

У · М · Б · Е · Р · Т · О



ПОЭТИКИ  
ДЖОЙСА

Умберто Эко  
**Поэтики Джойса**

«Corpus (АСТ)»

1966,1994,2002

УДК 821.111.09  
ББК 83.3(4Вел)

**Эко У.**

Поэтики Джойса / У. Эко — «Corpus (ACT)», 1966,1994,2002

ISBN 978-5-17-088293-9

Умберто Эко – всемирно известный итальянский писатель, историк культуры, философ, специалист по семиотике, член ведущих академий мира, лауреат крупнейших премий, его труды переведены на сорок языков. Автор бестселлеров «Имя розы», «Маятник Фуко» и «Остров накануне» в этой книге обращается к анализу творчества Джеймса Джойса, прослеживая весь литературный путь великого ирландца. Умберто Эко раскрывает мир Джойса, и в особенности двух его монументальных произведений: «Улисса» и «Финнеганова помина» («Поминок по Финнегану»). В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 821.111.09

ББК 83.3(4Вел)

ISBN 978-5-17-088293-9

© Эко У., 1966,1994,2002

© Corpus (ACT), 1966,1994,2002

# Содержание

I. Ранний Джойс	6
Католичество Джойса	10
Юношеские попытки	15
Портрет томиста в юности	18
Конец ознакомительного фрагмента.	21

# Умберто Эко Поэтики Джойса

Umberto Eco  
Le poetiche di Joyce

© RCS Libri S.p.A. 1966, 1994, 2002

## І. Ранний Джойс

*Steeled in the school of the old Aquinas.  
J. Joyce. The Holy Office<sup>1</sup>*

Многие художники оставили заметки о поэтике, описания своего творческого труда, целые эссе по вопросам эстетики. Но никто, кроме Джойса, не заставлял своих персонажей столько рассуждать о поэтике и эстетике. Легионы комментаторов обсуждали мысли о философии искусства, высказанные Стивеном Дедалом по поводу томистских утверждений о красоте, а многие другие извлекли из этих мыслей свои личные систематизации и общие взгляды на художественный факт. Далее, даже за пределами утверждений, высказываемых персонажами, в произведениях Джойса (особенно в таком романе, как «Улисс») проблемы структуры столь явственно просвечивают сквозь контекст, что представляет собою модель подразумеваемой поэтики, утверждаемой в самих прожилках произведения. Наконец, «Финнеганов помин» («Finnegans Wake») – это прежде всего целый трактат по поэтике, непрерывное описание универсума и произведения как Ersatz<sup>2</sup> этого универсума. Таким образом, читатель и комментатор постоянно подвергаются искушению вычленив поэтику, высказанную или подразумеваемую Джойсом, чтобы разьяснить его творчество и определить в понятиях самого Джойса те художественные решения, к которым он прибегает в своих произведениях.

Чтобы уберечься от подобных приемов, достаточно будет очевиднейшего факта: мы можем изложить поэтику Валери, Элиота, Стравинского, Рильке или Паунда, не обращаясь к творчеству этих авторов, и еще менее – к их биографии. Однако в случае Джойса, чтобы понять развитие его поэтики, нужно постоянно оглядываться на его духовное развитие или, скорее, на развитие того персонажа, который постоянно возвращается в ходе создания грандиозной биографической фрески, образуемой разными его произведениями, как бы этот персонаж ни назывался – Стивеном Дедалом, Блумом или Х.К. Иэрвикером (H.C. Earwicker). Таким образом, мы видим, что поэтика Джойса как некая отправная точка зрения, помогающая понять произведение, не имеет силы отсылки за его пределами, – напротив, она составляет неотъемлемую часть этого произведения, она проясняется и растолковывается самим произведением на различных фазах его развития.

Поэтому нужно задаться вопросом: нельзя ли усмотреть во всем opus<sup>3</sup> Джойса развитие некой поэтики – или даже, более того, диалектическую историю различных поэтик, противостоящих друг другу и взаимно друг друга дополняющих? И не разворачивается ли здесь история современных поэтик в игре их постоянных оппозиций и импликаций? В таком смысле разыскания в области поэтики Джойса привели бы нас к тому, чтобы заново пересмотреть судьбы современной культуры, дабы выработать для себя оперативную концепцию искусства, а в ней – эпистемологическую методологию в целях определения мира.

Проследим основные фазы интеллектуальной биографии Джойса. С детства (сначала – в колледже в Клонгоуз-Вуд, затем – в Бельведерском колледже) он воспитывался у отцов иезуитов по аскетическим методам святого Игнатия Лойолы, в духе культуры Контрреформации. В юности он, отчасти под влиянием своих наставников, а отчасти – удовлетворяя собственное любопытство, приближается (через фильтр схоластики, восходящей к эпохе после Тридентского собора) к мысли святого Фомы Аквинского, которую парадоксальным образом превра-

<sup>1</sup> «У старца Аквината в школе/Мой дух закалку получил». Дж. Джойс, «Святейший Синод» (англ.; пер. С.С. Хоружего; цит. по: Джойс. Т. III. С. 461).

<sup>2</sup> Эрзаца (нем.).

<sup>3</sup> Здесь: творчестве (лат.).

щает в знамя восстания. В то же самое время, примерно в шестнадцать лет, открытие Ибсена развернуло перед ним новые горизонты и новую художественную и нравственную проблематику. Через некоторое время в Университетском колледже в Дублине на его ортодоксию (уже давно подорванную в плане чувственности) обрушивается новый удар, нанесенный открытием Джордано Бруно. Одновременно с этим философским открытием происходит и другое, литературное: Д'Аннунцио (особенно его «Огонь»<sup>4</sup>). Между тем уже в течение нескольких лет различные ферменты, производимые новым расцветом ирландской литературы и драматургии, хотя и не внушая ему доверия, все же подавали немало подсказок. В возрасте от восемнадцати до двадцати лет Джойс читает «Les Poètes Maudits» («Проклятые поэты») Верлена, а затем – Гюисманса, Флобера и особенно «The Symbolist Movement in Literature» («Символистское движение в литературе») Артура Саймонса<sup>5</sup>, который именно в те годы стал открывать для англосаксонской культуры поэтики *fin de siècle*<sup>6</sup>. В 1903 году в Париже, в возрасте двадцати лет, схоластическая *forma mentis*<sup>7</sup> Джойса укрепляется благодаря чтению Аристотеля («О душе», «Метафизика», «Поэтика»). Но в то же самое время различные парижские встречи с современной культурой стимулируют его любопытство, а чтение «Les lauriers sont coupés» («Лавры сорваны») Эдуара Дюжардена<sup>8</sup> знакомит его с новыми повествовательными техниками.

Иными были интеллектуальные встречи юного Джойса (Фогаццаро<sup>9</sup>, Гауптман, теософия...). Однако в эти годы намечаются три главные линии влияния, которые мы обнаружим во всем творчестве Джойса и в его концепциях искусства. С одной стороны – философское влияние святого Фомы Аквинского, пережившее тяжелое испытание вследствие чтения Джордано Бруно, но отнюдь не сведенное на нет; с другой стороны, благодаря Ибсену – призыв к более тесной связи между искусством и нравственным долгом; наконец, фрагментарное, но глубоко проникающее (усвоенное скорее из культурной среды, нежели из книг) влияние символистских поэтов, все искушения декаданса, эстетический идеал жизни, посвященной искусству, и искусства как заместителя жизни – все это побуждает его разрешать великие проблемы духа в лаборатории языка<sup>10</sup>.

<sup>4</sup> Роман Габриэле Д'Аннунцио (1863—1938) «Огонь» (*Il Fuoco*) был написан в 1900 г. Русский перевод вышел в двенадцатитомном «Собрании сочинений» (СПб., [б. г.] под названием «Пламя».

<sup>5</sup> Саймонс (Symons) А. (1865—1945), наряду с У. Патером (см. прим. 50), был одним из главных теоретиков английского декаданса.

<sup>6</sup> Конца века (*фр.*).

<sup>7</sup> Форма мышления (*лат.*).

<sup>8</sup> Дюжарден (Dujardin) Э. (1861—1949) – французский поэт-символист (ученик Малларме), писатель и драматург, литературный и музыкальный критик, историк религии. Автор лирических драм «Антония» (1891—1893), «Марта и Мария» (1913), «Мистерия об умершем и воскресшем Боге» (1923), «Вечное возвращение» (1932). В романе «Лавры сорваны» (1887) применил технику «потока сознания». Дюжарден был также автором исследования «Внутренний монолог, его появление, его происхождение, его место в творчестве Джеймса Джойса и в современном романе» (1931), цитируемого У. Эко во второй главе настоящей книги.

<sup>9</sup> Антонио Фогаццаро (Fogazzaro, 1842—1911) – итальянский писатель и поэт, на рубеже XIX–XX вв. пользовавшийся широкой известностью. Автор поэмы «Миранда» (1874), цикла стихов «Вальсольда» (1876), романов «Призрак» (1881), «Даниэле Кортис» (1885), «Тайна поэта» (1888), трилогии о семействе Майрони («Отживший мирок», 1895; «Современный мирок», 1900; «Святой», 1905) и романа «Лейла». Спиритуалистические тенденции творчества Фогаццаро и его идеи церковной реформы в духе христианского социализма привели к тому, что в 1906 г. его роман «Святой» был включен Католической церковью в «Индекс запрещенных книг». Русские переводы: Полное собрание сочинений. М., 1911—1912; новеллы: «Итальянские новеллы 1860—1914». М. – Л., 1960.

<sup>10</sup> Сведения о воспитании и образовании Джойса см.: Richard Ellmann. *James Joyce* [Ричард Эллманн. «Джеймс Джойс»]. Oxford Un. Press, 1959; ит. пер.: Milano, Feltrinelli, 1964; в дальнейшем всегда будут указываться страницы английского издания. О влиянии Ибсена, символизма и натурализма, а также о кельтском возрождении см.: Harry Levin. *James Joyce* [Гарри Левин. «Джеймс Джойс»]. Norfolk, Connecticut, New Direction Books, 1941. Что касается символистского умянастроения и видения мира, то в этом вопросе особенно остроумен и пронизателен Эдмунд Уилсон (Edmund Wilson. *Axel's Castle* [«Замок Акселя»]. London, Charles Scribner's Sons, 1931). О французском и ирландском окружении, с особым вниманием к аналогиям из области поэтики, см.: David Hayman. *Joyce et Mallarwe* [Давид Эман. «Джойс и Малларме»]. Lettres Modernes, 1956. О списке книг, которые Джойс *наверняка* читал в годы своего воспитания и образования, см. Ellmann. Любопытно перечитать сочинение, написанное Джойсом в Университетском колледже в 1898–1899 гг. (тогда ему было шестнадцать лет) и опубликованное

Эти три влияния будут неизменно сказываться на всем дальнейшем развитии Джойса. Хотя горы прочитанных книг, разнообразные интересы, внимание Джойса к великим проблемам современной культуры (от глубинной психологии до физической теории относительности) позволят ему открыть новые аспекты вселенной (и в этом смысле очевидным образом повлияют на определение его поэтики), но отразятся они скорее на его памяти, нежели на его *forma mentis*. Приобретенный багаж познаний, совокупность новых данных – все это будет расплавлено и растворено в свете культурного и морального наследия, накопленного в юности.

Можно задаться вопросом: действительно ли даже открытие Вико, пусть и сыгравшее основополагающую роль в складывании его последнего произведения, коренным образом изменило умственную позицию Джойса, выработанную в юношеские годы? Джойс встречается с Вико уже будучи зрелым человеком, достоверно известно, что «Новую науку» он прочел, когда ему было уже за сорок<sup>11</sup>. Истолкование истории, принадлежащее Вико, стало костяком «Помина», но на деле историзм не изменил культурной позиции Джойса. Его видение исторических циклов будет включено скорее в рамку тревожных каббалистических умонастроений, более родственных влияниям, оказанным Возрождением, нежели современному историзму. Вико стал для Джойса полезным культурным опытом, но не эпизодом его внутренней жизни, как вынужден был признать и сам Джойс. «Вы верите в “Новую науку”?» – спросили его в одном из интервью, и он ответил: «Ни в какую науку я не верю, но сила моего воображения возрастает, когда я читаю Вико, тогда как при чтении Фрейда или Юнга этого не происходит»<sup>12</sup>. Таким образом, историзм был для Джойса не обращением в некую веру, а всего лишь культурным приобретением, одним среди многих, которое столкнулось и примирилось с другими приобретениями. Следуя линиям, намеченным наиболее важными влияниями, в его творчестве разворачивается сражение целой культуры, стремящейся слить воедино самые разрозненные свои элементы, разрешая в этом пространстве веками существовавшие противоречия.

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

Настоящее исследование, намеченное в таком смысле, нуждается в некоей путеводной нити, в некоем эвристическом намерении, исключающем возможность отвлечения и предлагающем известную линию разыскания, избранную в качестве рабочей гипотезы. Эту линию мы хотели бы увидеть в оппозиции между классической концепцией формы и потребностью в более гибкой и «открытой» формулировке творчества и мира, в диалектике порядка и случая, в контрасте между миром средневековых «Сумм» и современной науки и философии.

Использовать этот диалектический ключ позволяет нам сама ментальная структура Джойса: в некотором смысле его отход от хорошо знакомой ему ясности схоластической *forma mentis* и его выбор в пользу более современной и беспокойной проблематики основывается именно на открытии бруновского диалектического пространства контрастов и на принятии *coincidentia oppositorum*<sup>13</sup> Николая Кузанского. Искусство и жизнь, символизм и реализм, мир

---

ныне в *Critical Writings* («Критических сочинениях»). London, Faber & Faber, 1959) под названием *The Study of Languages* («Изучение языков»). Здесь мы находим в зародыше некоторые идеи, впоследствии ставшие определяющими в развитии поэтики Джойса: 1) дискурс должен сохранять равновесие и формальную строгость, даже если он выражает эмоции (теория безличности, поэтика юношеских сочинений); 2) величайший выразитель истины – язык (экспрессивнопознавательное использование формальных структур, техника как подлинное содержание произведения, поэтика «Улисса»); 3) история слов позволяет нам узнать историю людей (поэтика ФП, лингвистический эквивалент вечной идеальной истории Джамбаттиста Вико).

<sup>11</sup> См. Ellmann. Op. cit. P. 575. Однако к «Новой науке» Джойс подошел через Мишле (*Principes de philosophie d'histoire traduits de la Scienza Nuova de J.B. Vico* [«Основания философии истории, переведенные из «Новой науки» Дж.Б. Вико»]), как заключает из чтения «Помина» Джеймс С. Эйтертон (James S. Atherton. *The Books at the Wake* [«Книги на помине»]. New York, The Viking Press, 1960; у нас не раз будет повод обратиться к этому дотошному перечню книг, цитируемых или обыгрываемых в «Помина»).

<sup>12</sup> Ellmann. Op. cit. P. 814.

<sup>13</sup> Совпадения противоположностей (*лат.*).

классический и мир современный, жизнь эстетическая и жизнь повседневная, Стивен Дедал и Леопольд Блум, Шем и Шон, порядок и возможность – вот постоянные термины напряжения, корнящегося в этом теоретическом открытии. В творчестве Джойса полностью завершается позднесредневековый кризис схоластики и обретает форму космос, родившийся заново.

Но эта диалектика не выговорена достаточно отчетливо, она лишена совершенства тех идеальных триадических танцев, о которых философии, настроенные более оптимистически, рассказывают свои байки. Похоже на то, что, покуда ум Джойса доводит до конца свою элегантную кривую оппозиций и медиаций, в его подсознании будто бы возбуждается память о наследственной травме: Джойс отправляется от «Суммы», чтобы прийти к «Помину», от упорядоченного космоса схоластики – к формированию в языке образа расширяющейся Вселенной; но средневековое наследие, откуда он берет свое начало, не покидает его на всем его пути. Где-то в глубине, под той игрой оппозиций и их разрешений, в которую претворяется напор различных испытанных Джойсом культурных влияний, осуществляется иная оппозиция, более широкая и радикальная: между человеком средневековым, переживающим ностальгию по строго определенному миру, где он мог обитать, находя ясные указатели направления, и человеком современным, который чувствует потребность создать новую среду обитания, но еще не находит для этого устойчивых правил; правила эти двусмысленны и трудны, и его постоянно снедает ностальгия по утраченному детству. Как мы хотели бы показать, у Джойса окончательный выбор так и не совершается, и его диалектика, будучи более чем медиацией, предстает перед нами как развитие постоянной полярности и напряжения, так и не нашедшего себе удовлетворения. Такой вывод можно сделать исходя из многих аспектов его творчества; мы же сделаем этот вывод исходя из его *modus operandi*<sup>14</sup>. Анализ поэтики (или, скорее, поэтик) Джеймса Джойса станет, таким образом, попыткой анализа переходного момента современной культуры.

---

<sup>14</sup> Способа творчества (*лат.*).

## Католичество Джойса

«Я скажу, что я делать буду и чего не буду. Я не буду служить тому, во что больше не верю, будь то моя семья, моя родина или моя Церковь. Но я буду стараться выразить себя в том или ином виде жизни или искусства так свободно, как могу, и так полно, как могу, используя для защиты лишь то оружие, которым позволяю себе пользоваться: молчание, изгнание и хитроумие»<sup>15</sup>. В этом признании Стивена, обращенном к его другу Крэнли, юный Джойс излагает собственную программу изгнания: предпосылки ирландской традиции и иезуитского воспитания<sup>17</sup> теряют свой смысл как правило, в которое верят и которое соблюдают; путь, который завершится на последних страницах «Вещи в работе» («Work in Progress»), продолжается под знаком абсолютной духовной готовности ко всему.

Тем не менее, хотя веру Джойс оставил, религия по-прежнему не давала ему покоя. Следы прежней ортодоксии вновь и вновь проступают во всем его творчестве в форме глубоко личной мифологии и отчаянных богохульств, которые по-своему открывают постоянство аффектов. В критике много говорилось о «католичестве» Джойса, и это слово, несомненно, годится для того, чтобы выразить позицию человека, который, отвергнув догматическую субстанцию и в корне освободившись от данности морального опыта, все же сохранил, как умственную привычку, внешние формы некоего рационального здания и некую инстинктивную отзывчивость (нередко неосознанную), подверженную очарованию правил, обрядов, литургических действий и выражений. Разумеется, речь идет об отзывчивости à rebours<sup>18</sup>, из-за чего разговор о католичестве применительно к Джойсу слегка напоминает разговор о сыновней любви применительно к отношениям между Эдипом и Иокастой. Тем не менее, когда Генри Миллер оскорбляет Джойса, обзывая его потомком средневекового эрудита, в котором течет «поповская кровь», и говорит о его «морали анахорета, со всем онанизменным механизмом, предполагаемым такой жизнью», он с парадоксальным вероломством ухватывает некую черту, достойную внимания<sup>19</sup>. Когда Валери Ларбо<sup>20</sup> отмечает, что «Портрет» ближе к иезуитской казуистике, чем к французскому натурализму, он говорит лишь о том, что обычный читатель и так уже заметил, хотя в «Портрете» есть и еще кое-что: есть повествование, соотнесенное

<sup>15</sup> У. Эко цитирует итальянский перевод «Портрета художника в юности», сделанный Чезаре Павезе (*Dedalus* [«Дедал»]. Torino, Frasinelli, 1951. P. 315), и в дальнейшем в ссылках на это издание обозначает его сиглой *D*. Здесь и далее цитаты из «Портрета» (сокращенно ПХ) даются по русскому переводу М.П. Богословской-Бобровой (иногда с изменениями, всякий раз оговариваемыми), по изданию: Джойс Дж. Сочинения в трех томах. Т. I: Дублинцы. Портрет художника в юности. М.: Знаменитая книга, 1993. В данном случае адрес цитаты таков: ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 438 (пер. М.П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями). Все цитируемые переводы сверены с английским оригиналом по изданию: Joyce J. A. *Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Books, 1996 (далее сокращенно: Portrait96; в данном случае оригинальный текст см.: Portrait96. P. 281). – А. К.

<sup>16</sup> «Молчание, изгнание и хитроумие» (*англ.* «silence, exile, and cunning») – этот своеобразный девиз Джойса восходит к латинскому девизу Люсьена де Рюампре: «Fuge, late, tace» («Беги, скрывайся и молчи»); см.: Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале (Джойс. Т. III. С. 370).

<sup>17</sup> Об иезуитском воспитании Джойса см.: Sullivan K. *Joyce among the Jesuits* [Салливан К. «Джойс среди иезуитов»]. N. Y., 1958.

<sup>18</sup> Навыворот (*фр.*).

<sup>19</sup> См.: *L'universo della Morte* [«Вселенная Смерти»], in: *Max e fagociti bianchi* [«Макс и белые фагоциты»]. Milano, Mondadori, 1949.

<sup>20</sup> Ларбо (Larbaud) В. (1881—1957) – французский писатель. В 1896 г. вышел сборник его детских и юношеских стихов «Портик»; в 1908 г., под псевдонимом А.О. Барнабут (Barnabooth), – сборник «Поэмы для богатого любителя», переизданный в 1923 г. под заглавием «Стихи А.О. Барнабута»; в 1913 г. вышла его книга «А.О. Барнабут. Его полное собрание сочинений, иначе говоря: повесть, стихи и дневник». Ларбо был также автором сборника новелл «Любовники, счастливые любовники» (1923), ряда критических статей и переводов. Джойс оказал значительное влияние на Ларбо: в частности, последний перенял у него технику внутреннего монолога. Кроме того, Ларбо, бывший верным другом Джойса, принимал живое участие в литературной судьбе «Улисса» и редактировал французский перевод романа, в котором принимал участие сам Джойс (см. об этом подробнее: С.С. Хоружий. «Улисс» в русском зеркале»: Джойс. Т. III. С. 400, 408—409, 411, 418, 440).

с литургическими временами, вкус ко священному красноречию и нравственной интроспекции (вспомним проповедь об аде и исповедь), причем это не только проявление подражательного инстинкта повествователя, но всецелая приверженность известному психологическому климату. Странице Джойса, имитирующей проявления отверженной им позиции, не удается тем не менее превратиться в обвинительный акт: ее как будто бы проникает вкус неискоренимой привязанности, проявляющейся как раз единственно возможным для Джойса образом, то есть принимая некую *forma mentis*, выраженную посредством каденций некоего данного языка. Не случайно Томас Мертон обращается в католичество, читая «Портрет» и проходя тем самым путь, противоположный пути Стивена; и не потому, что пути Господни неисповедимы, но потому, что пути умонастроений Джойса странны и противоречивы, и католическая прожилка остается на этих путях в целостности и сохранности, хотя и по-своему, странным и необычным образом.

Бак Маллиган открывает «Улисс» возгласом «Introibo ad altare Dei»<sup>21</sup>, а ужасающая Черная Месса помещена в середину произведения; контрапунктом к эротическому экстазу Блума, к его непристойному и в то же время платоническому соращению Герти Мак-Дауэлл, служат моменты евхаристического богослужения, совершаемого преподобным Хьюгом в церкви неподалеку от пляжа; макароническая латынь, заключающая «Stephen Hero» («Стивена-героя»), которая возвращается в «Портрете» и появляется там и сям в «Улиссе», не на одном только лингвистическом плане отражает невоздержность средневековых вагантов; как у тех, кто оставил дисциплину, но не культурный багаж и не образ мышления, у Джойса остается чувство богохульства, совершаемого согласно литургическому обряду<sup>22</sup>. «Come up, you, fearful jesuit!»<sup>23</sup> – кричит Маллиган Стивену и чуть дальше поясняет: «Because you have the cursed jesuit strain in you, only it's injected the wrong way...»<sup>25</sup> А Крэнли в «Портрете» замечает Стивену, насколько удивительно, что ум его насквозь пропитан религией, которую, по словам самого Стивена, он отрицает<sup>27</sup>. И это действительно так, причем настолько, что отсылки к литургии Мессы самым неожиданным образом вводятся в центр каламбуров, из которых соткан «Финнеганов помин»<sup>28</sup>:

«Enterellbo add all taller Danis<sup>29</sup>; Per omnibus secular seekalarum<sup>30</sup>; Meac Coolp<sup>31</sup>; Meas minimas culpads!<sup>32</sup>; Crystal elation! Kyrielle elation!<sup>33</sup>; I believe in Dublin and the Sultan of Turkey<sup>34</sup>;

<sup>21</sup> «Подойду к алтарю Божию» (*лат.*).

<sup>22</sup> «От иезуитского воспитания у Джойса остался известный вкус к холодной и кощунственной иронии, воистину дьявольской», – отмечает Альберто Росси в предисловии к итальянскому переводу «Портрета». А брат Джойса, Станислав, в одном письме от 7 августа 1924 года (см.: Ellmann. Op. cit. P. 589) писал ему по поводу эпизода «Цирцея» из «Улисса»: «Он, несомненно, носит характер католический. Эта озабоченность самым низким уровнем естественных фактов, это назойливое и преувеличенно внимательное перебирание одной детали за другой, духовная подавленность, сопровождающая все это, – вполне в духе исповедальни. Твой темперамент, равно как и католическая моральность, по преимуществу сексуален. Крещение оставило в тебе сильную склонность думать дурно». См. также: Stanislaus Joyce. *My Brother's Keeper* [Станислав Джойс. «Смотритель за своим братом»]. London, Faber & Faber, 1958.

<sup>23</sup> *Ulysses*. New York, The Modern Library, 1934. P. 5.

<sup>24</sup> «Выходи, ты, иезуит трусливый!» (*англ.*; пер. В.А. Хинкиса и С.С. Хоружего с незначительными изменениями; см.: Джойс. Т. II. С. 5). Все переводы из «Улисса» сверены или заново сделаны по изданию: James Joyce. *Ulysses*. Penguin Books, 1992 (в дальнейшем – *Ulysses92*; в данном случае адрес цитаты таков: *Ulysses92*. P. 1).

<sup>25</sup> *Ulysses*. New York, The Modern Library, 1934. P. 10.

<sup>26</sup> «Потому что в тебе есть проклятая иезуитская жилка, только вставлена она неправильно...» (*англ.*; см. *Ulysses92*. P. 8).

<sup>27</sup> См.: ПХ, гл. V; Джойс. Т.I. С. 431; ср. *Portrait96*. P. 273.

<sup>28</sup> Ниже следуют несколько литургических формул на латинском, греческом и английском языках, кощунственно искаженных Джойсом в ФП. Я указываю точный адрес цитат и по возможности привожу исходные формулы (когда их удалось отождествить). При желании читатель может сам поупражняться в коверкании соответствующих русских фраз.

<sup>29</sup> ФП 336. 2—3: «Introibo ad altare Dei», т. е. «Подойду к алтарю Божию» (*лат.*).

<sup>30</sup> ФП 81. 8: «Per omnia saecula saeculorum», т. е. «Во все веки веков» (*лат.*).

<sup>31</sup> ФП 344. 31: «Mea culpa», т. е. «Моя вина» (*лат.*).

<sup>32</sup> ФП 483. 35: «Mea maxima culpa!», т. е. «Моя величайшая вина!» (*лат.*)

Trink off this scup and be bladdy orafferteed!<sup>35</sup>; Sussumcordials<sup>36</sup>; Grassy ass ago<sup>37</sup>; Eat a missal lest<sup>38</sup>; Bennydict hotfoots omnipudent stayers...»<sup>39</sup>

И в этих, и в других случаях можно усмотреть как чистый вкус к созвучиям, так и открытую пародийную тенденцию; однако всегда это попросту отзвуки воспоминаний, всплывающих из подсознания. И если в этих и других отзвуках подобраться к намерениям Джойса становится труднее, то более ясно и открыто проявляются две символические сверхструктуры, введенные в «Улисс» и в «Финнеганов помин»: в первом произведении треугольник Стивен – Блум – Молли становится фигурой Троицы (и только будучи понят в этом смысле, он обретает значение в ткани произведения), а во втором Х.К. Ирвикер, протагонист, обретает символический смысл козла отпущения, принимающего в себя все человечество («Here Comes Everybody»<sup>40</sup>), вовлеченное в падение и спасенное через воскресение. Лишенная всякой точно определенной теологической природы, имеющая дело со всеми мифами и всеми религиями, символическая фигура Н.С. Е., в которой смешиваются История и Человечество, тем не менее держится благодаря своей двойственной соотнесенности со Христом, искажаемым и опознаваемым в самом ходе событий<sup>41</sup>. В гуще этого циклического развития человеческой истории автор чувствует себя и жертвой, и логосом, *in honour bound to the cross of your own cruelfiction*<sup>42</sup>.

Но проявления католичества Джойса развиваются не только в этом русле. С одной стороны, проявляется это бахвальство, почти бессознательное (пусть даже *mal tournée*<sup>43</sup>, бесноватое); с другой же – открывается некая умственная позиция, ценная в плане творческой деятельности. С одной стороны – одержимость мифами, с другой – способ организации идей. Там – хранилище символов и фигур, отфильтрованных и почти поставленных на службу некоей иной вере, а здесь – умственные привычки, поставленные на службу еретическим «Суммулам». Это и есть второй момент католичества Джойса, и это момент схоластически-средневековый.

Джойс приписывает Стивену «искреннюю расположенность ко всему схоластическому, кроме разве что некоей предпосылки»<sup>44</sup>. И, согласно Гарри Левину, «тенденция к абстракции постоянно напоминает нам, что Джойс пришел к эстетике через теологию. Посредством своего искусства (не сделав этого посредством своей веры) он будет добиваться санкции святого Фомы Аквинского. В одном из неизданных фрагментов “Портрета” он признается, что вера его схоластична во всем, кроме предпосылок. Веру свою он утратил, но остался верен ортодоксальной системе. И даже в зрелых трудах он часто производит на нас впечатление человека, который остался реалистом в самом средневековом смысле слова»<sup>45</sup>.

Эта ментальная структура обнаруживается не только у раннего Джойса, более близкого к иезуитскому влиянию, ибо стиль рассуждений, за которыми постоянно надзирает силлогистическая дисциплина, остается таким же и в «Улиссе» – по крайней мере как отличительная черта

<sup>33</sup> ФП 528. 8: «Christe, eleison! Kyrie, eleison!», т. е. «Христе, помилуй! Господи, помилуй!» (*греч.*)

<sup>34</sup> ФП 266, прим. 1.

<sup>35</sup> ФП 345. 24—25.

<sup>36</sup> ФП 453. 26: «Sursum corda», т. е. «Сердца горé!» (*лат.*)

<sup>37</sup> ФП 252. 13: «Gratias ago», т. е. «Благодарю» (*лат.*)

<sup>38</sup> ФП 456. 18: «Ite, Missa est», т. е. «Идите, Месса завершена» (*лат.*)

<sup>39</sup> ФП 469. 23—24: «Benedictus es Tu, omnipotens Deus», т. е.: «Благословен Ты, всемогущий Боже» (*лат.*)

<sup>40</sup> «Сюда Приходит Всякий» (*англ.*)

<sup>41</sup> См.: Генри Мортон Робинсон (Henry Morton Robinson. *Hardst Crux Ever*, in: *A J.J. Miscellany* (M. Magalancr ed.), Carbondale, Second Series Southern Illinois Press, 1959. P. 195–207).

<sup>42</sup> ФП 192. 18; примерный перевод: «почетно пригвожденным ко кресту своего собственного расписания».

<sup>43</sup> Дурно направленное (*фр.*)

<sup>44</sup> См.: «Стивенгерой». У. Эко цитирует итальянский перевод Карло Линати (Carlo Linati. *Stefano Eroo*. Milano, Mondadori. P. 95) и в дальнейшем в ссылках на этот перевод обозначает его sigлой SE.

<sup>45</sup> См.: Harry Levin. Op. cit. P. 25.

Стивена, говорящего на публике и наедине с самим собой: вспомним монолог в третьей главе<sup>46</sup> или дискуссию в библиотеке<sup>47</sup>. Наконец, хотя в «Портрете» Стивен говорит на макаронической латыни в шутку, он же с величайшей серьезностью ставит вопросы такого рода: Действительно ли крещение, совершенное минеральной водой? Если украсть фунт стерлингов и с его помощью нажать состояние, то нужно ли потом возвращать фунт стерлингов – или же весь капитал?<sup>48</sup> Или, с большим проблемным остроумием: если некто в припадке ярости станет кром-сать топором деревянное полено и вырубит изображение коровы, то будет ли это изображение произведением искусства? И если нет, то почему?<sup>49</sup> Эти вопросы принадлежат к той же семье, что и те, которые доктора-схоластики ставили, обсуждая *quaestiones quodlibetales*<sup>50</sup> (один из них, обязанный своим появлением святому Фоме, таков: что сильнее определяет человеческую волю: вино, женщина или любовь к Богу?). И еще более явно схоластическое происхождение вопроса, не столько родственного казуистике эпохи Контрреформации (каковыми могли бы показаться предыдущие), но, как я сказал бы, вопроса филологически средневекового, который ставит наконец Стивен, спрашивая себя, не потому ли хорош портрет Моны Лизы, что ему приятно на него смотреть<sup>51</sup>.

Далее, можно задаться вопросом о том, насколько схоластицизм раннего Джойса субстанциален и насколько он – простая видимость (и потому даже не формален), не обязан ли он своим появлением попросту коварному вкусу к осквернению или даже попытке контрабандой пронести революционные идеи под шапочкой Ангельского Доктора<sup>52</sup> (техника, которой Стивен широко пользуется в спорах с профессорами колледжа). Тогда мышление в схоластической форме будет простым кокетством и определения святого Фомы будут для него всего лишь трамплинами, необходимыми для прыжка? Некоторые истолкователи склоняются к мысли о том, что вся долгая эстетическая дискуссия в пятой главе «Портрета» нужна лишь для того, чтобы продемонстрировать ничтожество усвоенной Стивеном схоластической эрудиции<sup>53</sup>. И действительно, невозможно отрицать, что со многих точек зрения приверженность Стивена схоластике – это приверженность ее наиболее формальным аспектам. По сути дела, сами средневековые и античные источники, называемые в «Портрете», очевидным образом восходят к эпохе Контрреформации, и мы видим, что цитируется «набор тонких изречений из поэтики и психологии Аристотеля и из “Synopsis Philosophiae Scholasticae ad mentem divi Thomae”»<sup>54</sup>. А о глубине мысли и о духовной широте подобных пособий мы знаем неплохо. Когда Крэнли спрашивает Стивена, почему он не становится протестантом, тот отвечает, что не видит причины оставлять «нелепость логичную и связную, чтобы принять другую, нелегичную и бессвязную»<sup>56</sup>. Так вот, Джойс-католик большей своей частью раскрывается именно

<sup>46</sup> См.: Джойс. Т. II. С. 42—58; *Ulysses*92. P. 45—65.

<sup>47</sup> См.: Джойс. Т. II. С. 201—240; *Ulysses*92. P. 235—280.

<sup>48</sup> См.: ПХ, гл. III: Джойс. Т.I. С. 301; *Portrait*96. P. 120.

<sup>49</sup> См.: ПХ, гл. V: Джойс. Т.I. С. 405; *Portrait*96. P. 243—244.

<sup>50</sup> Букв. «что угодно вопросы», т.е. любого свойства, какие угодно (*лат.*).

<sup>51</sup> См.: ПХ, гл. V: Джойс. Т.I. С. 405; *Portrait*96. P. 243.

<sup>52</sup> Ангельский Доктор (*лат.* *Doctor Angelicus*): почетное прозвание св. Фомы Аквинского.

<sup>53</sup> См.: William Powell Jones. *J.J. and the Common Reader* [Уильям Пауэлл Джонс. «Дж. Дж. и обычный читатель»]. Norman, Un. of Oklahoma Press, 1955. P. 34.

<sup>54</sup> В «Портрете» другие отсылки отсутствуют; из биографии Эллманна и собрания *Critical Writings* («Критических сочинений»). London, Faber & Faber, 1959) мы, однако же, узнаем о более пространных чтениях из святого Фомы и Аристотеля. О других предположениях относительно того, что именно читал Джойс из святого Фомы, см. основательную книгу: William T. Noon. *Joyce and Aquinas* [Уильям Т.Нун. «Джойс и Аквинат»]. New Haven, Yale Un. Press (London, Oxford University Press), 1957. О сделанных вручную выписках из прочитанных трудов св. Фомы и Аристотеля см.: J.J. Slocum & H. Canoon. *A Bibliography of J. J. [Дж. Дж. Слокам, Г. Канун. «Библиография Дж. Дж.»]*. New Haven, Yale University Press, 1953, разд. E.

<sup>55</sup> «Свод схоластической философии по учению святого Фомы» (*лат.*); ПХ, гл. V: см. Джойс. Т.I. С. 366; *Portrait*96. P. 198.

<sup>56</sup> См.: ПХ, гл. V; Джойс. Т.I. С. 435; *Portrait*96. P. 277.

здесь: он отвергает абсурдность, продолжая рассматривать ее как одержимость, но проникается любовью к связности. И в дальнейшем его творчестве будет, по сути дела, править эта одержимость формальной организацией. Хотя мир, конструируемый Джойсом, не имеет ничего общего с католическим мифом (который входит в этот мир искаженным и сведенным именно к мифу, к мифологическому репертуару, к багажу фигуральных выражений), тем не менее категории, определяющие этот мир, отбираются *ad mentem divi Thomae*<sup>57</sup>. Таковы они и в «Стивен-герое», и в «Портрете», и таковы они, пусть более косвенным образом, в «Улиссе»; и когда говорится о томистских категориях, думать нужно не только о тех формулах, которые Стивен может непринужденно использовать, чтобы припрятать под покровом традиционной корректности идеи новые и внушающие беспокойство. Думать нужно о целой умственной позиции, о стоящем за ней видении мира как Упорядоченного Космоса. Это видение универсума (а следовательно, и его отдельных форм, будь то в жизни или в искусстве) как целокупности, которой можно дать неоспоримое определение, в котором все находит свое место и свое обоснование, нашло свое самое возвышенное и самое полное выражение в великих средневековых «Суммах». Современная культура возникла как реакция на это иерархизированное видение универсума, но даже в противостоянии этому видению ей никогда не удавалось полностью отделаться от его очарования, от величественного удобства модели Порядка, в котором все находит свое оправдание. Мы скажем, что история современной культуры представляет собою не что иное, как постоянную оппозицию между потребностью в порядке и необходимостью разглядеть в мире форму изменчивую, открытую для случайности, пронизанную возможностями. Но всякий раз, когда предпринимались попытки определить это новое состояние универсума, в котором мы движемся, под руками оказывались формулы (пусть и переряженные) классического порядка.

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

---

<sup>57</sup> Согласно учению святого Фомы (*лат.*).

## Юношеские попытки

В начале века юному художнику примерно восемнадцать лет. Схоластическая культура, усвоенная им за время обучения в лицее, уже вступает в стадию кризиса. И именно в эти годы происходит встреча с Джордано Бруно, ставшая для Джойса тем же, чем на деле стала философия Бруно для современной мысли: мостиком от Средневековья к новому натурализму. В Джойсе вызревает тройное отречение, которое замкнет его в изгнании вплоть до самого конца. Теперь он уже оценил, что такое ересь, он знает и принимает ее: «Он сказал, что Бруно был чудовищным еретиком. Я ответил, что его чудовищно сожгли».<sup>58</sup><sup>59</sup>

Страхнув со своих плеч ортодоксию, Джойс открывается навстречу новым веяниям, приходящим к нему из ирландской литературной полемики, от великих проблем, волнующих мировую литературу: с одной стороны, символисты, поэты кельтского возрождения, Патер<sup>60</sup> и Уайльд; с другой – Ибсен и реализм Флобера (но также любовь последнего к хорошо написанной странице, к слову, его абсолютная преданность эстетическому идеалу).

В эти годы были написаны четыре основных текста: лекция «Drama and Life» («Драма и жизнь»), прочитанная в 1900 году, статья «Ibsen's New Drama» («Новая драма Ибсена»), опубликованная в том же году в «Fortnightly Review» («Двухнедельном обозрении»), памфлет «The Day of the Rabbement» («Торжество черни»), опубликованный в 1901 году, и, наконец, в 1902 году – эссе «James Clarence Mangan» («Джеймс-Кларенс Мэнган»<sup>61</sup>). В этих четырех сочинениях сгущены все противоречия, раздиравшие юного художника<sup>62</sup>.

В первых двух эссе мы присутствуем при том, как Джойс отстаивает непосредственные связи между театром и жизнью: театр должен представлять реальную жизнь, ту жизнь, которую «мы должны принимать такой, какой видим ее перед нашими глазами, женщин и мужчин, какими мы встречаем их в реальном мире, а не так, как мы могли бы узнать их в мире сказки». Тем не менее в этом безоговорочном воспроизведении жизни театр должен посредством сценического действия выявлять великие законы, кроющиеся где-то в глубине, голые и суровые, – законы, управляющие человеческими событиями. Таким образом, первостепенную свою цель искусство видит в истине: в истине не дидактической (поскольку Джойс, напротив, отстаивает абсолютную моральную нейтральность художественного изображения), но в истине чистой и простой, то есть в реальности. А что же красота? Поиски красоты ради нее самой содержат в себе нечто духовно вялое и грубо животное; красота ограничивается лишь поверхностью, фор-

<sup>58</sup> D. P. 318 (см. также SE. P. 218).

<sup>59</sup> ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 440 (пер. М.П. Богословской-Бобровой с незначительными изменениями; ср. Portrait 96. P. 285).

<sup>60</sup> Уолтер Патер (Пэйтер, 1839—1894) – английский писатель и критик. Автор работ о Колридже (1866) и Винкельмане (1867), книг «Поэзия Уильяма Морриса» (1868), «Очерки по истории Ренессанса» (1873, русский перевод под заглавием «Ренессанс», 1912), «Эстетическая поэзия», «Марий-эпикурец» (1885, русский перевод фрагментов, 1916), «Воображаемые портреты» (1887, русский перевод, 1908), «Оценки» (1889), «Платон и платонизм» (1893), автобиографии «Ребенок в доме» (1894, русский перевод, 1908), «Греческие очерки» и «Заметки на различные темы» (опубликованы в 1895).

<sup>61</sup> Мэнган (Mangan) Дж.-К. (1803—1849 – ирландский поэт, публиковаться начал с 1830 года. На его лирике, проникнутой пессимизмом и горьким юмором, сказались нищета, болезнь и неудавшаяся личная жизнь (напр., эпитафия «Безымянный», 1842, издана в 1849). Писал стихи на восточные мотивы, близкие по духу поэзии Байрона, а также на мотивы ирландских бардов и национального фольклора. В последние годы жизни создал несколько патристически-революционных стихотворений (напр., «Звук новой трубы», 1846; «Ирландский национальный гимн», 1848). Переводил немецкую поэзию (сборник «Anthologia Germanica», 1845), стихи и песни старинных ирландских поэтов. В память Мэнгана на одной из улиц Дублина установлен его бюст, на постаменте которого высечена фигура прекрасной героини его стихотворения «Печальная роза» (1846).

<sup>62</sup> См.: *Critical Writings* («Критические сочинения»). P. 38–83.

мой и потому представляет собою болезненную кончину искусства. Великое искусство устремлено только к преследованию истины<sup>63</sup>.

В сопоставлении с этим видимым обязательством живого контакта с повседневной реальностью еще более противоречивой выглядит позиция, выдержанная в «Торжестве черни», где дышит презрение к компромиссу с толпой, нечто вроде аскетического устремления к уединению и абсолютной изоляции художника: «Как говорил Ноланец, никто не может любить истинное и прекрасное, не испытывая отвращения к массе». Однако это еще могло бы быть проявлением сдержанности в плане практического контакта, отвержением компромисса с коммерцией, а не принятием какой-либо эстетической позиции, если бы эссе о Мэнгане не вводило нас в совсем иное измерение, поскольку Мэнган не был реалистом и не искал поэтической истины в изображении подлинно исторического, но, напротив, являл собою пример воображения, балансирующего на грани ясновидения, питаемого экзальтацией чувств, наркотиками и жизнью беспорядочной и эксцентричной. Его поэзия принадлежит скорее к направлению романтично-символическому, и его духовных братьев следует искать среди таких поэтов, как Нерваль или Бодлер. И именно этот аспект интересует Джойса, причем не только в юношеском эссе: в лекции о Мэнгане, читанной в Триесте в 1907 году, он будет долго распространяться об этой поэзии «ужасающих и величественных образов... этом востоке, воссозданном в пылающем сне... этом мире, окропленном умственной деятельностью, возбужденной опиумом»<sup>64</sup>.

Эти противоречия, пожалуй, могли бы быть плодом простой юношеской неумеренности, еще не нашедшей для себя точки равновесия, если бы на деле они не являлись как бы зародышами более глубоких противоречий, противоположных устремлений, продолжающих существовать на протяжении всего творчества Джойса. Причем сам он дает нам ключ к их пониманию в лекции от 1907 года, в одной фразе, которую он относит к Мэнгану, хотя она вполне подходит и к «случаю Джойса»: «Есть такие поэты, которые не только открывают нам новую фазу человеческого сознания, доселе неизвестную, но и обладают также сомнительной добродетелью: доводить в самих себе до конца тысячу противоречивых тенденций своего времени и быть, так сказать, складом новых сил». Таким образом, предлагая точное, беспощадное и все же глубокое и чрезвычайно энергичное изображение нашей повседневной человеческой жизни (а именно эта поэтика управляет рассказами сборника «Дублинцы» и описаниями в «Улиссе»), Джойс в то же время обнаруживает в Мэнгане пример поэзии, функция которой – нести откровение; в ней поэт опять же может достичь способности обладать истиной и сообщать ее другим, но лишь посредством красоты. Иными словами, ситуация меняется на противоположную; и когда в эссе о Мэнгане говорится о прекрасном как сиянии истинного, то мыслится при этом уже не истина, которая становится прекрасной как таковая, но красота беспричинная, возникающая благодаря вызывающей ее силе образа и становящаяся на деле единственной возможной истиной.

Даже в тех случаях, когда используются выражения, аналогичные таковым в рассуждении о драме, тон эссе о Мэнгане не вызывает сомнений: то, что там говорится, говорится на

<sup>63</sup> В этом эссе мы присутствуем при полемике с символистами (упоминается *Langueur* [«Томление»] Верлена): неправда, что сказать больше нечего и что мы вышли на мировую сцену слишком поздно, поскольку в каждом событии повседневной жизни в известной мере присутствует глубокая драматичность, готовая к тому, чтобы ее вывели на свет (а здесь – отсылка к Ибсену). Но наряду с защитой этой «sameness» («самости») повседневного существования, способного стать предметом поэзии, говорится о драме как о «символическом предчувствии» нашей глубинной природы; и не случайно драма Ибсена «Когда мы, мертвые, проснемся», которую Джойс рецензирует в «Новой драме Ибсена», выдержана в пламенных символических тонах, и та реальность, навстречу которой герои радостно идут в финале (причем делают они это в состоянии крайней экзальтации), – это двойственная витальность бури, в вихре которой жизнь и смерть отождествляются. Так эта «прекрасная и чудесная земная жизнь... неисследимая земная жизнь», о которой Ибсен говорит в третьем акте драмы, в замыслах юного критика смешивается с той «смертью», как «высшей формой жизни», на которую он намекает в эссе о Мэнгане (и к которой вернется в «Улиссе», сызнова вспоминая эту юношескую идею в ироническом тоне: Op. cit. P. 493; рус. пер.: Джойс. Т. II. С. 594; см. Ulysses92. P. 689).

<sup>64</sup> *Critical Writings* («Критические сочинения»). P. 175 и след

языке декадентства конца века, и Ибсен, несомненно, уступил место поэтам-символистам, но и не только им, а также некой неопределенной оккультистской культуре, которая просвечивает сквозь эти рассуждения и которую Джойс действительно усваивал в дублинском кружке А. Е., то есть Джорджа Расселла, мистика и теософа<sup>65</sup>.

Как же в мысли раннего Джойса могут сливаться друг с другом эти взаимно расходящиеся тенденции? Мы знаем, по крайней мере, как они сливаются в мысли Стивена Дедала, а потому знаем также, каким образом Джойс между 1904 и 1906 годами, когда он пишет «Стивена-героя», пытается обобщить те позиции, которые он занимал несколько лет назад. Лекция «Искусство и жизнь», которую Стивен читает в колледже перед членами *Literal and Historical Society*<sup>66</sup>, по сути дела, объединяет «Драму и жизнь» и «Дж.-К. Мэнгана». Хотя само название напоминает скорее лекцию об Ибсене, использованные аргументы, а зачастую и сами выражения взяты из лекции о Мэнгане. Таким образом, Джойс, определяя эстетику юного художника, выстраивает ее предпочтения и критические убеждения на эстетической основе, отмеченной подлинно символистской печатью. Однако есть одна поправка, простая поправка, которая полностью изменяет перспективу и заново утверждает важность схоластического образования: лекция Стивена строится по аристотелевским и томистским категориям.

Джойс хочет подчеркнуть значение нового театра и искусства, свободного от навязчивого морализирования. Он стремится восхвалить в Ибсене «великую силу объективности, его строгую решимость вырвать у жизни ее тайну, его абсолютное безразличие по отношению к общим законам, которые навязывают нам искусство, друзья и вежливые выражения» – и, наконец, его решение порвать со всеми условностями и законами буржуазного общества, почившего на своих собственных устоявшихся ценностях. Но эта полемика основывается на той концепции поэта и его творческой мощи, создающей новые реальности, которая восходит к эссе о Мэнгане и держится благодаря осторожному использованию томистской мысли.

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

<sup>65</sup> Не случайно лексика первого эссе о Мэнгане напоминает лексику работы об Уолтере Патере. Эстетику Патера близко напоминают фразы, подобные той, что завершает эссе: «...красота, сияние Истинного – это присутствие благодати, когда воображение интенсивно созерцает истину собственного бытия или зримый мир, и дух, исходящий из красоты и истины, – это святой дух радости. Только они и суть реальность, и только они творят и поддерживают жизнь... На этих бесконечных путях, окружающих нас со всех сторон в этой великой памяти, которая величественнее и щедрее нашей обычной памяти, ни один миг жизни и ни один момент приподнятости не пропадают даром: все те, кто писал благородно, писал не зря» (подобное сходство мы еще обнаружим далее). Но сама идея поэта как единственного спасителя человечества (того, кто один только придает жизни смысл) и восхваление такого существования, в котором беспорядочность совпадает с ясновидением, – это элементы символистскодекадентские. С другой стороны, содержащиеся здесь намеки на космическую «великую память» и на «чудо жизни, вечно обновляемой в имагипативном духе», – это элементы теософских учений, которые Джойс усвоил благодаря контактам с Йейтсом и с А.Е. В свете этих наблюдений определение Прекрасного как сияния Истинного окрашивается в двусмысленные тона: у него уже весьма мало общего как со схоластической и контрреформаторской формулой, так и с отсылкой к Флоберу, к которой Джойс, возможно, прибег сознательно (см.: Флобер. Письмо к мль Леруайе де Шантпи. 1857 г.; упоминается Элльманном в *Critical writings*. P. 14. N. 1). Теперь уже красота обосновывает истину, а не наоборот.

<sup>66</sup> Литературно-исторического общества (англ.).

## Портрет томиста в юности

Основные темы эстетики Стивена вкратце таковы: 1) разделение искусства на три жанра: лирический, эпический и драматический; 2) объективность и безличность произведения; 3) автономия искусства; 4) природа эстетической эмоции; 5) критерии прекрасного. Из этой последней темы возникает учение об эпифании<sup>67</sup>, рассматривающееся вместе с утверждениями о природе поэтического акта и о функции поэта, – утверждениями, тем или иным образом сопровождающими рассмотрение основополагающих проблем.

Дискуссия о жанрах носит характер несколько академический<sup>68</sup>. В лирике художник являет свой образ в непосредственном отношении к себе самому, тогда как в эпике он являет этот образ в опосредованном отношении к самому себе и к другим. Лирика – это «простейшее словесное облачение момента эмоции, ритмический возглас вроде того, которым тысячи лет тому назад человек подбадривал себя, когда греб веслом или тащил камни вверх по склону горы. Издающий такой возглас скорее осознает момент эмоции, нежели себя самого как переживающего эту эмоцию»<sup>69</sup>. Напротив, эпическая форма есть некое продление формы лирической, почти ее созревание, посредством которого достигается равноудаленность между поэтом, читателем и эмоциональным центром. Повествование идет уже не от первого лица, и индивидуальность художника как бы перетекает в фигуры и персонажи, «как жизненное море». Джойс приводит в качестве примера старинную английскую балладу «Турпин-герой», которая начинается от первого лица, а заканчивается от третьего. Далее добавляется драматическая форма:

«...когда это жизненное море разливается и взвихряется вокруг каждого действующего лица и наполняет их всех такой жизненной силой, что они (будь то мужчина или женщина) обретают собственную и неприкосновенную эстетическую жизнь. Личность автора – сначала выкрик, ритмический возглас, настроение, затем – плавное, мерцающее повествование. В конце концов она утончается до несуществования и, так сказать, обезличивается. Эстетический образ в драматической форме – это жизнь, очищенная человеческим воображением и спроецированная им вовне. Таинство эстетического творения, равно как и творения материального, свершилось. Художник, как Бог-Творец, остается внутри, позади, вне или поверх своего произведения: незримый, утончившийся до несуществования, равнодушно подпиливающий себе ногти»<sup>70</sup>.

Ясно, что, по меньшей мере теоретически, драматическая форма для Джойса представляет собою настоящую и подлинную форму искусства. И именно в этом контексте решительно выдвигается принцип *безличности* произведения искусства, типичный для поэтики Джойса. Когда Джойс разрабатывал эту теорию, он уже познакомился с аналогичными теориями Малларме<sup>71</sup> и наверняка учитывал английский перевод одного пассажа из «Crise de Vers» («Кризис стиха»), где проводится примечательная аналогия рассуждению Стивена:

<sup>67</sup> Эпифания (от греч. *эпифаномай*: «являться», «показываться»): зримое или слышимое (про)явление некоей силы, прежде всего божественной или сверхъестественной. О том смысле, в котором употреблял это слово Джойс, Умберто Эко подробно говорит ниже.

<sup>68</sup> У Аристотеля это разделение проводится в «Поэтике» 1447ab и в 1450, вплоть до 1462ab. У Джойса соответствующие пассажи см. в SEгл. XIX, *passim*, и в D (ПХ), гл. V. Это тройное разделение напоминает Нуну (Noon. Op. cit. P. 55) гегелевское разделение между символической, классической и романтической формами, а также шеллинговское: между лирической частностью, эпической бесконечностью и драматическим объединением общего и частного, реального и идеального. Гегель и Шеллинг были известны зрелому Джойсу, однако нет уверенности в том, что в этот момент своего становления он их учитывал.

<sup>69</sup> ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 406 (пер. М.П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср. Portrait 96. P. 244).

<sup>70</sup> ПХ, гл. V: см. Джойс. Т. I. С. 406 (пер. М.П. Богословской-Бобровой с некоторыми изменениями; ср. Portrait 96. P. 244—245).

<sup>71</sup> См.: Эман (Naman. Op. cit.), особенно т. I.

«L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisée; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur les pierreries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnel enthousiaste de la phrase»<sup>72,73</sup>.

Но проблема безличности художника, вне всякого сомнения, встала перед Джойсом также благодаря чтению в юношеские годы других авторов, и мы без труда можем проследить истоки этой концепции у того же Бодлера, Флобера и Йейтса<sup>74</sup>; с другой стороны, приходится тут же признать, что эта концепция носилась в воздухе всей англосаксонской среды той эпохи и впоследствии нашла свою окончательную систематизацию в сочинениях Паунда и Элиота – для последнего поэзия будет не «свободным движением эмоции, но бегством от эмоции», не «выражением личности, но бегством от личности»<sup>75</sup>.

Когда речь заходит об объективистской поэтике, на ум сама собою приходит «Поэтика» Аристотеля, и Джойс, несомненно, испытал влияние англосаксонской критики, привыкшей размышлять об искусстве в аристотелевских терминах. И когда эта традиция более или менее осознанно сказывается на формулировках Джойса, это видно по расхождениям между текстом «Портрета» и возможным источником, содержащимся в рассуждениях Малларме, цитированных выше. Поскольку (оставляя в стороне все терминологические аналогии), когда Малларме говорит о чистом произведении, где поэт исчезает, французский автор прекрасно осознает платоновскую концепцию, согласно которой Произведение стремится стать *Le Livre*<sup>76</sup>, безличным отражением Прекрасного как абсолютной сущности посредством *Verbe*<sup>77</sup>, ее выражающего. Поэтому для Малларме Произведение стремится быть безличным инструментом внушения, отсылающим за пределы самого себя как материального объекта, к миру метафизических архетипов<sup>78</sup>. Безличное произведение Джойса представляется, напротив, предметом, сосредото-

<sup>72</sup> S. Mallarmé. Oeuvres Complètes (С. Малларме. Полное собрание сочинений). Paris, Gallimard, 1945. P. 366.

<sup>73</sup> «Чистое произведение предполагает речевое исчезновение поэта, уступающего инициативу словам, сталкивающимся друг с другом в силу своего задействованного неравенства. Они освещаются взаимными отблесками, как воображаемая цепочка огней в драгоценных камнях, заменяя собою вздох, ощутимый в дыхании старинной лирической поэзии, и личную окраску фразы, исполненную энтузиазма» (*фр.*).

<sup>74</sup> Призыв к безличности Джойс обнаружил уже у Бодлера (*Sur Théophile Gautier* [«О Теофиле Готье»]), но низкая оценка, которую он дает этому поэту в юношеском эссе о Мэнгане (относя его поэзию к «литературе» в презрительном верленовском смысле), вынуждает нас не слишком учитывать это влияние. Напротив, более глубоким было влияние Флобера: «В “Мадам Бовари” нет ни слова правды. Это *полностью выдуманная* история; я не вложил в нее ничего ни из моих чувств, ни из моего существования. Иллюзия (если таковая имеется) происходит в силу *безличности* этого произведения. Это один из моих принципов: не нужно “вписывать” в него себя. Художник должен присутствовать в своем произведении, как Бог – в Творении: незримым и всемогущим; он чувствуется повсюду, но его нигде не видно» (Письмо к мль Леруайе де Шантпи, 18 марта 1857 г.). И опять же: художник «не должен выставлять напоказ свою личность. Я полагаю, что великое искусство – научно и безлично. Нужно усилием духа перенестись в персонажи, а не привлекать их к себе» («Переписка с Жорж Санд». Paris, CalmannLévy, 1904. VII. P. 53). И когда Пруст говорит, что Флобер выражал «собственные видения без вмешательства ума и чувств», и отмечает, что ему удавалось выразить новое видение мира единственно посредством нового использования союзов (*A proposito dello stile nuovo di Flaubert* [«По поводу нового стиля Флобера»] в *Giornale di lettura*, Einaudi, Torino, 1958), это наводит на мысли о некоторых фразах из эссе Джойса о Мэнгане, где говорится о великой поэзии как о «ритмической передаче некоей эмоции, которая иначе была бы непередаваема – по крайней мере, столь полно» (*Critical Writings*. P. 75). Что же касается влияния Йейтса, то все учение о «маске» – не что иное, как обоснование объективного коррелята собственной личности, некоего «антиЯ»: см. Уилсон (Wilson, *Axel's Castle* [«Замок Акселя»], эссе о Йейтсе). У Йейтса есть фразы, подчеркивающие, что ни один великий поэт не может быть сентиментален. И юный Джойс, когда Станислав спросил его о действительном предмете его любовной лирики, ответил: «Чтобы писать стихи о любви, не нужно быть влюбленным: художник пишет трагедии, но он в них не действует». См.: Ellmann. Op. cit. P. 64.

<sup>75</sup> См. статью *Tradizione e talento individuale* [«Традиция и индивидуальный талант»] in: *Il Bosco Sacro* [«Священный лес»]. Trad. da Anceschi. Milano, Muggiani, 1946 (английский оригинал [«Tradition and the Individual Talent»] см. в сборнике: «The Idea of Literature. The Foundations of English Criticism». М.: Progress Publishers. P. 213–220; цит. место: P. 220. – А. К.). О развитии этой идеи см.: *Sulla Poesia e sui Poeti* [«О поэзии и поэтах»]. Bompiani, Milano, 1960. P. 291.

<sup>76</sup> «Книгой» (с заглавной буквы, Книгой как таковой).

<sup>77</sup> «Слова» (с заглавной буквы).

<sup>78</sup> См. в особенности Guy Delfel. *L'esthétique de Mallarmé* [Ги Дельфель. «Эстетика Малларме»]. Paris, Flammarion, 1951). У Малларме есть поэтика «отсутствия» (как верно отмечает Марсель Раймон: Marcel Raymond. *Da Baudelaire al surrealismo*

точенным на самом себе, разрешающимся в самом себе, подражанием жизни, где все отсылки занимают внутреннее положение по отношению к эстетическому объекту, а этот объект стремится сам быть всем, стать суррогатом жизни, а не средством к дальнейшей, более совершенной жизни. В основе концепции Малларме лежат мистические амбиции, а концепция Джойса будет, напротив, стремиться к триумфу совершенного механизма, который исчерпывает свою функцию в самом себе<sup>79</sup>.

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

---

[ «От Бодлера к сюрреализму»]. Einaudi, Torino. P. 33–34), находящаяся на противоположном полюсе по отношению к поэтике зрелости у Джойса, которая, напротив, стремится высветить наибольшее количество возможных уровней конкретной жизни.

<sup>79</sup> Тем не менее возникает целый ряд проблем относительно верного истолкования понятия безличности: не определенное точно у Флобера (и еще менее у Элиота), оно представляется спорным и у самого Джойса. В статье *Mr. Masón Novels* («Романы мистера Мэйсона», от 1903 г., опубликована в дублинской *Daily Express*; см. *Critical Writings*. P. 130) он обращается к одному замечанию Леонардо, согласно которому творческий ум обладает тенденцией запечатлеть на том, что он создает, некий аналог собственного образа. И все разыскание о «Гамлете» в главе о библиотеке в «Улиссе» вращается вокруг произведения, становящегося прозрачным образом личной ситуации его автора. Но безличность означает как раз бегство от эмоций, а не отказ повествовать об эмоциях; для автобиографии или для психологических схем, типичных для того или иного автора, проблема состоит в том, чтобы стать объективным сплетением ритмов и символов. В этом смысле такое произведение, как произведение Джойса, может быть в одно и то же время огромной автобиографической фреской и замкнутым лингвистическим универсумом, который значим сам по себе, без каких-либо внешних отсылок: ни на уровне историографическом, ни на уровне метафизическом.

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.