойсом знаменитой фразы Аристотеля об искусстве как мимесисе (подражании).

Со времен эпохи Возрождения европейская эстетика традиционно трактовала это аристотелевское понятие как «подражание внешней реальности» – некоей действительности, существующей до и помимо миметического акта, осуществляемого искусством. Именно отсюда проистекает знаменитое определение реализма как воспроизведения в художественном тексте «жизни в формах самой жизни», нередко определяющее «дилетантские» представления о сущности литературы и по сей день.

Джойс дает иное истолкование: «Эта фраза неверно передается как “искусство есть подражание природе”. Аристотель здесь не дает определения искусству, он говорит лишь: “Искусство подражает природе”, имея в виду, что *художественный процесс соответствует естественному, природному процессу*»¹ (выделено мною. – Е.Г.). То есть Джойс, ссылаясь на Аристотеля, определяет искусство как процесс подражания, который не отражает нечто внешнее, а создает предмет изображения в процессе творения, конструирует некую *иную* реальность.

Это означает, что он понимает словесное искусство – литературу, во-первых, как некий процесс создания фиктивных миров – артефактной действительности, но она не есть реальность, которой живут люди; а во-вторых, как изобразительную *деятельность* в самом прямом смысле: искусство действует (творит) так, как это делает природа. Иными словами: «Вымысел (*fictio*), понимаемый в аристотелевском смысле как мимесис, – это художественная конструкция возможной действительности. Изображая не существующие происшествия, а происшествия *возможные*, фикция как конструкция имеет характер мыслительной деятельности»².

¹ Джойс Д. Из парижского дневника (1903–1904) // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 669.

² Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – С. 24.

Сразу же скажем, что здесь Джойс не только показал глубокое понимание «Поэтики» Аристотеля, но и предвосхитил самую суть новой эстетики XX века, преодолевшей позитивистское понимание подражания как «репрезентации» внешней жизни и четко обосновавшей право искусства на создание *иной реальности*, свободной от слепого копирования внешних фактов действительности.

Осознав это фундаментальное различие и продолжая следовать мысли Аристотеля, Джойс обозначает далее специфику различных видов искусства как различных способов подражания: «Существует три состояния искусства: лирическое, эпическое, драматическое. Лирическое искусство – это когда художник создает образ (изображение), соотношенный лишь с самим собой; эпическое искусство – это когда художник создает образ, соотношенный в равной мере с самим собой и с другими; драматическое искусство – это когда художник создает образ, соотношенный лишь с другими людьми»¹.

Здесь мы видим не классификацию литературы по родам в современном понимании (хотя словоупотребление – лирика, эпос и драма – вызывает у нас именно такие привычные ассоциации). Джойс, подобно Аристотелю, просто описывает разные виды мимесиса, которым *пользуются* эти виды искусства.

Лирика – это способ изображения, который «имитирует» способ восприятия личности, «я», т.е. с точки зрения человека, которому доступен лишь собственный опыт². Согласно современной нарратологии, это область, покрываемая всеми разновидностями прямой речи, как в прозе, так и в поэзии, внутренняя речь, внутренний монолог, «поток сознания». Кроме элементов речи персонажа, воспроизведения его ощущений, его мыслей, его снов, его фантазий, его индивидуального угла зрения, мы не видим в «лирическом» изображении присутствия никаких иных лиц, иных точек зрения. Поэтому Джойс и говорит, что в лирике художник создает образ, соединенный лишь с самим собой, единичным и уникальным сознанием.

¹ Джойс Д. Из парижского дневника (1903–1904) // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 668.

² В словоупотреблении Платона это диегесис (собственно повествование героя).

Эпическое искусство, по Джойсу, это мимесис, в сферу которого попадают образы, в равной мере осознанные и индивидуальным сознанием, и какой-либо еще точкой зрения. Именно потому, что появляется возможность рассказать нечто, оценивая это со стороны, эпос – это привилегированное место повествования рассказываемой истории, одновременно и изложение темы, и ее интерпретация. Эпос может изображать прямую речь персонажа, но обязательно где-нибудь превратит ее в косвенную, либо прямо введет в повествование «чужую речь», третье лицо – автора или персонажа, который как бы подглядывает за героем и соотносит его видение со своим собственным.

Что же касается драмы, то, по классификации Платона, Аристотеля, да и средневековой поэтики¹, – это чистый вид подражания, когда говорят только *dramatis personae* – без всякого вмешательства автора. Драма – это жанр, где перед нами одно только действие, передаваемое движениями героев, их поступками, речами. Драма – это не повествование о поступках, это сами поступки в живом воплощении.

Отсюда становится понятным, что когда Джойс говорит о драме как об искусстве, в котором «художник создает образ, соотношенный лишь с другими людьми», он просто указывает на тот способ подражания, которым действует драматург – устраняется из действия, обезличивается, давая проявиться «другим людям» через их речи и поступки.

Исходя из такого объяснения, становится понятным, почему Джойс придает столь большое значение драме, считая ее высшей формой искусства. Драма для него – искусство, наиболее приближенное к жизни, потому что присущий ей способ изображения созвучен способу существования самой жизни. Жизнь – это действие. Драма – это тоже действие. Драма действует, как сама жизнь, драма – и есть поэтому жизнь. Именно в драме без всякого привнесенного извне «угла зрения» находят отражения истинные сущности, воплощенные в непосредственных действиях персонажей.

Как мы уже отмечали ранее, понятие драмы у Джойса далеко выходит за рамки драмы как жанра. Драматическим, т.е. жизненным для него в дальнейшем будет любой способ изображения, который прямо «имитирует» способ бытия жизни,

¹ См., например, «Грамматику» Диомеда.

будь то «поток сознания» Молли Блум (во всех деталях подражающий веренице мыслей, проносящихся в мозгу засыпающей женщины) или диалог действующих лиц в пьесе или романе. В конечном счете он будет считать таковым любое произведение (в стихах или прозе), задачей которого станет отражение «потока жизни» не в придуманных формах старых образных систем, а в формах «нового реализма».

Однако что же позволяет воспринять произведение искусства, «фиктивную реальность» как нечто столь значимое для человека, что он готов забыть о его «сделанности», восхититься им, оценить и «принять на веру» его «высокую» условность?

В поисках ответа на этот вопрос Джойс рассуждает о природе эстетической эмоции. Идя как будто вслед за Аристотелем, он делит все эмоции, вызываемые искусством, на «кинетические» и «статические». К первым он относит такие эмоции, как желание, ненависть, ко вторым, высшим, – страх, сострадание, радость.

Джойс сетует на то, что «Аристотель» не дал подробного описания «сострадания и страха»¹, и дает собственные определения. «Сострадание – это чувство, которое парализует ум в присутствии чего-либо мрачного и постоянного в человеческих страданиях и соединяет его со страдающим человеком. Страх – это чувство, которое парализует ум в присутствии чего-либо мрачного и постоянного в человеческих страданиях и соединяет его с тайной причиной <...>. Я употребляю слово “парализует”. Я хочу сказать, что трагическая эмоция статична»².

Подлинная трагедия, которая вызывает чувство страха и сострадания, держит нас в *состоянии покоя*, зачаровывает, и это высший эффект истинного искусства. Искусство, которое выводит нас из состояния покоя, заставляет действовать, – не является подлинным трагическим искусством, это кинетическое искусство, низшее. Таково искусство, возбуждающее желание и отвращение, это физические чувства, они побуждают нас

¹ Вполне возможно, что в момент написания этих заметок Джойс действительно не знал, что данные категории описаны Аристотелем в «Риторике» (страха – в 5 главе 2-й книги, а сострадания – в 9-й), а может быть, здесь начинается знаменитый джойсовский «розыгрыш», когда он «имитирует» аристотелевский язык, развивая собственные темы в рамках выбранной схоластической схемы.

² Joyce J. The Critical Writings. – P. 121.

овладеть чем-либо, избегать чего-либо. Искусства, возбуждающие такие чувства, – будь то порнография или дидактика – ложные искусства.

Высшей статической эмоцией Джойс считает радость, которая вызывает в нас чувство комического. Уже в эссе о Мэнгане Джойс связывает радость с понятиями правды и красоты. Красота, сияние правды, есть «благосклонное присутствие, когда воображение напряженно созерцает правду своего собственного существования или всего видимого мира, и дух, что происходит из правды и красоты, есть священный дух радости»¹.

Связывая высшую эмоцию с комедийностью, Джойс уже прямо противоречит Аристотелю и всей античной эстетике, полагавшей комедию низшим жанром². Однако для него такая перевернутая ценностная иерархия эмоций и искусств является основополагающей. Он ищет в высшей эстетической эмоции, каковой с его точки зрения является чувство радости, основания прекрасного, ибо только прекрасное и может быть высшей целью искусства.

Поскольку аристотелевские доказательства уводят его в сторону от того, что он пытается доказать, Джойс использует аргументы Фомы Аквинского, которые позволяют добраться до сути дела.

«Для красоты требуются три качества, – читаем мы в “Сумме теологии”. – Во-первых, целостность, или завершенность (*integritas*), поскольку то, что раздробленно, тем самым и безобразно. И должная гармония, или согласованность (*proportion*). И опять же сияние (*claritas*), из-за чего то, что окрашено в блистающий цвет, называют красивым»³.

¹ Ibid.

² Отметим, что отнесение комедийности к низшим жанрам является феноменом довольно поздним. Древнее мифологическое сознание доаристотелевской, дорефлективной поры воспринимало комедийное начало – гибрис – как исконно присущее свойство всякого объекта наряду с серьезностью, так что о главенстве какого-то одного начала даже не вставало вопроса.

³ Перевод определения красоты у Фомы Аквинского дан по: Эко У. Поэтики Джойса / пер. Андрея Коваля. – СПб.: symposium, 2003. Данный перевод более соответствует смыслу, который вкладывает Джойс в эти понятия (ср., к примеру, пер. А.А. Юдина в русском издании «Суммы теологии»: «Красота включает в себя три условия: “целостность”, или “совершенство”, поскольку вещи несовершенные уродливы; надлежащую “пропорциональность”, или “гармонию”; и, наконец, “яркость”, или “ясность”, поскольку красивыми называют вещи яркого цвета» (Фома Аквинский. Сумма теологии: в 2 ч. – Киев: Эльга; Ника центр; Москва: Элькор-МК, 2002. – Ч. 1. – С. 475–476).

Характерно, что, рассуждая далее, Джойс полностью абстрагируется от этической оценки красоты как блага, составляющей самую суть томизма. Для него важны «чисто технические» ее компоненты, каковые он видит прежде всего в пропорции, гармонии всех частей (говоря современным языком, равновесии всех элементов структуры), далее – в целостности (удовлетворении всех условий для единства системы) и под конец – в сиянии.

«Сиянию» Джойс дает самую любопытную трактовку, поскольку именно оно должно стать основным понятием его эстетики прекрасного.

Во-первых, он уточняет томистский термин (*claritas* – буквально «ясность»), добавляя к нему второе слово (*radiance*), и употребляет его далее лишь в составном виде: *claritas-radiance*, что, собственно, и означает «сияние» («сияние ясности»).

Джойс устраняет из этого термина ассоциацию со светом как неким способом озарения из внешнего источника: «наивысшее свойство красоты» не есть «свет, исходящий из какого-то иного мира»¹. Красота для него находится вокруг, она рассеяна в каждом кусочке бытия. Задача художника – создать в произведении такие условия, чтобы красота могла выразиться, самообозначиться, «просиять».

Момент такого сияния Джойс обозначает понятием «эпифания».

Относительно появления термина «эпифания» в эстетике Джойса существуют разные мнения. Умберто Эко полагает, что значение этого термина (но не само слово) заимствуется Джойсом из «Очерков по истории Ренессанса» Уолтера Патера. Рассуждая о том, что познание реальности может осуществляться лишь в краткие, мимолетные моменты, Патер пишет: «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 этот момент»². Этот чудный момент кончается, – комментирует далее Эко, – «но только в тот миг жизнь обрела смысл, реальность, обоснование»³.

¹ Джойс Д. Избранное: пер. с англ. – М.: Радуга, 2000. – С. 239.

² Patter W. From «The Renaissance» // The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism. – М.: Progress Publishers. – P. 134.

³ Эко У. Поэтики Джойса. – С. 117.

Само же слово «эпифания» (от греч. Ἐπιφάνεια – появление, откровение божества), как мы полагаем, пришло к Джойсу из его религиозного опыта – оно знакомо каждому католику. Об эпифании говорят в применении к празднику Рождества Христова. Смысл состоит в следующем: пришедшие на поклонение волхвы сумели увидеть в ребенке, лежащем в яслях для овец, не просто младенца, но Царя Иудейского, обещанного мессию еврейского народа: они постигли божественную сущность в облике человека.

Соединив эти два смысла, Джойс и получил новый термин: эпифания – это выявление, проявление сущности в некоторый мимолетный момент озарения.

Поначалу юный Джойс называет эпифаниями собственные короткие прозаические наброски, которые содержат описания жалкой и убогой жизни Дублина: «Я пытаюсь преодолеть пропасть, которая лежит между миром искусства и миром, который мой разум представляет во всех жалких и обманчивых подробностях»¹. В нескольких эпифаниях Джойс описывает Ибсена, и создается впечатление, что он пытается рассказать о драматурге, используя приемы, которые подмечает в его пьесах: он использует не только имитацию стиля и речи персонажей, но и выстраивает диалоги определенным образом, акцентирует особый характер, намечает в нем некоторые типические черты².

¹ Ellmann R. James Joyce. – P. 15.

² Приведем в качестве примера эпифанию, где описывается игра в «Кто есть кто» и собеседнику необходимо отгадать по описанию Ибсена:

Эпифания. (Дублин, Бельведер, у Шии)

Джойс. Я знал, что вы имели в виду его. Но вы ошиблись в отношении его возраста.

Мэгги Ши: (подается вперед, говорит серьезно): Да, а сколько ему лет?

Джойс. 72.

Мэгги Ши: Неужели? (Joyce J. Epiphanies, № 2 // Joyce J. Epiphanies / publ. by O.A. Silverman. – Buffalo: Lockwood Memorial Library, 1956. – P. 8).

Или еще одна эпифания, где описывается портрет Ибсена:

Эпифания.

Да, они две сестры. Та, что с сильными руками, сбивает масло (их масло знаменито), выглядит сумрачной и несчастной; другая же счастлива, потому что добилась своего. Ее имя... Райна. Я знаю глагол «быть» в их языке («tine» – гл. «быть» в норвежском языке. – Е.Г.).

– Вы Райна?

Я знаю, что это она.

Со временем понятие эпифании уточняется, углубляется и становится термином эстетики Джойса. Как мы уже отмечали, эпифания – это обретение смысла в предмете, когда в момент мимолетного впечатления он из рядового факта превращается в символ. Развив такое понимание далее, Джойс приходит к мысли создать произведение, в котором описываемые факты как бы специально монтировались таким способом, чтобы выявить кульминационную точку повествования, его эпифанию – сокровенный смысл, символ, метафору.

Примеры таких эпифаний мы увидим ниже, анализируя сборник «Дублинцы». Если бы Джойс остановился на этом, мы бы с полным основанием могли сказать, что он, наконец, нашел собственный повествовательный прием, при помощи которого собирался открывать в литературе смысл вещей и людского существования.

Но такое понимание характерно лишь для первого этапа творчества Джойса. В дальнейшем эстетика символа в его эпифаническом облике у Джойса получила еще один смысловой оттенок. Дав описание механизма функционирования эстетической эмоции и оказываемого ей впечатления на читателя, Джойс пытается понять, является ли создаваемый образ отражением внешней действительности или же отражает некий внутренний опыт творящего поэта. Иными словами, если эпифании способны стать некоей нравственной эмблемой состояния общества, то какова в этом роль писателя, изображает ли он нечто существующее или силою своего воображения формирует новую реальность?

Ответ на этот вопрос Джойс дает в «Стивене-герое»: «Художник, который решил бы с великою тщательностью выпутать тонкую душу образа из сплетения строго определенных обстоятельств, его окружающих, и *сознова воплотить его в художественные обстоятельства, отобранные как наиболее точные для этой души на ее новой должности, был бы величайшим художником*»¹.

Но вот и он сам во фраке и старомодной высокой шляпе. Он не обращает на них внимания: он идет маленькими шагами, и фалды его фрака выдаются вперед. Мой боже! Какой он маленький. Он, должно быть, очень стар и тщеславен. Должно быть, он не то, что я... Забавно, что две большие женщины и такой маленький мужчина... Но все равно он самый великий человек на свете... (Joyce J. Epiphanies, № 3 // Joyce J. Epiphanies / publ. by O.A. Silverman. – Buffalo: Lockwood Memorial Library, 1956. – P. 8).

¹ Цит по: Joyce J. Stefano Eroe. – Milano: Mondadori, s.a. – P. 96.

Искусство, таким образом, начинает мыслиться Джойсом по иной модели – оно сводится к известной до него еще со времен романтиков формуле: художник (субъективное начало) является творцом мира. Настоящая жизнь не существует в реальности, она воссоздается лишь на страницах произведений.

Доведенная до своего логического конца эпифаническая картина искусства приводит Джойса к парадоксу: начав с желания правдиво отразить жизнь в искусстве, он кончил тем, что отказал жизни в праве на какое бы то ни было существование вне искусства. Круг замкнулся.

Самое любопытное, что подобный итог Джойса отнюдь не смутил. Поняв, что забрался в дебри эстетической казуистики, он даже получил удовольствие, эстетизировав саму ситуацию: он вложил все свои рассуждения об искусстве в уста молодого поэта Стивена Дедала и сделал его героем двух романов – «Стивен-герой» и «Портрет художника в юности». Что же можно взять с художника в молодости, кроме признания молодости его интеллекта?

Попытаемся же теперь кратко обобщить, к чему пришел Джойс, размышляя об искусстве.

Его целью было создать новую эстетику, новый способ «мыслить и писать». Эта задача была для Джойса первостепенной, он подчинял ей все, жертвовал объективностью, смещал акценты. При этом в дело шли любые средства – античные поэтики, схоластические средневековые концепции, ренессансные и романтические манифесты; он анализировал художественные манеры самых разных литературных направлений, сопоставлял стилистику близких ему и далеких авторов. Он выкорчевывал из этих разнородных мыслительных и художественных структур те кирпичики, из которых строил собственное здание.

Был ли у этого здания план? До определенного момента план отсутствовал, Джойс собирал свой храм как ребенок, играющий в конструктор: выбирал понравившиеся детали, смотрел, сочетаются ли они с другими, мучительно разыскивал недостающие куски, если они не были прямо под рукой.

Однако сам способ, каким осуществлялся этот подбор, базировался на знании, впитанном воспитанием и образованием, и представлял собой гремучую смесь – традиционный способ

мышления, жаждущий построения осмысленного космоса, и беспощадно-аналитический инструмент рациональности, разлагавший любые конструкции на составные элементы, развенчивающий любые мифологические схемы.

Строительство храма осуществлялось вплоть до того момента, когда Джойс понял, что мыслительные средства, лежащие в основе, следует кардинально переоценить. Синтез, которого он столь яростно желал, лежит совсем в другой плоскости. Те схемы, которые он анализировал, неизбежно навязывали ему логику своего мышления, как только он принимался излагать одну из точек зрения.

То, что он вменял в вину остальным художникам, – порабощение старыми формами мышления, – произошло с ним самим. На таком фундаменте новое здание было не построить.

Он посмотрел на дело рук своих и... улыбнулся.

И из этой улыбки родилась совершенно новая идея, раскрыть которую мы попытаемся в надлежащем месте, а именно когда перейдем к анализу романа «Улисс».

«Камерная музыка»

Годы после окончания университета являются для Джойса самыми напряженными, прежде всего из-за постоянной неопределенности его положения. Он пробует себя на поприще литературного критика, формирует свои эстетические представления, одновременно пытается писать, причем сразу в трех различных манерах: это и стихи (сборник «Камерная музыка», 1904–1907), и биографическая проза (роман «Стивен-герой», 1904–1906), и новеллы (сборник «Дублинцы», 1905, опубл. 1914). Работа в каждом из жанров требует времени и сосредоточенности, Джойс все время колеблется, чему отдать предпочтение.

Мы начнем свой анализ все-таки со стихов, поскольку их, как это следует из автобиографических воспоминаний, он начал писать ранее прозы.

Сам Джойс относился к стихотворному жанру двояко: он, несомненно, привлекал его возможностью работы над выразительностью слова. Поэзия, с ее жесткими рамками, задаваемыми чисто формальными требованиями – соблюдением ритма и рифмы, предоставляет богатые возможности оттачивания стиля.

С другой стороны, Джойс относился к малому жанру гораздо менее серьезно, чем к прозе, он изначально не вмещал тех великих замыслов, которые роились у него в голове. Это была скорее милая игра, чем настоящее творчество. Задумав опубликовать сборник, который получил название «Камерная музыка», он так оценивал свой труд: «Мне не нравится книга, но мне бы хотелось, чтобы она была напечатана, и – бог с нею. Однако это книга молодого человека. И я это чувствую. Стихотворения достаточно хороши, чтобы быть положенными на музыку < ... >. Но кроме того, они лишены претенциозности и обладают некоторым изяществом»¹.

¹ Ellmann R. James Joyce. – P. 241.

На первый взгляд стихи молодого Джойса – перепевы традиционной любовной лирики¹: звуки арфы, рояля, полутона, сумерки, рассвет, образ влюбленного, похожего на средневекового трубадура. Джойс явно подражает изящным и простым песням елизаветинцев², которые привлекают его отточенностью стихотворной техники и музыкальностью слога. Особенно важным становится последнее.

Музыка – та стихия, которая наполняет каждое стихотворение Джойса, она заполняет вселенную, ежеминутно рождается из дуновений ветра, движения волн, пальцы бегут по клавишам, звучит невидимая арфа:

Strings in the earth and air
Make *music* sweet,
Strings by the river where
The willows meet.

There is *music* along the river
For love wanders there
Pale flowers upon the mantle
Dark leaves on his hair.

All softly playing,
With head to *music* bent,
And fingers straying upon
The instrument.

В письме к ирландскому композитору Палмеру Джойс развил целую музыкальную теорию: «Эта книга в действительности – ряд песен, и если бы я был музыкантом, я бы положил их на музыку сам. Центральная песня – четырнадцатая, после которой движение снижается до тридцать четвертой, являющейся

¹ Он как будто сам указывает на подражательность сборника в беседе с Гербертом Горманом, автором фундаментального исследования о жизни и творчестве писателя: «Я написал “Камерную музыку” как протест против самого себя». – См.: Ellmann R. James Joyce. – N.Y., 1959. – P. 155.

² «Stephen used to sit down and sing his beautiful song to the polite, tired and unmusical audience. The song... were really beautiful – the old country songs of England and the elegant songs of the Elizabethans» (Joyce J. Stephen-Hero / ed. Theodore Spencer. – N.Y.: New Directions, 1955. – P. 42).

венцом книги, тридцать пятая и тридцать шестая – коды, а первая и третья – прелюдии»¹.

Здесь мы впервые встречаемся с особенностью Джойса располагать отдельные произведения в строго продуманном порядке – в данном случае по примеру построения маленькой симфонии, что задает дополнительное измерение всему сборнику, обеспечивает наличие нового прочтения каждого стихотворения, подчиненного общей задаче, а также дополнительного смысла всего сборника целиком, рождающегося из восприятия целого.

Главная мысль сборника, исходя из замысла Джойса, сосредоточена в стихотворении «I hear an army charging upon the land»: поведав в предыдущих стихах о различных модуляциях и вариациях чувств, Джойс в последнем из них, используя образ погруженного в сон влюбленного, говорит о невозможности абстрактной, совершенной красоты в мире, в который врываются ужас и насилие:

Я слышу: мощное войско штурмует берег земной,
Гремят колесницы враждебных, бурных морей:
Возничие гордые, покрыты черной броней,
Поводья бросив, бичами хлещут коней.

Их клич боевой несется со всех сторон –
И хохота торжествующего раскат;
Слепящими молниями они разрывают мой сон,
И прямо по сердцу, как по наковальне, стучат.

Зеленые длинные гривы они развевают как стяг,
И брызги прибоя взлетают у них из-под ног.
О сердце мое, можно ли мучиться так?
Любовь моя, видишь, как я без тебя одинок.

(Пер. Г.М. Кружкова)

Согласно эстетической теории Джойса, это стихотворение содержит эпифанию – момент, который позволяет увидеть за прекрасной кажимостью суровую правду реальности. Но в отличие от более ранних опытов в этом жанре теперь это не про-

¹ Letter of J. Joyce to W.M. Palmer, nov. 1909 // Letters of J. Joyce: v. 1 / ed. by Stuart Gilbert. – N.Y., 1957. – P. 67.

заическая эпифания, а эпифания лирическая. Она и строится по-другому, не с помощью драматизации синтаксиса, а с помощью предельного наполнения значением самого слова. Именно в первом стихотворном сборнике мы встречаемся со смелыми словесными сочетаниями, которые позднее станут одной из характерных черт стиля писателя:

All day I hear the noise of waters
Making moan
He hears the winds cry to the waters
Monotone.

Но и это еще не все. Прелестные стихи Джойса – с секретом.

Ключ содержится в названии сборника «Chamber Music», в котором можно при желании (а у Джойса была любовь к такого рода двусмысленностям)¹ усмотреть неожиданный каламбур. Слово «chamber» употребляется в английском языке и в качестве эвфемизма, обозначающего «ночной горшок», так что название может быть понято и как «chamber pot music» – «непристойное журчание».

Но пародийный момент, снижающий любовное томление до вздохов и стонов, очарование рассвета и грусть сумерек до слащавой сентиментальности, возникает лишь при определенном угле зрения и при значительной изощренности читательского восприятия. Такой же изощренной наблюдательности требует и «симфоническая» структура сборника. С одной стороны, создается впечатление, что Джойса на данном этапе увлекает не пародийность как таковая, не музыкальная архитектура как принцип композиции, а скорее сама возможность различного прочтения текста под разными углами. С другой же стороны, в «Камерной музыке» явно обозначается вкус Джойса к несколько эзотерическому глубинному подтексту,

¹ Показателен рассказ писателя Фрэнка О'Коннора, посетившего Джойса в Париже: в прихожей висела картина с видом города Корка, откуда были родом отец и дед Джойса. О'Коннор, дотронувшись до рамы, спросил: «Что это?» – «Пробка», – ответил Джойс (по-английски слово «cork» пишется и произносится, как и название города). «Я понимаю, что это Корк, – ответил О'Коннор, сам уроженец Корка, – но из чего сделана рама?» Джойс вновь повторил, что это «пробка», и, наконец, рассказал гостю, сколько сил было потрачено на поиски мастера, способного воплотить в материале задуманную писателем шутку.

тем смысловым слоям произведения, которые могут открыться далеко не каждому, предназначены для изощренного вкуса элитарной публики.

Очень существенно и то, что Джойс всегда желал, чтобы его стихи были положены на музыку, и когда это действительно случилось – пародийный момент исчез. Став частью музыкального жанра, стихи вошли в иной образный ряд, который снял в них определенные черты и выявил новые – мелодия сгладила шаблонно бедное содержание, но с особой силой выявила «музыку» слова¹, поддержанную музыкой инструментов. Это добавляло еще один существенный акцент в восприятии произведения – его возможное развертывание во времени, будущее включение в иные контексты.

Таким образом, уже в самом первом законченном произведении Джойса как бы в зачаточном виде обнаруживаются основные стилистические черты его творческой манеры, сплавленные в единой синтетической форме сборника. «Камерная музыка» – маленький шедевр многозначного смысла, заключенного в тексте, нуждающегося в силу этого в многозначном прочтении.

¹ Нечто подобное можно наблюдать, сопоставляя стихотворный монолог Ленского в романе «Евгений Онегин» с арией Ленского в одноименной опере Чайковского. В общей структуре романа монолог «Куда, куда вы удалились, весны моей молодые дни» воспринимается как пародия на романтический стиль, но в опере силой музыки он превращается в совершенную, полную драматизма арию.

Центр паралича

Первым зрелым произведением Джойса стал сборник рассказов «Дублинцы». Свою задачу писатель определил следующим образом: «написать главу о моральной истории» страны и дать возможность «ирландцам взглянуть на себя в хорошо отполированное зеркало».

Местом действия был избран Дублин. Он для Джойса, с одной стороны, – «центр паралича», средоточие пороков современной ирландской жизни: косности, низкопоклонства, коррупции, культурной отсталости, бездуховности. А с другой – старейшая столица мира, символ Города вообще; Джойса удивляло, что до него никто из писателей не воплотил Дублин в слове. Дублин стал некой моделью, в которой плавно сопряглось конкретно-историческое и вечное.

«Я очень внимательно продумал мою книгу, – писал Джойс, – и создал ее в соответствии со своим представлением о классической традиции моего искусства»¹. В применении к сборнику новелл известная нам триада (*integritas, consonantia, claritas*) приобретает следующий смысл:

Полнота – это многоплановое изображение жизни человека и общества, неразрывная связь единичного и общего, обилие социальных и психологических деталей.

Гармония – строго продуманная последовательность рассказов, их сложная внутренняя – тематическая, идейная, интонационно-стилистическая – связь друг с другом и с общим замыслом сборника и драматическая оркестровка всех компонентов художественного целого, вплоть до выделения абзацев и расстановки знаков препинания. В сборнике нет ничего случайного. Рассказы должны восприниматься только в последовательно-

¹ Letters of James Joyce / ed. by St. Gilbert. – N.Y.: Viking Press, 1957. – Vol. 2. – P. 60.

сти, которую установил сам Джойс. «Сестры», «Встреча», «Аравия» – рассказы о детстве; «Эвелин», «После гонок», «Два рыцаря», «Пансион» – о юности; «Облачко», «Личины», «Земля», «Несчастный случай» – о зрелости; «В день плюща», «Мать» и «Милость Божия» – рассказы об общественной жизни.

Из союза полноты и гармонии должно родиться «озарение». Озарение-«эпифания» есть и в каждом рассказе (это концовка, выделяющаяся из всего повествования особой ритмической организацией прозы), и во всем сборнике (заключительный рассказ «Мертвые», в котором тема физической и духовной смерти звучит особенно пронзительно).

«Сестры» – своего рода лирический пролог к драме о духовной смерти. Слово «паралич» несколько раз встречается в рассказе и в конце концов превращается в лейтмотив, настойчиво напоминающий, что паралич – это не только болезнь, сразившая отца Флинна, но и духовное состояние мира, в который входит ребенок.

Одной из главных причин духовного паралича Джойс считает ирландский католицизм. Отец Флинн, неподвижный, с загадочно-пустой улыбкой на искаженном болезнью лице, воспринимается как символ ирландской церкви. С этим символом тесно связан и другой – чаша для причастия, в свою очередь, обозначающая духовную полноту жизни, которой Джойс не видит в ирландской религии. И потому чаша, стоящая на груди мертвого священника, пуста.

Очень важна в рассказе тема детства и воспитания в католической Ирландии. Мертвая религия цепко продолжает держать все живое. Поэтому так двойственно воспринимает герой рассказа смерть отца Флинна: потрясение, горечь и – внезапное ощущение свободы.

С детства у юных ирландцев рушатся надежды, их «чаши» дают трещину при самом первом соприкосновении с действительностью.

Радостное чувство открытия прекрасного мира омрачается в рассказе «Встреча» беседой со странным, духовно не здоровым незнакомцем. Грязь, пошлость властно вторгаются в открытое и незащищенное детское сознание.

Но не только в большом мире царят холод, враждебность и пошлость. Нет тепла, понимания, сочувствия и дома. В рассказе «Аравия» сокровенная мечта мальчика купить своей под-

руге подарок, какой-нибудь пустячок на благотворительном базаре, грубо разбивается о черствость взрослых, забывших про его просьбу. В этом рассказе вновь возникает образ чаши со святыми дарами. Чаша – это и любовь, вдруг осветившая тусклое существование мальчика, и его надежда на иную жизнь. Но этим надеждам не суждено сбыться: слишком велик разрыв между мечтой и действительностью. Символично, что в своих мечтах герои Джойса уносятся в далекие восточные страны, на дикий запад, в привольные просторы прерий. Но как только мечта попадает в сонное царство Дублина, на нее сразу же ложится печать тления. Дублинский благотворительный базар с заманчиво звучащим восточным названием «Аравия» – это жалкая пародия на настоящий праздник. Именно здесь в конце рассказа разбивается вдребезги драгоценная «чаша» жизни.

Джойс не описывает трагедию детей, но показывает ее. Картина скупа, почти протокольна: точность и соразмерность деталей, верность выбранного тона делают ее удивительно проникновенной. В рассказе «Личины» Джойс буквально несколькими фразами создает образ какого-то безымянного ребенка, образ не менее трагический, чем Илюшечка у Достоевского. Отец, жалкий, презираемый всеми клерк, отупевший от бессмысленности своего существования, вымещает горечь, злобу и досаду на ребенке. Слова мальчика, прерываемые слезами («Папа, – кричал он. – Не бей меня, папа! Я... я помолюсь за тебя... Я Святую Деву попрошу, папа, только не бей меня... Я Святую Деву попрошу...»¹), становятся одновременно «эпифанией» и жизни взрослого, этого бывшего человека, и жизни ребенка, только еще вступающего в житейский ад, но уже обманутого. Он ищет защиты у Бога, но небеса Джойса пусты.

Но вот детство позади. Следующая стадия – юность.

Эвелин, героиня одноименного рассказа, хотя и понимает, что в Ирландии ее ожидает участь не лучшая, чем судьба сошедшей с ума матери, не в силах разорвать путы монотонного существования. Трагедия не только Эвелин, а целого поколения ирландцев в том, что им не хватает сил на ненависть, напротив, они тянутся к источнику своего страдания.

Тем, кто остается в Ирландии, грозит превращение в героев рассказа «После гонок». Джим, сын дублинского мясника, – до-

¹ Джойс Д. Дублинцы. – М.: Вагриус, 2007. – С. 135.

стойный представитель ирландской золотой молодежи. С юности он охотно включается в бессмысленные скачки по жизни: поиски выгодных знакомств, удачное помещение капитала. Ему кажется, что в этом и есть счастье. Но и его посещает озарение, когда после ночи пьянства он слышит слова, полные двойного смысла: «Рассвет, господа!»¹; дурман хотя бы на мгновение рассеивается, и становится видно, какую жалкую и убогую жизнь ведут он и его друзья.

В рассказах о зрелости – они же повествуют и об общественной жизни Дублина – перед читателем проходит вереница несостоявшихся людей: буржуа, интеллигенты, рабочие. Паралич охватил все слои ирландской жизни.

Первая ассоциация, которая возникает, когда читаешь «Облачко», – да это ведь «Толстый и тонкий» А.П. Чехова! Было два приятеля. Один преуспел, а другой так и остался никем и вот теперь взирает с подобострастием на преуспевающего. А по сути оба пошлы и ничтожны. Джойс в равной степени презирует и Галлахера, создавшего себе имя в лондонской прессе, и Малютку Чандлера, безобидного, легко краснеющего человечка. В начале рассказа создается впечатление, что Джойс симпатизирует своему тихому герою, любящему Байрона и мечтающему о творчестве. Но тем убийственнее становится ирония, когда она открывается читателю. Чандлер, сама фамилия которого весьма красноречива (chandler – «свечной фабрикант», «торговец свечами»), восхищается посредственными стихами. А все его творчество – совсем не та свеча, что рассеет мрак Дублина, но лишь жалкие потуги, не стоящие плача новорожденного ребенка, к которому Чандлер вдруг почувствовал ненависть, как к существу, мешающему ему быть таким же свободным, как Галлахер.

Проза Джойса обнаруживает немалое сходство с музыкальным произведением, и в частности с симфонией, в которой, благодаря тщательно продуманной системе лейтмотивов, постоянно проводятся главные темы. Технике лейтмотива Джойс учился у Вагнера. Уже в своей ранней прозе он разработал этот прием до такого совершенства, что с его помощью связал воедино внешне разобщенные факты, случайные события и перебрисил мост от бытового плана к плану символическому. И точ-

¹ Джойс Д. Дублинцы. – М.: Вагриус, 2007. – С. 83.

но так же, как в симфонии, когда кажется, что главная тема отзвучала, главная тема «Дублинцев» – тема смерти, духовной и физической, – вдруг врывается и звучит, с новой силой напоминая о себе.

Такое напоминание мы видим в рассказе «Земля». Здесь существуют, тесно переплетаясь друг с другом, два плана повествования. Первый – о дублинской прачке Марии, навестившей своего брата Джо и его семью, о вечере, проведенном в кругу близких и любимых людей. Но, если всмотреться в этико-символический план, меняется тональность рассказа. Теперь он – о разбитом сердце, о мертвых мечтах и живом мертвеце, каким становится в Дублине даже такая добрая душа, как Мария. Это становится особенно ясно в сцене гадания, когда героиня нащупывает блюдце с землей (в кельтской мифологии – символ смерти). Многозначен не только замысел рассказа в целом, но и составляющие его детали. В сцене гадания, когда предсказывается судьба Марии, у нее завязаны глаза. Вот так же слепо, не понимая истинного смысла существования, бредет она по жизни. Вмешательство Джо и его жены спасает Марию от постижения мрачного символа земли. Она снова начинает гадать, и на этот раз ей достается молитвенник. Живой мертвец у Джойса связан неразрывными узами с мертвой религией.

Джойс безжалостен, когда ему нужно поставить диагноз, но ему доступно и сострадание. Марию жаль: она жертва. Щемящей грустью и глубоким психологизмом пронизана сцена, когда Мария поет песню «Мне снилось, что я в чертогах живу» и, забывшись, унесясь мечтой в нереальную, прекрасную страну, повторяет строчку о чертогах и любви дважды.

Джойс не лишает своих героев надежд на новую, другую жизнь. Для мистера Даффи из рассказа «Несчастный случай» эта возможность предстала в образе полюбившей его миссис Синико. Но он, закосневший в своем эгоизме и гордыне, отверг этот драгоценный дар, а миссис Синико, не перенеся разлуки, покончила с собой.

«Несчастный случай» – один из центральных рассказов «Дублинцев». В нем с особенной остротой поставлены этические проблемы и, в частности, самая важная для зрелого Джойса проблема любви. Перед читателем парафраза пьесы Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуемся», и вывод Джойса тот же,

что у норвежского драматурга: нет прощения человеку, если он принес в жертву душу другого. Джойс, в отличие от Ибсена, не поднимается до патетики. Но за сухим, сдержанным рассказом чувствуется целая обвинительная речь безразличию. Прозрение приходит к Даффи, как и к Рубеку, через страдание. Пелена спадает с глаз, и ему, презиравшему обычные человеческие чувства, открывается собственное ничтожество.

Даффи считает себя художником. Однако Джойс уточняет: Даффи – художник в Дублине, иными словами, художник в царстве мертвых. В этом персонаже немало автобиографического: он, как и Джойс, перевел «Михаэля Крамера» Гауптмана, писал «эпифании», отдал дань увлечению социализмом. Но Даффи не alter ego автора. Не раз в своих произведениях Джойс воплощал собственный жизненный и духовный опыт, но при этом обязательно возникала дистанция, иронический ракурс¹. Мистер Даффи, промежуточное звено между Стивеном из первого незаконченного романа Джойса «Стивен-герой» и Стивеном «Портрета художника в юности», – эскиз к портрету дублинского художника, не поборовшего в себе обыкновенный эгоизм.

В рассказах «В день плюща», «Мать», «Милость Божия» Джойс, говоря о духовной спячке Ирландии, в качестве сатирической мишени выбирает политику, искусство, религию.

Выборы в муниципальный совет города, изображенные в рассказе «В день плюща», происходят в годовщину смерти Парнелла и в том самом помещении, где вождя ирландских националистов подло предали его соратники. И хотя члены комитета носят листок плюща в память о Парнелле, хотя его имя у всех на устах, а журналист Хайнс читает в его честь стихотворение, в котором легко узнается раннее произведение самого Джойса «И ты, Хили», предательство «некоронованного короля» Ирландии продолжается. Члены комитета, мнящие себя патриотами, собирают голоса в пользу трактирщика. Парнелл

¹ В пору создания «Улисса» Джойс сформулирует теорию «автобиографического искусства», которую он проиллюстрирует на примере творчества Шекспира. Сквозь Гамлета, считал Джойс, Шекспир смотрел на мир и на самого себя: «Представление начинается. В полумраке возникает актер, одетый в старую кольчугу с плеча придворного щеголя, мужчина крепкого сложения, с низким голосом. Это – призрак, это король и не король, а актер – это Шекспир, который все годы своей жизни, не отданные суете сует, изучал “Гамлета”, чтобы сыграть роль призрака». – См.: Джойс Д. Улисс. – М.: Республика, 1993. – С. 145.

стал для ирландцев все той же мечтой, прекрасной и далекой, как экзотический Восток.

В рассказе «Мать» высмеивается ажиотаж, поднятый вокруг Ирландского возрождения. Собственно, Джойс описывает не само движение, но тех псевдодеятелей ирландской культуры, которые поспешили нагреть руки на национальных чувствах. Такова миссис Кирни, ее дочь Кэтлин и мистер Хулоен, представитель Гэльской лиги. Этим людям все равно, чему служить и поклоняться. Идеалов у них нет, а есть лишь своекорыстный интерес. Это «пошлость пошлого человека».

Пошлость царит и в той сфере ирландской жизни, где духовность полагается «по штату». В рассказе «Милость Божия» Джойс рисует сокрушительный в своем сарказме образ делягисвященника, излагающего учение Иисуса Христа на бухгалтерско-банковский манер. Духовная жизнь человека в интерпретации отца Публдома – это всего лишь счет, который легко поддается исправлению.

В первоначальном замысле Джойса «Милость Божия» завершала цикл. И если взглядеться в структуру рассказа, можно заметить, как Джойс подводит «социальный» итог своей повести о пошлой жизни. Буржуа разных калибров, с которыми мы встречались в предыдущих рассказах, продажные отцы города, владельцы ссудных касс, лицемерные репортеры заполнили церковь, куда пришел покаяться в своих грехах герой рассказа Кернан. Интересно отметить, что с некоторыми персонажами мы знакомы по предыдущим рассказам: это агент предвыборной кампании мистер Фэннинг («В день плюща»), репортер мистер Хендрик («Мать»). «Возвращение» к старым персонажам позволяет Джойсу создать в пределах цикла рассказов ощущение единого мира. Важно и еще одно обстоятельство: мир Джойса – не фотография с замершими фигурами, он находится в постоянном движении. Читатель буквально видит, как усаживается один, как в это же самое время поправляет шляпу другой, а третий перешептывается с соседом. Создать в слове эффект живой жизни Джойсу помог прием монтажа, который он впервые использовал в этом рассказе и который станет одним из основных моментов его поэтики в «Улиссе». Функцию движущейся камеры выполняет взгляд героя рассказа Кернана. Вот он выхватил какое-то лицо из общей картины, более подробно остановился на детали, внезапно привлекавшей

его внимание, потом продолжил свое движение по рядам молящихся и тем самым объединил частности в целое. А если перевести это движение на кинематографический язык, то получится, что Джойс пользуется многими приемами монтажа: общими планами, укрупнениями, детализацией¹.

Однако социальной «эпифании» было недостаточно Джойсу для выполнения его конечной задачи; ему была нужна и этико-нравственная «эпифания». Ею стал рассказ «Мертвые», написанный после завершения всего цикла, – шедевр не только психологической прозы раннего Джойса, но и всей англоязычной новеллистики XX века. Это история прозрения Габриела Конроя, педагога и журналиста, самоуверенного человека, души общества, блестящего оратора, прекрасного мужа. И вдруг оказывается, что все эти качества – фикция. Габриел Конрой, так гладко и красиво рассуждающий об ирландском духе, не хочет посвятить себя родине, и его любование национальными обычаями – не более чем поза. Показав социальную несостоятельность своего героя, Джойс подвергает его другой, еще более жестокой и важной для него проверке – экзамену на человечность. Но и тут Габриел терпит поражение. Его самоуверенность рассыпается в прах, обнажая холодное, черствое сердце и замороженную душу.

Сцена «человеческого» разоблачения Габриела Конроя происходит, когда он узнает причину угнетенного настроения своей жены Греты. Старинная ирландская баллада вызвала в памяти Греты образ Майкла Фюрея, юноши, который некогда любил ее и умер после того, как простоял под дождем у ее окна в вечер разлуки.

Самое важное в рассказе – это смена душевных и психологических состояний героя. Сначала Конрой полон иронического отношения к влюбленному юноше, постепенно ирония переходит в раздражение и ревность, а затем он начинает видеть себя в новом, истинном свете. И тут наступает прозрение, смещающее все акценты. Казавшийся жалким и чуть ли не смешным Майкл Фюрей вырастает в его глазах, а его собственная

¹ Известен интерес Джойса к искусству кино. Он был инициатором создания кинематографа в Дублине, живо интересовался работами С. Эйзенштейна, который, в свою очередь, собирался экранизировать «Улисса». Незадолго до смерти, уже будучи почти совершенно слепым, Джойс, прильнув к экрану, смотрел «Броненосец «Потемкин»» С. Эйзенштейна. На вопрос, что же его так привлекло в фильме, он ответил: «Монтаж».

роль в жизни видится крайне незначительной. В момент крушения иллюзий Габриел Конрой впервые ощущает новое, неведомое ему ранее движение души – сострадание, нежность, то, что, вероятно, и есть настоящая любовь.

Ирония в том, что умерший Майкл Фюрей – единственно живой в веренице духовных мертвецов «Дублинцев», поскольку в своей жизни руководствовался самым важным законом – законом любви. Он разбудил не только Грету, но и Габриела от духовной спячки.

Темы, занявшие центральное место в западной прозе XX века, – одиночество, немота, отчужденность людей друг от друга и от мира, мучительные поиски своего «я», – были поставлены Джойсом в этом рассказе еще в начале столетия.

Проза «Дублинцев» – проза урбанистическая. Дублин, его улицы, отели, трактиры, с удивительной точностью воссозданные Джойсом, – не только место действия. Дублин – полноправный герой рассказов. Его самостоятельная жизнь лишь подчеркивает ощущение заброшенности персонажей Джойса. Они кружат по его улицам, а город молча, без сострадания взирает на них. И только в «Мертвых» действие – если можно определить происходящее с Конроем этим словом – переносится на природу: спертая, застоявшаяся атмосфера разряжается потоком морозного воздуха. Прекрасная, лирическая в своей тональности картина падающего снега, примиряющего все горести и разрешающего все противоречия, реализует конечную задачу Джойса – соединить «теперь и здесь» с вечностью. А вечность для Джойса, не верившего ни в социальную эволюцию, ни уж тем более в насильственные социальные преобразования, заключалась лишь в неизменных законах человеческого удела.

* * *

Судьба «Дублинцев» оказалась нелегкой. Благодаря тому, что в этом произведении Джойса очень ясно читаются верхние – тематический и сатирический – планы повествования, общество, увидевшее свой истинный лик, стало тут же пенять на зеркало.

Джойсу не удавалось напечатать «Дублинцев» без купюр и правки, которую требовали издатели. Сохранился красноречивый документ, письмо дублинскому издателю Джойса Гранту

Ричардсу от 5 мая 1906 года, в котором воссоздана атмосфера непонимания между молодым автором и будущей публикой, возникшая еще до появления книги в печати: «Я писал эту книгу по большей части в стиле предельно неприкрашенном и дотошном, исходя из убеждения, что только самоуверенный и очень дерзновенный художник может позволить себе изменить в своем повествовании (тем более исказить) то, что он видел и слышал. Все те замечания, которые выдвигает теперь владелец типографии, возникали в моем мозгу, когда я писал книгу; эти замечания касались как темы рассказов, так и воплощения этой темы. Прислушайся я к ним, и книга осталась бы ненаписанной. Я пришел к заключению, что не могу писать, не оскорбляя людей. Владельцу типографии не нравятся “Два рыцаря” и “Личины”. Дублинцу не понравился бы “В день плюща”. Более тонкий ценитель раскрытиковал бы “Встречу” <...>. Ирландский священник останется недоволен “Сестрами”. Владельца пансиона не устроит рассказ “Пансион” <...>. Я и сам прекрасно понимаю, что в этом вопросе может быть две точки зрения, – но меня, к сожалению, занимает лишь одна. При том, что я вовсе не хотел бы советовать Вам, какой стороны придерживаться, отмечу все же, что, как мне представляется, Вы склонны наделять владельца типографии слишком безусловным даром провидения. Мне неизвестно положение дел в современной английской литературе, равно как мне неизвестно, действительно ли английская литература по праву считается посмешищем всей Европы. Я сильно подозреваю, что английская литература последует за литературой других европейских стран, как это было во времена Чосера. <...> Неужели Вы думаете, что “Вторая миссис Тенкерей” не подверглась бы в свое время нападкам какого-нибудь викторианского директора театра или что издатель того времени не отказался бы печатать книгу Джорджа Мура или Томаса Харди? А если пришло время для перемен, так почему, скажите, этим переменам не начаться именно теперь? <...> Если бы я был художником, а книга – картиной, Вы вряд ли с той же готовностью обвинили бы меня в упрямстве, откажись я замазать некоторые штрихи полотна. Некоторые детали книги могут показаться Вам теперь незначительными, но убери я их, и “Дублинцы” станут пресными и безвкусными, как яйцо без соли»¹.

¹ Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 688.

В 1917 году Джойс напишет: «Десять лет жизни я потратил на переписку и тяжбы по поводу моей книги “Дублинцы”, ее отвергли 40 издателей, 3 раза я писал ее заново и один раз сжег. Я потратил 3000 франков на почтовые расходы, налоги, билеты на поезда и пароходы, так как вел переговоры о ней с 110 периодическими изданиями, 7 адвокатами, 3 компаниями, 40 издателями и бесчисленным количеством литераторов. Все они, за исключением г-на Эзры Паунда, отказались мне помочь»¹.

В чем же причина такого неприятия, такого ожесточенного сопротивления? Видимо, дело здесь не только в сатирическом пафосе «Дублинцев», но и в непривычной манере письма, которую издатели прекрасно уловили и в которой увидели гораздо большую угрозу.

Говоря о «Дублинцах», трудно удержаться от одного сравнения. Проза Джойса удивительно похожа на прозу Чехова. Хотя Джойс с какой-то особой настойчивостью подчеркивал, что Чехова в пору работы над «Дублинцами» не читал², поверить в это трудно.

Позднее он не раз высказывался о театре Чехова, признавая его новаторские черты. И в первую очередь это было чеховское мироощущение: «Театр Чехова – это <...> театр самой жизни, и в этом его сокровенный смысл. <...> Персонажи Чехова попросту неспособны общаться друг с другом. Каждый живет в своей вселенной. Даже любя, они неспособны участвовать в жизни другого, и это одиночество их ужасает»³.

Необычайно созвучна Джойсу и манера чеховского повествования: «В пьесах других драматургов чувствуется, что они кем-то организованы, что в них все играют свои роли, искусственные люди совершают искусственные поступки. А у Чехова все это завуалировано, приглушено, как в реальной жизни, в его пьесах действуют бесчисленные приливы и отливы, выступающие на сцену и ее покидающие, бесконечно запутывающие четкие столбовые дороги – те знаменитые столбовые дороги, которые обожают все прочие авторы. Чехов – первый драматург, который сократил внешний мир до его естествен-

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 213.

² По воспоминаниям Артура Пауэра известно, что Чехова Джойс знал очень хорошо и однозначно воспринимал как крупнейшую фигуру русской литературы, однако разговоры с Пауэром относятся к 20-м годам и не дают оснований точно датировать знакомство Джойса с произведениями Чехова.

³ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 70 или с. 302 настоящего издания.

ных размеров. Однако при всей отстраненности его стиля, он мог с его помощью изобразить трагедию и комедию, характер персонажа и его чувства»¹. И хотя Джойс постоянно упоминает лишь драматургию Чехова, это родство, несомненно, ощущается и в прозе.

Есть любопытные совпадения даже в биографиях Джойса и Чехова. Оба начинали с занятий медициной – обстоятельство, отразившееся и на их творческой практике. Их произведения – это постоянное указание на болезнь, постановка диагноза, хотя способ лечения мог быть и неясен. Оба писателя видели зловещие признаки нездоровья в мелочах быта, поведении, походке, интонации, – там, где другой взгляд, не столь внимательный и более равнодушный, не нашел бы ничего, заслуживающего внимания.

Описывая в своих рассказах эту область житейских мелочей, и Джойс, и Чехов утверждали новый тип эстетики. В мире, где всем завладела пошлость, нет и не может быть ничего нового. Рассказывать не о чем, можно лишь бесстрастно фиксировать в тексте тягостное течение жизни. Однако бесстрастность автора – всего лишь искусная поза. Значимо уже само противопоставление безупречной формы пошлому содержанию.

Если взглянуть на прозу этих писателей в историко-литературном плане, то истоки надо искать, конечно же, во Флобере. «Буржуа – это <...> нечто бесконечное <...>. Но мне кажется, есть нечто такое, что стоит выше этого, а именно ироническое восприятие жизни и пластическое претворение ее в искусстве»². Средством претворения стала «крепкая ясная фраза с выпуклыми мускулами и со смуглой кожей»³.

Слово у Чехова, как и у Джойса, совмещает в себе предельную простоту с удивительной емкостью. Описательность сведена до минимума, все строится на детали, намеке, подтексте. В какой-то момент кажется, что наступил предел повествовательных возможностей, что нельзя точнее, с большей психологической достоверностью передать этот распавшийся, хаотический мир и потерявшегося в нем человека.

Эту потенциальную исчерпанность новой прозы почувствовал А.М. Горький. В письме к А.П. Чехову по поводу «Дамы

¹ Ibid.

² Г. Флобер. Собр. соч.: в 6 т. – М.: Правда, 1956. – Т. 5. – С. 16.

³ Ibid. – С. 142.

с собачкой» он заметил: «Знаете, что вы делаете? Убиваете реализм <...>. Дальше Вас – никто не может идти по сей стезе, никто не может написать так просто о таких простых вещах»¹.

Проза Чехова и раннего Джойса – качественно новый этап в развитии реализма. Но одновременно здесь был достигнут и опасный рубеж, преодоление которого могло привести к разрушению самих основ повествования. Чехов остановился по одну сторону этого рубежа, Джойс, как видно из его последующих произведений, его пересек и двинулся дальше.

¹ Горький М. Полн. собр. соч.: в 30 т. – М.: Художественная литература, 1954. – Т. 28. – С. 113.

Уже разрушен Мейстер...

«Камерная музыка» и «Дублинцы» были «малыми формами» литературы, а Джойс не оставлял мысли написать крупное прозаическое произведение. В поисках темы он обращается к собственной биографии.

Уже в 1904 году за один день он пишет для ирландского журнала «Дана» рассказ «Портрет художника», в основу которого кладет автобиографические моменты.

Этот ранний опус Джойса представляет двоякий интерес: во-первых, заслуживает внимания концепция личности у Джойса. Он выдвигает следующую психологическую теорию: «характер – поток переживаемых событий, поэтому он не является чем-то заданным и неизменным, это индивидуальный ритм, а не запечатленный образ, скорее, это кривая переживаемых эмоций»¹.

И именно потому, что характер человека меняется в зависимости от обстоятельств, в которые он попадает, описывать его необходимо с помощью такого словаря, который полностью определяется предметом повествования. В этом постулате – второй момент, который заслуживает несомненного внимания в рассказе, написанном Джойсом для «Даны».

Эти принципы повествовательной техники Джойс попытался развить в романе «Стивен-герой», который писал с 1904-го по 1906 год, уже покинув Ирландию, а позднее – в романе «Портрет художника в юности».

Как предполагают исследователи, в первоначальном виде «Стивен-герой» имел более девятисот страниц, однако первая его публикация содержит едва ли треть написанного текста, а «каноническое» на сегодняшний день издание Роберта Кахуна (1963) насчитывает всего 383 страницы. Предполагают, что

¹ Ellmann R. James Joyce. – P. 150.

остальная часть была уничтожена самим Джойсом либо утеряна его наследниками. Неизменным же остается следующий факт: «Стивен-герой», хотя изначально и задумывался как крупное повествовательное произведение, не был завершен: «Вы предложили мне написать роман, который был бы в некотором смысле автобиографическим, – пишет он Гранту Ричардсу. – Я уже написал около тысячи страниц такого романа, или, точнее, 914 страниц. Я думаю, что эти 25 глав, которые составляют примерно половину книги, исчисляются 150 000 слов. Но в теперешних условиях для меня совершенно невозможно обдумать остальную часть книги и тем более писать ее»¹.

Наше предположение заключается в том, что «Стивен-герой», хронологически описывающий лишь один, хотя и важный момент в жизни художника – студенческие годы, проведенные в Национальном университете, – по мере написания превратился не столько в роман, сколько в освоение двух важных для автора тем: отношение героя с религией и его понимание искусства.

Джойс осмыслял проблемы искусства, волновавшие его в тот период, тщательно и въедливо, текст полон скрытых цитат из работ других авторов и собственных определений, как бы ищущих наилучших форм выражения. И совсем неслучайно исследователи творчества Джойса обильно цитируют именно это произведение, описывая принципы его ранней эстетики.

Вместе с тем получает свое развитие в «Стивене-герое» и вторая «навязчивая» тема – отношения героя с религией. Тему Джойс решает в исповедальном ключе, что и понятно; пытаясь фиксировать «момент истины», важный для созревания молодого художника, Джойс определяет потерю веры как главное событие, обозначившее переход к взрослению.

Повествование в «Стивене-герое» замещается, таким образом, чисто рефлексивным текстом, по стилю приближающимся, с одной стороны, к исповедальному дневнику, с другой – к трактату.

Вероятно, и сам Джойс ощущал, что ему не удалось справиться с материалом, подчинив его четкому замыслу. Это подтверждали и издатели – около двадцати из них отказались печатать «Стивена-героя». Исследователи же его творчества

¹ Gorman H. James Joyce. – N.Y.: Farrar & Rinehart, 1940. – P. 196.

справедливо полагают, что литература XX века только выиграла от этого: через несколько лет Джойс переделал свое первое несовершенное автобиографическое произведение в настоящий шедевр – «Портрет художника в юности», и сейчас рукопись «Стивена-героя» представляет интерес только для джойсведов.

Таким образом, «Портрет художника в юности» стал третьей попыткой обращения Джойса к биографической прозе.

До Джойса в литературе существовала богатейшая традиция подобной литературы: исповедь, и просвещенческий роман воспитания, и классический роман XIX века с опорой на становление героя. Джойс, безусловно, не остался вне влияний и внутренне ориентировался на жанровую специфику этих романских форм, однако ближе всего ему оказалась структура романа воспитания.

Его, несомненно, привлекала возможность использования традиционной романной ситуации, особого типа конфликта между индивидом и обществом, которая была разработана его предшественниками и которую он мог бы наполнить новым содержанием.

Что же представлял собой классический роман воспитания на момент, когда к нему обратился Джойс? Прежде всего, существовало два его классических образца: собственно *Bildungsroman* – «Годы учения Вильгельма Мейстера» (1795–1796) И.В. Гёте и «Дэвид Копперфилд» (1850) Ч. Диккенса, задававшие высшую планку жанра.

В самом общем виде в обоих романах речь шла о духовном становлении личности, прослеженном, как правило, с детских или юношеских лет; при этом рост самосознания героя происходил в процессе обретения им личного опыта через познание окружающего мира. Обретение такого опыта оказывалось непростой задачей и создавало внутри романа специфическую ситуацию: входя в жизнь, герой, стремящийся к достижению определенных целей, сталкивался с трудностью их реализации во внешней реальности.

Роман воспитания, таким образом, изначально предполагал некое несоответствие ценностных позиций героя и внешней действительности, их взаимное «непонимание», несовпадение «поэзии души» и «прозы жизни». И Вильгельм Мейстер, и Дэвид Копперфилд, изначально «добрые» и «наивные» по своей

природе, попадали в круговорот жизненных обстоятельств, не принимающих, отталкивающих их, выставяющих множество препятствий на пути их личностного становления.

Вильгельм Мейстер, решивший реализовать себя на театральных подмостках, бросает родительский дом и претерпевает множество лишений, невзгод и предательств. Избранная им профессия в конечном счете оказывается ложной целью, поскольку была продиктована одним лишь честолюбием. Поняв это, он находит, наконец, компромисс с жизнью, подчиняя задачи личностной самореализации служению общественно-полезной деятельности. Как только он достигает подобной гармонии, годы его ученичества заканчиваются – он успешно вписывается в социум.

Дэвид Копперфилд, с раннего детства испытывающий удары судьбы (смерть матери, суровая частная школа, ненависть отчима, необходимость добывать деньги на пропитание тяжелым трудом), – тем не менее, не «ломается», не теряет своих добрых качеств, а закаливается и обретает жизненный опыт, который позволяет ему впоследствии реализовать свое истинное призвание и обрести личное счастье.

Конфликт в обоих романах создается за счет того, что молодой герой до поры до времени либо не знает своих истинных возможностей и целей, либо не обладает достаточным опытом для успешной социализации, внешний мир не идет ему навстречу, а предоставляет находить выход самому. Такое «неведение» героя сюжетно обуславливает череду его «жестких» столкновений с внешними обстоятельствами – вплоть до того момента, когда он обретает достаточно сильный иммунитет. Оно же обуславливает в романах такого типа особую авторскую позицию, стоящую одновременно и *на* «точке зрения» героя (автор разделяет его внутренние идеалы), и *над* ней, поскольку проблемность ситуации автор видит лучше, чем его герой.

Что же удалось выстроить на такой жанровой схеме Джойсу?

На первый взгляд, перед нами, по крайней мере со стороны фабулы, – все тот же роман воспитания. Герой «Портрета художника в юности», талантливый и чуткий Стивен Дедал, последовательно проходит несколько этапов становления: описываются его раннее детство, годы учения в иезуитских учебных заведе-

ниях, физическое и нравственное созревание, потеря веры, разрушение отношений с семьей, поиски истинного призвания и, наконец, самоопределение в жизни в качестве художника и решение покинуть родину для обретения самостоятельности и возможности реализовать себя в творчестве.

Так, в первой главе Стивен, отданный в колледж Клонгоуз и впервые оторванный от уютной домашней обстановки, одерживает победу над собой, не выдавая мальчика, жестоко обращавшегося с ним. Он упал в очко уборной, куда его умышленно столкнули, ему страшно и больно, он простужен и лежит в лазарете, размышляя о возможной смерти: «За окном сверкает холодный солнечный свет. А вдруг он умрет? Ведь умереть можно и в солнечный день. Может быть, он умрет раньше, чем придет мама. Тогда в церкви отслужат заупокойную мессу <...>. Все мальчики соберутся в церкви, одетые в черное, и все с грустными лицами. Уэллс тоже придет, но ни один мальчик не захочет смотреть больше на него. И священник будет в черном с золотом облачении, и на алтаре, и вокруг катафалка будут гореть большие желтые свечи. И потом гроб медленно вынесут из церкви и похоронят на маленьком кладбище общины за главной липовой аллеей. И Уэллс пожалеет о том, что сделал. И колокол будет медленно звонить»¹. Но сколь ни жаль себя Стивену, он не будет доносчиком, ведь «папа его говорил, чтобы он ни в коем случае не ябедничал на товарищей!»² Приняв и выполнив это решение, он чувствует себя счастливым.

Однако его умиротворенное состояние длится недолго: он тут же сталкивается с новой разрушительной ситуацией уже в собственной семье – глубоким разладом между родными. Приехав на каникулы домой, полный ожиданий спокойствия и мира, он присутствует на своем первом рождественском обеде, куда допущен как старший сын. И тут Стивен наблюдает яростное столкновение непримиримых сил, обнажение глубоких противоречий между двумя группами людей, одинаково близких ему. Противоречия носят по видимости политический, а по существу – мировоззренческий характер. С одной стороны – «правда» отца, дяди Чарлза и друга семьи революционера мистера Кейси, представляющих прогрессивную

¹ Джойс Д. Избранное: пер. с англ. – М.: Радуга, 2000. – С. 85.

² Ibid. – С. 83–84.

часть ирландской интеллигенции, отстаивающей свои права на независимую политику страны; с другой – «правда» матери и тетки, сторонниц католической церкви, выполнявшей в Ирландии роль Иудушки Головлева и подыгрывающей действующей власти. Предмет споров, конечно же, Парнелл и его судьба: он предан собственной национальной церковью, отдавшей его на растерзание правительству, поддерживаемому Англией. Мужчины считают его вождем и героем, мать и в особенности тетка Дэнти – изменником и предателем.

Это противостояние описывается Джойсом путем мастерски выстроенных диалогов и реплик, чередующихся, как в драме:

«– Выходит, нам нельзя любить свою родину, – спросил мистер Кейси. – Нельзя идти за человеком, который был рожден, чтобы вести нас?

– Изменник родины, – возразила Дэнти. – Изменник, прелюбодей! Пастыри нашей церкви правильно поступили, отвернувшись от него. Пастыри всегда были истинными друзьями Ирландии.

– И вы этому верите? – сказал мистер Кейси. – <...> Разве ирландские епископы не предали нас во времена Унии, когда епископ Лэниген поднес верноподданнический адрес маркизу Корнуоллису? Разве епископы и священники не продали в 1829 году чаяния своей страны за свободу католической религии? Не обличили фенианского движения с кафедры и в исповедальнях? <...>

– Правильно, правильно! Они всегда поступали правильно! Бог, нравственность и религия прежде всего! <...>

Мистер Кейси поднял сжатый кулак и с силой ударил им по столу.

– Хорошо, – крикнул он хрипло, – если так – не надо Ирландии Бога! <...> Слишком много его было в Ирландии! Хватит с нас! Долой Бога! <...>

– Исчадие ада! Мы победили! Мы сокрушили его насмерть! Сатана!

Оттолкнув державших его, мистер Кейси уронил голову на руки и зарыдал.

– Несчастный Парнелл! – громко простонал он. – Наш погибший король!»¹

¹ Ibid. – С. 97–99.

Следует отметить, что для Стивена, воспитанника католической школы, это страшный удар, он слушает спор с «побелевшим от ужаса лицом»: только что обретенная гармония детского мира, нравственная победа в колледже меркнут на фоне столь разрушительных баталий, мир дает глубокую трещину, что обуславливает последующие события и конфликты в его жизни.

Немедленное следствие – его поведение в колледже, куда он возвращается после каникул. Стивен, до того наивно доверявший окружающим, считавший их «добрыми», внимательно присматривается к происходящим событиям: он замечает «странное» поведение некоторых воспитанников, шуточные и двусмысленные надписи в туалете, детскую жестокость детей друг к другу, раздражение и несдержанность наставников. Сидя на уроке и обдумывая все это, Стивен внезапно сам становится жертвой несправедливого произвола. Он разбил очки, и его освободили от занятий. Стивен присутствует в классе, но не может ни читать, ни писать. Явившийся инспектор Долан, обращая внимание на его бездействие, упрекает его в лени и плутовстве:

«– Где ты разбил свои очки? – спросил инспектор.

– На беговой дорожке, сэр.

– Ленивый маленький бездельник! – кричал инспектор. – Разбил очки! Обычные ваши фокусы! Протяни руку сейчас же!»¹

Стивен подвергнут жестокой порке линейкой, а воспитатель, «добрый отец Арнолл», за него не заступился, избегая конфликта с коллегой. «Он слышал тихий и мягкий голос отца Арнолла, поправлявшего упражнения. Может быть, он раскаивается теперь и старается быть добрым. Но это нечестно и жестоко. Классный инспектор – священник, но это нечестно и жестоко»², – решает Стивен.

Перед ним новая проблема – оставлять ли этот поступок безнаказанным? Но ведь отец учил его не ябедничать, и в случае с Уэллсом он выполнил авторитетный для него «приказ». Однако тут совсем иной случай, инспектор – не товарищ, а воспитатель, он, как взрослый и священник, должен вести себя справедливо. Но Стивен еще не способен совершить поступок самостоятельно, без опоры на чей-то авторитет: «Он пойдет

¹ Ibid. – С. 107–108.

² Ibid. – С. 109.

и скажет ректору, что его наказали незаслуженно. Вот так же поступил когда-то один великий человек, чей портрет есть в учебнике истории. И ректор объявит, что он наказан незаслуженно, – ведь сенат и римский народ всегда оправдывали таких людей и объявляли, что они были наказаны незаслуженно»¹. Но его одолевают сомнения, он уже не верит в справедливость наставников: «Нет, он не пойдет. Ректор встанет на сторону классного инспектора и скажет, что это все фокусы, и тогда все равно инспектор будет приходить каждый день, но это еще хуже, потому что он страшно обозлится на мальчика, который пожаловался на него ректору»². И все же решение необходимо принять, его ждут товарищи, бывшие свидетелями сцены избиения, да и сам он не будет иметь покоя. Он идет с жалобой к ректору, и тот объясняет ситуацию «недоразумением». Стивену, выигравшему свой первый бой, «было легко и радостно», и он тут же принял «благородное» решение «не задаваться перед отцом Доланом»³ из-за одержанной над ним победы.

Стивен сделал очень важный шаг в жизни, отстаивая свое достоинство, однако как же он ошибался в реакции взрослых! Они лишь «сделали вид», что он был прав, они не признали его победы. И много позже, когда Стивен уже покинул Клонгоуз, его отец рассказал, как ректор «разобрался» с отцом Доланом. «Ну и посмеялись же мы вместе с отцом Доланом, когда я рассказал им об этом за обедом. “Берегитесь, отец Долан <...>, как бы юный Дедал не выдал вам двойную порцию по рукам!”» – передал отец Стивену слова ректора, а затем, обращаясь к жене, прибавил уже от себя: «Видишь, в каком духе их там воспитывают! О, иезуит – это дипломат во всем, до мозга костей»⁴.

Итог первого этапа взросления – ощущение глубокой дисгармонии мира, в который вступает герой. Он ожидает от мира «доброты» и «справедливости», а обнаруживает ложь, вражду и лицемерие и среди сверстников, и среди взрослых. Тем не менее, он не теряет оптимизма и надежды, что найдет «взаимопонимание»: не все товарищи и преподаватели жестоки и порочны, и несмотря на раздоры в семье, она все еще представляет собой теплое и родное место, где можно укрыться от

¹ Ibid. – С. 110.

² Ibid. – С. 111.

³ Ibid. – С. 114.

⁴ Ibid. – С. 125.

напора внешней действительности. Не поколеблена и вера Стивена в самого себя, он с честью справляется со своими сомнениями и отстаивает личностное достоинство, хотя решения его еще не вполне самостоятельны и подсказаны авторитетами.

Но уже в следующей главе тучи сгущаются, гремит гром и разражается гроза.

Повествование начинается небольшой интерлюдией – Стивен должен покинуть Клонгоуз из-за того, что у отца не хватает средств оплачивать его обучение. Мальчик проводит лето в Блэкроке, предоставлен самому себе, наблюдает за поведением отца и дяди Чарльза, прислушиваясь к их разговорам.

Он много читает, сводит знакомство с другими сверстниками, вместе с которыми участвует в союзе искателей приключений, и предается невинным детским забавам – путешествует по ферме, катается на лошадях, устраивает набеги на сады старых дев, сражается на скалах деревянным кинжалом.

Его волнуют смутные предчувствия, смысла которых он пока не осознает.

Предчувствия касаются трех важных тем: во-первых, его будущего призвания. Он чувствовал, что «не похож на других», хотя «честолюбие <...> шевелилось только на дне его души и не искало выхода <...>». Час, когда ему тоже надо будет принять участие в жизни этого мира, казался ему близким, и втайне он начинал готовиться к великому делу, которое, как он чувствовал, было предназначено ему, но сущность которого он только смутно предугадывал¹. Во-вторых, он ощущает перемены в семье, «нарушавшие то, что он всегда считал неизменным», они «всякий раз наносили маленький удар по его детскому представлению о мире». И в-третьих, он ощущает лихорадочный жар и беспокойство, связанное с интересом к противоположному полу.

Этот инстинкт просыпается у Стивена еще почти в младенческом возрасте, но тогда это лишь намек на нормальный порядок обустройства мира: «Вэнсы жили в доме семь. У них другие папы и мамы. Это папа и мама Эйлин. Когда они вырастут большие, он женится на Эйлин»². Теперь же Стивена преследуют женские образы в литературе, и он связывает их с неким

¹ Ibid. – С. 117.

² Ibid. – С. 72.

смутным идеалом. Когда он читал «Графа Монте-Кристо», «перед ним вставало яркое видение Марселя, залитая солнцем садовая ограда и Мерседес...»¹. Проецируя в жизнь эту ситуацию, он искал подобное место в Блэкроке, какой-нибудь маленький домик, где могла бы проживать не вымышленная, а настоящая Мерседес: «Ему хотелось встретить в действительном мире тот неуловимый образ, который непрестанно мерещился его душе. Он не знал ни где, ни как искать его. Но предчувствие говорило ему, что без всяких усилий с его стороны образ этот предстанет перед ним. Они встретятся спокойно, как если бы уже знали друг друга <...>. Они будут одни <...>. Он исчезнет у нее на глазах, обратится в нечто бесплотное, а потом мгновенно преобразится. Слабость, робость, неопытность спадут с него в этот волшебный мир»².

И предчувствия не обманывают Стивена.

Первым ударом было вынужденное переселение семьи в Дублин. Мебель распродали и увезли за долги. Семья переехала в новое неуютное помещение с темными окнами в чужом, как показалось Стивену, городе, который он потихоньку начинает осваивать. Дублин подавлял его «огромностью и необычностью жизни», «убогость и фальшивость» которой особенно остро ощущалась по сравнению с уютным Блэкроком. Ему вновь предстоит учиться у иезуитов – теперь в Бельведере, поскольку отец озабочен тем, чтобы он не только получил приличное образование, но и возможность дальнейшего карьерного роста, а у иезуитов «есть возможности обеспечить положение в жизни». Как раз тут-то отец и приводит в пример туловкость, с которой наставники Стивена «спустили на тормозах» ситуацию с очками и несправедливой поркой. Вглядываясь в новую жизнь, Стивен с удивлением замечает, что в нем не зреет протест, что «он терпеливо, отстраненно отмечал все то, что видел, и втайне впитывал этот губительный дух»³.

Начинает понемногу сбываться и второе предчувствие – Стивен встречается, наконец, девочку Эйлин, участвует в детском празднике и провожает ее до дома. В воображении возникает смелая сцена объятий и поцелуя, однако Стивен не решается на поступок.

¹ Ibid. – С. 117.

² Ibid. – С. 119.

³ Ibid. – С. 120.

И неожиданным образом эта неудача становится для него началом исполнения третьего предчувствия: негодуя на себя за нерешительность, он ищет выхода в первых поэтических опытах. Это открывает для него новые возможности: «Все, что представлялось незначительным, обыденным, исчезло, в воспоминаниях не было ни конки, ни кондуктора с кучером, ни лошадей, даже он и она отступили куда-то вдаль. Стихи говорили только о ночи, о нежном дыхании ветерка и девственном сиянии луны; какая-то неизъяснимая грусть таилась в сердцах героев, молча стоявших под обнаженными деревьями, а лишь только наступила минута прощанья, поцелуй, от которого один из них удержался тогда, соединил обоих»¹.

Этот новый опыт ошеломил Стивена: оказывается, проблемы могут легко преодолеваются в творчестве. Он не решился на действие в реальном мире, но все-таки совершил его в вымышленном, и это, хотя и не избавило от физической неудовлетворенности, но открыло новый способ наслаждения, которым он мог руководить совершенно самостоятельно. Он как бы увидел себя, свою новую сущность со стороны и даже пошел в спальню матери, чтобы внимательно рассмотреть свое новое лицо.

Следующий эпизод воспроизводит события, происходящие через два года. Стивен очень изменился. Он учится в Бельведерском колледже, он первый ученик и выбран старостой. У него появился друг-соперник – второй ученик в классе – Винсент Курон, который не прочь слегка поддеть Стивена за то, что тот ведет независимую от сверстников жизнь: «Дедал примерный юноша. Он не курит, не ходит по благотворительным базарам, не ухаживает за девочками – и того не делает, и сего не делает!»² – одним словом, «прикидывается святошей». Приятели шутивно заставляют Стивена каяться за свое «примерное поведение». Стивен принимает игру и читает *Confiteor*.

И хотя шутивный призыв «Кайся!» на секунду вызывает в нем неприязненное воспоминание о давнем эпизоде с поркой, он уже умеет носить маску и скрывать свои истинные чувства, способен «улыбаться так же фальшиво, как соперник», поскольку знает, что «никакие слова не коснутся того, что происходит в его душе»³.

¹ Ibid. – С. 123.

² Ibid. – С. 127.

³ Ibid. – С. 129.

В этом первый признак приспособления к жизни и несомненный шаг к деградации, поскольку, избегая конфликта и предпочитая принять на время правила неистинного бытия, герой теряет частицу своей детской искренности и благодати, теряет свои аутентичные ценности, хотя и верит, что они остаются нетленными в глубине его души.

Деградация стремительно нарастает. Двумя годами ранее Стивен также столкнулся со своими мучителями, но вел себя иначе. Убогая действительность вызывала в нем все больший протест, он чувствовал, что призрачная жизнь мечты не приносит ему удовлетворения, что она такая же фальшивая, как и окружающая его унылая затхлая обстановка. Он принялся читать бунтарских писателей: «...их язвительность и неистовые речи западали ему в душу и бередили его мысли, пока не изливались в его незрелых писаниях»¹. И однажды учитель прилюдно укорил его в классе за «ересь». Поскольку Стивен дорожил своим местом первого ученика, то готов был принять упрек и согласился с учителем. «Это была уступка», – понял Стивен и ощутил при этом гадливое чувство к самому себе. Ярлык «еретика» приклеился к нему, и соученики во главе с Куроном находят предлог поиздеваться над ним, затеявая спор о литературе. Тогда, два года назад, он храбро встал на защиту Байрона, и его поколотили друзья.

Теперь же, надев маску лицемерия, он уже не понимал своего праведного гнева. Более того, он стал переносить свою бесстрастность и бесчувственность, нараставшую, как новая кожа, и на литературу: «Вот почему всякие описания исступленной любви и ненависти, которые он встречал в книгах, казались ему *неестественными*»².

Стивен неожиданным образом и лишь на краткий миг вновь обрел искренность и радость – ту уже почти утраченную им истинную свою природу – на школьной сцене, где ему надо было играть в спектакле роль учителя. Перемена произошла в нем, когда он представил, как Эйлин, пришедшая на спектакль, смотрит на него из зрительного зала: «Он с удивлением обнаружил, что пьеса, которая на репетициях казалась ему бессвязной и безжизненной, внезапно обрела какую-то собственную жизнь. Она словно разворачивалась сама, а он и его партнеры

¹ Ibid. – С. 129–130.

² Ibid. – С. 133.

только помогали ей своими репликами»¹. Он был спокоен, уверен и сыграл прекрасно. После спектакля он, вдохновленный, как на крыльях неся к выходу, в надежде встретить ее, но все мечты рассыпались в прах – Эйлин не было. Стивен, испытывая настоящее помрачение рассудка от уязвленной гордости и обманутого желания, долго бродил по городу и наконец нашел спокойствие в одиночестве.

Все более осложняются отношения с отцом. Сопровождая его в Корк, Стивен с безразличностью наблюдает его бахвальство и неумеренное пьянство, пустое существование. Кем, в сущности, был его отец? «Студент-медик, гребец, любитель-актер, яркий политик, мелкий помещик, мелкий вкладчик, пьяница, хороший малый, говорун, чей-то секретарь, кто-то на винном заводе, сборщик налогов, банкрот, а теперь певец собственного прошлого»². Все рассуждения о порядочности в устах человека, растратившего состояние и не нашедшего себе нормального дела, представляются ему лживыми, нисколько не соответствующими его собственной жизни. Стивен вдруг ощущает во всем, связанном с отцом, некую мертвечину, вызывающую в нем смутный ужас.

Постепенно Стивен приходит к беспощадно ясному осознанию своего нынешнего душевного состояния: детство прошло, ребенок, со всеми его надеждами и мечтами, умер в нем безвозвратно. Он не верит ни в одну из добродетелей, которые проповедают его домашние или друзья, видит в них фальшивые ценности и «мнимости». Его одинаково отталкивают идеалы «корыстной дружбы», призывы «быть джентльменом и правоверным католиком» или встать под знамена Ирландского возрождения, он видит в них лишь угрозу порабощения собственной личности, «гул бессмысленных голосов», и остается нем и бесчувственен к их зову: «Судьба или характер, словно какая-то бездна, отделяли его от них. Казалось, ум его был злее и старше: он холодно светил над их спорами, радостями и огорчениями»³.

В себе же он с отвращением наблюдает нарастание мощной «холодной, жестокой, безлюбной» силы – похоти, плотского желания, способного поработить сознание столь же властно,

¹ Ibid. – С. 135.

² Ibid. – С. 264.

³ Ibid. – С. 144.

как и силы, идущие извне. До этого остается один, последний шаг – реальное грехопадение.

И вскоре оно происходит.

Стивен получает первые заработанные деньги – премию за написанную работу. Это побуждает его «воздвигнуть плотину порядка и изящества против грязного течения внешней жизни», обуздать «мощный водоворот внутри себя»¹: он безудержно тратит деньги на подарки, одалживает всем без разбора, играет роль кормильца семьи, устанавливает в доме «строгий порядок на республиканских началах», затевает ремонт... Однако это были жалкие попытки преодолеть возникшее отчуждение между собой и членами семьи. Деньги быстро кончились, и жизнь вошла в старую колею.

Оставалось одно средство, чтобы хоть как-то связать себя с жизнью: «...он жаждал согрешить с существом себе подобным, заставить это существо согрешить и насладиться с ним грехом». Он осуществляет желание, придя в публичный дом. И только этот опыт преобразил его: «Он попал в другой мир. Он проснулся от тысячелетнего сна <...>. Слезы радости и облегчения сияли в его восхищенных глазах <...>, он вдруг почувствовал себя сильным, бесстрашным и уверенным <...> и забыл обо всем на свете»².

Итог второго этапа жизни Стивена – окончательный отход от собственных юношеских идеалов. Стивен принимает условия фальшивой жизни, которую отрицает в других. Это неизбежно приводит его к деградации, подчинению внешним правилам недолжного бытия и собственным инстинктам. Это падение герой совершает абсолютно сознательно, желая испытать последнюю иллюзию, которая у него оставалась, – иллюзию плотского счастья.

Следующая глава и следующий этап жизни Стивена являются кульминационными по накалу страстей и борьбы, происходящей в его душе.

Краткий миг освобождения от всего неистинного, что сковывало полет его духа, закончился неожиданно быстро. За эйфорией пришла пустота, но теперь эта пустота, которую он ощущал и раньше, была не краткой, а всеобъемлющей: «...звезды

¹ Ibid. – С. 146.

² Ibid. – С. 148–149.

начали крошиться <...>. Они погасли все, и холодная тьма заполнила хаос»¹. Между душой и телом Стивена установилось «темное согласие»: «Хаос, в котором угас его пыл, обратился в холодное, равнодушное познание самого себя»² и окружающих. Так Стивен ощутил свою греховность, потерю благодати.

Эта греховность была всеобъемлющей. Физическое грехопадение Стивена потянуло за собой неизбежное проявление, кристаллизацию всех прочих низменных потребностей, которые до сей поры сдерживали его моральные устои: «Из дурного семени разврата взошли другие смертные грехи: самоуверенная гордость и презрение к другим, алчность к деньгам, за которые можно было купить преступные наслаждения, зависть к тем, кто превосходил его в пороках, и клеветнический ропот против благочестивых, жадная прожорливость, тупая распаляющая злоба, с которой он предавался своим похотливым мечтаниям, трясина духовной и телесной спячки, в которой погрязло все его существо»³.

Стивен отчасти наслаждался своим новым положением, с презрением наблюдая унылую фальшивую набожность священнослужителей, он получал какое-то горькое удовольствие, выявляя противоречия и темный смысл церковных догматов и ритуалов, и изводил своими каверзными вопросами преподавателей: «Если крещение совершается мирянином и он окропит водою младенца прежде, чем произнесет соответствующие слова, можно ли считать младенца крещеным? Можно ли считать действительным крещение минеральной водой?»⁴

Казалось, все религиозные устои в нем были поколеблены, однако, – и это представлялось Стивену странным, – оставался еще один уголок света: Дева Мария. Падшая душа Стивена, именно потому, что познала грех, вдруг ощутила смысл заступничества, который таился в этой фигуре: «Ее очи, казалось, взирали на него с кроткой жалостью. Ее святость, непостижимое сияние, окутывающее Ее хрупкую плоть, *не унижали* прибегающего к Ней грешника. Если когда-нибудь внутренний голос и убеждал его отказаться от греха и покаяться, то это был голос, звавший посвятить себя служению Ей»⁵.

¹ Ibid. – С. 150.

² Ibid. – С. 150.

³ Ibid. – С. 152–153.

⁴ Ibid. – С. 153.

⁵ Ibid. – С. 152.

Этой последней зацепке в душе Стивена суждено было стать основой его возрождения.

В колледже объявляются духовные упражнения в честь святого Франциска Ксаверия, обязательные для всех учеников и предназначенные «для отрешения от суеты жизни, с тем, чтобы проверить состояние нашей совести» и помнить о необходимости спасения души.

Уже первая, вводная проповедь что-то меняет в Стивене, он с чувством омерзения отмечает черты своего падения: «За обедом он ел с угрюмой жадностью <...>. Итак, он опустился до состояния зверя, который облизывает морду после еды. Это конец... Душа плавилась и задыхалась под толщей жира, в тупом страхе падала в зловещую бездну, а тело – вялое, мерзкое, беспомощное человеческое тело – полностью подчинил себе какой-то похотливый бог»¹.

Следующей была проповедь о смерти и о Страшном суде. О неизбежной гибели тленного тела и одинокой человеческой душе, выставяемой на Божий Суд, когда будет изречен окончательный приговор и уже не будет возврата, не будет возможности что-то изменить, греховная душа отправится в вечное заточение, ибо «удел человека – умереть и предстать перед Судом Божиим».

Стивен ощущает, что проповедь направлена прямо на него, что «нож проповедника нащупал самую глубину его раскрывшейся совести, и он почувствовал, что душа его – гнойник греховности»². По дороге домой он внезапно слышит смех знакомой девушки – Эммы, невинность которой он столько раз сокрушал в своих разнузданных мечтах. В нем неожиданно пробуждается жгучий стыд: «Какое безумие! Неужели это правда и он все это делал? От постыдных воспоминаний, которые теснились в памяти, холодный пот проступил у него на лбу»³. У Стивена вновь возникает надежда на заступничество Богородицы, и он в первый раз задумывается о возможности покаяния.

Однако вершиной эмоционального напряжения, нараставшего в его душе, являются следующие две проповеди – о грехопадении прародителей, об искушении сатаны, о неизбежном

¹ Ibid. – С. 157.

² Ibid. – С. 160.

³ Ibid. – С. 160.

аде, куда отправится грешная душа, о ее нескончаемых вечных мучениях в бесконечной крошечной тьме, о неизбежной потере Божьей благодати и о чудовищных последствиях этой потери – вечных муках совести. Искусный проповедник, смакуя каждую подробность мучений грешника в аду, обрисовывает их столь яркими красками, что ужас охватывает всех учеников, у них встают волосы дыбом и подгибаются ноги, а Стивен, отличавшийся крайней впечатлительностью, физически почувствовал, как «языки адского пламени, затопив его череп, вырываются из него огненным венцом». До него доносятся голоса учеников:

«– Он говорил об аде.

– Ну что, все он вам втолковал?

– Еще как, чуть со страха не умерли.

– С вами только так и надо. Не мешало бы почаще вас наставлять, тогда, может, учиться будете лучше»¹.

Перед Стивеном внезапно открывается новый, спокойный и умиротворенный смысл существования, лишенный громкой славы и горделивого любования: «Жизнь человеческая лежала вокруг него, как мирная долина, на которой трудились люди-муравьи, а их мертвые покоились под могильными холмами»².

Но для того, чтобы присоединиться к этой жизни, стать ее частицей, надлежит немедленно покаяться, сбросить с себя бремя страха и ужаса, снять с себя искренней исповедью свои грехи.

Сначала Стивен пытается покаяться перед самим собой, но это не удается, душа его не успокаивается. Воображение являет ему образ собственного ада в виде мерзких вонючих козлоподобных демонов, бродящих по загаженному пустырю, демонов, окружающих его, протягивающих к нему свои мерзкие хари. Стивена сотряс приступ отвратительной рвоты, и он заплакал о своей утраченной чистоте.

Ему не хватает духу исповедаться в школьной церкви на виду у товарищей, он ищет иную обитель, где мог бы покаяться: «Подальше отсюда, где-нибудь в глухом закоулке он выбормочет свой позор»³. Кто-то из прохожих указывает ему путь к маленькому храму на Черч-стрит. Его исповедует не иезуит, а ста-

¹ Ibid. – С. 167.

² Ibid. – С. 168.

³ Ibid. – С. 169.

рый монах-капуцин. «Грехи стекали с его губ один за другим, стекали постыдными каплями с его гниющей и кровоточащей, как язва, души, они сочились мутной порочной струей. Он выдал из себя последние грехи – постыдные, мерзкие. Больше рассказывать было нечего»¹. Старый, умудренный жизнью священник лишь спрашивает о возрасте Стивена и дает ему отпущение, обязав дать обет больше не грешить.

Идя домой, Стивен чувствует, что душа его преобразилась: «Грязные улицы смотрели весело. Он шел и чувствовал, как невидимая благодать окутывает и наполняет легкостью все его тело. Он пересилил себя, покаялся, и Господь простил его. Душа его снова сделалась чистой и святой, святой и радостной»².

Итог третьего этапа жизни Стивена – пожинание плодов гибели души и раскаяние в совершенном грехопадении. Герой, как ему кажется, преодолевает свой самый тяжкий грех – физическое грехопадение. Но его главный грех – падение нравственное, проистекающее из гордыни. Несмотря на искренность покаяния, зерна гордыни продолжают жить в нем. Дадут ли они новые ростки, покажет ближайшее будущее.

Четвертый этап жизни героя посвящен самому важному выбору в его жизни – выбору собственного пути.

В первом эпизоде главы испытываются на прочность и истинность те идеалы, которые он обрел после исповеди. Стивен свято исполняет обет, данный старому священнику: он искренне молится, его поведение – сплошные подвиги благочестия, он старательно умерщвляет в себе все чувства – зрение, слух, обоняние, осязание, дабы полностью исключить новое порабощение и падение души.

Но постепенно в нем возникают новые сомнения. Он замечает, что благодать не открывает ему высоких тайн католической веры, которые и раньше были закрыты от него: «Иногда ему казалось странным, что мудрость, разумение и знание считаются столь различными по своей природе и о каждом из этих даров следует молиться особо»³; он по-прежнему не представлял себе природы и единосущности трех ипостасей Троицы. То понимание Божественной любви Бога к человеку, которое

¹ Ibid. – С. 182.

² Ibid. – С. 183.

³ Ibid. – С. 185.

он недавно обрел, неожиданно вызывало в нем новый вопрос: а зачем ему, собственно, продолжать после этого жить? Самое же ужасное, что он ясно понимал: труднее всего, невозможнее всего будет для него «слить свою жизнь с потоком других жизней». Он постоянно ловил себя на том, что ему «трудно не раздражаться, когда чихает мать или когда ему мешают во время молитвы»¹.

Исповедь уже не приносила ему облегчения, он каялся вновь и вновь, но видел, что греховные помыслы в иных ипостасях возвращаются к нему. И душа его снова впала в уныние.

В Стивене росло ощущение фальшивости церкви как религиозного института. Он испытывал к своим наставникам искренние чувства: «Они открыли ему истину христианского учения, призывали к праведной жизни, а когда он впал в тяжкий грех, они же помогли ему вернуться к благодати»². И в то же время в их поведении, иногда раздраженном, иногда невежественном, даже в самом стиле их одежды, похожей на женские юбки, было что-то неправильное, странное, недостойное, вызывающее «чувство сожаления и грусти, как будто он медленно расставался с привычным миром и слушал его речи в последний раз»³.

И когда ему, выпускнику иезуитского колледжа, предстоит сделать решающий шаг – принять сан священнослужителя, которым он уже наполовину является, сделать выбор, который определит всю его дальнейшую жизнь, он очень трезво и ответственно оценивает это предложение.

Стивен не скрывает от себя, что в глубине души всегда тайно мечтал о сани. Но каковы были эти мечты? Его привлекала жизнь церкви, но это была как бы одинокая, отрешенная жизнь в «церкви без прихожан». Но реальная церковная жизнь предполагала совсем иное – скучное, упорядоченное, *безрадостное* существование без каждодневных забот, необходимость постоянно жить под одним кровом с одними и теми же людьми. Шаг этот будет безвозвратен, он лишит его свободы раз и навсегда.

И Стивен принимает решение: «Нет, он никогда не будет кадить у алтаря. Его удел – избегать всяческих общественных и религиозных уз... Ему суждено обрести собственную мудрость вда-

¹ Ibid. – С. 187.

² Ibid. – С. 191.

³ Ibid. – С. 191.

ли от других или познать самому мудрость других, блуждая среди соблазнов мира. Соблазны мира – пути греха. И он падет»¹.

Но картина падения, так недавно вызывавшая в нем протест и бурю эмоций, разворачивается перед ним свободно и спокойно. Он внезапно обрел истинную, ненаигранную зрелость, делая свой свободный выбор, и готов воспринять его с высоты этой зрелости иронически: «Он улыбнулся, подумав, что именно эта беспорядочность, неустроенность, и развал его родного дома, и застой растительной жизни все-таки возьмут верх в его душе»². Он внезапно почувствовал родство с тем, что так долго пытался отвергнуть, родство с людьми, которым, как и ему, предстоит жить в «страданиях и усталости» и вместе с тем «надеждой на лучшее», что было «уделом детей Природы на все времена»³.

Отказавшись принять сан священника, Стивен поступает в университет, что не вызывает радости у его матери. И он впервые чувствует, как разрывается связь между ними. Это не связь с отцом – скорее умственная и рациональная, а та естественная природная пуповина, которая соединяет его с самой жизнью тайной рождения.

Но с поступлением в университет у Стивена появляется новая цель, которая, как он верит, приведет его к спасению. Он еще не понял ее, но она «вот-вот должна была открыться ему».

Он внезапно осознает истинную причину своего отказа стать священником: он может жить лишь как одинокий волк, ему никто не нужен, ему недоступна самая важная заповедь христианства: «Возлюби ближнего своего, как самого себя».

Его обуревают новая гордыня – собственного превосходства над окружающими. Именно в этот момент само его имя – имя древнего искусника Дедала – приобретает для него особый смысл: «Теперь более, чем когда-либо, его необычное имя звучало пророчеством <...>, казалось, он видит крылатую тень, летящую над волнами <...>. Что это? Был ли это дивный знак, открывающий страницу некой средневековой книги пророчеств и символов? Человек, подобный соколу в небе, летящий к солнцу над морем, предвестник цели, которой он призван служить и к которой он шел сквозь туман детских и отроческих

¹ Ibid. – С. 196.

² Ibid. – С. 196.

³ Ibid. – С. 197.

лет, символ художника, кующего заново в своей мастерской из косной земной материи новое, парящее, неосязаемое, нетленное бытие?»¹

Он представляет себя как нового героя, прошедшего через горнило всех возможных испытаний, в том числе – испытаний смертью: теперь вся его прошлая жизнь кажется именно таким мертвым, истинно бездуховным существованием.

Его зовет истинная, свободная жизнь – и это не зов плоти, ибо она поработает тело и дух, это не «скучный и грубый голос мира обязанностей и отчаяния», не тот безликий голос, что призывал его служению церкви. Это зов искусства: «Подобно великому мастеру, чье имя он носит, он гордо создаст нечто новое из *свободы и мощи своей души* – нечто новое, живое, парящее, прекрасное, нерукотворное, нетленное»².

Стивен прозревает, что на этом пути не будет роз, что он останется в одиночестве, и, возможно, ему придется скитаться по свету вдали от дома.

Внезапно его взору предстает фантастический образ его мечты в виде девушки-птицы, стоящей на морском берегу: «Огненный ангел явился ему, ангел смертной красоты и юности, посланец царств пьянящей жизни, чтобы в единый миг восторга открыть перед ним врата всех путей заблуждения и славы. Вперед, все вперед, вперед, вперед!»³

Когда Стивен осознал свое видение, мир раскрылся перед ним в своем новом величии, он «развертывался в бесконечном движении», «спокойном шествии небесных тел». Купол неба был равнодушен, в нем не было Бога. Но существовала земля, которая родила Стивена и теперь «приняла к себе на грудь».

Итог четвертого периода в жизни Стивена – обретение призвания. Герой последовательно проходит все этапы испытаний и искушений неистинной жизнью, это и семья, и религия, и соблазн бездуховного – плотского или растительного – существования. Он отвергает все пути, предлагаемые ему чужим разумом, чужим опытом и выбирает собственный, свободный, одинокий, но осознанный путь. Его цель – служение искусству, в котором он надеется обрести славу и новое горделивое достоинство.

¹ Ibid. – С. 201.

² Ibid. – С. 202.

³ Ibid. – С. 204.

Пятый этап жизни героя – это подведение жизненных итогов, испытание на прочность достижений собственного опыта, который он обрел на предыдущих этапах, и стремление реализовать свое призвание.

Жизнь продолжает угнетать Стивена своей беспросветно скудной материальной стороной. Стивен небрежен в одежде, не следит за собой: «жизнь тела, плохо одетого, плохо кормленного, изъеденного вшами»¹, вызывает в нем тупое отчаяние. Разлад в семье увеличивается. Отец окончательно спивается. Мать все больше и больше отдаляется от сына. К занятиям в университете Стивен относится прохладно, часто прогуливает лекции, не видя в них особого смысла.

Он обретает новых друзей, один из них, Дейвин, пытается втянуть Стивена в деятельность Ирландского возрождения. Дейвин, необразованный, но старательный ирландский крестьянин, приехал в Дублин из глубинки, где в детстве его научили ирландскому языку. Он свято чтит национальные традиции, восхищается ирландской мифологией с ее, как считает Стивен, «неуклюжими бесформенными преданиями» и относится к католической религии «с тупой верностью раба». Он отвергает любую мысль, исходящую из Англии, а обо всем ином мире не имеет и не хочет иметь никаких представлений.

Как-то Дейвин рассказывает Стивену о своей поездке по стране. Засидевшись на собрании националистов, он опоздал на поезд и решил отправиться пешком. По дороге, испытывая жажду, он постучал в один попавшийся на его пути дом, ему открыла женщина, которая всем своим поведением показывала, что она была бы не против, если бы Дейвин остался на ночь. Дейвин не согласился, но когда, уже отойдя от дома, он оглянулся, то увидел, что женщина все еще стоит в проеме двери. Облик этой женщины вырос в сознании Стивена в символ Ирландии: «живой образ его народа, душа, которая, подобная летучей мыши, пробуждалась к сознанию в темноте, тайне и одиночестве; глаза, голос и движения простодушной женщины, предлагающей незнакомцу разделить с нею ложе»².

Дейвин упрекает Стивена в заносчивости и независимости мышления, поскольку тот не участвует ни в одной из «коллек-

¹ Ibid. – С. 258.

² Ibid. – С. 213.

тивных игр»: не подписывает, как все, обращение о всеобщем мире, равнодушен к идее Ирландского возрождения:

«– Никак я тебя не пойму, – сказал ему Дейвин. – То ты поносишь английскую литературу, то ирландских осведомителей. И имя у тебя какое-то такое... и все эти твои рассуждения. Да ирландец ты или нет? <...> Почему ты не изучаешь ирландский язык?»¹

«– Мои предки отреклись от своего языка и приняли другой, – сказал Стивен. – Они позволили кучке чужеземцев поработить себя. Что же, прикажешь мне собственной жизнью и самим собой расплачиваться за их долги? Ради чего?

– Ради нашей свободы, – сказал Дейвин.

– Со времен Тона до времени Парнелла, – сказал Стивен, – не было ни одного честного, искреннего человека, отдавшего вам свою жизнь, молодость и любовь, которого вы бы не предали, не бросили в час нужды, не облили помоями, которому вы бы не изменили. И ты предлагаешь мне быть с вами. Да будьте вы прокляты! <...> Когда <...> душа человека рождается в этой стране, на нее набрасываются сети, чтобы не дать ей взлететь. Ты говоришь мне о национальности, религии, языке. Я постараюсь избежать этих сетей <...>. Ирландия – это старая свинья, пожирающая свой помет»².

Разговор этот, как в зеркале, отражает спор в семье, когда Стивен был маленьким. Но в нем уже не борются разные правды: Стивен посылает проклятие, отрицает все правды, навязанные ему, и утверждает свое собственное право – стоять над схваткой кучи муравьев, дерущихся друг с другом.

Главный интерес Стивена – искусство. Он все лучше различает язык литературы, запоем читает и прежде всего пытается понять, что его привлекает в слове, каковы его тайные возможности и как их можно использовать. Его не удовлетворяют собственные письменные опыты, он чувствует, что «монашеская ученость, языком которой он пытался выразить некую эстетическую философию, расценивалась его веком не выше, чем мудреная и забавная тарабарщина геральдики и соколиной охоты»³. Пытаясь понять, в чем тут дело, он разрабатывает основы собственной эстетики.

¹ Ibid. – С. 230.

² Ibid. – С. 231.

³ Ibid. – С. 208.

Но когда он ведет разговор о ней с окружающими, они не испытывают интереса к этой теме. Приятель Линч отмахивается от рассуждений Стивена, они ему скучны. Старый декан факультета пытается навязать ему собственные суждения, не имеющие для Стивена никакой ценности. Стивен внезапно понимает, что они говорят на разных языках: «Язык, на котором мы сейчас говорим, – прежде всего его язык, а потом уж мой <...>. Его язык – такой близкий и такой чужой – всегда останется для меня лишь благоприобретенным. Я не создавал и не принимал его слов. Мой голос не подпускает их. Моя душа неистовствует во мраке его языка»¹.

Перед ним встает проблема многозначности языка и условности всех языковых форм, которые, как он понимает, зависят от старых систем мышления. «Зловонно-сладостными»² фразами называет он литературные образы английской литературы XVII и XVIII веков.

Подобно тому, как он пытается обосновать свою независимость от любых форм порабощения в жизни, подобно тому, как он освободил свою душу от рабства физического влечения, он пытается освободить и само искусство от всего неистинного, что сковывает его.

Он рассуждает о статичности истинной эстетической эмоции, когда она, застылая над «мнениями», очищается и парит над всеми неистинными вещами мира, озирая их холодным и беспристрастным взором. «Красота, выраженная художником, не может возбудить в нас <...> ощущения, которое можно было бы назвать чисто физическим. Она возбуждает <...> эстетический стасис – идеальное сострадание или идеальный страх <...>. Истина познается разумом, приведенным в покой»³.

Рассуждая о красоте, Стивен замечает, что у каждой эпохи существует ее идеал, и все они разные, подобно идеалу женской красоты у разных народов. Однако есть в них всех нечто общее: «...известное благоприятное соотношение <...>, видимое то в одной форме, то в другой, является <...> необходимым качеством прекрасного»⁴.

¹ Ibid. – С. 219.

² Ibid. – С. 257.

³ Ibid. – С. 233, 235.

⁴ Ibid. – С. 236.

Для постижения красоты художник должен последовательно пройти три ступени созерцания эстетического объекта: вначале он постигает его целостность, затем – гармонию, а потом – сияние. «Сияние – это миг, когда высшее качество красоты, светлое сияние эстетического образа отчетливо познается сознанием, остановленным его целостностью и очарованным его гармонией»¹, это «за мороженность сердца», в которой постигается сущность вещи.

Далее Стивен рассматривает все виды словесного искусства, которыми пользовалась литература, и приходит к выводу, что наивысшей формой, в которой наилучшим способом отражается сущность вещей, является драма: «Личность художника – сначала вскрик, ритмический возглас или тональность, затем текучее, мерцающее повествование; в конце концов художник утончает себя до небытия, иначе говоря, обезличивает себя. Эстетический образ в драматической форме – это жизнь, очищенная и претворенная воображением. Тайнство эстетического творения, которое можно уподобить творению материальному, завершено. Художник, как Бог-Творец, остается внутри, позади и поверх или вне своего создания, невидимый, утончившийся до небытия, равнодушно подпиливающий себе ногти»².

Достичь такой красоты можно лишь напряженной, кропотливой работой: «Говорить об этих вещах, стараться постичь их природу и, постигнув ее, пытаться медленно, смиренно и упорно выразить, создать из грубой земли или из того, что она дает; из ощущений звука, формы или цвета, этих тюремных врат нашей души, – образ красоты, которую мы постигли...»³

Не находя достойных собеседников, не чувствуя, что его рассуждения интересны кому-нибудь, кроме него самого, Стивен все более и более замыкается. Вместе с тем растет и его пассивность к интересам окружающих: «Его сознание обретало силу только в теоретических рассуждениях, вне их оно погружалось в безучастный покой»⁴. Студенты озабочены чисто земными заботами: веселым времяпрепровождением, приключениями с девушками, поиском работы после окончания университета.

¹ Ibid. – С. 240.

² Ibid. – С. 241.

³ Ibid. – С. 234.

⁴ Ibid. – С. 242.

Все чаще в его голову приходят слова приятеля Линча, который, выслушав как-то лекцию Стивена об искусстве, походя заметил: «Что это на тебя нашло, <...> разглагольствовать о красоте на этом несчастном, Богом покинутом острове»¹.

Но пока эта мысль не приводит к практическим выводам, Стивен занят иным – собственным творчеством. Он пытается не только рассуждать об искусстве, но и писать. Источник вдохновения для него все тот же – призрачная, нереализованная любовь к Эйлин, которая выросла с тех пор, как он посвятил ей первое свое детское стихотворение, стала прелестной девушкой, душа которой, как догадывается Стивен, уже пробудилась, подобно тому, как «пробудилась его собственная душа, когда он согрешил в первый раз». Но отношения между молодыми людьми не складываются, Стивену глубоко противны ее братья, ее дядя, «сладкоречивый священник». Да и сама Эйлин раздражает его своим, как ему кажется, слишком легкомысленным поведением с неким молодым проповедником, отцом Мореном, разглагольствования которого в церкви пленяют множество дам: «Дамы ходят нас слушать. Да, да! Я убеждаюсь в этом каждодневно. Дамы с нами. Они самые надежные союзницы ирландского языка!» – с жаром утверждает отец Морен. Сможет ли молодой поэт Стивен Дедал привлечь внимание девушки? «Как растормошить их, как завладеть воображением их дочерей до того, как они понесут от своих дворянчиков и вырастят потомство не менее жалкое, чем они сами?»²

Стивен помнит, что когда написал первое стихотворение, оно на некоторое время освободило его душу от властного зова плоти. Быть может, и на этот раз чудо произойдет? Он просыпается рано утром в странно-восторженном состоянии: «Душа его была росновлажная... Рассудок медленно пробуждался, готовясь вобрать в себя трепетное утреннее знание <...>. Завороженность сердца! <...> Миг сверкнул, как вспышка света, и вот от облака к облаку случайная неясная форма мягко окутывает его сияющий след. О, в девственном лоне воображения Слово обретает плоть! <...> Из глубины сознания стихи устремились к губам, и, бормоча их, он чувствовал, как возникает ритм виланелы»³.

¹ Ibid. – С. 241–242.

² Ibid. – С. 261.

³ Ibid. – С. 243–244.

Джойс мастерски описывает момент поэтического вдохновения Стивена, его полет, ритмические паузы, отвлечения на реальные предметы и воспоминания, которые, хотя и перебивают творческий процесс, но в то же время и питают его, добавляя живые эмоции, которые Стивен-поэт перерабатывает в стихотворные строки.

Наконец виланела закончена. Стивен думает, не послать ли ее Эйлин, но, как и в первый раз, не решается. Он успокоился. Но быть может, он достиг и гораздо большего: «Где была она в то время, пока его душа переходила от экстаза к томлению? Может быть, неисповедимыми путями духовной жизни в те самые минуты ее душа чувствовала его преклонение. Может быть»¹.

Стивен все больше обращает внимания на предчувствия, на знаки судьбы, которые, как он полагает, указывают ему новые пути. Он внимательно наблюдает полет перелетных птиц: «Эти воздушные создания обладают своей собственной мудростью и знают свои сроки и времена года, потому что в отличие от людей они следуют порядку своей жизни, а не извращают этот порядок разумом»². Творческие и пророческие предчувствия кажутся ему сумасшествием, «но не из-за этого ли сумасшествия он готов навсегда покинуть дом молитвы и благоразумия, в котором родился, и уклад жизни, из которого вышел?»³ Подобно птицам, покинувшим свои гнезда, он готов покинуть родину ради странствий.

У него есть еще один друг, Крэнли. Он один из немногих, кто вдумчиво читал, выделялся из толпы, кому Стивен рассказывал о своих душевных невзгодах, метаниях и стремлениях. Однако Стивена странно раздражало то, что Крэнли либо пытался свернуть разговор, либо выслушивал его с «настороженным молчанием», не высказывая своего мнения. Он решается выяснить, наконец, что же Крэнли думает о нем.

Разговор этот выливается в непримиримый спор о ценностях и идеалах. Стивен делится с Крэнли своими мыслями, а Крэнли, как хирургическим скальпелем, анатомирует их:

«— Крэнли, у меня сегодня произошла неприятная ссора <...> с матерью <...>. Она хочет, чтобы я причастился на Пасху.

¹ Ibid. – С. 248.

² Ibid. – С. 250.

³ Ibid. – С. 250.

– А ты?

– Не стану <...>. Не буду служить, – ответил Стивен.

– <...> Ты веришь в пресуществление хлеба и вина в тело и кровь Христовы? – спросил Крэнли.

– <...> И да и нет.

– Даже у многих верующих людей бывают сомнения, однако они или преодолевают их, или просто не считаются с ними <...>. Может, твои сомнения слишком сильны?

– Я не хочу их преодолевать, – возразил Стивен.

– <...> Ну а в колледже ты верил? <...>

– Да, – ответил Стивен.

– И был счастлив тогда? – мягко спросил Крэнли. – Счастливее, чем теперь?

– Иногда бывал счастлив, иногда – нет. Но тогда я был кем-то другим <...>. Я хочу сказать, что я был не тот, какой я теперь, не тот, каким должен был стать.

– <...> Ты любишь свою мать?

Стивен медленно покачал головой.

– Я не понимаю, что означают твои слова, – просто сказал он.

– Ты что, никогда никого не любил? <...>

– <...> Я пытался любить Бога <...>. Кажется, мне это не удалось. Это очень трудно <...>.

– Твоей матери, должно быть, немало пришлось натерпеться <...>. Почему бы тебе не избавить ее от лишних огорчений <...>. Сделай, как ей хочется. Что тебе стоит? Если ты не веришь, это будет просто формальность, не больше. А ее ты успокоишь <...>. Все зыбко в этой помойной яме, которую мы называем миром, но только не материнская любовь <...>. Что все наши идеи и чаяния? Игра! <...> Боишься, что причастие действительно может быть телом и кровью Сына Божия, а не простой облаткой?

– Да, – спокойно ответил Стивен. – Я чувствую это, и потому мне вчуже страшно <...>. Я многого боюсь <...> – собак, лошадей, оружия, моря, грозы, машин, проселочных дорог ночью.

– Но почему ты боишься кусочка хлеба?

– Мне кажется, – сказал Стивен, – за всем тем, чего я боюсь, кроется какая-то зловещая реальность <...>. Но еще больше я боюсь того химического процесса, который начнется в моей душе от лживого поклонения символу, за которым стоят двадцать столетий и могущества и благоговения <...>. Я потерял

веру <...>. Но я не потерял уважения к себе <...>. Возможно, я уеду <...>.

– <...> Только не думай, что тебя вынудили к изгнанию <...>. Не считай себя каким-то еретиком или отщепенцем <...>. Я не знаю, чего ты хочешь от жизни <...>. Свобода! <...> Где там, ты даже боишься совершить святотатство <...>.

– <...> Послушай, Крэнли <...>. Я тебе скажу, что я делать буду и чего не буду. Я не стану служить тому, во что я больше не верю, даже если это моя семья, родина или церковь. Но я буду стараться выразить себя в той или иной форме жизни или искусства так полно и свободно, как могу, защищаясь лишь тем оружием, которое считаю для себя возможным, – молчанием, изгнанием, хитроумием <...>. Ты заставил признаться меня в том, чего я боюсь. Но я скажу тебе также, чего я не боюсь. Я не боюсь остаться один или быть отвергнутым ради кого-то другого, не боюсь покинуть все то, что мне суждено оставить. И я не боюсь совершить ошибку, даже великую ошибку всей жизни, а может быть, даже всей вечности.

– <...> Один, совсем один. Ты не боишься этого? А понимаешь ли ты, что значит это слово? Не только быть в стороне от всех, но даже не иметь друга»¹.

Друзья расстаются, и Стивен понимает, что утратил единственно оставшуюся надежду на то, что здесь, в Ирландии, его кто-то поймет.

Последний эпизод пятой главы представляет собой дневник Стивена, который он ведет чуть более месяца вплоть до своего отъезда из Ирландии. Это обрывки разговоров, сны, наблюдения. Никаких новых мыслей в дневнике нет. Все уже сказано. Но стиль дневника лихорадочный и раздраженный, повествование от первого лица мастерски имитируют особенности речи. Оценки матери, друзей, Эйлин – злобные и саркастические. Затем фигуры людей как бы отодвигаются на второй план. Стивен забывает о них. Он устремлен вперед, его манит будущее: «Приветствую тебя, жизнь! Я ухожу, чтобы в миллионный раз познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа»². А рефреном звучит последняя запись в дневнике. Это новая

¹ Ibid. – С. 262–269.

² Ibid. – С. 274.

молитва – не утерянному Богу, а покровителю Дедалу: «Древний отче, древний мастер, будь мне опорой ныне и присно и во веки веков!»

Итог пятой главы – открытая книга, которую только еще предстоит написать. Формально путь героя, обретшего свое место в жизни, избегшего ловушек неистинного мира, с которым он столь долго был связан пуповиной, завершен. Однако той амбициозной цели, которую он перед собой ставит, ради которой отринул всех и вся, еще только предстоит достичь в новых сражениях с миром. Пока цель только заявлена, и никто не знает, чем завершится судьба героя, суждено ли тому художественному порыву, который родил слабенькую елизаветинскую виланелу, посвященную возлюбленной, превратиться в могучий дух, способный произвести на свет нетленное произведение, достойное новой литературы.

Мы столь подробно остановились на описании фабульной части романа лишь потому, что это описание позволит нам в дальнейшем уже не ссылаясь на исходный текст перейти к анализу структуры композиционных приемов, используемых Джойсом.

Да, фабульная схема «Портрета...», как мы убедились, сопоставима с фабульной схемой романа воспитания – она фиксирует последовательные этапы взросления героя. Но можем ли мы наблюдать такие же совпадения в композиции и в особенности – в проблематике романа?

С первого же взгляда бросается в глаза, что повествование Джойса существенно отличается от классической схемы. Во-первых, его роман невелик по объему: если Гёте и Диккенс, описывая каждый из этапов развития героя, пишут целые тома, то Джойс укладывается в масштабы повести – весь роман составляет не более 250 страниц.

Нарушается и привычная романная композиция, подразумевающая дробное деление на десятки глав и подглавок: роман Джойса выбирает членение, практикуемое в драматургии, – пять глав, разделенных внутри на несколько эпизодов, – что помогает автору предельно сконцентрировать повествование на проблемах, возникающих перед героем на каждом этапе его жизни, четко отделяя их друг от друга и завершая внутри себя. Каждый самостоятельный кусок повествования – как бы ма-

ленькая новелла или драма внутри единого повествования с собственной завязкой, кульминацией (в виде своеобразной внутренней эпифании) и развязкой: одновременно и законченное целое, и последовательный этап взросления.

Этапы-главы не равны друг другу: содержательно они напоминают разные жанровые формы повествования, причем иногда – вовсе не романские.

Так, первая глава по характеру проблематики действительно воспроизводит ситуацию романа-воспитания: герой успешно входит во внешний мир, преодолевая серию испытаний, и конфликт между ним и внешней действительностью на этом исчерпывается. По сути дела, в романах этого типа истинного, непримиримого конфликта между героем и жизнью не существует. Существует временное непонимание героем сложности или сущности жизни, но поскольку в конечном счете он находит в ней свое место – конфликт снимается.

Однако совсем другая проблематика обнаруживается во второй главе романа: герой и мир объединяются на существенно иной основе – принимая правила игры недолжной действительности, герой деградирует (вплоть до физического падения и утраты духовности), становится равен недолжному миру в его неистинности. Такой конфликт в литературе обыгрывает совершенно иная форма романа – это «роман карьеры», образцы которого можно видеть у Бальзака; его классическим вариантом является «Красное и черное» Стендаля¹.

В третьей главе регистр решительно переключается. По сути, возвращение из зла в добро не есть конфликт героя и мира, а лишь ситуация «обращения» заблудшего, его возвращения в лоно истинных ценностей, которые полагаются изначально присущими миру и герою и лишь на время утрачены последним. Положение героя изменяется от неверия к вере почти автоматически через показ его «страстей», и здесь перед нами, конечно же, не романная ситуация, а типичная схема житийной литературы, точнее даже – средневекового миракля наподобие «Действа о Теофиле» Рютбёфа. В самом деле, вся структура третьей главы ситуационно повторяет миракль: ге-

¹ Обстоятельный анализ различных типов романских ситуаций см. в работе: Косиков Г.К. О принципах повествования в романе // Литературные направления и стили: Сб. статей, посвященный 75-летию профессора Г.Н. Поспелова. – М.: Издательство Московского университета, 1976. – С. 65–76.

рой предает веру, обидевшись на Бога, заключает «пакт с дьяволом», затем осознает свое падение и, прибегая к заступничеству Богородицы, возвращается в лоно церкви, которая прощает ему его прегрешения.

В четвертой главе мы встречаемся с новой формой – классической схемой романтической повести. Перед нами типичное двоемирие: герой-художник, не понимаемый миром и возвышающийся над ним, и мир, полный фальши, который герой презирает. Конфликт двух реальностей всеобъемлющ и непримирим. Это ситуация, описанная Новалисом («Голубой цветок»), Шатобрианом («Рене»), Бенжаменом Констаном («Адольф»).

В пятой главе повторяется та же ситуация «двоемирия», с той только разницей, что подробно описана эстетическая теория Стивена, да и существенных изменений с героем, по сравнению с предыдущей главой, не происходит. По сути, это «лишняя» по проблематике глава, ибо ситуация уже определена.

Что же мы получаем в итоге? «Портрет художника в юности» – вовсе не роман воспитания, как полагают многие, или, по крайней мере, не только роман воспитания: схема романа воспитания в нем не выдержана. Этот «роман» вбирает в себя несколько различных по проблематике типов романа и одну драматическую форму, иными словами, разрушает классические схемы построения романа в принципе.

Нарушена (правда, весьма несущественно) и линейность изображения событий в романе, особенно в последних его частях. В сознании героя Джойса и в сознании читающего историю Стивена действительность могла сжаться до размеров какого-то незначительного намека или вдруг растянуться через поток многочисленных ассоциаций до размеров эпического полотна. В принципе, эта черта характерна для многих произведений, в самом общем виде она реализует функцию сопряжения параллельных состояний либо активизирует ассоциативные моменты памяти персонажей. Однако у Джойса вкупе с конфликтным перебоем она приобретает дополнительное значение, расшатывая романную структуру во временном плане.

Особый смысл имеет и принципиально открытая концовка. Классический роман обычно завершается исчерпанием конфликта, в «Портрете художника...» конфликт не только не завершен, он побуждает читателя стремиться узнать, что же выйдет из такого героя, который так лихо расправился с прошлым,

будет ли стоять всех этих потерь столь амбициозно заявленная цель? С другой стороны, роман без конца как бы символизирует принципиальную бесконечность конфликта – неизбывность трагедии человеческого существования.

Новое наблюдается не только в смешении типов конфликта, но и в принципах построения образа героя. Герой в каждом из классических типов романа предстает как величина достаточно постоянная. Он может меняться внутренне, но он не утрачивает своей целостности в зависимости от смены обстоятельств, а герой Джойса, благодаря тому что все время вовлечен в конфликты, имеющие разную проблемную структуру, постоянно меняет «сущность», превращаясь в героев разного типа, несмотря на то, что носит одно и то же имя – Стивен Дедал.

Дело в том, что Джойс добивается такого эффекта намеренно. С его точки зрения, герой – как раз величина *непостоянная*. Это вытекает из его общего понимания принципов изображения в литературе.

В соответствии со своим главным эстетическим постулатом, что литература должна стремиться к изображению сути жизни путем наиболее адекватной имитации самого процесса жизни, он отмечает, что существование современного человека сложно и запутанно, в особенности это наблюдается в молодости – в период, когда в человеке преобладают эмоции. «Юность – это время самоистязаний, время, когда трудно что-либо разглядеть ясно»¹. «В прежние времена, – рассуждает Джойс о периоде классической литературы, – писателей интересовали обстоятельства внешней жизни, и, подобно Пушкину и даже Толстому, их мысль располагалась лишь в одной плоскости. Но современный сюжет – совсем иное, это подземные силы, это сокрытые от глаз приливы, которые управляют всем и увлекают человечество во встречные течения, в водовороты видимого потока: это заразные завихрения, окружающие душу, отравленные испарения сексуальности»².

Такие водовороты, приливы и отливы в жизни человека не могут изображаться верно, будучи вытянуты в прямую четкую линию поступательного движения развития характера, они должны соответствовать психологической правде, а она такова, что современный человек разбит и раздроблен на множе-

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 37 или с. 282 настоящего издания

² Ibid. – P. 63–64 или с. 297 настоящего издания.

ство частей и в каждый миг своего существования не равен самому себе. Поэтому наиболее «реалистично» изображать характер героя в этой раздробленности и непостоянстве.

С другой стороны, Джойс сосредотачивает все свое внимание не на внешних обстоятельствах, с которыми сталкивается герой, а на том, как они преломляются в его сознании. Поэтому в его романе так много рефлексии, саморефлексии, рассуждений, передачи сути разговоров, снов, фантазий – всех тех элементов, которые организуют внутреннюю жизнь сознания и подсознания героя, изменяющихся с обретением разного опыта на каждом витке его противоречивого развития. И каждому из этих элементов надлежит быть описанным «правдиво», т.е. с соблюдением специфических особенностей восприятия.

Это вовсе не эксперименты со стилем, утверждает Джойс, говоря об этой проблеме в связи с Прустом: «Эти новшества были необходимы ему (Прусту. – *Е.Г.*), чтобы выразить современную жизнь такой, как он ее видел. Поскольку жизнь меняется, стиль, с помощью которого ее описывают, тоже должен меняться. Возьмите театр: никому не придет в голову писать современную пьесу в стиле древнегреческой драматургии <...>. Истинно жизненный стиль подобен реке, которая вбирает в себя окраску и органическую текстуру тех мест, по которым она протекает <...>. Когда пишешь, необходимо создавать впечатление, что внешний облик вещей постоянно меняется: в зависимости от настроения, от минутного побуждения, и это полностью противоположно тому, что мы видим в неподвижном классическом стиле <...> ¹.

В изображении жизни сознания героя в разные моменты его существования Джойс достигает истинных высот.

Прежде всего, он мастерски описывает возрастные изменения сознания.

Мы впервые встречаем героя в первые годы младенчества, когда он начинает осознавать себя, едва выговаривая слова. Вхождение в мир ребенка сопряжено с мучительным процессом постижения смысла. Вначале он мыслит ощущениями: слухом (мотив детской песенки), осязанием (холод и тепло постели), запахом (от мамы пахнет приятнее, чем от папы), зрением (щетки различных цветов в шкафу у тети). И лишь потом связывает это с понятиями.

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 130 или с. 322 настоящего издания.

Когда Стивена отправляют в школу, основным рефреном становятся вопросы: почему? отчего? как случилось так, что? и т.д. В словаре его появляется и «главное» слово – *strange*, воплощающее всю гамму проблем маленького мальчика, попавшего в новые обстоятельства вдали от дома: *непривычный, незнакомый, странный, диковинный, неизвестный, необыкновенный, удивительный, чудной*, и даже *сдержанный, холодный*. Странными кажутся поступки чужих людей в незнакомом, непривычном месте, необыкновенно чудными и диковинными, холодными и чуждыми: «Что значит подлизать?», «Зачем это люди прикладываются так друг к другу лицами?», «Все мальчики казались ему очень странными. У них у всех были папы и мамы и у всех разные костюмы и голоса», «А что после Вселенной?», «У него было белое странное лицо». «Зачем его отдали сюда, вместе с ними?» «Он видел слова, напечатанные на краях. В этом было что-то странное».

Но вот Стивен повзрослел. И проза Джойса тоже «повзрослела». Эта проза чаще всего лапидарна, но если внутреннее состояние Стивена нельзя передать динамично и кратко, Джойс изменяет выбранной тональности. Теперь текст перенасыщен метафорами, литературными образами, проза стала усложненной и такой же вязкой, как сознание Стивена: «Он не отдавал себе отчета, куда бежит. Гордость, надежды и желания, словно растоптанные травы, источали свой ядовитый дурман в его сердце и затемняли рассудок. Он мчался вниз по склону в чаду того внезапно хлынувшего на него дурмана уязвленной гордости, растоптанной надежды и обманутого желания. Этот дурман поднимался ввысь перед его горящим взором густыми ядовитыми клубами и постепенно исчезал в вышине, пока воздух наконец не сделался снова ясным и холодным»¹.

Сама память, как оказалось, способна меняться с возрастом, и то, что представлялось ранее ярким, незабываемым впечатлением, начинает терять краски, истончается и исчезает: «Воспоминания детства <...> потускнели. Он старался воскресить в памяти самые яркие минуты и не мог. В памяти всплывали только имена: Дэнти, Парнелл, Клейн, Клонгоуз. Маленького мальчика учила географии старая женщина, у которой были две щетки в шкафу»².

¹ Джойс Д. Избранное: пер. с англ. – М.: Радуга, 2000. – С. 136.

² Ibid. – С.141.

В третьей главе, где осуществляется грехопадение Стивена, перед нами образец нового умонастроения героя – мятущегося сознания, скорбящего об утраченной невинности, полного исповедальной горечи и произнесенного еще раскаяния: «Он совершил смертный грех, и не единожды, а множество раз, и знал, что уже первый грех грозил ему вечным проклятием, а каждый новый умножает его вину и кару. Дни, занятия и раздумья не принесут ему искупления – источник животворящей благодати перестал орошать его душу. Подавая нищим, он убегал, не выслушав их благодарности, и устало надеялся, что хоть так заслужит какие-то крохи благодати. Благочестие покинуло его. Какая польза в молитвах, когда он знал, что душа его жаждет гибели? Гордость, благоговейный страх не позволяли ему произнести ни единой молитвы на ночь, хотя он знал, что в Божьей власти было лишить его жизни во время сна и ввергнуть его душу в ад, прежде чем он успеет попросить о милосердии. Гордое сознание собственного греха, страх, лишенный любви к Богу, внушали ему, что собственное преступление слишком велико, чтобы его можно было искупить полностью или частично лицемерным поклонением Всевидящему и Всезнающему»¹.

В следующей главе Стивен описывается как художник. Еще ранее, в детстве, он уже слышал музыку речи и лепетал первые стихи – незатейливую песенку, своей мелодией и ритмом пробуждавшую первые движения души. И позднее, учась в Клонгоузе, он часто мыслил примитивными поэтическими образами, но впервые его творческое воображение сочными красками описано лишь в главе четвертой:

«Он вспомнил фразу из своей записной книжки и тихо про себя произнес:

“День пестро-перистых, рожденных морем облаков”.

Фраза, и день, и пейзаж сливались в один аккорд. Слова. Или их краски? Он дал им засиять и померкнуть, оттенок за оттенком. Золото восхода, багряная медь и зелень яблочных садов, синева волн, серая, по краям пестрая кудель облаков. Нет, это не краски. Это равновесие и звучание самой фразы. Значит, ритмический взлет и ниспадение слов ему нравятся больше, чем их смысл и цвет? Или из-за слабости зрения и робости души преломление пылающего, осязаемого мира сквозь призму многокрасочного, богато украшенного языка достав-

¹ Ibid. – С. 150.

ляет ему меньше радости, чем созерцание внутреннего мира собственных эмоций, безусловно воплощенного в ясной, гибкой, размеренной прозе?»¹

На заключительных страницах романа стиль меняется разительно: перед нами дневник Стивена, короткие записи которого представляют как бы сжатый конспект будущего «потока сознания», классические образцы которого мы найдем уже в «Улиссе». Этот конспект еще достаточно логичен, синтаксис в предложениях соблюден, читающий всегда может без труда разобрать источник ассоциации в воспоминаниях героя Джойса, но он уже содержит все элементы внутреннего монолога, точно имитирующего настроения, мысли и лексику персонажа, даже «пафос» его речи:

«24 марта

<...> Потом пошел в университет. Вторая стычка с круглоглавым Гецци, у которого жуликоватые глазки. На этот раз повод – Бруно из Нолы. Начал по-итальянски, кончил на ломаном английском. Он сказал, что Бруно был чудовищный еретик. Я сказал, что он был чудовищно сожжен. Он не без огорчения согласился со мной. Потом дал рецепт того, что называется risotto alla bergamasca. Когда он произносит мягкое “о”, то выпячивает свои пухлые, плотоядные губы. Как будто целует гласную. Может, и впрямь целует. А мог бы он покаяться? Да, конечно, и пустить две крупные плутовские слезищи, по одной из каждого глаза.

Пересекая Стивенс-Грин-парк, мой парк, вспомнил: ведь это его, Гецци, а не мои соотечественники выдумали то, что Крэнли в тот вечер назвал нашей религией. Солдаты девяносто седьмого пехотного полка вчетвером сидели у подножия креста и играли в кости, разыгрывая одежонку распятого»².

Проза, способная «взрослеть», проза, умеющая соответствовать внутреннему состоянию героя, – одно из главных художественных открытий Джойса в «Портрете художника в юности».

Однако стилистически окрашены не только «стадиальные состояния» героя, имеет свой стилистический колорит каждый кусок текста, «миметирующий» в романе какой-либо дискурс. Сцена Рождественского обеда, спор Стивена с Дейвином и спор с Крэнли – образцы сценического диалога. Лекция по эстетике, прочитанная Стивеном Линчу, лексически выдержана в стиле

¹ Ibid. – С. 199.

² Ibid. – С. 270–271.

трактата Аристотеля, а проблемно – в стиле сократических диалогов Платона. Проповедь священника о грехопадении, Страшном суде и аде буквально проникнута духом великого иезуита Игнатия Лойолы.

Однако поражает то, сколь органично все «разноязыкие» куски повествования увязаны между собой. Все пять глав, несмотря на полифонизм проблематики, обрели единство в сопряжении друг с другом. Стивен приветливо кивает всем своим взрослеющим братьям, передавая эстафету обретенного опыта: их много, и он один, един в пяти лицах. И из, казалось бы, распавшейся целостности путем мягкого переливания из формы в форму внезапно возникает диковинный переливчатый поток жизни и ее изменчивый смысл.

Особый интерес представляет и символический пласт в романе Джойса.

Символично имя героя – Стивен Дедал. Оно отсылает одновременно к двум знаковым системам – христианству и язычеству: святому Стефану и древнегреческому мастеру Дедалу.

Если брать христианский символ, то прежде всего имя героя романа ассоциируется с первомучеником Стефаном, апостолом от семидесяти, одним из первых диаконов церкви, эллинистом и умелым проповедником, известным тем, что нес слово Христово даже в синагоги. Оклеветанный фанатиками, подвергнутый суду по ложному доносу, Стефан был приговорен к побоеванию камнями. По преданию, среди казнивших его был юноша Савл, в будущем – апостол Павел. Однако символика христианского имени столь глубока, что может иметь отношение и к папе Стефану I (III в.), мощи которого находятся в церкви святого Сильвестра, папы Римского. Папа Стефан известен тем, что занял особую позицию в споре церкви по проблеме крещения. Поскольку в его время расплодилось ереси и было множество народа, крещенного священнослужителями, объявленными позднее еретиками, то церковь всерьез обсуждала вопрос о том, не стоит ли перекрестить заново всех крещенных такими людьми. Многие епископы церкви склоняли папу к идее перекрещения, он же утверждал, что если соблюдались основные ритуалы крещения, оно должно быть признано истинным. Впоследствии, по преданию, Стефан был обезглавлен в храме солдатами-язычниками при гонителе христиан императоре Валериане. При таком двойном толковании имя Стивена несет в себе боль-

шую семантическую нагрузку: Стивен изначально обречен на гонения (причем со стороны не только язычников, но и самой церкви в лице апостола Павла), и он вовсе неспроста изводит своих наставников вопросами о возможности крещения младенцев минеральной водой: это отголоски древнего церковного спора, изображенного в издевательском, еретическом смысле.

Не менее богат и символический пласт имени Дедал. Дедал был искусным мастером, строителем и художником. Он построил знаменитый лабиринт на острове Крит, он же дал Ариадне клубок ниток, который помог Тесею выбраться из лабиринта и убить Минотавра. Он соорудил чудесные крылья, на которых вместе с сыном Икаром бежал из темницы, однако Икар, во время полета слишком приблизившийся к солнцу, которое растопило воск на крыльях, упал в море и погиб. Существует также и мотив гонений, связанных с Дедалом, – по одной из версий легенды, он убил из зависти своего ученика и вынужден был бежать из Афин. Все эти смыслы, несомненно, задействованы в символике романа. При этом в первую очередь это мотив мастерства Дедала, создателя сложной, запутанной сети, в котором видится намек на искусство Стивена, а также мотив с падением Икара, слишком вознесшегося над землей, что, по мнению некоторых исследователей, наводит на мысль о возможной дальнейшей судьбе самого Стивена.

Символичны все эпифании в романе, венцом которых, несомненно, является эпифания-метафора девушки-птицы, символа искусства и красоты.

При этом описание девушки на берегу Дублинского залива также содержит двойной смысл – религиозную символику (Стивен-католик невольно воспринял девушку, которая становится символом искусства, в той цветовой гамме, которая присуща изображению Девы Марии: *ivory flesh* – [Tower of Ivory] – Башня из Слоновой кости, *blue, fair yellow* – цвета богородицы) и скрытую сексуальность.

«Перед ним посреди ручья стояла девушка, она стояла одна, не двигаясь, глядела на море. Казалось, какая-то волшебная сила превратила ее в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице. Ее длинные, стройные, обнаженные ноги, точеные, словно ноги цапли, – белее белого, только прилипшая к ним изумрудная полоска водорослей метила их, как знак. Ноги повыше колен чуть полнее, мягкого оттенка слоновой кости, обнажены почти до

бедер, где мелкие оборки панталон белели, как пушистое оперение. Подол серо-синего платья, подобранный без стеснения спреди до талии, спускался сзади голубиным хвостом. Грудь – как у птицы, мягкая и нежная, нежная и мягкая, как грудь темнокрылой голубки. Но ее длинные светлые волосы были девичьи, и девичьим, осененным чудом смертной красы, было ее лицо»¹.

Символика и подтекст стали особыми приметами стиливой манеры Джойса уже в «Камерной музыке», ощутимы они и в «Дублинцах». Но в романе «Портрет художника в юности» они обрели еще одно качество – здесь Джойс напрямую обратился к мифу. Известно, что именно внутри романа воспитания лежит древняя структура архаического мифологического обряда инициации – прохождения ряда испытаний молодым героем при достижении им сознательного возраста, необходимого для социализации. Испытав значительное влияние Фрэзера и внутренне тяготея к идеям подобного рода, Джойс не упустил возможности использовать мифологическую схему, задав своему роману еще одно измерение.

Ритуал инициации восходит к древнему обряду смерти и воскресения – самой сердцевине мифологического мышления. Эти реликтовые формы сознания до нынешнего дня наблюдаются в виде ритуала лишь у небольшой части африканских племен и некоторых народов Австралии и Океании. Основным смыслом обряда – подготовить юношу к вступлению во взрослую жизнь путем получения дополнительной силы от тотема рода, для чего душа юноши, покинув тело (которое в это время остается бездыханным, «мертвым»), должна спуститься в царство мертвых, найти там тотем и обменяться с ним силой – оставить свою несовершенную энергию и получить взамен силу тотема. После обмена энергиями душа юноши возвращается в его тело (которое «выздоровливает», «возрождается»), и юноша становится мужчиной. Инициационные испытания различных людских сообществ в символической форме повторяют этот ритуал, в частности, его до сих пор практикуют масоны и различные религиозные секты. В самом общем виде к такому ритуалу восходит и христианское причастие – вкушение тела и крови Христовой как приобщение к божественной силе.

Если внимательно присмотреться к роману Джойса, то там мы найдем эту древнюю схему не менее, чем трижды.

¹ Ibid. – P. 362.

В самом деле, в первой главе юный Стивен подвергается первому испытанию – он не должен выдать друга, т.е. должен исполнить данное отцу обещание «не доносить на товарищей». Когда Стивена сталкивают в очко, он заболевает. В принципе уже этого вполне достаточно для того, чтобы символически маркировать момент «смерти». Однако Джойс усиливает эффект, вводя сцену, в которой мальчик видит свою смерть и похороны в воображении. Приняв правильное решение, пройдя тем самым испытание, Стивен выздоравливает. Интересен при этом еще один хтонический символ, изображаемый Джойсом. Вместе со Стивеном в лазарете лежит другой мальчик, который загадывает ему загадку и не объясняет, как ее разгадать. В символической системе мифологии неразгаданная загадка – это та же смерть, а ее отгадывание – возрождение. Кстати, неразгаданные загадки встречаются Стивену в Клонгоузе не единожды, что в мифологической системе координат обозначает крайне недоброе место.

Второй момент символического умирания героя и последующего возрождения встречается в третьей главе, когда согрешивший Стивен присутствует на проповеди об аде. Здесь схема умирания и воскресения решена через христианский ритуал покаяния и отпущения грехов. Однако ее эффект также усилен за счет сгущения красок иезуитом и крайне эмоционального переживания студентами проповеди, во время которой они «чуть не умерли».

Третий момент связан с выбором призвания. Когда Стивену делают предложение стать священником, он воспринимает церковь как нечто мертвое, решение стать священником – как собственную смерть, а свое решение выбрать иную профессию – как освобождение, «возрождение».

Вообще очень характерно, что все атрибуты смерти (белый цвет, бессилие, холод) связаны у Стивена прежде всего с церковью. Именно священники у него всегда с «бледными», «одутловатыми» лицами, похожими на маски мертвецов, в них особенно подчеркнуты черты усталости, безрадостности, даже уныния. «Холодной» и «пустой» называет Стивен жизнь монахов.

Да и всю центральную ситуацию романа – освобождение героя от пут неистинной жизни – Джойс описывает именно как ситуацию *воскресения после смерти*: «Стефаноферос! <...> Теперь это всего лишь саван, сброшенный с брэнного тела: и страх,

в котором он блуждал днем и ночью, и неуверенность, сковывающая его, и стыд, терзавший его изнутри и извне, – все это лишь могильные покровы, саван. Душа его *восстала из могилы отрочества, стряхнув с себя могильные покровы*»¹.

Интересен вопрос о степени автобиографичности романа Джойса. Многие исследователи считают, что «Портрет художника в юности» – чуть ли не портрет самого Джойса, – столь многочисленны параллели между его биографией и историей жизни Стивена Дедала.

Однако «Портрет художника в юности» – не исповедь и не автобиография, а именно роман – искусственно выстроенное многоплановое и многозначное повествование, иная реальность, построенная по законам художественного вымысла. Все мотивы биографии Джойса подвергнуты переплавке, вытягиванию в сложные линии, пространственному и временному растяжению, гиперболизации.

Джойс так же отстранен от этой вымышленной реальности, как и рассказчик в его романе отстранен от своего героя². Точка зрения повествователя, безусловно, возвышается над точкой зрения героя, что, собственно, и движет фабулой. Вся изощренная выстроенность повествования – дело рук Джойса, все изощренное комментирование поведения Стивена на разных этапах его взросления – дело рук автора повествования, ведущего его от «нейтрального» третьего лица, обозначающего свое невидимое присутствие вкраплениями несобственно-прямой речи

¹ Джойс Д. Избранное: пер. с англ. – М.: Радуга, 2000. – С. 202.

² Дистанция между Джойсом (автором) и Стивеном (героем романа) особенно заметна в подчеркнуто ироничной трактовке героя. По свидетельству самого Джойса, он шел здесь за Лермонтовым, который также использовал схему автобиографической прозы в «Герое нашего времени», но отделил собственные переживания от переживаний персонажа своего романа отстраненной позицией, которая воплотилась в «точке зрения» рассказчика, что позволяло дать герою объективную оценку. В письме к Станиславу Джойсу в сентябре 1905 года он писал: «Единственная книга из мне известных, которая похожа на мою, – это «Герой нашего времени» Лермонтова. Правда, мой роман гораздо длиннее, кроме того, герой Лермонтова – аристократ, усталый человек, смелое животное. Сходство проявляется в общей задаче, в заглавии и местами в убийственном анализе <...>» (см.: Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 686). «М. Лермонтов предложил, говоря его словами, «горькие лекарства и едкие истины» вместо «сладостей», и его безжалостная ирония напоминает мою» (см.: Letter to St. Joyce, Sept. 24, 1905 // Ellmann. James Joyce. – N.Y., 1982. – P. 207).

в диалоги и в особенности в монологи героев. С этой точки зрения роман вполне традиционен, он еще не подчинен воле «персонажа», не разбит на многочисленные автономные правды, равновесомо представленные в повествовании. Это и придает повествованию Джойса особую цельность, которую оно, впрочем, утратит в следующем произведении – «Улиссе».

Возможно, биографическая фактура в романе столь плотна по причине того, что Джойс, имевший великолепную память и дар композиции, обладал при этом не слишком развитым ситуационным воображением. Он легко и смело рождал замыслы, набрасывал глубокие образы, но часто предпочитал чужие сюжетные схемы: ему не доставало фантазии для «выдумывания» конкретных ситуаций. Здесь ему сто очков вперед мог дать Бальзак, воображение которого буквально фонтанировало сюжетами. Быть может, именно поэтому фабульность не нравилась и Джойсу-теоретику, он как достоинство отмечал ее сухость и простоту у Ибсена. Он предпочитал ей фантазийную силу и метафорическую глубину единичного образа. Однако этого было мало для воссоздания истории становления героя, и поэтому Джойс смело и непринужденно черпал детали его жизни из собственной биографии, которую не надо было выдумывать, надо было лишь заглянуть в память.

Да, очень непростым оказался этот с виду кристально ясный и прозрачный роман Джойса. Писателю удалось не только выполнить все задачи, которые ставила перед ним собственная эстетика, не только наполнить роман богатейшими смысловыми значениями, но и сделать это столь мастерски в художественном отношении, что даже нарушив большинство нормативных правил предшествующей литературной традиции, он умудрился остаться в ней, сохранив стройность и внутреннее единство романа-разрушителя.

«Любишь меня, люби мой зонтик!»

1914 год – один из самых плодотворных в творчестве Джойса. Он заканчивает «Портрет художника в юности», создает драму «Изгнанники», работает над «Джакомо Джойсом» и над новым циклом стихов, приступает к «Улиссу».

Параллельная работа над несколькими произведениями становится его принципом. Нельзя сказать, что Джойс разбрасывается, скорее – постоянно пишет одно и то же произведение, которое воплощается в разных формах. Впоследствии исследователи творчества Джойса раздробят этот единый поток на отдельные куски, что самому Джойсу, вероятно, не слишком бы понравилось. Многие тексты используются им по несколько раз, многие как бы служат черновиками, наметившими некие перспективы, к которым он, возможно, намеревался обратиться в будущем и доработать. Некоторые становятся промежуточными звеньями между более крупными литературными формами. В период между «Портретом...» и «Улиссом» такими переходными мостиками стали пьеса «Изгнанники» и эссе «Джакомо Джойс».

«Изгнанники»

«Изгнанники» – это единственный драматургический опыт Джойса. Хотя он в своих критических работах придавал очень большое значение драме, она не была «его жанром»: свой первый драматургический опыт, «Блестящую карьеру», Джойс уничтожил сам, сочтя его очень несовершенным и претенциозным. Да и драму «Изгнанники» нельзя считать одним из лучших произведений Джойса, хотя она, в отличие от остальных

произведений писателя, была почти сразу опубликована и быстро увидела театральные подмостки¹.

В целом драма не слишком сценична и суховата, и, вероятно, поэтому критики долго обходили ее молчанием, хотя она представляет значительный интерес с точки зрения технических приемов. Поэтому отрадно, что в 60-е годы, как бы почувствовав существующий пробел, джойсоведы серьезно занялись ее изучением².

Буквально с первой же страницы «Изгнанники» заставляют вспомнить Ибсена: столь похожа ситуация пьесы на ту, что описана в «Призраках», в «Дикой утке», в «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Ричард Роуан, главный герой, после нескольких лет добровольного изгнания возвращается в Ирландию совсем так же, как профессор Рубек, Освальд или Греггерс Верль возвращаются на родину. Так же, как они, Ричард Роуан – художник, хотя он не достиг такой известности, как Рубек, и не столь знаменит, как Освальд.

Роберт Хэнд, друг семьи, тоже имеет «родственников» в пьесах Ибсена. В произведениях драматурга часто большая роль отводится другу. Примерами могут быть Арнхольм в «Женщине с моря», Кнол в «Ресмерсхольме», судья Брак в «Геде Габлер».

Но особенно напоминает эта «самая ибсеновская пьеса» Джойса драму «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». Напоминает не только описанной ситуацией, но и группировкой действующих лиц, и самим конфликтом.

Персонажи в «Изгнанниках» распределяются «по парам», как их прототипы у Ибсена. Ричард Роуан и его жена Берта – это ибсеновская пара Рубек и Майя, Роберт Хэнд и Беатриса – Ульфхейм и Ирэна.

Проблемная ситуация пьесы также отдаленно напоминает ситуацию драмы Ибсена. Ее суть состоит в том, что герой не признает за собой права привязать к себе женщину, потому что считает, что брак может убить ее свободу, а тем самым ее живую душу. Связь с «другим» как умерщвление его души и свободы – отголосок проблемы отношений между полами, которая

¹ Пьеса была закончена в 1915 году и тогда же, еще до публикации в 1918 году, поставлена в Мюнхене. В 1970 г. «Изгнанники» были вновь поставлены в театре «Мермейд» в Лондоне.

² Tysdahl B. Joyce and Ibsen // Norwegian studies in English. – Oslo, 1968.

занимала Джойса и в пьесах Ибсена, и в личном плане: «Идея эмансипации женщин <...> знаменует самую грандиозную революцию нашего времени, ибо касается главных человеческих отношений – отношений между мужчинами и женщинами. Протест женщин против идеи, что они являются для мужчин лишь инструментом»¹.

Носителем такого умонастроения в пьесе Джойса является Ричард Роуан². Ричард – это тот же Стивен Дедал, повзрослевший, давно покинувший дом, Стивен, вкусивший уже от «древа познания жизни». Он женат, но брак не оформлен, и Берта, несомненно, страдает от своего двусмысленного положения: общественная мораль Дублина времен начала века, когда происходит действие пьесы, не одобряла свободных браков. Казалось бы, в пьесе ничего не происходит: самая обычная мелодрама, самый обыкновенный треугольник. В жену Ричарда влюбляется его друг Роберт, причем он даже не дает себе труда скрывать страсть, охватившую его. Ричард, зная о чувствах Роберта, наблюдает, как на его глазах развивается этот роман. В конце пьесы «буря в стакане воды» утихает: Берта, которая, как выясняется, никогда не переставала любить своего мужа и встречалась с Робертом только потому, что Ричард на какое-то время охладил к ней, возвращается к мужу, и жизнь, должно быть, потечет своим чередом.

Конфликт «Изгнанников» (и в этом, вероятно, нужно искать причину нескеничности пьесы) почти полностью перенесен в сферу психологии Ричарда Роуана и осмысливается метафизически. Берта, Роберт, Беатриса – это материализовавшиеся идеи его сознания, которые в жизни разыгрывают для него трагедию о сущности свободы и любви.

Расщепление героя в «Изгнанниках» на Ричарда и Роберта выводит на первый план этическую проблему, она та же, что и в «Братьях Карамазовых», где Иван беседует с чертом, который есть не что иное, как проекция одной из сторон личности

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 33 или с. 280 настоящего издания.

² При построении образа Ричарда Роуана Джойс так же, как это было со Стивеном Дедалом в «Портрете художника в юности», использует событийный пласт собственной биографии. На это есть указания в тексте: Ричард провел годы своего изгнания в Риме, где у него родился сын, у него сложные отношения с матерью-католичкой. Обращение Роберта к Берте как к *wild flower blowing hedge* («дикому цветку, проросшему через живую изгородь») – тоже деталь из биографии Джойса.

Ивана. Диалог Ричарда и Роберта – диалог, происходящий в сознании Ричарда, решающего для себя конфликт «палача и жертвы». Во время этого диалога герой Джойса выступает в роли подсудимого и в роли Немезиды одновременно. Чашы весов все время колеблются: вот судья свидетельствует о новом преступлении подсудимого, а адвокат, все тот же судья, только без мантии, выдвигает доводы в его защиту.

Роберт – нравственный антипод Ричарда, та часть его сознания, с которой он ведет бесконечный спор. В молодости сам Ричард испытал влияние Ницше и проповедовал идеи сверхчеловека, которые теперь вкладывает в уста Роберта: «Вся жизнь – это завоевание, победа человеческой страсти над заповедями малодушия»¹. «Ни один закон не может совладать с порывом страсти. Законы созданы для рабов»². Но, обретя духовный опыт, Ричард отказывается от этих мыслей. Проблема, которая волнует его теперь, – это проблема свободы, которую он понимает как абсолютную ценность. Всем и каждому он внушает: «Освободи себя». Свобода – это не только личная потребность, не только отрицание общепризнанных ценностей, это экзистенциальный выбор, акт, который совершает человек, зная, что каждый в конечном счете одинок в мире и ответственен только перед своим сознанием.

Подобные мысли одолевают Ричарда, когда он пускается на дикий с точки зрения нормальных человеческих отношений эксперимент с чувством своей жены и своего друга. Он сам толкает недалекую женщину в объятия Роберта Хэнда с единственной целью выяснить, не лишил ли он ее свободы выбора своей любовью: «Боюсь, как бы не упрекать себя потом за то, что все забрал себе, ибо не смог примириться с ситуацией, когда она отдает другому свое, не мое; завладел ее верностью, украв какую-то часть любви из ее жизни. Вот чего я боюсь. Что поместил себя между ней и той частью жизни, что ей только и должна была принадлежать, между ней и тобой, между ней и еще кем-нибудь, между ней и всем остальным миром. Я не хочу примиряться с этим. Не могу и не желаю. Не смею»³.

¹ Джойс Д. Изгнанники // Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 592.

² Ibid. – С. 606.

³ Ibid. – С. 590.

Но свобода героя Джойса – это свобода бездушная и схоластическая, Ричарда вовсе не интересуют чувства попавших в столь сложную ситуацию людей. Он с удовольствием предается бесконечным рассуждениям и спорам о смысле любви: есть ли она лишь обладание женщиной или также желание ей добра? Он не помогает Берте выпутаться из мучительного положения, но, напротив, с каким-то извращенным удовольствием расспрашивает ее обо всем, что произошло между нею и ее «возможным» любовником. Его интересует каждая деталь, потому что она необходима ему как пища для размышлений.

В предисловии к «Изгнанникам» Джойс дал характеристики своим персонажам. Ричарда Роуана он определил как «auto-mystic» – индивида вне всяких связей, существо по сути асоциальное, действия и мысли которого не обусловлены окружением. Ричард, предоставленный собственной одинокой судьбе, решает абстрактные проблемы, не соотнося их с чувствами иных персонажей.

В образе Ричарда Джойс в какой-то степени воплотил свою идею Гамлета, которую он позднее развил более подробно в «Улиссе» в эпизоде «Сцилла и Харибда». Бесконечная гамлетовская дилемма между действием и мыслью блокирует в «Изгнанниках» всякое действие, благодаря чему идея начинает превалировать и над психологией, сводя мотивировки персонажей до уровня логических силлогизмов: с одной стороны, Ричард хочет сохранить жене свободу, с другой – требуя верности, отрицает ее право на нее. Боясь измены, он в то же время в душе тайно хочет быть преданным и женой, и другом. Герой попал сразу в две ловушки, из которых он не может выпутаться. Если и можно говорить о «выигрыше», о превосходстве Ричарда как главного героя пьесы, то лишь с точки зрения блестящей, но безжизненной игры ума.

Действительно, замысел Джойса был в том, чтобы создать «метафизическую пьесу». Эта драма представляет философски голый остов, разыгранную в лицах «экзистенциальную ситуацию», и это отдаляет ее от пьес Ибсена, перекидывая мост от них к интеллектуальной драме, классические примеры которой мы увидим много позже в пьесах Сартра. Но одновременно это и мостик к «Улиссу», к идее воплощения такого персонажа, основным свойством которого было бы «чистое сознание».

«Джакомо Джойс»

В творческом наследии Джойса есть звено, зафиксировавшее еще один переход от «Портрета художника в юности» к «Улиссу». Произведение известно под названием «Джакомо Джойс». Джакомо – итальянский вариант имени Джеймс. И все, что описано на шестнадцати страницах сохранившегося автографа этой небольшой вещи, как кажется, воспроизводит ситуацию, имевшую место в Триесте между 1912 и 1916 годами, когда Джойс заканчивал «Портрет...», работал над пьесой «Изгнанники» и, зарабатывая на жизнь уроками английского языка, влюбился в одну из своих учениц – Амалию Поппер.

Трудно сказать, каким в действительности было чувство Джойса. Факты упрямо свидетельствуют, что многое придумано и домыслено им. Но дело, конечно, не в этом. На страницах «Джакомо» бьется чувство, которое *представил себе* Джойс, чувство, которое может возникнуть тогда, когда вдруг ощутишь, что молодость прошла...

В 1916 году Джойс подавил в себе желание видеть эту вещь напечатанной, но использовал ее как черновой материал, введя некоторые мотивы, а порою и некоторые куски текста в иные произведения – в «Портрет...», «Изгнанников», «Улисса».

Как отдельное произведение «Джакомо Джойс» был опубликован лишь в 1968 году, после того, как Ричард Эллман, один из крупнейших джойсоведов, выкупил рукопись у человека, пожелавшего остаться неизвестным.

«Джакомо Джойс»... О чем это небольшое произведение, своим странным графическим расположением текста напоминающее поэтические экзерсисы Малларме?

Наверное, содержание этой вещи, если вообще понятия традиционной поэтики хоть как-то приложимы к тексту, в котором все – порыв, ощущение, прикосновение, движение, передают слова поэта:

О беззаконьях, о грехах,
Бегах, погонях,
Нечаянностях впопыхах,
Локтях, ладонях...

Это проза об остановленном мгновении, о заблудившемся времени, о мучительном прощании с юностью, о так трудно завоеванной зрелости...

У «Джакомо...» нет ни начала, ни конца; трудно определяется жанровая принадлежность этих страниц. В самом деле, что это – записная книжка, дневник, эссе, этюд, новелла? И причина вовсе не в том, что Джойс не предназначал это произведение для печати. Зыбкость текста, его незавершенность сознательны. В них уже отчетливо проглядывают новаторские, незнакомые западной прозе тех лет черты.

«Джакомо...» неминуемо приближает нас к «Улиссу». На этих шестнадцати страницах была опробована новая манера письма. Сопряжение реальной, сиюминутной жизни (того, что Джойс называл «сейчас и здесь») с вечным, при этом введение героев в плоть новой реальности происходило в сознании. Мир, опрокинутый в сознание, сознание, отражающее и одновременно творящее мир по своим законам.

Первая зарисовка «Джакомо...» – впечатление сначала зрительное, потом слуховое. Герой еще не успел осознать образ, и потому тот окутан словесной дымкой: он ищет себя в слове, опирающемся на энергию внутренней речи героя. Перед читателем возникает не просто внутренний монолог, знакомый нам по классической прозе, перед нами «поток сознания».

Ассоциация – прихотливая, капризная, внезапно рождающаяся и столь же внезапно ускользающая – творит мир, столь же реальный, сколь и фантазмагоричный. Парижское утро, утро расставанья, разрыва, утро, когда была предана любовь, вдруг становится другим утром – тем, в Иудее, где предали Христа, где было холодно, где внезапно заметались коптящие факелы, где злоба полоснула глаза. Миф с его вечной идеей повторяемости (Амалия – это и Беатриче Данте, и Беатриче Ченчи Шелли, и вавилонская блудница, и «смуглая дама» сонетов Шекспира, и воплощение «вечной женственности») упорядочивает хаос этого расщепленного, мятущегося сознания.

Или вдруг образ, который только что был пластичным, подчинившись скрытым импульсам, нереализованным желаниям, вырвавшимся из стихии подсознания, у нас на глазах корчится, искажается, превращаясь в жуткий гротеск.

В этой новой выразительной форме важно все. Цвета, цветовая гамма – золотисто-теплая, сочно-зеленая, серо-сирене-

вато-белая, черно-бурая, тускло-зеленая – тоже передает превратности чувства: восторг, влечение, ревность, страсть, отчуждение, охлаждение. Мир «Джакомо...» наполнен и «симфонией запахов», и ощущениями (холод утра, прикосновение пальцев), звуками (смех, слезы, стук каблучков, цоканье копыт, свист летящих санок, шорох, молитва, шепот страсти), игрой смыслами (свет – любовь, тьма – отчаянье). Даже в графическом расположении зарисовок – то они значительно отстоят друг от друга, то, напротив, тесно смыкаются – отразилась жизнь души. К концу паузы сокращаются: проза «торопится», стараясь угнаться за множасьимися в сознании образами.

Ранее мы уже отмечали, что Джойс охотно заимствовал внешние детали собственной жизни, используя их для построения сюжета своих произведений, и обращали внимание на особый смысл такой «автобиографичности».

Стивен Дедал – вовсе не «Джойс в молодости», точно так же Джакомо Джойс – это не «Джеймс Джойс в зрелости», хотя автор, как кажется, предельно сближает себя и своего героя, давая ему собственное имя. Но все же обратим внимание на то, что в этом италянизированном варианте имени – Джакомо Джойс – наличествует сильно ощутимая коннотация: Джакомо – это имя знаменитого Казановы со всеми содержащимися в нем культурными смыслами: сердцеед, дамский угодник, ветреный влюбленный, соблазнитель женщин, Дон-Жуан, наконец. Этим Джойс как бы дает понять, что наивному читателю, пожелавшему объединить собирательный литературный образ с реальным человеком, следует поостеречься.

Возможно даже, что Джойс, по природе склонный ко всякого рода розыгрышам и каламбурам, сознательно провоцирует читателя на такое сближение, видя в этом особенно пикантную юмористическую ситуацию.

Смех был великой стихией его зрелого творчества, способом снятия мировоззренческих противоречий, великой разрешительной силой. В смехе, как в самой природе, мир вечно обновляется.

Как кажется, основной темой «Джакомо Джойса» является любовь. Но что же такое любовь?

Только что, закончив «Изгнанников», на примере Ричарда Роуана Джойс показал нам вариант «любви умственной», любви как *темы для рассуждений о любви*.

История любви Джакомо к «темной даме» – это вариант «любви чувственной», полной страсти, смятения и томления.

Какой же «любви» более сочувствует Джойс? По-видимому, никакой, это лишь две маски, два варианта «темы», описанные разными способами, в одном случае – интеллектуальным дискурсом, в другом – дискурсом плоти. И обе эти любви – лишь проекции сознания персонажей. Джойс, как истинный Протей, последовательно вжился в оба образа и столь же мастерски вышел из них, отстранился от каждого.

Подобно Оле-Лукойе из сказки Андерсена, он раскрывает над читателем разноцветный зонтик. Пойдешь за мной, – как бы говорит он своему читателю, – я покажу тебе много интересного, над чем стоит подумать или посмеяться. Смысл будет таким, каким захочешь, в том числе и таким, от которого ты сможешь покраснеть: «Любишь меня, люби мой зонтик».

Центра больше нет

В философско-этическом плане творчество Джойса чрезвычайно однородно. Уже в «Дублинцах» мы сталкиваемся с готовой картиной мира, которая не оспаривается ни в одном из последующих произведений. Этот мир представляется Джойсу площадкой, на которой постоянно разворачивается одна и та же драма человечества, воплощенная в повторяющемся развитии «вечных тем». Этот мир этически амбивалентен: зло в нем неизменно соседствует с добром, причем оба начала тесно переплетены друг с другом, как двуполая сущность андрогина, так что борьба между ними теряет всякий смысл, они не враждуют, не сталкиваются, они просто сосуществуют вместе, образуя некое единство.

Противоречия многим и вызывая тем самым шквал упреков, Джойс утверждает, что «зло является необходимым спутником нашей жизни и что у него есть собственная духовная ценность»¹, вследствие чего эстетика современности должна поставить знак равенства между прекрасным и безобразным.

Проявилась ли в такой позиции Джойса абсолютизация «омерзительной фазы развития нашей цивилизации», как выразился Герберт Уэллс? Быть может. Однако ломать копья по этому поводу, «заставляя» Джойса разделить нашу точку зрения на историю человечества, совершенно бесполезно. Он думал иначе. И имел на это полное право. Поэтому анализируя его творчество, исходя из его собственных основ, а не стараясь подвести его под критерии иных мировоззрений, мы должны погрузиться в те смыслы, которыми оперировал он сам.

Джойс как бы родился со знаком вопроса на лбу и усмешкой на губах – стремлением усомниться, опровергнуть и осмеять любые устоявшиеся мнения. Именно это и было его истинным мировоззрением, которое не менялось на протяжении всей

¹Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 12 или с. 335 настоящего издания.

жизни, и в таком неизменном виде отражалось в каждом из его произведений.

Это мировоззрение только усиливалось, дополнялось и уточнялось при знакомстве Джойса с философскими системами, которые он, по-видимому, не подвергал объективному анализу, но лишь отбирал по принципу подтверждения собственных представлений о мире.

Несмотря на то, что он получил теологическое воспитание, он воспринял, как кажется, лишь «поверхность» религии – ее схоластический способ аргументации. Основа же религиозного сознания – представление о единстве и благодати мироздания – не укладывалась в его сознании в единую и непротиворечивую систему: он не мог постичь ее рассудком, а на веру принимать не хотел. Не случайно поэтому, что в конце концов он обратил против своих учителей их же оружие – пустую логику, не способную доказать никакую истину.

Остроумным парадоксом, как мы видели, обернулась его ранняя эстетика, опиравшаяся на Аристотеля и Фому Аквинского. Но он продолжал поиски, и постепенно они привели его к основам иного мышления.

Громадным откровением явились для Джойса трактаты «еретика» и бунтовщика Джордано Бруно (1548–1600), в которых он слышал отголоски собственных размышлений о несводимости представлений к простым, однозначным формам: «Единое бытие <...> является многомодусным, многоформенным и многофигурным: <...> если мы хорошо обдумаем, то увидим, что уничтожение есть не что иное, как возникновение, и возникновение есть не что иное, как уничтожение; любовь есть ненависть; ненависть есть любовь; в конце концов, ненависть к противоположному есть любовь к подходящему, любовь к первому есть ненависть ко второму. <...> Высшее благо, высший предмет устремления, высшее совершенство, высшее блаженство состоит в единстве, охватывающем сложность всего. Мы наслаждаемся цветом, но не одним каким-нибудь отдельным, каков бы он ни был, а больше всего тем, который охватывает сложность всех цветов. Мы наслаждаемся голосом, но не отдельным, а сложным, происходящим от гармонии многих. Мы наслаждаемся чем-нибудь чувственным, всего же более тем, что включает в себе все чувственные вещи; познаваемым, охватывающим сложность всего, что может быть усвоено; су-

щим, обнимающим все; всего же больше тем единым, которое есть само все»¹.

У него же Джойс почерпнул и вторую аксиому: неизменность природы сущего: «...все то, что составляет различие родов, видов, особенностей, свойств, все, что подвержено возникновению, уничтожению, изменению и перемене, все это не сущее, не бытие, но условие и обстоятельство сущего и бытия. Последнее же *едино, бесконечно, неподвижно*, субстрат, материя, жизнь, душа <...>. Всякое произведение, каково бы оно ни было, есть изменение; субстанция же всегда остается одной и той же <...>. Это понял и Соломон, ибо он говорит, что ничто не ново под солнцем, то же, что есть, уже было раньше <...>. Всякий лик, всякое лицо, всякая иная вещь – это суета, ничто <...>»².

Уже покинув Ирландию и поселившись в Европе, Джойс «встречает» еще две родственные души – философов различных эпох и темпераментов – Джамбаттисту Вико (1668–1744) и Артура Шопенгауэра (1788–1860).

Целью Вико было познать смысл истории вообще, а не той или иной конкретной исторической эпохи. Его «Новая наука» описывала «Вечную Идеальную историю, согласно которой протекают во времени Истории всех Наций»³. Эти слова были созвучны представлениям самого Джойса о «неизменности человеческой природы», а следовательно – о неизбежном повторении одних и тех же конфликтов между людьми, возникающих во всех обществах. Привлекала Джойса и викианская идея цикличности истории, которая обосновывала «возникновение, движение вперед, состояние, упадок и конец» народов, которые поэтапно проходят эти стадии и неизбежно возвращаются к началу, переходя на следующий виток своего существования.

Вико был первым, кто обратил внимание на разницу между миром природы, который, с его точки зрения, был сотворен Богом, и миром человеческой культуры, сотворенной самим человеком. Познание природы, созданной божественным произволом, утверждал Вико, не может являться истиной для че-

¹ Бруно Д. О причине, начале и едином. – М.: Гос. социально-экономическое изд-во, 1934. – С. 193, 209, 211.

² Ibid. – С. 197, 193, 194.

³ Вико Дж. Основания новой науки об общей природе наций. – Л.: Художественная литература, 1940. – С. 117.

ловека, ибо он может познать лишь дело рук собственных – мир культуры. Для постижения мира культуры есть два способа – философия и искусство. Философия прибегает к понятиям, искусство – к чувствам. Вико отдает предпочтение поэтическому способу познания, основанному на воображении, как первичному, заложившему основы человеческого мышления. Характерно и то, что Вико особо выделяет момент самопознания в человеке, который должен исследоваться в первую очередь: «...допустимо ли при неумемном рвении к естественным наукам оставлять в небрежении законы человеческого поведения, страсти, их преломления в гражданской жизни, свойства пороков и добродетелей, характерные свойства разных возрастов, половых различий, племенных особенностей, типов рациональности?»

Во всех этих положениях Джойс узнавал собственные представления о необходимости исследования глубин человеческой психики: «Перед современным писателем стоят иные проблемы – более интимные и менее банальные. Мы предпочитаем искать то, что прячется по углам. Темы современного писателя – это состояния человеческой души, интимная обстановка и интимные отношения»¹.

Что касается Шопенгауэра, которого Джойс штудировал в Триесте вместе с Этторе Шмицем, то освоение трудов этого философа совпало с самым тяжелым периодом жизни самого Джойса, когда он, зарабатывая на хлеб, испытывал постоянные унижения из-за того, что, обладая недюжинным талантом, вынужден был влачить жалкое существование, которое навязывала ему жизнь². Мрачные мысли философа звучали в унисон с размышлениями Джойса о безысходности человеческой судьбы и одновременно о великой миссии гениев, призванных исправить искажающее влияние эпохи на человека.

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 61–62 или с. 296 настоящего издания.

² Артур Пауэр так описывает этот период жизни Джойса: «Амбициозный молодой человек постоянно страдал от того, что тратит время на преподавание английского. Вспоминаю, как однажды он с горечью рассказал мне об одном случае, произошедшем, когда он давал урок одной молоденькой итальянке. Закончив занятие, Джойс собрал вещи и уже собирался уходить, когда девушка тронула его за плечо и указала на часы, висевшие на стене прямо над его головой: до истечения положенного времени оставалось еще пять минут... Такие случаи происходили ежедневно, они задевали его гордость, и поскольку ему пришлось их “проглотить”, он стал циником» (см.: Power A. Entretiens avec James Joyce... – P.: Pierre Belfond, 1979. – P. 46 или с. 287 настоящего издания).

Анализируя бытие человека в мире, Шопенгауэр обнаруживает, что повсюду действует и определяет условия существования людей лишь «воля» – бесцельный процесс, «вечное становление, бесконечный поток», «голая и голодная агрессивность», сама себя пожирающая, а потому мир явлений, порожденных волей, – мертв, не способен к развитию. Мир как продукт «воли к жизни» оценивается человеком, стремящимся к свободе, как «безнадежный проект» и вызывает у него чувство отчаяния и безысходности. Однако есть один способ противостояния этому разрушительному процессу – это познание и самопознание человека: «Познание первоначально вытекает из самой воли <...> в качестве простого средства поддержания индивида и рода, подобно всякому органу тела <...>. Тем не менее у отдельных людей познание может освободиться от этой служебной роли, сбросить свое ярмо и, свободное от всяких целей желания, существовать само по себе как светлое зеркало мира, откуда и возникает искусство <...>»¹.

«Искусство, – полагает далее Шопенгауэр, – это создание гения»². Сущность гения заключается в том, что он способен к «познанию идей», не подверженных никакому изменению. Возможность познать идеи гению дает особое состояние, которое отличает его от людей обыкновенных, погруженных в «комфорт повседневной жизни»; его Шопенгауэр называет «чистым созерцанием»: «Чистое созерцание <...> совершенно растворяется в объекте <...>, требует полного забвения собственной личности и ее интересов <...>. Гениальность есть не что иное, как полнейшая объективность <...>, ясное око мира»³.

Подобно Вико, Шопенгауэр полагает, что познанию идей способствует не научное знание, на котором неизбежно лежит отпечаток логических схем, связывающих представления о мире с определенной (а потому и ограниченной) системой восприятия, а прежде всего фантазия. «Фантазия расширяет кругозор гения за пределы действительно предстоящих его личности объектов – как в качественном, так и в количественном отношении»⁴.

¹ Шопенгауэр А. Мир как воля и представление // Шопенгауэр А. Собр. соч. – М.: Московский клуб, 1992. – Т. 1. – С. 173.

² Ibid. – С. 198.

³ Ibid. – С. 198–199.

⁴ Ibid. – С. 199.

Гению, таким образом, противостоит «человек обычный», каковым Шопенгауэр считает не только обывателя – «фабричный товар природы, какой она производит тысячами», и в силу этого совершенно не способный на «незаинтересованное в полном смысле наблюдение», но также и человека «научного», который «для всего, что ему встречается, ищет поскорее понятия, под которое можно было бы все это подвести»¹. Особенно резко высказывается Шопенгауэр против математики: «...гения отталкивают <...> логические приемы математики, потому что они, закрывая путь к подлинному разумению, не удовлетворяют, а предлагают лишь пустую цепь умозаключений по закону основания познания...»²

Вышеприведенные суждения Бруно, Вико и Шопенгауэра, переплавленные собственным сознанием Джойса, составляют, таким образом, философское основание его поздней эстетики. Как мы уже подчеркивали ранее, эстетика эта не выражена у Джойса эксплицитно в виде отдельных статей, а рассыпана во множестве частных высказываний в письмах и беседах с друзьями, но что еще важнее – воплощена непосредственно в поэтике его произведений, организуя их внутреннюю структуру.

Итак, «скорбный удел человеческого рода», «неизменность человеческой истории» и «многозначность» мира – вот те «постулаты» зрелого Джойса, которые окончательно сложились к моменту работы над «Улиссом». Противостоять такому миру в обыденной жизни Джойсу помогают «молчание, изгнанничество, хитроумие» – три оружия, которыми он довольно часто похвалялся перед окружающими. Но, будучи средствами эскапизма, они обеспечивали лишь внешнюю защиту от «недолжного бытия», которая укрывала от праздных глаз истинное оружие Джойса – его талант, в котором он никогда не сомневался и который служил оправданием всех его «внешних» поступков: «Борьба против условностей, которую я веду в настоящее время, затеяна мною не столько как протест против этих условностей, сколько ради того, чтобы жить в согласии со своей нравственной природой»³, – писал он брату еще в 1905 году, когда покинул Ирландию.

¹ Ibid. – С. 200.

² Ibid. – С. 201.

³ Джойс Д. Дублинцы; Портрет художника в юности; Стихотворения; Изгнанники; Статьи и письма. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», 2004. – С. 681.

Воспринимая собственный талант как нравственный долг, своего рода доблесть, Джойс следовал не только заветам Ибсена, но и собственной внутренней природе: «Я очень рано понял: останься я в Ирландии – начал бы разлагаться, а я вовсе не хотел загнивать, во всяком случае, если бы у меня и появилось такое намерение, я бы предпочел загнивать лишь по своей воле: думаю, никто не станет спорить, что в этом я никогда себе не изменял»¹, – подчеркивал он в разговоре с Артуром Пауэром.

Джойс был глубоко убежден, что «старая классическая Европа, которую мы знали с детства, быстро исчезает. Цикл закончился и вернулся к точке отсчета, и вот-вот появится новое сознание, оно создаст новые ценности»². «Новый порядок нашей эпохи – это вечный конфликт между двумя непримиримыми началами: он и пишет всемирную драму <...>. Вечные свойства человека – это воображение и половой инстинкт, а жизнь, подчиненная условностям, изо всех сил старается подавить и то, и другое. Из этого реального конфликта и происходит феномен современной жизни <...>. Новый климат этой эпохи заставит понять, что старый способ писать и думать должен исчезнуть (он исчезает уже сейчас и исчезает быстро)»³.

Произведением, призванным не только понять и приблизить эти изменения, но и всемерно «прославить ирландский гений», должна была стать новая книга «Улисс», которая была «задумана и написана в совершенно новом стиле»⁴. Этот стиль, уже частично нащупанный в предыдущих произведениях, но рассыпанный в них по частям и не доведенный до логического предела, должен был восторжествовать в «Улиссе» во всей своей полноте, мощи и блеске. Но что самое главное, он должен был быть подчинен особой эстетической сверхзадаче, которая перевернула бы все предыдущие представления о литературе.

* * *

Идея «Улисса», по словам самого Джойса, преследовала его «всю жизнь», но ей следовало «устояться»: «Улисс всегда был моим героем, даже во времена моей <...> юности. Однако мне

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 53–54 или с. 292 настоящего издания.

² Ibid. – P. 125–126 или с. 335 настоящего издания.

³ Ibid. – P. 126–127, 97 или с. 337 настоящего издания.

⁴ Ibid. – P. 130 или с. 339 настоящего издания.

потребовалось прожить почти половину жизни, чтобы достичь равновесия, необходимого для того, чтобы выразить себя»¹.

Основным условием писательской зрелости стал жизненный опыт: «“Улисс” – книга моей зрелости, и я предпочитаю мою зрелость моей юности. <...> В нем я лучше решаю проблемы <...>. В “Улиссе” я старался видеть жизнь ясно, видеть ее, я бы сказал, как некое целое»².

По первоначальному замыслу, относившемуся к 1904 году, «Улисс» должен был стать небольшим рассказом для сборника «Дублинцы» и называться «День мистера Блума в Дублине». Но постепенно рассказ о Блуме в сознании писателя соединился с повествованием о Стивене Дедале, главном герое «Портрета художника в юности», а затем возникла идея отправить этих персонажей, добавив к ним еще и жену Блума Мэрион, в путешествие, которое позволило бы автору описать многочисленные перипетии их существования. Пусть Стивен и Блум слоняются по городу физически. Мэрион Блум может совершить свое путешествие в воображении, не покидая собственной постели. Возникло и дополнительное условие: путешествие должно было быть вмещено в рамки одного дня – 14 июня 1904 года – и непременно совершаться в Дублине, которому надлежало символизировать все города мира, а героям романа соответственно – судьбы человечества. Для того чтобы эти конкретные судьбы приобрели вселенское значение, необходимо было ввести в роман дополнительные измерения – соотнести их не только с жизненными коллизиями прочих дублинских персонажей, но и с судьбами героев человеческой истории и культуры, отсюда должны были возникнуть многочисленные переплетения и пересечения «реальных» ситуаций с ситуациями мифологического плана (главной параллелью путешествия героев является параллель с путешествиями древнегреческого героя Одиссея), а также обогащение текста многочисленными реминисценциями и культурными кодами (историческими, литературными, политическими и т.п.), что в конечном итоге должно было превратить повествование в модель и энциклопедию человеческой истории и культуры в целом. Все это к тому же надлежало густо приправить остранивающим юмором, что должно было одновременно

¹ Ibid. – Р. 37 или с. 282 настоящего издания.

² Ibid.

«снизить» и «возвеличить» повествование, возведя его в ранг «человеческой комедии».

Вот какова была амбициозная цель Джойса, которая позволила бы ему реализовать собственную художественную задачу, которую он устами Стивена Дедала высказал в романе «Портрет художника в юности»: «...познать неподдельность опыта и выковать в кузнице моей души несотворенное сознание моего народа».

Для того чтобы более тесно сопрячь разнородные куски материала (что при энциклопедическом замысле было неизбежно), Джойс ввел в «каркас» своего романа дополнительные «подпорки»: указание времени действия (по часам) и предельно точную карту Дублина, которая должна была поддерживать «блуждания персонажей» по жизни локальной сопряженностью с реальными местами событий, а также разработал детальную схему соответствия эпизодов «Улисса» эпизодам «Одиссеи» Гомера, введя сверх того в каждый эпизод аналогии с частями человеческого тела, различными «видами искусства», характерной цветовой гаммой, образом-лейтмотивом, а кроме того – с различными типами наррации: каждый эпизод «Улисса» должен был использовать собственную повествовательную технику, а внутри нее зачастую и разные типы дискурса: «Это эпос о 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 в структурную схему целого) должно не только обуславливать, но и создавать свою собственную технику»¹, – писал Джойс Карло Ланити в письме от 21 сентября 1920 года.

Проследим теперь вкратце, как эти композиционные приемы, планы, схемы и аллюзии, организуя повествование, работали в тексте «Улисса».

* * *

Книга состоит из трех частей, объединяющих восемнадцать эпизодов. В первоначальном варианте названия эпизодов содержали прямые отсылки к гомеровскому тексту, но позднее

¹ Цит. по: Эко У. Поэтики Джойса. – С. 161–163.

Джойс снял их, заменив цифрами. Однако поскольку греческий контекст играет существенную роль в восприятии «Улисса», многие исследователи сохраняют первоначальные названия эпизодов в комментариях.

Первая часть – «Телемахида» (три начальных эпизода книги) – прелюдия к рассказу о Блуме. Ее надо воспринимать как «мост» между «Портретом...» и «Улиссом». Вторая – «Странствия Одиссея» (эпизоды 4–15) – самая протяженная, посвящена главным образом рассказу о Блуме. Третья – «Возвращение домой» (три последних эпизода) – объединяет всех героев под одной крышей, завершая их блуждания.

Первая буква первой части романа – «S» (Stately), второй – «M» (Mr Leopold Bloom), третьей – «P» (Preparatory). Эти буквы, с одной стороны, символизируют главных героев – рефлектирующего, сосредоточенного на себе Стивена, сосредоточенного на Молли Блума и Молли, сосредоточенную на Блуме («П» – Польди, уменьшительное от Леопольд). С другой стороны, S, M, P – это традиционные обозначения трех составных частей логического суждения: S (Subjectum) – логическое подлежащее (субъект), M (Medianum) – средний термин (связка), P (Praedicatum) – логическое сказуемое (предикат). В конце 17-го эпизода – непосредственно перед гигантским, без единого знака препинания «потокосм сознания» Молли Блум – в первом издании «Улисса» стояла большая жирная точка, традиционное обозначение для Q.E.D. – Quod erat demonstrandum – «что и требовалось доказать».

Первые три эпизода не имеют соответствий с частями человеческого тела, поскольку связаны со Стивеном – стихией духа и интеллекта.

1. «Телемак»: 8 часов утра. Сцена в башне Мартелло

Из «Портрета...» мы узнаем, что Стивен получил образование в иезуитском колледже, собирался принять сан. Однако, пережив кризис веры, он принимает решение покинуть Ирландию и уехать во Францию, где собирается овладеть писательским мастерством.

Между концом «Портрета...» и началом «Улисса» проходит, по-видимому, около года. Стивен снова в Дублине, куда его позвала телеграмма о тяжелом состоянии матери. Смерть матери привела Дедалов на грань морального и материального краха.

Отношения Стивена с отцом, и без того сложные, теперь зашли в тупик. Стивен считает, что отныне у него нет ни крыши над головой, ни родственных связей.

Он – наследник Одиссея Телемак, отправляющийся на поиски отца и дома. Его приятель Бык Маллиган (параллель – Антиной, самый дерзкий из многочисленных женихов Пенелопы, пользуясь отсутствием Одиссея, пытается стать хозяином в его доме) фактически изгоняет Стивена из башни Мартелло, которую Стивен снимает на собственные деньги, деля жилище с приятелем. Как Стивен Дедал, сам Джойс жил в этой башне с друзьями – Сэмюэлом Френчем и студентом-медиком, дублинским острословом, будущим поэтом Оливером Сент-Джоном Гогарти (который и послужил прототипом Быка Маллигана). Башня Мартелло, где происходит действие, – не только типичный атрибут ирландского ландшафта, но и символический дельфийский храм, средоточие мира, омфал, место нахождения оракула. Однако у Джойса оракул не истинный – это насмешник и богохульник Маллиган. Истинным оракулом может стать Стивен, но для этого ему нужно совершить свою «духовную одиссею», превратиться из юноши в мужа, обретя собственный жизненный опыт. Подобно тому, как Телемаку, отправляющемуся на поиски Одиссея, в образе Ментора является богиня Афина, дающая ему наставления, Стивену перед путешествием является его символ вдохновения – Ирландия, предстающая в облике старой молочницы.

Вид искусства, соотносимый с эпизодом, – теология. В нем в прямой и скрытой форме содержатся многочисленные пародии не только на обряды католического богослужения (например, чашка для бритья соотносится с чашей, потиром, в котором во время службы свершается таинство пресуществления; лестница в башню пародийно сопоставляется со ступенями алтаря, белые шарики – иронический намек на таинство превращения вина в кровь Христову). Многие слова Быка Маллигана отсылают читателя к ритуалам «черной мессы», например: «ибо <...> сие есть истинная христина» – т.е. женское тело, которое во время «черной мессы» становится алтарем. В мыслях Стивена, в словах Маллигана постоянно возникают имена святых и деятелей церкви.

Символ-лейтмотив – чаша для причащения.

Символические цвета эпизода – белый, желтый, золотой. Это не только цвета облачений священника в этот день неде-

ли, но цвет морской пены, солнца, цвета первых моментов творения мира.

2. «Нестор»: 10 часов. Школа мистера Дизи

Первая остановка Телемака в его странствиях – у мудрого старца Нестора, которому у Джойса иронически соответствует мистер Дизи, воплощение обывательской мудрости и рассудительности. Как Нестор – «укротитель коней», так и у мистера Дизи увлечение – лошади, скачки, что видно из убранства его кабинета. Отсюда символ этого эпизода – лошади, благородные гуингнмы, которые должны служить йеху (ситуация Свифта обыгрывается «наоборот»).

Поскольку вид искусства в эпизоде – история, весь текст насыщен многочисленными историческими аллюзиями. Не случайно обращение Стивена к английскому поэту Уильяму Блейку, к его мистическому толкованию истории, ее природы и ее истины. Эпизод открывается уроком истории в школе. Исторические реминисценции занимают важное место в рассуждениях мистера Дизи, который со времен О'Коннела «видел три поколения» (ср. о Несторе: «Был, говорят, он царем, повелителем трех поколений»). Симпатии мистера Дизи на стороне англичан. На это отчасти указывает и его имя, фонетически восходящее к «Дизи акту» (1860), земельному законодательству, ограничившему права ирландских землевладельцев и обеспечивавшему, напротив, права англичан.

Символ-лейтмотив – раковина. Для Стивена раковина – символ красоты и подлинной власти в отличие от монеты, символа, запятнанного кровью и горем. В эзотерическом смысле раковина – тело, лишенное души. Исторические даты, битвы – это пустые раковины, в которые ученые тщетно пытаются влить жизнь их воображения, иными словами, для художника Стивена – истинную жизнь.

Цвет эпизода – коричневый; как и зеленый, это один из национальных цветов Ирландии.

3. «Протей»: 11 часов. Стивен на берегу моря

После урока в школе Стивен идет по берегу в Сэндимаунте в сторону устья Лиффи, и постепенно в нем крепнет уверенность, что он не пойдет на назначенную встречу с Маллиганом, не вернется в башню Мартелло.

Эпизод начинается рассуждением Стивена о природе поэтического искусства, основные свойства которого он выводит из особенностей чувственного постижения человеком пространства и времени. Стивен синтезирует собственные представления, опираясь на самых разных мыслителей – Аристотеля, философа-идеалиста Бёркли, мистика Якоба Бёме и немецкого драматурга и эстетика Лессинга. Через сопоставление Стивена с аббатом-мистиком Иоахимом Флорским («отче аббат») «неистовый настоятель» ассоциируется с учеными-схоластиками. Стивен осмеивает свои юношеские мечты стать миссионером в Европе, пойдя по стопам «неистового Колумбана». Ирландский святой Фиакр (VII в.) изображается распивающим на небе пиво. Иронические характеристики даны и другим отцам церкви и видным церковным деятелям – Аквинат назван «косопузым», иронически описываются и «последний схоласт», итальянский философ Джованни Пико делла Мирандола, и «непобедимый доктор», английский философ и богослов XIV в. Уильям Оккам.

В сознании Стивена переплетаются обрывки философских систем, образы внешнего мира (берег, ловцы моллюсков, собака), воспоминания об утре в башне Мартелло, разговор с Маллиганом и Хейнсом, урок в школе, беседа с мистером Диззи, а также и более далекие воспоминания (детство, пребывание в Париже), всплывают цитаты, образы из прочитанных книг.

Данный эпизод соответствует четвертой песне «Одиссеи». Центральный образ – вечно изменчивое море, что подводит читателя к пониманию символа-лейтмотива эпизода – прилива, изменений, перевоплощений. Недаром и живые существа, и неодушевленные предметы, попадающие в «поток сознания» Стивена, подвергаются непрерывным метаморфозам. Собака, сопровождающая ловцов моллюсков, превращается в зайца, оленя, медведя, волка, тюленя, пантеру, леопарда. Тросточка Стивена – то меч, то жезл авгура, то посох пилигрима. «Меняется» и Маллиган. В эпизоде он упоминается несколько раз – при ассоциации со Свифтом («длинное лошадиное лицо»), нашествием викингов, с утопленником. Помимо прямых ассоциаций есть и скрытые – с оленем (олень по-английски «buck», а именно так по-английски звучит прозвище Маллигана), со щеголем («buck» по-английски и «щеголь»).

Есть и несколько явных текстуальных намеков на «Одиссею»: Протей живет на острове Фарос, у устья Нила. Греки называли

Фарос островом «неутолимого голода» – сравните у Джойса «остров неутолимой жажды».

Искусство, соотносимое с эпизодом, – филология, что символизирует занятия Стивена. Поэтому очень важное место занимают в тексте шекспировские аллюзии, в частности тема Гамлета, восходящая к одной из основных тем «Улисса» – теме отца и сына. Цитаты из «Гамлета» постоянно вплетаются во внутренний монолог Стивена: «Пощипывая кожу презирядно», «Ага, совсем как кит», «В чернь с серебром одетый», «Где грифель мой?». Тема Гамлета связывается и с утопленником, а также – путем сложнейших аллюзий – с темой матери («Я не мог спасти ее. Воды: горькая смерть»).

Из других литературных ассоциаций наиболее существенны цитаты из Суинберна, в творчестве которого тема вечно меняющегося моря играет важную роль.

Часто Стивен мысленно обращается к Джонатану Свифту, хотя ни разу прямо не называет его, ограничиваясь многочисленными намеками и аллюзиями. Ассоциации начинаются с библиотеки Марша, расположенной в ограде собора св. Патрика, деканом которого был Свифт. Есть намеки на сумасшествие Свифта в конце жизни. Гуинггнмы отсылают к «Гулливверу». Обращает на себя внимание одна фраза эпизода: «Кузен Стивен, вы никогда не будете святым», которая становится понятной лишь в связи со Свифтом и отсылает к словам английского поэта Джона Драйдена, обращенным к Свифту: «Кузен, вы никогда не станете поэтом».

В «Протее» рисуется и изменчивая картина ирландской истории. В этом эпизоде Ирландию олицетворяет скрывающийся в Париже фений Кевин Иген. Упоминаются и другие исторические личности: Ричард Берк, Артур Гриффит, Далькасси – ирландская династия X века, правившая страной в пору ее независимости, и многие другие. Все эти люди, да и история человечества в целом, представляются Стивену пустотелыми раковинами, оболочками, лишенными жизни и смысла. Но как и перламутровая раковина, мертвая жизнь продолжает переливаться всеми цветами радуги под лучами солнца, создавая причудливый, вечно изменяющийся рисунок.

Подобно Протею, древнегреческому старцу, наделенному даром принимать любой облик и предсказывать будущее, Стивен-поэт связывает отрывочные обрывки образов в своем воображении, последовательно превращаясь в каждый из них.

Такому состоянию соответствует и переливающаяся многоцветная гамма эпизода (у него нет отдельного доминантного цвета), и его изменчивый язык. Джойс широко использует средневековые архаизмы, современный сленг, слова, заимствованные из других языков – древнегреческого, латинского, французского, немецкого, – и занимается дерзким, но очень оригинальным словотворчеством.

4. «Калипсо»: 8 часов утра. Сцена в доме Леопольда Блума.

Блум готовит завтрак для своей жены Мэрион

В этом эпизоде начинается день главного героя – рекламного агента, еврея по национальности Леопольда Блума, который соотносится Джойсом с Одиссеем, едва ли не самым любимым образом писателя и самым «законченным характером человека» в мировой литературе.

Символ-лейтмотив эпизода – нимфа. Действительно, пятая песнь «Одиссеи» повествует о пребывании Одиссея у нимфы Калипсо, которая «насильно им овладела» и препятствует его возвращению на родную Итаку. Однако Зевс посылает к Калипсо Гермеса с приказом освободить Одиссея, а самому ему повелевает вспомнить о своем доме и народе. Нимфа Калипсо в тексте Джойса – не только фигура над супружеской постелью Блумов, но и сама жена Леопольда Блума – певица Мэрион Блум, испанка по происхождению, которая, несмотря на свои измены, крепко привязала к себе Блума. Итакой в данном случае становится Сион, Палестина, древняя историческая родина Блума, куда он постоянно устремляется в своих мыслях. Блум, подобно Стивену, не чувствует себя хозяином в доме, который посещает любовник Молли Бойлан. Как и Стивен, он ощущает себя изгнанником. Роль Гермеса у Джойса выполняет хозяин мясной лавки, польский еврей Длугач.

Важен иронический подтекст эпизода: еврей Длугач торгует свининой, которую не должны употреблять в пищу евреи. Ироническое снижение есть и в образе самого джойсовского Одиссея. В нем нет ничего величественного. О его царственности напоминает только имя Леопольд – царь, владыка мира. Даже в мелочах Джойс подчеркивает эту разницу: у Одиссея была собака, у Блума – кошка. У Одиссея – сын Телемак, у Блума дочь Милли, а сын Руди умер в младенчестве.

В этом эпизоде появляются – в довольно большом количестве – герои из других произведений Джойса, в частности из

сборника рассказов «Дублинцы»: мистер Маккой («Милость Божия»), Грета Конрой («Мертвые»). Присутствуют и символические реалии ирландской жизни. Например, картофелялина в кармане брюк Блума – своего рода талисман, данный Блуму матерью, напоминающий о голоде 1846–1848 годов (знаменитом картофельном неурожае, унесшем жизни почти половины ирландцев) и одновременно хранящий от несчастий тех лет.

Место действия – дом Блума на Экклз-стрит, 7. Орган, который символически представляет эпизод, – почка¹. «Искусство» – экономика, точнее, разумное ведение домашнего хозяйства. Цвет – оранжевый.

5. «Лотофаги»: 10 часов. Блум заходит на почту и получает письмо от своей знакомой Марты Клиффорд.

Посещает церковь и присутствует на утренней службе, заходит в аптеку, затем идет в городские бани

Во время своих странствий Одиссей и его спутники встречаются с мирным племенем лотофагов. Лотофаги угощают спутников Одиссея «сладко-медвяным лотосом», и те, вкусив этот дивный плод, позабыли обо всем, «утратив желанье назад воротиться». Одиссею пришлось силой затаскивать их на корабль. Джойс причисляет к лотофагам всех тех, кто находится в состоянии дурмана, наркотического опьянения – участников в церкви, евнухов, подвыпивших солдат, а шире – всех, кто не живет своим умом, подвергаясь воздействию «идеологии»: церковной, религиозной, политической.

Место действия – улицы Дублина, по которым идет Блум от своего дома к баням. Стоит вспомнить, что и Стивен Дедал в это время находится у воды, на берегу Дублинского залива.

Эпизод символически представляет половые органы. Ботаника и химия – «искусства» эпизода. В тексте постоянно упоминаются различные цветы. Все модификации фамилии Блума имеют в своей основе цветок. Блум – по-английски цветок, растение; венгерская фамилия Вираг (которую носил отец Блума, Рудольф,

¹ Символика человеческих органов, которая начинается в этом эпизоде, в общем виде восходит к идее мистического соответствия устройства Вселенной (Макромира) устройству человека (Микромира), в соответствии с которой каждая часть человеческого тела имела секретное значение. По всей видимости, Джойс ознакомился с основами мистики в период своего увлечения теософией, но в «Улиссе», как мы увидим ниже, мистические аналогии имеют не сакральный, а скорее произвольный, зачастую пародийный характер.

покончивший с собой за 18 лет до описываемых событий) также означает цветок, и, наконец, Блум подписывает свои любовные письма Марте «Генри Флауэр». Эпистолярная интрижка Блума имеет своим аналогом странные отношения Джойса с некоей Мартой Флейшман – реальной историей из биографии автора, тоже оставившей после себя любовную переписку¹. Совсем случайно описан Джойсом язык цветов, в котором названия каждого растения имеют свои символы: гвоздика – любовь, кактус – фаллос, незабудка – скромность, стыдливость, роза – любовь и красота, анемоны – хрупкость.

Сложной цепью ассоциаций «ботаническая» тема связана со сквозной темой книги – литературой. «Цветы праздности... в Ботаническом саду», упоминаемые Джойсом, – это синтетический образ «хрупких растений» – поэтических творений английских поэтов, в частности, «Цветы праздности» – цикл стихотворений в «Часах праздности» Байрона; «Хрупкий цветок» – стихотворение Шелли; «Ботанический сад» – стихотворение Эразма Дарвина.

В «половом» ключе обыграна и тема Гамлета: вглядываясь в афиши, Блум вспоминает, что одна из актрис играла Гамлета – мужскую роль. «А может, он был женщина. Почему Офелия и покончила с собой?» – внезапно «озаряет» Блума, который

¹ В 1918 году (в то время Джойсу было тридцать семь лет и он жил в Цюрихе), возвращаясь как-то домой, он встретил миловидную темноволосую прихрамывающую молодую женщину. Джойс последовал за ней, выяснил, что незнакомка живет неподалеку от него, что зовут ее Марта Флейшман, что у нее есть любовник-инженер. Джойс начал писать письма Марте, оставлял их на пороге ее квартиры, молил о встрече, на которую она неохотно согласилась лишь 2 февраля 1919 года – в день рождения Джойса. После этой встречи он стал реже писать свои страстные и странные письма, а свидания и вовсе прекратились. Отчасти из-за того, что о романе узнал настоящий любовник Марты, а может быть, Джойс попросту утратил интерес к этому эротическо-интеллектуальному эпизоду. Этот «роман» и странен, и характерен для Джойса. По свидетельству всех близко знавших его людей, он был хорошим семьянином, искренне любил Нору Барнакль, при этом, хотя она не давала ему никаких поводов, безумно ревновал ее, писал отчаянные, часто оскорбительные письма.

Эпизод с Мартой Флейшман он утаил от Норы. Марта же по чистой случайности сохранила письма Джойса к ней: ей было невдомек, что их автор – мэтр европейского модернизма. Правда, в старости, которая оказалась у нее трудной, эти письма ей очень помогли. Видный американский литературовед Ричард Элман нашел в конце 60-х годов Марту Флейшман, объяснил ей, каким сокровищем она владеет, и за весьма значительную сумму купил у нее письма, тем самым обеспечив «странной возлюбленной» Джойса безбедную старость.

по ассоциации «припоминает» теорию авторства Шекспира, выдвинутую Эдвардом Вайнингом.

Немалую роль играют в эпизоде различные запахи – духов, цветов, тела, благовоний и т.п., по большей части связанные с женщинами и с церковью. Большой эффект имеет наркотический эффект запаха. Это становится особо ощутимо в церкви, где Блум присутствует при таинстве причастия – евхаристии, которая, по замыслу Джойса, является символом-лейтмотивом эпизода. Задействован в эпизоде и геометрический символ – круг, который соответствует форме лотоса, а также потира, чаши для причастия.

6. «Аид»: 11 часов. Кладбище. Похороны Падди Дигнама

Шестой эпизод романа Джойса соответствует одиннадцатой песне «Одиссеи», в которой Одиссей спускается в царство мертвых Аид, или Гадес. Здесь его ожидают встречи со многими теньями. Некоторые дают Одиссею важные советы, объясняют ему причины его земных неудач. В Аиде Одиссей встречает тень матери, беседует с Сизифом, Гераклом и Агамемноном и узнает, что последний погиб от руки своей жены Клитемнестры.

Четырем рекам Аида в тексте эпизода соответствуют река Доддер, Большой и Королевский каналы и река Лиффи. Сизиф – это Мартин Каннингем, Цербер, пес о двух или трех головах, стерегущий Аид, – отец Гробби (обращает на себя внимание «говорящая» фамилия этого персонажа), Геракл – умерший школьный товарищ Блума Падди Дигнам, Аякс – национальный герой Ирландии Парнелл.

Место действия – сначала карета, которая везет Блума и его спутников на кладбище, а затем, во второй части эпизода – Гласневинское кладбище в северном пригороде Дублина. Путь похоронного кортежа от дома Дигнама до кладбища проходит через весь город. Отсюда обилие названий улиц, площадей, мостов, пабов, больниц. На своем пути карета минует Ротонду, крупнейший дублинский зал публичных собраний. На Королевском канале расположен и небольшой городок Моллинггар, где сейчас живет дочь Блума Милли, а еще дальше город Эннис (графство Клэр). Там находится отель «Корона», который содержал отец Блума и где он покончил с собой, о чем постоянно вспоминает Блум.

Среди множества действующих лиц эпизода – персонажи «Дублинцев»: Каннингем, Пауэр, Кернан, Хайнс («В день плюща»), Галлахер («Облачко»). Особого упоминания заслуживает спутник Блума – Саймон Дедал, отец Стивена. В этом эпизоде впервые пересекаются пути двух главных героев романа – Блума и Стивена: через окно кареты Блум видит «стройного юношу в трауре и широкополой шляпе»: Стивен носит траур по недавно умершей матери.

Центральный орган эпизода – сердце, которое упоминается здесь множество раз в различных значениях. Главный символ – Святое Сердце Христово, культ которого получил большое распространение в Ирландии в конце XIX века в память о видениях католической монахини Маргариты Марии Алакок, в которых она видела Христа, вкладывающего свое страдающее сердце в ее грудь. «Искусство» – религия. Символические цвета эпизода – белый и черный (жизни и смерти). Образ-лейтмотив – гробовщик. «Дом ирландца – его гроб», – с сарказмом говорит Джойс, перефразируя знаменитую поговорку: «Дом англичанина – его крепость».

7. «Эол»: Полдень. Редакции газет «Фримен» и «Ивнинг телеграф». Сюда приходит Блум, чтобы поместить объявление в газете.

После его ухода там же появляется Стивен Дедал

Место действия – редакции газет – определяет основной повествовательный прием Джойса в этом эпизоде: он разбит на небольшие отрывки по типу газетных заметок. Каждому присвоен отдельный заголовок.

По схеме гомеровских параллелей сцена в редакциях соответствует десятой песне «Одиссеи»: пребыванию Одиссея на острове бога ветров Эола. Эол в эпизоде – редактор Кроуфорд, его «остров плавучий» – пресса, а сами отрывки эпизода соотносятся с бурными ветрами, которые спутники Одиссея выпустили из мешка, подаренного Эолом.

На примере этого эпизода видно, сколь подвижны гомеровские параллели, сколько дополнительных значений содержит текст Джойса.

Центральный образ эпизода – ветер, упоминаемый множество раз в прямом смысле («Сквозняк с мягким шелестом подхватил листки <...>, целый ураган поднялся»), в переносном

(«Просто смешно, как эти газетчики готовы вилять, едва почувют, что ветер в другую сторону», «Эолова арфа»), а также в различных эллиптических и метонимических оборотах. Текст эпизода перенасыщен именами издателей, общественных деятелей, упоминаниями о событиях, попавших в газетные заголовки 16 июня 1904 года, которые создают широкую панораму человеческих «мнений», относящихся к одному дню человеческой истории, изображенному в «локальной» прессе.

«Искусство» эпизода – риторика, поэтому текст насыщен различного рода фигурами речи, сам список которых мог бы составить оглавление учебника по основам красноречия. Кроме риторических приемов каждый кусок имитирует различные виды журнально-газетного дискурса – фельетона, заметки, репортажа, язык «желтой прессы», научно-популярных изданий и т.д.

Орган, который символически представляет эпизод – легкие. Цвет – красный¹. Основной смысловой символ – редактор.

8. «Лестригоны»: Час дня.

Блум закусьивает в кабачке Дэви Берна

Место действия – улицы Дублина и паб. Орган, который символизирует эпизод – пищевод. «Искусство» эпизода – архитектура. Символический цвет отсутствует. Основной смысловой символ – полицейские, строем марширующие на обеденный перерыв.

По гомеровской схеме восьмой эпизод соответствует десятой песне «Одиссеи». Лестригоны – каннибалы, к которым попадает Одиссей, покинув остров бога ветров Эола. Тема людоедства несколько раз проскальзывает в тексте эпизода. Стержень текста составляют мысли Блума о еде, преследующие его все время, даже когда он уходит из паба. Лестригонами «физически» в эпизоде становятся зубы.

Процесс «пожирания», «поглощения» вызывает также ассоциации с «умерщвлением», так, например, во время своих собраний в дублинском Феникс-парке ирландские патриоты в знак неприятия политических противников, «оранжистов» («orange» по-английски – апельсин), поедают апельсиновые корки, симво-

¹ Интересно, что помимо общераспространенных значений (огонь, кровь) красный цвет архетипически соотносится с красной пастью змеи – жадной и агрессивной, кусающей и испускающей яд (что довольно точно характеризует прессу), а в ирландской культуре этот цвет почти однозначно связан с виновностью, что тоже для журналистики вполне характерно.

лически занимаясь людоедством. Причудливое переплетение смысловых ассоциаций, демонстрирующее многозначность текста Джойса, представляет пример с «костью Кормака».

Подавившись в пабе костью, Блум внезапно вспоминает строки из стихотворения ирландского поэта Сэмюэла Фергюссона «Погребение короля Кормака». В стихотворении Фергюссон отразил одно из преданий о легендарном короле Кормаке Мак-Арте, внуке знаменитого ирландского правителя Коннахта Ста Битв. По преданию, Кормак был основателем и первым законодателем Ирландии и за 135 лет до св. Патрика принял христианство, чем настроил против себя друидов, которые якобы вступили в сговор с нечистой силой и погубили Кормака: за обедом он подавился костью. Оглядывая жующую публику, Блум с отвращением представляет себе все человечество, где «каждый за себя, с зубами и ногтями», готов пожрать ближнего, и не только физически, но и духовно: «никогда не знаешь, чьи мысли пережевываешь». Но успеха в этом деле достичь трудно, так что даже св. Патрик, обративший языческую Ирландию в христианство (умертвивший язычество), не добился окончательного успеха («целиком не смог проглотить»): страна осталась варварской.

Сохранилось высказывание Джойса о работе над «Лестригонами». Однажды Фрэнк Баджен спросил, ищет ли Джойс в работе над текстом «*le mot juste*», «точное слово», понятие, введенное Флобером. «Нет, – ответил Джойс, – слова у меня есть. Теперь я ищу безукоризненный порядок слов в предложении. Такое точное построение фразы существует для каждой мысли¹. Его я и пытаюсь нащупать <...>. Я говорил, что моя книга – это современная «Одиссея» <...>. Сейчас я работаю над «Лестригонами», что соответствует пребыванию Одиссея у каннибалов. Мой герой заходит в паб. Есть мотив соблазна и в «Одиссее» – там это дочь короля каннибалов. Соблазн появляется у меня тоже, только в виде женских шелковых нижних юбок в витрине магазина».

9. «*Сцилла и Харибда*»: 2 часа дня. Библиотека.

Стивен Дедал ведет спор о Шекспире. Мимо окон проходит Блум, он направляется к лавке букиниста

В центре эпизода – дискуссия о Шекспире, в первую очередь – о «Гамлете». Дискуссия, по-видимому, началась еще до

¹ Поэтому, вероятно, Джойс и выбрал символическое соответствие эпизода искусству архитектоники.

«поднятия занавеса» и представляет собой весьма изощренный диалог в духе Платона. Недаром «техника» эпизода – диалектика, а орган, который символически представляет эпизод, – мозг, ум человека, равно способный к созиданию и разрушению.

Можно предположить, что дискуссия о Шекспире в основных своих моментах повторяет лекции о Шекспире, которые Джойс читал в Триесте с 4 ноября 1912 года до 10 февраля 1913 года (их текст пока не обнаружен). По отзывам современников известно, что лекции носили «психоаналитический характер». Правда, сам Джойс отмечал, что Фрейд и Юнг («эти Шалтай-Болтай») не оказали на него сколько-нибудь серьезного влияния, что его собственные психоаналитические штудии не более чем «игра ума» и что вообще теория Фрейда – «это только мост, через который он провел свои восемнадцать эпизодов»; когда же путь завершен, мост можно и взорвать.

«Искусство» эпизода – литература; действительно, все три рода литературы – лирика (многочисленные поэтические вкрапления в тексте), эпос (повествовательные пассажи), драма (мини-пьеса) – здесь представлены. «Сцилла и Харибда» – самый «литературный» эпизод «Улисса»: в нем в прямой, а по большей части в скрытой форме сосредоточено огромное количество цитат и аллюзий – столько же, сколько голов у мифологического чудовища Сциллы.

Согласно древнегреческому мифу, Сцилла обитала в пещере у одного берега пролива между Италией и Сицилией, а по другую обосновалась Харибда, обе они были готовы уничтожить мореплавателей, выбравших путь через пролив. Гомеровский Одиссей с большим трудом миновал пролив, потеряв часть своих спутников. У Джойса Сцилла и Харибда символизируют противоречивость ума, опасность спора, противопоставление аристотелевской и платоновской эстетики, мучительную духовную антиномию, колебания, сомнения, через которые обязательно должен пройти художник. Стивен внутренне мечется: он не знает, как и куда ему «плыть», где его место – в Париже или в Дублине. Он не знает, кто он: дерзкий юноша Икар или же звук, который не может высоко летать.

В эпизоде возникает, правда, ненадолго, и Блум, практически никем, впрочем, не замеченный. Это придает действию особый драматизм. Пока интеллектуализирующему Стивену

не до земного, реального Блума. Он не замечает его так же, как Телемак не заметил вернувшегося домой Одиссея.

Сцена в библиотеке – не инородное тело в композиции романа. Напротив, именно здесь впервые дана в развернутом виде основная тема всего «Улисса» – тема отца и сына. Она-то как раз и является стержнем рассуждений Стивена о Шекспире. Стивен как бы отрекается от своего физического отца, Саймона Дедала, и по признаку имени сближает себя с сыном Дедала Икаром.

В эпизоде участвует и упоминается ряд писателей Ирландского литературного возрождения: поэт-мистик Джон Рассел, Уильям Батлер Йейтс, Эдвард Мартин, состоятельный ирландский помещик, двоюродный брат Джорджа Мура, меценат, вместе с Йейтсом и Муром принимавший активное участие в создании ирландского национального театра.

Деятели Возрождения усердно занимались кельтским эпосом. Их литературный журнал был назван по имени матери богов Даны. Поэтому в эпизоде вспоминаются боги из кельтского пантеона: Энгус – бог юности, красоты, любви, находящийся в вечных поисках идеального друга, являющегося ему во сне; Мананаан Мак-Лир – легендарный богатырь, бог моря и т.д.

Рассказ Стивена о Шекспире – это, по сути дела, блистательный парад цитат и парафраз из трудов его исследователей и комментаторов: датского критика, литературоведа Георга Брандеса, Чарлза Уоллеса, Сидни Ли (его настоящее имя – Соломон Лазарь Ли – обыгрывается в тексте), Фрэнка Харриса. Знакомы Стивену и суждения английского поэта, драматурга, издателя Николаса Рау, полагавшего, что Шекспир сыграл за свою жизнь только одну роль – призрака в «Гамлете», и французского критика, писателя, ученого-филолога Эрнеста Ренана, назвавшего Шекспира «историком вечности». Вспоминает Стивен и «Лекции о Шекспире» Сэмюэла Кольриджа, в которых поэт восхвалял этого «несметноликого» драматурга за то, что он всегда держался «столбовых дорог» жизни, а также труд ирландского юриста Гамильтона Мэддела, проделавшего титаническую работу и выявившего в пьесах Шекспира всю охотничью и спортивную терминологию.

Стивен мастерски жонглирует и отсылками современников Шекспира: «слащавые сонеты» – определение критика Фрэнсиса Миреса; «плач души» – слова из знаменитого памфле-

та соперника Шекспира драматурга Роберта Грина, которые ошибочно относят к Шекспиру. Впрочем, как видно из текста, в этом памфлете Грин действительно весьма нелестно отозвался о Шекспире. Памфлет Грина издал поэт Четтл, возможно, послуживший прототипом Фальстафа (ср. у Джойса: «Четтл Фальстаф»). Цитируется предисловие друга Шекспира, английского драматурга Бена Джонсона «Памяти Уильяма Шекспира» к первому фолио драм (1623), где он назвал автора «Гамлета» «лебедем Эйвона» и сказал, что «восхищается им, но не доходит до идолопоклонства». В эпизоде упоминаются друг Бена Джонсона, шотландский поэт Уильям Драммонд из Хоторндена, знаменитый поэт-елизаветинец сэр Филип Сидни, отважные мореплаватели Дрейк и сэр Уолтер Рэли.

По существу, в эпизоде пересказывается вся биография Шекспира. Обсуждается вопрос, кем по профессии был его отец Джон Шекспир – перчаточником, как свидетельствуют сохранившиеся источники, мясником, как предполагает английский антикварий Джон Обри, ростовщиком или торговцем солодом, как считают Харрис, Ли и Брандес. Приводятся и другие апокрифические детали, например, преследование Шекспира сэром Томасом Люси, якобы заставившее поэта покинуть Стратфорд.

Возникает вопрос и об авторстве пьес Шекспира. По одной из версий, автором был английский философ Фрэнсис Бэкон, писавший в юности пьесы (ср.: «Шекспир – грехи молодости Бэкона»). Автор этой теории – американская писательница Делия Солтер Бэкон, «открывшая» в пьесах Шекспира и бумагах Фрэнсиса Бэкона некий шифр, который с ее точки зрения подтверждает авторство Бэкона. Теория Делии Бэкон нашла приверженца в лице американского политического деятеля и эссеиста Игнатия Донелли, автора труда «Великая криптограмма» (1887, ср.: «жонглеры цифрами и шифрами шагают по столбовым дорогам»). Свои изыскания Донелли осуществлял в городе Гастингсе (штат Миннесота), откуда ироническая фраза в тексте: «Какой же город, почтеннейшие мудрецы?»

Естественно, что эпизод, посвященный Шекспиру, насыщен цитатами из Шекспира. Обычно они никак не выделены, но даны в речи действующих лиц или же в их внутреннем монологе, часто в гротескном виде. Особенно много, около двадцати, цитат из «Гамлета». Функции их многозначны: показать, ска-

жем, в случае со Стивеном, собственную недюжинную эрудицию, передать внутреннее состояние говорящего или же думающего, найти в словах Шекспира аргумент в пользу какой-нибудь гипотезы о поэте, наконец, дать характеристику внешнего или внутреннего облика персонажа (например, о библиотекаре: «Он переступал на цыпочках туда и сюда, поближе к небесам, на высоту каблука» – ср. акт II, сцена 2). Джойс неоднократно цитирует и другие пьесы Шекспира: «Троил и Крессида», «Как вам это понравится», «Перикл», «Король Лир», «Виндзорские насмешницы», «Цимбелин», «Зимняя сказка», «Ромео и Джульетта», «Буря», а также поэмы («Венера и Адонис», «Лукреция») и сонеты.

Перечислить все цитаты невозможно и, видимо, не нужно: они тесно слиты с джойсовским текстом и «играют» лишь в контексте того или иного абзаца. В эпизоде встречаются также цитаты из Гёте, Мильтона, Малларме, Метерлинка, Блейка, Данте, Овидия, Мередита – список можно продолжать до бесконечности.

Цитаты и литературные ассоциации чаще всего даны у Джойса в пародийном осмыслении. Например, прочтя телеграмму Стивена, Маллиган начинает пародировать стиль крестьянских «диалектных» пьес Синга; не менее жестко Джойс расправляется с философами. Фома Аквинский – «толстопузый», его труд «Сумма против язычников» Стивен, по словам Маллигана, изучает в обществе «двух гонорейных леди». Аристотель у Стивена – «Стагирит, шалопай-школьник и лысый мудрец язычников».

Стивен-Джойс все время «играет» историческими событиями и именами. Афинские старейшины, осудившие Сократа на смерть, отождествляются с шинфейнерами¹. Возлюбленную Аристотеля Герпиллис Джойс сравнивает с фавориткой Карла II актрисой Нелл Гвин. Аристотель оставил Герпиллис один из своих домов, а Карл II, умирая, оставил наказ: «Сделайте так, чтобы бедная Нелл не голодала». Называя возлюбленную Сократа Мирто «Эпипихидионом» («душа моей души»), Джойс намекает на одноименную поэму Шелли, в которой описывается платоническая любовь. Обыграны имена и фамилии самого Стивена, Маллигана (Сынмаллиган, Рукмаллиган, Пак Мал-

¹ Шинфейнеры – члены партии сторонников независимости Ирландии – Шин феин (от ирл. Sinn fein – буквально «Мы сами»).

лиган – по аналогии с проказником Паком из «Сна в летнюю ночь» Шекспира), Эглинтон (Иго полн тон, Чин Чон Эл Лиин Тон), Листера (Квакерлистер), наконец, самого Шекспира (Rutlandbaconsouthamptonshakespeare – Ратлендбэконсуатхемптоншекспир – в одном имени слиты три главных претендента на авторство шекспировских пьес: Роджер Мэннерс, пятый граф Ратленд; Фрэнсис Бэкон; Генри Райсли, третий граф Саутхемптон). К сожалению, один из самых эффектных приемов подобной игры на имени при переводе неизбежно теряется: «Вилл» (уменьшительное от «Вильям») по-английски означает «воля», «завещание».

10. *«Бродячие скалы»: 3 часа дня. Улицы Дублина*

«Бродячие скалы» в «Одиссее» Гомера лишь упоминаются в рассказе о возможных путях, которыми должен проследовать Одиссей. Первый путь – между Сциллой и Харибдой – показан в предыдущем эпизоде. Второй путь, отсутствующий в «Одиссее», – между блуждающими скалами, смыкающимися и грозящими раздавить мореплавателей, – изображен в «Улиссе» подробно.

Композиция этого эпизода уникальна. Он состоит из 19 коротеньких сценок, в которых практически все действующие лица романа одновременно идут по Дублину между тремя и четырьмя часами дня.

«Бродячими скалами» в эпизоде становятся блуждающие по городу дублинцы, которые то приближаются друг к другу, то отдаляются. Одновременность происходящего (подобно мозаичной панораме одновременно происходящих событий, показанных отдельными кадрами на едином многооконном экране) показана нарративными средствами – путем вкрапления в каждую сценку фрагментов или фраз из других сценок. Все странствия и пути персонажей объединяет движущийся по городу в реальном времени и подчеркнуто реальном пространстве (четкий маршрут прослежен Джойсом по карте с соблюдением мельчайших деталей географии) кортеж вице-короля Ирландии, за которым наблюдают все персонажи. Структуру и технику эпизода можно назвать «лабиринтом». В известной степени композиция и стилистика «Бродячих скал» – модель всего «Улисса», а в метафизическом смысле эпизод символизирует блуждания, длинный и трудный путь.

«Искусство» эпизода – механика (в тексте немало ссылок на всевозможные механические изобретения и всевозможные технические «штуки»). Орган, который символически представляет текст, – кровеносная система человека: Дублин – тело человека, а его многочисленные улицы и переулки – артерии, по которым течет «кровь жизни».

Любопытна игра, которую Джойс ведет здесь с читателем. Он как бы сбивает с толку читающего, предлагая ему распознать того или другого, иногда уже даже встречавшегося, героя под другим, иногда «ошибочным» именем. Иными словами, и в этом совсем «неинтеллектуальном» (особенно по сравнению со «Сциллой и Харибдой») эпизоде по-прежнему важной остается сама идея времени, лица, личности. С идеей обмана тесно связана и идея иллюзий, разрабатываемая в эпизоде. Речь идет о самых разных иллюзиях – оптических, исторических, биографических, литературных.

11. «Сирены»: 4 часа дня. Отель «Ормонд». Перед свиданием с Молли сюда заходит ее антрепренер и любовник Бойлан.

Здесь же Блум пишет письмо своей возлюбленной по переписке Марте Клиффорд и слушает пение девушек

Значительное место в «Улиссе» занимает музыкальная тема: часто упоминаются композиторы, певцы, «звучат» известные арии, популярные песенки. Объяснений этому несколько. Музыка, как и искусство вообще, – неотъемлемая часть жизни человека. С другой стороны, Дублин рубежа веков – один из самых музыкальных городов мира: здесь гастролировали почти все европейские оперные знаменитости; музыка, вокальное искусство – постоянная тема разговоров дублинцев¹.

¹ В жизни самого Джойса музыка также сыграла важную роль. Музыкальность он унаследовал от отца, который, по свидетельству современников, обладал «лучшим тенором во всей Ирландии». Замечательный тенор был у самого Джойса, и его музыкальные учителя прочили ему блестящее будущее. Любопытно, что когда «Улисс» был уже напечатан и вокруг него кипели литературные страсти, соотечественники Джойса придавали всему этому мало значения. «Книги? – даже с некоторым удивлением спрашивали они. – Да, он как будто что-то написал. А вот его голос, как он? Все так же хорош?»

Не став профессиональным певцом, Джойс перенес музыку на страницы своих произведений (его первый поэтический сборник называется «Камерная музыка»; музыка – тема одного из лучших рассказов Джойса «Мертвые»). Более того, Джойс сделал музыкальное начало одним из компонентов своего новаторского стиля, тем самым предвосхитив и опередив синтетические поиски писателей XX века (В. Вулф, Рильке, Стриндберга и др.).

Первые страницы эпизода – набор непонятных фраз или же отрывков предложений. Эти страницы вызвали сначала недоумение, а потом и подозрения цензора (Джойс пересылал рукопись «Сирен» из Швейцарии в Англию во время Первой мировой войны). Цензор решил, что перед ним некий хитроумный шифр, но литераторы-профессионалы, к которым он вынужден был обратиться за помощью, проделали немалую работу, внимательно вчитавшись в текст, и уверенно заявили, что это, конечно, не шифр, а чрезвычайно экстравагантная проза.

В начале эпизода обозначено 58 музыкальных тем-лейтмотивов, которые проводятся, как это положено в музыкальном произведении, через весь текст. С точки зрения техники «Сирены» – один из самых изощренных эпизодов: аналогом стала классическая fuga, т.е. такое музыкальное произведение, которое основано на многократном проведении темы во всех голосах. Ассоциации с музыкой – искусством этого эпизода – возникают без труда. Текст насыщен строками из баллад, арий, песенок. Мелькают названия опер, фамилии певцов, композиторов. «Сирены» – это и самый «звучащий» эпизод «Улисса»: звенит колокольчик, цокают копыта лошадей в кортеже вице-короля Ирландии, кукует кукушка на часах, звучит в баре рояль и т.д. Кажется, весь Дублин поет, звенит, разговаривает. «Скрытые» цитаты (в данном случае немногочисленные), органично вмонтированные Джойсом в текст, тоже так или иначе ассоциируются с музыкой или звуками. Недаром орган, который представляет этот эпизод – ухо.

Кроме общей для «Одиссеи» и «Улисса» темы музыки, аналогия с гомеровским текстом выражена в эпизоде косвенным намеком. Артур Пауэр приводит слова самого Джойса о том, что в «Сиренах» он сравнивал официанток бара с сиренами (полу-женщинами-полуптицами) Гомера: «Барменши, тщательно причесанные, накрашенные, в элегантных блузках, прекрасны только до пояса. Ниже пояса – потрепанные, заляпанные пятнами юбки, бесформенные стоптанные туфли, штопаные чулки»¹.

¹ Этот «музыкальный» эпизод привлек внимание Анны Ахматовой. Впервые Анна Андреевна познакомилась с «Улиссом» в 1937 году. В одной из дневниковых записей о О.Э. Мандельштаме она пишет: «...смешили мы друг друга так, что падали на поющий всеми пружинами диван на “Тучке” и хохотали до обморочного состояния, как кодатерские (? – Е.Г.) девушки в “Улиссе” Джойса» (см.: Ахматова А.А. Листки из дневника // Вопросы литературы. – 1989. – № 2. – С. 184). Видимо, «кодатерские» девушки – это искаженное «кондитерские девушки»: ведь «сирены» Джойса – это настоящие кондитерские барышни мисс Дус и мисс Кеннеди, которые, как видно из текста, действительно то и дело хохочут.

12. «Циклопы»: 5 часов дня.

Столкновение Блума с националистами

«Циклопы» – самый политически заостренный эпизод «Улисса». Мишенью Джойса становится ирландский национализм, которым на рубеже веков и в первое десятилетие XX века были заражены определенные слои интеллигенции, в частности, близкие к Ирландскому литературному возрождению. Джойс воспринимал панирландизм как одну из форм ненавистного ему шовинизма, а потому обратил острие своей сатиры против собирательной фигуры Гражданина, знатока, почитателя и хранителя исконных ирландских традиций и обычаев. Прототипом Гражданина послужил Майкл Кьюсак (1847–1907), создавший в 1884 году Гэльскую спортивную ассоциацию, ратовавший за возрождение национального духа через приобщение к национальным видам спорта.

Хотя основа размышлений и пародий Джойса сугубо ирландская (фении, Ирландское литературное возрождение, в целом национальная история, литература, в частности ирландский героический эпос, предания, песни, баллады и т.п.), его сатира универсальна и направлена против любых проявлений национализма, шовинизма, догматизма. Гражданин, которому по гомеровской схеме соответствует одноглазый циклоп Полифем, – это псевдогерой со всеми полагающимися такой фигуре и такому явлению атрибутами; речь Гражданина – набор клишированных фраз, штампов, общих мест.

Техника эпизода – гигантизм. Монументально все: фигура Гражданина, его речения, его деяния, даже его собака. Монументален стиль: фразы бесконечны, поток сравнений неостановим, изобретательность в подборе метафор подавляет. Если Джойс обращается к истории Ирландии, то, чтобы прокомментировать соответствующий отрывок, пришлось бы переписать целый биографический словарь. Если он пишет о религии, то перед читателем без преувеличения «святцы». Если Джойс начинает выдумывать «говорящие» фамилии, возникает ощущение, что он не в состоянии остановиться.

Это же относится в равной мере и к пародированию: в тексте 33 вставки, в которых пародируются различные литературные стили, жанры (рыцарский, героический эпос, романтический и псевдоромантический стили, древнегреческие легенды, кельтские предания, язык теософии, стиль деловой

и коммерческой документации, язык прессы, научных статей и т.д.) Читатель мгновенно узнает предметы пародии по их стилистической окрашенности.

Через этот монументализм читатель должен «продрататься», лишь тогда он ощутит его как художественный прием.

Комический эффект возникает не только из-за постоянного нарастания информационной лавины, но и из-за того, что в нее Джойс вставляет «неожиданные» в данном контексте детали и фигуры: так, среди ирландских исторических деятелей мелькают Данте, Клеопатра, Цезарь, Магомет, Адам и Ева, Мальчик-с-Пальчик, названия шлягеров, популярных опер и всякой другой дребедени, которой забито сознание обывателя. Среди ирландских святых оказываются фальшивые персонажи, например, святая Мэрион Гибралтарская, а также святой Аноним и святой Псевдоним.

На фоне этой безудержной пародийно-комической стихии особенно пронзительно звучат простые мысли Блума о любви, сострадании, человеческом достоинстве. Блум, еврей, представитель гонимой, преследуемой нации, становится идейным противником Гражданина-Циклопа, ослепленного ненавистью ко всему неирландскому. На философском уровне противопоставление Гражданина и Блума можно расшифровать следующим образом: великану, колоссу, «мраморному человеку» противостоит человек обычный (everyman), не претендующий на многое, но гораздо более естественный и человеческий.

Словесная стихия эпизода кажется бесформенной лишь на первый взгляд. На самом деле здесь все организовано, взвешено и продумано. Как и в предыдущих эпизодах, текст насыщен гомеровскими аллюзиями. Полифем – одноглазый гигант, а потому здесь немало намеков на «одноглазие» в прямом (одноглазый адмирал Нельсон, налитый кровью один глаз собаки Гражданина и т.д.) и переносном смысле: «одноглазие» – это ограниченность, одномерность, однолинейность восприятия мира. Одиссей спасся от Полифема, скрыв свое настоящее имя. На последних страницах эпизода, формально соответствующих «спасению» Одиссея-Блума, также ни разу не упоминается имя Блума: он безымянен, он никто.

Наверное, не случайно и само количество пародийных вставок – 33, что заставляет вспомнить возраст Христа, с которым, особенно в конце эпизода, сопоставляется Блум. Правда,

Христос и Одиссей не единственные мифологические аналоги Блума: в сцене своего комического «вознесения» он превращается в Илью-пророка, а также в Икара.

Местом действия эпизода стал бар Барни Кирнана, излюбленное место встреч дублинцев на рубеже веков. У владельца этого заведения было необычное хобби: он собирал предметы, имеющие хотя бы какое-нибудь отношение к казни: наручники, револьверы, веревки и т.д. Все эти штуки он развешивал по стенам, никогда не смахивал с них пыль, убежденный, что атмосфера запустения придает особый дух его бару. В них, перенесенных в эпизод «Циклоп», без труда улавливается зловеющий смысл шовинизма.

Орган, который символически представляет текст, – мышцы. С одной стороны, это грубая мускульная сила, с другой – повествовательная техника, пародии, которые приводят в движение немудрящий сюжет эпизода. Ведь если мысленно изъять все пародии из текста, то эпизод станет коротким, а стиль простым и безыскусным: дублинцы, собравшиеся в баре пропустить стаканчик, судачат, обсуждают последние новости, сплетничают.

*13. «Навсикая»: 8 часов вечера. Блум отдыхает на берегу.
Наблюдает за прогуливающимися женщинами и детьми,
предается воспоминаниям о своей юности*

Место действия – берег Сэндимаунта. Здесь утром бродил Стивен Дедал, погруженный в размышления о природе времени, об искусстве, философии, религии. Теперь сюда пришел Леопольд Блум отдохнуть после трудного дня – похорон знакомого, встреч в редакции, ссор с ирландскими националистами, посещения вдовы Падди Дигнама. Его тоже одолевают думы, но иные: не дает покоя мысль о неверности Молли. Он твердо знает, что около пяти часов дня у нее был любовник.

Действие в этом эпизоде происходит на нескольких уровнях. Один – сугубо бытовой: молоденькие дублинские девушки пришли скоротать вечерок на берегу моря, привели с собой младших братишек. Детвора бегают, играет, шумит, девушки оживленно обсуждают городские новости, сплетничают, судачат, говорят об обновках и кавалерах. Одновременно в церкви идет вечерняя служба. Оттуда доносятся слова молитв и песнопений, в основном обращенных к Деве Марии. Эти высокие слова перемежаются с любовными мечтами двух главных героев эпизода – Леопольда Блума и Гертти Макдауэлл, дублинской красоти-

хромоножки. Блум и Герти незнакомы, но соблазнительный вид молоденькой девушки приводит Блума в сильное возбуждение.

В основу образа Герти Макдауэлл и «происшествия» на берегу моря Джойс положил реальный автобиографический эпизод¹. Для своей героини он выбрал имя из очень популярного и очень сентиментального романа «Фонарщик» английской писательницы Марии Камминс. В романе рассказывается душещипательная история Герти Флинт, бедной девушки, в душе которой кипят страсти. Но она, добродетельная христианка, обуздывает их. Герти случайно встречает на своем пути старого слепого джентльмена, которому сердце подсказывает, какая чистая благородная душа скрывается за скромным обликом Герти. Он платит за обучение Герти, она становится настоящей леди, выходит замуж за друга детства, бедного рабочего паренька, который благодаря своему труду, настойчивости и благочестию становится тоже настоящим джентльменом и замечательным мужем. Это классическое дамское чтиво Джойс безжалостно пародирует в «Навсикае».

Джойс дал довольно развернутое описание стиля, который он создал для этого эпизода: «Жеманно-слащавый, мармеладно-сюсюкающий, фимиам смешивается с культовыми песнопениями в честь Девы Марии, с мастурбацией, запахом моллюсков, красками на палитре художника, болтовней и устрашающим многословием».

«Многословие» – не случайное слово в этом перечислении. Технику эпизода Джойс определил как постоянное распухание, «опухолообразование». В самом деле, текст как бы «распухает» за счет вводимых в него скрытых цитат, которые, видимо, были на слуху у читателей начала века – строчек из популярных песенок, фраз из дамских журналов², которыми (Джойс это знал наверняка) зачитывалась Марта Флейшман, малозначительных хрестоматийных цитат из Шекспира, Киплинга, Томаса Мура. В свое время они производили комический эффект. Безусловно, смешно, когда дублинские девушки, глупые и необразованные,

¹ Имеется в виду ранее приведенный нами эпизод с Мартой Флейшман (см. примеч. к с. 154), произошедший в 1918 году. Именно встреча с Мартой навела Джойса на мысль о «Навсикае», над которой он и начал работать «по свежим впечатлениям» в 1919 году.

² Работая над «Навсикаей», Джойс не раз писал в Дублин своей тетке, прося ее прислать ему дамские журналы, дешевенькие молитвенники, которые могли быть у девушек типа Герти Макдауэлл. Ему было важно точно знать, растут ли деревья за сэндидаунтской церковью и видны ли они с берега.

говоря о самых заурядных вещах, фактически цитируют литературные произведения. Но современный читатель уже не увидит ничего забавного во фразе: «Раз не вышло, попробуй снова». А ведь это прямая цитата из стихотворения никому не известного теперь поэта Уильяма Хиксона (1803–1830).

Органы, которые символически представляют текст, – это глаз и ухо, богатые различными коннотациями. В эпизоде постоянно присутствуют всевозможные звуковые и зрительные образы: он очень живописен по цветовой гамме, вместе с этим наполнен слуховыми образами: Блум слышит пение в церкви, плач детей, шум волн, ветра. То, что происходит с Блумом, наблюдающим за Гертти, «виртуально» обыгрывает ситуацию непорочного зачатия, которое в раннехристианском искусстве изображалось в виде проникновения голубя Святого Духа в ухо Богородицы. Кроме того, в психоанализе глаз как источник галлюцинации (каковая, несомненно, наличествует у Блума) является скрытым символом женского лона. Возможно, глаз становится одним из символических образов эпизода и по чисто личным причинам. К тому времени Джойс уже знал, что ему грозит слепота, перенес глазную операцию. Известно, что в пору жизни в Дублине нередко, когда боль в глазах становилась особенно невыносимой, он приходил посидеть на берегу.

С другой стороны, видимо, хорошо знакомый и любимый берег соединился в его сознании с другим, мифологическим берегом, на котором прекрасная принцесса Навсикая – само совершенство, не оскверненное никаким физическим изъяном, – встречает Одиссея, выброшенного бурей на сушу. Одиссей наг, измучен, в нем трудно признать царственного правителя Итаки. Навсикая дает ему одежду, приказывает смазать его тело благовониями, и он покидает берег «другим человеком». Другим покидает берег и Блум-Одиссей. Встреча с Гертти Макдауэлл, современной Навсикаей, вдохнула в него психологическую мужскую уверенность, которую убила Мэрион – Калипсо¹.

¹ Сразу же после того, как эпизод «Навсикая» появился на страницах журнала «Литтл Ривью», разразился скандал: эпизод запретили в США. Сотрудников журнала вызвали в суд и обвинили в оскорблении общественной нравственности. На защиту текста поднялись писатели, художники, врачи, психологи. Говорили о новом искусстве, кубизме, психоанализе Фрейда, о том, что на дворе XX век. Но увы! Дело было проиграно из-за панталон Гертти Макдауэлл. Правда, этой детали женского туалета было суждено сыграть и другую историческую роль. Молоденькая американка Сильвия Бич (о ней уже шла речь выше) поняла, что скандал будет лишь способствовать успеху романа, и приняла дерзкое по тем вре-

14. «Быки Солнца»: 10 часов вечера. Родильный дом.
Жительница Дублина Мина Пьюрфой производит на свет своего
девятого младенца. Блум навещает ее.

Здесь в толпе студентов-медиков он встречает Стивена

Для понимания эпизода, пожалуй, особенно важно прояснить гомеровские параллели. После того, как Одиссей и его спутники покинули остров Цирцеи, благополучно миновали сирен и прошли между Сциллой и Харибдой, поздним вечером они высадились на острове бога Солнца Гелиоса – Тринакрии (современной Сицилии). Цирцея и прорицатель Тиресий советовали Одиссею не причаливать к этому острову: на нем паслись стада священных быков Гелиоса, убийство которых считалось тягчайшим преступлением. Однако утомленные спутники Одиссея не вняли его уговорам, потому что не захотели проводить ночь в открытом море, но пообещали Одиссею, что не тронут быков. И все же, как только Одиссей заснул, его товарищи закололи быков, чем навлекли страшный гнев Зевса, который уже на следующее утро наслал на них бурю. Судно потерпело крушение, многие спутники Одиссея погибли, сам он с трудом спасся. Его возвращение домой снова отложилось на неопределенное время.

Тучные стада белоснежных быков Гелиоса – символ жизненной силы, а их истребление, надругательство над ними для Джойса становится преступлением против «божественного дара жизни». Тотемический запрет на убийство «быков» принимает смысл запрета на «детоубийство», искусственное прерывание зачатия ребенка, а следовательно, покушение на целостность человеческого рода, возрождающегося в потомках¹.

менам решение печатать «Улисса» полностью. Поступок был замечательный, но в самом деле отчаянный: ведь впереди были еще более «безнравственные» эпизоды – «Цирцея», «Пенелопа» – и уже маячил настоящий судебный процесс над «Улиссом».

¹ Для самого Джойса тема рода имела глубокое и вовсе не религиозное, а скорее архетипическое значение. Вслед за Вико он придавал культурологический смысл этому понятию, которое символизировало связь между поколениями, которые на каждом витке существования воспроизводили и обыгрывали смыслы, накопленные предшествующим человечеством.

Артур Пауэр упоминает о разговоре, произошедшем между ним и Джойсом в Лондоне в 1931 году:

«– Я только что получил очень важное известие.

– Какое? – спросил я, думая, что речь идет о чем-то из области литературы.

– У Джорджо и Элен в Париже родился сын.

– И это все? – ответил я.

Место действия в «Улиссе» – родильный дом, где знакомая мистера Блума, миссис Пьюрфой, должна вот-вот разрешиться от бремени. В приемной больницы Блум встречается с группой студентов-медиков, Стивеном Дедалом, Хейнсом. Все они – кто серьезно, кто в игриво-скабрезной манере – обсуждают проблемы деторождения, смертности, контроля над рождаемостью. Пока они шутят и балагурят, ребенок успевает родиться, компания отправляется в питейное заведение Берка, чтобы отметить счастливое событие.

Для Блума, однако, самым важным, духовно волнующим событием становится встреча со Стивеном, который в его сознании почти полностью соотносится с его сыном Руди, умершим в младенчестве¹.

На протяжении всего разговора, часто разухабистого, а то и непристойного, Блум сохраняет величественность и серьезность, приличествующие его возрасту и той роли, которую ему отводит Джойс – роли «отца». Весьма усердствует в остроумии изрядно выпивший Стивен, который в конце эпизода отправляется со своим приятелем Линчем в дублинский квартал публичных домов.

С формально-языковой точки зрения эпизод отчетливо экспериментален. Пожалуй, в «Быках Солнца» читатель окончательно убеждается в том, что Джойс, как он сам говорил, «мог сделать со словом, языком все, что хотел». Трудно с уверенностью сказать, что лежит в основе стиля эпизода – пародийность или стилизация. Хотя первое впечатление в пользу пародийности, оно все же обманчиво. Различные «голоса» связаны со стилизацией под англосаксонские хроники, раннюю латинизированную английскую прозу, под манеру Бенъяна, Карлейля, Диккенса и многих других писателей². При этом Джойс внимательно следил за хронологи-

– Важнее этого ничего не может быть, – сказал Джойс твердо и со значением.

Внезапная догадка пронзила меня. Фраза «важнее этого ничего не может быть» означала, что родился новый Джойс» (см.: Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 155–156 или с. 354 настоящего издания).

¹ Именно из этого эпизода Анна Андреевна Ахматова взяла эпитафию для «Черепков», который у нее написан по-английски: «Он не оставит мать свою сиротою». Эти строки, как полагает Л.К. Чуковская (см.: Горизонт. – 1988. – № 4. – С. 56), «роднят поэму «Черепки» с поэмой «Реквием», которая тоже, как известно, обращена к сыну». Иными словами, А.А. Ахматова «выбрала» в эпитафии едва ли не главную тему романа – тему сына.

² Например, Стюарт Гилберт полагает, что начальные строки эпизода – это три восклицания, выдержанные в манере арвальских братьев, двенадцати римских жрецов, главной обязанностью которых было проведение публичных тор-

ческой последовательностью этих стилизаций: они должны были соответствовать медицинской схеме развития человеческого эмбриона, которая всегда лежала на его письменном столе.

В письме к Фрэнку Баджену Джойс в свойственной ему шутивно-серьезной манере сообщил: «Усердно работаю над «Быками Солнца». Идея – преступление против плодородия через стерилизацию акта зачатия. Техника – девятичастный эпизод, в котором нет внутренних делений <...>. В этом эпизоде все, в первую очередь язык, связано с предыдущими эпизодами и с тем, что происходило раньше с героями в течение дня. Кроме того, сам естественный процесс развития эмбриона соотносится с эволюцией в целом: <...> Блум – сперматозоид, больница – чрево <...>, Стивен – эмбрион. Что Вы об этом скажете?»¹

Образ-лейтмотив эпизода – матери, символический цвет – белый. Это цвет жизни по контрасту с черным цветом, цветом царства мертвых. «Искусство» – медицина. Орган, как уже можно было понять, – женская утроба².

15. «Цирцея»: Полночь. Квартал публичных домов в Дублине.

Сюда вместе приходят Блум и Стивен.

Стивен пьян, его избивают солдаты. Блум заботится о нем, воспринимая его как своего духовного сына

«Цирцея» – самый длинный эпизод романа. Действие здесь постоянно происходит на двух уровнях: реальном (в дублин-

жеств в честь римской богини плодородия. Торжества сопровождалась пением гимна, в котором через каждые пять строк повторялось слово «ура».

¹ На риторический вопрос Джойса позднее ответила Вирджиния Вулф, которая отнеслась к эксперименту в «Быках Солнца» с немалой настороженностью: «Достигая своей цели, Джойс мужественно отвергает все, что связано с традиционной событийностью повествования, его правдоподобием, связностью изложения – иными словами, со всем, что на протяжении поколений было принадлежностью прозы, что привычно будило воображение читателя».

Бернард Шоу, прочитав «Быков Солнца», был потрясен точностью изображения Джойсом особого типа – дублинского студента-медика – и даже предложил создать общество «Любителей Быков Гелиоса».

Сам же Джойс, закончив работу над эпизодом, как-то сказал: «Чтобы все это написать, мне понадобилось самому съесть целого быка». А Артур Пауэр в своих воспоминаниях отмечал, что «Джойс обладал столь впечатлительной натурой, что, когда писал «Быков Солнца», где дело происходит на Холлс-стрит, он отказывался от пищи, потому что его воображение неотступно преследовали недоношенные младенцы, ватные тампоны и запах дезинфекции (см.: Power A. *Entretiens avec James Joyce*... – P. 91 или с. 314 настоящего издания).

² «Быки Солнца» были последним эпизодом, опубликованным в журнале «Литтл Ривью», следующие эпизоды «Улисса» появились лишь в полном издании книги, выпущенном издательством Сильвии Бич «Шекспир и Компания» в 1922 году.

ском квартале красных фонарей) и фантазмагорическом, в сознании, а чаще – подсознании героев. Видения, фантазии, сны, галлюцинации, ночные кошмары, греховные помыслы, нереализованные намерения, надежды, воспоминания – все это в эпизоде обретает физическую плоть, а предметы (веер, мыло, картофелина и т.д.) – анимируются¹. Преобладают сексуальные мотивы. И не потому, что к этому обязывает место действия – дублинский бордель, но главным образом из-за психологического состояния Блума, тяготящегося собственной мужской несостоятельностью, изменами Молли. В описании сексуального опыта героев, безусловно, проявилось и отношение к сексу самого Джойса, в сознании которого он всегда соединялся с чувством вины².

«Цирцея» – самый динамичный эпизод «Улисса». Здесь все находится в непрерывном, хаотичном, нервном, беспорядочном движении. «Искусство» эпизода – магия. Техника – галлюцинация. В орбиту магии «Цирцеи» попадают искусство, политика, религия, наука. Все в истерике движения доведено властью и мыслью автора, который, по сути дела, и является настоящим героем эпизода, до пароксизма. Мертвые встают из гробов, бордель превращается в зал суда, в храм, где совершается черная месса. Однако все эти бесчисленные шизофренические метаморфозы не случайны, они имеют стройную внутреннюю логику, а вместе с ней и драматический смысл. За ними интересно следить, как, скажем, за развитием детективного сюжета, который может дать пищу уму, но не сердцу. Почти все персонажи, центральные и второстепенные, о которых шла речь в предыдущих эпизодах книги, возникают в «Цирцее». Наряду с ними здесь в фантазмагории сознания «действуют» и те литературные и политические персонажи, которым отведена наиболее важная роль в романе – Шекспир, Теннисон, король Эдуард VII, ирландские революционеры, в первую очередь Парнелл и его сторонники. Это не только серьезный, но и смеш-

¹ Такого рода психическую травестию, материализовавшуюся фантазмагорию современный зритель хорошо знает по фильмам Ингмара Бергмана и Андрея Тарковского.

² Во всяком случае, высказываясь по этому вопросу, Джойс нередко приводил в пример слова св. Фомы Аквинского, считавшего совокупление «гибелью души».

ной эпизод, во всяком случае, таковым его замыслил и считал Джойс¹.

Гомеровская параллель – превращение спутников Одиссея в свиней по воле волшебницы Цирцеи. Человеческий облик сохраняет только Одиссей; в этом ему помогает волшебное растение, подаренное Гермесом. Гермес появляется и в конце джойсовской «Цирцеи». Это умерший сын Блума Руди, любовь к которому и есть то волшебное растение, что хранит Блума в этой жизни.

Дополнительные литературные источники эпизода – «Фауст» Гёте, в первую очередь сцена «Вальпургиева ночь», и «Искушение св. Антония» Флобера. Особенно много сходного в «Цирцее» с произведением Флобера. Дело не только в прямых и скрытых цитатах. Схожи сюжетные ходы в галлюцинациях героев: например, в видениях св. Антония часто появляется царица Савская. Ее аналогом в «Цирцее» становится Молли.

Особенно важна концовка эпизода – появление Руди. Здесь бессмысленное движение кончается. Воцаряется тишина, покой, магия теряет свое очарование, духовная реальность вступает в свои права. Неслучайно символическим цветом, выбранным Джойсом для эпизода, становится фиолетовый, в литургии связанный с покаянием и искуплением: соединенный в равных частях красный и синий объединяют любовь и мудрость.

Символ-лейтмотив эпизода – шляха, символический орган – двигательный аппарат.

*16. «Эвмей»: Час ночи. Блум и Дедал бредут
по ночному Дублину. В дешевой харчевне выпивают
жидкое какао и беседуют с матросом*

Шестнадцатый эпизод открывает третью, последнюю часть романа – «Возвращение домой». После шума, суеты, бесконечных перевоплощений «Цирцеи» читатель попадает в совсем иную атмосферу. Блум, спасший пьяного Стивена от неприят-

¹ Как вспоминает жена Джойса Нора, работая над эпизодом, Джойс немало смеялся. На ее вопрос, над чем же он смеется, Джойс ответил: «Мне весело всем этим владеть». Он очень долго работал над «Цирцеей», переписывал эпизод девять раз. Скупой на похвалы и другим, и себе, завершив работу, он заметил: «Что ж, это лучшее, что я написал».

ностей с полицией, ведет его к себе домой по ночным улицам Дублина. Стивен еще не успел протрезветь, Блум чувствует себя очень утомленным после всех событий дня и после скандала в публичном доме. Эту усталость, сбивчивость мыслей, путаность ассоциаций и должна передать проза. Поэтому то и дело возникает внутренний монолог, в котором предвосхищается последний эпизод романа, нередко отсутствуют знаки препинания. Поэтому часто такими монотонными, нудными, растянутыми бывают периоды и целые абзацы. Во всем чувствуется усталость. Проза, как однажды заметил Джойс, «буксует от утомления».

В философско-этическом отношении этот эпизод очень важен. В дешевенькой забегаловке, где собираются дублинские возчики, происходит, наконец, окончательная встреча Стивена и Блума, сына и отца, молодости и зрелости¹.

Ведущая, постоянно варьирующаяся тема эпизода – возвращение в отчий дом. Впрочем, как всегда, Джойс трактует тему расширительно: поэтому здесь поминается и Синдбад, и Летучий Голландец, и Парнелл, который, как птица феникс, должен возродиться и вернуться в Ирландию. Поэтому Блум соотносится не только с Одиссеем, но и с Агасфером, и вообще с любым странником и изгнанником.

Надо заметить, что и сам Джойс возвращается в этом эпизоде ко многим ранним темам, скажем, к тем, что он затрагивал в «Портрете художника в юности» или же в «Джакомо Джойсе». «Эвмей» – эпизод при всей сдержанности письма Джойса очень личный. В значительной степени отношения героев, прежде всего Стивена и Блума, по типу напоминают те, которые были у самого Джойса с отцом и братом Станиславом, отношения «притяжения и отталкивания»².

¹ Известный критик Сирил Конноли писал по поводу «Эвмея»: «Весь смысл «Улисса» – в едином мгновении близости Блума, смешного, комического персонажа, к Стивену, которого он вытащил из пьяной драки. У Блума умер сын. У Стивена, впрочем, отец жив. Но дело, конечно, не в этом: важно духовное отцовство».

² В детстве Джойс восхищался отцом, которого знал буквально весь Дублин. Повзрослев, он стал тяготиться им, а позже и стесняться. Однако его смерть пережили мучительно. Не меньшей сложностью отличались его отношения с младшим братом, который был отчасти его литературным секретарем. У Станислава было литературное дарование, конечно, не сопоставимое с талантом брата. Естественно, что он всегда находился в тени Джеймса, или, как он называл брата, Джима. Переносить это Станиславу было не очень легко. Если он и не завидо-

Действие происходит в «хижине Эвмея» – «Приюте извозчика», куда Блум приводит Стивена. Орган, который символически представляет эпизод, – нервная система (немало истрепанная за время долгого путешествия). «Искусство» – мореплавание, а потому и главный символ-лейтмотив – моряк, мореплаватель. Но, конечно, Джойсу в первую очередь важен пловец в море житейском.

Техника эпизода напоминает ту, что использована Джойсом в «Телемаке». Разница – в «зрелости прозы»: там была проза юная, молодая, дерзкая, спешащая; теперь она зрелая, умудренная опытом, а потому несколько утомленная. В «Телемаке» фигурировали персонажи молодые. В «Эвмее» все, кроме Стивена, – люди в летах.

Гомеровские параллели, видимо, следует искать в прямых соответствиях: скажем, хозяин «Приюта извозчика» – Эвмей (в «Одиссее» – пастух, старый слуга, которому Одиссей открылся, прибыв на Итаку). Особенно важна тема узнавания, у Джойса несущая в себе момент двойственности – возможного понимания или непонимания сущности человека. Одиссей по совету Афины появляется в хижине Эвмея, изменив свое обличье. Телемаку еще предстоит узнать отца. Так и Стивену еще предстоит узнать Блума, понять, что несет в своем сердце этот нелепый, путающий литературные цитаты и композиторов человек.

17. «Итака»: 2 часа ночи. Блум приводит Дедала к себе домой.

*Они беседуют, Блум предлагает Стивену
переночевать у него. Стивен покидает дом Блума*

По замыслу Джойса «Итака» должна символически представлять не отдельный орган человеческого тела, а его костяк целиком. Кости – события дня. И, наконец, поскольку симво-

вал славе брата, то все же ревновал его к успеху, к именитым друзьям. Вопреки воле Джойса Станислав не раз выступал его критиком, причем отнюдь не всегда лицеприятным. Так, он не принял некоторые эпизоды «Улисса», а «Поминки по Финнегану» считал книгой не просто неудачной, но свидетельствующей о «размягчении мозгов брата». Станислав оставил бесценные дневники, в которых запечатлел образ Джеймса Джойса. Вот одно из его наблюдений: «Думаю, что со временем Джим станет для Ирландии тем же, чем Руссо для Франции <...>. Джим умел располагать к себе людей, но по сути своей не был милым и приятным человеком <...>. Вот он сидит на коврик у камина, обхватив руками колени, чуть закинув голову назад, на его вытянутом лице пляшут отблески пламени, а потому оно кажется лицом индейца – жестоким, непреклонным. Если вы сделаете Джиму любезность, не ждите любезности в ответ <...>».

лическое «искусство» эпизода – наука, в нем настойчиво звучит вопрос: «...как понять и объяснить жизнь?». Неслучайно и то, что предметом-лейтмотивом эпизода является зеркало – смотря в него, мы не получаем ответов, оно отражает лишь то, что существует.

Скиталец, странник, путешественник вернулся, приведя с собой своего сына, обретенного Телемака. Что-то бормоча себе под нос, устало вспоминая события минувшего дня, в которые вклиниваются обрывки песен, разговоров, цитаты, Блум и Стивен Дедал медленно бредут по городу.

Возможно, читатель удивится, узнав, что «Итака» – самый любимый эпизод Джойса во всем романе: ведь текст являет собой бесконечный перечень предметов, событий, имен. Так и кажется, что это инвентаризация всего, попавшего в поле внимания Блума, который возвращается со Стивеном на свою Итаку – Экклз-стрит, 7. Как и его «литературный родственник», Блум пришел ночью, никем не признанный, проник в дом тайно, не через дверь: у него, как и у Одиссея, не было ключа.

Технику, использованную в эпизоде, Джойс назвал «объективным катехизисом». В соответствии с канонами катехизиса текст выдержан в форме вопросов и ответов. Объективность достигается за счет абсолютной – во всяком случае, внешне – эмоциональной неокрашенности повествования. Напомним, что «Итака» – это второй эпизод в третьей части романа. По замыслу Джойса он должен соотноситься с эпизодом «Нестор» в первой части. Там в повествовании главную роль играли вопросы, которые, однако, отнюдь не бесстрастно-объективно, напротив, весьма эмоционально задавал своим ученикам Стивен, а потом Стивену – мистер Дизи. В «Итаке» возникает впечатление, что автор «помешался» на ответах, содержащих неимоверно большое количество информации. Ведь даже самое простое, самое банальное действие влечет за собой многословное, подробное, утомительное объяснение – например, Блум открывает кухонный кран, и за этим следует рассказ об устройстве дублинского водопровода, всех свойствах воды, ее утилитарных качествах и формах, обо всех водных бассейнах и пространствах, и т.д. и т.п.

Обсудив с Блумом таким манером, кажется, все на свете (одних затронутых тем были сотни, а ответов на вопросы – тысячи), Стивен покидает его дом, Блум же подводит итоги дня.

Стивену – обретенному было сыну – в этих размышлениях места нет. Надежда на глубокое родство натур не сбылась, зато осталась Молли, под бочок к которой и направляется уставший от своих долгих дневных странствий «Одиссей».

Итоги «Итаки» (которая завершает странствия Блума и Стивена, хотя в композиции книги за ней следует «Пенелопа», посвященная уже только Молли), а следовательно, и романа в целом подвел сам Джойс, когда в письме Фрэнку Баджену от 28 февраля 1921 года написал: «Все события разрешаются в свои космические, физические и психические эквиваленты; например, прыжок Блума во двор, набирание воды из крана, мочеиспускание во дворе, курительный конус, зажженная свеча и статуэтка, – так что не только читатель будет знать все и знать в самом лобовом и холодном виде, но в итоге Блум и Стивен превращаются в небесные тела, в странников, подобных тем звездам, на которые они смотрят».

Неслучайно поэтому в первоначальном варианте цветового соответствия эпизоду у Джойса фигурировал «цвет млечного пути». Впрочем, впоследствии он посчитал, что выделять какой-либо цвет для «Итаки» необязательно.

18. «Пенелопа»: Глубокая ночь. Поток сознания засыпающей Мэрион. Пронесются воспоминания о прошедшем дне.

В полусне она размышляет о своих отношениях с мужем, любовником и теми мужчинами, которые были в ее жизни

В мае 1921 года Джойс писал: «Кончаю работу над математическо-астрономической, физико-механической, геометрическо-химической сублимацией Блума и Стивена (черт бы их побрал) и вскоре приступлю к последнему амплитудно-криволинейному эпизоду “Пенелопа”».

Читателя, одолевшего семнадцать эпизодов «Улисса», удивить трудно. Но все же конец поражает – сорок с лишним страниц текста, рискованного даже с точки зрения ко всему привыкшего человека XX века, текста, на первый взгляд представляющего собой одно предложение, к тому же без единого знака препинания. На самом деле эпизод состоит из восьми гигантских, лавинообразных предложений, в первом из которых – две с половиной тысячи слов.

Место действия – постель Молли Блум. Это уже не чисто физическое пространство, а пространство метафизическое, сфе-

ра сознания засыпающей героини, которая вспоминает не только прожитый день, но и всю свою женскую жизнь. Время действия неизвестно – возможно, это два или три часа ночи, а может быть, вечность. Орган, который символически представляет текст, – условно говоря, плоть. Но этому тексту, по замыслу Джойса, «не нужно было символизировать какое-либо искусство». Символ всего эпизода – земля. Ведь только поначалу Молли – самая обычная женщина, буржуазка с Экклз-стрит, ирландская мадам Бовари. Постепенно она вырастает до гигантского символа Матери-Земли Геи, она – сама природа, начало начал. В «первобытно-нерасчлененном» сознании героини органично переплетено «высокое» и «низкое», духовное и материальное, натурализм и романтизм, который становится особенно заметен на последних страницах романа. Ритм монолога – ритм, передающий движение и вращение Земли. В тексте поэтому есть несколько опорных слов, или, по Джойсу, слов-лейтмотивов: это не только «самое позитивное слово в английском языке – слово “да”, которым все начинается и все кончается», как писал Джойс, но также слова «женщина», «мужчина», «он».

На всем протяжении эпизода время в нем демонстрирует хаотическую неупорядоченность, но к концу ясно и недвусмысленно обращено вспять. И это обратное движение производит поразительный эффект – эффект возвышения. Подобно Стивену и Блуму в предыдущем эпизоде, где они разлагаются на атомы и превращаются в человеческие песчинки в океане бесконечности, Молли тоже превращается в нечто иное, идя в своих воспоминаниях от сегодняшнего дня к прошлому – к истокам собственной души. И если в символическом плане это возвышение до образа Матери-Земли, то в плане реальной женщины – это возвращение певички Мэрион к своей юной ипостаси – молоденькой, влюбленной Молли, какою она была на своем первом свидании, когда без рассуждений и сомнений отдалась самому главному в мире чувству – любви – и сказала «да»...

Каковы же в этом эпизоде аналогии с текстом Гомера? Разве есть что-нибудь общее между Молли Блум и Пенелопой, которая в культурном сознании уже давно стала символом женской верности и терпения? Все считали Одиссея умершим, но его Пенелопа продолжала ждать мужа и надеяться. Ей было непро-

сто: дом заполняли женихи. Она обещала дать ответ, когда закончит ткать покрывало с затейливым узором. А чтобы работа продолжалась бесконечно, ночью распускала сделанное за день. Покрывало с затейливым рисунком – это и «поток сознания» Молли Блум, и восхитительно сотканная книга Джойса «Улисс», вся прелесть которой состоит не в ответах на поставленные вопросы, а в бесконечном задавании новых, в плетении бесконечных словесных узоров...

Для Джойса понимание – это вечная борьба, движение, истинная жизнь, на этом пути есть падения, ошибки, но есть главное – преодоление (именно это, подобно Пенелопе, и должны сделать его читатели). Конечно, этот чародей слова и стиля специально расставляет для нас ловушки. Он словно говорит: «Ну-ка попробуйте преодолеть еще и эту. Что, не выходит?» Он требует от нас отказа от привычных представлений.

Джойс вовсе не хочет победить своих читателей, он хочет, чтобы они победили его.

* * *

Непосредственно над текстом «Улисса» Джойс работал с 1914 по 1922 год в Цюрихе, Триесте и Париже. С марта 1918 по август 1920 года книга печаталась отдельными выпусками в нью-йоркском журнале «Литтл Ривью», а в виде полного издания вышла ограниченным тиражом в 1922 году в Париже в издательстве Сильвии Бич «Шекспир и Компания».

«Улисс» великолепно выполнил все задачи, которые ставил перед собой Джойс, а эффект от его появления превзошел самые смелые ожидания автора. Потрясение, которое испытали читатели, можно понять. Текст Джойса ставил под вопрос такое количество основ, укорененных в обществе и литературе, что этот факт просто нельзя было проигнорировать: он вызвал либо к прославлению, либо к отмщению.

Оставим в стороне лицемерие критиков и публики, обвинявших роман в безнравственности: оценка рамок допустимого в искусстве относится к области общественной морали, которая продемонстрировала в XX веке такие страшные примеры своего упадка, по сравнению с которыми натуралистический лепет трех эпизодов «Улисса» кажется в прямом смысле младенчески невинным.

Оставим в стороне обвинения в безбожии, «клевете на человечество», национальной индифферентности и социальной неангажированности: они столь же банальны, сколь и несправедливы по отношению к любому художнику, не идущему на поводу у агрессивного большинства.

Гораздо более серьезными представляются упреки со стороны писателей, которые почувствовали в «Улиссе» не просто очередное безобидное новаторство, но подрыв основ литературы.

Ведь если внимательно вдуматься в претензии к Джойсу, то суть их сводится к пресловутому «новому реализму» – тем изобразительным средствам, которыми воспользовался Джойс в «Улиссе».

И здесь хор звучал единодушно: «бессвязность» повествования, «распад основ литературного письма», «отсутствие меры и вкуса», «перегруженность местными аллюзиями», «атомизация изображения», «сложные загадки», «превращение текста в абракадабру», «формальные ухищрения», «краски ради красок», «пустое экспериментаторство», даже «неуважение к читателю» и – вот уж поистине торчащие ослиные уши – «опасность, что его примеру последуют остальные», а отсюда и сакраментальный вывод: Джойс – «дутая величина».

Относительно «бессвязности повествования», вероятно, не стоит говорить особенно много: книга Джойса, как мы видели, крепко сбита в сюжетном отношении, ибо «связок» на всех уровнях – метафорическом, символическом, топографическом и т.п., пожалуй, даже излишне много. «Улисс» устанавливает связность повествования также способом симфонического звучания лейтмотивов и способом монтажа, о чем речь пойдет ниже. Нет в книге, правда, четко прослеженной «эволюции героев», как нет в ней и привычных конфликтных ситуаций, однозначно разрешаемых в конце. Но ведь эти особенности характерны прежде всего для романа и драмы, а ни тем, ни другим книга Джойса явно не является, хотя именно романом ее чаще всего и называют.

С нашей точки зрения, это укоренившееся жанровое определение глубоко ошибочно. «Улисс» решительно не укладывается в рамки какого-либо проблемного повествования потому, что идейная проблематика в нем отсутствует полностью. Повест-

вования подобного рода, описывающие «состояние умов и нравов» определенной части людского сообщества или человечества в целом относятся к жанру нравоописания: таковы многие шедевры мировой литературы – «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле, «Мертвые души» Гоголя, «История одного города» Салтыкова-Щедрина, «Путешествия Гулливера» Свифта и т.п. Искать в этих произведениях следы романских структур и типично романских персонажей попросту некорректно. Если уж и относить «Улисса» к какому-то литературному жанру, то ближе всего он окажется именно к нравоописанию, хотя и это не совсем так. Скорее его следует считать квазижанровым образованием, свидетельством и первым образцом распада традиционных жанровых структур повествования.

«Перегруженность местными аллюзиями» – явление распространенное в литературе, что также не требует дополнительных оправданий. Приведем в пример все того же Рабле и Данте: их тексты столь же немыслимы без подробного комментария, как и «Улисс» Джойса; да и в любом литературном тексте, будь то даже простенькая волшебная сказка, при внимательном отношении к нему можно выловить определенное количество коннотаций, которые будут нуждаться в справочном аппарате.

Объявить «загадочными», «эзотеричными» и «сложными» с гораздо большим основанием можно все без исключения тексты трубадуров или скальдов, причем подобные произведения не оставили нам подробных «ключей» к своему толкованию, как это сделал автор «Улисса». В принципе же любой текст, даже самой прозрачной структуры, при герменевтическом подходе к нему выявит такие мощные пласты дополнительных и неявных значений, что говорить всерьез о простоте литературного произведения будет весьма опрометчиво.

Остается, пожалуй, лишь одно фундаментальное обвинение – «распад основ литературного письма», на котором следует остановиться более подробно.

* * *

«Подлинный гений человека живет в его черновых записях. В этих неожиданных озарениях заключается суть его таланта. Позднее он может применить этот талант, чтобы создать из

них “Гамлета” или “Тайную вечерю”. Но если эти подготовительные наброски будущего великого произведения не содержат ничего значительного, то произведение будет лишено смысла, даже если и будет великолепно задумано. Кто из нас может сказать, что повелевает своими черновиками? Они – такая же врожденная черта человеческой личности, как голос или походка»¹, – это признание Джойс сделал Артуру Пауэру уже после выхода «Улисса», когда жил в Париже и работал над «Поминками по Финнегану».

В этом кратком замечании сосредоточена вся суть эстетики позднего Джойса. Используя термин М.М. Бахтина, он говорит тут о «доминанте» своего творчества, той «маниакальной идее», которая побуждает автора к созданию произведений и в неявном виде определяет основную проблему, которая его занимает. Джойс был убежден, что ни замысел произведения, сколь бы велик и глубок он ни был, ни тематика, ни затронутые автором проблемы не определяют сущность творчества столь полно, как та манера изображения, которую он использует в своем произведении. Манера эта – врожденное свойство личности, рождающееся в глубине ее мироощущения и корнящееся в свойствах собственной фантазии: «Когда пишешь, необходимо создавать впечатление, что внешний облик вещей постоянно меняется: в зависимости от настроения, от минутного побуждения, и это полностью противоположно тому, что мы видим в неподвижном классическом стиле. ...*Важно не то, что написано, а то, как писатель это пишет* (выделено мною. – Е.Г.). С моей точки зрения, современный писатель должен быть прежде всего авантюристом, человеком, готовым разделить любые опасности и, если нужно, дать произведению поглотить себя целиком. Другими словами, мы должны писать, постоянно подвергаясь риску: в наше время все вещи вовлечены в поток изменений, и для того, чтобы иметь истинную ценность, современная литература должна отражать этот поток. В “Улиссе” я постарался изобразить многочисленные изменчивые состояния, из которых состоит социальная жизнь одного города – все то, что его позорит, и все, что его возвеличивает. Иными словами, мы хотим избавиться от классической мане-

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 122 или с. 333 настоящего издания.

ры, с ее устойчивыми, жесткими структурами и теми ограничениями, которые она накладывает на наши чувства»¹.

Индивидуальный стиль Джойса, последовательно разрушивший все прежние стереотипы литературной изобразительности, поставил во главу угла **не то, что изображалось в произведении, а то, как это изображалось**.

В самом деле, по словам Борхеса, «Джойс – как мало кто другой – не просто литератор, а целая литература»², а «Улисс» – уникальное произведение, где

«Дни всех времен таятся в дне едином
Со времени, когда его исток
Означил Бог...»³

И все же, как мы уже знаем, такие произведения, тяготеющие к построению гигантской метафизической модели мира, редки, но не уникальны. Поэтому гораздо интереснее сюжета «Улисса», изображающего бесконечное путешествие по миру трех основных персонажей романа, оказывается то, как этот сюжет воспроизведен. Выясняя это, мы очень скоро увидим, что мифологическая схема – лишь каркас, внешняя основа, которая худо-бедно скрепляет повествование, которое, по мере развития, обретает свою жизнь в гигантском количестве скрытых цитат, аллюзий, переключек, поворотов, уводящих далеко от стандартного маршрута, так что читатель очень скоро теряет путеводную нить и...

...здесь возможны различные варианты: бросает чтение; пробует пробраться через частокол неизвестных и непонятных фактов, прибегая к комментариям; пролистывает несколько страниц, чтобы найти внятное продолжение, и т.д. и т.п. Да, редкий читатель, при стандартном подходе к чтению, доберется хотя бы до середины «Улисса». И уж совсем извращенный ум, испытывая возрастающее недоумение, упорно будет читать роман до конца. Наконец читатель поймет, что обманулся в своих ожиданиях, и с гневом или досадой отложит неподатливый текст в сторону, более к нему не возвращаясь.

Все упреки, конечно, к автору: «Ваш роман трудно читать». На это столь стандартное для читателей «Улисса» восклицание

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... P. 131 или с. 339 настоящего издания.

² Борхес Х.Л. Сочинения: в 3 т. – Рига: Полярис, 1994. – Т. 3. – С. 132.

³ Ibid. – С. 481.

Джойс не раз невозмутимо отвечал: «Вам трудно читать, а мне трудно было это писать». Разговор закончен, не начавшись.

Причина, однако, не в тексте, причина в установке читателя (глубоко укорененной и неосознаваемой) найти в произведении нечто знакомое и привычное. Но искать традиционный ход вещей в «Улиссе» не имеет никакого смысла. Его следует читать совсем иначе: раскрепостить воображение, откинуть в сторону шаблонные ожидания и погрузиться не в себя, а в текст, полюбив его, как сам Джойс. И тогда текст, как волшебная шкатулка, откроется невиданными богатствами и красотами, в особенности если читатель хорошо владеет английским.

Дегустируя каждое слово, каждое предложение, каждую цитату, стиль каждого эпизода «Улисса», отдавшись на волю этой словесной стихии, то обволакивающей, то завораживающей, то язвительно-насмешливой, то нагло-напористой, то пронзительно нежной и застенчивой, читатель уже не думает о приключениях героев, которые занимали его в иных произведениях, он вдруг осознает, что само **приключение языка** в этом странном тексте занимает его гораздо более сюжетного повествования. Он начинает слышать различные «голоса» текста, его смех и слезы, его желания и надежды, его вкрадчивый шепот. И вот уже все эти звуки, пробудив в нем собственные ассоциации, собственные смутные надежды, доходят до сознания. Он начинает понимать, что автор не заманил его в заранее сконструированную клетку, где он встретит привычных героев в привычных литературных обстоятельствах, которых, на самом деле, не так уж и много в мировой литературе: и темы, и типы персонажей давно классифицированы и обыграны в конечном количестве сюжетных ходов и интриг. Взамен этого суррогата Джойс предлагает гораздо большее – целую вселенную человеческих смыслов, разноголосую, но необычайно привлекательную в своем многообразии; он предлагает прослушать каждый голос в отдельности, он предлагает обсудить это удовольствие вместе, он пробуждает, наконец, спящее сознание, которое, отталкиваясь от предложенных образов и ассоциаций, вызовет к жизни новые смыслы, рождающиеся уже не у автора, а у самого читателя. Джойс делает читателя **сотворцом** своего произведения и наслаждается процессом чтения вместе с ним¹.

¹ «Мои потребители... разве не они же и мои производители?» – напишет Джойс позже в «Поминках по Финнегану».

Мы нарисовали идеальную картину восприятия джойсовского текста, но она может стать реальностью лишь при определенном условии. Джойс вдребезги разбивает прекраснодушный миф литературы, которая всегда считала читателя сугубо пассивным элементом, готовым купиться на все нелепые литературные уловки и проглотить то блюдо, которое ему приготовили. Джойс относится к читателю крайне уважительно, он воспринимает его на равных, но и требует от него не меньше, чем требует от себя. Читатель Джойса может быть не столь образован, как автор «Улисса», но одним качеством Джойса он обладать должен. Это свобода мышления, которая одна только и способна наделять индивида личностным началом, сделать его «мыслящим тростником». «Улисс» – книга для взрослых в том смысле, который не раз подчеркивал сам Джойс: требуется определенный жизненный и мировоззренческий опыт, умственная зрелость, чтобы сформировать собственное мнение и понять ту истину о мире, которая открывается критическому рассудку, свободно от любых шор. К людям, не обладающим подобной свободой, он относится крайне презрительно. Показателен в этом смысле диалог, который приводит Артур Пауэр:

«– Боюсь, что я не совсем понял, что вы понимаете под “человеком чувствующим”, – сказал Джойс.

– Я имею в виду обычного среднего человека без особой цели в жизни, без амбиций, работающего, чтобы как-то свести концы с концами, удовольствия и желания которого ограничены его телом, который видит главный смысл в любовных приключениях, приятных сторонах жизни, которому эмоциональный контакт с обыденной каждодневной жизнью доставляет радость.

– Я не придаю этому персонажу столь большого значения <...>, – ответил Джойс. – Для меня это фигура, вылепленная теми, у кого больше ума и характера: у него нет собственного мнения, все его мысли – плод чужого внушения»¹.

Ум, не способный на самостоятельные выводы, отученный от этого литературой, скроенной по шаблонам, неизбежно забуксует в интеллектуально напряженном тексте «Улисса» и погрязнет в нем. «Для того чтобы взяться за произведение Джойса, нужно приложить усилия, – подчеркивал Филипп

¹Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 150 или с. 350 настоящего издания.

Супо. – Это придает процессу чтения иной смысл и иное достоинство, о которых большинство современных произведений заставили нас позабыть...»¹

Но если читатель предпримет эти усилия, способен будет интеллектуально и эстетически «вжиться» в текст, то в какой-то момент вдруг поймет, что «Улисс» – не что иное, как образная и довольно точная имитация процесса нашего мышления. Ведь все мы мыслим как раз таким вот образом – ассоциативным, с перебивками и отступлениями, с внезапными озарениями и внезапными забываниями, прерывисто, дискретно. И лишь насквозь условная реальность – литература – приучила нас к неестественной, сковывающей линейности, к жесткой логике причин и следствий. А Джойс дарит нам исконно присущую нашему мышлению свободу...

В этом вся суть грандиозного переворота, совершенного Джойсом. Многие писатели его эпохи обращали внимание на набившую оскомину фальшивость литературы, но пытались разрушить эту искусственность недостаточно революционными средствами. В предыдущих главах мы обращали внимание на то, как на протяжении XIX века постепенно углублялся психологизм прозы, происходило перемещение внимания писателей с предметного мира на внутреннюю жизнь человека. Однако эти изменения происходили в рамках старых изобразительных приемов. Индивидуализировался внутренний монолог, объемно расширялся спектр «точек зрения», предельно устранялся из произведения автор, создавая иллюзию объективного хода событий в повествовании, увеличивалось количество интроспекций, временных перебивов действия. Но по-прежнему и сюжет, и конфликтные ситуации, и сама расстановка действующих лиц на литературной шахматной доске зависели от традиционной нарративной схемы повествования, стремящейся повторить себя в завязке, кульминации и развязке действия. По-прежнему время повествования разворачивалось с оглядкой на «объективный ход истории», который диктовал идею линейности. По-прежнему пространство повествования замыкалось на внешнем мире, дублируя его в приемах внешней изобразительности. Иными словами, про-

¹ Soupault P. Souvenir de James Joyce // Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 166.

должали действовать старые правила классической поэтики – нормативной схемы любого повествования, диктовавшей его пространственно-временную структуру.

То, что совершается Джойсом в «Улиссе», – это грандиозная ломка того мира, который являла нам вся предшествующая литература. Джойс указывает место, где должна совершиться революция – это не предметный мир, который воссоздается в произведении (он есть лишь отражение), это сфера нашего мышления и языка. Если мы поймем, как устроено и действует наше мышление, мы сможем адекватно изобразить и ту действительность, которую строим с помощью этого мышления. Язык – это единственный инструмент литературы, и он же – ее главный герой. Изображая его приключения, мы изображаем мир смыслов, которые он содержит, и те способы, которыми он эти смыслы формирует. Иными словами, Джойс предложил создать в литературе абсолютно иной мир, который «строится уже не согласно неизменной онтологической необходимости, но в его отношении с субъектом, причем с субъектом, взятым как тело, как центр пространственно-временных отношений»¹, при этом все, что происходит в новом мире, «осуществляется в языке, с помощью языка и над языком (над вещами, рассматриваемыми через посредство языка)»².

Поняв, таким образом, что изображает в своем романе Джойс, читатель легко догадается и как он это делает.

На самом деле технических приемов всего три – знаменитое «миметическое письмо», лейтмотив и монтаж. Все три приема имеют внутреннюю связь с различными типами искусства – литературой, музыкой и живописью. Это не те «искусства», которые символизируют каждый эпизод «Улисса», это архетипы трех главных искусств, которыми оперирует человеческая культура. Каждое из них имеет свой «материал» – слово, звук, изображение. В «Улиссе» Джойс ставит перед собой грандиозную задачу: описать средствами одного из них – словом – два других, создав, таким образом, современную синкретическую хорею – единое искусство, из которого все они когда-то вышли.

Обратимся вначале к «миметическому письму».

¹ Эко У. Поэтики Джойса. – С. 174.

² Ibid. – С. 165.

«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», – издевательски писал Джойс Харриет Уивер 24 июня 1921 года.

Таким образом, стилевая манера каждого эпизода должна имитировать определенную «точку зрения» в зависимости от характерных особенностей последней. Сделать это можно лишь одним способом – применяя «миметическое письмо».

«Миметическое письмо» Джойса, как известно, берет за основу описанный Эдуардом Дюжарденом «внутренний монолог», но не сводится к нему.

Сам Дюжарден уже после выхода «Улисса» так описывал этот прием: «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»¹.

Однако дюжарденовский внутренний монолог, по замыслу отказываясь от «центрации», все-таки сводится к ней, поскольку он есть не что иное, как отбор деталей сознания персонажа, выполненный автором. «Подлинный» внутренний монолог, когда сознание последовательно воспроизводится в том виде, в каком возникает во внутренней речи индивида, пробовало, как мы знаем, воспроизвести «автоматическое письмо» сюрреалистов, и итог был неутешительным: вместо «свежих и оригинальных мыслей» из авторов полезли обрывки тех самых словесных штампов и вполне прогнозируемых ассоциаций, которых они пытались избежать.

¹ Dujardin E. Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. – P.: Messein, 1931.

Это прекрасно понимал и Джойс: он создавал «поток сознания» Молли Блум тщательно и виртуозно, и все отличие его от внутреннего монолога, встречающегося в классической литературе, было лишь в иных критериях отбора того, что попадало в изображение: во-первых, в тексте Джойса было гораздо больше тех «незначимых», мелких деталей (их, кстати, чаще всего не прощали Джойсу¹), которые до него игнорировали традиционные авторы, не считая их типичными для характеристики героя; во-вторых, этот текст был более «нелогичным» по синтаксису.

Монолог Молли, таким образом, можно было бы считать хрестоматийным примером традиционного внутреннего монолога, если бы не одно «но». Он, строго говоря, не имитировал внутреннюю речь женщины по имени Мэрион Блум, которую можно было бы соотнести с реальным прототипом в жизни, он вообще не соотносился с реальностью, а лишь конструировал «истинный» язык некоей сущности женского рода, которая в «Улиссе» именовалась Молли, она же – «женщина», она же – Гейя, она же – Мать-Земля. Иными словами, монолог Молли в «Улиссе» – это чисто литературный, вербальный, языковой феномен². А сама Молли – это «персонаж-сознание»³, как очень точно выразился Умберто Эко.

Таковыми «персонажами» являются все три героя «Улисса» – Молли, Блум и Стивен; мы, конечно же, наблюдаем их в самых разных ситуациях, можем воспроизвести даже некоторые детали их биографии, мы можем проникнуть в их самые интимные мысли, но они не имеют той притягательной силы, что персонажи, изображаемые традиционной литературой, с ними невоз-

¹ «Описание экскрементов помешает людям увидеть Вашу подлинную мысль», – в емкой фразе выразил подобные упреки Эзра Паунд (см.: Pound/Joyce. The Letters of Ezra Pound to James Joyce with Pound's critical essays and articles about Joyce / edited and with commentary of Forrest Read. – L.: Faber & Faber, 1969. – P. 131).

² В этой связи довольно нелепо выглядят все упреки, которые предъявляют Джойсу критики, обвиняющие его в том, что он так «чудовишно лживо» изобразил свою жену Нору Барнаклъ в образе Мэрион Блум, приписав ей «неверность» и кучу других несуществующих качеств. Сам Джойс с усмешкой утверждал, что, изображая мысли засыпающей Молли, всего лишь глубоко проник в психологию женщины.

³ «Приняв в качестве своей задачи разрушение традиционной концепции индивидуального сознания, Джойс дает нам взамен персонажи-сознания...» (Эко У. Поэтики Джойса. – С. 223).

можно идентифицироваться читателю, потому что в них очень сильно выражена «абстрактная» и «языковая» природа. Сама «густота» заложенных в них смыслов не позволяет нам это сделать. «Персонажи-сознания» этически нейтральны, нельзя сказать, кто из них плох, а кто хорош, они такие, какие есть, и не несут в себе никакой «правды», кроме правды собственной сущности, в которой смешаны качества всех ее аватар. В них нельзя перевоплотиться, как нельзя перевоплотиться в аллегорические фигуры средневековых моралите – Смерть, Дружбу, Голод, Богатство, Время, Грех, Скупость и т.п. По той же причине в «Улиссе» отсутствуют конфликты: они невозможны между «персонажами-сознаниями», эти персонажи в принципе самодостаточны и, как кошка Киплинга, гуляют «сами по себе».

«Миметическое письмо», созданное Джойсом, – это не мимесис реальности, это мимесис различных языков реальности – отражение отражений. Так, эпизод «Сирены» подражает языку музыкального произведения, строя повествование по схеме фуги – полифонической формы, предусматривающей изложение ведущей темы различными голосами, которые в дальнейшем сливаются в контрапункте. Виртуозность Джойса в этом эпизоде доходит до такой изощренности, что ему удается, кроме того, превратить «Сирены» как бы в сжатый прообраз всего «Улисса», в мелодический фон, который управляет всей книгой целиком.

Но есть эпизоды, где помимо общего миметирующего языка (обычно это язык какого-либо «искусства», присвоенный эпизоду) присутствуют еще и языки соподчиненные, языки более мелких дискурсов. Так построен эпизод «Эол», где помимо языка риторики присутствуют языки различных риторических и литературных жанров.

Таким образом, не традиционные персонажи, а «персонажи-сознания» и дискурсы являются теми *dramatis personae*, которые действуют в повествовании Джойса.

Мы уже отмечали, что между такими «героями» не могут возникнуть ни симпатические, ни антипатические связи, ни конфликты, ни какие бы то ни было «отношения» в традиционном смысле этого слова. Чем же, в таком случае, движется повествование в «Улиссе», и движется ли оно вообще?

По сути дела, реально вычленяемая фабула «Улисса» сводится к восемнадцати кратким фразам сценария, которые мы

привели при заголовках эпизодов в своем анализе. Ее можно свести даже к еще более краткому резюме: два персонажа походили по Дублину, встретились и разошлись, а третий все это время провалялся в постели. Все прочее повествование ведется в условном пространстве восемнадцати миметических языков, включающих в себя сотни (а возможно, даже и тысячи) более мелких кусочков дискурса. Главные герои ничуть не изменились, какими вошли в повествование, такими и вышли из него, тысячи прочих «фигур» вообще послужили лишь фоном. Но несмотря на всю скудость подобного сюжета, мы ознакомились со всей человеческой культурой и, прочтя книгу, вынырнули из нее с перехваченным дыханием и совершенно преображенные.

По сути дела, в «Улиссе» три типологически разных сюжета. Первый, в котором действуют «персонажи-сознания», мы описали выше. Сам Джойс не придавал ему большого значения, ибо считал традиционным для литературы, а потому и свел до минимума.

Второй вид «сюжета» – это организация повествования посредством лейтмотивов.

В музыке лейтмотив, получивший развитие в сложных музыкальных формах, является композиционным приемом с двойной функцией. С одной стороны, он – символ определенной музыкальной ситуации, явления, отвлеченного понятия (в опере и симфонической драме также и определенного персонажа), а с другой – движущий момент музыкального действия, опирающегося на развитие и перекличку нескольких лейтмотивов.

Особый смысл придавал лейтмотиву Рихард Вагнер, в произведениях которого (главным образом в трилогии «Кольцо Нибелунга») лейтмотив превратился в средство развертывания мощного мифологического подтекста, превращающего музыкальное повествование в синтетический символ «вечных тем». Именно это свойство вагнеровского лейтмотива привлекло внимание Джойса.

В самом деле, лейтмотивы встречаются в каждом эпизоде. Их цель – организовать переход от реального плана изображения через ведущий символ к архетипу, посредством которого вскрывается глубинная связь каждого персонажа, каждого поступка с более общей, экзистенциальной ситуацией. Символ-лейтмотив гробовщика в «Аиде» напрямую отсылает к архетипу Смерти,

лейтмотив-зеркало в «Итаке» – к архетипу Тени (встречи человека с самим собой, тому, которым он действительно является, а не представляется в собственном воображении), лейтмотив-земля в «Пенелопе» – к архетипу Праматери.

Развиваясь в различных эпизодах как отдельные темы, лейтмотивы могут сливаться в магистральные потоки, то, что в литературе, собственно, и называется «вечными темами» – архетипами ситуаций человеческого бытия.

Самым ярким примером такой архетипической темы, проведенной через все эпизоды, является в «Улиссе» тема «Отца и Сына». Главный смысл этой ситуации – покинутость человека Богом. Отец – это архетип высшего авторитета, Бога, инстанции высшего порядка. Человек – это ребенок Бога, его Сын. Между Отцом и Сыном возникает неустрашимое противоречие: обеспечивая авторитарность и порядок, Отец скрывает инициативу Сына, который стремится разрушить эти узы. Однако если ему это удастся, если совершается «грехопадение», Сын тут же становится Изгоем – брошенным на произвол судьбы Адамом, изгнанным из Рая. В «Улиссе» такими одинокими странниками становятся и Блум (крестившийся еврей, отрекшийся от Яхве), и Стивен Дедал, отрекшийся от христианства. Их удел – вечные блуждания.

Варьирование одних и тех же лейтмотивов в различных эпизодах превращают их в «сквозную тему», что и позволяет нам «разглядеть» в повествовании экзистенциальную ситуацию. Блум, по всей видимости, воспринимает смерть сына Руди как наказание за свой грех отречения и стремится обрести нового сына в Стивене. Но одновременно с этим он постоянно вспоминает собственного отца, что ассоциативно вводит и тему древнееврейского жертвоприношения, упоминания Авраама и Исаака (жертвоприношения, которое не состоялось, поскольку Бог не пожелал жертвы, а лишь испытывал Авраама). Испытание самого Блума отлучением выявляет не окончательное отпадение от Отца: он стремится вернуть статус отцовства и тем самым вновь стать и сыном. Неслучаен интерес Блума даже к чужим детям, то теплое чувство, которое он явно испытывает к многодетной семье Пьюрфой, посещая роды ее девятого ребенка, а также пронзительное сочувствие безвременно ушедшему другу – сироте Дигнему, заставляющее его заново ощутить и свое собственное сиротство, и вселенское сирот-

ство всей своей нации, символическим воплощением которой является Вечный Жид.

Если Блум – Агасфер, то Стивен – Блудный сын. Он не только отрекся от своего символического Отца-Бога, но и от реальных отца и матери, однако, в отличие от раскаявшегося Блудного сына в притче, не помышляет о покаянии. Он буквально становится «блудным», но уже не Сыном, а просто человеком. Ощущая неизбывное одиночество, он постоянно издевается над своей экзистенциальной ситуацией, еретически разглагольствуя о христианском «жертвоприношении», которое совершает Бог-Отец, обрекая Христа на распятие, и это проявляет в нем черты окончательно отпавшего от Бога мятежного ангела Люцифера. Стивен лишен не только дома, но и друзей, его гордыня возносит его над этими человеческими связями. Он гордится не своим генетическим отцом, а отцом по фамилии – древним мастером Дедалом. Его сущностной связью становится причастность к Искусству. В нем он уже сам мнит себя художником-Богом, поэтому случайная встреча с Блумом, стремящимся восстановить родственные связи, является для него проходным эпизодом. Через эту ситуацию ассоциативно проглядывает уже не мифологическая, а современная архетипическая тема – тема «Художника и Толпы»: рядовой обыватель, «everyman» Блум не способен заинтересовать стремящегося к господству над толпой Стивена.

Однако и это еще не все. И Блум, и Стивен, а также все персонажи, населяющие повествование, – нивелированные до атомов человеческие песчинки, носящиеся в океане жизни без руля и без ветрил. Все они лишь «блуждающие скалы», слепцы без поводырей, которые вечно скитаются по бесконечным улицам Дублина, символом которого служит еще один древний архетип – город Вавилон, средоточие всей человеческой культуры, которая не имеет центра и говорит со своими детьми на столь различных языках, что они полностью утрачивают связи друг с другом.

Сплетением лейтмотивов введена в книгу и тема «путешествия», объединяющая Блума и Стивена с Одиссеем и сопоставляющая все повествование «Улисса» с текстом Гомера. Именно потому, что основной прием связи – лейтмотив, мы и не видим четкой, однозначной причинно-следственной связи между обоими произведениями, это всего лишь переключка

тем, обозначаемая иногда просто косвенным намеком (как, например, в эпизоде «Сирены», где единственной связью является «сиренообразный» облик барменш ресторана Ормонд).

Но особенно интересен третий вид организации сюжета в «Улиссе» – монтаж. Монтаж, средство сугубо изобразительного искусства, служит в книге способом организации пространственно-временных и ценностных отношений между кусками различных дискурсов.

Монтаж – это такой способ построения искусственных сообщений (знаков, текстов) культуры, который состоит в соположении отдельных частей в предельно близком пространственно-временном континууме.

Для того чтобы что-то «склеить» или «соположить», надо прежде всего показать отдельные элементы того, что сопрягается. Генеральной экспозицией всякого классического текста является имплицитное представление об упорядоченном мироздании, в котором могут, конечно, наблюдаться отдельные «непорядки», но они, в конечном итоге, устранимы, так что единое тело повествования, отсекая загнившие части, восстанавливается.

Генеральной экспозицией текста Джойса является имплицитное представление о хаотическом мироздании, в котором вынуждено существовать расчлененное на тысячи кусков богом Сетом несчастное и страдающее тело Осириса.

Кусками этого разъятого тела, которое надлежит собрать вместе и возродить, являются дискурсы «Улисса».

Монтаж в принципе оперирует двумя типами объектов – гомогенными (однородными) и гетерогенными (различными по своей природе).

Собрать структуру из гомогенных компонентов гораздо проще (кирпичная стена), чем из кусков гетерогенных (человек, геометрическая фигура, плоское пространство). В первом случае все делается почти автоматически, так что «швы» между отдельными кусками почти и не видны (стена из кирпичей легко воспринимается как единый объект). Во втором случае пространство восстанавливается гораздо более сложным способом, «швы» начинают играть смысловозначительную роль, выделяя объекты на общем поле, акцентируя их самоценность и внеположность общему пространству, в котором они «насильственно» объединены (картина «Девочка на шаре» Пабло Пикассо).

Дискурсы Джойса, как мы видели, принципиально и нарочито гетерогенны. Именно поэтому читатель и испытывает шок, что постоянно сталкивается с кусками текста, имеющими самую разную природу, вдумываться в смысл которых приходится каждый раз заново, меняя точку зрения.

Итак, парадоксальным образом первый прием монтажа у Джойса – это демонтаж, а эффект, которого он этим добивается, – представление о мире как о хаосе.

Останься текст Джойса никем не прочитанным, он так бы и лежал отдельными кусками буквенных знаков, напечатанных на отдельных страницах, – материальным символом расчлененного мира. Собственно, таким мертвым материалом является всякая книга, лежащая на складе или на полке библиотеки.

Но, к счастью, существует читатель, который, открывая книгу и начиная ее читать, хочет он того или нет, постепенно оживляет и восстанавливает текст в своем воображении. Это происходит оттого, что восприятие любых изображений всегда осуществляется во времени. Эффект временного разворачивания произведения особенно ощутим в кино: перед зрителем последовательно разворачиваются отдельные кадры, смонтированные режиссером в определенной последовательности. То же происходит и в литературном произведении, но несколько сложнее. Помимо зрительского (читательского) времени (времени чисто физического чтения страниц текста), произведение обладает собственным временем. Если это детективно развивающийся сюжет, то он целиком подчиняет себе читателя, ибо тот слепо следует причинно-следственной логике развития событий. Детектив, в принципе, добивается совпадения читательского и собственного времени, ибо на этом и строится его интрига¹. Но существуют тексты, которые описывают временные петли: персонаж вдруг вспомнит о детстве или станет мечтать о будущем, либо время и действие вдруг затормозятся, переключенные на «паузу» крупным планом, в котором станет подробно описываться внешность героя, либо текст забросит одну линию повествования, «подвесив» ожидание читателя, и переключится на другую. В этом случае время читате-

¹ Неслучайно многие детективы буквально «проглатываются залпом», читатель тем самым готов отказаться от распорядка собственной жизни (еды, сна, работы), он целиком подчиняется времени повествования и выходит из него, лишь закончив чтение.

ля (настоящее) и время произведения (будущее или прошлое, фиктивное время) вступают в противоречие. Это общие приемы монтажа отдельных кусков, с которыми мы сталкиваемся и в кинематографе, и в литературе. Их цель – пространственно-временная организация текста.

И если пространственно-временная организация классического текста в идеальном виде архетипически воспроизводит линейную логику мира и причинно-следственные связи между поступками героев, то текст Джойса намеренно разрушает само представление о причинах и следствиях. Почему, в самом деле, за «Эолом» (риторика) следует эпизод «Лестригоны» (архитектура), а не «Сцилла и Харибда» (литература), что, на первый взгляд, было бы весьма логично? Текст Джойса монтирует эти эпизоды таким образом именно для того, чтобы всякое логическое следование было исключено в принципе.

Другим приемом, разрушающим смысловые связи уже внутри отдельных кусков текста, являются знаменитые классификаторы Джойса. Текст «Улисса» насыщен неимоверно большим количеством перечней, буквально погребаящих самих себя под тяжестью перечисления предметов, которые они содержат. Классификаторы – это «омертвевшие» системы смыслов, значившие нечто в те эпохи, когда они еще были живыми системами (например, знаменитые перечисления предков Адама в Ветхом Завете или родословные героев в скандинавской мифологии). Эти ушедшие смыслы, «замороженные вселенные» особенно богато представлены в эпизоде «Итака». По сути дела, классификатор в «Улиссе» – это олицетворенная тавтология: добиваясь определения предмета или явления, Джойс умножает его «лики» до бесконечности, так что в конечном итоге эта «дурная бесконечность» не только не выявляет смысл, но полностью маскирует его, а то и попросту превращает в абсурд сами поиски смысла. Здесь эффект достигается метонимическим монтажом, близким расположением однородных предметов, «швы» между которыми столь неразличимы, что образуют прочный монолит, в котором полностью теряется индивидуальность каждого элемента.

Джойс сознательно доводит до абсурда пространственно-временные конструкции классической литературы, противопоставляя им нелогичные сочетания кусков дискурса в «Улиссе» лишь с одной целью – продемонстрировать, что старое члене-

ние действительности архаично, фальшиво и в высшей степени «нереалистично», потому что не соответствует тому способу восприятия, который соприроден человеку.

Анализируя работы Павла Флоренского, который, по мнению искусствоведов и культурологов, едва ли не первым почувствовал и описал механизмы эстетического восприятия произведений искусства современным человеком, Вяч. Вс. Иванов пишет: «Флоренский показывает, что человеческое восприятие пространственных изображений всегда осуществляется во времени, оно всегда дискретно (прерывно), у него есть определенный ритм. Соответственно искусный художник облегчает визуальное восприятие, обозначая на своей картине, в ее интуитивно нами воспринимаемой пространственной структуре, те временные “швы” – границы, в соответствии с которыми членится, организуется во времени на отдельные ритмические такты (шаги) наше восприятие. Флоренскому удалось показать, что ритм при восприятии произведений изобразительного искусства образуется благодаря наличию в них элементов покоя (раздробленной материи произведения), на которых глаз останавливается, и формальных элементов (“швов”), разделяющих два смежных элемента покоя. “Таким образом, время вводится в произведение приемом кинематографическим, т.е. расчленением его на отдельные моменты покоя. Это общий прием изобразительных искусств, и без него не обойтись ни одному из них”»¹.

Настоящий, реалистический текст, убежден Джойс, должен функционировать как дыхание, чередуя вдох и выдох, движение и паузу, один смысл и другой смысл. Только тогда в промежутке, на стыке разнородных величин перед нами и откроется истина – великая неуспокоенность человеческого духа, бесконечная ломка привычного, из которого тут же рождается новая жизнь. Это, по Джойсу, и есть наша истинная реальность, и ее биение должно самой своей структурой воспроизводить всякое произведение².

¹ Иванов Вяч. Вс. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, Искусство, Театр, Кино. – М., 1988. – С. 121.

² В этом смысле наиболее наглядным примером такого «вселенского дыхания» служит опять-таки знаменитый «поток сознания» Молли Блум, потому что именно в нем имитируется вращение Земли, гигантской планеты, размеренно ворочающейся в «постели» вокруг своей оси, которая одновременно несется по своей собственной орбите, извечно предопределенной законами кос-

Не *проблематика* классического произведения, которая искусственно выстраивается логически закрученным сюжетом, составляет сущность реальной жизни, а та музыка сфер расколотой вселенной, которую делают очевидной в искусстве миметический дискурс, полифония лейтмотивов и монтаж – слияние слова, звука и изображения. «Безнадежный проект» мятежного интеллекта, который столь остро переживал Шопенгауэр, синтетическим искусством Джойса превращается в сублимированную *проблемность*, в эстетический феномен, который автор «Улисса», закончив свое произведение, сопровождает тихим детским смехом, тем очищающим детским смехом, который заключал каждую хорошо написанную им фразу.

Об этом «очищающем смехе» следует сказать несколько слов. Многие исследователи считают Джойса писателем сатирическим – прямым наследником свифтовской традиции. К этому как будто есть все предпосылки. Действительно, эпизод «Циклоп» являет нам гротескно-издевательский образ Гражданина, «Нестор» – карикатуру на человеческую историю, по всему тексту рассыпаны бесчисленные пародии на Священное Писание и священнослужителей, а всякого рода издевкам над персонажами и реальными и вымышленными ситуациями «человеческого существования» нет конца. Казалось бы, он безжалостно бичует все социально уродливое, встречающееся в жизни.

Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что Джойс столь же отстранен и от всякого рода сентиментальности, возвышенности и любой другой «пафосности». Романтическое отношение к жизни для него – «мыльный пузырь», сентиментализм – «старая и потрепанная одежда, теплая и уютная», которую, тем не менее, «невозможно носить».

Как кажется, такое умонастроение распространялось у Джойса не только на литературу, но и на человеческие отношения. Артур Пауэр приводит интересный эпизод:

мического движения по кругу. Это движение отягчено постоянным влиянием Луны (женское начало), вызывающей приливы и отливы, которые, в свою очередь, тормозят свободный ход, но все-таки неизбежно преодолеваются... За всем этим к тому же легко просматривается сугубо физиологический эффект, который читатель легко может представить себе в воображении. Неслучайно также и главный герой «предметного» изображения – Дублин – это не только «средоточие нынешней Ирландии», но и «ее пульсирующее сердце» (см.: Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 135 или с. 384 настоящего издания).

«Во время разговора с ним нельзя было избавиться от ощущения, что зачастую общение с собеседником является для него лишь неким дополнением к его собственным размышлениям, которые следовали совсем иными путями <...>».

Однажды, когда он наливал мне вино на одном из своих домашних вечеров, я с внезапным раздражением воскликнул:

– Вы бессердечный человек!

Никогда не забуду, как искренне он был удивлен.

– Бессердечный человек? – повторил он¹.

Искреннее удивление Джойса, конечно же, неслучайно. И дело здесь, скорее, не в личной черствости (каковая, конечно, в личном плане, возможно, имела место), а в его фундаментальной установке на отстранение от любых крайних и в силу этого односторонних форм переживания жизни. Фальшив воинственный, агрессивный, бичующий пафос, ибо он приводит лишь к тому, что «Гамлеты в хаки стреляют без колебаний»². Фальшиво любое «сентиментальное» переживание. Оба способа переносят «проблему» в освобожденные от анализа *действие* или *эмоцию*, которые в силу этого сами превращаются либо в агрессию, либо в безответственное пассивное подчинение жизни.

Какой же вид отношения к неистинной жизни приемлет Джойс?

Это не сатира, это юмор.

Джойс понимал это чувство очень тонко. «Писатели, которые не обладают чувством юмора, лишены чего-то очень человеческого, именно этого качества недостает Стендалю <...>, да и многим французам. Юмору мешают их эмоции: они не способны воспринимать жизнь иначе, чем всерьез, и ни один француз не признает свою неполноценность перед жизнью. Им мешает тщеславие. Что касается англичан, то эмоционально они более уравновешены, и юмор позволяет им признать свое бессилие перед судьбой»³.

Юмор Джойса – это «ненасильственный брак» духа и материи. Это не вдохновение темперамента, а вдохновение «логического развития выстроенной мысли». Именно так был задуман

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – Р. 42 или с. 284 настоящего издания.

² Джойс Д. Улисс. – М.: Республика, 1993. – С. 144.

³ Power A. Entretiens avec James Joyce... – Р. 121 или с. 332 настоящего издания.

«Улисс», и потому он «преимущественно юмористическое произведение»¹, «так как, хотя положение человека в этом мире глубоко трагично, можно относиться к этому и с юмором. Несоответствие между тем, чем мы хотим быть, и тем, чем мы на самом деле являемся, слишком очевидно и достойно всяческого осмеяния, так что достаточно какому-нибудь комедианту споткнуться, выходя на сцену, как все готовы лопнуть от смеха»².

Эффект от такого очищающего, незаинтересованного смеха – чистый интеллектуальный катарсис. Именно он позволяет писателю отвлечься от бессмысленного прямого сопротивления «глупой реальности» и обратить свое внимание на гораздо более привлекательные вещи – воссоздание в произведении бесконечно сложной игры, которая происходит в неоднородном и прерывистом континууме, в котором действует не линейное, а сгущенное и обратимое время, где в тысячах всплеск разнородных шумов и красок вдруг возникают стереоскопические и стереофонические пространственно-временные «изображения», постоянно переливающиеся одно в другое и все вместе имитирующие один мощный, ненаправленный и разноликий поток жизни, не имеющий ни начала, ни конца...

Этот гигантский артефакт, искусственный и искусный лабиринт, существующий одновременно в тысяче измерений, архетип которого создал Джойс в «Улиссе», легче всего представит себе современный читатель, знакомый с Интернетом. Ведь «Улисс» – это не что иное, как пространство **гипертекста**, с которым каждодневно имеет дело каждый пользователь сети: отправляясь из какого-то конкретного места, переходя от ссылки к ссылке, он постепенно втягивается в бесконечное путешествие по библиотекам, цитатам, музыкальным и мультимедиа документам, новостным лентам, блогам, сетевым сообществам, форумам... Попадая в Интернет, каждый пользователь заранее знает, что погружается в беспредельную вселенную различных дискурсов, что поиски его в этом пространстве никогда не закончатся, что он не вычерпает этого моря до конца. И его, пользователя, это нисколько не смущает. Почему же не отнестись подобным образом и к произведению Джойса?

Цель Джойса – показать языковой Вавилон, многоликое лицо разноречия человеческой культуры, на котором зиждется

¹ Ibid. – Р. 121–122 или с. 332 настоящего издания.

² Ibid. – Р. 137 или с. 343 настоящего издания.

мир. Он выявляет особенности каждого стиля, сталкивает их на одной площадке, заставляет играть гранями на фоне друг друга, пародийно заостряя характерные особенности или давая возможность излиться свободным потоком. Ни одному из этих языков не отдает он предпочтения, всем предоставляет трибуну.

Именно такое произведение считал М.М. Бахтин венцом литературы. Он видел его «многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разноголосицы <...> культуры, народа, эпохи»¹.

О том же феномене, называя его **интертекстом**, писала Юлия Кристева. А классическое его описание дал в своей книге «S/Z» Ролан Барт: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в *бесконечной дали*, они “не разрешимы” (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральные костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера таких систем – бесконечность самого языка»².

Однако создавая такой текст, впитавший принцип языковой всеядности и толерантности, а значит, и неизбежного релятивизма, Джойс подводит литературу к опасному порогу, за которым открывается бездна.

Опасность заключается в том, что «бесконечность самого языка», отображаемая в литературе, делает ненужным такое фундаментальное понятие, как Автор. В самом деле, на протяжении веков автор придавал словесной стихии стройность, подчинял ее течение своему замыслу, видя в этом свое главное предназначение. Таким автором был и древний пиит, получавший творческий «заказ» и вдохновение от божества, таким автором

¹ Бахтин М.М. Из предыстории романного слова // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 425.

² Барт Р. S/Z. – М.: Ad Marginem, 1994. – С. 14–15.

является и современный писатель, руководствующийся субъективной творческой волей. Однако когда текст начинает строиться как мозаичный и принципиально многозначный, говорящий уже не **благодаря**, а во многом **помимо** автора, говорящий гораздо **больше**, чем хочет сказать автор, вовлекающий в процесс становления смыслов читателя, который становится полноправным **соавтором**, – такой текст, по сути, отвергает своего создателя, такой текст разрушает и само понятие литературы.

Джойс говорил об этом так: «Что мы знаем о том, что вкладываем в произведение? Хотя многие видят в “Улиссе” гораздо более того, что я намеревался в нем сказать, есть ли основания считать, что они ошибаются? Кто из нас знает, что он создал?»¹

Эту принципиальную «открытость» произведения бесчисленному количеству прочтений и толкований, грозящую уничтожить не только замысел автора, но и самого автора, главным образом и вменяют в вину Джойсу. Для многих читателей необходимость отказа от традиционного, «облегченного» чтения равносильна отказу от привычного милого досуга, от ни к чему не обязывающего развлечения: «чтение как работа» мало кого привлекает. Для писателей же «разрушение основ повествования», заявленное в тексте Джойса, означает крах профессии. Как ни странно, большинство из них, даже самых нетрадиционных и склонных к эксперименту, в глубине души лелеет мечту о собственном всеведении, о возможности повелевать повествованием и тем самым повелевать читателем, повелевать миром. Это фундаментальное основание и подрывает «Улисс» Джойса.

Однако способна ли литература обойтись без автора? Что станет с ней, когда она окончательно поймет, что **центра больше нет**, и отдаст бразды правления всевозможным дискурсам? Прежде всего, умрет само представление о «произведении», ибо как целокупность смыслов, объединяемых в сознании отдельной волей, оно прочно связано с понятием автора. На смену «произведению» придет понятие «текст», которое воплотит в себе «неструктурированную смысловую множественность».

Такая перспектива вполне реальна. Она предсказана многими мыслителями и культурологами, а некоторые из ее вариан-

¹Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 122 или с. 333 настоящего издания.

тов уже реализуются в эстетике открытой формы и свободного авторства в современном изобразительном искусстве и дизайне. Страшноватым примером грядущего «текста», приходящего на смену традиционному литературному произведению, может служить образ Океана в «Солярисе» Станислава Лэма – коллективно-бессознательной памяти человечества, участвующей в процессе смыслопорождения. Более близкие примеры мы можем наблюдать в том же Интернете, это знаменитые сетевые романы, которые пишутся сразу несколькими читателями-авторами, каждым по своему разумению. Это та же «Википедия», создаваемая коллективными усилиями тысяч пользователей, имеющих возможность в любой момент не только дополнить сведения, добытые предшественниками, но и изменить их, перетолковать, а то и попросту зачеркнуть.

Джойс, несомненно, осознал эту проблему, более того, показал ее логический конец. «Улисс» – это последний из шедевров «высокой» авторской литературы, где замысел писателя еще не утратил своего значения.

Однако вслед ему, нашедшему русло для излияния стихийной словесной лавины, уже грядут «Поминки по Финнегану», где именно языку, а не автору, полностью принадлежит текстовое пространство, где язык правит свой собственный пир, ищет собственных оснований, плодит собственных детей, становясь все более эзотеричным, все менее и менее внятным ... Человеческое сознание, когда-то обретшее Логос как мощное средство общения, постепенно утопает здесь в бесконечных коммуникационных шумах, постепенно сливается с естественными звуками природы – плеском волн, шумом ветра, шуршанием листопада, – чарующими ухо, но все более и более бессмысленными...

Блеск и нищета литературы

Казалось бы, после публикации «Улисса» читателей Джойса уже невозможно было чем-либо удивить. Однако следующая книга писателя, «Поминки по Финнегану», в окончательном варианте появившаяся в 1939 году, вызвала не просто изумление, а оторопь. Этот шедевр литературной эксцентрики, книга-шифр, заставила многих усомниться не только в серьезности очередного произведения Джойса, но и в его душевном здоровье. Самое безобидное, что приходило в голову, – возможно, Джойс, склонный к пародиям и словесным мистификациям, сыграл со своими читателями и критиками злую шутку. Может быть, очередная книга-ребус – это просто традиционная английская игра в слова, возведенная в какую-то сумасшедшую степень, попытка «перещеголять» «Алису в Зазеркалье» Л. Кэрролла и превзойти все известные языковые контаминации?

Игра, обман, на которые ушло семнадцать лет?

Подобный взгляд на «Поминки...» отчасти стимулировал сам Джойс, который как-то заявил: «Я знаю, что это произведение не больше, чем игра, в которую я играл, руководствуясь собственными правилами»¹.

Но другие слова писателя не позволяют принять это заявление на веру: «Поразительное ощущение, – писал Джойс, – жить вместе с книгой. С 1922 года, когда я начал “Работу в движении”, я, в общем-то, не жил нормальной жизнью. Это требовало огромных затрат энергии, гораздо больших, чем “Улисс” <...>. Начиная с 1922 года моя книга была для меня большей реальностью, чем сама реальность. Все было незначимо по срав-

¹ Letters by J. Joyce. J. Joyce – H. Weaver, 1926 // ed. By Stuart Gilbert. – N.Y., 1957. – P. 93.

нению с ней. Все, что лежало за пределами книги, было непереносимо трудно: даже такие мелочи, как бритье по утрам»¹.

Перерыв между двумя книгами был краток. Менее чем через год по окончании «Улисса» Джойс нашел в себе силы и решимость приняться за создание нового произведения. 11 марта 1923 года Джойс сообщил в письме к Гарриет Уивер: «Вчера я написал две страницы – первые после последнего “Да” “Улисса”»².

Эти две страницы были самым ранним вариантом эпизода «Король Родерик О'Коннор» (King Roderick O'Connor). В течение лета 1928 года Джойс написал «Тристана и Изольду», «Святого Кевина» и «Pidgin fella Berkeley». Эти эпизоды появлялись начиная с 1923 по 1930 год в авангардистском журнале «Transition» под названием «Работа в движении» (Work in Progress), которая, дополненная в дальнейшем другими эпизодами, получила название «Поминки по Финнегану» и к концу составила объемное четырехчастное повествование.

Сюрпризы ждали читателя сразу же на первой странице: текст произведения открывался серединой фразы, начало которой, как оказалось, можно найти только на последней странице: «...бег реки мимо Евы с Адамом, от берой излучины до изгиба залива просторным пространством возвратных течений приносит нас вспять к замку Хаут и его окрестностям»³.

Все, что следовало далее, даже читать было чрезвычайно сложно, а уж понять – совершенно невозможно. Как, например:

«Но по велению Цайта пал и восстань. А оттуда черви мрака млемладомолниеносно схороненного скоро в Гееенне бездомного распространятся повсюду по Унтермирее – куча над кучей, шеол ом шеолом дабы вновь явиться в лице нашей Верхней Коры Сидири Утилитариозной, божественной, слепую толпой пропагируя плутополярный прогений подносов подставками покера и пугал от бинненланда до бухтенланда со шпорами вперед по шпурвею».

(Перевод Анфи Волохонского)

¹ Budgen F. James Joyce and the Making of Ulysses. – N.Y.: Bloomington, 1960. – P. 704.

² Letters by J. Joyce. J. Joyce – H. Weaver, 1923 // ed. By Stuart Gilbert. – N.Y., 1957. – P. 202.

³ «...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...»

Язык текста едва походил на английский – в нем намеренно смешивались слова множества языков, не только живых и мертвых, но и попросту несуществующих, в изобилии встречались неологизмы, ономотопеические описания, синтаксис фраз походил на причудливый орнамент. Единственным, что хоть как-то воспринималось теми, кто уже прочел «Улисса», были многочисленные джойсовские аллюзии, которые касались всех пластов человеческой истории и культуры, с тем, однако, отличием, что вдобавок несли в себе мощнейшие пласты языческой кельтской мифологии.

Гипотетическим «прологом» к «Поминкам по Финнегану» является древнекельтское предание о великом воителе Финне Мак-Куле, который вместе со своим войском и сыном Оссианом не умер, а спит, погруженный в глубокий сон, ожидая великого дня пробуждения, когда все герои восстанут и освободят Ирландию. Все, что в дальнейшем происходит в книге, является сном Финна, который, приняв вид холма, спит, расположившись вдоль течения реки Лиффи, и сон этот представляет собой историю Ирландии, причем не только прошедшую, но настоящую и будущую, которая мыслится одновременно и историей всего человечества. Параллельно с этим существует и пародийный эквивалент легенды, воплощенный в ирландской народной песенке о Тиме Финнегане, каменщике, который упал со стропил и разбился насмерть. Друзья стали справлять поминки, кто-то из них разбил бутылку виски, брызги попали в лицо Тиму, он ожил и пустился в пляс.

Таким образом, название книги «Finnegans Wake» намекает не на поминки по какому-то одному Финну (в этом случае название звучало бы как «Finnegan's Wake», что, собственно, и передает «канонический» перевод названия в русской традиции – «Поминки по Финнегану»), а на тризну по всем Финнеганам (неслучайно поэтому некоторые предпочитают название «Финнеганов помин», а то и вовсе «Уэйк Финнеганов», обыгрывающий в самом названии джойсовский прием использования иностранных слов). Финн присутствует в книге во множестве обликов, символизируя и всех спящих героев, и Тима Финнегана, и строителя Сольнеса, и Адама, и всех персонажей земной истории, и отца самого Джойса, и вообще любого человека, а также любое божество из любого пантеона богов, созданного языческой или монотеистической мифоло-

гией. Одним словом, это архетип человеко-божества, главного героя и одновременно всех героев книги.

Кроме указания на множественное лицо «героя», в названии задействован еще один смысл. Джойс неоднократно называл «Поминки по Финнегану» «мифом о воскресении». Сон Финна (и всех его воплощений) являет не просто историю человечества, а ее сокровенный смысл, суть которого сводится к постоянной метаморфозе – смене умирания воскресением. «Воскресение» Джойс воспринимает как завершение одного цикла развития истории и начало другого в полном соответствии с теорией циклического развития Дж. Вико. Название, таким образом, означает, что все Финны должны воскреснуть (*Finn egans Wake*), но с другой стороны, мы все – «Финны опять» (*Finn again*), т.е. все читающие произведение Джойса являются одним из воплощений Финна Мак-Куля. Джойс призывает осознать, что в индивидуальном развитии все мы повторяем циклическую природу развития человечества, а генетически в нас заложены ее предыстория и будущее. В названии содержится постоянное противопоставление начала и конца: снова «конец» – «*finn egans*» – и снова «пробуждение, восстание» – «*wake egans*». Кроме того, в названии заявлена и чисто словесная языковая игра: *Finnegans* – это французское слово *fin* (конец) и английское *again's*, которое можно прочесть также как *fin* («конец» – *фр.*) и *negans* («отрицающий» – *лат.*) – отрицание конца.

Мотивы смерти и возрождения, идея круговращения бытия ощутимы во всех четырех разделах романа, но особенно явными становятся они в последних двух. В третьем разделе воспроизведены погребальные обряды, в четвертом – церемония выкапывания гробов из могил в связи с воскресением из мертвых.

Долгий день «Улисса» в «Поминках по Финнегану» сменился описанием одной долгой ночи, в течение которой длится сон, который, собственно, и составляет «содержание» всей книги. Помимо самого Финна, сон снится и его «современному» воплощению: это некий трактирщик Хамфри Чимпмен Иэрвикер, обыкновенный человек – Всякий, Любой: именно так на одном из уровней расшифровываются его инициалы Н.С.Е. – *Here Comes Everybody*. Как и Блум в «Улиссе», он – иностранец, чужак в Дублине, но, в отличие от Блума, он не еврей,

происхождение его скандинавское, у него есть жена Анна Ливия Плюрабель – А.Л.Р. (по совместительству – воплощение реки Лиффи, а также прародительницы Евы, Сарры, Ревекки, матери Джойса, Жизни, Литературы и т.д.) – и трое детей: дочь Изабель (она же Изольда, Офелия, Алиса в Зазеркалье и бог знает кто еще) и мальчики-близнецы. Их подлинные имена в реальной жизни нам неизвестны, но во сне они фигурируют как Шем и Шон, характеризуемые также как *penman* («пишущий») и *postman* («разносящий письма»), в которых по ходу дела проявляются черты Каина и Авеля, Наполеона и Веллингтона, интроверта и экстраверта, а заодно и таких категорий, как время и пространство, и, наконец, даже неодушевленных предметов – дерева и камня. Таким образом, пять членов семьи на протяжении повествования не остаются самими собой, а постоянно меняют воплощения, выступая символами человеческого рода и разыгрывая в этих воплощениях всю человеческую историю. Сновидения «Поминок...» выводят нас за пределы реального времени и пространства – здесь перемешаны прошлое, настоящее и будущее, земля и космос.

Если взять грех на душу и попробовать предельно сжато изложить «обычным языком» содержание 600-страничной книги, очищенное от бесчисленного количества символических значений и культурных реминисценций (что, на самом деле, является чудовищным насилием над текстом, который в прямом смысле «запрещает» такое варварское упрощение), то получится следующее.

Завязкой «сюжета», по-видимому, является некая экзистенциальная ситуация, которая осмысливается как первородный грех: Н.С.Е. во сне с ужасом вспоминает, что утром в Феникс-парке (главном парке Дублина) вроде бы совершил нечто неприглядное. Точно он вспомнить не может, да это и ни к чему: грех смертный, и Иэрвикеру светит судебный процесс. Судят все, кому не лень, но главным образом – четыре старца (они же – четыре стены спальни Иэрвикеров, говорящие голосами четырех евангелистов, которые являются в то же время правителями и летописцами четырех провинций Ирландии, составившими анналы ее истории в XVII веке, а также четырьмя ветрами, четырьмя временами года, четырьмя сторонами света и т.д. и т.п.). На процессе выступают многочисленные защитники и свидетели, лишь запутывающие дело, так что все

кончается безжалостным приговором, который тут же приводят в исполнение, живьем закапывая Н.С.Е. в могилу. Пока он там прохлаждается, за хозяйством в трактире приглядывает его пожизненная копия. Однако вошедшие во вкус судьи принимаются за детей – Шема и Шона, устраивая форменную слежку, так что беднягам-близнецам, а заодно и их сестре, а также воскресшему на время отцу приходится на виду у всей честной компании влюбляться, совокупляться, воевать друг с другом и со всем миром, принимая разные обличья (тут-то как раз и разыгрываются все драмы человеческой истории). Заодно дети учат уроки, от которых их никто не освобождает. Дисциплины не самые простенькие – от управления мирами до сексуальной геометрии. По ходу дела на берегах реки Лиффи две прачки полощут грязное белье семейства Иэрвикеров и судачат о том, когда, где и по какой причине оно было замарано, что еще больше распаляет публику. Дабы освежиться, все пьют и закусывают в трактире все того же Н.С.Е., а также разыгрывают сценки с участием последнего короля Ирландии Родекрика и многих кого еще. Само собой, все представления с подтекстом и иллюстрируют множество смешных, ужасных и прекрасных историй с людьми. Сам Иэрвикер, увидев, как в одной из них его собственная дочь изменяет ему с молодым любовником, напивается с горя до белой горячки и в очередной раз умирает. Видя, что дело зашло далеко и над семьей нависла угроза, Анна Ливия пытается поправить дело, составляя письмо, оправдывающее мужа, которое по странной женской прихоти зарывает в кучу отбросов. Отбросы не вполне банальные – это груда обрывков всевозможных текстов – словесный мусор человечества. Впрочем, письмо пребывает в куче недолго, обернувшись курицей, мать семейства разрывает хлам и находит грязный кусок собственного послания, которое тут же начинают критиковать сыновья, проявляя, как можно себе представить, иезуитское красноречие и недюжинную мудрость, образцы коих представлены на десятках страниц. Письмо, видимо, и впрямь невразумительное, поскольку в конце концов, устав молоть языком, Шем (penman) берется его переписать, а Шон (postman) крадет, собираясь доставить на процесс. Впрочем, дойдет ли он до места – бог весть, так как по пути превращается в бочонок пива, который благополучно уплывает вниз по течению реки Лиффи, совершая одновременно

крестный путь Христа на Голгофу. К счастью, прочесть письмо (которое, собственно, и есть произведение под названием «Поминки по Финнегану») уже некому и некогда, поскольку занимается заря, все, кому надо, уходят в небытие, а мертвецы чудесным образом встают из гробов, сон кончается, и повествование завершается началом той фразы, оборванный конец которой мы прочли на первой странице. Таким образом, читатель вновь оказывается в начале текста и может повторить удовольствие заново бессчетное количество раз: подобный эффект хорошо знаком всякому на примере стихика «У попа была собака».

Наш пересказ, впрочем, не дает о книге ни малейшего представления, поскольку вытянул из нее едва ли не тысячную процента содержания, причем в совершенно не свойственной ей стилистике, лексике и синтаксисе, слегка сохранив, быть может, лишь ее юмористический тон. Однако мы сочли уместным сделать это для того, чтобы тот, кто не знаком с текстом Джойса, имел возможность следить за ходом последующих рассуждений.

Даже опытный читатель, читатель «Улисса», продираясь сквозь текст «Поминок...», пребывает в недоумении. Он может попытаться «вжиться» в различные дискурсы, проследить с помощью собственного воображения за развитием ассоциаций, но даже после всего этого, лишь частично приоткрывшись ему, текст останется хаотической громадой. Редчайшие энтузиасты, втянувшись в бесконечный процесс дешифровки, по истечении месяцев, а то и лет, поймут, что вступили в лабиринт, который поглотил их целиком, не оставив ни путеводной нити назад, ни надежды найти выход. Читатель поймет также, что если намерен продвигаться дальше, то поиски будут вновь и вновь гнать его по замкнутому кругу, что, подчинившись этому движению, он должен будет отречься от всего, что занимает его в реальной жизни, превратив дальнейшее чтение в единственный смысл своего существования. Обретя один ключ, он тут же увидит возможность другого, узрев на миг путеводную звезду, немедленно обнаружит мириады новых, за каждой из которых захочется следовать безоглядно. При этом притяжение текста будет настолько мощным, что читатель, как наркоман, будет стремиться вновь и вновь вернуться в это волшебное состояние, и извлечь его оттуда не помогут никакие лекарства.

Справедливости ради отметим, что таких читателей будет очень немного (не считая, конечно, банальных фанатов, для которых мода на Джойса лишь престижный стимул для вхождения в элитарный круг «избранных»).

Что же случилось с прозой Джойса? И как нам следует оценивать это ее новое состояние?

Ситуация отягощается тем, что читатели и джойсоведы не располагают в отношении «Поминок по Финнегану» таким же авторитетным источником, как комментарии Стюарта Гилберта к «Улиссу»¹. Сам автор не оставил сколько-нибудь внятных разъяснений. Спустя два года после выхода книги он умер, и несколько его скудных замечаний о замысле и косвенные намеки в письмах и высказываниях породили чудовищно субъективистское поле критических оценок и толкований.

После долгих и мучительных споров критики, опираясь на поистине археологические «раскопки» текста, выявили громадное количество источников, аллюзий, реминисценций и цитат, разъяснив многие темные места. Очень часто их догадки показывают, каким остроумным и тонким был замысел Джойса. Однако свести воедино принципы его поэтики удалось лишь спустя много десятилетий, когда к Джойсу обратились культурологи постмодернистской эпохи, вооруженные методологией, опиравшейся на достижения нескольких гуманитарных дисциплин, появившихся лишь во второй половине XX века, и в первую очередь семиотики. Одним из подобных гуманитарных сводов является великолепное исследование Умберто Эко «Поэтики Джойса», опубликованное в 1966 году². Однако, в силу совершенно особой природы «Поминок...», даже и эти исследования не смогли истолковать их исчерпывающе: последнее произведение Джойса и по сию пору продолжает оставаться самым загадочным произведением европейской литературы. Поэтому сразу же скажем, что и наша

¹ Тем не менее, большую помощь при чтении этой книги могут оказать: Atherton J. *The Book at the Wake*. – L., 1959; Benstock B. *Joyce-again's wake. An analysis of Finnegans Wake*. – Seattle; London: Univ. of Washington Press, 1965; а также книги «Отмычка к "Поминкам по Финнегану"» (Campbell J., Robinson H.M. *A Skeleton Key to "Finnegans Wake"*. – London: Faber & Faber, 1947) и «Аннотации к "Поминкам по Финнегану"» (McHugh R. *Annotations to Finnegans Wake*. – The John Hopkins University Press, 1991).

² Eco U. *Le poetiche di Joyce*. – R.S.C. Libri S.p.A., 1966; рус. пер.: Эко У. *Поэтики Джойса*. – М.: symposium, 2003.

интерпретация не претендует на истину, она – одна из многих точек зрения, одно из myriad излучений, порожденных тем светящимся космическим телом, которое носит название «Поминки по Финнегану».

* * *

Первое, на что следует обратить внимание, это изначальное отсутствие четкого плана книги, что для Джойса, всегда детально продумывавшего свои произведения, кажется необычным.

Он приступает к работе, пытаясь извлечь свежие идеи, переработав «старые» темы и мотивы, но только найти для них новый способ изложения¹.

Это показывает анализ первых эпизодов, печатавшихся в журнале «Transition». В самом деле, они являются отдельными кусками разных текстов, несколько не связанных друг с другом ни сюжетно, ни стилистически. Джойс как бы автономно разрабатывает наиболее интересные для него темы: его в очередной раз интересует ирландская история (King Roderick O'Connor), он пробует вернуться к проблеме соблазна на примере судьбы художника, пытается набросать схему эстетического спора о языке между святым Патриком и друидом. Вполне отдавая себе отчет в том, что находится в поисках, Джойс сравнивал свой метод работы над текстом новой книги с работой инженера, бурящего гору с разных сторон: «Я хочу написать как можно больше отрывков или пустить в работу наибольшее количество буровых партий». «Я бурю гору с двух сторон. Вопрос в том, как встретиться в середине»².

Интересный путь анализа «Поминок...» предпринял Дж. Атертон. Восприняв как указание Джойса фразу «Ключи. Даны!», предшествующую начальному и заключительному предложению книги, Атертон сначала выявил в тексте все то, что можно было принять за цитаты и за фамилии авторов. Затем он обратился к упоминаемым в тексте «Поминок...» источникам и лишь после этого принялся за чтение книги. Основными источниками, выявленными Атертоном, были: «Новая наука» Дж. Вико,

¹ Подробный материал, касающийся создания «Поминок...», можно найти в статье: Litz W. «Notes & Queries» CXCVIII (October, 1953), M.J.C. Hodgart. The Earliest Sections of *Finnegans Wake* // James Joyce Review I. – 1957. – February.

² Ellmann R. James Joyce. – N.Y.: Oxford University Press. – P. 543.

книга Леви-Брюля «Первобытное мышление», Библия (Старый и Новый Заветы), христианские апокрифы, Коран, тексты китайских философов, скандинавский эпос, сочинения античных и средневековых философов, книги о спиритизме, исследования об оккультных науках, труды Фрейда и Юнга, произведения почти всей европейской классики, а также современной литературы, и в первую очередь – любимого Джойсом Ибсена¹.

Анализ источников проливает некоторый свет на то, какие интеллектуальные концепции способствовали оформлению окончательного замысла книги.

В самом общем виде идеей Джойса было показать развитие истории человечества через развитие сознания. С ней мы как будто уже имели дело и в «Дублинцах», и в «Улиссе», однако в «Дублинцах» Джойс исследовал пробуждающееся сознание в его отношениях с историей снаружи, а в «Улиссе» история была показана на примере «частной жизни» отдельного человека и изнутри его сознания. Теперь же Джойс задумал нарисовать историю, осознаваемую коллективно, не одним человеком, а всем человечеством. В этом могла помочь уже известная нам концепция циклического развития истории Дж. Вико.

Стремясь воплотить свой замысел, Джойс создает следующую композицию. В «Поминках...» четыре части, по числу слогов в названии произведения и в соответствии с триадой Вико, к которой Джойс добавляет четвертую часть. Первая Книга – Книга Родителей, Богов, Рождения, Прошлого. Вторая Книга – Книга Сыновей, Героев, Брака, Настоящего. Третья Книга – Книга Людей, Мужчин, Смерти, Будущего. Книга Четвертая – Книга Ricorso (перестройки, периодического повторения, добавим: перестройки сил в истории),

¹ Записные книжки Джойса к «Поминкам по Финнегану» (Joyce J. «Scribbledehobble» – The Ur-Workbook for Finnegans Wake / ed. Thomas E. Connolly. – Evanston: Northwestern University Press, 1961) показывают, что Ибсен и его персонажи упоминаются бесчисленное число раз сначала в тексте записных книжек, а затем и в самом тексте «Поминок...». И сам Ибсен, и его герои являются и прямыми персонажами книги, и служат символами самых разных сторон жизни и характеристик человека. Количество этих упоминаний превышает все остальные ссылки на других писателей, и одно это свидетельствует, какую огромную роль сыграл Ибсен и в последнем произведении Джойса. Не будет натяжкой сказать, что Ибсен проделал со своим ирландским учеником и интерпретатором весь долгий путь его творческого развития: от кратких зарисовок в ранних эпифаниях до зашифрованных эмблематических фигур «Поминок по Финнегану».

Книга Великого Молчания (пауза, в которой уже зарождаются силы для начала следующего цикла).

В русских работах о Джойсе стала уже хрестоматийной ссылка на Клайва Харта¹ в великолепном пересказе Е.М. Мелетинского, который следующим образом уточняет смысл четырехчастной циклической схемы Джойса-Вико, в которой просматривается «фундаментальный циклический контрапункт»: «В рамках трех больших викианских эпох, соответствующих книгам I–III (рождение – брак – смерть), Джойс разворачивает четыре малых цикла (в книге I циклы Н.С.Е. и А.Л.Р.), которые могут быть обозначены и в терминах стихий (земля – вода – огонь – воздух). Вместе с космической паузой (сандхи) книги IV малые циклы контрапунктически противостоят викианской схеме как $4 + 1$ к $3 + 1$. Четыре стихии представляют грубую материю, ее дополняет и оживляет дух. Символы, фразы, персонажи группируются в трех- или четырехфигурные комбинации в зависимости от точки зрения (например, у Н.С.Е. трое детей, но Изольда имеет двойника; четверо евангелистов имеют дом, но один из этих домов не виден и т.п.). Противоположные точки зрения уравниваются (Шем – Шон), сами циклы равноправны и относительноны в силу нивелирующего хода движения. Другой тип контрапункта, по Харту, включает противопоставление циклов, движущихся в разных направлениях (здесь, возможно, сказывается влияние Йейтса и Блейка): в книгах I и III сходные события происходят в обратном порядке и с обратными характеристиками; в книге I – это движение от рождения к символической смерти, а в книге III – от смерти к рождению, видения и сны в книге III – зеркальное отражение легенды в книге I. Создается динамическая сеть отношений, в которой учитывается оппозиция юного и зрелого возраста, мужского и женского начала, активности и пассивности и т.п.»². По мысли Е.М. Мелетинского, использование этого приема позволяет Джойсу «преодолеть» историю и время в их линейном измерении, показывая «циклическое циркулирование времени вокруг безвременного центра»³.

По сути дела, уничтожение линейности времени – это и отрицание слишком простого его понимания, практиковавшего-

¹ Hart C. Structure and Motifs in Finnegans Wake. – London: Faber & Faber, 1962.

² Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – С. 324.

³ Ibid. – С. 325.

ся позитивизмом, и эстетическая задача – показать средствами литературы то вселенское время, одновременно движущееся по спирали и центрированное в одной точке, которое только и подходит для условия бытования символической действительности, которую намеревается изобразить Джойс. «Безвременный центр» – это вечность во всех ее одновременных измерениях. Именно в таком временном континууме действуют все персонажи книги, которые помимо множества воплощений своей сущности, о которых мы уже говорили, имеют также и временных двойников, а скорее даже – голограммы, свободно телепортируемые в любые временные системы и локусы. Игры и завихрения временного потока позволяют персонажам перемещаться и вдоль оси собственной жизни – туда и обратно, а то и одновременно туда и обратно, так что иногда они даже могут видеть самих себя в старости или в юности (как то часто происходит с Иэрвикером). Для читателя современного фэнтези в этом нет ничего необычного, и он скорее сочтет этот прием банальным и затасканным, но во времена выхода «Поминок по Финнегану» это было ново.

Однако не только на идею цикличности обращает внимание Джойс у Вико, но и на его теорию мифа, тесно связанную с концепцией языка. По мысли философа, мифы были не праздным творчеством людей, а продуктом древней умственной деятельности, «способом мышления» целых народов. Причем этот способ мышления был не «искаженным и насильственным», а «прямым и естественным». По тому, как человечество формировало мифы, можно было представить его гражданскую историю. «В поэтике, – пишет Вико, – следует искать первейшую историю. Поэты были первыми историками народов. История всех наций начинается с мифов. Первые мифы должны были содержать в себе истины, касающиеся состояния общества, и, следовательно, быть историей древности. В мифах и поэтических образах во все времена человечество запечатлевало свою собственную историю»¹.

Таким образом, избрав своим предметом историю человечества, Джойс решил изобразить ее непосредственно через миф. В «Улиссе» миф также присутствовал, однако играл иную роль – он был заявлен как архетипическая схема пове-

¹ Вико Дж. Основания Новой науки об общей природе наций. – Л.: Художественная литература, 1940. – С. 244.

ствования, на которую «опиралась» бессвязная речь дискурсов. Джойс мечтал обойтись без подобных подпорок, которые нарушали «стройность» его теории хаоса. Увидев в мифе не каркас, а первородный «способ мышления», он вознамерился воспроизвести с его помощью не рационально умопостигаемый исторический процесс, а само движение, формирование истории, проживаемое автором и читателем как мифотворчество, осуществляемое в тексте средствами языка.

Однако у Вико идея мифа была лишь обозначена, основы мифологического мышления не разъяснялись, и для уточнения его механизмов Джойс обратился к современным философам-этнологам, прежде всего к знаменитой книге Люсьена Леви-Брюля «Первобытное мышление», которая появилась во Франции как раз в 1922 году (когда Джойс только что закончил «Улисса») и наделала много шума.

В противовес бытовавшему до него в науке мнению, что мифологическое мышление формировалось индивидуальным сознанием примитивного человека «путем превращения фактов ежедневного опыта в миф»¹, Леви-Брюль полагал, что первобытное сознание опиралось на некие «коллективные представления», передававшиеся от поколения к поколению, которые, игнорируя индивидуальный опыт, задавали общие координаты мышления. Характерной особенностью мифологического восприятия являлось то, что «коллективные представления» не составляли предмет рефлексии, человек принимал их на веру, что делало подобное мышление «пралогическим»: свойственные современному сознанию причинно-следственные связи в нем еще не существовали. Мифологическое сознание, таким образом, воспринимало объекты нерасчлененно, видя в них одновременно и физическую данность, и некий мистический смысл, причем последний превалировал в восприятии. Именно это позволяло первобытному человеку легко отождествлять себя, к примеру, с тотемом рода, в котором он видел и себя самого, и всех своих соплеменников как нераздельную целостность.

Теория Леви-Брюля существенно повлияла на воображение Джойса, который увидел в ней основы не только первобытного, но и современного художественного сознания. Не будем за-

¹ Тэйлор Э. Первобытная культура. – М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1939. – С. 206.

бывать, что его мысль постоянно фиксировалась на поиске новых способов словесного выражения, с помощью которых он пытался «высказать» некую метафизическую сущность мира. «Быть поэтом – значит позволить, чтобы за словами прозвучало Пра-слово», – утверждал еще Герхард Гауптман. В этом смысле миф, понятый как коллективная идея, воплощенная в искони присущих человеку поэтических формах, представлялся Джойсу очень плодотворным источником и прототипом художественной образности.

Оставалось лишь нащупать два недостающих звена: удостоверить, что миф не потерял своих свойств и в современном мире, и понять внутренний механизм, приемы работы мифологического сознания, чтобы превратить их в методы нового письма.

Первое недостающее звено он, по всей видимости, нашел в работах Карла Юнга, с которым был знаком лично и, хотя и относился к его идеям скептически, внимательно следил за его деятельностью в Цюрихе. Все в том же 1922 году на собрании цюрихского Общества немецкого языка и литературы Юнг прочел доклад «Об отношении аналитической психологии к поэтико-художественному творчеству», в котором впервые излагалась мысль о влиянии на творчество любого писателя архетипов коллективного *бессознательного*. «Художественное произведение надо рассматривать как образотворчество, – писал К. Юнг. – <...> Его смысл, его специфическая природа покоятся в нем самом, а не во внешних условиях»¹. «Народившееся произведение в душе художника – это стихийная сила, которая прокладывает себе путь либо тиранически и насильственно, либо с той неподражаемой хитростью, с какой умеет достигать своих целей природа»². Эта стихийная сила – «порождение бессознательной природы, которое является на свет без участия человеческого сознания, иногда даже наперекор ему, своевольно навязывает ему свои собственные формы и воздействия»³. Эта сила рождает странные образы и формы, от нее следует ожидать «ускользающей мысли, многозначности языка, выражения которого приобретают весомость подлин-

¹ Юнг К.Г. Архетип и символ: сб. – М.: Ренессанс СП «ИВО-Сид», 1991. – С. 274.

² Ibid. – С. 277.

³ Ibid.

ных символов», поскольку «обозначают неведомые вещи и служат мостами, переброшенными к невидимым берегам»¹.

Где же источник, который рождает бессознательные образы, которые, в свою очередь, питают творчество? Он коренится в далеком прошлом, недоступном рациональному взгляду современности, оставившем о себе лишь неявное представление, воплощенное в символах. Этот потаенный символ современный человек, утративший цельность восприятия, приученный к рациональной логике, уже не в силах прочесть. «Нужны другие, новые глаза, потому что старые могли видеть только то, что приучились видеть»².

А между тем коллективное бессознательное – это кладезь древней мифологии, «образы которой являются всеобщим достоянием человечества»³, поэтому найти к нему путь пытается всякий художник. Этот путь – не рациональное мышление, а *фантазия*. «Праобраз, или архетип, есть фигура – будь то демона, или человека, или события, – повторяющаяся на протяжении истории везде, где действует творческая фантазия <...>. Подробно исследовав эти образы, мы обнаружим, что <...> они являются сформулированным итогом огромного типического опыта бесчисленного ряда предков <...>. Усредненно отображая миллионы индивидуальных переживаний, они дают таким путем единый образ психической жизни, расчлененный и спроецированный на разные лики мифологического пандемониума»⁴. Немного позже в работе «Об архетипах коллективного бессознательного» Юнг даст более емкое определение: «Коллективное бессознательное идентично у всех людей и образует тем самым всеобщее основание душевной жизни каждого, будучи по природе сверхличным»⁵.

В «Поминках...» мы видим целые гроздья архетипов коллективного бессознательного. Из архетипов христианской мифологии это, прежде всего, «первородный грех»: Изрвикер-Адам изгоняется из Рая (Феникс-парка), отсюда Шем и Шон – это Каин и Авель, а Анна Ливия Плурабель – Ева. Из языческих календарных мифов это «близнечный миф» (Шем и Шон) – оп-

¹ Ibid. – С. 278.

² Ibid. – С. 279.

³ Ibid. – С. 282.

⁴ Ibid. – С. 283.

⁵ Ibid. – С. 98.

позиционная пара вечно соперничающих начал. Из архаических мифов творения это миф о первородном раскате грома: «babababadalgharaghtakamminarronnnkonnnbronnerronnntuonnnth unntrovarrhounawnskwntooohoorrdenenthurnuk!» (он же позднее – Слово Бога в христианстве), из которого возникло все сущее, он же – мировая катастрофа, ведущая к смене циклов в человеческой истории. Главным первородным архетипическим элементом – связующей пуповиной – является Река Лиффи, смывающая все грехи с лица мира. Река, вода, водное пространство – древнейший архетип «текучести тел, над которыми господствуют влечения, это кровь и кровожадность, животный запах и отягченность телесной страстью...»¹, и потому вода – «чаще всего встречающийся символ бессознательного»². Архетипическая ситуация умирающего и воскресающего богочеловека (обыгранная уже в самом названии «Поминок...») является сквозным мотивом всей книги, связывающим в едином ритме всех героев, постоянно рождающихся в новом облике, претерпевающих жизненные коллизии и умирающих, а затем вновь возрождающихся в очередной ипостаси. Через череду умираний-возрождений проходят все главные герои повествования.

Черета метаморфоз в «Поминках...» типологически соотносится и с теософическим учением о карме и идеей метемпсихоза. Едва ли не первым в литературе (в философии это делали задолго до него) Джойс объединяет две мощнейшие традиции – европейскую и восточную, рассматривая в одном ряду миф о христианском Боге и обо всех языческих божествах человечества. Такое нивелирование христианской религии до одного из языческих культов может показаться окончательной эсхатологизацией истории, придавая ей вселенский характер и полную безысходность. Уравнивая возрождение и вечную жизнь в христианском мифе с восточной нирваной, Джойс воспроизводит идею круговращения, которое в силу этого может быть рассмотрено и как полная неподвижность. Именно поэтому наравне с текучими субстанциями, символизирующими смерть-возрождение, у него так часто фигурируют символы неподвижности – круг, сфера, лотос. Подчеркнем, однако, что ни одна из возможностей восприятия времени не отвергается

¹ Ibid. – С. 110.

² Ibid. – С. 109.

Джойсом. Обе они, противореча друг другу и друг друга дополняя, существуют в «Поминках...» на равных основаниях.

Если в «Улиссе» глубинный архетип смерти-возрождения был представлен мифом «Отца и Сына» и определял «ужас истории», то есть связь с результатами сознательной деятельности человечества, то в «Поминках...» тот же миф опустился (или поднялся) на еще одну сущностную ступень – показал «страсти» *человеческого подсознания*, вечное «испытание духа в его кружении над водами», ибо «с тех пор, как звезды пали с небес и поблекли наши высшие символы, сокровенная жизнь пребывает в бессознательном»¹.

В качестве мотивов архетипические мифологические черты проникали в литературу и до Джойса. Но литературные произведения лишь изображали миф, а не творили его. Для Джойса же важно было самой структурой текста выразить необычный, алогичный мир подсознания. Он хотел показать, как устроен язык мифа, как работает фантазия, открывающая доступ к архетипам. Ведь если причинно-следственные связи тут не действуют, то мы не можем использовать стандартные приемы повествования, чтобы воссоздать миф «реалистически».

Привилегированной областью работы бессознательного является сновидение, как это уже ранее доказал Зигмунд Фрейд². Поэтому в поисках механизма работы мифа следует обратиться к механизмам сновидений, описанных психоанализом.

Фрейд называл сны «королевской дорогой в бессознательное» потому, что дневное сознание анализирует лишь внешние впечатления жизни, тогда как именно ночью, когда рациональные механизмы бездействуют, бессознательное прорывается в наши сны. Днем мы мыслим понятиями, ночью в сновидении нам являются образы. Прежде всего это зрительные образы, поэтому сон часто уподобляют кинофильму, вторые образы сна – звуковые. В сновидении человек не может отнестись к образам безразлично, он обязательно переживает их всерьез, так что сновидение – это своего рода вторая жизнь человека, которая, впрочем, уже не руководствуется его волей, но жестко навязана ему подсознанием. Это обусловлено тем, что сном фиксируются не незначительные события жизни человека, но ис-

¹ Ibid. – С. 113.

² Основополагающая книга Фрейда «Толкование сновидений» появилась на рубеже веков – в 1899–1900 годах.

ключительно важные для него события, отсылающие его к главным проблемам и ситуациям, в которых он находится, которые вызывают в нем беспокойство, которое необходимо разрешить или компенсировать в сновидении.

Во сне человек ведет себя особым образом. «Сновидение бес-связно, оно соединяет самые резкие противоречия, допускает всякие возможности, устраняет наши познания, притупляет и наше эстетическое, и моральное чувства. Кто стал бы вести себя в бодрствующем состоянии так, как ведет себя иногда в сновидении, того мы, наверное, назвали бы сумасшедшим»¹, – пишет Фрейд. Это происходит потому, что сновидение «работает» способом, совершенно отличным от нашего дневного сознания, оно вырабатывает *особый язык*, который всем нам внятен во сне, но который мы тут же утрачиваем, просыпаясь. Сон говорит с нами некими сгустками смысла – иероглифами, которые нельзя перевести на язык сознания однозначно: «Мы, несомненно, впадем в заблуждение, если захотим читать эти знаки по их очевидному значению, а не по их внутреннему смыслу. Представим себе, что перед нами ребус: дом, на крыше которого лодка, потом отдельные буквы, затем бегущий человек, вместо головы у которого нарисован апостроф и пр. На первый взгляд нам хочется назвать бессмысленной эту картинку и ее отдельные элементы. Лодку не ставят на крышу дома, а человек без головы не может бегать; кроме того, человек на картинке выше дома, а если вся она должна изображать ландшафт, то при чем же тут буквы, которых мы не видим в природе. Правильное рассмотрение ребуса получается лишь в том случае, если мы не предъявим таких требований ко всему целому и к его отдельным частям, а постараемся заменить каждый его элемент слогом или словом, находящимся в каком-либо взаимоотношении с изображенным предметом. Слова, получаемые при этом, уже не абсурдны, а могут в своем соединении воплощать прекраснейшее и глубокомысленное изречение»².

Как нам думается, фрейдовские представления о сновидении в наибольшей степени способствовали окончательному оформлению замысла Джойса. Он наконец увидел возможности формирования нового языка, который явился бы основным изобразительным средством задуманной книги. Следует уточнить, что

¹ Фрейд З. Толкование сновидений. – Обнинск: Титул, 1992. – С. 51.

² Ibid. – С. 231–232.

опора на «Толкование сновидений» не была для Джойса обретением мировоззренческой точки опоры в бессознательном (к учению Фрейда, точно так же, как и к учению Юнга, он относился скептически, как, впрочем, и ко всякой иной научной «папаше» о мире), он лишь использовал некий механизм организации материала, разработанный в психоанализе. В письме к Эзре Паунду Джойс писал: «Значительная часть существования человека проходит в состоянии, которое нельзя передать разумно, здраво, используя при этом правила обычной грамматики и привычного, беспрестанно развивающегося сюжета. И разве неестественно, что ночью все совсем не так ясно?»¹

Тут же чудесным образом сложились все разрозненные элементы не задававшегося до тех пор «сюжета». Миф об истории человечества должен был писаться по законам сновидения, т.е. языком и синтаксисом сновидения, миметически воспроизведенным в повествовании².

Подобную задачу до Джойса никто еще не решал. Сны изображались в литературе очень часто – и античность, и Средние века, да и более близкие нам эпохи отдали сну свою литературную дань сполна, однако все эти «образы» сна создавались «проснувшимся» сознанием, сознанием, переводившим язык сна на рациональный «дневной» язык. В наибольшей степени к сну приблизился именно «поток сознания», поскольку помимо явно осознаваемых моментов в миметический внутренний монолог как бы случайно, неконтролируемо попадали отзвуки подсознания³. Но все-таки и этот изобразительный прием фиксировал именно «поток *сознания*», а не внутреннюю речь *бессознательного*.

Как же Джойсу удалось сотворить сон?

¹ Joyce J., Pound E. The Letters of Ezra Pound to James Joyce / ed. and with commentary of Forrest Read. – 1968. – P. 238.

² Мы, конечно же, показали не стадийное вызревание замысла Джойса, но лишь его логическую схему: с работами Фрейда Джойс был знаком раньше, чем с произведениями Юнга и Леви-Брюля. Одно представляется несомненным: что все три автора повлияли на него, а когда осуществился синтез, в принципе, несущественно.

³ С точки зрения психоанализа «поток сознания» является аналогом «метода свободных ассоциаций», когда пациенту «предлагалось сообщить обо всем, что ему удастся уловить в себе внутренним восприятием, включая спонтанно пришедшие в голову мысли, чувства и воспоминания» (см.: Лейбин В. Фрейд, психоанализ и современная западная философия. – М.: Издательство политической литературы, 1990. – С. 80).

Давно установлено, что сам словник «Поминок...» являет собой необычный феномен. Это, собственно, не словник английского языка, от которого, как подсчитано энтузиастами проблемной группы при Мичиганском университете, осталось не более 20%, все прочее – конгломерат из 165 языков и диалектов, главным образом индоевропейской основы, включая мертвые языки, а также сленг, жаргоны и слова, изобретенные самим Джойсом. Около пятидесяти тысяч слов – гапаксы, слова, употребляемые единожды.

В принципе, анализ словаря какого-либо писателя используется в количественной лингвистике и не имеет отношения к образной структуре текста по той причине, что естественный язык, которым пользуется всякий писатель, не имеет отношения к искусству, это знаковая система «общего пользования». Естественный язык – «гробница яростных страстей нашего сердца», как очень метко подметил Вакенродер¹. Однако в случае с Джойсом произведенный анализ лексики имеет определенный смысл. Он свидетельствует, по крайней мере, о следующем: язык «Поминок...» целенаправленно изгоняет из себя слова общеупотребительные, заменяя их либо новообразованиями, либо малоупотребительной, специфической лексикой, что, по сути, тоже является обновлением, поскольку любое сленговое или иностранное слово в чужеродном контексте непременно воспринимается как слово «обновленное».

С какой целью Джойс это делает?

Он стремится создать собственный язык, используя прием сгущения смысла за счет расширения коннотативной основы слова. Коннотации – это неосознаваемый смысловой «шлейф», которым во всякой культуре обременены слова естественного языка. Явление коннотации давно описано в лингвистике и введено в оборот глоссематикой Ельмслева, откуда ее позднее позаимствовали культурологи. Особой роли коннотации в литературе посвящены работы Ролана Барта «Мифологии» и «Удовольствие от текста»². В них Барт явственно показал, что язык литературы не являет собой нейтральный словарь приемов и методов наррации, за каждым приемом стоит картина мира, которая его породила. К примеру, правило трех единств могло родиться и использоваться только в эпоху клас-

¹ Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. – М.: Искусство, 1977. – С. 174.

² Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989.

сизма, последующие поэтики его отвергли. И не потому, что это правило потеряло свою чисто функциональную операционность, а потому, что за ним стояли определенные мировоззренческие установки логичного устройства миропорядка, и когда они изменились, отпала надобность и в приемах, организуящих строгое временное единство в произведении. В данном примере связь правила трех единств со стоящей за ней эстетической системой оценок не была очевидна для всякого драматурга, писавшего в эпоху классицизма, она была «латентной», «имплицитной», «неосознаваемой», каковым является всякий коннотируемый смысл.

В «Улиссе», как мы помним, Джойс заменил все старые приемы классической поэтики новыми средствами организации повествования, соответствовавшими новым мировоззренческим установкам своего времени. Точно то же самое он теперь намеревался произвести и на уровне поэтического языка как смысловой единицы литературного дискурса.

В самом деле, бессознательная природа коннотации очевидна и на лексическом уровне. Всякое слово как смысловая единица несет в себе коннотативные смыслы, закрепляющие за словами неявные значения. В русском языке, к примеру, слово «патриот» помимо прямого смысла – «человек, любящий родину» – несет кучу дополнительных значений: в сознании нашего современника тут же возникают и ассоциации с ситуацией Второй мировой войны, и воспоминания о «коммуно-патриотах» времен перестройки, и т.п.

Особенно явственно изменение коннотаций прослеживается в словарях различных эпох. Словарь Владимира Даля, к примеру, спокойно сообщает нам, что «космополит» – это «всемирный гражданин», «вселенец». Однако у С.И. Ожегова мы уже не найдем этого слова в нейтральном значении. Сначала он сообщит, что «космополит – сторонник космополитизма», т.е. перейдет к прямому приписыванию нейтральному термину коннотативного значения, заключенного в другом термине. А открыв статью о космополитизме, мы прочтем следующее: «Космополитизм – реакционное буржуазное идеологическое течение, которое под прикрытием лозунгов “мирового государства” и “мирового гражданства” отвергает право наций на самостоятельное существование и государственную независимость, национальные традиции и национальную культуру, пат-

риотизм». От благостной картины вселенского единства не осталось и следа, перед нами – сугубо пейоративный и крайне агрессивный идеологический смысл, и все это за какие-то полвека сделала именно коннотация, дополнительное значение, которое проникло в слово и закрепилось в нем, почти вытеснив предыдущий смысл.

Очистить слово от коннотации – значит сделать его полностью нейтральным, «белым словом» (по аналогии с «белым голосом», очищенным от обертонов). Но Джойс стремится не к такому «нулевому» слову, поскольку в таком качестве оно существует исключительно в академических словарях, а к прямо противоположному эффекту – наполнить слово предельным количеством коннотаций. По сути дела, он рассматривает каждое слово как привилегированное поле для расширения значений, выявляет в каждом слове возможности его превращения из элемента естественного языка в элемент языка поэтического. Ведь не что иное, как многозначное слово – символ – является одним из действенных средств поэтической речи.

Как известно, всякое слово в языке можно рассматривать как знак, имеющий три элемента – означающее (звуковой или графический образ), предмет (референт или денотат) и означаемое (смысл денотата, который образуется при восприятии его звукового или графического образа).

Каждый из трех элементов единого знака, которым является слово, может варьироваться в довольно широких пределах. К примеру, денотат – предмет, к которому отсылает слово, – может быть выражен эквивалентами на разных языках; звуковая форма слова может быть расширена вариантами вплоть до синонимии (от простейших различий в одном звуке до использования в однокоренных словах дополнительных суффиксов или приставок), а варианты сигнификата (смысла) могут варьироваться в пределах близкого и дальнего значения вплоть до омонимов. По пути такого расширения связей между элементами слов и словесных выражений и идет искусство, создавая тропы и фигуры речи.

Если внимательно присмотреться к словнику «Поминок...» и представить его в виде гигантской трехчленной модели слова-знака, то именно такое раздувание и объемное конструирование лексики в нем и происходит. Среди слов, которые Джойс использует, присутствуют английские слова и их много-

численные варианты на различных языках, диалектальные и сленговые выражения (как мы видели, одних только вариантов языков здесь более полутора сотен), расширяющие область *денотата*. Джойсовские гапаксы – это в основном новые словообразования, слова-монстры, слова, составленные из многократно уплотненной коренной основы путем прибавления неиспользуемых в привычном узусе приставок и суффиксов, а также всевозможные звукоподражания, создающие густоту *означающих*. Все это вместе приводит к широчайшему разрастанию смыслового диапазона слова – *означаемого*, наполняя его дополнительными, коннотативными смыслами.

Этим достигается двойной эффект: во-первых, слово в предельной степени наполняется значениями, что напрямую сближает его со словом-образом, т.е. элементом поэтического языка, поскольку именно последний, как говорил Кант, «возбуждает массу невыразимых словами ощущений и побочных представлений»¹. Во-вторых, что особенно важно для нас, «обновление» смысла осуществляется в сторону обнаружения «праосновы» слова, восходящей к мифу, где слово еще не являлось конвенциональным знаком, где была ощутима связь означающего с означаемым, где люди мыслили непосредственно символами.

Здесь Джойс является прямым наследником романтической эстетики, детально разработавшей отношения мотивации между языковым знаком и означаемым, исходя из представлений о возникновении языка: «Ономатопеи, метафоры, все виды тропов и олицетворение, фигуры речи, которые искусственная поэзия стремится использовать сознательно, в языке наличествуют сами по себе, существуют в нем с неизбежной необходимостью и даже полностью господствуют в нем; в этом заключается элементарная поэзия, возникающая вместе с рождением языка»². А в набросках к циклу лекций «Теория искусства» А.В. Шлегель четко формулирует тезис: «Требование сходства языковых знаков с означаемым. Удовлетворение этого требования с помощью общих поэтических приемов»³.

¹ Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Соч.: в 6 т. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – С. 333.

² Schlegel A.W. Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst. – Bd. 1: Die Kunstlehre. – Stuttgart, 1963. – S. 281.

³ Ibid. – S. 242.

Эта эстетическая гипотеза романтизма получила новое дыхание на рубеже XIX–XX веков в мощном расцвете символизма. Не один Джойс, но и вся эстетика рубежа веков прошла искушение сопряжением двух главных миров – материи и духа – через миф как первородную образность. Были и такие, которые пытались, подобно Джойсу, создать воображаемые мифологические миры по законам нового языка (упомянем хотя бы Велимира Хлебникова, который создавал свои славянско-языческие языковые утопии в самом начале второго десятилетия XX века).

Однако создать словарь мифа вовсе не значит воссоздать тем самым мышление мифа. Словарь мифа – это лишь его кирпичики, сквозь каждый из них миф может проглядывать, но свое мощное воздействие сможет оказать лишь в движении, разворачивании мифологических представлений во временном восприятии.

Координаты пространственно-временного континуума у Джойса мы уже выявили – это модель циклического времени. Но чтобы попасть в его поток, необходим толчок – мотивация. Таким толчком в «Поминках...», принципиально не имеющих ни начала, ни конца, является только начало чтения произведения. Именно последовательное чтение текста, запущенное, как волчок, разворачивает повествование. И лишь по мере этого последовательного прочтения текст начинает затягивать в свой «кинопоказ» читателя.

В «Поминках по Финнегану» уже нельзя, как это еще было возможно в «Улиссе», читать самостоятельно отдельные эпизоды, заглядывая в разные места (именно такой способ прочтения, по его собственному признанию, предпочитал Борхес¹). В этот текст надо было войти, как в воду, и утонуть в нем. Здесь действовала таинственная техника сна: начав смотреть сон, мы не можем выйти из него, а главное, в большинстве случаев – если это не вовсе уж кошмар – хотим смотреть его все дольше и дольше.

Джойс достиг этого эффекта имитацией «работы» самого сновидения, описанной Фрейдом.

¹ «Я (как любой другой) целиком “Улисса” не прочел, но с удовольствием читаю и перечитываю некоторые сцены: диалог о Шекспире, Walpurgisnacht в лупанарии, вопросы и ответы катехизиса...» (см.: Борхес Х.Л. Отрывок о Джойсе // Борхес Х.Л. Сочинения: в 3 т. – Рига: Полярис, 1994. – Т. 3. – С. 481).

Главными механизмами работы сна Фрейд считал «сгущение» и «смещение».

Эффект сгущения состоит в том, что во сне «единое представление воссоединяет в себе несколько ассоциативных цепей и образуется на их пересечении. С точки зрения экономики, сгущение предполагает нагрузку энергией, связанной с различными ассоциативными цепями, суммирование различных ее потоков в едином представлении»¹. Фрейд неоднократно подчеркивает, что в формировании сновидения участвуют не отдельные мысли, а «вся масса мыслей». Сгущение может осуществляться по-разному: «...иногда из многого сохраняется лишь один элемент (тема, персонаж и пр.), многократно встречающийся в различных сновидных мыслях ("ядро"); иногда различные элементы складываются во внутренне разнородную совокупность (например, персонаж, составленный из черт разных людей); иногда соединение различных образов может приводить к затушевыванию различий и усилению общих черт»².

Все это мы как раз и имеем у Джойса. Приступая к чтению, мы не можем продвинуться в тексте, используя рациональную логику, однако стоит нам только понять, как в нем, по законам сгущения, разворачивается «логика сна», все встает на свои места. Припоминая собственные сны, мы уже не удивляемся тому, почему Иэрвикер и все члены его семейства постоянно меняют обличия, почему в каждом из них вдруг предстают черты иных персонажей, а то и неодушевленных предметов.

Не удивляемся мы и тому, что «сюжет» разворачивается не последовательно (когда действия следуют одно за другим), а как бы реализуя разные варианты. Действия все время сталкиваются на некоем «перекрестке», откуда исходят (налево пойдешь – будет одно, направо – другое, прямо – третье), а потом вновь возвращаются к одной узловой точке, которая все время связывает их в единое целое, проглядывая в каждом конкретном поступке. Именно поэтому каждый поступок нельзя вытянуть в одну линию, привязать к нему определенную мотивировку: каждое действие – лишь отражение другого действия, и все повествование в целом – это система взаимоотражающих зеркал.

¹ Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б. Словарь по психоанализу. – М.: Высшая школа, 1996. – С. 452.

² Ibid. – С. 453.

Эффект «сгущения» осуществляется также и в каждом слове. Ранее на примере сгущения коннотативных значений в слове мы выяснили, как это происходит, а теперь объясним тот смысл, которого добивается Джойс. Все неологизмы и странные слова создают не только символическую глубину, но и подразумевают некую реакцию на нее читателя. Комбинации слов причудливы и комичны в силу того, что в них постоянно находят себя несколько смыслов, в реальной жизни – несовместимых, а во сне вполне закономерных и обоснованных, ибо нерасчлененное сознание не знает границ, оно не имеет цензуры «нормы», которая запрещала бы соединять самое причудливое и несопрягаемое.

Самое интересное состоит в том, что «логика сна» не только не знает запрета, она не знает также и смеха, иронии и вообще всякой остроты. Во сне человеку все представляется «всерьез». Происходит это потому, что ирония – это реакция сознания, с помощью которого оно «страхует» себя от «сумасшествия нерасчлененности». Дневное видение последовательно замыкает себя в шоры, расставляя все по полочкам, организуя тем самым «порядок». А если нелогичность и проникает в него, то воспринимается как забавное «отклонение» от нормы, над которым непременно надо «посмеяться», чтобы освободиться от завороченности хаосом.

Джойс прекрасно использует этот чисто психологический эффект: поскольку его «сон» читается бодрствующим сознанием, все несообразности текста-сна тут же выявляются смехом. Поэтому «Поминки...» в гораздо большей степени, чем даже «Улисс», – произведение комическое.

Второй механизм «работы сна» – «смещение».

«Смещение» – это «случай, когда ощущение напряженности, значительности, важности какого-либо представления переходит на другие, поначалу более слабые представления, связанные с первым цепью ассоциаций»¹.

Если в «Улиссе» способом метонимического монтажа соединялись куски гетерогенных дискурсов, то в «Поминках» с помощью смещения (наложения, взаимопересечения) ассоциаций происходит «синтаксическое» развитие каждого предложения. Здесь включаются механизмы моментального ассоциативного перехода от конкретного образа к абстрактной мысли, от аб-

¹ Ibid. – С. 473.

страктной мысли – к зрительно воспринимаемой картине (галлюцинации).

В сновидении все логические связи утрачены, на их место встает «игра» ассоциаций. Какой-то конкретный разговор, происходящий между персонажами, может не иметь ровно никакого значения, однако он рождает ассоциацию, которая указывает на истинное событие, лежащее в его основе. Так, Иэрвикер никак не может вспомнить, что же произошло в Феникс-парке, в его памяти смутно маячат лишь представления о двух девицах и трех солдатах. Тем не менее, для всех прочих очевидно, что дело идет о грехе, который надлежит искупить. Текст так и не дает «свидетельств» о преступлении Иэрвикера (существует лишь множество догадок), но ощущение «преступности» (что и есть основная ситуация) приводит к наказанию, которое сам герой воспринимает как должное.

Замена логической связи осуществляется сновидением также введением способа «одновременности». «Как только оно изображает два элемента друг подле друга, так тем самым оно свидетельствует о тесной связи между соответствующими элементами в мыслях»¹. Причинные связи (наличие мотивации между событиями) в сновидении изображаются «метаморфозой» одного персонажа в другой. «Сходство, согласование и общность обычно изображаются сновидением путем соединения в одно целое»². Организаций подобных типов отношений в «Поминках...» – тысячи.

По сути, ни одна ситуация не описана обычным способом – путем установления причин и следствий, линейного развертывания событий, – все они, вплоть до связи слов в отдельном предложении, заимствуют технику «сгущения» и «смещения», характерную для сновидения.

Путем смещения в тексте осуществляется и «моментальная» переориентация персонажей: смена их «точки зрения», сдвиг начальной установки и переход к прямо противоположному состоянию – «из героев в злодеи». Это происходит потому, что, накладываясь друг на друга, ассоциативные представления разрушают этическое единство личности, дают возможность возобладавать в ней всему спектру ощущений. Этот «этический компот» парадоксальным образом страхует героев Джойса от «су-

¹ Фрейд З. Толкование сновидений. – С. 258.

² Ibid. – С. 262.

масшествия» при смене ими различных масок, которые они то и дело на себя надевают.

Путем идентификации, которая возникает при «сгущении», достигается и эффект вовлечения читателя в текст, где он неизбежно должен ассоциировать себя с каждым персонажем действия: «Сновидение абсолютно эгоистично. Там, где в содержании сновидения содержится не мое “я”, а другое лицо, там я имею полное основание предположить, что мое “я” скрыто путем идентификации за этим лицом»¹, – говорит Фрейд. Такого эффекта и добивается Джойс в «Поминках...»: лишь погружение в произведение о Финнах, как в свой собственный сон, превращает нас самих в Финнов, благодаря чему, разделяя общую судьбу человечества, которую он олицетворяет, «все мы Финны опять», т.е. наследники этой судьбы.

Задача, поставленная Джойсом перед текстом «Поминок...», грандиозна. По сути, посредством нового языка Джойс конструирует новую реальность. Ибо меняя свою структуру, язык меняет мышление тех людей, которые его используют. Известно, насколько инертно сознание людей, очень медленно усваивающих перемены, происходящие в реальной действительности. Воздействуя на индивидов своей неявной структурой, языковые нормы, применяемые на протяжении десятилетий и столетий, заставляют их мыслить по-старому. Новые мысли не могут адекватно отображаться «старым» языком. Известно, например, что всякое новое направление в науке в первую очередь формирует собственный язык описания объектов, вводит новую терминологию. Если оно не сумеет сделать этого, то не сумеет и по-новому взглянуть на изучаемые явления. Старый язык – самый действенный консерватор общества, а новый язык – самый мощный его революционер.

Джойс знает это на собственном примере, поскольку вся неудача его ранней эстетической теории как раз и сводилась к тому, что он слишком долго выражал свои мысли на языке старых школ, в первую очередь на языке древней схоластической традиции, которую впитал вместе с образованием, полученным у иезуитов. Поэтому несмотря на кардинальные преобразования, которым он подверг все риторические приемы старых изобразительных средств на уровне композиции, сюжета, действий персонажей в своих произведениях вплоть до «Поми-

¹ Ibid. – С. 264.

нок...», все эти средства лишь частично решили его задачу: они помогли открыть много новых путей для развития литературы, однако не «перепахали» ее окончательно, ибо коренным изменениям не был подвергнут сам язык. И только изменив структуру языка, Джойс достиг желаемой цели.

Чтобы продемонстрировать, насколько иное измерение открылось перед литературой через знаменитые каламбуры Джойса в «Поминках по Финнегану», воспользуемся замечательным анализом одного из них, приведенным в ранее упомянутом нами исследовании Умберто Эко.

«Восклицание “*O phoenix culprit*” буквально напичено аллюзиями: от “преступного феникса” до августиновской “*felix culpa*” [“счастливая вина” – *лат.*: слова из приписывавшегося Августину трактата “О любви к Богу”: “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!”]. Сплетается сеть отсылок к падению Н.С.Е. в Феникс-парке, 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 содержится отсылка к христологии, к Вико, к Дублину, и даже намек на литургию Святой субботы»¹.

Общий смысл этой словесной игры свидетельствует о совершенно новой концепции восприятия литературного феномена: это «книга, которая, опираясь на подсказки подсознательного, посредством ряда обманов предлагает нам чистое, девственное сообщение, однако это “прочтение” ничуть не предпочтительнее какого-либо другого»². Иными словами, Джойс вводит в текст не только некое сообщение, но и наше отношение к нему, а также идею релятивизма и идею открытости, добиваясь этого одним лишь «сгущенным» до предела тропом, посмеивающимся над самим собой.

* * *

«Переписывание» текста новым языком потребовало титанических усилий. То, что именно так и был реализован замысел «Поминок...», доказывает работа Джойса над книгой. Пока он

¹ Эко У. Поэтики Джойса. – С. 364.

² Ibid.

не нашел выхода к изображению бессознательного с помощью методов сна, он писал «отдельные куски», весьма внятные и прозрачные по содержанию, напоминавшие притчи. Но как только был обнаружен новый метод, он стал «дописывать» эти тексты, стремясь предельно насытить их приемами новой изобразительности: «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»¹. И еще: «“Поминки по Финнегану” – это эстетика сна, где формы удлиняются и множатся, где обычные сны сменяются откровениями Апокалипсиса, где ум, беря за основу корни слов, творит другие, способные передать реальность иррационального»².

Если мы обратимся к многочисленным вариантам «Поминок по Финнегану», к записным книжкам, то получим возможность увидеть, как создавался «ночной» язык книги и как новая техника Джойса логически выросла из поисков писателя в «Улиссе», как стремление символически охватить всю жизнь в «Улиссе» в «Поминках...» превратилась в мечту создать *мономиф*.

В книге есть один эпизод, «*Pidgin fella Berkeley*», в котором Джойс как бы излагает теорию «ночного» языка и синтаксиса в «Поминках...». Когда Фрэнк Баджен отказался серьезно воспринимать названный эпизод, Джойс написал ему: «Следует обратить особое внимание на спор Беркли с верховным друидом, где каждый говорит на своем ломаном английском. В этом разговоре – одновременно и указание на замысел книги, и ключ к ней»³.

Друид в весьма путаных выражениях защищает язык и структуру «Поминок...», пользуясь в качестве аргументации положениями субъективной философии Беркли, тогда как здравомыслящий Патрик считает ложными как рассуждения друида, так и весь «ночной» язык и ночной мир «Поминок...». Чрезвычайно важно, что этот созданный одним из первых эпизод в конечной редакции оказался почти в самом конце книги. Компози-

¹ Джойс Д. Сочинения: в 3 т. – М.: Знаменитая книга, 1993. – Т. 3. – С. 438.

² Joyce J., Pound E. The Letters of Ezra Pound to James Joyce / ed. and with commentary of Forrest Read. – 1968. – P. 245.

³ Budgen F. Joyce's Chapters of Going Forth by Day // James Joyce: Two Decades of Criticism / ed. Seon Givens. – N.Y., 1948. – P. 347.

ционное положение объясняется тем значением, которое ему придавал писатель: создается впечатление, что Джойс ведет бесконечный спор с самим собой и не может решить, прав ли он, изображая действительность именно так, обрел ли он, создав свой вариант «Jabberwocky», художественную истину? Но одновременно с этим смыслом возникает и другой: обсуждение своего языка – это вечные поиски самой Литературы, которая постоянно изобретает новые изобразительные средства, не успокаиваясь на достигнутом, отвергая собственные достижения новыми находками.

Любопытно, что если сравнить два варианта этого эпизода, обнаруженные в черновиках¹ и датированные разным временем, то мы увидим, что первоначальный вариант даже более прост, чем некоторые эпизоды «Улисса». Второй вариант представляет собой гораздо более сложный для восприятия текст. Дорабатывая эпизод, Джойс сознательно расширил текст за счет усложнения синтаксиса, ввода новых придаточных предложений, использования дополнительных вариантов слов и разрастания имеющих корневых основ в сложносоставные слова или новые словообразования.

Многие друзья Джойса, которые наблюдали его за работой, сравнивали способ отделки текста с работой мастера-«мозаичника». В мозаике основной контур прост и ясен, но каждый отдельный кусочек обладает определенным цветом и размером. Внутри непосредственных делений всей структуры частицы группируются более произвольно, не подчиняются общему строгому порядку: некоторые частицы даже можно поменять местами, и это не отразится на общей композиции. Точно так же как мозаика, отрывки «Поминок...» в рамках всего целого взаимозаменяются, переставляются местами, их композиционные ячейки очень мобильны.

Технику Джойса в «Поминках...» можно также сравнить с кельтскими рисунками, во всяком случае с теми, которые мы находим в знаменитой «Книге из Келлса».

Монументальность замысла и необычайная сложность выполнения, осуществленная двенадцать веков назад писцами-монахами, которые в течение многих и многих часов покрывали

¹ См.: Litz A.W. The Art of James Joyce. – N.Y.: Oxford University Press, 1964. – P. 77.

листы пергамента своеобразными письменами, замысловатыми изящными заставками, поражают своей красотой и сложностью. Считается, что равной этой книге нет в Европе. Если взглянуть на ее орнамент через увеличительное стекло, то станет видно, что он состоит из мельчайших разноцветных переплетений и узоров, так что на одном квадратном сантиметре их умещается сто – сто пятьдесят, а может быть и больше. Так и у Джойса: одно слово совмещает в себе множество значений, кропотливое изучение показывает, как они, переплетаясь, соединились в нем. Джойс поощрял сопоставление своей «зауми» с «мудреностью» из Келлса: «Это самая изысканно ирландская вещь, которая у нас есть <...>, вы можете сравнить многое из моего произведения с этими запутанными миниатюрами...»¹

Метод работы Джойса в «Поминках...» схож с тем, какой мы видели в последних частях «Улисса». Создается впечатление, что Джойс не может прекратить бесконечную отделку, постоянно ищет способ еще усовершенствовать свое творение. Пожалуй, в данном случае единственная разница, которая существует между текстом «Поминок...» и последними частями «Улисса», состоит в том, что писатель работал над своим произведением неизмеримо дольше. Кто может поручиться, что бы стало с «Улиссом», если бы Джойс в 1922 году не поставил точку?

Интересно замечание Юджина Йолы о тексте «Поминок...» и самом авторе: «Мы часто видели его в эти годы <...>. Все его друзья принимали участие в подготовке фрагментов, которые должны были быть напечатаны в “Transition”: Стюарт Гилберт, Падрэк Колуи, Элиот Поль, Роберт Сейдж, Элена и Джорджо Джойсы. Он работал с поразительной тщательностью, даже педантичностью. Он изобрел сложную систему символов, которая позволяла ему вставлять новые слова и параграфы, над которыми он трудился в течение многих лет и которые были связаны с многочисленными героями в его творении. Он работал неделями, часто ночью, прибегая к помощи кого-нибудь из друзей. Когда книга была закончена, создалось впечатление, что это коллективное творчество, потому что он разрешал друзьям участвовать в построении книги: они искали в бесчисленных записных книжках, полных каких-то таинственных указаний, слова, абзацы, которые нужно было вста-

¹ Ellmann R. James Joyce. – P. 559.

вить в текст. Когда работа была закончена, гранки выглядели так, словно их запачкали покрытые сажей руки»¹.

Особенно в этом смысле показательна работа Джойса над эпизодом «Анна Ливия Плюрабель». «Анна Ливия» претерпела семнадцать изменений за период с 1923 по 1938 год, этот эпизод печатался в разных вариантах несколько раз и стал для читающей публики главным примером нового искусства Джойса. «Анна Ливия» была любимым эпизодом самого Джойса, в письмах он неоднократно отмечал успех этого отрывка.

Джойс следующим образом объяснил «Анну Ливию»: «Эпизод написан в форме диалога между двумя женщинами, стирающими на реке, которые, когда наступает ночь, превращаются в деревья и камень. Река называется Анна Лиффи. Некоторые слова в начале эпизода – это гибриды, составленные из датских и английских корней...»²

Сложность работы с эпизодом объяснялась тем, что помимо всех вышеперечисленных задач Джойс ввел в него дополнительное измерение: он стремился к тому, чтобы «Анна Ливия» представляла собой еще и звуковую ипостась текста – обширную ономотопею. Известно, какое большое значение уделял сам Джойс музыкальной природе книги: «Музыкальный аспект книги – оправдание ее необыкновенной сложности»³. «Бог ведает, что означает моя проза, но она приятна для уха. Книга – это чистая музыка»⁴. И в самом деле, впечатление особенно усиливается, когда слушаешь пластинку с записью чтения эпизода самим автором: поражает необыкновенная музыкальность текста, которую может не заметить глаз, но которую обязательно уловит ухо:

«Well, arundgiron in a waveney lyne aringarouma she pattered and swung and sidled, dribbling her boulder through narrowa mosses, the diliskydrear on our drier side and the vilde vetchvine agin us, curara here, careero there, not knowing which medway or weser to strike it, edereider, making chattahoochee all to her ein chichiu, like Santa Claus at the cree of the pale and puny, nistling to hear for their tiny hearties, her arms encircling Isolabella, then running with Romas and Reims, on like a lech to be off like a dart, then bathing Dirty Hans’

¹ См.: Litz A.W. The Art of James Joyce. – N.Y.: Oxford University Press, 1964. – P. 89.

² Letters by J. Joyce. J. Joyce – H. Weaver, March 7, 1924 / ed. by Stuart Gilbert. – N.Y., 1957. – P. 212–213.

³ Ellmann R. James Joyce. – P. 715.

⁴ Ibid. – P. 715.

spatters with spittle, with a Christmas box apiece for aisch and ivery-one of her childer, the birthday gifts they dreamt they gabe her, the spoiled she fleetly laid at our door! On the matt, by the pourch and inunder the cellar. The rivulets ran afloat to see, the glashaboys, the pollynooties. Out of the paunschaup on to the pyre. And they all about her, juvenile leads and ingenuinas, from the slime of their slums and artesaned wellings, rickets and riots, like the Smyly boys at their vicereine's levee. Vivi vienne, little Annchen! Vielö Anna, high life! Sing us a sula, O, susuria! Ausone sidulcis! Hasn't she tambre!...»¹

Джойс включил в эпизод более 500 названий различных рек с целью предельно насытить Лиффи «голосами» всех ее ручьев и притоков, а заодно и голосами всех рек земли, прообразом которых она должна была служить в тексте. Ему удалось передать шуршание воды на перекатах, плеск волн, вздымаемых ветром, журчание родников, стремительный шум водопада... Он вплел в голос реки и эхо человеческих голосов, болтовню двух прачек, стирающих белье, и эта совместная музыка породнила их, слила в один звук жизнь реки и жизнь человека, обозначая их общую судьбу.

Наравне с желанием возвести язык «Поминок...» к общему языку человеческой образности, берущему начало в бессознательных архетипах культуры, музыкальность текста была еще одним способом формирования «универсального» языка, который был бы понятен всему человечеству.

Однако это понимание особого рода. Джойс прекрасно осознает, что созданный им «мономиф» не есть природный миф древности, это артефакт современного искусства. Если древний миф был внятен всем членам древнего социума, поскольку иного языка он (социум) не знал, то современный человек давно

¹ «Что ж, вкрудавкруп, аромарна волномью болтала сигала сбегала, гаалькой бия чрезо мшиса тесниндол, друкьяр на нашей стуроне и о, врагинд непрутив нас, курар там, карьер сям, не зная ни руса, ни хлызнуть уда б, либолаба, чичадам чатташушуча, Санта Клаусом бледных да бедных близ криз, чутчайшею во янцзыцех, Изолабеллу обьяняв, то с Ромаасом Реймсом чурмир понесяся рука об руку, влетя вдруж, слетя взбалмуша, то руйки грязнульм омывая слюплюнно, с сунжачком Рождесна реутишкам ея, дары к гибелинам ея, слодки флитки-то клала у нашей двери! На цидновке, у вскрыльца да за сто-концем. Речишки ж мокрамо спешашли, мельцы там, пипигалицы. Изо гнояд-да водопољем. И все вкруг ея, ювенилоши, ингенюины от омутимутей, артизанских бульотцев, гирл горнил, всяк Королёкмалёк при дамбе вицеремонной. Виви вьенн, кроха Аннхен! Вьелö Анна, будь здрава! Спой сулу, О, сусурия! Аусоне сидулькис! Что за тамбр!» (пер. *Константина Беляева*).

утратил ключи к «пра-слову», а кроме того, раздробил первобытное единство культуры на языки множества «искусств» и «идеологий», что превратило существование современного индивида в «безнадежный Вавилон». Поэтому «Поминки по Финнегану» – это всего лишь **языковая утопия**, символ коллективного бессознательного, в которое уже нет входа путем интуитивного проникновения. Современный человек не понимает этот язык, для него сновидение *нуждается в толковании*. Поскольку сон «Поминок...» снился нам на языке сна, для того, чтобы понять его, мы должны изложить все, что увидели во сне, языком дня. Но поскольку толкований текста будет великое множество (столько же, сколько смыслов в сне), то сам процесс толкования никогда не закончится. Текст книги – это «нечитаема буква», она нечитаема именно потому, что прочтения неисчерпаемы. Все новые и новые читатели текста будут приносить в него новые смыслы, возникающие из никогда не оскудевающего источника воображения, и этот процесс, побуждаемый к тому же постоянным перечитыванием, а также циклической структурой исходного сновидения, будет бесконечен.

Это та хитроумная ловушка, в которую заманил Джойс своих читателей и критиков, – залог «бессмертия» и самой книги, и ее автора. Джойс не только разворачивает перед нами всю историю и всю культуру человечества, заставляя по ходу чтения осваивать то, чего мы до этого не знали, но и буквально насильственно втягивает в обсуждение собственного произведения.

Этот прием отчасти заставляет нас вспомнить о знаменитом «герменевтическом круге» романтиков. Идею сформулировал Шеллинг: «...Поскольку идея целого может стать ясной лишь благодаря тому, что она раскрывается в отдельных частях, а отдельные части в свою очередь возможны лишь благодаря идее целого, то здесь как будто присутствует противоречие...»¹, поэтому «всякое критическое прочтение циклично», – заканчивает мысль Ф. Шлегель.

В такой «герменевтический круг» втянуто все джойсоведение, и в особенности «поминковедение». По этому поводу Умберто Эко не без остроумия заметил: «“Финнеганов помин” сам определяет себя как *choasmos* и *microchasm* и по своей формальной зыбкости и семантической двусмысленности

¹ Шеллинг Ф.В.Й. Сочинения: в 2 т. – М.: Мысль, 1987. – Т. 1. – С. 481.

представляет собою самый ужасающий документ из всех нам известных»¹.

А как оценивал сам Джойс усилия своего семнадцатипятилетнего труда?

«Поминки по Финнегану» предназначены для «идеального читателя, страдающего идеальной бессонницей»², – утверждал он. – «Возможно, я переживу это материализовавшееся безумие, а может быть, ему суждено пережить меня. Но уверен я лишь в одном: мне очень грустно»³.

Итак, оказывается, что лишенное смыслового центра многозначие, воплощенное в символическом «мономифе», настолько хорошо выполнило свою задачу, что превратило текст в змею, кусающую собственный хвост. «Поминки по Финнегану» – это эстетический эпифеномен: его можно читать бесконечно, кроме него вообще уже не надо ничего читать, ибо он содержит в себе всю историю, всю культуру, а также все возможные интерпретации самого себя и одновременно всей литературы. Перевести этот текст нельзя, точно также как и повторить, ибо и то и другое возможно сделать лишь методом тавтологии, а это бессмысленно. «Поминки по Финнегану» – это обретенный рай Литературы, но одновременно – рай утраченный, ибо дело доведено до своего логического конца, и желать больше нечего.

Для писателя, осознавшего этот предел, остается два выхода. Первый – молчание. Его предпочел Рембо: исчерпав возможности языка, он сменил профессию и никогда не жалел о сделанном выборе.

Второй выход – это отказ от поисков абсолюта и возвращение к истокам, к началу поисков. Этот путь гораздо более сложен, чем первый, и вовсе не столь конформичен, как может показаться на первый взгляд. Его описал в своем известном стихотворении Пастернак:

В родстве со всем, что есть, уверяясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.

¹ Эко У. Поэтики Джойса. – С. 315.

² «Ideal reader suffering from an ideal insomnia».

³ Letters by J. Joyce / ed. by Stuart Gilbert. – N.Y., 1957. – P. 94.

Этот путь выбрал Пушкин, когда сменил поэзию на прозу. Его, возможно, намечал для себя и Джойс, когда в разгар работы над «Поминками по Финнегану» написал кристально ясное, простое стихотворение, посвященное внуку, – «Esse puer».

Of the dark past
A child is born;
With joy and grief
My heart is torn.

Calm in his cradle
The living lies.
May love and mercy
Unclose his eyes!

Young life is breathed
On the glass;
The world that was not
Comes to pass.

A child is sleeping:
An old man gone.
O, father forsaken,
Forgive your son!¹

¹ Дитя явилось
В юдоль скорбей:
Печаль и радость
В душе моей.

Он спит, не видя
Склоненных нас.
Любовь да внидет
В глубь этих глаз!

Тщедушной жизни
Пар на стекле:
Пришла, чтоб снова
Пропасть во мгле.

Младенец – в зыбке,
В земле – мертвец.
Простись и сына
Прости, отец!

Характерно и то, что, закончив «Поминки...», Джойс с грустью сказал: «Мне кажется, что самое гениальное произведение в мировой литературе – это рассказ Льва Толстого “Много ли земли человеку надо?”»¹

Однако это только наша гипотеза. «Поминки по Финнегану» были последним, что написал Джойс. И в историю культуры вошли «Улисс» и эта загадочная книга, которые трудно, а порою и невозможно прочесть, но без которых нельзя представить себе XX век, вместе с Джойсом увидевший в бесконечном путешествии языка последнюю возможность отдать дань привычной для нас Литературе и проститься с ней, смутно надеясь, что, быть может, новое тысячелетие откроет перед человеком иные возможности словесного самовыражения.

¹ Letters by J. Joyce / ed. by Stuart Gilbert. – N.Y., 1957. – P. 94.

Страсти по Джойсу

Какие же выводы можно сделать, приближаясь к концу длинного пути по лабиринтам книг Джойса?

Прежде всего, поражает удивительное единство всех произведений: каждое вырастает из предыдущего, дополняет его и в то же время уже является подготовкой к следующему. В какой-то мере Джойс – автор одной книги, в которой он попытался воплотить опыт своей духовной жизни. С одной стороны, в его произведениях перед нами предстает жизнь Дублина его юности, изображенная с реалистической достоверностью и символической глубиной, а через нее – вся человеческая история. С другой стороны – жизнь человеческого сознания и подсознания, изображенная через «страсти» Литературы – вечные поиски новых изобразительных средств.

Одним из первых, кто обратил внимание на непрерывность сюжетов и тем в творчестве Джойса, на неделимость его произведений, был Т.С. Элиот. В 1949 году в предисловии к каталогу выставки, посвященной Джойсу, он писал: «Произведения Джойса составляют единое целое, нельзя ни отбросить его ранние произведения, сказав, что они не представляют особого интереса по отношению к поздним, ни отбросить поздние, считая их следствием упадка в его творчестве. В этом отношении Джойс похож на Шекспира: его поздние произведения можно понять, обратившись к ранним, а первые – заглянув в последние. Все путешествие по его романам, а не часть его, определяет место Джойса среди великих»¹.

В «Дублинцах», «Портрете...», «Улиссе» *предмет* изображения в общем один и тот же, и более того, некоторые детали «кочуют» из одного произведения в другое. Кажется, что какая-то

¹James Joyce: sa vie, son oeuvre, son rayonnement / ed. Bernard Gheerhrandt. – Paris: La Hune, 1949.

ненасытность не позволяла Джойсу забыть даже маленький эпизод, если он поддавался символической интерпретации. Столь настойчивая повторяемость одних и тех же тем могла бы и погубить его произведения. Спасительный выход был в постоянно обновляющемся *методе* изображения. «Каждый новый этап, каждое новое произведение знаменует собой новую высоту, то, что мы <...> называем прогрессом. <...> Единство этого творчества для всех, кто считает его значительным, состоит не в простом следовании произведений друг за другом, а в последовательном обогащении некими смыслами», – писал о нем Филипп Супо¹. Произведения Джойса, взятые как единое целое, представляют пример развития разных этапов его литературного мастерства. Но одновременно (и это одно из главных достижений писателя) Джойс показывает нам последовательные этапы саморефлексии Литературы, которые она прошла с эпохи романтизма до Второй мировой войны.

Джойс жил в то время, когда традиционные формы мышления, привычные представления потеряли свою прежнюю устойчивость и стабильность, превратились в иллюзию. В литературе это приводило к исчерпанности литературных средств выражения, их неадекватности изображаемому материалу. В поисках противоядия Джойс обращается к проективным возможностям языка, заложенным в его структуре и генетической памяти, и поэтому язык, создающий особое видение мира, играет в творчестве писателя такую важную роль. Джойс стал истинным виртуозом слова, «но он хотел использовать язык, подчинить его, а не быть им поработленным»².

Уже в «Камерной музыке» с помощью приемов остранения и подтекста Джойс демонстрирует двусмысленную природу литературного изображения. В «Дублинцах» внешне реалистическая манера получает глубокое символическое значение благодаря приему эпифанического озарения, которое организует внутреннюю структуру сборника новелл, выявляет глубинную суть с виду мелких и незначительных деталей человеческой жизни. В «Портрете художника в юности» Джойс последовательно разрушает структуру жанра романа, смело эксперимен-

¹ Soupault P. Souvenir de James Joyce // Power A. Entretiens avec James Joyce... P. 166–167.

² Ibid. – P. 171.

тируя с приемами композиции, средствами изображения сюжета и персонажей. Там же символический смысл обретает поддержку в мифе, который писатель начинает использовать как универсальную параллель людской истории. «Улисс» является собой блестящий синтез «нового реализма» – приемов изображения, окончательно порывающих с прежними средствами пространственно-временной и ценностной организации повествования. Здесь литературное произведение превращается в многозначный открытый «текст», не пассивно воспринимаемый читателем, но активно вовлекающий его в процесс осмысления действительности. И наконец, в «Поминках по Финнегану» Джойс доводит картину приключений Литературы до конца – показывает тот предел изобразительного языка, когда он, сливаясь в единый многозначный символ, вбирает в себя все многообразие жизни и превращается в замкнутый круг, Первое и Последнее Слово о мире.

«Драма» Литературы символизирует, по мысли Джойса, истинную драму человеческой жизни – непрерывное круговращение рождений и смертей вокруг постоянного центра, «вечных истин», которые лишь на миг открываются человеку с тем, чтобы тут же обернуться двусмысленностью. В таком мире поиск смысла превращается в вечное путешествие, а человек – в вечного скитальца.

Таким образом, Джойсу удалось слить два феномена – жизнь и литературу – воедино. Если в раннем творчестве Джойса мы еще можем увидеть разницу между предметом (жизнью) и его моделью (литературой), то в «Улиссе» и в «Поминках по Финнегану» перед нами одна нераздельная сущность – жизнь, воплощаемая в языке, жизнь, живущая, развивающаяся, гибнущая и вновь возрождающаяся в Слове.

Современники относились к Джойсу неоднозначно: оценки его как писателя и как человека зачастую были прямо противоположными. Приведем только два контрастных примера. Ирландец Джеймс Стивенс, отвечая на анкету о Джойсе, написал о нем следующее: «Это был человек несостоявшийся и завистливый <...>, все, на что он может надеяться – это на скандальную известность. Тут у нас о нем рассказывают множество анекдотов, поскольку он был чванлив, как павлин, и дьявольски нагл; чтобы привлечь к себе внимание публики, иного и не

требуется»¹. А Филипп Супо как-то заметил: «Вокруг него происходили бури – семейные или мировые, финансовые или общественные. Он присутствовал на них, изумленно наблюдая за внешним миром, шумным или радушным, обогренным кровью или развращенным, как мы присутствуем на каком-нибудь представлении. Его рассеянность <...> была похожа на знаменитую рассеянность великих ученых <...>. Он был самым сердечным, самым чувствительным, самым лучшим из моих друзей. В то же время люди, которые сталкивались с ним ненароком, которые не вглядывались в него и которым он не смотрел в глаза, говорили лишь о его отрешенности, нередко называя ее эгоизмом»².

Но эта отрешенность была платой за одержимость литературой. Всех, кто знал Джойса близко, поражало, насколько жизнь самого писателя была неотделима от его творчества: «С тех пор, как Джойс стал писать, он отдался этому целиком. Все его поступки, всё, что он читал и изучал, все его радости и горести были посвящены его творчеству. Это была полная противоположность тому, что называют дилетантизмом»³. И такая литературо жизнь «была не только интересным предметом изучения и обсуждения, она была для него страстью»⁴. Он отдал литературе не только себя самого, он отдал ей свою семью, всех своих друзей и знакомых, свой родной город, он отдал ей Ирландию – и тем обессмертил ее.

Джойс бесконечно верил в свой талант. Он сделал на него ставку в ранней юности и всегда выполнял поставленные перед собой задачи, скрупулезно доводя их до конца и не предавая своих внутренних установок под давлением обстоятельств⁵.

¹ Joyce J., Pound E. The Letters of Ezra Pound to James Joyce / ed. and with commentary of Forrest Read. – 1968. – P. 14.

² Soupault P. Souvenir de James Joyce // Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 164–165.

³ Ibid. – P. 166.

⁴ Joyce S. My Brother's Keeper. – L.: Faber & Faber, 1958. – P. 96.

⁵ «Писатель запрещает себе лгать. Он полностью отбрасывает то, что мы пренебрежительно именуем *литературностью*. Ни одной ложной позы, ни малейшего плутовства, никаких недоговоренностей: самая добросовестная искренность. Нужно много мужества, чтобы подчинить себя столь бескомпромиссной дисциплине, так как в писателе силен соблазн приукрасить, сфальшивить, сотворить нечто приятное или обольстительное, одним словом, обмануть» (см.: Soupault P. Souvenir de James Joyce // Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 165–166).

Единственной проблемой Джойса были его сомнения в силе своего художественного воображения.

Он был предельно честным художником и, сравнивая собственные произведения с творениями других писателей, видел существенную разницу между ними. Именно поэтому, посылая венок на похороны У.Б. Йейтса, Джойс заметил одному из своих друзей, что считает Йейтса более великим писателем, чем он сам: «Ни один сюрреалист не может сравниться с ним», – писал Джойс. Оценивая творчество Эмили Бронте, Киплинга, Джойс снова подчеркивал в их творчестве то, что его так волновало: «Эта женщина (Эмили Бронте) обладает чистейшим воображением, таким же, как у Киплинга и У.Б. Йейтса»¹.

Что же обуславливало отличие этих писателей от Джойса?

В годы работы над «Поминками...» Джойса особенно интересовала теория «*imagination*» (воображения) и «*fancy*» (фантазии), которые он, вслед за Д. Стюартом и С. Кольриджем², рассматривал как два разных вида творческой потенции писателя. Фантазия была для него той частью воображения, которая создает отдельные образы, составляющие метафорический язык поэта, и опирается главным образом на ассоциативное мышление человека. Собственно же художественное воображение, недостаток которого видел у себя Джойс, было способно синтезировать сложные сюжеты и характеры. Только воображение, по мнению Кольриджа, было способно слить все отдельные приемы в «изящное и разумное единство».

Был ли прав Джойс, видя в своих произведениях воплощение именно фантазии, а не воображения? И да, и нет.

Его ситуационное воображение, как мы уже отмечали, условно было беднее «фантазии», именно поэтому он постоянно использовал личный опыт в описании конкретных сцен и с легкостью жонглировал сюжетами, заимствованными из литературных произведений различных эпох, мастерски обыгрывая их или пародируя. Но именно эта постоянная игра «преднайдёнными» образами и составляла новое бытие литературы.

¹ Ellmann R. James Joyce. – P. 673.

² Сочинение Д. Стюарта, в котором он рассматривал эти вопросы, называлось «Элементы философии человеческого разума» (1792), а мысли С. Кольриджа о воображении и фантазии изложены в его работе «Литературная биография» (1817).

С конца XVIII века многие писатели уже не могли «творить», полагаясь на вдохновение, они настойчиво стремились понять, откуда возникают приемы выразительности, которыми они пользуются. Тем самым они невольно подрывали основы творчества как неосознаваемой креативной потенции человеческого духа. Отражая общую тенденцию своего времени, которое стало *осмыслять*, а тем самым «развенчивать» литературное произведение, писатель неизбежно терял «свежесть восприятия», ибо отныне перед ним было не единое нерасчлененное тело литературы, а все более последовательное представление о ней как о системе неких литературных правил, которые ее организовывали. Каждый писатель жаждал единства, которое мир обретал в образе, и вместе с тем не мог не замечать его «сконструированности».

Джойс был одним из тех, кто с самого начала своего творчества понимал, что искусство – не «божественный дар», а вторичный продукт человеческого духа, что если оно и «творит», то творит *по правилам*. Правила той литературы, которая существовала до него, представлялись ему устаревшими и неадекватными, он стремился разрушить их, заменив новыми. Но он не мог, как первобытный Адам, как древний пиит, верить в безгрешную природу искусства, его *непроизвольный* и свободный характер. Мечта о таком творчестве все более и более походила на утопию, ибо литература теряла свою вековую тайну.

«Насколько я понимаю, грядет новая эпоха – эпоха всевозможных эксцессов, новой идеологии, гонений, жестокости – возможно, это будут политические, а не религиозные потрясения, хотя религия может возродиться как составная часть политики. Новый климат этой эпохи заставит понять, что старый способ писать и думать должен исчезнуть (он исчезает уже сейчас, и исчезает быстро) и что “Улисс” – одна из тех книг, которые приблизили эти изменения»¹, – говорил Джойс. Он стоял у истоков нового интеллектуального искусства современности. Все оно в какой-то мере должно было отказаться от воображения в пользу фантазии, ибо «изящное и разумное единство» вместе с представлениями о «разумном и изящном мире» оставалось в прошлом. Поэтому тоска Джойса о «воображении» от-

¹ Power A. Entretiens avec James Joyce... – P. 127–128 или с. 336–337 настоящего издания.

части выражает его тоску по утраченной целостности литературы. Новое же ее лицо все более определяли «конструкты», «симулякры» и постоянная игра изменчивых смыслов.

Мера таланта любого автора определяется тем, будут ли его произведения ценны и актуальны для людей последующих поколений, иными словами, переживет ли творение самого автора или умрет вместе с ним.

Книги Джойса не перешли в разряд литературных памятников прошедшей эпохи, чего нельзя сказать, к примеру, о произведениях того же Эдуарда Дюжардена, которого Джойс считал своим предшественником: произведения последнего известны нам не сами по себе, а лишь потому, что ими вдохновился Джойс. А книги самого Джойса продолжают издаваться. В любой стране выход переводов его произведений является событием большой значимости. Вспомним, какой сенсацией был перевод «Улисса» на польский язык, какую несомненную важность представляет публикация «Портрета художника в юности»¹, «Улисса»², «Дублинцев» и «Джакомо Джойса»³ в России. А сколь многие переводчики до сих пор бьются над «Поминками по Финнегану», не в силах отказаться от труднейшей задачи – перевести непере译имое?

Джойс, несомненно, был гением, смелым первопроходцем и великим реформатором литературы: «Видимость весьма обманчива: кто бы мог подумать, что этот человек хрупкого телосложения, со спокойным лицом интеллектуала, острой бородкой, с выпуклыми линзами очков, делавшими стеклообразными его слабовидящие глаза, в самом деле, кто бы мог подумать, что именно этот человек и есть главный революционер самой переворотной эпохи в искусстве? <...> Это был заговорщик на поприще литературы, полный решимости сокрушить гнет почитаемых всеми культурных основ, которые навязало нам наше воспитание и которые пришли теперь в негодность»⁴.

¹ Джойс Д. Портрет художника в юности / пер. М.П. Богословской-Бобровой; коммент. Е.Ю. Гениевой; послесл. Д.М. Урнова // Иностранная литература. – 1976. – № 10–12.

² Джойс Д. Улисс / пер. В. Хинкиса и С. Хоружего; коммент. Е.Ю. Гениевой // Иностранная литература. – 1989. – № 1–12.

³ Джойс Д. Дублинцы; Джакомо Джойс / сост., предисл. и коммент. Е.Ю. Гениевой. – Известия, 1982.

⁴ Power A. Entretiens avec James Joyce... – Р 88 или с. 312 настоящего издания.

История искусства показала, что гениальные художники редко бывали основателями школы, хотя их воздействие на будущий ход искусства было в конечном счете решающим. Так получилось и с Джойсом. У него не было и, вероятно, не может быть ни одного прямого ученика, а его подражатели в художественном отношении не достигли его высот. Однако метод Джойса, его взгляд на литературу уже «впитаны» мировой культурой, и подчас, говоря об искусстве XX века, трудно бывает отличить границу между его непосредственными достижениями и достижениями современной культуры: Джойс олицетворяет ее самые характерные черты.

Без произведений Джойса невозможно представить творчество целого ряда крупнейших мастеров западной литературы. И это имена первого ранга: в Англии – Т.С. Элиот, Олдос Хаксли, Грэм Грин, Дилан Томас; в Америке – Ф. Скотт Фитцджеральд, Томас Вулф, У. Фолкнер, Э. Хемингуэй, Дос Пассос, Дж. Апдайк; во Франции – Валери Ларбо, Мишель Бютор.

Эрнест Хемингуэй на вопрос: «Приходилось ли вам испытывать сильные литературные влияния в начале творческого пути?» – ответил: – «Нет, с тех пор, как Джойс написал “Улисса” <...>. Он не был прямым влиянием, но в ту пору, когда все доступные нам слова завяли и приходилось бороться за каждое живое слово, воздействие его творчества изменило все сразу и дало нам возможность освободиться от ограничений».

* * *

Совершенно особой оказалась судьба книг Джеймса Джойса в России.

В конце тридцатых годов Всеволод Вишневский, автор «Оптимистической трагедии», был в Париже, где в ту пору жил Джеймс Джойс. Шумно-скандальный успех, выпавший на долю его романа «Улисс», сделал его не меньшей достопримечательностью города, чем Эйфелева башня или собор Парижской Богоматери. Встречи с Джойсом, его литературного благословения искали начинающие писатели, те, кто через четверть века сами стали классиками.

Всеволод Вишневский, писатель другого мира и другой литературы, тоже попросил мэтра о встрече. Джойс нехотя согласился. Уставший от борьбы с цензорами, издателями, требо-

вавшими от него всевозможных уступок оградительной морали, от судебных процессов, он не видел никакого смысла в том, чтобы разговаривать с представителем совершенно неизвестной ему страны, где, как он был уверен, никто не знает его книг. Джойс был потрясен, когда Всеволод Вишневский сказал: «Вас переводили у нас с 1925 года, то есть ранее, чем во многих других странах»¹.

Действительно, первая публикация Джойса по-русски состоялась в 1925 году на страницах альманаха «Новинки Запада». Это был заключительный, восемнадцатый эпизод «Улисса» – «Пенелопа».

Первым рецензентом Джойса в нашей стране стал Евгений Замятин. Его рецензия, подписанная инициалами «Е.З.», была напечатана на страницах альманаха «Современный Запад» в 1923 году. Трудно сказать, читал ли Замятин «Улисса». Может быть, он составил свое мнение по откликам зарубежной печати. С уверенностью можно сказать, что с «английским» Джойсом были знакомы Эйзенштейн и Шкловский. О Джойсе в эти годы размышляли Олеша, Пастернак.

История советского Джойса – интереснейшая страница в нашей культуре тех лет. Его проза осваивалась в горячих спорах, отличавших ту бурную эпоху. У него были свои защитники и свои оппоненты. Одним из последних был литературный критик В. Киршон, в полемику с которым по поводу Джойса, а заодно и по поводу всего нового искусства XX столетия вступил В. Вишневский. «Ты грубо ведешь себя... – писал В. Вишневский В. Киршону. – Попробуй прочесть Джойса (трех периодов: 1912, 1922, 1932–1933), дай анализ и выступи с публичной оценкой объекта, который вас так тревожит и раздражает <...>. Ты долбишь в запале о классическом наследстве. Очевидно, где-то наследство внезапно кончается (на Чехове?), и дальше... идет всеобщая запретная зона! “Тут плохо, и не ступите сюда”... Но как все-таки быть: существует мир, человечество, классы, идет борьба. Есть искусство (Чаплин, Гриффит, Джойс, Пруст, Барбюс, Жироду, Ремарк, Роллан, Уэллс, Тагор, Киплинг и др.). Оно сложно, в нем непрерывные столкнове-

¹ Вишневский В. Собр. соч.: в 5 т. – Москва: Художественная литература, 1960. – Т. 5. – С. 551.

ния и изменения... В познании жизни надо брать все. (Дело уменья, конечно.)»¹

Почитателем Джойса был и Сергей Эйзенштейн. В 1929 году в курсе лекций по истории кино в Лондоне он заметил, что произведения Джойса – наиболее яркое подтверждение его теории монтажа. В 1930 году С. Эйзенштейн посетил Джойса в Париже: он собирался экранизировать «Улисса». Во многих статьях режиссера рассеяны его суждения о произведениях Джойса: «“Улисс”, конечно, наиболее интересное для кинематографии явление на Западе...» – «деанекдотизация и непосредственное выявление темы через сильно действующий материал. Совсем стороной от сюжета, только еще из добросовестности фигурирующего в произведении»².

Конец «либерализму» в оценках Джойса положил Первый съезд писателей, на котором была произнесена программная речь Карла Радека. Однако приговор еще не был окончательным. Более того, редакторам журналов даже рекомендовали печатать «кое-что из Джойса».

В ноябре 1934 года на страницах ленинградского журнала «Звезда» был напечатан перевод эпизода «Гадес» под заглавием «Похороны Патрика Дигнэма». Переводчиком выступил Валентин Стенич. В его же переводе в 1935 году появился и третий эпизод «Улисса» – «Калипсо» – под заглавием «Утро мистера Блума». Предисловие к этой публикации написал Мирский. Но уже в 1937 году Мирский был арестован, в 1938 году репрессирован и Стенич.

Драма, разыгравшаяся на писательском съезде, не затронула Первое переводческое объединение Ивана Кашкина. Кашкинцы трудились над «Улиссом», попутно осваивая классика, готовили к печати «Дублинцев». Первые десять эпизодов «Улисса» с 1935-го по апрель 1936-го печатались на страницах «Интернациональной литературы». Переводчик Игорь Романович был арестован 2 ноября 1937 года. Перевод раннего романа Джойса «Портрет художника в юности», выполненный М.П. Богословской-Бобровой, одной из кашкинцев, в 1937 году, пролежал в сто-

¹ Ibid. – С. 434–435.

² Эйзенштейн С. Избранные произведения: в 6 т. – 1963. – Т. 5: Искусство. – С. 526. Об отношении С. Эйзенштейна к Джойсу см. также статьи «Автобиографические заметки», «Одолжайтесь!», «Гордость».

ле 39 лет. Сборник «Дублинцы», подготовленный кашкинцами, вышел в 1937 году без указания фамилий переводчиков. Автор послесловия был вынужден скрыться за псевдонимом. Имена переводчиков мы узнали лишь в 1982 году, когда в Библиотеке журнала «Иностранная литература» было подготовлено издание «Дублинцев», иными словами, через 45 лет.

В 1937 году публикации Джойса прекратились.

Любопытно, что запрещенный, не существовавший полностью по-русски Джойс постоянно присутствовал в литературном обиходе советских писателей. К сожалению, об этом можно судить довольно часто только по устным откликам. Но известно, что Зощенко принимал активное участие в переводе «Улисса», который делал Стенич. Зощенко, с его даром к поэзии низменного, специально подыскивал для Стенича особые слова. Внимательнейшими читателями Джойса были Ахматова и Мандельштам. Поэтические триады Мандельштама какими-то странными путями восходят к триадам – только гораздо более многословным – Джойса. Ахматова увидела в Джойсе не только великого обновителя слова, но и писателя, интуитивно прозревшего вдали от тоталитарной России драму тоталитаризма для обычного человека; отсюда и ее эпитафия из Джойса к «Реквиему».

Великий джойсовский прорыв произошел в 1976 году, когда журнал «Иностранная литература» напечатал «Портрет художника в юности», переведенный М.П. Богословской-Бобровой в 30-е годы. Переводчица не дожила месяца до начала публикации.

В 1979 году я начала много общаться с одним из талантливейших русских переводчиков – Виктором Александровичем Хинкисом (1930–1981). Хинкис мечтал полностью перевести «Улисса», но этому надо было посвятить всю жизнь, а требовалось зарабатывать на хлеб насущный. Когда, заводя разговоры с некоторыми издателями, высоко ценившими его талант, он упоминал о своей мечте, они шарахались, как черт от ладана. Наиболее прогрессивные снисходительно говорили: «Но вы сначала переведите, если сможем, то издадим». Договора, естественно, с ним никто не заключал, но за пять лет он сумел перевести около половины текста. Завершить работу Хинкису не удалось: болезнь, отчаянье, запой, а главное – убеждение, что

его текст никогда не будет напечатан в СССР, укоротили его жизнь. Трудно без боли читать слова его завещания, датированного 11 сентября 1978 года: «Я, Хинкис Виктор Александрович... находясь в здравом уме и твердой памяти, завещаю <...> все рукописи, машинописные и рукописные, которые прямо или косвенно относятся к роману Джойса “Улисс”, а также все книги на русском и иностранных языках, относящиеся к вышеупомянутому роману, Хоружему Сергею Сергеевичу <...>. Доверяю их ему полностью при условии, что он сделает все возможное, дабы мой перевод был завершен любыми средствами и был опубликован в любом из советских издательств. Если это окажется невозможным по тем или иным причинам до 1981 года включительно, то уполномочиваю сделать все возможное, дабы упомянутый перевод был опубликован на русском языке в любом другом издательстве, в чем переуступаю С.С. Хоружему свое авторское право». Перевод был завершен Хоружим, на титуле романа стояли имена двух переводчиков – Хинкиса и Хоружего.

Незадолго до смерти Виктор Александрович был с американской исследовательницей творчества Джойса Эмили Толл у меня дома. Моей Даше было тогда три года. Мы весь вечер говорили с Эмили на кухне о Джойсе и всячески пытались вовлечь в нашу увлекательную беседу Виктора. Он же три часа просидел на ковре с маленькой Дашей, которой принес в подарок прыгающую зеленую лягушку. Даша смеялась, Виктор учил ее называть лягушку Джойсом, и когда я взмолилась, чтобы он, наконец, принял участие в наших высокоумных джойсовских беседах, он, в очередной раз надавив пружинку, которая помогла лягушке Джойсу подпрыгнуть, без раздражения, но с такой неизбывной грустью глядя на меня, сказал: «Эмили замечательная женщина, но она не понимает наших реалий. Но вы же русская, и вы же знаете, что мое дело – труба».

Возможно, все то, что на протяжении десятков лет происходило у нас с переводами Джойса, заставило меня произнести слова, на которые в те годы я вряд ли имела какое-то право: «Если от меня хоть что-то будет зависеть, чтобы дело вашей жизни увидело свет, я обещаю, что выполню этот долг дружбы».

Современному студенту филологического факультета весь этот рассказ может показаться слезливыми излияниями на

тему Джойса: томики «Улисса» сейчас без труда можно купить в любом книжном магазине. Я же никогда не забуду, как Николай Аркадьевич Анастасьев, который в 1989 году решил напечатать в «Иностранке» полный текст «Улисса», позвонил мне и сказал: «Последний эпизод ушел в печать. Пути назад нет».

Распавшаяся цепь времен соединилась.

23 октября 2010

Приложение

...И снова Джойс¹

О «Дублинцах»

– «Сборник рассказов Джойса – полная противоположность “Улисс” по форме – казалось бы, незатейливые рассказы об обывателях небольшого города, однако по глубине лишь немногим уступают Роману Джойса. Только если в случае “Улисса” смысл сложно увидеть за сложностью формы, тут все спрятано за внешней простотой и кажущейся незамысловатостью. Пожалуй, единственный известный мне именно сборник рассказов – каждый из них хорош по-своему и вполне самодостаточен, но полностью раскрываются они именно в сборе».

– «Схватила книгу за название. Первое знакомство с творчеством автора и мое равнодушие к жителям ирландских островов. Может потому и разочарование. Я ждала Дублина и дублинцев, во всех красках. Как, знаете, у Брэдли в восхитительнейших “Зеленых тенях”. Вместо этого получила обыкновенный британский реализм. Быть может, эта книга не захватывает, не увлекает, не тянет следом за сюжетными линиями, но именно такое неторопливое и размеренное повествование наиболее точно передает дух ирландской столицы и ее жителей».

О «Портрете художника в молодости»

– «Читала как заправку перед “Улиссом”, хотя тогда еще не знала, что Стивен Дедал персонаж обеих книг. Язык хороший, приятный, читается легко, но во всем остальном... как-то банально немного. Все одно и то же, простые истины... и вообще, не произвело особого впечатления. Хотя, собственно, в качестве предыстории сойдет».

¹ Использованы материалы дискуссий 2007–2010 гг. в следующих блогах: www.livelib.ru; <http://libidova.livejournal.com>; <http://istanaro.livejournal.com/87992.html>; <http://celsystem.ru> ; <http://amazing-idiot.livejournal.com>; www.diary.ru; www.liveinternet.ru; <http://vladlavr.livejournal.com>; <http://arxipov.livejournal.com>; http://community.livejournal.com/ru_books/1311532.html; <http://eslitak.livejournal.com>; <http://gavagay.livejournal.com>. Орфография и синтаксис оставлены без изменений.

– «Ещё один бледный юноша описан языком зрелого мэтра. Юноша этот преодолевает необходимые этапы падения, воскрешения и отступничества. Юноша исходит похотью и студенческим гнидством. Портрет молодого художника, как всегда, безобразен, как всегда нелеп и нелогичен, ибо в его оправдание ещё не появилась бумага, исписанная убористо и настолько неповторимо, что об этом нельзя упоминать в портрете, иначе эта неповторимость затмит всё – и сам художник уйдёт на десятый план... Биография эта реальна, а посему совершенно нестройна, аляповата и петлява, как путь через пустыню. Если нет обочин, ты думаешь, что идёшь вперёд, но на самом деле можешь очутиться где угодно. Растерянность – центральная эмоция, которой заражает это сильное, безусловно удачное произведение».

– «Я попросила как то почитать Джойса. Мне досталась затертая, замаятая книга, которую юзал весь мой Философский Факультет. Тяжелая рефлексия главного героя над своей жизнью через призму жизни его семьи, истории страны и религии. Он учится, вырастает из младшего члена семьи в старшего, кормильца своего семейства, пытаюсь поддержать его на плаву после разорения отца, любит свою мать, свою мать в лице других женщин, одну женщину, которая не любит его, Бога, друзей, которые любят Ирландию, Ирландию, которая не любит его. Больше всего полюбились в книге размышления на тему грехопадения ГГ и тему религии. Самая впечатляющая часть – о мессе священника и адовых муках, прямо как у Данте, только в Иезуитском контексте».

– «Взяла эту книгу в библиотеке, начитавшись перед этим о славе ирландского прозаика, родоначальника модернизма в литературе – Дж. Джойса. Не понравилось это еще слабо сказано. Очень много ссылок на людей из жизни автора, так что перед прочтением рекомендую почитать саму биографию Джойса, чтобы ориентироваться в том, кто такой Парнел и тд. Скучное произведение, особенно когда герой в подростковом возрасте. Очень сильно напрягала проповедь святого отца про ад на 50 страниц!! Единственное что понравилось, рассуждение героя о красоте, весьма интересная философия. В общем на любителя творчества Джойса».

– «Читала, и где-то с середины начала мучительно краснеть. Потому что читать книгу, с которой будто списан ты сам – сомнительное удовольствие. Ощущение, что тебя выставили напоказ со всеми мыслями, секретами... Мучительно. Очень мучительно, сладко... страшно».

О «Джакомо Джойсе»

– «читая этот пассаж в первый раз, с карандашиком в руке, заглядывая в комментарий, и честно стараясь осмыслить каждое предложение, в итоге я всё равно ощутила себя удавом из «маленького принца» – тем самым, что проглотил слона. Поэтому перед тем, как предпринять еще одну попытку штурма маленькой, но твердой крепости под названием «джакомо джойс», я решила почитать что-нибудь про самого автора. И в одной из статей нашла слова Джойса о том, что для восприятия его текстов не требуются специальные знания: достаточно лишь включить интуицию. Перечитывая “Джакомо Джойса” во второй раз, я осознала, что мои карандашные пометки в данном случае – лишь палки в колесах. Когда позволяешь себе плыть по волнам сознания Джойса без привязок “кто? что? почему?”, получаешь в сотни раз больше удовольствия».

– «Мое знакомство с Джойсом произошло около двух с половиной лет назад, когда в школьном курсе зарубежной литературы в руки попало эссе “Джакомо Джойс”. Запомнилось ощущение легкости, таинственной недосказанности и того приятного удивления, когда обнаруживаешь, что кто-то мыслит почти так же, как и ты. Это особенное у него – он пишет так, как люди чувствуют и думают.

– «Совсем небольшой рассказ. Выпить залпом. Быть не-здесь ровно несколько минут. Как окно.

– «“Джакомо Джойс” – это потрясающая лирика, обладающая великолепной и самобытной поэтикой. Это даже не белый стих, это нежная вязь слов, полная страсти и красоты. Здесь нет сюжета, только мимолетные ощущения, осязание, запахи, мысли, слова, и насколько они прекрасны!

– «Потрясающе написанное... нет, скорее запечатленное. Мощнейший поток чувственности, энергии духовной и физической. Воплощение плотской и платонической любви. Джойсу простительны самые-самые непонятные, абстрактные метафоризации. Это изысканнее уайльдовских и гюисмансовских эстетств, это хуже берджесовского отчаяния, слаще Песни Песней. В это бессюжетное, бескартинное пространство нужно опуститься с головой – чтобы оглушили звуки, довели до безумия тактильные ощущения. Это как высыпанная из “Портрета художника” квинтэссенция of voluptuousness».

Об «Улиссе»

– «ну это, конечно, как бы по мягче сказать... ну очень сложно читать. один поток сознания, без комментариев в конце книги, конечно, ничего не понятно. мне понравился только пятый эпизод, а так книга вообще не интересная».

– «Изысканный способ самоистязания».

– «Игрушка Джойса необыкновенно сложна, но это именно игрушка. Роман, написанный не для того, чтобы его читать, а именно для того, чтобы изучать. Наука ради науки, любовь ради любви, текст ради текста».

– «Насколько же она разная, эта книжка. Как жизнь. Мне сейчас так странно: читать Джойса стало почти как работа, та, что чаще в радость, но иногда чертовски тяготит. И теперь, когда книжка дочитана, несмотря на то, что я уже почти проглотила следующую, в моем мире осталось небольшое незанятое место. Книжки – это книжки, а “Улисс” – это “Улисс”, как-то так. Буду отвыкать».

– «Думаю, я вряд ли ошибусь, если предположу, что “Улисс” занимает почетное место в десятке самых разбираемых-на-фрагменты-и-анализируемых-критиками-книг вместе с Библией, «Преступлением и наказанием» и еще чем-то там. Копаются в словах, ищут смысл за короткими рублеными фразами ... Я иногда думаю, а есть ли там смысл вообще? А может, как в старом анекдоте про старика Фрейда? Деточка, иногда банан – это просто банан. Мне порой кажется, что Джойс следит за всей этой шумихой с небес и смеется. Он одурачил нас всех. Открытием для меня стало то, что “Улисс” весь пропитан юмором! А где юмор – там не может быть нудятины по определению (хотя мне ее со всех сторон обещали)».

– «Получила ли я удовольствие от чтения? Да. Но своеобразное, удовольствие от мастерства Джойса, а не от самой книги. Считаю ли я, что “Улисса” и правда должен прочесть каждый? Нет. Буду ли я перечитывать “Улисса”? NOWAI!».

– «Впрочем, кем-кем, но занудой Джойса назвать никак нельзя – он экспериментатор, революционер, психолог, знаток литературы, человек, который хочет рассказать свою историю и историю мировой литературы. Читать произведение такого человека – тяжелая работа, и к этой книге я не относилась так, как относятся просто к чтению

для удовольствия, которым вполне может являться и определенная классика. Разбираться во всех подводных течениях, оценивать все сравнения и метафоры, следить за меняющимся от раздела к разделу, иногда от строчки к строчке языком, открывать сундук для того, чтобы найти там еще один – это была работа посложнее многих моих университетских занятий».

– «обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо всех и ником книга книга обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником книга обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником книга обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником обо все и ником обо всех и ником»

– «Текст с большой буквы. Если пробиться через дебри интертекстуальности и историкокультурного пласта Ирландии – откроются дали небесные и, если не вся, то хотя бы половина мировой мудрости. Поток сознания героев затягивает, влезаешь в их шкуру, думаешь их мысли, чувствуешь и видишь с ними вместе, в самую глубь души забираешься и смотришь в эту бездну – а она на тебя. Превосходная, на грани реальности, форма. Это одна из немногих книг, которые читаешь и не веришь, как мог человек написать такое за короткую жизнь. А уж через какие круги ада прошёл переводчик – представить страшно. Очевидно, если бы господин Джойс не писал книг, он бы убивал людей. Конечно, избранности ирландского народа наравне с еврейским это не отменяет».

– «Мне никогда не нравились книги ради смыслов, я любитель более простых вещей. Герои там, занимательный сюжет, мораль и все такое. И тем более не люблю, когда фабулу берут из классического произведения и как бы обыгрывают. Лучше бы я перечитала «Одиссею». Прочитать это «надо» для общего образования, и стоит – если вам нравятся всякие «Парфюмеры», «Коллекционеры» и интересно, откуда что взялось».

– «читала не целиком, а отрывками. И кто будет утверждать, что он зачитывался Улиссом и проглотил его за неделю, тот либо лжец, либо псих, либо просто тренирует силу воли. Роман хороший, прекрасный. стиль очень интересный, игры языка и разума, потоки сознания Молли Блум, сотворения проекции пространства в художественном

тексте, рождение модернизма, все дела. Но это не книга для чтения. Это книга для изучения, копания. Это конструктор, который ты высыпаешь на пол и говоришь: “Приступим!”»

– «Разумеется, я не прочитала его взаправду – такие книги надо в спокойной обстановке читать в оригинале, а для этого необходимо как минимум отходить на готский и древнеанглийский, чтобы понимать “Быков Солнца”. Но я внимательнейшим образом изучила комментарии, от чего, думаю, я получила удовольствие гораздо большее, чем то, которое ждет меня где-нибудь на пенсии, когда я возьмусь за оригинальный текст “Улисса”».

– «где-то к середине вместо слов начинаешь видеть картины»

– «Эту книгу нельзя читать. Здесь нужно другое: менять все установки. Все представления обо всем. Учится не читать, а смотреть и слышать. Не чувствовать, а плавать. Отключать мозг и внимать. Следовать, держась за неведомую и невидимую руку. Смотреть сны, извлекая нужные детали. если не верите, что на каждом атоме что-то нацарапано-понаписано – вам сюда».

– «Роман перенасыщен отсылками к почти всем пластам культуры, полон сложной символики и реминисценций, используется множество форм повествования, в том числе и практически уникальные для литературы приемы, но все это – всего лишь способ рассказать читателю довольно незамысловатую на первый взгляд историю. И в итоге, после прочтения вдумчивый читатель видит вокруг ту же жизнь, что и раньше, во всей ее нечеловечески сложной простоте. Такой простоте, которая описывается в древней китайской притче о юноше, который, поразившись красоте гор в отдаленной местности, всю свою жизнь посвятил изучению наук об устройстве вселенной и окружающем мире, но, побывав в тех местах умудренным старцем, снова увидел лишь простую гору. Но взгляд его был иным».

– «Конечно, не очень правильно оценивать не прочитанную до конца книгу. Но книга “Улисс” претендует на особое место в мировой литературе, а значит делает легитимным и особый подход к ней. Поэтому я позволю себе высказать мнение только о первых пяти эпизодах. Оставляю, так сказать, поклонникам Джойса явную брешь в моих построениях. Пожелаю им (поклонникам) воспользоваться этой брешью и внятно разрушить их (построения), и, возможно, они убедят меня, а если не меня, так других, что “Улисса” следует всё же дочитывать “до корки”. Да, безусловно, Джойс изобрёл очень оригинальный метод продемонстрировать, как из внутреннего и внеш-

него информационного мусора синтезируются сложные идеи. Но ей богу, для этой демонстрации не стоило ваять 1000 страниц текста. Лично у меня эпизоды 1 и 2 шли с большим скрипом, потом я втянулся, читал и наслаждался оригинальностью приёма. Примерно на середине эпизода 4 я перестал делать для себя открытия в тексте. Чтение стало наскучивать, но я продирался дальше в надежде, что вот-вот увижу что-то новое, но увы. В итоге, больше чем на пять эпизодов сил моих не хватило. Прочитав около одной десятой части романа, я, конечно, не могу вынести о нём окончательного суждения: разумеется, что-то я упустил. Но с другой стороны, любители Улисса утверждают, что сюжет там роли не играет, и это даёт мне право считать мою оценку вполне адекватной: как говориться, чтобы понять вкус супа, не обязательно съесть его целиком. Так вот, мой вердикт: текст искусно и необычно сплетённый, но узоры его быстро наскучивают. Представьте себе толстую книгу, на каждой странице которой изображен хитросплетённый узор вологодского кружева: даже если каждый узор уникален, “читать” такую книгу быстро Вам надоест. Если Вы, конечно, не фанат вологодских кружев. И, в конце концов, это просто неуважение к читателю – заставлять его постоянно нырять на страницу с комментариями. Кто то скажет, что читателю с высокой эрудицией этого не требуется, но я, например, не уверен, что человек, для того, чтобы считаться культурным, обязан знать все перипетии ирландской истории и тонкости фольклора, а так же популярны на начало 20 века дублинские сплетни и анекдоты».

– «Гм, неуважение к читателю. Есть немного. Вспоминается Сокуров – «настоящее кино – это борьба между режиссером и зрителем». В отличие от голливуда, к-рый, мол, сразу ложится под зрителя. Последние ...дцать страниц и последнее слово говорят ИМХО в пользу прочтения, хотя бы выборочного».

– «после Джойса Фолкнер очень даже читался, несмотря на диалект (которого, как показалось, не настолько много, по крайней мере, с грамотным комментарием) и переплетения. В Фолкнера погружаешься, в Джойсе – вязнешь. Вода (пусть даже омота) против болота».

– «если бы меня спросили, стоит ли читать 1000 страниц текста Улисса, я бы не смогла назвать ни единой причины. хотя, мой переводчик, говорит, что книгу следует читать в оригинале, в ней довольно много смешных эпизодов. развожу руками. для меня в тексте не оказалось ничего примечательного, кроме эксперимента с синтаксисом».

– «После “Литературных лекций” Набокова заинтересовался этой вещью, купил и месяца за полтора прочёл всё. Результат: продавлен-

ная огромным фолиантом грудная клетка и абсолютная уверенность, что лекции Набокова по Улиссу в сто пятьдесят два раза лучше самого Улисса. Как говорил Борхес, зачем растягивать на пятьсот страниц то, что можно изложить за пять минут?»

– «Улисс» гениален. Да, он адски сложен, да это жестокое чтение, особенно, если пробовать осилить его целиком, но «Улисс» это огромное, всепоглощающее нечто не имеющие аналогов. Лично у меня талант Джойса вызывает восхищение. О сложности. Правомерно сравнение, собсна, с «Одиссеей» или «Илиадой». Это также общепризнанные шедевры, но кто из нас их может осилить до конца? Это, однако, не умаляет их значения и художественной ценности. Джойс был тот еще сноб. Он мечтал, что какой-нибудь читатель посвятит жизнь «расшифровке» его книги, так что не стоит удивляться обилию непонятных мест. В книге значимо все – даже фонетическая сторона слова, что, естественно, затрудняет понимание русскоязычного читателя. Читать трудно, это да, но вовсе не от сложности, а от обилия и скорости скачков автора между разными темами. То-есть, сложность чтения не интеллектуальная, а психологическая: требует сильной концентрации внимания. А если под сложностью понимается трудность угадывания, что думал автор при написании того или другого фрагмента, так это даже для самой примитивной книжки невозможно сделать с стопроцентной точностью. И вообще, для любителей расшифровывать есть загадки, которые не отгадал ещё ни кто: научные тайны, древние тексты, секретные сообщения, преступления, в конце концов. Отгадать такую загадку полезно и почётно. Но посвящать свою жизнь расшифровке придуманной кем-то головоломки, это, по-моему, странно».

– «Подавляющее большинство студентов профильных отделений читает из «Улисса» только примечания и монолог Молли. Но одни честно признают, что остальное им не по силам, а другие расписываются в собственной слабости, предъявляя претензии автору. Здесь, по-моему, второй случай. Загвоздка в том, что Джойс никому ничего не должен и ни в чем ни перед кем не виноват».

– «И не надо сравнивать Пушкина и Джойса. Читать Пушкина – интересно и легко, при том что по глубине и художественной силе произведений Джойс и рядом с Пушкиным не стоял. Сразу говорю: доказывать этот тезис не буду, ибо это не утверждение, а личное мнение».

– «честно говоря, улисса лучше читать, чем не читать, пусть не полностью, даже понимать все не обязательно. это как египетские пира-

миды или флоренция – можно сто раз на картинке увидеть, но лучше все-таки самому. В “тупом неприятии непонятого” ни в коем случае не обвиняю. Простите, если неуклюже выразился и за буквами послышалась такая интонация. Герметичным и, тем более, предназначенным для «экзегетического» чтения Джойс мне не кажется; те культурные коды, с которыми он работал, перерабатывая их в литературу после начала 20 века прошли долгий путь и сейчас вполне апроприированы культурой (и массовой в том числе). К примеру, главы написанные в стилистике «потока сознания» не должны показаться “темными” для человека, выросшего в клиповой культуре... О достоинствах “моего” Джойса (чтобы не отсылать к текстам куда более сведущих и тонких ценителей)... Об этом можно долго: «Улисса» я получил, если не ошибаюсь, в 1992-ом или 1993-ем году. И тогда эта книга меня околдовала. Не в последнюю очередь – плотностью культурных ассоциаций, стоящих за каждой фразой, фантастической способностью автора к номинации (не знаю как сказать об этом точно; я, к примеру, плохо разбираюсь в “птицах”; для меня существует лишь родовая категория “птицы”, которая – даже в том случае если я идентифицирую разность голосов при пении – не распадается на “индивидуальности”; так вот – Джойс поразили объемом вещей, существ, состояний, которые он видит и может назвать; вслед за ними видел и называл я)... Было и “удовольствие от текста” (просто – от стиля, композиционных решений, т.е. – от техники письма, которая, на мой взгляд, являлась самостоятельным персонажем книги, выставленным напоказ), и горы новой информации (не только о Дублине и его обитателях)... Какое-то время я бродил по Владимиру, невольно обживая его “средствами Джойса”... Это – если не углубляться в собственно литературные достоинства произведений, а говорить о личных впечатлениях».

– «Единственное, что оправдывает эту книгу – время написания, но это плохое оправдание».

– «А что касается Джойса – он безусловно писатель, только для какого-то очень узкого круга читателей. Возможно, главное достижение Джойса в том, ему удалось создать произведение, балансирующее на тонкой грани между вещью, имеющей узкий круг ценителей (что уважительно называется “вещь не для всех”) и произведением, у которого только один ценитель – сам автор (что уничижительно называется “графоманство”))».

– «Надо понимать, что Джойс – это культура ницшеанского последнего человека, уровень сознания настолько низкий, что это практически уровень сознания не человека, а животного. Сам факт того, что

этот ненормальный обсуждается людьми, именующими себя филологами, говорит только о чудовищной варваризации современной культуры. В ряде аспектов мы опустили на уровень буквально каменного века. По цитатам в трудах о Джойсе хочется задать вопрос почему он вообще считается писателем? По мне так это издевательство над языком, а не демонстрация его возможностей».

– «а я улиссом так и не домучался))) надо бы сделать новый заход».

– «ну да, мы уже не знаем, что было изначальной задумкой однако ж какая высокая филология и языкознание на выходе!»

– «“Улисс” мне просто не пошел, вдобавок у меня некая ревность :), потому что мой самый близкий друг юности (т.е. Лёша-Рэндом) обожал Джойса и Пруста и никак не проникался Толкиеном :) ».

– «надо про него почитать, какое у него образование было... улисса кстати, я вот не смогла даже осилить, у меня от него мозг ломался. надо будет ещё как-то попробовать. а то – стыдобааа!)))».

– «Да, ужж... Это не Киса с Осей... Но когда “осилишь” – мозги прочищаются, а не каменеют».

О «Поминках по Финнегану»

– «мне кажется переводить подобное – теряется весь смысл, идея. то есть разве что для того, чтобы больше людей смогли прочитать хоть как-то узнать о чём речь в произведении».

– «мне кажется это как раз комплекс. типа и символично и по форме необычно. хотя возможно он и не ставил такую задачу, а просто писал так как получится, не знаю... но мне кажется просто так так не получается».

– «Двусмысленность это тоже разновидность тумана. Кое-кто считает, например, что “Пробуждение Финнегана” Джеймса Джойса представляет собой непроницаемый словесный туман».

– «Сегодня я был... кхм... в универе. На первой же паре чуть не уснул. Ибо речь шла о Джеймсе Джойсе. Вот вы знаете, я конечно, понимаю, что у некоторых личностей возникает желание претенциозно выпендриться. Но у меня есть одно требование к... ммм... художественному произведению – его должно быть ИНТЕРЕСНО читать.

С той или иной точки зрения. А это жесть какая-то. Ну, впрочем, я шас даже не про “Улисса”. Так вот. Идет лекция, преподаватель рассказывает нам о романе “Поминки по Финнегану”. Рассказывает про новаторство автора, эксперименты с формой романа, языком, стилем. И в конце добавляет: “Ну, роман, конечно, совсем нечитательный. Я пробовала читать и, честно говоря, так и не смогла...” Я как-то сразу ее зауважал. Безмерно просто. Не стала лицемерить, честно сказала все как есть. Меня это безумно радует. Да. Я не одинок, однако».

– “Поминки по Финнегану” (Джеймс Джойс). Краткий пересказ. Джеймс Джойс: Я создал свой язык, чтобы рассказать циклическую историю человечества. Читатель № 1: Великолепно! Читатель № 2: (умирает) Конец».

– «Разыскивая этот текст, принадлежащий перу Джойса, столкнулся с проблемой отсутствия перевода этого текста на русский – все, что имеется, это отрывочные переводы Беляева и Волохонского. Это очень печально, поскольку мои познания английского не настолько сильны, чтобы читать текст в оригинале, видимо, придется учить... »

– «Об одном жалею – что никогда не прочитаю “Поминки по Финнегану” (“Finnegans Wake”) Джеймса Джойса в оригинале, ибо его невозможно перевести с английского ни на какой другой язык, даже на самый близкий к нему голландский. А я не так хорошо владею английским, чтобы чтение этого романа не превратилось для меня в пытку. То есть если я буду учить до бесконечности и без того довольно неплохо у меня поставленный английский, всё равно я не постигну это произведение на все 100%».

– «для меня всевозможные “новоязы” выглядят как показатель несостоятельности того, кто их придумал оттого, что не умеет пользоваться родным языком. На базе английского языка и других языков Великобритании и Ирландии создан новояз. Это своеобразная Джомолунгма письменного творчества».

– “Не все носители английского языка могут понять”. я просто никогда не понимала, зачем читать книжки, которые не все носители языка могут понять. Лучше почитать умненькое на хорошем английском».

– «О Джеймсе Джойсе же мне сложно пока что-то сказать, но это круто, ничего более сложного я не читал. Все выше перечисленные авторы, за исключением Чёки Нимы Ринпоче, включая Дугласа Хардинга, писали что Джеймс Джойс гений, пишут что в его произведениях “Улисс” и “Поминки по Финнегану” кроется скрытый ин-

формационный код, мозг впитавшего эту информацию делает квантовый эволюционный скачок, хотя это худ...произведения».

– «в другом сообществе вчера был пост: “Я читаю “Поминки по Финнегану” Джойса и одно место мне непонятно”. Люди разъясняли. Один жж-пользователь написал примерно так: “Да, выше даны верные разъяснения. Но должен сказать, что я переполнен счастьем от того, что вы читаете “Поминки по Финнегану” Джеймса Джойса”. Я посмотрел – этот юзер из США, 1982 г.р.».

– «Стимул есть – вопрос времени, увы... Пока, к сожалению, его особо нет. А вообще, рассуждая вчера с самим собой о Джойсе, мне пришла в голову мысль о том, чтобы понять Джойса, нужно быть Джойсом...»

Артур Пауэр

*Беседы с Джеймсом Джойсом**

Предисловие

В «Беседах», предлагаемых вниманию читателей, я постарался воссоздать некоторые из моих разговоров с Джойсом, происходивших в разное время, используя записи, которые делал всякий раз по возвращении домой после вечера, проведенного в его компании.

Я отдаю себе отчет в том, что этот текст несовершенен, поскольку многое из того, о чем мы говорили, я забыл или воспроизвел не слишком удачно. В самом деле, чтобы воссоздать облик человека столь большого таланта, необходимо самому обладать талантом не меньшим, иметь столь же глубокое понимание происходивших в ту эпоху социально-психологических перемен и обладать столь же великим, почти мучительным даром, способным все это выразить.

Я готов также признать, что, обладая иным темпераментом и придерживаясь иных взглядов, нежели Джойс, был зачастую слишком озабочен изложением собственных мыслей. В свое оправдание могу сказать одно – именно так все и было: я был слишком болтлив; Джойс же, по природе молчаливый, по большей части говорил мало.

В то время, когда велись эти беседы, я был молод и склонен к романтическому взгляду на вещи. С тех пор мой образ мыслей изменился и приблизился к точке зрения Джойса. Но в ту пору он был таким, таким я и решил его оставить.

* Пауэр, Артур (1891, Уотерфорд – 1985, Военный госпиталь, Фоксрок) – ирландский художественный критик. Участник Первой мировой войны. Был близким другом семьи Джойса. Его перу принадлежат: «Воспоминания о Джойсе» (1967), «Разговоры с Джеймсом Джойсом» (1974).

Перевод текста выполнен по изданию: Arthur Power. Entretiens avec James Joyce suivi de Souvenirs de James Joyce par Philippe Soupault. – P.: Pierre Belfond, 1979.

I

Познакомился я с Джойсом в Бал Бюлье¹. Как-то субботним вечером я зашел туда, надеясь встретить Анетт, молоденькую прачку, симпатичную и своенравную, которая каждую неделю забирала мое белье в стирку, – позже она стала натурщицей, и жизнь ее кончилась трагически.

Как я теперь понимаю, она проявила интерес к молодому холостяку, каким я был в то время, потому что я жил в мастерской художника. Часто, когда мы беседовали, она, забавляясь, расшвыривала ногой по комнате кусочки угля, рассыпанные у камина, – тонкий намек на то, что беспорядок в моей комнате ее не волновал. Когда я узнал, что по субботам она ходит на танцы, то предложил встретиться в Бал Бюлье – публичном танцзале на Монпарнасе, который, как и многие другие места старого Парижа, теперь уже исчез. Но в то время он находился у верхнего конца бульвара Сен-Мишель, на улице Обсерватории, прямо напротив Люксембургского сада.

Танцзал располагался в большом здании, в которое посетители спускались по лестнице, так как первый этаж находился ниже уровня мостовой. Внутри была большая танцевальная площадка, окруженная балконом, который поддерживали железные балки, а под ним в ряд стояли мраморные столики с железными стульями. Два оркестра – ударный и струнный, располагавшиеся в разных углах зала, играли по очереди. И тот и другой, как можно догадаться, были весьма посредственны, поскольку посещали танцзал в основном продавцы и продавщицы местных магазинчиков; изредка туда забредали и артистические натуры, которым надоели кафе, – здесь можно было развлечься и вдохнуть атмосферу старины, да и цены были вполне умеренные. В былые времена Бал Бюлье был похож на элегантную шкатулку, однако когда он вышел из моды, публика о нем почти забыла – заглядывала туда лишь изредка, главным образом зимой, когда там проходили артистические представления, устраиваемые какой-нибудь театральной студией. В такие дни зал преображался, на танцполе молодые актеры сооружали сценические площадки и в промежутках между танцами разыгрывали на них бурлескные сценки. Балкон, в обычное время пустовавший, заставляли столиками для ужина, за которыми собиралась вся парижская богема. Однако этот вечер был рядовым, и на площадке танцевало не больше тридцати пар.

Войдя, я увидел группу людей, расположившуюся за одним из столиков. Среди них я заметил подругу Джо Дэвидсона². Я постарался не попасться им на глаза, поскольку пришел сюда, чтобы повидаться с Анетт, а не ради вечера в кругу интеллектуалов (этот рок подстерегал меня всюду, куда бы я ни шел). Я был возбужден, предвосхищая чудесное времяпровождение с красивой девушкой, в которую я, одинокий мужчина, был почти уже влюблен и, если повезет, мечтал влюбиться окончательно еще до исхода ночи. Ожидание затягивалось, а Анетт все не приходила; я несколько раз обошел площадку, ища ее, хотя почти уже отчаялся. В надежде повстречать кого-нибудь, с кем я сумею развеять свое разочарование, в конце вечера я оказался у столика, где сидели замеченные мною люди. Знакомая подозвала меня и представила незнакомому мужчине – очень худому, хрупкого телосложения, с остроконечной бородкой; на нем были очки с сильными линзами.

– Господин Джеймс Джойс, – сказала она.

Это явилось для меня неожиданностью, я не знал, что он в Париже. В последний раз, когда я о нем слышал, он находился в Швейцарии.

Еще живя в Дублине, я прочитал «Дублинцев» и «Портрет художника в юности». Однако в то время меня интересовала романтическая литература, и эти книги не произвели на меня особого впечатления. Однако встреча с одним из известнейших ирландских писателей возбудила мое любопытство. Говоря по правде, он мне сразу понравился, мне импонировала его манера держаться – чуткая и сдержанная, его старомодная вежливость, поэтому вскоре я уже сидел за его столом. Он спросил, не из Дублина ли я, и был явно доволен, когда получил утвердительный ответ, тут же осведомился, давно ли я оттуда и кого там знаю. По правде сказать, эти расспросы мне не очень нравились, так как я приехал в Париж, чтобы напрочь забыть не только «родимый» Дублин, но и всю Ирландию.

Наш разговор прервала молодая американка, которая тоже сидела за столом, – Сильвия Бич³; она предложила наполнить бокалы и произнесла тост в честь выхода новой книги Джойса «Улисс». Около полуночи компания разошлась, но когда мы вышли на бульвар, Джойс предложил пропустить по стаканчику на посошок в Клозери де Лила⁴, на другой стороне улицы.

Там он рассказал, как трудно было найти издателя для его новой книги, которую он писал целых восемь лет.

После этого мы некоторое время не встречались. Но потом через одного знакомого мне передали письмо. Джойс предлагал навестить его по указанному адресу на улице Ренн. Два дня спустя, когда я случайно проходил мимо его квартиры, направляясь в гости в одно ателье в Монруже⁵, я зашел к нему, чтобы предложить пойти вместе. Я полагал тогда, что всякий художник должен вращаться в богемной среде, в особенности если он живет в Париже, сама атмосфера которого этому способствовала; Джойс же, как мне казалось, вел слишком добропорядочный образ жизни и почти ни с кем не общался. Я хотел убедить его пойти на вечеринку, организованную в своей мастерской одним русским художником по имени Федор. Его ателье находилось в пригороде Монруж, посреди сада, расположенного за большим жилым комплексом. Здание напоминало скорее ярмарочный сарай, нежели артистическую студию, – с пятью входами, которые предыдущие жильцы успели перегородить кучами борахла в надежде преградить путь сквознякам. Одна из стен была почти разрушена: рассказывали, что художник-анималист, живший здесь прежде, растил тут молодую львицу. Она-то и сокрушила все, что можно было, как говорят, в знак протеста, поскольку «не желала позировать обнаженной». В мастерской у Федора была прекрасная коллекция негритянской скульптуры. Одна из них, желтого сандалового дерева, изображавшая солнце, раскинула свои лучи по всей поверхности стены. Были в этой коллекции также страшноватые танцевальные маски и музыкальные инструменты. Федор – русский еврей, бежавший от одесских погромов – приехал в Париж в надежде стать художником. Он был радушен и приветлив, с саркастическим складом ума и благородными манерами, чудесный хозяин.

Я полагал, что в атмосфере этого дома Джойс расслабится, выпьет стаканчик-другой, поболтает с девушками. Однако явившись к нему с карманами, полными бутылок, я был встречен его семьей весьма неприветливо. Поскольку в это время зрение Джойса было очень слабым, пить ему было запрещено, а меня приняли за очередного ирландского пропойцу, пришедшего зазвать его на кельтскую оргию. Его сын, Джорджо, расставив ноги, прямо-таки навис над креслом, в котором я сидел, давая понять: «Когда же ты, наконец, уйдешь?» Ситуация была столь

неприятная, что я решил поскорее уйти. Предчувствуя скандал, Джойс отклонил мое предложение, а я, поняв, что атмосфера накаляется, предпочел ретироваться. Джойс проводил меня до дверей, и когда мы вышли на лестничную площадку, прислонился к стене и сказал:

– Вы, надеюсь, поняли, что я человек интеллигентный, однако кое к чему приходится приспосабливаться... Тем не менее, – добавил он с улыбкой, – мы вскоре увидимся, не так ли?

Я было решил, что он из тех, кого держат в ежовых рукавицах, но когда лучше узнал и самого Джойса, и его семью и понял, какая угроза все время над ним висела, то изменил свое мнение. Я вскоре вновь у него побывал, на этот раз уже на улице Бак, в его новой мрачноватой квартире с железными ставнями, и почти сразу стал другом семьи, в особенности Норы, которая поняла, что я вовсе не хотел вовлечь ее мужа в пьянство, да и сам не питал любви к чрезмерным возлияниям.

Джойсу было трудно оставаться на одном месте, и он постоянно менял квартиры, частично по необходимости, но главным образом потому, что такова была его натура. Некоторое время спустя он еще раз переехал на новую квартиру, очень удобную, просторную, прямо напротив Эйфелевой башни. Там я бывал особенно часто.

Я тщательно следил за тем, чтобы не прийти к нему раньше времени, ожидая того момента, когда вечером он выходил из своего кабинета и направлялся в гостиную, всегда одетый в рабочую блузу, белую и короткую, как у дантиста, и, опустившись в кресло, выпускал протяжный вздох, идущий от самого сердца. Почти всякий раз после этого мадам Джойс говорила:

– Ради всего святого, Джим, сними ты эту жуткую рубашку.

Но единственным ответом ей была его улыбка Джоконды, после чего он хитро поглядывал на меня из-за своих очков с толстыми линзами. Чуть позднее вечером он обычно ужинал в Трианоне, шикарном ресторане напротив вокзала Монпарнас. Как-то раз я встретил там Мари Лорансен⁶, которая, выходя, остановилась у нашего столика, чтобы поговорить с Джойсом. Будучи большим почитателем ее таланта, я особенно восхищался тем, сколь искусно она изображала изящных и трепетных молоденьких девушек. Однако к большому моему удивлению сама она, которую я воображал такой же, как ее натурщицы, была громоздкого телосложения с тяжелой, почти мужской

походкой. По слухам, ей особенно нравились спортсмены – футболисты и велогонщики.

– Господин Джойс, – сказала она, – я хотела бы написать портрет вашей дочери. Попросите ее прийти ко мне на следующей неделе в среду в одиннадцать часов.

Помнится, когда Лючия действительно к ней пришла, то застала Мари Лорансен в зашторенной комнате, она лежала на кушетке и жаловалась на мигрень – следствие ночного кутежа. Сеанс перенесли на другой день. Портрета я так и не увидел и очень жалею об этом, так как Лючия, пугливая, с нервно-уклончивым взглядом, казалась мне идеальной моделью для картин Мари Лорансен.

По возвращении домой, на сквер Робьяк, Джойс обычно бывал в хорошем настроении и расположен к общению. Рядом с ним всегда стояла бутылка «Святого Патрика» – любимого белого вина, которое он открыл для себя во время отпуска, проведенного на юге Франции, – и мы болтали о том, о сем. Конечно же, главным предметом наших разговоров была литература, представлявшая для нас обоюдный интерес.

В общепринятом смысле слова Джойс не был говорлив. В сущности, он был настоящий молчун: «молчание, изгнание, хитроумие» – вот три оружия, которыми он похвалялся, хотя мне ни разу не довелось убедиться в том, что он обладал последним из них. Он был необычайно прямолинеен и напроць лишен коварства. Однако молчаливые люди часто выглядят более хитрыми, чем болтливые. Во время наших бесед я говорил значительно больше него, и, по всей вероятности, именно моя говорливость и скрепляла нашу дружбу.

Однажды Джойс дал мне почитать рукопись «Улисса». Я шел домой, неся пакет, завернутый в упаковочную бумагу, как величайшую драгоценность, а переходя улицы, запруженные такси, дрожал при мысли, что меня собьет какая-нибудь машина и я лишусь этого сокровища. Но когда я начал читать, новизна этого произведения потрясла меня настолько, что я заблудился в вихре его сложной прозы, не понимая, был ли то действительно новый порыв, или же одна из пресловутых кельтских оптических иллюзий. По правде говоря, я здорово разозлил Джойса, когда впоследствии учинил целое дознание: что же все-таки произошло во время встречи Блума с Гертти Макдауэлл⁷ на пляже?

– Между ними ничего не было, – ответил он. – Все это происходило в воображении Блума.

Говорят, что когда этот роман прочел Герберт Уэллс, то отложил свой плохо сброшюрованный экземпляр первого издания «Улисса», из которого торчали выпавшие страницы, с таким видом, будто подавил восстание. Я-то знал, что революция еще только началась. Сделав предметом изображения свой родной город, который он, несомненно, некогда ненавидел, но который заново воссоздал в своем романе, чтобы холить и лелеять, Джойс создал «новый реализм», который одновременно и в равных частях питался реальностью и мечтой.

Что касается знаменитой аналогии с «Одиссеей» Гомера – в наличии которой я лично сильно сомневался, – Джойс, как помню, приводил в пример эпизод «Сирены», который разворачивается в баре ресторана Ормонд⁸ на набережной. Он сравнил официанток бара с сиренами Гомера, обратив мое внимание на тот факт, что барменши, тщательно причесанные, накрашенные, в элегантных блузках, прекрасны только до пояса. Ниже пояса – потрепанные, заляпанные пятнами юбки, бесформенные стоптанные туфли, штопанные чулки. В другой раз, когда я восхищался фразой «Thalatta! Thalatta! Наша великая и нежная мать», он покосился на меня и сказал: «Прочтите то, что я написал прямо перед этим: “Сопливо-зеленое море. Яйцещемящее море”»⁹.

Если в «Одиссее» Гомер описывает резвых коней, добродетельных мужчин и прекрасных женщин, богов и богинь, то действие «Улисса» Джойса, как известно, разворачивается на грязных улицах, посреди небрежно одетых горожан, в кишачищих людьми барах, а кульминация этого столпотворения – Ночной город¹⁰, описанный в эпизоде «Цирцея». Моя юношеская память хранила смутное воспоминание о квартале красных фонарей, он пользовался дурной славой; там было несколько домов с соломенными крышами, где шла игра без правил, а по улицам фланировали старообразного вида женщины в темной одежде. Если вы отходили от своего столика, чтобы переброситься с кем-нибудь парой фраз, каким-то чудом, секрет которого знали только они, виски при вашем возвращении был превращен в воду, а в одной из задних комнат на супружеском ложе, освещенном горящей свечой, вдруг появлялась какая-нибудь сельская Венера. Несмотря на эти мерзкие

воспоминания, для меня много значил тот факт, что ирландец, прибывший в Париж из Цюриха с романом-шедевром, написанным совершенно новым языком, использовал в качестве сюжета мой родной город. По правде говоря, именно потому, что я гордился этим произведением, а вовсе не потому, что хотел вытянуть Джойса из его буржуазного образа жизни, я и пытался водить его на вечеринки в мастерские художников. Я хотел продемонстрировать его своим друзьям.

Как-то вечером у нас зашел разговор о достоинствах Синга¹¹. Когда тот жил в Париже на рю Д'Асса, Джойс с ним общался, однако считал его слишком неуживчивым.

– Он входил в раж по пустякам, – говорил мне Джойс. – Я вспоминаю, что как-то пришел к нему с предложением пойти 14 июля в парк Сен-Клу. Однако Синг страшно воспротивился идее провести этот праздничный день, по его собственным словам, «как какой-нибудь буржуа на пикнике», и отказался. По правде говоря, мы настолько распалялись, общаясь друг с другом, что в конечном счете я прекратил с ним встречаться.

– А что вы думаете о его произведениях? – спросил я.

– Он мне не интересен, – ответил Джойс, – я считаю, что он пишет искусственным языком, столь же нереальным, что и созданные им персонажи. По-моему, ирландские крестьяне вовсе не таковы, какими он их изображает: это люди грубые, хитрые, прозаические, и я ни от одного не слышал тех выражений, которые вкладывает в их уста Синг.

– Но ведь где-то же он их слышал, – возразил я. – Я, например, слышал на западе Ирландии довольно дикий выразительный язык. Помню, как-то спросил у одного крестьянина с залива Костелло, водятся ли у них тут тюлени. «Тюлени, я вам скажу, – воскликнул он, – разлеглись здесь впритирку, как пальцы на моей руке, лежат себе и греются на солнышке». Эта фраза, как мне показалось, прямо-таки выпрыгнула из пьесы Синга. А помните ли вы байку Мери Бёрн в «Свадьбе Лудильщика»¹² о королевах, как они свои любовные дела устраивают да встречи затевают, которая кончается фразой: «А ходят-то они весь день напролет в блестящих шелках, а ночью в белых сорочках спят».

– Да мыслимо ли, чтобы кто-нибудь так изъяснялся? – возразил Джойс.

– Вопрос в том, должна ли литература быть реалистичной, или она должна быть искусством?

– Она должна быть жизнью, – ответил Джойс. – С чем я никак не мог свыкнуться в юности, так это с различием, которое существует между литературой и жизнью. Вспоминаю, как один из друзей побывал на западе Ирландии и вернулся оттуда страшно разочарованным: «Пока я там жил, я не услышал ни одной фразы Синга», – сказал он мне. Все эти типы существуют лишь на подмостках Национального ирландского театра¹³. Но возьмем, к примеру, Ибсена... вот кто настоящий драматург. Он пишет серьезные пьесы, которые поднимают проблемы нашего поколения.

– Ибсен? – удивленно воскликнул я. – Никакие сокровища мира не заставят меня предпочесть Сингу Ибсена. На мой вкус, в его пьесах есть что-то отвратительное, недаром действие их постоянно происходит где-нибудь в грязи, на окраинах, а персонажи наводят тоску и влачат жизнь на задворках... То ли дело у Синга: его персонажи – существа необыкновенные, они живут в единении с природой: рядом с «весной, которая забирается на деревья», с «новой луной в небе», вблизи «постоялого двора по дороге на ярмарку». Это люди замечательные, смелые, совершенно не похожие на персонажей Ибсена, которые проводят жизнь в кабинетах, постоянно споря друг с другом, да на заседаниях городского совета. Это неудовлетворенные зануды, представители сытой буржуазии, которых пруд пруди в каждом городе.

– А что вы скажете о Докторе Стокмане из «Врага народа»?¹⁴ Ведь вы не можете отрицать, что он прекрасный человек, – заметил Джойс.

– Должен признать, что он по-своему отважный и, быть может, весьма достойный человек, но меня удручает отсутствие поэзии в этой пьесе: вспомните его рассказы о загрязненных водах и прохудившихся водопроводных трубах, не говоря уж о «гигиенических ваннах» и «куче калек».

– Вы совсем не поняли смысла этой пьесы, – возразил Джойс. – Те загрязненные воды и прохудившиеся водопроводы, о которых вы говорите, – все это символы того, против чего протестует доктор Стокман, а именно, что «все наши духовные источники отравлены». Ведь вы же не станете отрицать, что доктор Стокман – человек более тонкой организации, нежели персонажи Синга. Человек, который борется против коррумпированных политиканов в своем городе, го-

раздо более возвышенный предмет для изображения, чем горластые лудильщики или полоумные «удалые молодцы»¹⁵.

– Я всерьез думаю вот о чем, – ответил я. – Ведь Синг, если я правильно помню, ненавидел пьесы Ибсена. Ибсен изображал в серых, безнадежных тонах то, что Синг называл «постыдными проблемами», в то время как сам Синг полагал, что «в хорошей пьесе каждая реплика должна благоухать ароматом цветущей яблони или молодого ореха».

Джойс покачал головой.

– Вы ничегошеньки не поняли, – сказал он. – Вы не поняли ни его замысла, ни его психологической глубины, которые прямо противоположны романтическому видению Синга. Кроме того, вы не поняли, до какой степени блистательны его этюды о современной жизни, в которых ему удалось достичь новой психологической глубины и тем самым вдохновить целое поколение писателей. А кого вдохновил Синг? Да никого, кроме нескольких драматургов, которые подвизаются на подмостках все того же Национального ирландского театра и потрафляют вкусу провинциальных комиков, которых тщатся рассмешить.

– Но так ли уж плох смех, – ответил я. – Лично меня гораздо больше отталкивает смертельно нудная серьезность Ибсена, его манера представлять жизнь как поле битвы, на котором постоянно сталкиваются зловещие идеи, которые он сам же и выдумывает.

– Я уже сказал, – повторил Джойс. – Вы его совсем не понимаете. Вы не принимаете в расчет то, что его вдохновляло. В «Кукольном доме»¹⁶, к примеру, – это идея эмансипации женщин, она знаменует самую грандиозную революцию нашего времени, ибо касается главных человеческих отношений – отношений между мужчинами и женщинами. Протест женщин против идеи, что они являются для мужчин лишь инструментом.

– Это тем более прискорбно, – возразил я, – что отношения между полами в наше время испорчены окончательно. Интеллектуальный фактор подавил фактор биологический, в результате оба пола остались недовольны.

– Верно, что в наше время отношения между полами базируются на иных основаниях, но я не склонен считать, что мужчины и женщины страдают сейчас больше, чем это было в про-

шлом. Думаю, это зависит от каждого конкретного человека. Несомненно одно: Ибсен оказал существенное влияние на теперешнее поколение. Можно сказать, что он в какой-то мере его сформировал. Его идеи стали неотъемлемой частью нашей жизни, хотя мы сами не всегда отдаем себе в этом отчет.

– Возможно, вы правы, – сказал я, – возможно. Но мне так не по нутру его сухой темперамент и все его пьесы, что я не могу принять вашу сторону. Для меня язык играет первостепенное значение, за это я и люблю Синга: за его великолепный язык.

– Именно язык я и ставлю ему в вину, посмотрите, сколь длинны его перегруженные фразы, которые актеры мямлят, запинаясь на каждом шагу и недоумевая, смогут ли они произнести их до конца, сколь бесконечны его цветистые монологи, которые тормозят развитие действия. Это дурно использованное драматическое искусство. Возьмите, к примеру, Шеридана. Какие у него короткие, быстрые фразы, как они искрятся остроумием. Вот у него никто не мямлит.

– Это вина актеров, – ответил я, – если они путаются во фразах. Фразы Синга, как мне кажется, потекут естественно, если сумеешь ухватить их тон и уловить умонастроение тех персонажей, которым они вложены в уста. В них есть и достоинство, и страсть, и особый колорит, и индивидуальность. Я ненавижу пьесы, состоящие из одних рассуждений. От них тянет в сон.

– Театр – это искусство значимого действия, и если только вы не Шекспир, то не стоит душить это действие в объятиях языка, как это делает Синг. Диалоги Ибсена, напротив, всегда изобретательны и точны. Я думаю, что в Синге вас привлекает иное – романтизм.

– Быть может, вы и правы, – ответил я. – Поэтому задам вам следующий вопрос: существовало ли когда-нибудь искусство в истинном смысле этого слова, которое не несло бы в себе черты романтизма?

– Все зависит от того, что вы называете искусством. С моей точки зрения, существует столько же форм искусства, сколько и форм жизни.

– Это своего рода постоянное опьянение, как говорил Рембо, опьянение жизнью... ведь именно таким должен быть истинный художник?

– Это сентиментальная сторона вопроса, – ответил Джойс, – но помимо нее существует его интеллектуальное измерение,

которое понуждает анализировать жизнь, и это то, что меня сейчас интересует больше всего. Необходимо искать в жизни то, что составляет ее правдивый остаток, а не надувать ее как мыльный пузырь посредством романтизма, потому что это приводит к фальши. В «Улиссе» я старался создать литературу из своего жизненного опыта, а не с помощью заранее придуманной идеи или мимолетного впечатления.

– Я считаю, что вы писали лучше тогда, когда были романтиком, – сказал я, – например, в «Портрете художника в юности».

– Это книга моей молодости, – ответил Джойс. – «Улисс» – книга моей зрелости, и я предпочитаю мою зрелость моей юности. «Улисс» меня больше устраивает. В нем я лучше решаю проблемы. Юность – это время самоистязаний, время, когда трудно что-либо разглядеть ясно. А в «Улиссе» я старался видеть жизнь ясно, видеть ее, я бы сказал, как некое целое. Потому что Улисс всегда был моим героем, даже во времена моей беспокойной юности. Однако мне потребовалось прожить почти половину жизни, чтобы достичь равновесия, необходимого для того, чтобы выразить себя, поскольку моя юность носила сильный отпечаток жестокости. Она была жестокой и трудной.

– Насколько я могу судить, жизнь всегда и для всех трудна и жестока. Когда-то в витрине антикварного магазина я увидел итальянские часы, посреди циферблата была надпись: «Каждая минута ранит, а последняя – убивает».

– «Каждая минута ранит, а последняя – убивает». Это прекрасно сказано, – заметил Джойс. – Надо это обязательно запомнить.

II

Джойс не любил ходить в незнакомые рестораны. Ему нравилось посещать лишь известные ему места, и ни за какие сокровища мира он не пошел бы в модные кафе, облюбованные богемой Монпарнаса. Если он не шел в Трианон, то иногда ужинал *по-семейному* у Фрэнсиса¹⁷, на площади Фрэнсиса, у Эйфелевой башни вблизи набережной Сены. Возвращаясь из театра, он заходил туда перед тем, как пойти домой. Однажды я попытался изменить его привычный маршрут, приведя его в ресторан, специализирующийся на блюдах и винах Эльзаса, находившийся недалеко от церкви Мадлен¹⁸. Хотя ресторан был первоклассный, настроение Джойса бы-

стро испортилось. В другой раз мы зашли в знаменитый ресторан на Монмартре, где, пока мы ждали свободный столик, какой-то француз узнал Джойса и стал кричать на все заведение, что это гений. Будь то его драгоценный Трианон, он был бы смущен меньше. У дверей я заметил какую-то женщину, рядом с которой останавливались мужчины, чтобы дружески поприветствовать; в то же время все справлялись друг у друга: не известная ли это актриса или певица? К концу вечера мы поняли, что речь идет о хозяйке расположенного неподалеку *закрытого заведения*. В квартале это была знаменитая личность, поскольку могла описать таланты любой из новых девиц, появившихся на рынке интимных услуг. Как заметил мне Джойс, «столь почтительным вниманием не могла бы похвастаться даже истинная герцогиня».

Он ненавидел все, что хотя бы в малейшей степени относилось к богеме, и не упускал случая выразить свое презрение по отношению к образу жизни ее адептов. Однажды, когда я поинтересовался, где бы он хотел провести отпуск, он резко ответил: «Там, где честные люди честно зарабатывают себе на хлеб». Казалось, он испытывал настоящую страсть к упорядоченной жизни. Я рассматривал эту его склонность как своеобразный протест против того бедного и разгульного существования, которое сам он когда-то влачил в Дублине. О нем много чего рассказывали люди, знававшие его в те времена. Говорили, что встретив однажды на улице друзей, Джойс велел им прийти в ближайшую субботу к 12 часам на Грэфтон-стрит¹⁹, и чтобы у каждого в виде пропуска непременно была с собой банкнота достоинством в один фунт, – что, как он особо подчеркнул, было чрезвычайно важно. В субботу некоторые действительно явились.

«Все ли принесли купюры? – спросил Джойс. А когда они предъявили деньги, заявил: – Вот и прекрасно, пойдем ужинать к Джеммету!»

(В то время «Джеммет» считался знаменитым и самым дорогим рестораном Дублина и располагался буквально в нескольких шагах от назначенного места встречи.) О богемной юности Джойса рассказывали множество подобных баек, но в Париже он вел самое обычное существование, какое только можно вообразить, проводя почти весь день в собственной квартире.

Однажды я предложил ему пойти к Джо Дэвидсону, однако эту встречу оказалось не так-то легко организовать, так как прежде чем согласиться, Джойс задал мне о нем кучу вопросов. Сначала я предложил встретиться в «Двух Маго»²⁰, кафе на углу бульвара Сен-Мишель, которое часто посещали американские писатели – Хемингуэй и некоторые другие; заглядывали туда и французские знаменитости. Однако Джойс отказался, назначив встречу в маленьком кафе, скорее даже бистро, на углу улицы Бак и бульвара Сен-Жермен. Там он нас и ждал, одиноко сидя на безлюдной террасе в трех шагах от модных заведений, где назначали свидания все его друзья.

Несмотря на его известность, жизнь, которую он вел, была, говоря языком социологов, герметически защищена от проникновения внешних элементов. Когда мы как-то раз все же зашли в одно кафе на левом берегу, где за соседним столиком сидели американские писатели, – я уверен, что хотя бы одного из них он точно знал, – ему пришла записка с просьбой присоединиться к ним. Он ответил буквально в двух словах, что ужинает с женой и друзьями и просит принять извинения за отказ. Где бы он ни находился, он вел себя столь же бесцеремонно. Если, к примеру, кто-то из знакомых приветствовал его в ресторане, театре или любом ином публичном месте, он очень быстро сворачивал разговор, предпочитая одиночество.

Во время разговора с ним нельзя было избавиться от ощущения, что зачастую общение с собеседником является для него лишь неким дополнением к его собственным размышлениям, которые следовали совсем иными путями: он сочинял в уме «Работу в движении».

Однажды, когда он наливал мне вино на одном из своих домашних вечеров, я с внезапным раздражением воскликнул:

– Вы бессердечный человек!

Никогда не забуду, как искренне он был удивлен.

– Бессердечный человек? – повторил он.

Должен признать, что во время вечеров, которые он регулярно давал в своей квартире, Джойс был абсолютно другим: он проявлял великодушное ирландское гостеприимство, расхаживал между приглашенными, ведя себя дружески и раскованно... Приглашенными были по большей части одни и те же люди. Среди них – Сильвия Бич, уроженка Новой Англии, жен-

щина жгучего темперамента, испытывавшая исключительный интерес к Джойсу и его сочинениям, Адриенна Монье²¹, одна из его близких друзей, и некая американская пара по фамилии Наттинг. Адриенну Монье я впервые встретил в одном из элегантных ресторанов на Елисейских полях, как раз там, где посажены знаменитые деревья, вблизи улицы Буасси Д'Англа. Это была статная, высокая женщина, которая в тот вечер была одета в черную сутану монашки, что меня крайне смутило, пока кто-то не сказал, что так всегда одеваются коммунисты. Должен сказать, что в такой обстановке эта одежда казалась мне совершенно неуместной. Однако когда Адриенна Монье приходила на вечера Джойса, она носила обычное темное платье; она казалась мне одной из тех бесстрастных француженок, которые не стремятся к исключительности и в то же время выпадают из общепринятых норм. Ей принадлежал знаменитый книжный магазин «Серебряный корабль» на улице Одеон, прямо напротив магазина Сильвии Бич. Хотя мы часто встречались на вечеринках в доме Джойса, между нами не возникло даже искры симпатии.

Около полуночи Джойс садился за фортепиано, и его пальцы бегло порхали по клавишам. Легким и приятным тенором он пел бесконечные ирландские баллады, в которых смешивались романс, жалоба и сатира, – они были тайными источниками его воображения.

Любопытно, что подобное поведение вовсе не заглушали отзвуки его славы. Все постоянно читали критические статьи о его произведениях, публиковавшиеся в многочисленных литературных журналах, а в среде писателей и прочей артистической публики, которая наводняла кафе, часто обсуждались его последние сочинения. Даже Сола, испанец, не знавший ни слова по-английски, был наслышан о том, что «Улисс» – это шедевр, и изводил меня вопросами по поводу этой книги – правда ли, что некая героиня по имени Молли Блум сцеживала собственное молоко в чашку чая?

Как правило, Джойс не давал интервью журналистам, и когда я спрашивал его о причинах, он цедил сквозь зубы что-то насчет их навязчивой склонности представлять вас в ложном свете. Но сейчас мне кажется, что истинной причиной было его желание оставаться таинственным и недоступным. В то

время как большинство художников жадно стремится к публичности, Джойс старался ее избегать. Но несмотря на непроницаемый барьер, который он ставил между собой и внешним миром, он иногда совершал нечто непредсказуемое. Однажды, входя к нему, я застал на лестничной площадке прощавшуюся с ним странную пару, с виду совершенно богемную: молодого человека с колтуном на голове и девицу того самого типа, который, по утверждению Джойса, вызывал у него особое отвращение. Я спросил у него, кто были эти визитеры, так как увидеть его с незнакомыми людьми доводилось крайне редко. Оказалось, он даже не запомнил толком их имен.

– Чего они хотели? – спросил я, крайне заинтригованный.

– Они хотят перевести «Улисса».

– И вы разрешили?

– Да.

– Но вы же о них ничего не знаете. Вы с ними не знакомы, да и имена их вам ничего не говорят, – попытался я протестовать. – Почему же вы согласились?

– Многие приходят ко мне, чтобы попросить разрешения на перевод «Улисса», – сказал он. – Я никогда никому не отказываю.

– Не отказываете? – потрясенно повторил я.

– Да, – ответил он с улыбкой, – потому что знаю, что ни у кого это не получится.

Эта краткая фраза как ничто другое открыла мне всю глубину его презрения к людям, которых он не считал серьезными художниками, способными заняться целеустремленной работой, которой требует произведение искусства, «людям, которые спят целый день и развлекаются ночь напролет», как говорил Хемингуэй.

Еще одна причина, по которой он так тщательно избегал общения с публикой, состояла в том, что оно могло помешать его работе в той самой заветной комнате, заполненной книгами и старыми журналами, куда вход для всех без исключения был заказан. В самом деле, в течение тех лет, что я был с ним знаком, я знал, что Джойс занят только одним делом – писательским трудом, но лишь однажды, придя к нему в неурочный час, во время пятичасового чая, я застал его за работой – он сидел в столовой за стеклянной перегородкой, стол был зава-

лен рукописями, каждая была написана чернилами разного цвета... это были рукописи «Работы в движении».

Как-то вечером, когда я сидел с ним вместе «У Фрэнсиса», недалеко от возвращающейся двери, в ресторан вошла толпа элегантных женщин в мехах и драгоценностях и прошла мимо, оставляя за собой шлейф изумительных духов, который достиг и нашего стола. Он, казалось, их вовсе не заметил, а я задумался не столько о том, кем он был сейчас, сколько о том, кем он был раньше. Так как когда я представляю себе Джойса как личность, я представляю себе двух разных людей – первый из них написал «Портрет художника в юности», второй – «Улисса». Размышляя об этом, я представил себе того Джойса, который открылся мне в краткой, но очень важной статье о Джеймсе Кларенсе Мэнгане²², опубликованной в 1902 году.

Я всегда знал, что он восхищался странной и трагической личностью Мэнгана, и не столько его литературными сочинениями – неровными по качеству, зачастую плохо написанными и вряд ли интересными за пределами его родного острова, – сколько его индивидуальными качествами, его почти болезненной способностью сосредоточиться на одной-единственной цели. По правде сказать, именно в тот момент, когда я прочел эту статью, я в первый раз понял двойственность личности Джойса. В самом деле, хотя статья была написана в романтическом духе, а в стиле его прозы сквозило влияние Патера²³, в ней были уже ясно ощутимы первые выпады против того сугубо романтического способа мышления, который он сам в то время исповедовал. Я также думаю, что с этих самых пор у него зародилось представление о новом реализме, которое укрепила его жизнь в Триесте, где он был вынужден вести борьбу за существование. Амбициозный молодой человек постоянно страдал от того, что тратит время на преподавание английского. Вспоминаю, как однажды он с горечью рассказал мне об одном случае, произошедшем, когда он давал урок молоденькой итальянке. Закончив занятие, Джойс собрал вещи и уже собирался уходить, когда девушка тронула его за плечо и указала на часы, висевшие на стене прямо над его головой: до истечения положенного времени оставалось еще пять минут... Такие случаи происходили ежедневно, они задевали его гордость, и поскольку ему приходилось их «проглотить», он стал циником.

Несмотря на то, что большую часть жизни он провел на континенте, тот его не интересовал. Его воображение все время притягивал Дублин. Однако была у него и некая навязчивая мысль: если он вернется в родной город, его непременно убьют. На самом деле после стольких лет отсутствия его бы, вероятно, никто и не узнал. Но Джойса не оставляли мысли о преследовании, поэтому, когда я предложил ему провести там несколько дней инкогнито, он посмотрел на меня пристально, сардонически улыбаясь, будто я предлагал ему самоубийство. Кто-то рассказал ему, что в книжном магазине на Нассау-стрит²⁴ как-то появился человек и спросил, нет ли у них экземпляра «Улисса». Узнав, что нет, он сказал: «Автору этой книги было бы лучше не появляться в этой стране». Я заметил по этому поводу, что, возможно, то была лишь проходная фраза какого-нибудь безумца – религиозного фанатика или националиста. Но Джойс возразил:

– Именно что фанатика, и он говорил всерьез.

Мадам Джойс его поддерживала, что еще больше укрепляло Джойса в его мнении.

III

Однажды вечером мы говорили о русской литературе, и я разливался соловьем, произнося хвалы в адрес Толстого, Тургенева и Горького; вдруг Джойс сказал, как мне показалось, с некоторым раздражением:

– Неужели нет ни одного английского писателя, которым бы вы восхищались?

Я этого не ожидал, будучи поглощен лишь одной мыслью – русскими писателями и аргументами, которые приводил в их защиту, и не смог вспомнить с ходу ни одной фамилии.

– Что вы думаете о Джордже Мередите?²⁵ – спросил Джойс.

Я на минуту задумался, а потом сказал:

– Нет! Мередит принадлежит к числу авторов, которых я не могу читать. Помню, в траншеях я как-то нашел экземпляр «Эгоиста»²⁶, и так как соскучился по чтению, обрадовался находке. Однако когда я в сотый раз прочел, что «у него была нога», меня, наконец, достало, я привязал к книге камень и зашвырнул ее подальше – прямиком в немецкие окопы. Однако, по моему, есть один неплохой английский романист.

– И кто же это? – спросил Джойс.

– Томас Гарди²⁷, – ответил я. – «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей» и «Джуд Незаметный».

– А вам не кажется, что Гарди склонен к искусственным эффектам? – заметил Джойс. – Сколько комплиментов он расточает этой молодой крестьянке! А все прочее: владелец имения злодейского вида с подкрученными усиками, с кабриолетом, приспособленным для перевозки гончих, сцена насилия, которое совершается безо всяких затруднений, история с незаконнорожденным младенцем. Дальше встреча с ангелоподобным Энджелом Клэр, искусственно сочиненная размолвка между ними, а потом финальная драма – убийство. А какова концовка? Энджел с младшей сестрой Тэсс стоят перед тюрьмой, наблюдая, как над ней поднимается черный флаг²⁸. С моей точки зрения, все это весьма напоминает «Убийство в Красном амбаре»²⁹ или же «Женщину, которая расплывается»³⁰. К тому же вы не можете отрицать, что его стиль зачастую небрежен, а сюжетная интрига рыхловата. Я хорошо помню одну фразу из Гарди, ту, где он описывает чувства Тэсс к д'Эрбервиллю: «И снова овладело ею то мучительное чувство, какое часто испытывала она и раньше: чувство виновности в том, что природа дала ей эту телесную оболочку». Дальше – больше. Вспомните, что она говорит Энджелу: «Эта мысль вас недостойна, это неопишимо!» Подумать только, неопишимо! А вся эта дурацкая история с несуществующими предками – древними рыцарями, что покоятся в могилах с барельефами, в латах, усеянных драгоценными камнями? Сколько во всем этом мелодрамы и чисто викторианского притворства! Признайтесь, неужели вы верите в правдивость всей этой истории?

– Да, верю, хотя готов признать, что написано это не слишком удачно. Но неловкость присуща только манере письма, глубинная структура романа заслуживает всяческих похвал, да и образ Тэсс не уступает героиням Шекспира – в какой-то степени она даже прекраснее и гуманнее их.

– Она кажется таковой благодаря простейшей уловке, – ответил он. – Этот эффект достигается за счет того, что все другие персонажи изображаются как ничтожества: владелец имения – соблазнитель, Энджел – жалкий трус, отец – старый пьянчужка, о других я уж и не говорю. Это всего лишь прием,

которым пользуется всякий театральный режиссер, когда окружает ведущую актрису посредственным составом исполнителей.

– Возможно, но это работает, а ведь только этого и надо. К тому же язык Томаса Гарди необычайно богат, и деталь он использует мастерски. Это мастерство поразительно, вспомните, ведь он всегда подробно описывает то, что действительно произошло с героями, а не стремится отделаться какой-нибудь ловкой фразой. Он настойчиво ищет выражения, пытается сказать вам именно то, что хочет сказать, вместо того чтобы заморочить вам голову каким-нибудь красивым клише, как то часто делают другие авторы.

– Но убийство! – возразил Джойс. – Ведь оно противоречит всему, что мы знаем о Тэсс, поскольку в ее поведении нет ничего, что заставило бы предположить в ней убийцу. Со стороны Гарди это грубейшая психологическая ошибка.

– Тэсс – впечатлительная, бедная и красивая девушка. Это гремучая смесь, – настаивал я.

Джойс покачал головой.

– Если вы проанализируете развитие интриги у Гарди, вы найдете в ней все те приемы и уловки, которые использует мелодрама, то ветхое барахло, из прорех которого торчат умышленные недомолвки, всяческие искусственные недоразумения, всевозможные условности, за счет которых простакі становятся еще проще, а злодеи демонизируются до предела.

– Возможно, – сказал я, – однако все эти старые приемы и уловки все еще действенны.

– Ну а что вы скажете о «Династах»?³¹ – спросил он.

Джойс встал, подошел к этажерке с книгами, выполненной под бретонский дуб, и вытащил толстый том в зеленой обложке.

– Вот, послушайте.

Опустившись в кресло, он открыл книгу на первой странице и громко зачитал мне целый пассаж.

– Ну и что все это значит? – спросил он меня, закрыв книгу. – Если вы сможете мне это сказать, то я вам и в подметки не го-жусь. Если на свете есть писатель, который способен сам себя довести до гиперэкзальтации, то это Гарди.

Вновь взяв в руки книгу, он наугад перелистнул несколько страниц.

– Это из описания батальной сцены, – сказал он и громко прочел:

– «Первый адъютант: “Эрцгерцог Карл отступает, Ваше Величество; исход боя принимает теперь плохой оборот”». «Исход боя принимает теперь плохой оборот». Ей-богу, это просто-напросто плохая проза.

– Я не рискнул бы это защищать, – сказал я, – да и никто бы не рискнул. Это средняя вещь. Гарди решил написать большую эпическую поэму, в этом жанре он был не силен, а что хуже того, у него не было вдохновения. То, что он не поэт, в этом мы с вами единодушны, но это не мешает ему быть великим романистом. Пожалуй, самым серьезным из английских романистов, так как он не побоялся схватиться с жизнью врукопашную, чем и отличается ото всех других авторов, пишущих ради денег, стремящихся во что бы то ни стало развлечь читателя и в силу этого становящихся верхоглядами.

– Ну а Киплинг, – сказал Джойс, – у него немало художественного вкуса, возьмите, к примеру, сказку о «Мотыльке, который топнул ногой». Его «Сказки просто так»³² прямо искрятся великолепной фантазией, мне кажется, это должно вам нравиться.

– Да, – признал я, – однако у Киплинга есть одна черта, которая мне не по вкусу.

– Вы, вероятно, имеете в виду ту грубоватую манеру, к которой он часто прибегал, когда описывал военных из богатых кварталов. Я с вами согласен. К тому же от него за версту несет шовинизмом, это сильно шокирует иностранцев.

– О да, – подтвердил я. – Такие писатели, как Толстой, Достоевский, Горький никогда не кичились своей национальностью. Это, несомненно, отличительный признак больших художников.

– Вы правы, – сказал он. – Это скверная черта характера. Для того чтобы вырваться из политической атмосферы насилия, которая царит в Ирландии и разрушает душу, я и живу здесь. В подобной атмосфере трудно создать сколько-нибудь значимое произведение, а уж в той, которую насадил «отец Мэрфи»³³, и подавно. Я очень рано понял: останься я в Ирландии – начал бы разлагаться, а я вовсе не хотел загнивать, во всяком случае, если бы у меня и появилось такое намерение, я бы предпочел загнивать лишь по своей воле: думаю, никто не станет спорить, что в этом я никогда себе не изменял.

IV

Во время нашей беседы о гробнице Тутанхамона³⁴, которая состоялась спустя небольшое время после ее обнаружения 26 ноября 1922 года, Джойс проявил большой интерес к религиозной стороне вопроса.

– Всякий раз, как я проходил по залам Британского музея, на меня производили сильное впечатление ассирийские и египетские статуи – все эти крылатые чудовища с раздвоенными копытами, головы, увенчанные митрами, лица людей, похожие на лики святых с длинными, завитыми в кольца бородами, египетские фигуры птиц и кошек. Я всегда полагал, что ассирийцы, равно как и египтяне, лучше, чем мы, понимали таинство звериной жизни – то таинство, которое почти игнорирует христианство, занятое человеком и рассматривающее животных лишь как его прислужников. Я не могу вспомнить в Новом завете ни одного упоминания о животном – кошке или собаке, – проникнутого хотя бы малейшей симпатией, и мне всегда казалось достойным осуждения, что демоны изображались в нем со свиным рылом. Верно, конечно, что притча о полевых лилиях³⁵ находит в душе гораздо более глубокий отклик, но спрашиваешь себя: почему эта притча не получила дальнейшего развития и почему игнорируется гигантская бессознательная жизнь Природы – та самая жизнь, которая безо всяких усилий способна достичь такого совершенства. В самом деле, с приходом христианства мы, как кажется, утратили понятие о пропорциях, поскольку придали слишком большую значимость человеку, «человеку, созданному по подобию Божию». Мне кажется, что вавилонские звездопоклонники гораздо лучше нас ощущали религиозный трепет. Однако в наши дни Церковь считает греховным почитание Бога через Природу.

Слушая рассуждения Джойса, я поразился, что он не только затронул вопросы религии, но и углубился в них довольно основательно, так как он всегда тщательно избегал разговоров на эту тему. Я вспомнил, как однажды вечером встретил у него одного ирландского художника, непримиримого борца с католицизмом, вспомнил, как тот издевался над тем, что он именовал итальянским заговором, с помощью которого священнослужители избирали кого-то из своей среды, дабы представлять Бога на земле. Он смеялся над идеей о сотворении

человека Богом, равно как и над идеей запретить Бога на ключ в скинии, дабы Он принадлежал лишь адептам Его секты. Он напустился также на исповедь, которая якобы лишала Бога власти даровать прощение, и еще на многие обряды римокатоличества, примеры я сейчас уже и не помню. Джойс считался противником католической веры, и я ожидал услышать его точку зрения. Но он, как всегда, промолчал, решительно сжав свои тонкие губы и не произнеся ни слова одобрения или хулы по поводу дискуссии, которая протекала между нами довольно бурно.

Единственный комментарий, который я удостоился чести услышать от него по этому поводу, был таков: однажды он рассказал мне, что во время избрания нового папы конклаву кардиналов каждый день давали все меньше и меньше пищи, с тем чтобы принудить их преодолеть личную зависть и осуществить, наконец, выбор. Не знаю, было ли то правдой или вымыслом, но история эта его безумно забавляла.

Его глухое молчание в ответ на вопросы о религии и о загробной жизни, которые я часто ему задавал, разжигало мое любопытство и раздражало до такой степени, что однажды, когда мы шли мимо Театра Одеон³⁶ и разговор опять зашел об этих материях, я не выдержал и, в буквальном смысле приперев его к стене здания, задал прямой вопрос:

– Верите ли вы в загробную жизнь?

Пораженный моим неожиданно серьезным тоном, он, тем не менее, тут же высвободился и сказал, пожав плечами:

– Это мне ни о чем не говорит.

Затем он резко оборвал разговор, так что я понял, что никогда не услышу от него прямого ответа на этот вопрос.

Одной из отличительных черт Джойса было то, что он всячески избегал однозначных высказываний о чем бы то ни было и о ком бы то ни было. Я частично относил эти недомолвки за счет той провинциальной атмосферы, которая царила в Дублине, где все, что говорилось, перетолковывалось на все лады, извращалось и в конце концов обретало фантастические пропорции кельтского мифа. Именно поэтому он был склонен не доверять тому, что слышал. Он так редко выражал свое мнение, что было трудно понять его истинные убеждения. По правде сказать, его ум, казалось, был поглощен лишь двумя

главными проблемами: проблемой поведения человека и проблемой его окружения – и эта последняя рассматривалась им исключительно в применении к Дублину. Жизнь во Франции, с ее блеском и ее привлекательностью, казалось, обтекала его, не затрагивая, она питала его талант лишь в той степени, в которой он ценил интеллектуальную свободу, которая в ней царила, и ее, по его выражению, «уют». Когда его спрашивали, что он думает о Париже, он говорил, что «это очень уютный город». Что он под этим подразумевал? Я так и не смог этого понять.

V

Однажды вечером Джойс был, как мне показалось, чем-то обеспокоен и чувствовал себя неуютно; я предположил, что он хотел поработать или же мое присутствие его тяготило. Я было встал, чтобы попрощаться, когда вдруг он бросил какое-то замечание о русских писателях. Между нами завязалась беседа. Я уже говорил ему, что больше всего мне нравились две литературы – китайская, о которой мы знаем довольно мало, и русская. И если бы мне надо было выбрать двух лучших авторов, одним из них была бы леди Мурасаки (хотя она японка, но пишет в китайской манере), а вторым был бы Пушкин – его я бы поставил в пример всем европейским авторам.

– Что касается леди Мурасаки, я о ней ничего не слышал, – сказал Джойс. – Поэтому ничего не могу о ней сказать, но Пушкин! – Он в замешательстве посмотрел на меня. – Я не понимаю, как вы можете получать удовольствие от столь скудной пищи – от историй, способных заинтересовать лишь подростков, – рассказов о солдатах, воинских лагерях, предателях, благородных героях и лошадях, мчащихся галопом по безбрежным просторам. Прибавим к этому еще и девицу осьмнадцати лет, спрятанную в надежном месте, из которого ее, можете не сомневаться, преспокойно освободят в надлежащий момент. Я знаю, что русские восхищаются Пушкиным, но, если не ошибаюсь, это относится главным образом к его поэзии, о которой я не могу судить, потому что не знаю русского. Однако я вспоминаю, что когда-то читал в переводе прозу Пушкина. Это была «Капитанская дочка» – душещипательная история, которая смогла бы понравиться третьекласснику. Я считаю, что в этой

вещи нет ни грана интеллекта, и не понимаю, как вы можете предпочитать Пушкина другим русским писателям, например, Толстому, который сделал почти то же самое, однако в гораздо более широком масштабе, или тому же Чехову.

– Тургенев считал Пушкина величайшим русским поэтом, – заметил я, желая привести веское доказательство.

– Вы что же, считаете, что он лучше Тургенева? – спросил Джойс.

– Конечно, – ответил я. – Пушкин более прост, более чист, более отважен, и я считаю, что всякое искусство, всякое художественное произведение связано с его создателем. Я считаю, что Пушкин – лучший образчик человека, чем Тургенев. Рассказывают, что царю нравилась его жена, и он тайно носил медальон с ее портретом. Тогда недруги Пушкина – из зависти к его таланту или же из-за нанесенной им кому-нибудь обиды, а может, просто шутки ради – послали ему гнусную, наспех состряпанную записку о том, что он является «членом почетного ордена царских рога носцев». Тогда галантный, пылкий, гордый Пушкин бросил им вызов. Они выставили против него лучшего стрелка (кажется, он приходился Пушкину свояком), и три часа спустя самый блестящий литературный гений Европы был убит.

– Да, я всегда считал, что он жил, как мальчишка, писал, как мальчишка, и умер, как мальчишка, – заметил Джойс.

Я улыбнулся его реплике, хотя она полностью противоречила правде.

– Не стоит забывать о дуэльном кодексе, который существовал в то время, – ответил я. – Тогда мужчины были ярыми защитниками собственной чести и чести своих жен. Тем не менее, я готов признать, что Пушкин мог проигнорировать это письмо или принять извинения. Но это было противно его темпераменту, поскольку главным его достоинством была вечная молодость, благодаря которой под его пером возрождались даже самые стертые выражения. Разбойники, брошенные на произвол судьбы молодые девушки и его собственное чувство чести – вот темы «Капитанской дочки».

– Думаю, для его эпохи это было не так уж плохо, однако я не стал бы делать из Пушкина предмет для подражания, поскольку в наше время люди стали более сложными. Они уже не до-

вольствуются тем «потрясением страстей», которые вызывают у них приключения разбойников, благородство молодых офицеров и невзгоды девиц, брошенных на произвол судьбы. Перед современным писателем стоят иные проблемы – более интимные и менее банальные. Мы предпочитаем искать то, что прячется по углам. Темы современного писателя – это состояния человеческой души, интимная обстановка и интимные отношения. К тому же, когда вы говорите, что Пушкин как писатель более велик, чем Тургенев, я боюсь, что не способен вас понять. Вот если бы вы сказали, что он проще Тургенева, я бы с вами согласился.

– Более прост и более велик, – ответил я, – это почти одно и то же. Возьмите повесть Тургенева «Рудин» – это одна из его лучших повестей. Однако в ней нет достоинств «Капитанской дочки», потому что при сравнении с Петром Рудин оказывается человеком развращенным и малодушным. Он доходит до того, что сомневается в самом себе. Героиня повести – Наталья – не столь идеальна, как Маша, потому что разлюбила Рудина из-за того, что он отказался бежать вместе с ней. Хотя если принимать в расчет все обстоятельства, то с точки зрения неприкаянного человека, которым он являлся, это было скорее благородно, чем трусливо. Я могу признать, что история, рассказанная Тургеневым, более реалистична, и, вероятно, более глубока с точки зрения психологии. Однако Пушкин понимает вещи более идеально, более абстрактно, как сказали бы художники, именно эта идеальность в нем и нравится. Вместо того чтобы предаваться сомнениям и погружаться в дебри психологии, персонажи Пушкина противостоят обстоятельствам с юношеской отвагой, которая преодолевает все препятствия, именно за это его и следует предпочесть Тургеневу, хотя последний и обладает более тонкой натурой.

Джойс вздохнул и налил себе новый стакан «Святого Патрика».

– Итак, мы вновь затеяли дискуссию о различиях между поэзией и литературой, о том, что такое жизнь и что такое ложь, изобретенная воображением: в чем разница между вечным подростком и homo sapiens. Пытаться ныне писать в стиле Пушкина – как вы того хотели бы – или в стиле Тургенева, с моей точки зрения, то же самое, что писать картину в стиле Грёза или

Ватто: в лучшем случае это будет исторический плагиат, но это не станет современной литературой. Необходимо пропитаться духом своего времени, и вы не станете возражать, что лучшие авторы всех времен всегда были пророками: Толстые, Достоевские, Ибсены – все те, кто внес что-то новое в литературу. Что же до романтического классицизма, которым вы так восхищаетесь, то «Улисс» все это изменил. Потому что в нем я проложил новый путь, и вы увидите, что чем дальше, тем больше по нему пойдут и другие. С выходом «Улисса» можно связывать появление нового направления в литературе – «нового реализма». Хотя вы критикуете «Улисса», вы, тем не менее, не можете не признать одного – того, что он освободил литературу от ее вековых оков. Вы, очевидно, ультра-традиционалист, но вы же не можете не понимать, что появился на свет новый способ мыслить и писать, и все те, кто не станут с ним считаться, останутся далеко позади. В прежние времена писателей интересовали обстоятельства внешней жизни, и, подобно Пушкину и даже Толстому, их мысль располагалась лишь в одной плоскости. Но современный сюжет – совсем иное, это подземные силы, это скрытые от глаз приливы, которые управляют всем и вовлекают человечество во встречные течения, в водовороты видимого потока: это заразные завихрения, окружающие душу, отравленные испарения сексуальности.

– Пусть так, – ответил я, – я вовсе не отрицаю вашего влияния на современную литературу, равно как и влияния всех прочих психологов, хотя иногда я и оплакиваю ее участь. Но все-таки я считаю, что *добрый рубака* еще имеет право на место в этом мире. Очень может быть, что он никогда не повзрослеет, не создаст чего-то стоящего, не покорит современную литературу своими шедеврами, хотя когда я думаю об этом, сам Гамлет представляется мне именно таким *несостоявшимся добрым рубакой*. Ведь именно в этой черте его характера заключено его величие, поскольку его трагедия состоит в том, что он – герой, запутавшийся в своих мыслях. А ведь существенная часть современной литературы продолжает линию Гамлета – в том смысле, что действие в ней гасится рефлексией, и все это рождает пессимизм.

Джойс, казалось, устал от этих разговоров, и, сменив тему, спросил:

– С кем из писателей вы бы хотели познакомиться?

– Вы имеете в виду тех, что писали в последнее время?

– Да, в последнее время.

– С великими русскими – Пушкиным, Тургеневым, Чеховым.

– А с Толстым?

– Да, я бы хотел с ним познакомиться, хотя не думаю, что он бы мне понравился. Он слишком необузданный. К тому же под конец жизни его образ мысли отличался крайней социальной ангажированностью. Тем не менее, я считаю его большим художником, он автор нескольких первоклассных произведений, которых до него никто не писал. Не могу сказать, что я бы его полюбил, но я бы им восхищался: нельзя любить людей, которые вас подавляют. Для меня это Иван Грозный от литературы – великолепный, царственный и жестокий. Несмотря на его внешнее обаяние, чувствуется, что внутри него скрыто нечто неприятное и безжалостное. Хотя вы не можете не восхищаться им, он не трогает вас так, как Тургенев. По правде говоря, когда я думаю о русской литературе, мне прежде всего вспоминается «Дворянское гнездо» Тургенева и его прекрасная героиня – Лиза: смелая, надежная, ведущая внутреннюю борьбу с самой собой. Действие в этой повести развивается столь же неотвратно, как сама жизнь, и столь же незаметно. «Стройная, высокая, черноволосая девушка лет пятнадцати» – это единственное описание героини, которое дает Тургенев. Он позволяет вам дописать ее портрет по вашему желанию, в согласии с вашим воображением, и тем самым его эмоции становятся вашими собственными.

– Станный же у вас вкус, – сказал Джойс, – на мой взгляд, эта повесть о нерешительном рогоносце Лаврецком и анемичной затворнице Лизе – одно из самых слабых произведений Тургенева. А весь этот выводок эксцентричных тетюшек, дядюшек и кузенов, которые их окружают? По-моему, этот роман – самая настоящая литературная питьевая сода. Если я хорошо помню, персонажи там вечно закрываются в комнатах, чтобы повязать да помолиться. Единственная поблажка, которую они себе позволяют, – это прогулка в коляске вдоль полей к озеру, чтобы сесть там на берегу у воды и повздыхать вволю, а потом нестись сломя голову обратно в дом из боязни подхватить насморк: бесполезное существование помещиков, которые отка-

зываются работать на своей земле. А какова концовка: повесть кончается в том же тумане, в каком и начиналась, а девица отправляется в монастырь...

– Не могу сказать, что это верный пересказ, – возразил я. – Возможно, Лиза и лишена душевных порывов, свойственных героиням французской литературы, или же блеска графини Сансеверина из «Пармской обители»³⁷ – графиня, конечно же, куда как красивее, да и влюблена отчаянно. Но в Лизе мы ощущаем внутренний духовный свет, который составляет коренное отличие славянской расы от расы латинской. Ведь только к концу книги, в сцене, происходящей в комнате Марфы Тимофеевны – когда Лиза молится на коленях перед иконами, в ореоле горящих свечей, – мы начинаем понимать, кто она на самом деле... не правда ли?

– Да, я вспоминаю, – воскликнул Джойс, – но это не более чем коварная уловка, спектакль для несчастного рогоносца, которого она держала на поводке все это время. Я всегда считал, что Лиза воплощает квинтэссенцию религиозного эгоизма, квинтэссенцию низости, если хотите. Потому что она неспособна смело встретить последствия той скандальной огласки, которую получило бы ее бегство с Лаврецким, точно так же как она неспособна отказаться от привычного домашнего уюта ради жизни в изгнании вместе с ним. Она предпочла уйти в монастырь... «для того, чтобы стать монахиней». Пожалуй, единственное достоинство, которое я вижу в этой книге, – это то, что она представляет одну из первых попыток изучения психологии в романе. Однако вся история написана столь устаревшим стилем, что он везде трещит по швам. Тайные мечты Лизы, равно как и реальные движения ее сокровенной сущности – тщательно замаскированы. Поскольку Тургенев, подобно всем классическим авторам, обращает внимание лишь на приятные внешние проявления, то как бы не замечает внутреннюю структуру – то патологическое, психологическое дно, которое обуславливает наше поведение и все наши мысли. Цель литературы – заставить понять; однако как мы можем познать человеческое существо, если будем продолжать игнорировать самые жизненные из его функций. Тургенев был сентименталистом, который всегда влюблен лишь в собственные ощущения. В жизни он любил порядок, вопреки своему показному

восхищению революционерами. В действительности он, кажется, получал своеобразное наслаждение от того, что этих революционеров укрощал и побеждал. Именно так он укротил и победил Базарова в «Отцах и детях». В противоположность Достоевскому это был русский дворянин с приятными манерами, который имел привычку иногда играть с огнем, принимая, однако, меры, чтобы ни в коем случае не обжечься. С моей точки зрения, Толстой был гораздо более искренним человеком, нежели Тургенев, который чему бы то ни было предпочитал домашний комфорт и собственные литературные вечера. Единственными убедительными персонажами в его романах являются анемичные представители высшего общества. Его интересует уединенное существование, а не действие, его мир – лишь размытый акварельный рисунок. Я допускаю, что это был приятный человек и что трудно не любить его, как трудно не любить слабое, но милое существо. Но я не стал бы называть его великим писателем. С моей точки зрения, его лучшая книга – юношеское произведение «Записки охотника», потому что в нем в гораздо большей степени, чем в его романах, он проник в смысл жизни. Читая эти рассказы, я представляю себе тот бурлящий, грозящий взрывом котел, которым была Россия в 40-е годы XIX века, до того момента, когда все перелилось через край. Я не могу забыть ответ одного крестьянина, которого Тургенев спросил, почему он не женится: «Есть у тебя семейство? Был женат? – Нет, батюшка, не был. Татьяна Васильевна покойница – царствие ей небесное! – никому не позволяла жениться. Сохрани Бог! Бывало, говорит священнику: ведь живу же я так, в девках, что за баловство! Чего им надо? Все они испорчены, вот в чем дело, да и неизвестно, чего они после этого еще попросят»³⁸.

Джойс внезапно рассмеялся, что случалось с ним крайне редко.

– Ну а «Вешние воды»? – спросил я, когда его веселье улеглось.

Но он, пожав плечами, забраковал и их.

– Эта повесть не произвела на меня никакого впечатления, причем до такой степени, что я почти забыл, о чем в ней речь. Помню, был там молодой русский, Санин, кажется, завязавший роман с маленькой слащавой итальянкой Джеммой, по-

том какой-то бесконечный до зевоты эпизод, оживить который не смогла даже дуэль, кстати сказать, совершенно нелепая. Скачки по лесу и в заключение – любовь под раскаты грома, прямо как в опере Беллини.

– Это писатель классической эпохи, – сказал я, – и, в отличие от такого автора, как Достоевский, его достоинства – умеренность и соразмерность – трудно оценить в наши дни. Но от этого они не перестают быть достоинствами. Достоевский пронесся над нами как гроза, о нем и вспоминают, как о грозе, время от времени... А в Тургеневе есть утонченность и сила, подобные тем, что есть у Мопассана.

– Нет, – сказал Джойс, – сентиментализм никогда не бывает силен и не может им быть. Это всего лишь старая потрепанная одежда, теплая и уютная. Новое поколение не может ее носить, несмотря на все ваше недоумение по этому поводу. Истинная страсть созидает и уничтожает, в то время как сентиментализм – это всего лишь кильватерная струя, в которой плавают бытовые отбросы; я не знаю ни одного сентиментального произведения, которое пережило бы два поколения. Уж лучше грубая сила. По крайней мере, в ней есть что-то первобытное. Нет, право же, ранние рассказы Тургенева были лучше.

– Нет! – продолжал он после некоторой паузы. – Из представителей той эпохи мне больше всего нравится Чехов. Потому что он внес в литературу нечто новое, придал иной смысл театральному искусству, противоположный тому, который создала классическая эпоха. До Чехова пьеса имела определенное начало, определенное течение и определенный конец, драматург всегда размещал главную смысловую сцену во втором акте, а развязку – в последнем. Но в пьесах Чехова нет начала, нет середины и нет конца, он не подгоняет главную сцену ко второму акту. Они складываются из непрерывного действия, в течение которого жизнь то разливается по сцене, то отступает, как отлив, – из действия, в котором не наступает никакой развязки. Мы чувствуем, что все его персонажи как жили со своей трагедией до выхода на сцену, так и станут жить с ней дальше, покинув подмостки. Театр Чехова – это не столько театр отдельных личностей, сколько театр самой жизни, и в этом его сокровенный смысл, в отличие, скажем, от Шекспира, для которого театр – это конфликт страстей и честолюбия. Если

в прочих пьесах отношения между персонажами могут накалиться до красна, то персонажи Чехова теряют саму способность общаться друг с другом. Каждый живет в своей вселенной. Даже любя, они неспособны участвовать в жизни другого, и это одиночество их ужасает. В пьесах других драматургов чувствуется, что они кем-то организованы, что в них все играют свои роли, искусственные люди совершают искусственные поступки. А у Чехова все завуалировано, приглушено, как в реальной жизни, в его пьесах действуют бесчисленные приливы и отливы, выступающие на сцену и ее покидающие, бесконечно запутывающие четкие столбовые дороги – те знаменитые столбовые дороги, которые обожают все прочие авторы. Чехов – первый драматург, который сократил внешний мир до его естественных размеров. Однако при всей отстраненности его стиля, он мог с его помощью изобразить трагедию и комедию, характер персонажа и его чувства. Под конец пьесы на какой-то миг возникает ощущение, что герои очнулись от своих иллюзий, но когда падает занавес, понимаешь, что они в скором времени заменят их новыми заблуждениями.

– Согласен, Чехов уникален, – признал я. – Уникальна его человечность, особенно это чувствуется в пьесе «Три сестры». Но если уж мы говорим о русской литературе, скажите, что вы думаете о Достоевском. Интересен ли вам этот писатель?

– Несомненно, – ответил Джойс. – Достоевский в большей степени, чем кто-либо другой, является создателем современной прозы, он придал ей ту степень напряженности, которая соответствует современному состоянию жизни. Это его взрывная мощь вздремнула разбила викторианский роман с его жеманными барышнями и привычными штампами – все эти книги, лишённые воображения, лишённые жестокости. Я знаю, что многие считают, что он со странностями, если не сказать сумасшедший, однако те силы, которые он приводит в действие в своих романах, – жестокость и страстное влечение – являются самым воздухом литературы. Многие в нем, как мы знаем, объясняется тем, что он был приговорен к смерти и неожиданно помилован, ожидая расстрела, а также тем, что последующие четыре года он провел на каторге в Сибири. Однако не эти события сформировали его характер, хотя, возможно, и усилили его природные склонности, а то, что он всегда лю-

бил жестокость, именно это качество делает его по-настоящему современным. Оно же и отталкивало от него многих людей его эпохи, к примеру, Тургенева, который жестокость ненавидел. Толстой им восхищался, однако полагал, что ему недостает художественного таланта (или художественного вкуса). Вместе с тем он говорил, что «восхищается его смелостью», его критическим духом, который несет в себе большой заряд истины. Если персонажи Достоевского и действуют порою весьма экстравагантно, почти как безумцы, то причины их поступков вполне обоснованны.

«Перегретый пар и вечное смятение, – написал о нем Джордж Мур³⁹. – Его громогласное пустословие великолепно, но меня оно оставило равнодушным...»

– Меня, кстати, тоже, – добавил я.

– Увы! – ответил Джойс. – Но скажите на милость, как Джордж Мур, парижанин до мозга костей, мог восхищаться таким писателем, как Достоевский? Мур, литературными моделями для которого были Бальзак и Тургенев – такие же традиционалисты, как он сам, – питающий яростное отвращение ко всему нетрадиционному? Однако многие, очень многие полагают, что «Братья Карамазовы» – один из величайших романов, которые когда-либо были написаны. Достоевский, несомненно, произвел на меня глубочайшее впечатление.

– И тем не менее, Достоевский – это олицетворенная неразбериха, – сказал я, – один из тех великих Непостижимых, которые попытались рассеять туман, но добились лишь того, что он еще более сгустился.

– В какой-то мере, – признал Джойс, – но с моей точки зрения, некоторые сцены незабываемы. Помните ли вы тот эпизод, когда Алеша приходит к отцу, к которому послал его Дмитрий? Голова старика повязана красным шелковым платком, он то и дело встает, чтобы посмотреть на свои раны в зеркало, и в то же время клянется, что будет жить, как и жил, страстями и во грехе. Со своей гордыней, своим фанфаронством. Со своей страстью к Грушеньке – проститутке и святой в одном лице.

– Я вспоминаю, – сказал я, – что один знакомый писатель с блестящими от возбуждения глазами спросил меня как-то, что я думаю о Грушеньке. Тогда я не нашелся, что сказать. И лишь

теперь понял, что Грушенька, как и все персонажи Достоевского, – ирреальное существо. Когда я его читал, то все время задавался вопросом, могут ли люди в здравом рассудке действовать и говорить, как они. Это крайне неуравновешенные люди, а говоря попросту безумцы, настоящие сумасшедшие.

– Вы можете называть это безумием, но в этом, быть может, и состоит гений Достоевского. Гамлет был безумен – оттого мы и считаем эту пьесу величайшей трагедией. Многие герои греческого театра были безумцами. Безумным был Гоголь. Безумным был Ван Гог. Однако я предпочитаю выражение «неистовство», то неистовство, к которому порою может примешиваться и безумие. По правде говоря, все великие люди несут в себе эту черту. Это источник их величия. Благоразумный человек не способен создать ничего значительного.

VI

Джойс, как и все, внимательно следил за делом Байуотерса-Томпсон⁴⁰, о котором писали все английские газеты в декабре 1922 года, даже «Таймс» разместила о нем подробный отчет. Семью годами ранее Байуотерс, молодой приказчик, служивший на пароходе, познакомился с некоей миссис Томпсон, и у них вошло в привычку обмениваться письмами, когда он уходил в море. Миссис Томпсон письма молодого человека уничтожала, он же ее послания, где она обсуждала различные способы отравления своего мужа, сохранял. Эти-то письма, представленные на процессе, и погубили миссис Томпсон.

Хотя дело закончилось трагедией, в нем было немало комичного. Как оказалось, миссис Томпсон будила мужа по ночам, заставляя выпить раствор, в который добавляла размельченное стекло от электроламп. В одном из своих писем Байуотерсу, которое зачитали на процессе, она писала: «Я пыталась записать туда побольше осколков... Я надеялась, что эта штука, обмазанная мылом и смоченная лакричным соком, будет похожа на маленькие драже, наподобие шариков жвачки... Я знала, что не смогу заставить его съесть достаточное количество того, что будет иметь привкус горечи». В другом письме она писала: «Я трижды давала ему размельченное стекло. Но в последний раз он обнаружил в питье осколок, и я решила отложить все до твоего приезда».

Байуотерс был смазливый парнем вполне законопослушного вида. Я видел фотографию в газете, когда его сопровождали в Олд-Бейли⁴¹: полицейские вели его на суд и на смерть, поддерживая нежно, словно мать единственное дитя. Уж не знаю, почему все так жалели эту пару, быть может потому, что она олицетворяла собой древнюю как мир борьбу – юная любовь против условностей; хотя так и осталось непонятным до конца, почему они просто не сбежали вдвоем. Вроде бы у нее было приличное место, и она боялась, что, убежав с любовником, придется жить на его скудное жалованье. С другой стороны, как будто бы эта боязнь не имела под собой особой почвы, ведь, во-первых, место она могла и не потерять, а во-вторых, будучи женщиной деловой, она без труда смогла бы найти себе и другую работу. Как бы там ни было, она решила, что ради сохранения ее доброй репутации мужа следует убить. Если судить по тому, как он показал себя на процессе, Байуотерс был простодушен, вел себя благородно и даже рыцарски. Он изо всех сил пытался взять всю ответственность на себя, чтобы выгородить даму. Наделенный обостренной сексуальностью, будучи неуравновешенного нрава, он целиком находился под влиянием миссис Томпсон, и во время своих морских путешествий постоянно мысленно пережевывал и мусолил то, о чем она ему писала. Его состояние можно представить хотя бы по той коллекции газетных вырезок, которые он хранил. Часть из них прислала она, остальные он подобрал сам. Вот названия некоторых из них: «Отравленный викарий», «Мужененавистницы», «Война икр и лодыжек», «Смерть в курином бульоне», «Тайные браки» и т.п. Он, конечно же, готов был бежать вместе с ней, однако она настаивала на убийстве. По правде говоря, мне кажется, что эта мысль превратилась у нее в навязчивую идею. В одном из писем она писала: «Вчера я встретила женщину, которая за одиннадцать лет похоронила трех мужей, и ни один из них не погиб на войне. Двое утонули, а третий покончил с собой. А некоторым моим знакомым никак не удастся избавиться хотя бы от одного. Как это несправедливо...» Конечно же, идеальным выходом было бы самоубийство мистера Томпсона, однако он был настолько лишен воображения, что добросовестно продолжал глотать битое стекло до тех пор, пока не обнару-

жил здоровенные осколки в своей микстуре. Вероятно, он знал, что Байуотерс был влюблен в его жену и что любовники интриговали против него, но, как я думаю, не предполагал, что дело может пойти так далеко. Он, несомненно, любил жену, хотя она питала к нему тайное отвращение. Однако благодаря женским уловкам ей удавалось скрывать свою ненависть. В другом письме к Байуотерсу она пишет: «Я сказала, что не люблю его, но он был так удивлен», когда же Байуотерс прямо попросил его дать жене развод, тот сделал вид, что не понимает. Ходили слухи, что Томпсон поколачивал жену, и это приводило любовника в бешенство.

– Вот уж кто настоящая загадка во всей этой истории, так это муж, – говорил Джойс. – Это не просто непреодолимая сила, это прямо-таки несокрушимая скала, он так прочно укоренен в своих привычках, что, весь внешний мир кажется ему несуществующим. Характер этого человека – темное пятно. Но в чем я уверен, так это в том, что, произойди все это во Франции, их бы не казнили. Я думаю, что английское правосудие допустило ошибку, ведя судебный процесс сразу против обоих и усадив их вместе на одной скамье подсудимых. Признав виновным одного, они признали виновным и другого, тогда как из доказательства вины одного вовсе не следовало доказательств вины другого. Поэтому все дело приобрело оттенок мести. Ведь в конечном счете, не она же его убила. Насколько мы можем судить, могло быть и так, что в последний момент она воспротивилась убийству, но не смогла ему помешать. Она, несомненно, подстрекала к убийству Байуотерса, причем на протяжении многих лет. Но замыслить убийство – вовсе не то же самое, что реально его совершить. Я согласен, что дело это щекотливое, однако полагаю, что со стороны судей отвратительно и негуманно было вести процесс подобным образом.

– Но ведь нет никаких сомнений в том, что Байуотерс зарезал мужа ножом, – сказал я.

– Я знаю. Подобно жерновом Бога, английское правосудие мелет медленно, но тщательно, и в то же время я убежден, что все были по-настоящему шокированы. Каким ужасным может быть иногда закон! Как и все на свете, он должен изменяться. Французы поняли, что это необходимо, – и даже зашли в этом, по мнению некоторых, слишком далеко. В любом случае, закон

должен быть менее беспощадным. Я помню, что миссис Томпсон писала Байуотерсу в одном из писем: «По закону он <муж> имеет право на все то, на что вы имеете право по любви и по праву природы». А вот как это прокомментировал судья во время прений на процессе, после того, как заметил, что «письма Байуотерса были полны глупости, любовного безумия и всякого рода нелепостей»: «Если это бессмысленное утверждение что-то означает, то только то, что любовь мужа к своей жене ничего не значит, поскольку брак признан по закону». Иными словами, гуманность ничего не значит, все значит лишь закон. Но ведь это правило должно действовать до определенного предела, необходимо смягчить закон, хотя бы до такой степени, чтобы он делал различие между жестоким убийством и, например, поступком женщины, убившей своего ребенка от отчаяния, а затем пытающейся покончить с собой. В глазах такого закона – это всего-навсего двойное убийство.

– Я видел в газетах фотографии главных участников процесса, – сказал я Джойсу, – муж показался мне типичным добропорядочным англичанином, очень похожим на Байуотерса – в самом деле, их можно было принять за братьев, – вероятно, такой тип мужчины притягивал эту женщину. Она была хороша собой и в своем роде примечательна – успешно руководила ателье по пошиву готового женского платья у себя в городе. Судя по фотографии, где они сняты все трое на отдыхе, муж ее очень любил. На ней он изображен лежа, голова покоится на коленях супруги.

– И все-таки против нее нет прямых доказательств, – ответил Джойс, – кроме писем, где она утверждает, что давала какое-то питье своему мужу. В теле Томпсона не нашли никаких следов яда, никакого толченого стекла и т.п. Для того чтобы его убить, потребовался именно нож Байуотерса, купленный в лавке за шесть шиллингов. К тому же на процессе она под присягой заявила, что мужу своему ничего не подсыпала, что все это были странные фантазии Байуотерса и что ее собственный рассудок был, очевидно, на какое-то время помрачен в результате чтения этого нелепого вздора. Что же касается ее писем, то она писала их с целью придать себе романтический вид в глазах Байуотерса, так как сам он засыпал ее рассказами о своих приключениях во время путешествий. Я как будто вижу пред

собой эту картину, – воскликнул Джойс. – Илфорд⁴², сумрачные улицы, едва различимое туманное свечение окон из-за желтых занавесок, где-то вдали зарождается слабый порыв ветра, доносящий пряный запах рыбы и жареного картофеля; чета Томпсонов под руку чинно шествует по аллее, как вдруг, откуда ни возьмись, выскакивает этот юноша и бросается с ножом на мужа, а женщина, крича и стеля, бросается за помощью (или хочет броситься за ней). Я прямо чую эти английские испарения... все это напоминает мне Стрэнд⁴³, да, конечно же, это Стрэнд, скажем, вечером в субботу, когда все толкуются у входа в забегаловки; внезапно возникшая драка; давка, в которой не протолкнуться; фонари над грязными, затоптанными тротуарами. Вспоминаю, до какой степени все это было мне ненавистно, именно тогда я и понял, что никогда не смогу приспособиться к жизни в Англии, не смогу даже работать там, потому что инстинктивно ощущал, что в этой атмосфере, где господствуют власть, политика и деньги, занятие писателя не имеет никакой ценности. Несмотря на то, что в Англии много установленных законом свобод, я должен с сожалением признать, что в ней очень мало индивидуальной свободы. В самом деле, в Англии каждый человек ведет себя в отношении своего соседа как надзиратель, тогда как только здесь, в Париже, можно насладиться настоящей европейской свободой. Всем глубоко наплевать на то, что думает или делает его сосед, если только тот не вовсе невменяем. В Англии же посторонние то и дело вмешиваются в дела, их не касающиеся, что абсолютно невыносимо для всех, кроме самих англичан. В Дублине времен моей юности наслаждались тем видом оголтелой свободы, которая проистекает от отсутствия ответственности, поскольку в то время там правили англичане. Говорили все, что в голову взбредет. С тех пор как Ирландия стала независимой, свободы там стало меньше. Всюду лезет Церковь, и хотя нация в целом обуржуазилась, Церкви удалось подменить собою нашу аристократию... и я не возлагаю больших надежд на нашу интеллектуальную жизнь. До тех пор, пока бразды правления в руках Церкви, она будет пожирать все без разбора, оставит лишь объедки, на которые никто не покусится. Быть может, со временем мы настолько деградируем, что превратимся во вторую Испанию.

VII

Однажды я затеял вечеринку в своей квартире на улице Гранд Шомьер, на которую пригласил чету Дэвидсонов и одного американского журналиста, который у них в то время гостил, а также моего друга Барлоу, некую мисс Вэйл, леди Орд и Джойса.

С утра я ходил на бульвар, надеясь найти в магазинах более-менее приличные пирожные. Поначалу я подумывал зайти за ними на улицу Риволи в магазин Румплемейера⁴⁴, где кондитерские изделия отличались отменным качеством. Но это было довольно далеко, к тому же цены там были высокие. Еще мне нужно было приобрести чашки и блюда, а остаток утра я посвятил уборке моего жилища, в которой оно, несомненно, нуждалось.

Это была старая квартира, очень удобная, с большим окном, выходящим во двор, в котором росли деревья, по другую сторону двора виднелись мастерские Карлоросси. Комната была большая, с антресолями наверху, где располагалась моя кровать. Как и все помещения подобного рода, комната обогревалась печью, напоминавшей бочонок, из которой выходила труба, пересекавшая антресоли и уходившая в кирпичную кладку. Если у меня бывало достаточно угля, я разогревал печь докрасна, чтобы жар шел также и от трубы, которая от этого тоже приобретала темно-красный оттенок. Благодаря этому в комнате, несмотря на огромное окно, бывало тепло даже в суровые парижские зимы.

Первой пришла леди Орд – жена одного художника, за ней – Джо Дэвидсон со своей супругой Ивонной, а вслед за ними – американский журналист. Он был небольшого роста, суетливый и как будто все время подозревал, что вся эта богемная парижская жизнь – сплошное надувательство, которое необходимо разоблачить.

Затем явился Рудольф, мой старый друг, с которым я познакомился еще в Лондоне во время войны. Он оказался в Париже случайно, путешествуя по делам своего турагентства: одна француженка, которую он встретил на приеме, обнаружила у него талант и великодушно снабдила небольшой суммой денег, чтобы он мог остаться в Париже и писать.

Пришла, наконец, и Анита, девушка ирландско-польского происхождения, которая спасалась в Париже от постоянных

ирландских дождей, а с нею – ослепительная американка, которую я пригласил в самый последний момент. Американкой она была лишь наполовину, вторая половина была индейской – такая смесь Венеры с Адонисом, хотя, по слухам, Адонис в ней преобладал.

Затем прибыл почетный гость – Джойс, под руку с мадам Джойс. Поскольку Джо Дэвидсон был с ним знаком, а я в это время следил за чайником, я предоставил Джо почетную обязанность представить Джойса остальным. Знакомить его с гостями было делом сложным, поскольку обычно Джойс, едва покончив с утомительной для себя процедурой представления, тут же отступал назад и полностью устранился. Несмотря на то, что внешне он был воплощенная учтивость, казалось, что то ли гости мои наводят на него скуку, то ли собственная застенчивость мешает ему преодолеть первое неприятное ощущение, которое всегда возникает в незнакомой обстановке.

Мадам Джойс обычно вела себя гораздо менее скованно, однако поскольку Джойс был рядом, она ни на минуту от него не отходила: казалось, природная общительность покинула ее. Из всех, с кем мне доводилось встречаться, Джо Дэвидсон был самым компанейским человеком, он изо всех сил старался поддерживать разговор и вовлечь в него окружающих. Я же нес на себе основное бремя хозяина: подходил то к одному, то к другому гостю, возился с отоплением в глубине комнаты, разносил кипяток и т.п. В какой-то момент, когда я склонился над печкой, в дверь постучали: кто бы это мог быть? Оказалось, то была хорошенькая прачка, которая пришла, чтобы извиниться, что не смогла прийти в Бал Бюлье. На ней было ее рабочее платье из грубого холста, однако, как мне показалось, она была не прочь войти. Я попросил ее помочь мне с чайниками. Когда девица вошла в комнату, воцарилась тишина. Все заключили, что у нас с ней интрижка, хотя все было совсем не так. Я вернулся в комнату, сконфуженный как никогда, и в отчаянии стал обносить пирожными тех, кого уже угощал. Когда я вновь пошел за кипятком, она испарилась так же внезапно и загадочно, как и пришла. Вся эта толпа хорошо одетых иностранцев не пришлась ей по вкусу.

Я протиснулся между приглашенными, чтобы подойти к Джойсу и постараться вовлечь его в общий разговор, так как

все это время опасался, что он вот-вот разразится приступом своего знаменитого веселья, злого и насмешливого, которым были полны его книги. Но он оставался безучастным, вежливым, но безучастным, отвечал на вопрос, если ему его задавали, не более того. Казалось, что то место, где он стоял за печкой, прислонясь спиной к стене, вовсе и не находилось в моей квартире. В тот миг, когда я к нему пробрался, американский журналист в очках пересек комнату с чрезвычайно деловым видом, собираясь то ли поговорить с ним, то ли взять интервью. Я отошел, чтобы не мешать. Этому журналисту, корреспонденту парижских газет, статьи которого знали многие, было любопытно встретить одну из достопримечательностей столицы на частной вечеринке. Он сходу пошел на приступ, но Джойс не разделил его энтузиазма и оставался вялым и апатичным, упрямо отказываясь хоть как-то реагировать на его усилия. Со своей стороны журналист из кожи лез, чтобы силой вскрыть эту неподатливую литературную раковину, как будто удивляясь про себя, уж тот ли это Джойс, что написал «Улисса», или ему подсунули кого-то другого.

Под конец он вынужден был уйти ни с чем. Этот человек потерпел поражение, но – что гораздо хуже – в нем потерпел поражение журналист. Он вернулся в компанию Дэвидсона, и я услышал, как он сказал:

– Он абсолютно пуст. Он все вложил в свои произведения.

Я не могу удержаться от улыбки, вспоминая один случай, произошедший как-то вечером незадолго до этого. Я был на квартире у Джойса и уже собирался уходить, когда он внезапно попросил меня остаться. Он сказал, что сейчас придут два редактора из «Литтл Ривью», и попросил помочь ему провести эту встречу. Меня это предложение сильно удивило, поскольку я понимал, что если два человека пересекли океан ради встречи с героем их литературного романа, вряд ли они желали вести с ним разговор через посредников. Можно было предполагать, что Джойс примет их с распростертыми объятиями... Однако не тут-то было. Когда они пришли, он сел в конце стола, отвечая им лишь междометиями и стараясь перевести инициативу разговора на меня. По правде сказать, моя роль буфера между ними и объектом их интереса сильно их раздражала, так что под конец я вынужден был ретироваться. Думаю, что

таких эпизодов было немало, поскольку застенчивость Джойса или же обостренность его восприятия мешали ему вести себя естественно с незнакомыми людьми.

Был уже довольно поздний час, и моя квартира почти погрузилась во тьму – ее освещал лишь слабый свет из огромного окна да красный отблеск разогретой печи, – как вдруг я услышал, что Джойс позвал меня, будто страдавшая грешная душа зывала ко мне из чистилища, и двинулся ко мне навстречу в темноте, вытянув руки, полуслепой, ища дорогу на ощупь. Я подошел как раз вовремя, чтобы перехватить его руку, тянувшуюся к раскаленной докрасна печной трубе. Было очевидно, что вечеринка его совсем не привлекала, и он пришел лишь потому, что ее устроил я. Теперь же, отдав свой долг и выполнив обещание, он решил побыстрее уйти. В то время как я спускался с ним вниз по крутой лестнице, трижды опасной для него из-за слабого зрения, мне на ум совершенно естественно пришел вопрос (совсем как тому американскому журналисту): «Да тот ли это человек, который написал книгу, шокировавшую полмира, который в “Улиссе” изобразил, как Боб Дорен оплакивает в кабаке Падди Дигнама: “прекраснейшего человека, – говорил он, всхлипывая, – чистейшую, прекраснейшую душу?”»⁴⁵

Видимость весьма обманчива: кто бы мог подумать, что этот человек хрупкого телосложения, со спокойным лицом интеллектуала, острой бородкой, с выпуклыми линзами очков, делавшими стеклообразными его слабовидящие глаза, в самом деле, кто бы мог подумать, что именно этот человек и есть главный революционер самой переворотной эпохи в искусстве?! Именно тогда мне пришло в голову, что в глубине души он очень близок фениям – с его темным костюмом, широкополой шляпой, гибкой походкой и напряженным взглядом. Это был заговорщик на поприще литературы, полный решимости сокрушить гнет почитаемых всеми культурных основ, которые навязало нам наше воспитание и которые пришли теперь в негодность. Помню, однажды он сказал мне: «Знаете, ведь есть люди, которые не захотели бы остаться со мною в одной комнате».

Возможно, чувствуя подобные вещи, он опасался столкнуться однажды с такими людьми, способными спровоцировать

скандал, и именно это было причиной его неизлечимой застенчивости.

Мадам Джойс, кажется, до конца не понимала трудности положения, в котором находился ее муж. По правде говоря, однажды она сделала мне подобный намек, когда я пришел к ним на улицу Бак. Она ходила к священнику, уж не знаю зачем – возможно, чтобы исповедаться, – и сообщила мне, что он сказал ей:

– Мадам Джойс, не могли бы вы запретить вашему мужу писать эти отвратительные книги?

– Что же я-то могу поделать? – ответила она.

Это был единственный ответ, который она могла дать в ее положении. В самом деле, если мятежник действительно достоин имени мятежника, даст ли он убедить себя сойти с этого пути жене или священнику?

Как бы там ни было, она относилась ко всему философски, гораздо в большей степени, чем он, готова была принять как дурное, так и хорошее в соответствии с тем, что предлагали обстоятельства, – нищенскую комнату в отеле или почетный столик в роскошном ресторане. Когда дело касалось людей, она бывала более непреклонной, хотя и старалась скрыть свои чувства. В приватной обстановке она могла позволить себе какую-нибудь неожиданную фразу, из которой становилось ясно, сколь сильны были в ней горькие воспоминания. Она абсолютно не переносила лжи и неискренности, в какой бы форме они ни выражались. И поскольку лучшей защитой Джойса было молчание, она также переняла у него привычку молчать, когда случай это позволял. Я знал, что она иногда втайне бунтовала против искусственности, которая составляла одно из условий жизни Парижа. Однажды на одном из вечерних приемов, где люди танцевали принужденно, как из-под палки, она сказала мне:

– Если бы мы были в Голуэе⁴⁶, то все немедленно вышли бы на улицу и танцевали бы прямо в дорожной пыли – счастливые и довольные.

Ее природная непосредственность не покидала ее никогда, она рассталась с ней, как мне кажется, лишь только после смерти Джойса.

Сестра Джойса, Ева, не одобряла их брак и считала, что брат поставил себя в ложное положение, из которого никогда не

выпутается. Она рассказала мне об одном случае, который произошел в Триесте, когда они обустроивали квартиру, которую только что сняли. Удовлетворившись, наконец, достигнутым результатом, они уж было хотели перевести дух, когда мадам Джойс взяла ночную вазу и торжественно водрузила ее на самый высокий шкаф. С точки зрения Евы, этот поступок демонстрировал низкое происхождение ее невестки, в то время как я усмотрел в нем лишь анекдот, наподобие тех, что встречались в «Улиссе». Я всегда считал, что мадам Джойс являла собой пример природной душевной тонкости. В самом деле, в доме Джойса никогда не рассказывали сальных анекдотов. Даже веселые двусмысленности находились под запретом, а если кто-то вдруг начинал рассказывать что-то подобное, он недолго задерживался среди друзей дома. Можно было получить довольно холодный прием – и у Джойса, и у его жены, – приведя к ним случайную подружку, с которой познакомился в кафе, что, признаюсь, мне часто хотелось сделать. Ваша возлюбленная – да, – при том условии, что она останется таковой навсегда, но та, с которой вы просто встречаетесь, – никогда! Джойс обладал столь впечатлительной натурой, что, когда писал «Быков Солнца», где дело происходит на Холлс-стрит, отказывался от пищи, потому что его воображение неотступно преследовали недоношенные младенцы, ватные тампоны и запахи дезинфекции⁴⁷.

VIII

Однажды я явился к Джойсу в сильном возбуждении. Мне в руки случайно попался том «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, который я тут же принялся читать. Я не переставал задавать себе вопрос, как могло такое случиться, что я никогда не читал и даже не слышал об этой книге.

Том, который был у меня, начинался с жизнеописания Проциона, которое я читать не стал, вслед за ним шло жизнеописание Катона Утического, которое я бегло пролистал, так как ни законники, ни политики меня особенно не интересовали. Перелистнув еще несколько страниц, я наткнулся на жизнеописание Антония, которое прочел целиком. Оно поразило мое воображение. Антоний показался мне примечательнейшей личностью античного мира.

– История Антония и Клеопатры, – воскликнул я, – одна из самых благородных историй о любви, где страсть побеждает богатство и власть. Кроме того, она демонстрирует благородное презрение к смерти.

– Согласен, – сказал Джойс, – это христианство научило нас бояться смерти, и теперь люди живут как бы расколотыми надвое. Их жажда жизни сдерживается страхом смерти до такой степени, что мы уже не знаем, в какую сторону свернуть, и в результате наша жизнь – публичная и частная – насквозь пропитана лицемерием. Язычники встречали смерть столь же мужественно, как и жизнь. Их философией был лозунг: «Одна жизнь, одна смерть». Однако я не понимаю, почему вы считаете Антония столь доблестным героем. Множество римлян его в этом превосходят.

– Потому что Антоний в наибольшей степени соответствует моему представлению о человеке. Я считаю, что он был способен отказаться от присущих римской жизни роскоши и распутства ради тяжких лишений. Пример тому – его жизнь по другую сторону Альп после изгнания. Чем глубже несчастья – тем величественнее становится человек, а ему довелось испытать и роскошь, и лишения. В Плутархе он нашел автора, достойного себя. Я восхищен тем, как он пишет. Его стиль лаконичен, ясен и полон фантазии. Я попробовал было прочесть вслед за ним «Антония и Клеопатру» Шекспира, но потонул в океане слов. В рассказе Плутарха чувствуется такое драматическое напряжение, которого я не нашел у Шекспира: насколько же слова могут затемнять смысл вещей! Жизнь ясна, проста и трудна или, по крайней мере, может быть таковой. Я понимаю, почему деловые люди – я не раз был тому свидетелем – отвергают книги как нечто второстепенное и докучное. Я могу понять также их презрение к интеллектуалам и всей той человеческой фауне, которая паразитирует на литературе.

– Ваша реакция – плод чистой эмоции, – сказал Джойс. – Вас пленяет экзотический фон жизни таких людей, он созвучен вашей романтической натуре. Вы изъясняетесь, как обыватель.

– Возможно, – ответил я, – но всякий хороший писатель должен быть немножко обывателем.

– Да, до известного предела, – согласился Джойс, – писатель не должен писать для праздной, никчемной публики. Его про-

изведение должно прочно опираться на реальные дела. Вы сказали, что люди дела презирают художников и писателей. Однако это слишком поверхностный взгляд на вещи, поскольку не будь писателей, их деяния были бы потеряны и забыты, потонули бы в той пыли, которую сами же и подняли. И лишь такой художник, как Плутарх, заставляет их ожить: люди дела и люди воображения дополняют друг друга. Никто не понимал это так ясно, как древние римляне, в их время императоры, полководцы и государственные деятели были друзьями писателей. Если они завоевывали город, то всегда вступали в него вместе с философом или какой-либо известной личностью из местного населения, причем держали их за руку, демонстрируя народу свои добрые намерения. В наше время мы менее цивилизованны. Но мне все же не вполне понятно, что вы хотели доказать вначале.

– Я хотел сказать, что классический стиль до сих пор кажется мне наилучшей формой письма.

– Возможно, так оно и есть, однако с моей точки зрения, это та форма письма, которая почти полностью лишена сокровенного, – стал развивать свою мысль Джойс, – а поскольку мы окружены таинственными явлениями, она всегда казалась мне неадекватной. Эта манера годится, чтобы описывать видимые события, однако тогда, когда надо изобразить изменчивые, потаенные течения жизни, которые управляют всеми вещами, ей не хватает масштаба оркестра, так как жизнь – сложное явление. Конечно, лестно и приятно видеть ее изображенной в манере, лишенной сложности, так, как это стремятся делать классические авторы, но такой подход не соответствует современному сознанию. Современное сознание прежде всего интересуют извилистые пути, неопределенные состояния, всякого рода подспудные сложности, под властью которых живет средний человек и которые определяют его жизнь. Я бы сказал, что классическая литература отличается от современной так же, как объективное отличается от субъективного: классическая литература изображает состояние человеческой натуры при свете дня, в то время как современная литература интересуется его сумерками, скорее пассивным, а не активным состоянием его духа. Признавая, что классики исследовали материальный мир до конца, мы

хотим теперь исследовать мир скрытый, все эти подземные потоки, которые циркулируют под внешне устойчивой поверхностью реальности. Но наше воспитание базируется на классических представлениях, и большинство полагает, что имеет четкие понятия о том, чем должна быть литература, и не только литература, но и жизнь. Именно поэтому нас, современных людей, упрекают в том, что мы все искажаем. Однако наша литература склонна к искажению не более, чем литература классическая. Всякое искусство в известной мере искажает: оно должно преувеличивать некоторые вещи, чтобы добиться желаемого эффекта, и с течением времени люди признают это мнимое искажение современных писателей и станут считать их литературу вполне достоверной. Наша цель – слить в новом синтезе внешний мир и наши современные «я», а также расширить словарь нашего подсознания, как это сделал Пруст. Мы полагаем, что ближе всего приближаемся к реальности, когда выходим за рамки нормы. Когда мы живем «нормально», то мы ведем жизнь, полную условностей, следуем схеме, установленной предыдущими поколениями, объективирующей нас схеме, навязанной Церковью и Государством. А художник должен вести непрерывную борьбу против объективации: в этом состоит его миссия. Вечные свойства человека – это воображение и половой инстинкт, а жизнь, подчиненная условностям, изо всех сил старается подавить и то, и другое. Из этого реального конфликта и проистекает феномен современной жизни.

В сцене на Мэббот-стрит я приблизился к реальности, как мне кажется, в наибольшей степени, чем где-нибудь еще в моей книге. Быть может, это было также еще в одном месте – в последней главе⁴⁸. Что для нас имеет значение – так это чувство, причем такое чувство, которое способно возвыситься до необычного, галлюцинаторного состояния. С вашей точки зрения, история Антония описана Плутархом лаконично, ясно и с большой фантазией. Я же считаю, что этот текст скорее лаконичен, чем ясен или полон фантазии. То, что написано с фантазией, противоположно лаконичному и ясному.

Что же касается окружения, или «заднего плана», если использовать литературный термин, то этот самый задний план у классических авторов и у авторов романтических с точки

зрения большинства людей лишен всякой реалистичности. Он не имеет ни малейшего отношения ни к той жизни, которую мы все ведем, ни к той среде, в которой мы живем.

Ordure amons, ordure nous assuit;
Nous deffuyons onneur, il nous deffuit,
En ce bordeau ou tenons nostre estat⁴⁹, –

как пишет Вийон. Если мы хотим изобразить сумерки человеческой личности, мы должны также затемнить и пейзаж. Идеализм – это милое развлечение, однако в тот момент, когда жизнь стремится нас раздавить, он перестает нас интересовать. Он нас более не забавляет. Мы рассматриваем его как пыльный театральный задник. По большей части жизнь людей, если судить по тому, как ее изображают современные художники, – это пивные кружки, кастрюли и грязные тарелки, нищие закоулки, лачуги, в которых живут опустившиеся люди, и тысячи ежедневных мелких и мерзопакостных происшествий, которые проникают в наше сознание и укореняются в нем, несмотря на все наши усилия изгнать их оттуда. Вот истинная «меблировка» нашей жизни, и это от нее вы хотите избавиться, заменив никчемным романтическим флером.

– Признаюсь, я предпочел бы сохранить иллюзии.

– Вот здесь вы глубоко ошибаетесь, – ответил Джойс, – поскольку реальная сущность вещей, таких, какие они есть на самом деле, гораздо более возбуждающа. Элиот был наделен даром любить и ценить обе стороны жизни и, сталкивая одну с другой, добивался впечатляющих эффектов. Верно, что нельзя совсем избавиться от прошлого, поэтому и приходится принимать во внимание оба мира. Однако потаенный или подсознательный мир гораздо более притягателен, и современный писатель больше интересуется тем, что содержит скрытые возможности, – миром неисследованного, необычайного, его не привлекает затасканный «реалистический» мир романтической и классической литературы.

IX

Однажды мы говорили о «Путешествии в Конго» Андре Жида⁵⁰, рассказе о его приключениях во время рекламной экспедиции в Африку компании Ситроэн. Джойс преклонялся перед Жидом. Жид был единственным французским писателем, более того – единственным современным писателем, которого он хвалил при мне с истинным воодушевлением.

В свое время я с нетерпением ждал выхода этой книги Жида, так как полагал, что от встречи Жида с потаенными недрами африканского континента можно ожидать потрясающего эффекта, однако впоследствии был сильно разочарован, хотя Жид и выказал к Африке необычайный интерес. Если говорить точнее, то книга была озаглавлена «Путешествие в Конго – путевые заметки», и в принципе я не должен был ожидать чего-то особенного от такого названия. Однако стоит вспомнить, сколь много сумел извлечь из подобного жанра Пьер Лоти⁵¹: ведь вначале его «Цветы скуки» были, в каком-то смысле, заметками в том же стиле, однако какие дивные картины явила ему память, как искусно сумел он изобразить подобный сюжет... В «Заметках...» Жида не было и намека на искусство. Это был журнализм чистой воды, и к тому же журнализм без малейших признаков изящества. Это были заметки, которые писались день за днем, а затем были сведены под одной обложкой. Жалкий и ленивый способ писать книги. Если исключить обзор социальных условий жизни в Африке – что могло заинтересовать разве что чиновников французского правительства, – я не понимал, какие такие литературные достоинства могли привлечь внимание Джойса в этой книге, и, по правде сказать, в творчестве Жида в целом.

У меня была и другая его книга – экземпляр первого издания «Пасторальной симфонии»⁵², который подарил мне Джойс на Рождество.

– Прочтите ее, – сказал он мне. – И пусть эта книга послужит вам примером.

Но я ее не прочел. Если быть точнее, я заставил себя пролистать эту нудную, бесцветную, невероятно длинную историю. Признаю, что задумана она была тонко и даже поэтично, но написана столь бессвязно, столь мутно – будто тебя заставили тащить непомерный груз, – что отбивала всякий интерес к чтению. К тому же меня прямо-таки бесил этот пресный рассказ.

чик, родной брат автора «Путешествия в Конго». Я взбунтовался и сказал Джойсу, что Жид был для меня образцом писателя, пользующегося широкой известностью, значение которого сильно преувеличено.

Джойс вздохнул, а через некоторое время сказал:

– Я думаю, что есть люди, думающие то же самое и обо мне.

– Нет, – возразил я, – вы пишете резко, колко, в то время как Жид, чтобы создать единственную страницу текста, вынужден выгребать все старье из гардероба 90-х годов прошлого столетия – с его увядшим классицизмом и салонной психологией.

– У него прекрасный стиль, – возразил Джойс. – Что вы думаете о «Тесных вратах»?⁵³

– Это его лучшая книга. Его единственная хорошая книга.

– Это маленький шедевр, – сказал Джойс, – это так же прекрасно, как шпиль собора Парижской Богоматери.

– Признаю, что она имеет некоторые достоинства, однако вместе с тем считаю, что Жид в литературе – всего лишь старый греховодник, фигура гораздо менее значительная, чем Анатоль Франс, обманка.

Джойс снова вздохнул, то был вздох усталости, который он выпускал всякий раз, когда я ему противоречил. Поскольку наши мнения столь расходились, что было бессмысленно продолжать этот разговор, он повернулся ко мне и спросил:

– Тогда скажите мне, кого из современных французских авторов вы предпочитаете?

Мне было непросто ответить на этот вопрос, я редко читал современные книги. Единственное, что пришло мне на ум, было имя автора, произведения которого я коллекционировал в надежде, что когда-нибудь он станет известен.

– Макс Жакоб⁵⁴.

– Кто это?

– Макс Жакоб, – повторил я. – Я прочел одну из его книг буквально накануне. Она называется «Кинематома», это живые и остроумные зарисовки парижской жизни.

По выражению его лица я понял, что Джойс полагал, что Макс Жакоб немногого стоит.

– Как же это вас угораздило его полюбить? – спросил он.

– Кто-то говорил мне о нем, а потом я приобрел одно из нумерованных первых изданий его книги с замечательными

портретами писателей, они показались мне живыми и оригинальными.

– Это малозначимый писатель, – сказал Джойс, закончив тем самым разговор о Максе Жакобе. – А что вы думаете о Прусте? Вот уж кто действительно многого стоит. Это самый значительный французский писатель нашего времени.

Я читал лишь два первых тома «Под сенью девушек в цвету» в переводе Скотт-Монкрифа⁵⁵. Попробовал было прочесть «Со стороны Свана» по-французски, однако это было довольно тяжело, и я потерялся в сложных завитках его фраз.

– Мне показалось, что это слишком затянуто, – сказал я, – а потом эти бесконечно длинные фразы... Он замучил меня своими литературными ухищрениями.

– Вы могли бы проявить больше терпения, – сказал Джойс, – поскольку это лучший современный французский писатель, и конечно, никто, кроме него, не сумел столь глубоко, или, если хотите, столь тонко постичь современную психологию. Однако мне тоже кажется, что было бы лучше, если бы он продолжал писать в своей первой манере: помню, я когда-то натолкнулся на образцы такого стиля в его книге под названием «Утехи и дни»⁵⁶. Это были этюды о французском обществе 1890-х годов. Один из них, под названием «Унылая дачная жизнь мадам де Брейвес»⁵⁷, произвел на меня сильное впечатление. Если бы он продолжал писать в той ранней манере, то мог бы, с моей точки зрения, написать лучшие романы нашего поколения. Однако вместо этого он занялся романом «В поисках утраченного времени», который грешит тем, что все в нем слишком тщательно разжевано.

– Да, – подтвердил я. – Он мне нравится и в то же время не нравится... я кое-что вспоминаю, а вместе с тем не знаю, что именно, потому что он видит все как будто сквозь дымку, а его герои тонут в океане слов. В нем нет движения, в нем отсутствует звук. Во всей литературе не сыскать такого закутанного в одеяла рассудка. К тому же меня бесит его снобизм.

– Он весьма своеобразный писатель, это так. Однако, хотя он и склонен описывать одних только декадентствующих аристократов, я ставлю его в один ряд с Бальзаком и Теккереем.

– Прошу меня простить, но все эти праздные, хорошо откормленные люди меня раздражают, – заявил я, – они абсолют-

но оторваны от жизни, любовь для них – не страсть, а скорее болезнь. Хотя вы и говорите, что его целью было как можно более полно описать впечатления отдельного человека, я полагаю, что он попросту не сумел подчиниться разумным ограничениям, как это делает всякий художник, а так как к тому же он был человеком изнеженным и слабым, то позволил приятному времяпровождению одурманить себя и не смог из него выбраться. И чего же он достиг, так экспериментировав со стилем?

– Это не эксперименты со стилем, – сказал Джойс. – Эти новшества были необходимы ему, чтобы выразить современную жизнь такой, какой он ее видел. Поскольку жизнь меняется, стиль, с помощью которого ее описывают, тоже должен меняться. Возьмите театр: никому не придет в голову писать современную пьесу в стиле древнегреческой драматургии или же в стиле средневековых моралите. Истинно жизненный стиль подобен реке, которая вбирает в себя окраску и органическую текстуру тех мест, по которым она протекает. Пресловутый классический стиль имеет неизменный ритм и неизменную тональность, которые, как мне кажется, превращают его в почти механическое средство выражения. В стиле Пруста, напротив, чувствуется та почти незаметная, однако неумолимая эрозия времени, которая, с моей точки зрения, является движущей силой его творчества.

– Полагаю, – сказал я, – что и человеком Пруст был необычным, столь же оригинальным, как и его стиль, – в любое время года носил толстое пальто да черные очки и укутывался до подбородка.

– Да, – подтвердил Джойс, – однажды я встретил его на каком-то литературном вечере, и единственный вопрос, с которым он обратился ко мне после того, как нас представили друг другу, был: «Любите ли вы трюфели?». – «Да, я очень люблю трюфели», – ответил я. И это было все, о чем говорили между собой два самых знаменитых писателя своей эпохи, – заметил Джойс, которого, казалось, этот анекдот безумно забавлял.

– А что вы думаете о Барресе, об Анатоле Франсе? – спросил я.

Но Джойс отмахнулся от них одним движением, не желая ничего говорить. Кто-то сказал мне, что единственный писатель, которого можно сравнить с Прустом, был Сен-Симон⁵⁸.

– Я не вижу между ними никакого сходства, – сказал Джойс, – за исключением того, что предметом восхищения обоих (а в слу-

чае Пруста – так просто обожания) была «голубая кровь». Правда, со стороны Сен-Симона интерес был чисто политический. Он полагал, что Францией в его эпоху должны были править дворяне или высшая аристократия, и все время плел интриги, чтобы добиться этого. Что же касается всего другого, то Сен-Симон был полной противоположностью Прусту. Если кто-либо из писателей и был реалистом, так это Сен-Симон. Его история об интригах, политике и прочих делах при дворе Людовика XIV написана в резком, сухом, язвительном стиле, лишенном всякого воображения и даже какой бы то ни было психологии. Однако я думаю, что психология не была в чести в его эпоху, в то время на вещи смотрели очень трезво. Тем не менее, он мастерски описывал обстоятельства, таково, к примеру, описание смерти Людовика XIV. Помню, когда я читал его мемуары, меня мороз по коже продирает. Атмосфера двора, мерзкие развращенные навязчивые придворные, алчные мегеры, спесивые вероломные наглецы: герцог Орлеанский – покровитель Сен-Симона – и его ужасная супруга; Месье – толстый сальный обжора, брат Людовика Четырнадцатого. Особенно мне запомнилось описание королевского ужина, на котором присутствовал Сен-Симон: брат короля был на грани апоплексического удара, так что король пригрозил вывести его из зала и устроить кровопускание в ближайших покоях. В тот же вечер, возвращаясь к себе, удар он таки получил, и Сен-Симон описывает, как, оставленный на попечение жалкого слуги, который не смог оказать ему никакой помощи, он бился в агонии прямо на полу... Полагаю, это была жуткая картина...

– Мне кажется, нет менее сухого художника, чем Сен-Симон, – сказал я. – Вообразите себе пышный двор тех времен – прелестных женщин в напудренных париках, великолепные драгоценности, балы и любовные похождения. Кажется, что Сен-Симона все это оставляет абсолютно равнодушным, он относится к прелестям двора как к данности, им руководит лишь неутолимая политическая ненависть к незаконным отпрыскам короля, застилающая ему глаза на все иное. В его «Мемуарах» ни о ком не найдется ни одного доброго слова, за исключением, быть может, только принца Бурбонского, который погиб на охоте в юном возрасте, когда его кобыла споткнулась, и ему пробило живот лукой седла. Описание этого случая – один из редких моментов искреннего сочувствия.

– Да, – согласился Джойс, – я припоминаю некоего доктора Фагона, придворного медика, долго и обстоятельно размышлявшего, пустить ли кровь больному из бедра или же из руки, – своего рода *deus ex machina**, планомерно одного за другим отправлявшего на тот свет членов королевской семьи, хотя он иногда и продлял им жизнь, спасая от последствий обжорства, к которому все они были склонны. Однако я не вижу никакой связи между Прустом и Сен-Симоном, как я уже сказал, за исключением вопроса о «крови». С моей точки зрения, для Пруста этот вопрос имел прямо-таки мистическое значение. Вспомните описание его первой встречи с герцогиней – насколько мне помнится, сморщенной старой дамой, – он буквально обожествил место, в котором она появилась: простой ирландский священник, вдруг повстречавший папу римского, и тот не испытал бы большего восторга...

– Я не понимаю подобного поклонения, – согласился я. – Как сказал Бэкон: «Старое золото старит род». От этого несет чем-то слишком материальным. Что же касается гения, то он, напротив, дар богов.

– Я не во всем здесь с вами согласен, – ответил Джойс. – В «крови», претендующей на сохранение своего влияния из поколения в поколение, должно быть некое качество: сила и мудрость. Как часто мы узнаём, что кто-то из знати становится благодетелем какого-нибудь артиста или музыканта, в то время как весь прочий мир не обращает на них никакого внимания. Некоторые даже полагают, что с угасанием меценатства в наше время угасает и искусство.

– Но лишь искусство особого типа, искусство, которое льстит его покровителям: таковы портреты знатных особ, выполненные Буше, Ватто, Фрагонаром или Веласкесом...

– Это не совсем так, – сказал Джойс. – Людовик XIV, несомненно, покровительствовал Расину, искусство которого было аристократическим, но он распространял свою милость и на Мольера. А испанский королевский двор благосклонно относился к Гойе, по крайней мере до тех пор, пока тот не попал

* *Deus ex machina* (лат.) – буквально «бог из машины», прием, с помощью которого в античной драме искусственно завершалась запутанная интрига: с помощью театральной машинерии на сцену опускалось божество и решало все противоречия.

в немилость, завязав дружбу с одним из французских захватчиков, которому, если я правильно помню, помог выбрать наиболее ценные полотна в Прадо⁵⁹, чтобы увезти во Францию. Вы должны признать, что меценаты сыграли большую роль в поддержке искусств. В самом деле, без их помощи многие произведения попросту не были бы созданы.

Правду сказать, вечной трагедией нашего квартала⁶⁰ было безденежье. Все только и говорили, что о бедственном положении художников. Вспомните, к примеру, Модильяни, умершего 25 января 1920 года. Он постоянно жил в ужасающей бедности, которая в конце концов и свела его в могилу. Хорошо помню, что в тот вечер, когда разнеслась весть о его смерти в больнице, я сидел в кафе, и спустя некоторое время там же распространился слух о том, что его жена покончила жизнь самоубийством, прыгнув с крыши дома собственных родителей⁶¹.

На мой довольно глупый вопрос о том, почему же она это сделала, друзья лишь пожали плечами и сказали: «Она жила в нищете». Для всех здесь слово «нищета», которому нет равнозначного эквивалента в английском языке, объясняло все.

Нас познакомил мой друг Сола. Модильяни стоял у барной стойки в ресторане «Дом»⁶², попивая ром, и чтобы завязать разговор, я спросил, почему художники покинули Монмартр⁶³ и предпочитают Монпарнас, квартал, по моему мнению, чудовищно буржуазный.

– Сейчас трудно снять ателье на Монмартре, – ответил он, – поскольку люди, весьма далекие от искусства, внезапно поняли, что жилье там удобное и недорогое. А впрочем, возможно, новому искусству нужен и новый квартал. Искусство Монмартра устарело. Здесь же поблизости расположены две больших академии⁶⁴, где можно нанять натурщиц всего за несколько франков... Что поделаешь, дело, как говорится, сделано, к тому же современную картину проще продать именно на Монпарнасе, а не на Монмартре.

Он был необычайно красив, с крепким, сильным торсом, со следами разрушения на лице – бедность, алкоголь и наркотики уже сделали свое дело. Но несмотря на отпечаток распутной жизни, в нем чувствовались изысканность и благородство, и, говоря с ним, я вспомнил его рисунки с чистыми линиями, которыми я любовался в витринах магазинов торговцев

живописью. Смесь итальянского примитива и негритянской скульптуры – таковы были женщины, которых он изображал, – с тонкими шеями, потухшим взором, с нежно прорисованным ртом. Среди других его работ мне особенно помнится портрет Беатрис Хастингс⁶⁵, написанный Модильяни в 1915 году, в начале их любовной истории, которая стала легендой квартала. На рисунке, выполненном углем и карандашом, – одно лишь лицо: волосы разделены надвое пробором, пустой взгляд миндалевидных глаз, маленький рот с пухлыми губами, длинная худая шея, на которую падают концы зачесанных за уши волос, – образ влюбленной женщины. Возможно, вначале это был набросок будущей скульптуры – один из тех бесчисленных набросков, которые он сделал в то время, когда она еще обращала на него внимание, когда сцены их страсти чередовались со сценами ненависти. Дело дошло до того, что по одному их виду все понимали, каковы были отношения этой пары в каждый конкретный день и даже час.

Чисто случайно я встретил эту женщину как-то вечером на террасе кафе «Ротонда»⁶⁶ спустя совсем немного времени после смерти Модильяни: это была брюнетка небольшого роста, «ладненькая», как говорят французы. Она говорила тихим голосом, в котором сквозило разочарование. После того, как я рассказал ей о своем интересе к Модильяни, она позвала меня на чашку чая в ближайшую субботу в свою квартиру на площади Данфер-Рошро, чем я был крайне польщен. Она пообещала дать мне почитать свой дневник, который вела в ту пору.

Приготовив чай и протянув мне чашку, она пожаловалась на крушение своих литературных надежд. Когда она только приехала в Париж, ее рассказ опубликовали в разделе еженедельной хроники одной из известных английских газет. Это была вымышленная история о женщине, которая потеряла свою одежду и, разыскивая ее в течение всего вечера, стала участницей серии забавных приключений. Я, разумеется, спросил ее, что она думает о творчестве Модильяни, и к моему величайшему изумлению, она поведала, что не считает его выдающимся художником.

– В Париже, – сказала она, – полно чудаков подобного рода, и интерес к ним быстро проходит. Модильяни, так же, как и многих других, скоро забудут. Мода на него в квартале Монпарнас поддерживалась скорее той жизнью, которую он

вел, нежели интересом к его искусству, слишком сентиментальному, чтобы быть по-настоящему ценным. Теперь же этих болезненных женщин Модильяни и вовсе терпеть не смогут...

Я был настолько ошеломлен и разочарован, что не нашелся, что и сказать ей в ответ. С ее точки зрения, отношения с Модильяни были для нее лишь незначительным, маловажным эпизодом в ту пору, когда она вращалась в самом центре артистической жизни Парижа, когда посещала таких знаменитых художников, как Утрилло и Пикассо. Это было одним из приключений, в котором она растратила свою жизненную энергию и эмоции и которое не принесло ей ничего, кроме разочарования. Разговор все время крутился вокруг литературы, и я, сам не знаю почему, возможно потому, что Модильяни постоянно его цитировал, завел речь о Данте, на что она язвительно заметила:

– Как могло выйти, что Данте, столь хорошо знавший жизнь, мог написать эти нелепые сцены про Беатриче и про рай?

Вероятно, она считала подобные вещи всего лишь мрачной шуткой.

Тем не менее, пребывая в несколько возбужденном состоянии, я принес домой дневник, который она мне дала, – я жил тогда в мастерской, из которой был виден парк Монсури. Сидя у окна при неверном свете заходящего солнца, открыв тетрадь, я приготовился приобщиться к некоему откровению. Я воображал, что найду на страницах этой рукописи описание их отношений, безусловно, нервических, но полных вдохновения. Я думал, что прочту высказывания Модильяни об искусстве, узнаю причину его странных поступков – внезапных и необъяснимых, которые обрушивались на него как буря и были способны изменить лицо мира. Но чем дольше я читал, тем большее разочарование испытывал, поскольку эту женщину интересовали главным образом сексуальные изыски Макса Жакоба, о Модильяни ей почти нечего было сказать, за исключением, быть может, краткого описания сцены их знакомства: «Это был сложный тип – помесь свиньи с жемчужиной: гашиш и коньяк; свирепый, алчный урод. Когда я вновь встретила его в “Ротонде”, он был свежевыбрит и мил...» Очень по-женски и вполне литературно, однако ни на одной из этих страниц не было и следа страсти. По правде говоря, даже как дневник этот текст был бы много луч-

ше, если бы просто сообщал факты, а не использовал сугубо литературный, искусственный стиль. Он мог быть бесценным документом о жизни Модильяни в самый блестящий период его творчества, тот период, когда он испытывал сильные чувства, когда эта женщина вместе с Модильяни и Максом Жакобом жила на Бато-Лавуар⁶⁷ – так они называли свое жилище на улице Равиньян вблизи Монмартрского холма. Этот уникальный опыт оказал на нее лишь незначительное влияние, если вообще оказал хоть какое-то. Или она вовсе не понимала, что происходит, или – что представляется более верным – не обладала ни восприимчивостью, ни талантом, чтобы об этом написать. Казалось, она помнила только о несносном характере своего любовника, его жестокости и его пьянстве, и они заслонили для нее все значительные черты его характера. Общий тон дневника показывал, что она относилась к нему как к проходимцу-иностранцу, с которым не посчастливилось связаться ей, знатной английской даме.

Через некоторое время после смерти Модильяни меня пригласили в его мастерскую. Она располагалась на улице Шомьер – в одной комнате, маленькой и узкой, на самом верху многоквартирного здания, примыкавшего к моему дому. Голый пол, голые стены и единственное окно, выходящее на крохотный балкон. Художник, живший в ней теперь, был столь же бедный алжирец, у которого не было ни мебели, ни даже кровати – один только тюфяк прямо на полу, – вокруг него, как он мне сказал, приходилось наливать немного воды, чтобы отпугнуть клопов. На стене висела посмертная маска Модильяни, которую друзья его сняли в больнице. Впалые щеки и едва обрисованные губы совсем не напоминали того полного сил молодого красавца, каким он некогда был. Я спросил, кому эта маска принадлежит. Алжирец пожал плечами:

– Я нашел ее вместе с другими вещами, когда въехал сюда. Она ничья. Она просто висит здесь.

Пока я разглядывал маску художника, на которой не осталось и следа его бывшего величия, я подумал о счастливом шансе, которым мог бы воспользоваться такой человек, как Джойс, доведись ему иметь богатого покровителя: это помогло бы ему избежать Голгофы. В самом деле, если бы Джойс решился бросить все ради писательского труда, такая судьба могла постигнуть и его.

Хотя Модильяни и имел успех в артистическом мире, не нашлось тех, кто поддержал бы его материально. «Я... я... я сжег свою жизнь», – сказал он мне как-то... Да и какой иной выход мог он найти из того сложного положения, в котором оказался? Демон творчества завладел им целиком. В этом случае мало кто думает о спасении.

Х

Обдумывая наш разговор о Прусте, я решил, что наиболее близким ему писателем является леди Мурасаки⁶⁸, та самая японская писательница, произведений которой Джойс не читал. Я нашел экземпляр «Повести о Гэндзи» в переводе Артура Уэйли⁶⁹. Из всех произведений, которые я читал, это была самая женская книга, сатирическое повествование, полное изворотов и уверток, написанное в монотонном стиле, который никогда не достигал высот крещендо, однако по каплям источал тончайшую невыразимую сущность, совсем так же, как и у Пруста. Как и Пруст, леди Мурасаки была воплощением снобизма. Единственное, что имело для нее значение, – это чин и положение при дворе. Всякую вещь и всякого человека, которые были этому чужды, она считала варварскими и безобразными. Сельскую природу она воспринимала как заповедник, куда не проникла цивилизация и который создан для того, чтобы прожигать жизнь, когда ты молод и хорош собой. Ее вовсе не интересовали важные общественные события. Так, когда ко двору прибывали правители различных провинций, все, что она считала необходимым отметить в них, это грубость и невежество. Хотя принц Гэндзи был удостоен высшего государственного ранга, она едва обращала внимание на его регалии. Ее привлекали его красота и мужское обаяние, а более всего – его королевская кровь, так как он являлся незаконнорожденным сыном императора.

Сущность этой книги составляет ее стиль, и описание японской придворной жизни тысячелетней давности по тону неотличимо от описаний парижского света, который изображает Пруст. Задавая себе вопрос, стоит ли дать эту книгу Джойсу, я очень долго говорил с ним о ней. Однако мой рассказ оказался столь сбивчив и невнятен, что он не проявил к ней ни малейшего интереса. Когда же я прямо спросил, не хочет ли он ее прочесть, он почти что проигнорировал мое предложение.

– Ну если вы так настаиваете... – довольно бесцеремонно ответил он.

После такого ответа всякое желание у меня пропало. Удовольствие от книги зиждется на столь неуловимом равновесии, что я не хотел тревожить собственные впечатления от нее. Восприятие жизни леди Мурасаки было далеким от восприятия Джойса, и я был уверен, что ее книга ему быстро наскучит. Его бы нисколько не заинтересовали сложные хитросплетения и противоречивые события, которые постепенно направляли страсть на путь саморазрушения: ведь несмотря на успешную карьеру принца Гэндзи раздирало столько противоречий, что он не мог быть счастлив. Не то чтобы Джойс мечтал о счастливом герое – он и сам был человеком, истязаемым с разных сторон, – но подобная смесь эстетизма и романтизма, как я полагаю, была способна вызвать в нем, как в реалисте, сильное раздражение.

Вместо того чтобы настаивать на своем, я вернулся к разговору о Пьере Лоти в надежде убедить Джойса признать талант этого автора, но Джойс не оценил моего энтузиазма. В конце концов моя настойчивость ему надоела, и он сказал:

– Если вам так уж необходимо восхищаться каким-нибудь французским писателем-романтиком, возьмите Стендаля... «Красное и черное», «Пармскую обитель». Страсть составляла *raison d'être** его творчества. Страсть была религией всех романтиков... источником их экзальтации.

– Быть может, вы и правы, – возразил я, – однако быть романтиком не значит обязательно быть жестоким и беспощадным, или же совершать столь нелепые поступки, как это зачастую делает Фабрицио⁷⁰. Лоти, к примеру, тоже романтик – если хотите, романтик-импрессионист, но в нем нет ни жестокости, ни абсурда.

– Да, у Стендаля это есть, но он был продуктом наполеоновской эпохи – тогда французы считали себя покорителями мира, и он отражал эту идею в своем творчестве. Но если оставить в стороне это обстоятельство, то будет справедливым признать, что «Пармская обитель» – добротная книга, написанная в традициях романтической литературы.

* *Raison d'être* (фр.) – основа.

– В каком-то смысле да, но она меня не убеждает. На мой вкус, ее окраска слишком аляповата, возьмите этот затянутый эпизод с заточением Фабрицио в Фарнезской башне и его отношения с дочерью тюремщика Клелией, когда она из своего окна бросает ему записки в камеру: это чисто латинская смесь молитвы и страсти.

– Но вы же не станете отрицать значения Стендаля, – настаивал Джойс. – Мало кому из писателей удавалось выразить страсть с такой силой. Вспомните сцену из «Красного и черного», когда Жюльен прячется в спальне госпожи де Реналь, или же более позднюю сцену, когда он карабкается ночью по приставной лестнице, чтобы забраться в комнату Матильды де Ла Моль. Способ, каким Стендаль описывает их опьянение страстью, достоин восхищения. Кроме того, он написал прекрасные эпизоды, – продолжил Джойс (его неожиданные хвалы в адрес писателя-романтика меня все более и более заинтриговывали), – например, сцену бала в том же «Красном и черном», где Матильда проявляет интерес к графу Альта-мире по весьма любопытной причине: когда-то он был приговорен к смерти. Сравните, к примеру, сцены светской жизни у Теккерея в «Ярмарке тщеславия» со сценами Стендаля. Какими пресными они вам покажутся! А между тем книги обоих были написаны примерно в одно время и выводят на сцену сходный тип персонажей. Стендаль никогда не был сентиментален и вял, как Теккерей, в особенности если дело шло о женщинах. Даже изображая крайности, он остается точен и ярок.

– Соглашусь с вами, – сказал я, делая вид, что держу сторону «Ярмарки тщеславия», – но все же это прекрасно написанная книга, в которой персонажи хорошо играют свои роли. И если даже сами они ничего не добиваются, то уже факт появления истории о затхлой удушающей атмосфере светской жизни Англии является большим прогрессом. Теккерей описал современную ему светскую жизнь в простой и ясной манере, однако без всякого жара, без порыва и блеска.

– Да, я с этим согласен, – сказал Джойс. – Но у Теккерея есть козырная карта, которой нет у Стендаля, – юмор.

– Юмор, – почти что закричал я, – это то, что всегда мешало английскому роману достичь истинных высот.

– Вы и вправду так думаете? – спросил Джойс. – А что вы в таком случае скажете о Свифте и Бернарде Шоу?

– Это не романисты.

– Романисты они или нет, не так уж важно, я думаю, что писатели, которые не обладают чувством юмора, лишены чего-то очень человеческого, именно этого качества недостает Стендалю... да и многим французам. Юмору мешают их эмоции: они не способны воспринимать жизнь иначе, чем всерьез, и ни один француз не признаёт свою неполноценность перед жизнью. Им мешает тщеславие. Что касается англичан, то эмоционально они более уравновешены, и юмор позволяет им признать свое бессилие перед судьбой.

– Согласен, – ответил я, – но все же я предпочту Теккерею Стендаля, несмотря на его сумбур и неясности, по той простой причине, что меня прежде всего и больше всего привлекает красота вещей. Именно красотой мы восхищаемся в каждом истинном произведении искусства, а не умом или изображением характеров, – той самой красотой, которую находим у Пьера Лоти, у Тургенева, у Мериме. Если уж говорить о вашем творчестве, то я отдаю предпочтение «Художнику в юности», а не «Улисс» именно по этой причине – за красоту его приглушенного звучания, за нежную текучесть его фраз, испускающих сияние, за идущий от них теплый ток, за подернутые дымкой образы. Это наилучший из способов изображения молодости, потому что только молодость по-настоящему ценна. Мы склонны переоценивать значение опыта во всех сферах жизни, и это достойно глубокого сожаления.

– Это дорога в ад. И «Улисс» является такой дорогой, поскольку невозможно всегда оставаться подростком. Улисс – это мужчина, который приобрел опыт. Именно из такого насильственного брака духа и материи и рождается юмор, так как «Улисс» – это преимущественно юмористическое произведение, и когда рассеется туман, который напустила вокруг него современная критика, люди смогут понять, чем эта книга является на самом деле.

– Так по-вашему, – сказал я, – критики и интеллектуалы смешали карты, они не поняли вашего замысла и приписали вашему произведению те смыслы, которых оно не имело, смыслы, которые они сами придумали...

– И да и нет, – ответил Джойс, неопределенно пожав плечами. – Кто знает, быть может, они как раз и правы. Что мы знаем о том, что вкладываем в произведение? Хотя многие видят в «Улиссе» гораздо более того, что я намеревался в нем сказать, есть ли основания считать, что они ошибаются? Кто из нас знает, что он создал? Знал ли Шекспир, что он творит, создавая «Гамлета», знал ли это Леонардо да Винчи, когда писал «Тайную вечерю»? В сущности, подлинный гений человека живет в его черновых записях. В этих неожиданных озарениях заключается суть его таланта. Позднее он может применить свой талант, чтобы создать из них «Гамлета» или «Тайную вечерю». Но если эти подготовительные наброски будущего великого произведения не содержат ничего значительного, то произведение будет лишено смысла, даже если и будет великолепно задумано. Кто из нас может сказать, что повелевает своими черновиками? Они – такая же врожденная черта человеческой личности, как голос или походка. Что же касается красоты, о которой вы говорите и которая, как кажется, вас сильно привлекает, то могу сказать, что новая современная эстетика признает «прекрасным только то, что безобразно».

XI

Однажды вечером Джойс пригласил меня пойти с ним вместе к Ларбо⁷¹, чтобы забрать несколько книг, которые он у него оставил. Когда Джойс только приехал в Париж, Ларбо предложил ему пожить в его квартире. Там, по словам Джойса, была комната, специально приспособленная для того, чтобы писать, и я давно хотел на нее взглянуть.

Мы пересекли засаженную деревьями часть Люксембургского сада и прошли вдоль бассейна с водой, устроенного прямо напротив здания Сената, где вечно толкалась малышня – мальчишки и девчонки, пускавшие кораблики; судьба этих суденышек повторяла судьбу больших кораблей – все они неизбежно терпели крушение в разных местах фонтана или в центре него, сталкиваясь с кораблями соперников или запутываясь в их сетях. Обращало на себя внимание, что французские дети никогда открыто не показывали своей досады или недовольства и не устраивали беспорядочной давки, что было характерно для английских и ирландских мальчишек, а зачастую и девчо-

нок. Они общались друг с другом с шутливой вежливостью, которая, вероятно, укоренилась в них со времен Великой эпохи⁷², и смотреть на это, как заметил Джойс, было довольно занятно.

По ступеням мы поднялись на террасу, окруженную балюстрадой и расположенную как раз напротив ворот с золотыми шишечками, выходящими к Пантеону⁷³. Затем мы пересекли бульвар Сен-Мишель, направились к церкви Сент-Этьен-дю-Мон⁷⁴ и, свернув на узкую улочку, остановились напротив одного из высоких серых домов, столь характерных для этого квартала. Джойс вынул ключ и открыл дверь квартиры Ларбо. Мне уже доводилось видеть раньше помещения, приспособленные для разного вида деятельности, но я никогда не видел комнаты, специально предназначенной для писателей. По форме она напоминала собою каюту корабля – низкий скругленный потолок, в центре которого висела лампа, посередине – длинный стол, а вдоль обеих стен шли ряды полок высотой не более кушеток, каждая из которых находилась от стола на расстоянии вытянутой руки. Расположение комнаты было таково, что летом она должна была быть прохладной, а зимой, благодаря небольшому пространству, которое занимала, – легко обогреваемой. Она была защищена от шума и от сквозняков и совсем не походила на те помещения, где обычно работали писатели. Но, к моему большому удивлению, Джойс сказал, что не любил работать в ней.

– Я не люблю замкнутых пространств... Когда я работаю, мне нравится слышать шум вокруг меня... шум жизни. В этом помещении такое ощущение, что пишешь в могиле. Думаю, я бы со временем привык, но мне этого не хотелось, потому что тогда я не смог бы, как раньше, работать в иных местах – в мансарде или в гостиничном номере. Тишина стала бы для меня необходимостью, как это, к примеру, случилось с Прустом.

Он забрал свои книги, среди которых было несколько рукописей, положил их в портфель и оставил ключ от помещения у консьержки. Когда мы снова пересекли улицу напротив Пантеона, то свернули на бульвар Сен-Мишель и прогулочным шагом пошли по нему вниз, по направлению к Сене.

Для меня бульвар Сен-Мишель являлся самым привлекательным и обворожительным из всех парижских бульваров. Ни

в одном другом месте города нет столь сильного ощущения средневекового духа, и по мере того, как мы спускались к Сене, наш разговор самым естественным образом зашел о Раймонде Луллии⁷⁵, Дунсе Скоте⁷⁶, Альберте Великом⁷⁷ и том диковинном мире, который они создали своим воображением.

– Да, это был истинный дух Западной Европы, – сказал Джойс, – представьте себе, какую бы великолепную цивилизацию мы имели сейчас, если бы эта эпоха длилась до настоящего времени. В конце концов, Возрождение – это всего лишь интеллектуальный возврат в детство. Сравните здание в греческом или романском стиле с готическим храмом, к примеру, собор на площади Мадлен с Собором Парижской Богоматери⁷⁸. Я помню, как однажды мне довелось оказаться в саду рядом с ним, я поднял глаза и увидел его крыши, их восхитительно сложную конструкцию: все эти лезущие друг на друга ramпы, мешающие друг другу углы, бесконечные продольные и поперечные желобки, аркбутаны, фонтаны водосточных труб. При сравнении с ним классические здания всегда кажутся простыми и лишенными тайны. С моей точки зрения, одна из интереснейших особенностей современного сознания состоит в том, что оно стремится вновь вернуться к Средневековью.

– Вернуться к Средневековью? – воскликнул я, пораженный.

– Да, – ответил Джойс, – старая классическая Европа, которую мы знали с детства, быстро исчезает. Цикл закончился и вернулся к точке отсчета, и вот-вот появится новое сознание, оно создаст новые ценности, которые вернут нас к Средневековью. Мне говорили об одной старой церкви, находящейся неподалеку от Центрального рынка⁷⁹, это мрачное здание с орнаментальной вязью⁸⁰, его наружные подпорные арки расставлены, как гигантские тараканы лапы, а когда проходишь мимо, то будто видишь огромную паучью сеть, сотканную из трещин в его стенах. Это здание, как ничто другое, напоминает мне мои собственные произведения. Мне кажется, что если бы я жил в XIV или XV веке, меня понимали бы лучше. В ту эпоху люди отдавали себе отчет в том, что зло является необходимым спутником нашей жизни и что у него есть собственная духовная ценность. Я все чаще нахожу следы его возвращения в произведениях молодых поэтов современной эпохи.

– В сатанизме нет ничего нового, – сказал я, – он существовал всегда. Его можно найти на полотнах Гойи и в испанской литературе, в той же цыганской музыке, а во Франции он родился в прошлом веке в произведениях Бодлера и Рембо.

Внезапно остановившись, Джойс громко процитировал мне несколько строк из Бодлера:

Loin des peuples vivants, errantes condamnées,
A travers les déserts courez comme les loups;
Faites votre destin, âmes désordonnées...⁸¹

– Это новый порядок нашей эпохи, – воскликнул он, – вечный конфликт между двумя непримиримыми началами: он и пишет всемирную драму. Именно пронзительное осознание этой борьбы определило цветовую гамму Средневековья – витражей Шартрского собора⁸², который называют «подражанием Христу». – На минуту он замолк, будто в раздумье, а потом продолжил: – По-моему, самая интересная черта Ирландии состоит в том, что мы, по существу, остаемся средневековым народом, а Дублин – средневековым городом. Вспоминаю, что когда я посещал пабы возле Собора Христа⁸³, они напоминали мне средневековые таверны, где в тесном соседстве сосуществует священное и непристойное, и одной из причин такого положения вещей было то, что мы не подчинили свою жизнь *lex romana**, как это сделали другие нации. К примеру, я всегда отмечал, что если показать ирландскому крестьянину произведение эпохи Возрождения, он будет пялиться на него, открыв рот, с холодным изумлением, поскольку подспудно ощущает, что оно не вписывается в его картину мира. У нас до сих пор средневековый символизм, и это отличает нас от англичан, французов или итальянцев – все они сыны Возрождения. Возьмите Йейтса⁸⁴, это абсолютно средневековый человек – с его любовью к магии и заклинаниям, с его верой в знаки и символы, с его непристойностью, наконец. «Улисс» – это тоже средневековая книга, просто более реалистическая, и вскоре вы увидите, что вся современная мысль последует этим путем. Насколько я понимаю, грядет новая эпоха – эпоха

* *Lex romana* (лат.) – римское право.

всевозможных эксцессов, новой идеологии, гонений, жестокости – возможно, это будут политические, а не религиозные потрясения, хотя религия может возродиться как составная часть политики. Новый климат этой эпохи заставит понять, что старый способ писать и думать должен исчезнуть (он исчезает уже сейчас и исчезает быстро) и что «Улисс» – одна из тех книг, которые приблизили эти изменения.

– А Америка, – сказал я, протестуя, – в ней нет ничего средневекового, но ее влияние на мир постоянно растет. В ближайшие пятьдесят лет она явит миру множество великих книг, они уже и теперь появляются.

– Политическое влияние, да, она будет оказывать, – сказал Джойс, – но не влияние культурное. Мне кажется, что она не сумеет произвести достаточное количество значительных книг до наступления новой эпохи. Для того чтобы создавать великие литературные произведения, страна должна иметь некий букет, подобно вину. Другими словами, она имеет свой аромат. Что прежде всего замечаешь, оказываясь в новой стране? Это ее запах, который является мерилем ее цивилизованности, и этот запах просачивается в литературу. Подобно тому, как Рабле пахнет средневековой Францией, а «Дон Кихот» – Испанией времен Сервантеса, «Улисс» пахнет Дублином времен моей юности...

– Да, книги несут в себе некие испарения, – признал я.

Джойс улыбнулся.

– О да, эта книга пахнет Анной Лиффи. Возможно, это не всегда приятный запах, зато особенный.

– А что вы скажете об Уолте Уитмене?⁸⁵

– Я согласен, у этого писателя есть свой аромат. Это запах девственного леса и деревянной хижины, запах примитивного колониализма, который, однако, очень далек от цивилизации.

– А Торо?⁸⁶

– Торо? Нет, – сказал Джойс. – Я считаю, что Торо – американизированный француз, последователь Бернардена де Сен-Пьера⁸⁷, Шатобриана⁸⁸ и иных представителей этой школы. С моей точки зрения, его нельзя считать полноценным американцем. Он всего-навсего привез в Новый Свет европейскую инертность *fin de siècle**. Он не выражает американский дух,

* *Fin de siècle* (фр.) – конец века.

как я его понимаю. Истинно американскими сейчас являются небольшие писатели – Джек Лондон, Брет Гарт, в Канаде это Роберт Сервис⁸⁹ и многие в том же роде, пройдет еще немало времени, прежде чем они произведут на свет что-то стоящее. С моей точки зрения, Америке недостает нескольких крупных войн. Ничто так не способствует вызреванию нации, как война, потому что война очень быстро и жестоко заставляет людей усвоить законы истинной жизни. Многие значительные произведения искусства были созданы во время войн, а зачастую и людьми, которые сами были солдатами. Как рассказывают, Шекспир сражался на дорогах Фландрии, Сервантес много лет находился в плену в Алжире, а Леонардо да Винчи писал картины в минуты, свободные от строительства крепостей, которые он возводил для своих покровителей.

– У нас в Ирландии было много войн, – возразил я, – но нельзя сказать, что это привело к расцвету искусства. С моей точки зрения, войны, наоборот, задушили его.

– Возможно... но вы должны помнить, что Ирландия никогда не была высокоцивилизованной страной, в том смысле, в каком такими странами были Италия или Франция. Мы слишком удалены от магистрального пути развития европейской цивилизации, чтобы он оказал на нас существенное влияние. В результате средний ирландец до сих пор, на мой взгляд, интеллектуально не продвинулся ни в религии, ни в политике. В результате этого мы и не создали большого числа произведений искусства в широком смысле этого слова – в живописи, в архитектуре, скульптуре. Наш художественный талант сосредоточился, как кажется, на одной лишь литературе, и вы не можете не признать, что в этой области мы весьма преуспели, в особенности в драматургии. Лучшие английские пьесы были написаны ирландцами, а в прозе наши достижения – Стерн, Уайльд, Свифт (если можно считать его ирландцем), кроме того, по-вашему, к ним бы стоило причислить еще и Джорджа Мура⁹⁰, а возможно, и еще кого-то.

– А теперь это «Улисс».

– Да... это мой личный вклад. В «Улиссе» я постарался вывести ирландскую прозу на уровень мировых шедевров и в полной мере выразить ирландский гений. Надеюсь, что он встанет в один ряд с самыми значительными книгами человечества, так

как задуман и написан в совершенно новом стиле. Если у нас, ирландцев, и есть национальное достоинство, то оно состоит в том, что мы не терпим принуждения. Поведение ирландца редко соответствует общепринятым правилам: ограничения наводят на него скуку. Поэтому я старался писать естественно, опираясь на чувство, полностью исключив все, что идет от разума. Чувство подсказало и генеральную линию, и мелкие детали моей книги. Когда пишешь, основываясь на чувстве, достигаешь непредсказуемого, а поскольку его источники располагаются на большей глубине, оно может оказаться более ценным, чем продукты интеллектуальных усилий. Когда мы идем от интеллекта, то все планируем заранее. К примеру, когда нам нужно описать какой-нибудь дом, мы пытаемся точно припомнить, как он выглядит, что, по сути, есть обыкновенная журналистика. А художник, который идет от чувственного восприятия, перестраивает этот дом, создавая значимый образ в единственно значимом мире – мире наших эмоций. Чем более тесны наши связи с реальным миром, чем более точно мы стараемся его изобразить, тем более мы отдаляемся от того, что действительно имеет значение. Когда пишешь, необходимо создавать впечатление, что внешний облик вещей постоянно меняется в зависимости от настроения, от минутного побуждения, и это полностью противоположно тому, что мы видим в неподвижном классическом стиле. Именно так я и поступал, когда писал «Работу в движении». Важно не то, что написано, а то, как писатель это пишет. С моей точки зрения, современный писатель должен быть прежде всего авантюристом, человеком, готовым разделить любые опасности и, если нужно, дать произведению поглотить себя целиком. Другими словами, мы должны писать, постоянно подвергаясь риску: в наше время все вещи вовлечены в поток изменений, и для того, чтобы иметь истинную ценность, современная литература должна отражать этот поток. В «Улиссе» я постарался изобразить многочисленные изменчивые состояния, из которых состоит социальная жизнь одного города, – все то, что его позорит, и все, что его возвеличивает. Иными словами, мы хотим избавиться от классической манеры с ее устойчивыми, жесткими структурами и теми ограничениями, которые она накладывает на наши чувства. С моей точки зрения, средневековое искусство гораздо более богато в эмо-

циональном плане, чем искусство классическое. Классицизм – это дворянское искусство, в наше время оно устарело, как и сами дворяне. Их ароматы благоухают, но я предпочитаю иные запахи. Я считаю, что книга не должна писаться по заранее разработанному плану. Когда пишешь, необходимо изменяться самому, подчиняясь, как я уже сказал, постоянным чувственным пульсациям собственной личности.

XII

Однажды вечером, когда я обратил внимание на то, сколь странной и различной бывает известность, разговор свернул на обсуждение этой темы.

– Вот, например, – сказал я, – бывает же такое: люди достигают славы в одном, а истинный талант их заключается совсем в другом – они известны как поэты, а на самом деле – превосходящие прозаики. Таков Ламартин⁹¹.

– Ламартин столь же плохой прозаик, как и поэт, – заявил Джойс.

– В целом, да, но за исключением одной его книги.

– Не могу сказать, что я его хорошо знаю, так как этот писатель не слишком меня привлекает: его романтизм преувеличен, мистицизм слишком банален, а образы избыточны, но стихотворение «Озеро» мне когда-то нравилось.

Ах, будем же любить: дни счастья скоротечны,
Как дым их легкий след!

Без пристани мы здесь, а время бесконечно
Течет – и нас уж нет...⁹²

– Я не вижу в этих строках ни оригинальности, ни искренности, – сказал я после того, как процитировал Джойсу эту строфу. – Возможно, это и впрямь его лучшее стихотворение, по крайней мере, его таковым считают. В самом деле, «Поэтические размышления» – его лучший стихотворный сборник. Я читал из Ламартина довольно много, поскольку он меня интересовал, а кроме того, я полагаю, что этот автор написал прозаический шедевр – «Грациэллу».

– Припоминаю, – сказал Джойс. – Я ее когда-то читал. Это история любовного приключения героя с одной молодень-

кой итальянкой, кажется, рыбачкой. Насколько я помню, это сплошной сентиментализм из розовой воды, где все то и дело заливаются слезами. По правде сказать, что я всегда вменял в вину Ламартину, так это полнейшее отсутствие искренности.

– Возможно, вы правы, – сказал я, – однако талант обретают в том месте, где его находят; здесь странно другое: человек может быть воплощением искренности, но если талант его совсем в другом, то это обстоятельство ему нисколько не помогает. Без таланта его произведение будто пирог из прокисшего теста. Но что касается «Грациэллы», то эта повесть по-настоящему трогательна. Проза Ламартина необычайно музыкальна: это писатель лирический – прямая противоположность писателю, которого я называю интеллектуальным.

– Могу предположить, что таким интеллектуальным писателем вы считаете меня, – заметил Джойс.

– Не вполне. Ваши первые произведения полны лиризма – некоторые новеллы из «Дублинцев», тот же «Портрет художника в юности», но «Улисс» – нет, и может быть, именно поэтому он меня не привлекает. Многие места в нем рассудочны, я же люблю вдохновение.

– Это зависит от того, что понимать под вдохновением, не так ли? Полагаю, что вы путаете романтический порыв с вдохновением. Я восхищаюсь таким вдохновением, которое относится не к темпераменту, а к логическому развитию выстроенной мысли, подобное вдохновение можно найти в «Путешествиях Гулливера», у Дефо или у Рабле. Что же касается Ламартина, то у него я вижу лишь половодье сентиментальных ощущений.

– И поэзии.

– Фальшивой поэзии, – поправил меня Джойс.

– Я готов признать, что «Грациэлла» – не шедевр в полном смысле слова. Его можно считать сентиментальным, но в нем жизнь описана так, как ее понимают многие люди: это жизнь у берегов Средиземного моря, под открытым небом. Она, конечно же, контрастирует с тем, что изображают современные книги, в большинстве своем урбанистические, описывающие искусственную жизнь, которую люди ведут в больших и малых городах.

– Это происходит потому, что в наше время города представляют первостепенный интерес, – сказал Джойс. – Наше время – эпоха господства урбанизма. Такая ситуация является следствием технического прогресса.

– В этом есть нечто от вырождения.

Джойс пожал плечами.

– Задача писателя, – сказал он, – изображать современную ему жизнь. Я выбрал Дублин потому, что это средоточие нынешней Ирландии, можно сказать, ее пульсирующее сердце. Делать вид, будто это не так, было бы притворством.

– Однако вернемся к «Грациэлле», – сказал я. – Я вовсе не считаю эту повесть образцом слащавого сентиментализма. Манера письма, которую Ламартин использует в «Грациэлле», незамысловата, в то же время остается впечатление, что книга полна тайны. Я думаю, что простое изображение событий всегда лучше описывает сущность людей, чем это делают вычурные современные произведения, которые превращают тайну в свой продукт и торгуют ею. В жизни таинственное чаще открывается нам через самые обыкновенные поступки, нежели тогда, когда нас заставляют часами вчитываться в скрупулезные наблюдения. Именно то, что мы не вдумываемся в поступки Грациэллы, и позволяет нам постичь ее сущность. Художник добивается впечатления, которое остается в нас, цветовой гаммой и тональностью слова, а не рассудочным анализом.

– Что касается роли слов, тут я могу с вами согласиться, – сказал Джойс. – Когда я писал «Улисса», то пытался передать цвет и тон Дублина словами, которые специально подбирал: серую и вместе с тем переливающуюся разными цветами атмосферу Дублина, его галлюцинаторные испарения, его неряшливый беспорядок, оживленную обстановку его баров, его социальную инертность – все это можно было изобразить лишь с помощью моей особой словесной текстуры. Идея и интрига не столь важны, как многим хотелось бы думать. Задача каждого произведения искусства – передать эмоцию, талант – это дар уметь передать эту эмоцию. Но я не понимаю вашего восхищения романтиками. Вот уж поистине, кто сам разрушил миф о себе, так это они.

– Этот миф все еще существует, – заявил я. – И будет существовать всегда.

– Возможно, но реализм возвращает вас к реальным событиям, на которых стоит мир: именно реальность, которая внезапно вторгается в жизнь, разрушает романтизм до основания. Романтические разочарования, несбыточные или неверно понятые идеалы делают несчастной жизнь многих людей. Можно сказать, что идеализм губителен для человека. Если же мы живем в реалистическом мире, как то делал первобытный человек, мы чувствуем себя гораздо лучше. Для этого мы и созданы. Природа лишена какого-либо романтического начала. Мы сами привносим в нее романтизм, а это – ошибочная, самовлюбленная позиция, нелепая, как всякое самолюбование. В «Улиссе» я пытался быть как можно ближе к реальности. В нем, конечно же, много юмора, так как, хотя положение человека в этом мире глубоко трагично, можно относиться к этому и с юмором. Несоответствие между тем, чем мы хотим быть, и тем, чем мы на самом деле являемся, слишком очевидно и достойно всяческого осмеяния, так что достаточно какому-нибудь комедианту споткнуться, выходя на сцену, как все готовы лопнуть от смеха. Вообразите себе, насколько смешнее будет выглядеть подобная ситуация, если на месте актера окажется пылкий романтик, бегущий на поиски своего романтизма. По этой причине в наше время мы восхищаемся первобытной эпохой. Первобытный человек интересовался только реальностью – той реальностью, которая, в конечном итоге, всегда побеждает.

XIII

Однажды вечером я случайно повстречал Джойса на Елисейских полях, и мы присели выпить аперитива в кафе Берри, под красным навесом на стульях цвета соломы, расставленных прямо на тротуаре. Было около шести часов, мимо нас к Триумфальной арке проносились машины. Над крышами домов по ту сторону улицы тускло небо, деревья, посаженные вдоль тротуаров, отсвечивали зеленью, тем глубоким переливающимся темно-зеленым цветом, который рождается от сочетания живого и искусственного освещения. Когда мы так сидели на террасе, попивая чинзано, Джойс процитировал несколько строк из поэмы «Бесплодная земля», которые явно потрясли его воображение:

О О О О Шехекеспировские шутки –
 Так элегантно
 Так интеллигентно
 «А что мне делать? Что мне делать?
 С распущенными волосами выбежать
 На улицу? А что нам делать завтра?
 Что делать вообще?»⁹³

По мере того, как он цитировал стихи, они меня вся больше и больше раздражали. Чувствуя мое настроение, он взглянул на меня и сказал:

– Вижу, что Элиот вас не вдохновляет.
 – Мне не нравятся именно эти стихи, а впрочем, у него есть прекрасные, легкие строки, например в «Суини среди соловьев»⁹⁴. Мне кажется, тем не менее, что поэт должен быть менее легкомысленным, – сказал я и, вспомнив несколько строк из «Сорделло»⁹⁵, процитировал их Джойсу:

Сорделло, та, кого ты заметил
 И мыслишь лучшей девушкой на свете,
 Не льсти себе, что на тропе пустынной,
 Где светлячки порхают, словно иней,
 И кипарис стремится в небосклон,
 Вечернею росой осеребрен,
 Элис, застыв в блаженном ожиданье,
 С тобою ждет запретного свиданья.
 Нет, уловив украдкой в январе
 Твой зов, она потупит на заре
 Апреля взгляд свой трепетный и робкий,
 И лишь в июле на тернистой тропке,
 Где лунный свет ее ланит бледней,
 Под старым вязом свидишься ты с ней*.

– Оцените серьезный тон этих строк, силу их эмоций, богатство образов.

Но Джойс раскритиковал их самым энергичным образом.

– Это сплошные штампы, – воскликнул он, – которые до тошноты затащали писатели, вы только послушайте: «на тропе пу-

* Перевод Николая Пальцева.

стынной», «светлячки», «кипарис», а эта девица, которая ждет его в лесу и не решается сказать «да» аж до апреля... Боже милостивый! Как нам все это надоело! Традиция, культивировавшая такие стихи, умирает, можно сказать, уже умерла.

– Может ли традиция когда-нибудь умереть? – спросил я. – Разве искусство – это не один и тот же прием, используемый тысячью разных способов?

– Браунинг употребляет немыслимое количество слов, – ответил Джойс, – все его персонажи, кем бы они ни были, говорят как высоколобые интеллектуалы – как будто крадутся волчьим шагом, все время путая следы, повторяясь и окончательно запутываясь в кружеве собственных слов. Положа руку на сердце, слышали ли вы, чтобы кто-нибудь разговаривал так, как персонажи Браунинга? А если слышали, то не казалось ли вам, что вы вот-вот сойдете с ума или одуреете? А «Бесплодная земля» отражает наше время: мы стараемся сбросить груз, копившийся годами и душивший всякую оригинальную мысль – все эти способы выражения, которые что-то значили в прошлом, но ничего не говорят сегодня. Вместо того чтобы плести логические цепочки, Элиот ищет образы, наполненные эмоциями, и это роднит его со всеми современными поэтами. Ведь вы не любите его именно потому, что он абсолютно нетрадиционен, не так ли?

– Это верно, – сказал я, – потому что я постоянно спрашиваю себя, а можно ли вообще писать вне традиции? Ведь что такое традиция, как не накопленная веками мудрость? Я признаю, что Элиот написал несколько неплохих стихотворений и даже поэм. Но «в целом» он меня не устраивает.

– А существует ли такой человек, который устраивал бы нас целиком и полностью? – спросил Джойс. – В особенности это касается Браунинга «в целом», на свете вряд ли найдется кто-нибудь, кто мог бы его переварить. По крайней мере Элиот в своих произведениях не вездесущ, как этот самый Браунинг.

После небольшой паузы я спросил его, что он думает о великом сопернике Браунинга – Теннисоне⁹⁶.

– Газон-Теннисон⁹⁷, – ответил он, используя ту же игру слов, что и в «Улиссе», – стыдливая обитель, поэт с интеллектом слабоумного.

– Он, по крайней мере, не такой урбанист, как Элиот, – возразил я.

– Да нет же, он суперурбанист! Он пишет вовсе не о диких полях и лесах, а о возделанных садах. Нет, Теннисона я не люблю. Попробуйте сравнить его с Донном⁹⁸, поэзия которого – не только поэзия, но и роскошная музыка. Я бы сказал, что рядом с ним Теннисон выглядит как человек, играющий на одной струне. Из всей любовной лирики, какая мне только известна, стихотворения Донна самые сложные, самые глубокие. На мой вкус, он слишком англичанин, гораздо в большей степени, чем Теннисон, так как английский ум, что бы там ни говорили, достаточно сложен; читая Донна, погружаешься в лабиринт мыслей и чувств. Каждая его поэма – это приключение, конец которого непредсказуем, – именно таким и должно быть литературное произведение. В реальной жизни вы никогда не знаете, куда способен завести вас ваш опыт, так же должно быть и в литературе. Именно это и делает ее привлекательной. Донн богат по-шекспировски, и по сравнению с ним даже знаменитые французские певцы куртуазной любви кажутся пигмеями. Это типичный представитель средневекового сознания, выразитель чисто английского гения, еще не упорядоченного влиянием классицизма. Донн и Чосер⁹⁹ – два чудных гения, влюбленных в жизнь, живших в ту пору, когда пуритане еще не наложили на нее свою ледяную длань. Классический стиль еще годился для язычества, однако в эпоху Возрождения он утратил свой объект. В таком жалком виде он и дожил до наших дней, все больше и больше слабея, и окончательно захирел как раз в творчестве Теннисона и оголенных телах Альма-Тадемы¹⁰⁰, нелепость которых просто потрясает.

То, что Джойс упомянул Альма-Тадему, не могло не вызвать моего любопытства. Первый раз на моей памяти он привел в пример творчество художника: он разделял точку зрения многих литераторов, считающих, что живопись – искусство низшего порядка. Музыка его действительно интересовала, но не живопись, и единственное изображение, которое я видел в его квартире – помимо семейных портретов, к которым он испытывал некие сентиментальные чувства, – была картина «Вид Делфта»¹⁰¹ Вермеера. Она висела над камином, и он считал ее прекрасным произведением искусства. Я думаю, одной

из причин, а вернее, главной причиной, почему она ему так нравилась, было то, что картина эта была портретом города.

Но современное искусство, по поводу которого было столько шума в Париже, оставляло его равнодушным. Такие фигуры, как Пикассо, Матисс, Брак, казалось, вовсе его не интересовали. Случилось так, что в качестве художественного критика «Геральд Трибьюн» я интересовался живописью гораздо больше, чем литературой, и в силу этого был в курсе всего, что делалось в области изобразительного искусства. Иногда, когда мы в очередной раз проходили мимо новой выставки картин на улице Сены – их было много в этом квартале, – я спрашивал, что он думает о последней работе Пикассо или новой картине Брака. Он едва бросал на них мрачный взгляд, полный равнодушия, без единого проблеска эмоций и после некоторой паузы спрашивал:

– Сколько они стоят?

Я не мог понять, как великий представитель современной литературы мог быть столь безучастен к произведениям, создаваемым в другой области искусства, с моей точки зрения – самой привлекательной в наше время.

Настоящей сенсацией были и русские балеты: я помню, что во время одного из первых представлений «Весны священной»¹⁰² зал сотрясал гул возбуждения. Сидя после спектакля в баре, я увидел, как фойе пересекла какая-то девица в полуразорванном вечернем платье, помнится, я тогда подумал, сколь же цивилизована эта нация, если страсть к искусству принимает в ней такой размах. Когда я спросил Джойса, нравится ли ему балет, он пожал плечами и сказал, что это его не интересует, однажды он уже побывал на подобном представлении, и второго раза ему не требуется. Он полагал, что значение балета сильно преувеличено, – это показалось мне настолько странным и непостижимым, что я усомнился в том, что верно расслышал его слова.

Он презирав, кажется, все виды артистической жизни Парижа. Причиной тому было либо непонимание, либо его чисто буржуазное опасение или, если хотите, предубеждение против всего новомодного – того, что он считал «жульничеством» – новизной, которая столь же быстро проходит, как и возникает.

Его странное отношение к живописи стало причиной такого же странного поступка. Однажды он сказал мне, что хочет, чтобы какой-нибудь художник нарисовал портрет его отца в Дублине, и спросил, не знаю ли я кого-то, кто мог бы это сделать. Я предложил Орпена¹⁰³, Пола Генри¹⁰⁴, но никакой реакции не увидел. Тогда я вспомнил о Патрике Тьохи¹⁰⁵, которого знал довольно смутно, добротном рисовальщике-реалисте, но не более того. Джойс тут же выбрал его из всех кандидатур, именно потому, как я понял, что тот знал в Дублине его отца. Вероятно, выбор Тьохи был сделан верно, потому что портрет в результате получился весьма недурным. Тогда Тьохи предложил приехать в Париж, чтобы нарисовать остальных членов семейства. Сам я в то время был в Ирландии, а когда приехал, то застал его уже на месте, и всякий раз, когда приходил к Джойсу, видел его сидящим на полу с зеркалом в руке, подправлявшим очередной портрет. Однако дело продвигалось не слишком успешно, так как они с Джойсом друг друга раздражали: не было никакого сомнения, что Джойсу надоело его постоянное присутствие в доме. Тьохи, в свою очередь, дошел почти до ручки, поскольку страдал нервной болезнью. Помню, как он поведал мне, что, по всей вероятности, у него на небе зреет нарыв, который готов прорваться прямо в мозг. Я посоветовал ему обратиться к врачу, но он ответил, что такого врача он найти не в состоянии... Вероятно, «это вообще невозможно», – говорил он в отчаянии.

Не знаю, была ли тому причиной зависть – типичная ржа, которая разъедает ирландцев, – но он принялся изводить Джойса. Вполне вероятно, что Тьохи, человек малопрятный, заурядный и провинциальный, да к тому же временами грубый, как истинный мужлан, в конце концов проникся к Джойсу, яркому и всемирно известному, лютой ненавистью. Однажды я позвал их обоих, его и Джойса, к себе на чай, на который пригласил также американских друзей. Тьохи взбежал по лестнице, обгоняя Джойса, и уселся на скамью у входа, а когда Джойс вошел, принялся бить в ладоши, изображая аплодисменты, что Джойса буквально разъярило. Когда разговор зашел о творчестве Джойса, Тьохи постоянно перебивал его из своего угла, повторяя: «Напишите бестселлер, я вам говорю, напишите бестселлер».

Хотел ли он этим сказать, что творчество Джойса ему не нравится, или грубо намекал, что, с его точки зрения, Джойс писал ради сенсации и денег, я не знаю, однако атмосферу он создал крайне неприятную.

В тот же вечер Тьохи свел знакомство с одной молодой американкой и позже, когда переехал в Штаты, прочно обосновался в ее фамильном доме, точно так же, как в свое время у Джойса. Она писала мне и жаловалась, что прелестные южанки окончательно вскружили ему голову, отчего он повел себя столь эксцентрично, что она приняла решение, «чтоб ноги ни одного ирландца тут не было в ближайшие пятьдесят лет». После этого от нее почти год не было писем, а потом я получил телеграмму: «Тьохи покончил жизнь самоубийством в Нью-Йорке. Можете вы что-нибудь сделать?» Но что я мог сделать, я даже не знал, что он в Нью-Йорке. Кажется, бедный малый законопатил окна мастерской газетами и пустил газ. Его нашли спустя две недели после смерти.

Когда я сообщил об этом Джойсу, он проявил полное равнодушие:

– Это меня несколько не удивляет. Он меня самого чуть не довел до самоубийства.

XIV

Имея в виду, как мне кажется, собственное творчество, Джойс как-то сказал:

– Причитать писателя за то, что его произведение написано не по законам логики, – жалкий критический прием. Цель произведения искусства состоит не в том, чтобы излагать факты, а в том, чтобы передать эмоцию. Многие, и самые лучшие произведения мировой литературы несут в себе даже следы абсурда. Возьмите хоть «Пармскую обитель», которую, по вашим словам, вы не любите. Никто не обращает внимания на ее сюжетные перипетии, так же дело обстоит и с «Путешествиями Гулливера». По правде сказать, если судить по тому, куда движется современное искусство, складывается впечатление, что все его виды стремятся к абстрактности музыки. Во всяком случае, все, что я сейчас пишу, преследует именно эту конечную цель, так как чем больше вы заставляете себя цепляться за реальные события, тем больше вы себя ограничиваете.

Интеллект должен управлять событиями, а не события интеллектom.

В тот раз я ничего ему не ответил, но размышляя об этом позже, понял, насколько расхожусь с Джойсом, так как реальные события, с моей точки зрения, гораздо более удивительны и разнообразны, чем то, что может создать человеческое воображение... Мне кажется, что задача писателя состоит в том, чтобы следовать за изумительной последовательностью реального хода вещей, а не относиться к нему свысока. Писатель, который полностью теряет интерес к реальным событиям жизни, как то сделал Джойс в «Поминках по Финнегану», возможно, вначале нас и удивит, однако в конечном счете мы ему этого не простим, потому что он как бы игнорирует существование той очевидной истины, с которой мы сталкиваемся каждый день. Самый распространенный вид человека – это вовсе не размышляющий интеллектual, а «человек чувствующий», эмоции которого, а возможно и вся жизнь построены на контакте с реальностью.

– Боюсь, что я не совсем понял, что вы понимаете под «человеком чувствующим», – сказал Джойс.

– Я имею в виду обычного среднего человека без особой цели в жизни, без амбиций, работающего, чтобы как-то свести концы с концами, удовольствия и желания которого ограничены его телом, который видит главный смысл в любовных приключениях, приятных сторонах жизни, которому эмоциональный контакт с обыденной каждодневной жизнью доставляет радость.

– Я не придаю этому персонажу столь большого значения, как вы, – ответил Джойс. – Для меня это фигура, вылепленная теми, у кого больше ума и характера: у него нет собственного мнения, все его мысли – плод чужого внушения.

– Быть может, он и не способен выработать самостоятельное мнение с ходу, но когда оно ему действительно потребуется, он его выработает, и тогда его мысли будут непоколебимы, и если литературное произведение не будет содержать необходимый для него элемент чувства, которое является сущностью его жизни, он такое произведение отвергнет. Возьмите Хемингуэя. Он преуспел, потому что он оригинален. Но его оригинальность вульгарна. Выбираемые им сюжеты и в самой

жизни являются тошнотворными, со временем точно так же от них стошнит и литературу. Его истории об алкоголиках, нимфоманках – это истории о людях, одиноко влачащих свое существование среди насилия, все они лишены глубоких чувств. Я готов поверить, что он современен. Но на мой вкус он современен чудовищно. К тому же все, что он сейчас пишет, скорее журналистика, нежели литература.

– Он приподнял ту завесу, которая разделяет литературу и жизнь, – сказал Джойс, – это пытается делать каждый писатель. Читали вы рассказ «Там где чисто, светло»?

– Да, – сказал я, – это один из лучших его рассказов, хотелось бы мне, чтобы такой степени совершенства достигали все его произведения.

– Это написано мастерски, – сказал Джойс с энтузиазмом. – По правде говоря, я считаю, что это лучший рассказ, который когда-либо был написан. Удивительно пронзительная вещь!

– Читали ли вы «Милого друга» Мопассана?

– Да, читал когда-то давно. Это живая и забавная книга, готов признать, я сказал бы даже, что в ней правдиво описана жизнь определенного социального класса в Париже 1880-х годов, но я не назвал бы ее великим произведением. Как все, что писал Мопассан, – это миниатюра, а не широкое полотно. Я пытался читать этот роман как серию великолепных новелл, но чего не мог принять всерьез, так это главного героя – Дюруа... этакого племенного бычка, французского сверхсамца.

– Этот племенной бычок занимает меня гораздо более боевых быков Хемингуэя, – не удержался я от реплики. – А кроме того, мне претит сам дух хемингуэевских рассказов, столь притягательный для него жестокий, грубый мир, мир спившихся людей. Быть может, это всего лишь мое личное предубеждение, но мне противно видеть, как человек тонет в алкогольном дурмане. Пьянство – это изощренная форма надругательства над всеми и надо всем. Оно способно запачкать все что угодно, и эту грязь я все время вижу в произведениях Хемингуэя.

– Не представляется ли вам столь же мерзким и совокупление?

– Вовсе нет, – сказал я, – в этом случае мы имеем дело с таинственным явлением, которое может в любой момент стать чем-то значительным и все изменить. Занятие любовью может пре-

вернуться в самую любовь, так часто происходит, и тогда возможности становятся безграничными.

– Как я понимаю, вы не согласны со святым Фомой Аквинским, утверждавшим, что совокупление – это смерть души?

– Полагаю, что с христианской точки зрения всякий физический контакт ведет к смерти души, однако поскольку я человек не набожный, то не слишком представляю себе, что такое «душа». Это слово имеет столько значений, что я не в состоянии сказать, которое из них наиболее ему соответствует.

Джойс пожал плечами и, отвернувшись, чтобы взять стакан, отпил из него, не отвечая мне и демонстрируя этим, как мне показалось, что с его точки зрения было бессмысленно обсуждать столь абстрактные вещи. Это было пустой тратой времени. Тогда я решил вернуться к тому, с чего мы начали этот разговор, – к рассуждениям о новелле.

– Нетрудно назвать авторов, которые пишут новеллы лучше, чем Хемингуэй: к примеру, Мериме. Его «Кармен» – настоящая «история», в том смысле, который вкладывают в это понятие французы, – компактная и колоритная.

– Готов признать, что она занимательна, – сказал Джойс, – но, как и все произведения французов, она кажется камерной по сравнению с рассказами того же Толстого. Я не считаю Мериме столь уж значительным писателем, но признателен ему за то, что материал его новеллы лег в основу либретто самой совершенной на свете оперы.

Ломать копыта по вопросу о том, что «Кармен» была самой совершенной оперой на свете, мне вовсе не хотелось, и поскольку меня довольно ловко поставили на место вместе с моим героем Мериме, я промолчал. В целом Джойс был очень рассудительным человеком и не допускал какой-либо пристрастности в разговоре, если только дело не касалось трех вещей: во-первых, значения Ибсена, затем – что представлялось мне довольно странным – достоинств оперы «Кармен» и, наконец, достоинств ресторанов, поскольку дурная пища могла вызвать у него серьезное раздражение. По поводу последнего приведу случай, который стал причиной нашего с ним разрыва. Это произошло в 1931 году, когда он находился в Лондоне, где занимался приготовлениями к собственной свадьбе¹⁰⁶, втайне надеясь, что посреди бурной людской активности этого города це-

ремония не привлечет особого внимания. Он снимал квартиру на одной из улиц с домами красного кирпича, бравших начало от Кенсингтон Хай-стрит. Он ненавидел дух Лондона, столь отличавшийся от привычных для него условий жизни на континенте, прежде всего в Париже, и, казалось, был особенно несчастлив и потерян в столь чуждой ему атмосфере.

Однажды вечером я заехал за ним на новенькой машине, которой очень гордился, чтобы отвезти на ужин в одну из гостиниц на Портсмутском шоссе. Это было довольно престижное заведение в старинном стиле, где ужин подавали в зале с дубовой обшивкой, при свечах, – именно здесь, согласно преданию, адмирал Нельсон имел обыкновение обедать с леди Гамильтон¹⁰⁷. По правде говоря, кухня там оказалась совсем не на высоте, и по мере того, как вечер близился к концу, я видел, что дурное расположение Джойса нарастало. Поскольку я знал его много лет, то могу сказать, что в подобном состоянии видел его впервые.

Когда мы сели в машину, чтобы вернуться в Лондон, я надеялся, что его гнев, да и мой, который, признаться, тоже во мне закипал, понемногу рассеется, однако мы все более и более раздражали друг друга.

Пока я вел машину по асфальтированной дороге, подобно сиреневой ленте расстилавшейся перед нами и проходящей между рядами деревьев, с обеих сторон окаймлявших Портсмутское шоссе, над нами, как облако, нависло тяжелое молчание. Я пытался сохранить спокойствие, потому что понял, что это настоящая ссора и примирение будет нелегким.

Так как мы давно не виделись – я некоторое время жил в Уотерфорде¹⁰⁸, в своем фамильном гнезде, – каждый из нас, как я понимал, за это время замкнулся в себе: Джойс ощущая себя всемирной знаменитостью, а я – никому не известным ничтожеством, что и вовлекло нас в мрачный конфликт на Портсмутской дороге.

В то же время жертвой его дурного настроения я быть не хотел, несмотря на то, что ощущал благодарность за всю ту доброту и тот интерес, которые он проявлял ко мне, пока я жил в Париже, постоянно страдая от одиночества. Пару раз я пытался завязать разговор, но эти попытки были пресечены в корне.

Затем Джойс, как я посчитал, пытаюсь превозмочь себя и продемонстрировать хоть какое-то дружелюбие, тихим голосом, как бы по секрету, сообщил:

– Я только что получил очень важное известие.

– Какое? – спросил я, думая, что речь идет о чем-то из области литературы.

– У Джорджо и Хелен в Париже родился сын.

По правде сказать, я не был поклонником домашних ценностей, который приходит в восторг при одном упоминании о детях. В тот период я вообще был сильно разочарован в мире и соглашался с оценкой, которую дал нашим отношениям с Джойсом Сэмюэль Беккет: «Они слишком затянулись».

– И это все? – ответил я.

– Важнее этого ничего не может быть, – сказал Джойс твердо и со значением.

Внезапная догадка пронзила меня. Фраза «важнее этого ничего не может быть» означала, что родился новый Джойс. До сих пор я пребываю в сомнении, так ли это было, поскольку по поводу своего таланта иногда Джойса настолько «заносило», что это граничило с психозом.

Как бы там ни было, как только эта простая мысль пришла мне в голову (должна же, в конце концов, самовлюбленность иметь границы!), гнев обуял меня с новой силой, и я сказал:

– Не могу понять, почему это так важно. Это происходит везде и со всеми каждый божий день.

Напряженное молчание царило между нами до самой Кенсингтон Хай-стрит. Когда я высадил его у дома, наше «до свидания» прозвучало очень холодно.

В последующие годы я, тем не менее, нанес ему визит, когда был в Париже. Но наши отношения никогда уже не стали такими, как были прежде.

В последний раз я встретился с ним в его новой парижской квартире вблизи Елисейских полей. Мы говорили о том, сколь противоречивыми были оценки его творчества. Когда я уже собрался уходить, он опустился в кресло в прихожей с тем опустошенным видом, который стал характерен для него в ту пору, и, вздохнув, сказал:

– Я начинаю думать, что мое творчество буржуазно.

Это замечание меня удивило. В самом деле, какое отношение искусство может иметь к социальному классу? Я задумался,

что могло стать причиной подобного суждения, и единственное, что пришло мне в голову, была критическая статья, опубликованная незадолго до этого в книге Уиндхема Льюиса¹⁰⁹. Это был злобный опус, густо одобренный политикой, язвительный и поверхностный.

– По правде сказать, я не вижу, при чем здесь социальный класс, – сказал я, поскольку мне казалось, что кого-кого, а Джойса меньше всего можно было заподозрить в классовых предпочтениях.

Когда я стоял на верхней ступеньке лестницы, мы оба подняли руки в прощальном приветствии: это было «последнее прости», хотя я этого еще не знал. Однажды утром, в начале войны, мне позвонили из «Айриш Таймс» с просьбой написать коротенькую заметку о Джойсе, который только что скончался. Эта новость потрясла меня как удар грома, я отошел от телефона подавленный, скорбя всей душой. Очень важная часть моей жизни в Париже была связана с мадам Джойс и с ним самим, оба они предложили мне свою дружбу – столь верную и близкую, что я как бы стал членом их семьи. Эта дружба не окончилась, она лишь потеряла свою силу, как это часто случается, когда отчуждение своим холодным касанием разъединяет друзей, чувства которых уже остыли благодаря времени и обстоятельствам, а отчасти из-за различия в характерах. Характеры людей могут слиться друг с другом на некоторое время, но когда это время истекает, мы вновь возвращаемся к одиночеству. Остается лишь воспоминание о восторге, некогда воодушевлявшем нас обоих; осколки этих воспоминаний я и попытался соединить в этой небольшой книге.

Комментарии

¹ *Бал Бюлье* – знаменитый танцевальный зал, созданный парижским распорядителем танцев Франсуа Бюлье (1796–1869) в конце 40-х годов в доме номер 31 по улице Обсерватории. Владелец зала несколько раз реставрировал его, придавая все более шикарный вид. Расцвет салона относится к 50-м годам XIX века. После смерти Бюлье салон деградировал и вновь вошел в моду лишь после Первой мировой войны, когда его стали посещать представители богемы. Окончательно салон был закрыт в 1940 году, а после Второй мировой войны его здание снесли, возведя на его месте Центр Бюлье, предназначенный для студентов Латинского квартала.

² *Дэвидсон, Джо* (1883–1952) – американский скульптор, приятель Артура Пауэра, потомок русско-еврейских эмигрантов, с 1907 года учился в Париже, а затем бывал там неоднократно. Считается мастером реалистического скульптурного портрета. Ему принадлежат бюсты известных современников: Рузвельта, Линкольна, Чарли Чаплина, Конан Дойла, Эйнштейна, Анатоля Франса, Андре Жида, Киплинга, Фрэнка Синатры и многих других. Среди скульптурных изображений Джойса есть и его работа.

³ *Сильвия Бич* (настоящее имя – Нэнси Вудбридж Бич, 1887–1962) – американская писательница и меценатка, сыгравшая большую роль в культурной жизни Парижа в 20–30-е годы, владелица книжного магазина «Шекспир и Компания», вокруг которого группировались многие англоязычные писатели, жившие в Париже, а также молодые французские писатели модернистского толка. Во время Второй мировой войны магазин был закрыт властями за то, что Сильвия Бич отказалась продать немецкому офицеру раритетное издание «Поминок по Финнегану».

⁴ *Клозери де Лила* (Closerie des Lilas) – знаменитое кафе, расположенное на пересечении бульвара Сен-Мишель и бульвара Монпарнас, которое охотно посещали представители парижской артистической богемы в эпоху рубежа веков и в 20–30-е годы XX века. Кафе находилось в непосредственной близости от Бал Бюлье. Его известность связана также с именем Хемингуэя, который именно там писал свой роман «Фиеста».

⁵ *Монфруж* – пригород Парижа, находившийся неподалеку от квартала Монпарнас. Со времен Второй империи квартал славился художниками, поскольку в нем были размещены мастерские по реставрации и украшению католических храмов Парижа.

⁶ *Мари Лорансен* (1883–1956) – французская художница, гравер, возлюбленная поэта Гийома Аполлинера. Художник Анри Руссо (1844–1910) изобразил их вместе на картине «Муза, вдохновляющая поэта» (1909). Мари Лорансен иллюстрировала книги известных художников, рисовала декорации для «Русских балетов» Дягилева, а с середины 20-х годов перешла к станковой живописи.

⁷ ...встреча Блума с Гертти Макдауэлл на пляже... – Имеется в виду сцена из тринадцатого эпизода романа «Улисс» – «Навсикая».

⁸ *Ормонд* (Ormond) – знаменитый Дублинский ресторан на одноименной набережной, описанный в романе Джойса «Улисс» в эпизоде «Сирены».

⁹ «Сопливо-зеленое море. Яйцещемящее море...» – Цитата из первого эпизода «Улисса» – «Телемак».

¹⁰ *Ночной город* (Nighttown) – квартал публичных домов, в котором происходит действие, описанное в эпизоде «Цирцея» романа «Улисс».

¹¹ *Синг*, Джон Миллингтон (1871–1909) – ирландский драматург, современник Джойса, связанный с движением Ирландского литературного возрождения. Как и Джойс, Синг много путешествовал по Европе, учился и часто жил в Париже.

¹² «*Свадьба лудильщика*» (1902–1907) – единственная комедия Синга, опубликована в 1908 году в Лондоне и поставлена на сцене уже после его смерти. Старуха *Мери Бёрн* – одна из ее персонажей.

¹³ *Национальный ирландский театр* – создан в 1898 году в Дублине по инициативе молодых драматургов, сторонников Ирландского литературного возрождения, в нем должны были ставиться кельтские и ирландские пьесы. В 1904 году преобразован в Театр Аббатства.

¹⁴ «*Враг народа*» (1882) – пьеса Ибсена, героем которой является доктор Стокман.

¹⁵ ...или полоумные «удалые молодцы»... – Намек на персонажа из пьесы Синга «Удалой молодец – гордость Запада» (1907).

¹⁶ «*Кукольный дом*» – пьеса Ибсена, написанная в 1879 году. В России она часто ставилась под названием «Нора».

¹⁷ «*У Фрэнсиса*» (Francis) – ресторан с видом на Эйфелеву башню, находящийся в настоящее время на площади д'Альма в самом «англоязычном» районе Парижа.

¹⁸ *Церковь св. Марии Магдалины* (Мадлен, как ее называют французы) находится в Париже на пересечении бульвара Малерба и бульвара Мадлен. Она была возведена в XIII веке, но множество раз пере-

страивалась, пока во времена Наполеона не получила окончательный вид, стилизованная под древнегреческий Парфенон.

¹⁹ *Грэфтон-стрит* (Grafton Street) – знаменитая улица Дублина между Стивенс-Грин парком и Тринити колледжем, на которой располагались магазины и рестораны.

²⁰ «*Два Магó*» (Deux Magots) – кафе на площади Сен-Жермен. Холл кафе украшают фигуры двух китайских торговцев (magot – гротескная статуэтка, урод, образина), откуда и название кафе. Первоначально так называлась редакция журнала, в которой позже расположилось одноименное кафе. Наиболее известные посетители кафе – Верлен, Рембо, Малларме, Жид, Пикассо, Аполлинер, Фолкнер, Хемингуэй и др.

²¹ *Адриенна Монье* (1892–1955) – подруга и соратница Сильвии Бич, французская поэтесса, переводчица и издатель. Ее магазин был столь же знаменит, что и «Шекспир и Компания». Адриенна Монье участвовала в переводах произведений Джойса на французский язык.

²² *Джеймс Кларенс Мэнган* (1803–1849) – ирландский поэт, единственный, кто удостоился эпитета «проклятый», участник национального движения за освобождение Ирландии, автор текста национального гимна. Мэнган был человеком слабого психического типа, страдал депрессиями, злоупотреблял алкоголем и наркотиками. Умер в возрасте 46 лет от холеры, разразившейся в годы знаменитого картофельного неурожая, который унес жизни более полутора миллионов ирландцев.

²³ *Патер*, Уолтер (1839–1894) – английский писатель и эстетик, автор автобиографической книги «Ребенок в доме» (1894) и серии статей о современных ему английских писателях и поэтах и художниках итальянского Возрождения. Его «Очерки по истории Ренессанса» (1873) оказали сильнейшее влияние на англоговорящих писателей Европы.

²⁴ *Нассау-стрит* – улица, идущая вдоль ограды Тринити колледжа, на которой и по сей день располагается большой книжный магазин.

²⁵ *Мередит*, Джордж (1828–1909) – английский поэт и романист, сторонник «интеллектуального действия» – идейного, а не сюжетного столкновения персонажей, имеющего, как правило, трагический конец.

²⁶ «*Эгоист*» (1879) – роман Дж. Мередита.

²⁷ *Гарди* (Харди), Томас (1840–1928) – английский писатель. «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей» (1891) и «Джуд Незаметный» (1896) – самые знаменитые его романы, вошедшие в золотой фонд мировой классики.

²⁸ ...*черный флаг*. – Роман «Тэсс из рода Д'Эрбервиллей» кончается казнью героини, о совершении которой, согласно традиции, сообщается с помощью черного флага, поднимаемого над тюрьмой.

²⁹ «Убийство в Красном амбаре» (Murder in the Red Barn) – викторианская мелодрама, в основу которой положено реальное преступление, произошедшее в Англии: некто Уильям Колдер задушил свою любовницу, скрыв тело жертвы в Красном амбаре. Процесс над убийцей был громким, а казнь привлекла множество публики: 11 августа 1828 года злодея повесили на городской площади, скелет его выставили в Королевском колледже хирургов, а протокол процесса дознания его преступления переплели в его же собственную кожу. Этот жуткий экспонат до сих пор находится в музее Святого Эдмунда в Соффолке.

³⁰ «Женщина, которая расплывается» – возможно, викторианская мелодрама.

³¹ «Династы» (1903–1908) – эпическая драма Т. Гарди, темой которой послужила история наполеоновских войн в Европе.

³² «Сказки просто так» (Just So Stories for Little Children, 1902) – рассказы о животных, написанные английским писателем Джозефом Редьярдом Киплингем (1865–1936) для детей. Сказка «Мотылек, который топнул ногой» входит в данный сборник.

³³ ...«отец Мэрфи»... – Джон Мэрфи (1753–1798) – один из вождей Ирландского национального восстания 1798 года, католический священник, ярый сторонник консервативного ирландского национализма.

³⁴ Тутанхамон – фараон XVIII династии эпохи Нового Царства древнеегипетской истории, правивший в 1333–1323 годах до н.э. Гробница Тутанхамона была открыта в Долине царей египтологом Говардом Картером (1874–1939) и археологом-любителем лордом Карнарвоном (1866–1923) в ноябре 1922 года и является единственным полностью сохранившимся древнеегипетским захоронением, благодаря чему научный мир получил доступ к большому числу оригинальных египетских артефактов.

³⁵ ...притча о полевых лилиях ... – Джойс имеет в виду одну из притч Нагорной проповеди Христа: «И об одежде что заботитесь? Посмотрите на полевые лилии, как они растут: не трудятся, не прядут; но говорю вам, что и Соломон во всей славе своей не одевался так, как всякая из них; если же траву полевую, которая сегодня есть, а завтра будет брошена в печь, Бог так одевает, кольми паче вас, маловеры!» (Мат. 6, 28–30).

³⁶ Театр Одеон – парижский театр, располагавшийся с 1797 по 1946 год в одном из знаменитых памятников архитектуры, построенном в 1779–1782 годах вблизи Люксембургского сада. Впоследствии он был присоединен к театру «Комеди Франсез», став одной из его сценических площадок под названием «Люксембургский зал», с 1959 по 1968 год существовал самостоятельно под названием «Театр де Франс»

и лишь в 1971 году обрел утраченное имя и вновь стал называться «Национальным театром Одеон».

³⁷ «Пармская обитель» (1839) – роман Стендаля.

³⁸ Приводя слова Джойса, Пауэр не совсем точно цитирует рассказ Тургенева «Льгов» из «Записок охотника». Упоминания священника там нет, как нет и последней фразы из приводимой цитаты.

³⁹ Мур, Джордж (1852–1933) – ирландский романист, поэт и драматург.

⁴⁰ ...дело Байуотерса-Томпсон... – знаменитый судебный процесс 1923 года. Эдит Томпсон (Edith Jessie Thompson, 1893–1923) и Фредерик Байуотерс (Frederick Edward Francis Bywaters, 1902–1923) – любовная пара, которая была осуждена и казнена за убийство мужа Эдит – Перси Томпсона. Таким образом, Эдит Томпсон оказалась одной из семнадцати женщин, подвергнутых казни через повешение в Великобритании в XX веке.

⁴¹ Олд-Бейли (Old Bailey) – центральный уголовный суд Лондона, рядом расположена Ньюгейтская тюрьма, во дворе которой исполнялись приговоры, вынесенные судом.

⁴² Илфорд – район западного Эссекса (Англия).

⁴³ Стрэнд – улица в деловой части Лондона.

⁴⁴ ...магазин Румплемейера... – Пауэр имеет в виду знаменитый чайный салон «Ангелина», открытый в Париже в 1903 году в доме 226 по улице Риволи венским кондитером Антоном Румплемейером. В салоне продавались вошедшие в то время в моду венские кондитерские изделия, в том числе и изобретенное самим Румплемейером пирожное «Монблан».

⁴⁵ ...как Боб Дорен оплакивает в кабаке Падди Дигнама... – сцена из двенадцатого эпизода «Улисса» – «Циклопы».

⁴⁶ Голуэй – порт на западном побережье Ирландии, родной город Норы Барнакль.

⁴⁷ ...недоношенные младенцы, ватные тампоны и запах дезинфекции. – В упоминаемом эпизоде «Улисса» действие происходит в Национальном родильном приюте.

⁴⁸ ...В сцене на Мэббот-стрит... в последней главе. – Эпизод «Цирцея», описывающий события, происходящие в публичном доме, и эпизод «Пенелопа», знаменитый монолог Молли Блум.

⁴⁹ Цитата из «Баллады Толстухи Марго» Вийона:

Отребью – отрепья, о чем же вздыхать?

Нет чести в бесчестье – ее не сыскать

В притоне, где стол наш и дом.

(Пер. Феликса Мендельсона)

Иной вариант (хуже по стилю, но точнее по лексике):

Отребье любим – с ним мы и живем,
Нам честь не в честь, она здесь ни при чем,
В борделе, где торгуем всем подряд.

(Пер. Юрия Кожевникова)

⁵⁰ Жид, Андре (1869–1951) – французский писатель. Как и Джойсу, Жиду пришлось в детстве наблюдать разлад в семье (отец его был протестантом, мать – католичкой), и, подобно Джойсу, он испытал нравственный кризис, в результате которого отверг основы морали, в которой был воспитан.

⁵¹ Лоти, Пьер (наст. имя – Жюльен Вио, 1850–1923) – французский писатель, который прославился описаниями экзотических стран. «Цветы скуки» (Fleurs d'ennui, 1882) – ранний роман Пьера Лоти.

⁵² «Пасторальная симфония» (1919) – один из самых мрачных романов Жида, героиня которого – слепая женщина – прозревает, но, увидев ужасную жизнь, которая творится вокруг, кончает жизнь самоубийством.

⁵³ «Тесные врата» (1909) – роман Жида, который считается образчиком «эстетизма» и «аморализма».

⁵⁴ Жакоб, Макс (1876–1944) – французский писатель, поэт и художник; упоминаемая ниже книга «Кинематома» написана им в 1920 году.

⁵⁵ Скотт-Монкриф, Чарльз Кеннет (1889–1930) – шотландский писатель, известен прежде всего как переводчик на английский язык романа Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

⁵⁶ «Утехи и дни» – ранний сборник новелл Марселя Пруста, изданный в 1896 году.

⁵⁷ «Унылая дачная жизнь мадам де Брейвес» – небольшой рассказ М. Пруста, опубликованный в журнале «Ревю бланш» в сентябре 1893 года. Считается лучшим рассказом сборника «Утехи и дни», куда он вошел позднее.

⁵⁸ Сен-Симон (Луи де Рувра де Сен-Симон, 1675–1755) – французский политический деятель, автор знаменитых «Мемуаров» об эпохе Людовика XIV, полностью опубликованных лишь через 75 лет после смерти автора, в 1829–1831 годах.

⁵⁹ Прадо – знаменитый музей в Мадриде, который начали строить, размещая в нем коллекции, еще при жизни Гойи. Окончательно музей сформировался и был достроен в конце 20-х годов XIX века.

⁶⁰ ...нашего квартала... Имеется в виду Монпарнас – квартал Парижа, где в то время селилась артистическая богема.

⁶¹ ...спрыгнув с крыши дома собственных родителей. – Модильяни познакомился с Жанной Эбютерн (1898–1920) в 1917 году. Она была моделью художника, а затем молодые люди полюбили друг друга и соединились, несмотря на протесты родителей Жанны. В 1918 году у них родилась дочь, но заключить законный брак они так и не успели. По легенде, умирающий Модильяни предложил Жанне уйти с ним вместе, и она покончила с собой сразу после его похорон, будучи беременной их вторым ребенком.

⁶² «Дом» (Dôme) – кафе-ресторан на углу бульвара Монпарнас и бульвара Распай, открытое в 1905 году, в эпоху, когда на Монпарнасе поселились многие художники-эмигранты из Испании и России. «Дом» часто посещали Диего Ривера, Модильяни и Пабло Пикассо.

⁶³ Монмартр – квартал Парижа, излюбленное место артистической богемы на рубеже веков. На Монмартре располагалось знаменитое пристанище художников Бато-Лавуар (см. примеч. 67). После Первой мировой войны его славу перенял квартал Монпарнас.

⁶⁴ ...две больших академии... – Имеются в виду Академия де ла Гранд Шомьер – художественная школа живописи и скульптуры, открытая в Париже в 1904 году швейцаркой Мартой Стетлер (1870–1945) и имевшая в начале XX века репутацию прекрасного учебного заведения (в настоящее время принадлежит семейству Шарпантье), и Академия Рансона, основанная в 1908 году художником Полем-Эмилем Рансоном (1864–1909).

⁶⁵ Беатрис Хастингс – английская поэтесса аристократического происхождения, которая стала натурщицей и любовницей Модильяни в 1914 году. Их бурные отношения были предметом многочисленных анекдотов в богемной среде. Через два года Беатрис сбежала от художника и больше никогда с ним не встречалась; в то же время лучшие его работы относят именно к тем годам, когда они были вместе.

⁶⁶ «Ротонда» (La Rotonde) – одно из знаменитых артистических кафе на Монпарнасе, основанное Виктором Либионом в 1910 году. Виктор Либион открыл художникам кредит, а иногда брал в уплату за обед их картины. Самыми знаменитыми посетителями кафе были Амедео Модильяни и Пабло Пикассо.

⁶⁷ Бато-Лавуар (Bateau-Lavoir), «Корабль-Прачечная» – общежитие на Монмартре без газа, электричества и водопровода, в котором располагались мастерские многих знаменитых художников, живших в Париже в начале XX века – Пикассо, Модильяни, Хуана Гриса, Жоржа Брака, Анри Матисса. Художники настолько бедствовали, что развешивали постиранное белье прямо в окнах. Дом своею формой напоминал корабль. От соединения этих двух реалий и произошло название.

⁶⁸ Мурасаки Сикибу (наст. фам. Фудзивара, ок. 978 – ок. 1016) – японская писательница аристократического происхождения, автор нра-

воописательного романа «Повесть о Гэндзи» (Гэндзи-моногатари), написанного в конце X-го – начале XI века.

⁶⁹ *Уэйли*, Артур (собственно *Arthur David Schloss*, 1889–1966) – английский переводчик-ориенталист. В его переводах 1910–1950-х годов европейские писатели познакомились не только с «Повестью о Гэндзи» Мурасаки Сикибу, но и с сочинениями Конфуция, стихами Бо Цзюйи и многими другими произведениями китайских авторов.

⁷⁰ *Фабрицио* дель Донго – герой романа Стендаля «Пармская обитель».

⁷¹ *Ларбо*, Валери (1881–1957) – французский писатель. Был одним из переводчиков романа Джойса «Улисс» на французский язык.

⁷² *Великая эпоха* – годы правления Людовика XIV (1643–1715) во Франции, явившиеся расцветом литературы и искусства, а также образцом галантной культуры.

⁷³ *Пантеон* – памятник архитектуры Парижа, храм, возведенный в самом центре Латинского квартала – на холме св. Женевьевы, строительство которого велось с 1764 по 1812 год.

⁷⁴ *Сент-Этьен-дю-Мон* – парижская церковь на площади св. Женевьевы, памятник архитектуры XIII века, фасад которой был перестроен в XVI–XVII веках в стиле ренессансной архитектуры.

⁷⁵ *Раймонд Луллий* (1235–1315) – испанский теолог, философ, поэт и мистик.

⁷⁶ *Дунс Скот*, Джон (ок. 1270–1308) – шотландский теолог и философ.

⁷⁷ *Альберт Великий* (ок. 1193–1280) – немецкий теолог и философ, святой католической церкви.

⁷⁸ *Собор Парижской Богоматери* – главный кафедральный собор Парижа. Возводился с 1163-го по 1245 год и достраивался вплоть до 1345-го. Является образцом готической архитектуры.

⁷⁹ *Центральный рынок* (*Les Halles*) – главный продовольственный рынок Парижа, существовавший с 1137 года, когда королем Франции Людовиком V на этом месте был построен новый квартал Бобур. С легкой руки Эмиля Золя он получил название «Чрево Парижа» и долгое время был опасным и грязным районом, наподобие московской Хитровки. Уже в середине XIX века рынок перестроили, возведя вместо открытых рядов крытые здания из металла и стекла. В 1972 году рынок был разобран, а на его месте разбит парк, под которым на четырех подземных уровнях расположился гигантский коммерческий центр.

⁸⁰ ...*мрачное здание с орнаментной вязью*... – Джойс имеет в виду церковь св. Евстафия – Сент-Эсташ (*glise Saint-Eustache*), находившуюся рядом с Центральным рынком. Церковь была возведена на этом месте в XIII веке, а затем вновь отстроена (работы продолжались с 1532

по 1637 год) в стиле Собора Парижской Богоматери, однако в ее отделку добавили ренессансные орнаменты.

⁸¹ Джойс цитирует строчку одного из «осужденных» стихотворений из сборника Бодлера «Цветы зла». Стихотворение озаглавлено «Дельфина и Ипполита» и входит в цикл «Проклятые женщины».

⁸² *Шартрский собор* – кафедральный собор Шартра, построенный в XII–XIII веках, образец готического искусства и главная архитектурная достопримечательность города. Витражи собора – одни из самых древних и красивых во Франции.

⁸³ *Собор Христа* (The Cathedral of the Holy Trinity или Christ Church Cathedral) – главный кафедральный собор Дублина, основан в 1031 году королем викингов Ситригом Силкенбердом для первого архиепископа Дублина Доната, пристройки датируются XII веком, реставрирован в XIX веке.

⁸⁴ *Йейтс*, Уильям Батлер (1865–1939) – ирландский поэт и драматург, современник и друг Джойса.

⁸⁵ *Уитмен*, Уолт (1819–1892) – американский поэт, автор единственной книги – «Листья травы», которую он писал всю жизнь, добавляя все новые и новые стихи в каждом переиздании.

⁸⁶ *Торо*, Генри Дэвид (1817–1862) – американский писатель, потомок канадских колонистов, имевших французских и шотландских предков.

⁸⁷ *Бернарден де Сен-Пьер*, Жак Анри (1737–1814) – французский писатель, автор ностальгической пасторали «Поль и Виргиния» (1787) и ряда утопических сочинений.

⁸⁸ *Шатобриан*, Франсуа-Рене де (1768–1848) – французский писатель.

⁸⁹ *Сервис*, Роберт Уильям (1874–1958) – канадский поэт и романист.

⁹⁰ См. примеч. 39.

⁹¹ *Ламартин*, Альфонс де (1790–1869) – французский поэт, прозаик, политический деятель.

⁹² Строки из элегии «Озеро» Ламартина приводятся в переводе Ивана Козлова.

⁹³ Строки из поэмы англо-американского поэта, критика и драматурга Томаса Стернса Элиота «Бесплодная земля» (1922). Перевод Андрея Сергеева.

⁹⁴ Побег глицинии окружают
Широкою золотую ухмылку;

Хозяйка с кем-то, не видно с кем,
Калякает в приоткрытую дверцу,
А за углом поют соловьи
У монастыря Иисусова Сердца,

Поют, как пели в кровавом лесу,
Презревши Агамемноновы стоны,
Пели, роняя жидкий помет
На саван, и без того оскверненный.

(Перевод Андрея Сергеева)

⁹⁵ «Сорделло» (1840) – поэма английского поэта Роберта Браунинга (1812–1889).

⁹⁶ Теннисон, Альфред (1809–1892) – английский поэт и драматург.

⁹⁷ *Газон-Теннисон* – насмешливое прозвище, которое дает поэту Джойс, основано на каламбуре, обыгрывающем фамилию Теннисона: в тексте Джойса используется форма Lawn-Tennison (по-английски lawn tennis – игра в теннис).

⁹⁸ Донн, Джон (1573–1631) – английский поэт и проповедник, творчество которого вместе с Джойсом превозносили Т.С. Элиот и У.Б. Йейтс, противопоставляя его романтикам.

⁹⁹ Чосер, Джефффри (ок. 1340–1400) – английский поэт.

¹⁰⁰ Альма Тадема, Лоуренс (1836–1912) – английский художник, вдохновленный классической античностью, писал картины на сюжеты древнеримской жизни.

¹⁰¹ «Вид Делфта» – картина, написанная Вермеером ок. 1658–1660 года, вдохновляла не только Джойса, но и Пруста, а также французского поэта и драматурга Поля Клоделя (1868–1955).

¹⁰² «Весна Священная» – балет Игоря Стравинского (1882–1971), оказавший сильное влияние на развитие музыки XX века. Во время премьеры балета, которая состоялась в Париже 29 мая 1913 года в Театре Елисейских полей, часть публики, не понявшая новой музыки, пришла в негодование и освистала артистов и композитора.

¹⁰³ Орпен (сэр Уильям Невэнхем Монтегю Орпен, 1878–1931) – английский и ирландский художник-портретист, представитель импрессионистической школы живописи.

¹⁰⁴ Пол Генри (Paul Henry, 1876–1958) – ирландский художник, писал в постимпрессионистском стиле. В 1919 году переехал в Дублин, где годом позже основал «Общество художников Дублина» (Society of Dublin Painters).

¹⁰⁵ Тьоху, Патрик (1894–1930) – ирландский художник, страдал маниакально-депрессивным психозом. В 1927 году переселился в США. Покончил жизнь самоубийством, отравившись газом. Портрет отца Джойса, выполненный им, считается одной из лучших его работ.

¹⁰⁶ ...приготовлениями к собственной свадьбе... – Официально брак Джойса и Норы Барнакль был зарегистрирован лишь 4 июля 1931 года, т.е. через 27 лет после их знакомства. За это время Нора родила

ему двух детей. Пауэр ошибочно указывает, что к моменту их бракосочетания у Джойса уже появился и внук (на самом деле Стивен Джойс родился 15 февраля 1932 года).

¹⁰⁷ ...где... адмирал Нельсон имел обыкновение обедать с леди Гамильтон... – Имеется в виду история любви знаменитого английского адмирала Горацио Нельсона (1758–1805) и жены английского дипломата Эммы Гамильтон (1765–1815), продолжавшаяся долгие годы и ставшая впоследствии одной из романтических легенд XIX века.

¹⁰⁸ ...жил в Уотерфорде... – Графство Уотерфорд и одноименный город находятся на юге Ирландии на берегу Атлантического океана.

¹⁰⁹ ...в книге Уиндхем Льюиса. – Перси Уиндхем Льюис (Percy Wyndham Lewis, 1882–1957) – английский художник, писатель и теоретик искусства, автор теории «вортицизма», не нашедшей серьезных сторонников и последователей.

Перевод и комментарии Е.Ю. Гениевой, Е.Л. Крепковой

Содержание

И снова Джойс...

Екатерина Гениева. <i>Вместо предисловия</i>	9
«Улисс» как «разорвавшаяся бомба»	11
Неверие. Изгнанничество. Слепота	22
Предтечи	33
<i>Licentia poetica</i>	45
«Камерная музыка»	68
Центр паралича.	73
Уже разрушен Мейстер...	86
«Любишь меня, люби мой зонтик!»	129
«Изгнанники»	129
«Джакомо Джойс»	134
Центра больше нет.	138
Блеск и нищета литературы.	206
Страсти по Джойсу.	244

Приложение

...И снова Джойс	259
----------------------------	-----

Артур Пауэр. *Беседы с Джеймсом Джойсом*

(Перевод и комментарии Е.Ю. Гениевой

и Е.Л. Крепковой) 271

Литературно-художественное издание

Екатерина Гениева
И снова Джойс...

Ответственный редактор
А.Г. Николаевская

Художественный редактор
Т.Н. Костерина

Корректор
Д.В. Савиных

Оператор компьютерной верстки
А.Ю. Бирюков

Оператор компьютерной верстки переплета
Е.В. Мелентьева

Всероссийская государственная
библиотека иностранной литературы
им. М.И. Рудомино

109189, Москва, ул. Николоямская, д. 1
Отдел реализации издательства: (495) 915-35-18
e-mail: synkova@libfl.ru

Подписано в печать 27.12.2010
Формат 60х90/16
Тираж 1000 экз.
Заказ №464.

Отпечатано в полном соответствии
с предоставленными файлами заказчика
в ОАО ИПК «Ульяновский Дом печати»
432980 г. Ульяновск, ул. Гончарова, д. 14.



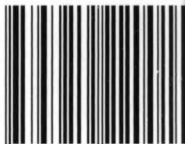
У любого текста может быть множество интерпретаций, особенно у такого, как текст Джеймса Джойса.

Книга Е.Ю.Гениевой – итог сорокалетнего приближения к великому ирландскому писателю Джойсу. Это и рассказ о драматической мировой и отечественной «одиссее» Джойса, и анализ его творчества – от ранних произведений до романа-шифра, романа-ребуса «Поминки по Финнегану»



ВГБИЛ
им. М.И.Рудомино

ISBN 978-5-91922-001-



9 785919 220015