

Маршалл Маклюэн¹

ДЖЕЙМС ДЖОЙС: ТРИВИАЛЬНОЕ И ЧЕТВЕРИАЛЬНОЕ

«We've had our day at triv and quad and writ our bit as intermidgets».

(I)

Многие были бы не против, чтобы кто-нибудь растолковал для них фразу Джойса, остроумно выпаленную последним в ответ на замечания критиков по поводу его языковых каламбуров: «Ну да, некоторые из них тривиальны, а некоторые так вообще — квадравиальны». Он и здесь не обошелся без своего фирменного трюка. Он хочет этой репликой сказать, что все его каламбуры — это буквально перекрестки значений на путях сообщения и что к тому же все его приемы, направленные на упорядочивание потока сообщений, заимствованы им, с одной стороны, из трех классических дисциплин, какими являются грамматика, логика и риторика, и, с другой стороны, из четвертого цикла: арифметики, геометрии, музыки и астрономии.

Во времена, когда Джойс обучался трем классическим дисциплинам в иезуитской школе, в Европе как раз наблюдалось возрождение интереса к древним практикам общения. Косвенным образом на этот факт повлияли исследования археологов и антропологов девятнадцатого столетия, обратившихся к культурам древнейшего прошлого. Новая наука свидетельствовала об огромной роли языка и письменности в возникновении общества и культурном обмене. Целостный междисциплинарный подход в изучении первобытных культур способствовал новому взгляду на язык как составляющую всего культурного пространства. Язык рассматривался в тесной связи с производством орудий труда и экономической жизнью древних народов. Он стал изучаться как неотъемлемая часть общественных процессов.

Тогда-то Джойс и открыл для себя Вико. «Новая наука», написанная в начале восемнадцатого века, описывала язык в качестве основного материала для антропологии и исторической науки. В ней говорилось, что сохранившиеся языки могут быть рассмотрены как действенные модели по отношению ко всей древнейшей культуре, так как посредством естественного языка устанавливается контакт с человеческим прошлым во всей его целостности. Средства, используемые грамматикой, этимологи-

¹ Маклюэн, Маршалл (McLuhan, Herbert Marshall) (1911–1980), также Мак-Люэн, Маклюэн, — канадский филолог, исследователь психологических и социальных последствий развития языка и средств массовой коммуникации. Автор концепций «Гутенберговской галактики», «глобальной деревни» и «электронного общества». Идеи Маклюэна, получившие распространение в 1960-х гг., пережили ренессанс в 1990-х гг. в связи с распространением персональных компьютеров и появлением «Всемирной паутины». В свое время был и поныне остается культовой фигурой западной гуманитарной мысли — «оракулом электронной эпохи». Особенный интерес представляют связи Маклюэна с литературой модернизма-авангарда. В 1943 г. он знакомится с английским художником и писателем Уиндемом Льюисом, главой английского авангарда первой половины XX в. Это знакомство сильно повлияло на мышление Маклюэна, и он посвятил многие свои культурно-критические работы новаторской литературе модернизма. Часть их собрана в книге «Внутренний ландшафт» (1969), откуда и взята нами для перевода статья о Джойсе. На русском языке вышли две книги Маклюэна: Понимание медиа: Внешние расширения человека / Пер. с англ. М., Жуковский, 2003, и Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. Киев, 2003.

ей и словообразованием, вполне могли бы быть нам свидетельством об экономическом, социальном и духовном развитии человечества. Если геология в силах восстановить историю Земли по глинистым и скалистым слоям почвы, то постулируемая *новая наука* с еще большими успехами могла бы основываться на живых человеческих языках. Прежде историками предпринимались попытки воссоздать модели каких-то отдельных сегментов человеческой предыстории. Но то были всего лишь гипотезы, базирующиеся на отрывочных данных. Ученому нового типа не придется больше довольствоваться выдумками, чтобы оживить человеческое прошлое, так как оно полностью наличествует в языке. Оно реально, добавил бы Джойс, в той же степени, в какой реальны события, отражаемые в кинохронике. У нас же есть возможность устроиться поудобнее и созерцать, как в грандиозной хронике под названием «Поминки по Финнегану» отображается всецелая история человечества, его прошлое и настоящее. Для этого нам понадобится особый глаз-анализатор, луч которого направлен на процессы, происходящие внутри и вокруг слов.

Джойс познакомился с такого рода стилистикой через символистов. Для последних характерным является то, что, например, верлибр мыслился как возврат к формальной ритмике древних литаний, гимнов, а также к традиции псалмов. Но все это новое искусство, замешенное на литургических практиках, было, по сути, переосмыслением классической риторики, ресурсы которой долгое время не были востребованы. Вплоть до восемнадцатого века риторика преподавалась в том виде, в каком она была сформулирована Цицероном и Квинтилианом. А собственно лингвистическая теория, на которой основывались позднее риторики, отошла на время в тень. Затем ньютонианская наука и вовсе отказалась от услуг классической риторики в пользу пространственных и изобразительных представлений об окружающем мире. С тех пор поэзия, от Томсона до Теннисона, описывала мир в терминах внешней изобразительности. Психология оперировала пространственными терминами. Категории времени, традиции и языка привлекались в минимальной степени. Именно к таким взглядам на язык и искусство обратилась поэзия конца девятнадцатого века. Символисты уже озабочены внутренним пейзажем мысли, в котором поэт, обращаясь сразу к нескольким временным пластам, делает человеческую историю своим собственным достоянием.

Важно уяснить себе, почему столь долгое время о древнем подходе к наукам предпочитали не вспоминать, тогда станет понятным современное возрождение интереса к ним. Смысл новой ситуации состоит в том, что современная антропология и психология пользуются грамматическими, логическими и риторическими методами в их древнейшем понимании, а не в средневековом или возрожденческом. Теория языка в ее современном виде во многом соотносится с полумагическими представлениями древних. Наши взгляды на язык как на нечто относящееся к жесту, действию и к целостному образу человека, являют собой гораздо более эффективный инструмент для анализа художественного стиля и искусства слова, чем любой из рационалистических подходов. Скажем, для Малларме, Валери, Джойса и Элиота риторические фигуры значимы как особые состояния человеческого духа. Последние исследования Эдварда Сепира и Б. Уорфа в области языка показали, что язык это нечто большее, чем складское помещение для научной мысли. Все существующие и возможные научные теории в зародышевой форме содержатся в языковой структуре соответствующих культур. Малларме еще в 1885 году сформулировал и использовал в своем творчестве теорию языка, объединяющую общую науку и филологию и известную в наши дни под именем «металингвистика». Как бы то ни было, подобные взгляды на язык были общим местом еще у Кратила, Варрона и Филона Иудейского. Они были известны и Отцам Церкви и лежат в основе основных традиций толкования Библии.

Если техника «четырёхуровневого толкования» снова востребована в качестве основной в новых критических теориях, то это потому, что сами поэтические творения, создающиеся начиная с 1880-х гг., требуют таких подходов для своего описания. В каждой из страниц «Поминок по Финнегану» есть что-то от лабиринтообразной сложности Священного Писания. А центральным мотивом «Поминок» является расшифровка некоего письма, откопанного в огороде курицей по кличке Белинда. Поуп написал свои «Ключи к Локону» в форме дотошного толкования символических смыслов своей поэмы. Джойс сочинил свое произведение в виде ключа, который призван ее же и отомкнуть. Кроме того, для Джойса, равно как и для св. Августина, науки тройного и четверного циклов образуют гармонический сплав словесности и науки, что, конечно же, справедливо и для любого толкователя Библии и лингвиста.

В качестве одного из примеров того, как древняя словесность соотносилась с циклом четырех искусств, можно привести трактат св. Августина «О музыке», представляющий собой рассуждение о ритмике, астрономии и просодии. Во времена св. Августина было принято рассматривать ритмику в соотношении с числами, с арифметикой, поскольку считалось, что космос построен на числовых закономерностях, а земная музыка всего лишь соответствовала более высокой музыке сфер. В эстетическом плане музыка мыслилась на пересечении поэтики и математики, грамматики и астрономии. Каждой букве алфавита соответствовало то или иное число, в точности как Рембо связывал гласные звуки с цветами. Таким образом, мысль, высказанная Рескином, о том, что в Средние века природа света трактовалась как состоящая из цветowych аккордов, показалась бы св. Августину очевидной и тривиальной, тогда как для Джойса она определяющая. К примеру, один из самых важных и глубоко укорененных мотивов в «Улиссе» — это эпизод, когда Стивен исполняет на пианолу у Беллы Коэн «ряд чистых квинт», подчеркивая своей игрой их ритуальную значительность, ведь «доминанта и тоника разделены наибольшим возможным интервалом, который... Есть обширнейший возможный эллипс. Сообразующийся с конечным возвратом. С октавой... Что пошло на край света, лишь бы не пересечься с самим собой. Бог, солнце, Шекспир, коммивояжер... Самый длинный обход есть кратчайший путь домой». Музыкальный аккорд выступает связующим звеном в цепи человеческого становления, возвышения души, движения светила по знакам зодиака, Воплощения и Вознесения, ментального лабиринта искусства и загрязненного лабиринта торговли. Все эти различные темы представлены в эпизоде «Цирцея» отнюдь не случайно. Они буквально пронизывают весь эпос, в котором все возможные искусства и науки объединяются на основе одного и того же солярного мифа, образующего любую эпическую структуру, включая гомеровскую. Любое происшествие становится точкой, в которой сходятся все искусства. Например, упомянутая тема возврата коммивояжера снова всплывает в эпизоде «Итака» в связи с Блумом в качестве Вечного Жида. «Техника» данного эпизода — «катехизис (безличная)».

И отбывший — нигде, никогда и никак не явился бы снова?

Вечно скитался б он, принуждаем одним собою, до крайних пределов своей кометной орбиты, за неподвижные звезды, солнца изменчивые, и зримые лишь телескопу планеты, и разные разности космоса, до крайних границ пространства, из земли в землю переходя, между народов, среди событий. Но где-то, едва различимо, он услышал бы и, словно того не желая, нудимый велением солнца, последовал зову вернуться.

(Пер. С. Хоружего)

Астрономия действует в «Улиссе» в двух режимах, Восточном и Западном, что вполне отвечает структуре произведения, движущегося вслед за солнцем, восходящим и заходящим. Более того, первый эпизод книги, поставленный в соответствие с

искусством теологии, носит литургический характер. Будучи одним из малых эпосов, содержащихся внутри основного сюжета «Улисса», он повествует о куске лимонного мыла, купленного Блумом рано утром. С одной стороны, кусок мыла представляет собой комический и сальный элемент в ритуальном лабиринте, преодолеваемом Блумом в тот день («Похищение локона» Поупа — тоже комико-эпическая поэма, со сходной улиссовской концовкой). Мыло провозглашает с небес:

Я и Блум, мы всех важней, всякий видит сам:
Придает он блеск земле, я же — небесам.

С другой стороны, мыло предстает как символ благодати, объединяющий земное и звездное, герметичное и астрологичное, лабиринты Востока и Запада. Оба уровня реальности, находящиеся в противоборстве в течение всего Блумодня, обретают, таким образом, примирение где-то в звездных далях. В качестве другого знаменания о примирении Блума и Стивена в том же самом контексте косвенным образом возникает Данте. Данте, подобно Джойсу и Элиоту, использует благодать как символ согласия между Востоком и Западом. Согласие, однако, не означает слияния. Об этом отчетливо говорится в эпизоде «Итака», в котором Блумово «восточное» кредо о совершенствовании, «процесс конвульсивных метаморфоз от младенчества через зрелость к распаду» (X) сопоставляется со стивеновским «западным» путем: «Он утверждал собственную значимость как сознающего и рассуждающего животного, путем силлогизмов продвигающегося от известного к неизвестному, и как сознающего и рассуждающего реагента между микро- и макрокосмом, неотменимо воздвигнутыми над неопределенностью пустоты» (X). Контрапункт этих двух лабиринтов проводится по всему тексту «Улисса». Первый — «Восточный», герметичный, земной и телесный, продвигающийся перистальтическими конвульсиями к метаморфозе (как пример — марксистский историческо-диалектический материализм). Второй — «Западный», когнитивный лабиринт, построенный на языке и на аналогиях и сознающий самого себя. Джойс, истинный мастер аналогий, не сводит эти реальности к общему знаменателю, позволяя их неотменимым модальностям играть между собой в примирение, не сливаясь при этом в одну массу. Если огрублять, эти два образа действия отсылают, соответственно, к четверному и тройному циклам наук.

Блуму в «Улиссе» приходится переплывать океан превращений. Задачи его приключений лежат в социальной, этической, политической плоскостях, по сравнению с чисто духовными поисками Стивена. В прорисовке этих тематических линий Джойс следует классическим образцам строгости, что мог бы по-настоящему оценить читатель, знакомый с традиционными циклами из трех и четырех наук. По слову св. Фомы (О Троице V, 3), «Эти дисциплины известны как тривиум и квадравиум, так как по ним, как по дорожкам, пылкий ум приходит к тайнам философии». Они вводят учащегося в мир науки.

Во время как в трактате «О музыке» св. Августина речь идет о традиционном подходе к рассмотрению взаимосвязей между ритмикой и астрономией, в его работе «О христианском учении» тройной и четверной циклы наук ставятся в соотношение с библейской экзегезой и священным красноречием. Эта идея выглядит как приобщение Цицероновского идеала о *doctus orator* к новым задачам христианских богословов и учителей Церкви.

В этом отношении трактат Цицерона «Об ораторе» — проповедь классического гуманизма, попытка увязать всю греко-римскую культуру в образе идеального оратора. В таком виде эта идея существенна не только для св. Августина и св. Иеронима,

но и для большинства средневековых и ренессансных пособий для принцев и придворной знати. Впрочем, это не просто некий свод древних культурных правил, ведь сам Цицерон сознательно следует линии досократиков. Его чаяния направлены на формирование совершенного во всех практических отношениях человека, нежели ученого и размышляющего мужа. Следовательно, он скорее идет по стопам Изосократа и софистов, чем Сократа, Платона и Аристотеля. Эти его предпочтения, а также конфликт, воспоследовавший этому, явились определяющими для культуры всей Западной Европы вплоть до настоящего момента. Джойс дает прозвучать всем эти темам в своей книге. Его Блум чем-то напоминает благоразумного гомеровского «мастера на все руки» и одновременно цicerоновского оратора.

Поскольку в Гутенбергову эпоху, ту, о которой шла речь, основной областью риторики и общественного управления является реклама, Блум предстает в романе в образе рекламщика, составителя текстов и агента. Он начитан, энциклопедически образован и способен подобно цicerоновскому оратору красноречиво излагать мысли на любую тему. Вот что говорит Гражданин в эпизоде «Циклопы»:

Клянусь моими подштанниками, если подымешь с полу соломину и скажешь этому Блуму: *Гляди, Блум. Видишь эту соломину? Это соломина*, — клянусь троюродной бабкой, он будет про нее толковать битый час, я точно вам говорю, и не запнется ни разу.

В это же самое время наш Блум уже где-то в другом месте изучает «Ужасные разоблачения Марии Монк» и «Метафизику» Аристотеля. У Блума как человека всячески образованного и сознательного гражданина мыслительный горизонт простирается от самых небес до земли, включая при этом, что характерно, все стороны общественной жизни. Относительно условий современной жизни Джойс характеризует Блума по всем законам классической риторики как непревзойденного оратора и, как у Гомера, «мастера на все руки».

«Каковы обычно бывали его последние размышления?

О некой единственной и уникальной рекламе, невиданной новинке рекламного дела, поражающей изумлением прохожих, очищенной от всего стороннего, сведенной лишь к самому броскому и простому, целиком обозримой с одного взгляда и сообразной с темами современной жизни».

Идеальный оратор будет представлять собой человека энциклопедических знаний, потому как обучение всегда предшествует красноречию. И раз уж он будет всемогущим гражданином, он будет красноречив по любому поводу, касающемуся корпоративной жизни. Но красноречие требует развитого чувства такта, ощущения ответственности за свои слова и умения вставить слово, где надо. Весь Блумов день — продолжительная демонстрация Блумова утонченного чувства слога. Но высокий стиль в языке или в поведении из всех вещей, как заметил Аристотель в согласии со всей античной мыслью, является самой сложной, требующей живого чувства восприятия реальности и реакции на меняющиеся обстоятельства времени, места и человеческих отношений.

Джойс подчеркивает умение Блума соблюдать приличия в обществе особенным, весьма остроумным способом. У Гомера Одиссей узнает от Цирцеи, что после того как он минет Сирены, перед ним откроются две дороги. Одна пролегает через Блуждающие Скалы, через которые удалось пройти в одиночку Ясону из «Аргонавтов». Другая стелется между Сциллой и Харибдой, скалой и водоворотом. Одиссей не идет по лабиринту Блуждающих Скал. А вот Блуму удастся проплыть в безопасности оба лабиринта, чем он превосходит Одиссея. Скалы — это жители города, общество,

рассмотренное как бездушная военная машина. «Каменные» люди — это дети солнца, обитатели пространства, отделенные от времени, ассоциирующиеся с культурой друидов. Их оппоненты — «Мертвецы» (см. заключительный рассказ из «Дублинцев»), дети луны, кельтские сумерки («cultic twilight», «культские смумрики»), передвигающиеся по водным городам времени, памяти и чувств. На противопоставлении этих двух лабиринтов из камня и из воды Джойс построил каждый кирпичик своей работы. Так же и все антиномии «Поминок» объемлют собой эти полярности, Н.С.Е. — подсобник на стройке и А.Л.Р. — река, мужское и женское; Шем и Шон, поэт и цензор. А так как буквы алфавита тоже участвуют в этих полярностях, важнейшей задачей становится распознавание их герметических значений, если вы не хотите затеряться в мире «Поминок».

В том же эпизоде о Странствующих Скалах есть еще один аспект стиля, наблюдаемый в контрастирующих друг с другом монологах Стивена и Блума. Скачкообразное движение пространных мыслей Стивена противопоставляется медлительной, приземленной речи Блума, когда каждый из них пытается провести свою партию в симфонии вымышленных иллюзий и неподлинных характеров.

Блум как персонаж «Улисса» олицетворяет современное воплощение идеи классической строгости, тогда как Стивен демонстрирует чувства, испытываемые поэтом при освобождении от социальных оков. В эпизоде «Эол», или «газетном» эпизоде, искусством которого является риторика мы видим, как Стивен отклоняет приглашение из издательства в пользу карьеры журналиста. Эпизод начинается с появления лабиринта из камня и стали, т. е. дублинской железной дороги; дальше в действие вступает мир пространственных коммуникаций, контролируемый средствами массовой информации. (У Элиота в стихах из сборника «Криолан» тоже возникают лабиринты с пространственной организацией, персонифицированные в образе правительства в технологическую эпоху). Переменяясь друг с другом, в эпизоде звучат мотивы пространственной власти, бесплодности массовой информации и воспоминания о великих ораторах древности (коммуникация во времени), сопровождаемые экскурсами в эпоху Синайского каменного лабиринта и Моисеевых законов, альтернативы современному миру газет-однодневок. Профессор Макхью вспоминает о «речи, произнесенной Джоном Ф. Тейлором в университетском историческом обществе» по поводу возрождения ирландского языка. Аргумент Тейлора состоял в том, что «если бы молодой Моисей придерживался подобных взглядов на жизнь (имеется в виду египетско-английское видение еврейско-ирландской культуры и языка). ... Он бы никогда не воззвал к Вечности, окружаемый зарницами на Синайской горе, и никогда бы не зажегся в нем огонь вдохновения, и не стал бы он выводить скрижали своих законов на языке его изгнанников».

То, что эта речь играет центральную роль как в «Улиссе», так и в «Поминках», в эпизоде об Анне Ливии, возможно, обусловлено тем фактом, что только эти два пассажи Джойс согласился начитать для записи на граммофон. Стивен высказывается об этой речи в своей «притче о сливах», после чего вся компания с шумом покидает каменно-стальной лабиринт мира прессы и направляется в водяной лабиринт пивного паба. В «Поминках» писатель Шем, подобно Моисею, — изгнан из языка («outlex»). Пророк не может быть ритором. Он не стремится произвести впечатление, это более или менее известно. Но он к тому же еще и отщепенец, шаман, козел отпущения. Художнику, для того чтобы он мог исполнять свою очищающе-искупительную функцию, необходимо быть мимом. (Очищающе-искупительная функция Геркулеса как мифического героя преобладает в ночном мире «Поминок», например в эпизоде, когда герой поручает Алфею, потоку речи и коллективного сознания, роль чистильщика

Авгиевых конюшен мысли и чувств.) Художник, будучи мимом, не может быть благопристойным и велеречивым, как Улисс; он — притворщик. В качестве притворщика и подражателя он исполняет роль не моралиста, но шута. Он должен стать всеми вещами сразу, чтобы они раскрылись. А чтобы стать всем сразу, нужно опустошить самого себя. Именно на примере классической риторики с ее строгостью Джойс показывает, что в отличие от оратора художник не призван четко выражать свои мысли. У настоящего художника может и не быть характерного стиля, но обязано быть некое чрево, через которое множественные аспекты действительности могли бы проговаривать себя. Вздор, что художник якобы полагает между вещью и читателем свой личный смысл. Стилистика позволяет художнику в юности (в «Портрете») общаться с учителем — с голосом Отца, наставника по искусству. (Джойсу, как и Честertonу, доставляло удовольствие выслеживать множественные остроумные проявления окружающего мира, и какими бы отдаленными ни были его аналогии и парадоксы, они никогда не звучат надуманно и вымученно. В них не только тонкая работа ума, но еще и призыв к таковой читателя.)

В то время как этический мир «Улисса» населен отчетливо прописанными человеческими персонажами, более метафизичный мир «Поминок» предстает перед нами в виде знаков самого бытия. Это мир ночи, и мир этот, как любит повторять Джойс, — «азбуквальный» («*abcdminded*»). Буквы алфавита («каждая буква Богом ниспослана»), застывшие, оформившиеся жесты всеобщего творчества, из глубины веков проплывают перед нами в благом великолепии. Эти знаки векового общения разума с природой, разыгрывающие сцены из внутренней жизни и духовного опыта в их бесконечной чуткости к событиям внешнего мира. Сага о человеческом познании. В этих сказаниях о человеческом познании, духовном восхождении и черпал Джойс архетипы для своей поэтической работы. Он, кажется, был первым человеком, подметившим в безумной пляске бытия, в действительности, воссоздаваемой методами искусства, глубинную закономерность в функционировании внешнего и внутреннего восприятия. Джойсу было известно, что о чем-то подобном говорил еще Аквинат. Ясное выражение эта идея получила в «Стивене-герое» и «Портрете», и с тех пор вся поэтика Джойса основывалась на аналогиях человеческого восприятия.

Учение о речевых стилях, лежащее в основании классической риторики, построенное на глубинных аналогиях, поэтому обсуждать его роль в джойсовских произведениях — значит оказаться в самом центре его поэтической системы. В «Улиссе» каждому персонажу присуща своя интонация, а сама книга балансирует на грани эпоса и драмы. Но уже «Поминок» в подавляющей своей части — драма, и приемы, необходимые для этого жанра, берутся автором из четвертого раздела риторики, а именно — «*pronunciatio*», т. е. действие, манера исполнения. Данное направление в риторике было ведущим в теории речи Древнего мира, будучи синтезом риторики как таковой, психологии и других дисциплин. Об этом размышляет св. Фома, например, в «Сумме» (I, 57, 4 ad 3), касательно видов общения людей и ангелов:

И если, следовательно, ангелы знают о материальном мире и его состояниях, они не могут не знать и о том, что происходит в чувственном и подсознательном мире животных, и о том, что происходит у человека, постольку, поскольку чувственные потребности человека иногда действуют под влиянием чисто телесных ощущений...

Отношение по аналогии между внешними знаками и жестами и внутренними процессами, душевными состояниями составляет фундамент драмы как вида искусства. В «Поминках» об этом речь везде. А следовательно, любые попытки переска-

зать их сюжет от какого бы то ни было лица в однозначных выражениях являются грубым искажением. Представление Джойса об «азбучкальной» природе его текстов может быть проиллюстрировано его повсеместными ремарками об алфавите. Ему были отлично знакомы все многообразные исследования археологов и антропологов в области добуквенных алфавитов и иероглифики, не исключая традиционного учения о Каббале. Ко всем эти знаниям он присовокупил томистские теории о связи этих вещей с духовными процессами. Отсюда его противопоставление Н.С.Е. и А.Л.Р., основанное на различии между познающим и восприимчивым разумом. Н.С.Е. — горный массив, мужское, активное начало. А.Л.Р. — река, женское начало, пассивное. С другой стороны, ALP означает по-английски «горная вершина», а буква «Н» исторически часто ассоциируется с «А», кроме того, буква «А» символизирует сразу и быка, и плуг, одновременно и первейшее занятие, и первая буква алфавита; таким образом, партии НСЕ и ALP в диалогах зачастую взаимозаменяемы. Джойс любит каламбурить по поводу Дублина, призывая рассматривать диалоги в тексте как «сходящиеся и делящиеся края Дублина» «*doublends joined*». Неутомимый мастер аналогий, Джойс творит с равным талантом и на метафизическом поприще, и на натуралистическом.

Один из строжайших, по которому движется повествование, — это ритуал. Ритуальность присутствует во всех джойсовских произведениях. Важной особенностью второго имени Стивена — Дедал — является то, что мифическому Дедалу, изобретателю лабиринта, приписывается первенство низведения древних ритуальных культов до формы искусства. Другими словами, Дедал первым уловил тайную связь между языческими ритуалами и лабиринтообразно воспроизводящими их художественными практиками. Языческие ритуалы представляли собой подражание природным процессам *in sua operatione*, поскольку считалось, что душа, замкнутая в своем существовании, могла быть освобождена обратным прохождением по всем ступеням ее низвержения, минуя каждый из этапов материального бытия. Не случайно поэтому, что все подражательное искусство на начальном этапе вышло из языческих ритуалов и мистерий. И если Дедал был первым, кто отметил эту закономерность, то Джойс увидел в древних ритуалах низвержения и возврата воплощение лестницы человеческого познания в драматической и знаковой форме. Переигровка любого момента познания произведет на свет, таким образом, уникальный художественный образ этого момента. В этом случае художественная форма будет соответствовать глубинному содержанию, причем художнику удастся уловить неуловимое. (М.Д. Шеню, отмечал, что основной корпус «Суммы» св. Фомы, базируется на неоплатонических представлениях об излиянии божества и возврате, которые язычниками, в свою очередь, возводились к мифу о движении светила: «Эта модель... используется св. Фомой отнюдь не в качестве удобной схемы, которой он мог бы по своему усмотрению оперировать при изложении своей тайной доктрины, а в качестве общей структуры знания, выводящей мышление из самой сердцевины постигаемой истины»). (*Cross Currents*, II, 2, p. 72)

Именно ритуальное самоощущение Джойса позволяет ему манипулировать огромным массивом знаний, ведомое его аналогическим чутьем, прозревающим в ритуале сразу и структуру познания, и образец такта.

В связи с этим можно предположить, что книга Остина Фаррера «Перерождение образов» (Dacre Press, 1949), являющаяся комментарием к Откровению Иоанна Богослова, вероятно, может служить идеальным руководством по Джойсу. Его выводы вполне применимы к джойсовской поэтике: «Если Иоанн имеет дело сразу со столькими контекстами, начиная от недельного календаря и годового священного цикла, модели традиционной эсхатологии, и заканчивая проповедью Христа и мно-

жественными версиями Ветхого Завета, то как ему удастся со всем этим справиться, не теряя общей нити рассуждений? Ответ надо искать в его схемах, представляющих собой календарные циклы еврейской и христианской традиций, наложенные на карту знаков зодиака. Каждая часть текста создается им по данной схеме: каждый параграф или глава соответствует определенному дню недели, годовому кварталу и т. д. — так он никогда не запутывается. При каждом новом обращении Св. Иоанна к схеме последняя хранит память о всех предыдущих циклах, только наращивая значения. Это позволяет содержанию постоянно обновляться и дает импульс для бесконечного варьирования того непрерывающегося тематического цикла, которым является литературное видение Апокалипсиса. ... Св. Иоанн начинал работу с прорисовки схемы... однако дело не ограничивалось простым созерцанием таблицы; таблица должна была сама заговорить своей структурой, только тогда она испускала свои тайны. По мере того, как дух медитировал над схемами, выстраивалась целая лестница, ведущая ввысь... пока наконец Чаемый мир не разорвался в видении пророка, накопив энергию всего того, что переживалось им на пути.

Труднее всего нам представить себе тот мысленный мир, в котором схема, простая схема, могла бы почитаться как священная и светоносная вещь. Но такой мысленный мир полностью конгениален нашему двадцатому столетию, как его описывают современные художники и ученые. Поворачивая свой взгляд на необъятное поле экзегезиса времен патристики, профессор Фаррер невольно дает нам прекрасное описание работы Джойса (который сам обращался к этим историческим проблемам). Это можно рассматривать как знак той глубинной целостности современной культуры, которую мы можем наблюдать у лучших ее представителей.

Как показал Хью Кеннер в своем эссе о «Портрете», уже на первой странице романа задается непрерывный смысловой цикл, с каждым витком которого Джойс все глубже и глубже раскапывает семантическую почву и обогащает свои прозрения о существовании. Этот цикл представляет собой модель эволюции человека, в его чувственной, нравственной и интеллектуальной ипостасях. Это общая структура познания. Цикличность повествования позволяет Джойсу фиксировать моменты духовного роста героя-художника, пользуясь техникой портрета, в противовес обычному сюжетному методу. В «Улиссе» день Блума — это солнечный цикл в социальном и политическом измерениях. «Поминки по Финнегану» — уже полномасштабный ритуальный цикл, вбирающий в себя всю историю человечества в ее целостности. Действие «Поминков» разворачивается в соответствии с христианским годовым календарем, но в любой момент четыре квартала календаря могут превратиться в кровать Н.С.Е. с четырьмя столбиками или в четырех евангелистов. В каких-то местах это напоминает ипподром, в других — экскурсию по музею, в третьих — телерадиосеть. Использование этих аналогических структур в качестве творческих техник сходно с тем, что замечает проф. Фаррер о св. Иоанне: «Написанная часть текста всегда становится определяющей для последующего материала. ... При описании видения Свечи он держал в уме Захария и Даниила, при описании Семи посланий он держал в уме видение Свечи... Это видение вызывало в его памяти символику светочей и звезд, их мистического родства... Возвращаясь снова к эпизоду о видении, он начинал слышать в нем послания Христа к Семи Церквям. ... Толкование Имени Божьего осуществляется в коротком пассаже, состоящем из Приветствия, Славословия, Пришествия, Обета и Заключительной молитвы... этот короткий пассаж формулирует Имя Божие, а уже следующий, более длинный пассаж призван сформулировать короткий. ... А уже исполнение должно последовать в очередном прорицании или видении».

(II)

Проф. Фаррер не просто проливает свет на Джойса, но и дает нам представление о реальных исторических практиках толкования Библии в энциклопедическом ключе, будь то методика тривиума или квадравиума. Вначале нами было сказано, что возрождение интереса к древним циклам наук не было простой тягой к архаике, но было вызвано последними открытиями в лингвистике, эстетике и антропологии. Теперь, когда мы указали на основные стороны этой проблемы в творчестве Джойса, имеет смысл рассмотреть более пристально то, как писатель трактует каждую из упомянутых дисциплин. Надо иметь в виду, что в случае Джойса возможны только отрывистые наблюдения. Любые попытки линейного и сплошного толкования аналогических структур являются грубым искажением, простые объяснения, стремящиеся к однозначности, здесь не работают.

Чтобы разобраться, как представлены различные науки у Джойса, следует начать с филологии и учения о грамматике. Под этим подразумевается прежде всего язык, справедливо считающийся главным действующим лицом любого из джойсовских произведений. Юлий Цезарь Скалигер говорит в своей «Поэтике»: «Наш язык — это, так сказать, посыльный нашего духа, с его помощью созываются гражданские собрания, процветают искусства и существует человеческая мудрость». Джойс дает образ языка в эпизоде с Белиндой в «Поминках», а также в части, где идет речь о поэте Шоне, дрейфующем в ночи человеческой истории и коллективного сознания. Слова как сеть чувствительных узлов, соединяющих все нити человеческой культуры и «проникающих в самую глубину человеческих страхов и желаний», согласно Элиоту, — были предметом изучения в древних учениях о языке. Поэтому неудивительно, что Квинтилиан говорил о грамматике как в некотором роде царице наук, а «*De lingua latina*» Варрона считалась энциклопедическим трудом. В древности была так называемая «номиналистическая школа», однако главное русло традиции шло через стоиков и аналогистов, для которых язык был универсальным средством общения с божественным Логосом, выделявшим человека из остального животного мира. Отсюда понятно, почему естественным образом развитие красноречия и словесного мастерства было основным путем к самосовершенствованию человека. «Каждая буква ниспослана Богом», — говорит Джойс. Каждое слово тогда — аватара, откровение, эпифания. Ибо каждое слово — произведение единого человеческого духа, соединяющее в себе всю полноту познавательного процесса. С этой точки зрения слова могут рассматриваться как не просто знаки, а как сущности, имеющие свою физическую и духовную жизнь, одновременно и индивидуальную, и коллективную. Обыденные значения слов могут то учитываться Джойсом, то не приниматься им в расчет; они скорее как бы накладываются на глубинный метафизический смысл, служащий предметом основной заботы писателя. Все его языковые игры в «Поминках» призваны вывести на поверхность глубинные слои языка. Джойс намеренно насыщал текст каламбурами, случайными обмолвками, комическими искажениями, чтобы подчеркнуть таким образом метафизическую суть языка. Всю свою жизнь он играл в шпионские игры с языком, укрывая слова в ожидании случая, при котором они неожиданно-негаданно раскроют свои тайные смыслы и возможности. С его точки зрения, поэт должен уметь читать потайные смыслы вещей, а не измышлять их самому. Как он поясняет в «Стивене-герое», это вовлекает поэта в неустанные поиски путей человеческой эволюции. Поэтическое произведение — это вивисекция духа и тела в их динамике, регенерация, или воссоздание, порождающее ощущение узнавания. Здесь ключ к теме памяти и истории, персонифицированной в образе Анны Ливии в «Поминках».

Она постоянно бежит вперед, тогда как в греческом «ана» означает «назад», и к тому же слово это — перевертыш. Кроме этого, Анна Ливия перевоплощается в реку Лиффи, функция которой — способствовать генезису (Guinnesses), или регенерации (anapenesis), всех вещей. Назначение поэта или ученого-грамматика состоит в том, чтобы увидеть в этом циклическом процессе перерождения исток и происхождение всех слов и существ.

Поль Валери («Смесь», V) пишет о современном понимании этих проблем: «Все это имеет отношение к так называемым «фигурам речи», которые были в ходу у древних риториков и которые абсолютно не востребованы нынешней педагогикой. Этот факт печален. Ведь возникновение речевых фигур неотделимо от возникновения языка, в котором исторически все абстрактные слова образовывались либо в силу искажения смысла, либо переносом значения, при этом первоначальные значения забываются... Более того, если смотреть на все это с эстетической точки зрения, нельзя не заметить, что язык сам по себе — шедевр литературного творчества, ведь каждое новое образование в нем сводится к комбинации возможностей, заложенных в словаре, при всем при том, что формы достаточно стабильны во времени». Словом, вряд ли существует такая вещь, как примитивный язык. Как признался Джойс в разговоре с Фрэнком Багденом («Создание Улисса»), он использовал все без исключения тропы Квинтилиана в эпизоде «Быки Солнца» как часть своей идеи об «эмбриональном развитии» всего: от яйца в природе до человека и общества. Каждая риторическая фигура отсылает к одному из возможных этапов и состояний взросления организма и общественного сознания.

Однако именно в третьем, Протеевском, эпизоде «Улисса» Джойс предъясняет весь арсенал традиционной грамматики. Сцена прикованного Прометея описывается устами поэта Стивена в филологических терминах:

Неотменимая модальность зримого. Хотя бы это, если не больше, говорят моей мысли мои глаза. Я здесь, чтобы прочесть отметы сути вещей: всех этих водорослей, мальков, подступающего прилива, того вон ржавого сапога.

Сцена представляет собой как бы береговую линию, границу между двумя мирами, соответствующую человеку в состоянии амфибии. Первым занятием Адама в райском саду, как отмечает Бэкон, было разглядывание существ и наделение их именами. Такая же работа и у Стивена, поэта и филолога, у береговой линии — заточение Прометея, чтение тайных знаков и воплощение сути вещей посредством прикрепления к ним имен. Какая-то нечеловеческая сила, говорит Сократ в «Кратиле» (диалоге, названном по имени платоновского учителя-грамматика), дала вещам их первые имена.

В «Поминках» происхождение языка из междометий связано с персонажем по имени «коснорукий Быгмайстер Финнеган» («Begmeister Finnegan of the stuttering hand»). Он, как кажется, отсылает к воззрениям Вико о том, что самый древний язык — тот, на котором говорят боги, описанные у Гомера: «Боги называют этого гиганта Бриариом» о ста руках. Теория происхождения языка из косноязычия, из заикающегося звука, или из первоначального Слова в вариациях, весьма существенна для «Поминок», она указывает на глубокую укорененность традиционных классических представлений в вещах Джойса. С другой стороны, как отмечает Вико, просторечие и письменность принадлежат миру людей, миру Блума и газет. В эпизоде «Протей» мы встречаем большое количество междометий из различных языков, здесь окружающий мир выражает себя наиболее экспрессивно: «Слушай: четырехсловная речь волн — сиссс суsss пыsss фсс. Ярое дыхание вод средь морских змеев, вздыбленных коней, скал. Они плещутся в чашах скал: плеск — плям — плен».

Там же мы слышим говор гигантского сэра Лута, играющего на побережье с громадными валунами, — его речь напоминает что-то геройское из эпохи неолита, прием, который будет использоваться и в «Поминках», где по таким вот отрывкам речи мы сможем определить, какая эра имеется в виду: «Я свирепый великан, тут валуны валяю и по костям гуляю. Фу-фу-фу. Чую, ирландским духом пахнет». Так создается атмосфера каменных жертвенников друидов.

В языке отрывистых фраз Джойса поселился целый бестиарий: тут «в червленом поле олень бегущий, цвета природного без рогов», там «вздувшийся труп собаки валялся на слое тины. Перед ним — лодочный планшир, потонувший в песке. Un coche ensemble, назвал Уайо Вею прозу Готье. Эти грузные дюны — язык принесенный сюда приливом и ветром».

Особую роль у Джойса играет тот комплекс знаний, который обычно связывают с представлениями древних об Эоловой арфе как звуковой модели Вселенной. На это налагается еще и его символика цветов, восходящая к мифу об арфе Мемнона, которая олицетворяла видимое начало мира. С изобретением спектроскопа в восемнадцатом веке оба этих символа вновь оказались востребованными. Цветной луч спектра ассоциировался с соотношением внешнего и внутреннего мира наших ощущений, что позднее легло в основу символистской поэтики «соответствий». В 1856 году Жорж Кастнер написал свой энциклопедический труд под названием «La Harpe D'Eole et la Musique Cosmique» «Etudes des phenomenes sonores de la Nature avec la Science et l'art suivies de Stephen ou la Harpe D'Eole, Grand Monologue Lyrique avec Choers». Почитателям Джойса было бы небезынтересно заглянуть в эту книжицу: ведь она содержит исчерпывающий перечень того, какие звуки издают различные животные, растения, деревья, кустарники, самородки, камни, водные струи, пещеры, гроты, ветры и простые предметы обихода. В ней рассматриваются и связи древних символов с современным искусством. В частности, Берлиоз, по его мнению, — композитор, стремившийся преобразовать звучания природы в законы искусства. Данте создавал контрапункт из небесной музыки и музыки ада. В силу того, что «космическая музыка, как мы ее называем, делает слышимыми для человека все многообразные гармонии окружающего мира», трудно не поддаться искушению рассмотреть науку чисел Пифагора, арифметику, в ее соотношениях с другими науками: физикой, астрономией, психологией и философией морали.

К слову сказать, Кастнера, жившего в XVIII веке, вполне можно было бы называть философствующим художником; в своих исследованиях языка, на котором говорит окружающий мир, он не только соответствовал идеалу античного грамматиста, но и был близок писателям-символистам. Более того, он показал нам, каким образом языкознание и филология соотносятся с другими областями знаний. Вероятно, Джойс, если бы знал о нем, уличил бы его в недостатке скрупулезности и оригинальности, но уж точно не отмахнулся бы от него. Эксперименты Липпса, проводившиеся в конце XIX века, выявили тот факт, что в обычном колокольном звоне наличествуют все возможные музыкальные структуры. При помощи особой технологии электрического проецирования звуковых комплексов мы смогли убедиться в этом. Подобным же образом Малларме оперировал со словами и поэтическими настроениями, вскрывая их тончайшие жилы; вместе с Джойсом и Элиотом он вернул нас, читателей, к временам Данте, возводившего все существующие состояния материи, разума и духа к одному-единственному первообразу — к своей Беатриче. Теннисон, воспевавший «цветок в потрескавшейся стене», был бы весьма удивлен, узнав что образ, нарисованный им, воплощается в реальной поэтической технике. Собственно, филология как наука объемлет собой весь круг знаний и художеств, однако она

не должна забывать и о том особенном, что привносит с собой то или иное учение. Одним из таких учений, которому Джойс посвящает эпизод «Эол», является античная риторика. Выше нами уже были упомянуты некоторые аспекты этой необъятной темы, а именно — связь красноречия с цicerоновским идеалом оратора, долженствовавшего обладать велеречивым слогом, приличием в общении и политической благоразумностью. В точности эти качества обеспечивали Блуму как персонажу центральную роль в той громадной инфраструктуре, которую являет собой «Улисс». По слову Стюарта Гилберта,

Джойс, без сомнения, принадлежит той древней традиции, начало которой положил Гомер; подобно его предшественникам он подчиняет свой труд, выглядящий на первый взгляд форменным хаосом и неким безудержным буйством, жесткому закону искусства, в своей чудовищной строгости не уступающему всей древнегреческой драматургии; в действительности, стилистический организм «Улисса» не вписывается ни в какие классические рамки, представляя собой сложнейший, искусно сплетенный лабиринт, сопоставимый с сетью нервных окончаний и кровеносных сосудов, образующих тело живого существа.

Психолог Юрген Рюш и антрополог Грегори Бейтсон в своей замечательной книге «Общение, или Социальный формат психологии» предприняли попытку повторить опыт «Улисса» в плане создания модели культурного обмена. Данная книга, впрочем, была бы полезной для Джойсоведа исключительно как доказательство того, насколько современная наука, в некоторых ее направлениях, не дотягивает до перспектив, намеченных для нее в тексте «Улисса». Воистину, Джойсу удалось решить такие научные задачи, которые на собственно научном языке еще не были даже сформулированы. А превосходство Джойса над Фрейдом и Юнгом обнаруживается не в мере таланта, а в способности раскрутить на полную катушку все смыслы человеческой культуры в ее эволюции. К примеру, чтобы объяснить, каким образом суточный цикл организует все наши действия, как телесные, так и социальные, потребовался бы целый ученый трактат. Можно начать хотя бы с того, что принцип, согласно которому движение Солнца синхронизирует все функции человеческого и общественного организма, служит неким глобальным архетипом, из которого поэзия во все века черпала свои темы. Это, скажем так, принцип на все времена — все в мире циклично, как энциклопедия. Посредством этого самого принципа Джойс интерпретирует всю цicerоновскую систему риторики и этикета. С ним же ему не составляет труда задействовать весь исторический опыт восточной мудрости в применении к мифу о возвращении, который сам по себе ассоциируется с круговращением светила. Согласно А.П. Синнету, «Человек соприкасается с манвантарой и пралайей каждые двадцать четыре часа... такому же ритму следуют из года в год все растения, увядая и расцветая снова» («Эзотерика буддизма»).

Сразу в нескольких тематических планах «Улисса» мы слышим «Танец часов» композитора Понкьелли, размеренную поступь минут, позволяющую Пенелопе ткать и распускать свою пряжу, и плавно переходящую в ритуальную пляску во славу египетского бога солнца.

Действие эпизода «Эол» разворачивается в редакциях газет «Фримен» и «Нэшнл Пресс», в которые Блум наведывается, чтобы поместить объявление для очередного клиента. Тут же всплывает и Стивен с письмом по поводу ящура. События вокруг рекламного объявления и письма отсылают сразу ко всему на свете. Вот заказчик объявления — Алессандро Ключчи (Keyes); дом ключей и скрещенные ключи — это символы острова Мэн, равно как и св. Петр. Письмо, награждающее Стивена прозви-

щем «Быкопчелюбивый бард» («bullockbefriending bard»), напоминает нам о четвертой «Георгике» Виргилия и одновременно о мотиве быка и пчелы как символах запутанности поэтического творчества.

Основной элемент данного эпизода, речь в котором идет о журналистике, в связи с искусством слова и красноречием, — это царство газет и рекламных лозунгов как «однодневок», и здесь как раз смыкаются мотивы ежедневной прессы и суточных ритмов. Пресса главным образом — пространственное средство коммуникации и контроля. Временные параметры ее интересуют в наименьшей степени. Это обстоятельство обыгрывается в эпизоде разными остроумными способами. Как, например, отмечает Стюарт Гилберт: «Стиль репортажей претерпевает изменения в ходе всего эпизода; слог первых сообщений еще довольно возвышен, классически иносказателен, в духе викторианской традиции; здесь временной фактор как бы еще привязан к пространственному. Следующие пассажи уже демонстрируют своей вызывающей вульгарностью глянцевою природу современной прессы. Такие историко-литературные экзерсисы, здесь пока еще только намечаемые, будут использованы со всей мощью и языковой изобретательностью, на гораздо более высоком уровне, в эпизоде «Быки Солнца». Оба эпизода производят характерный серьезно-комический эффект; комизм рождается из наблюдения над сугубо механическими происшествиями, случающимися с вроде бы органическими вещами. Ведущая тема эпизода «Эол» — Рим и телесные низы, в качестве побочной выступает мотив Моисея и Святого Духа. Поскольку журналистика — эта карикатура на всю литературу, вместе взятую, в эпизод вписана некая детективная история, высмеивающая поэтический процесс как таковой. События «Эола» отсылают не только к миру прессы как пространству сквозняков и риторики, но также и к таким эзотерическим сведениям, как миф об инцестуальном семействе Эола, призванный указать нам на нечестивый мир журналистики, мир амбициозности и компромисса, радужности и оппортунизма, массового искусства и «социальных заказов».

В девятом эпизоде, тема которого — литература, в качестве творческого метода выступает диалектика, последний член академической триады. Вполне соответствует джойсовскому духу междотраслевых аналогий тот факт, что слово «Сцилла» этимологически восходит к семитскому «скула», что означает «скала» — это позволяет Джойсу свести воедино диалектику, схоластику и знаменитый Трон Петра. В соответствии к скале Джойс ставит Аристотеля и догматическое богословие. Как противоположность к Сцилле, скале, — возникает Харибда, водоворот, соотносимая здесь с Платоном и мистикой. Главенствующее «искусство» эпизода — литература — как бы мечется между двумя версиями диалектики, аристотелевской и платоновской. Эти два извода диалектики, которые во все времена воевали с художественной литературой и поэзией, выступают здесь в качестве дилеммы, которую пытается разрешить Стивен своими мыслями о Шекспире и преемственности в литературе; так или иначе, обе этих полярные ветви равно важны для истории литературы. В данном эпизоде присутствуют все известные литературные и богословские вопросы, касающиеся соотношения творца и его творения, Отца и Сына, вопросы, которые отсылают к св. Фоме, описывавшему тройственный лик божества по аналогии с художественным творчеством. Так, Джон Егlington заявляет Стивену по поводу его взглядов на Шекспира и Гамлета: «— Вы устроили надувательство. Вы нас заставили проделать весь этот путь, чтобы в конце показать банальнейший треугольник. Вы сами-то верите в собственную теорию?

— Нет, — отвечал Стивен незамедлительно».

По поводу этой антиномии, «поэзии и верований», было сломано немало копий в критической литературе недавнего времени. Цель диалектики — логическое доказательство, а художественному мировоззрению такое понимание чуждо. Искусство использует диалектику в качестве материала, а не как метод умозаключений. По соображению Стюарта Гилберта:

Тайна отцовства, будь это сущности Отца и Сына в Святой Троице, Король и Принц Гамлеты или своеобразный симбиоз образов Стивена и Блума, постоянно подпитывает размышления Стивена о Шекспире. На протяжении всей главы плетутся тонкие нити аналогий, реализуются в символах (следуя буквальному значению слова «символ», т. е. «собирая воедино») различные Протеевы воплощения творческого начала (одним из выразителей которого в животном мире служит ритуал порождения, покровительства самца)... Сам художник, создатель этого грандиозного сказания о Дублине, Городе Викингов, оказывается вплетенным неким хитрым образом в этот символизм.

Диалектический метод увильивает от этой сложнейшей паутины аналогий, пытается свести ее богатство к неким однозначным определениям и линейному дискурсу. Поэтому в такой попытке сопряжения двух полярных диалектик, по Аристотелю и по Платону, как в поиске пути между Сциллой и Харибдой, и выявляется значимость поэта как проводника истины.

Аналогическая и символическая структура «Улисса» очень хорошо просматривается в его временном ориентире, конкретной дате — 16 июня 1904 года. Откровенно «газетный» стиль этого эпического повествования восходит к Малларме, который утверждал, в теории и на практике, что газетная многоголосица — это новый вид народной поэзии, коллективного творчества, по основе своей и по задачам. Если комплексы из трех и четырех наук представляют собой семиугольный перекресток, где сходятся всевозможные измерения и направления бытия, то газетная полоса — еще более сложное сплетение, нити которого идут от самых разных эпох и из самых разных мест, чтобы объединиться под одной шапкой конкретной даты. В газете сообщение об эскимосах будет соседствовать с отчетом о парижских событиях, человек из эры неолита пожмет руку человеку века атомного на одном и том же бумажном пространстве журнала. Так и в «Улиссе» — это одновременно и 1904 год нашей эры и 800-й до нашей эры. Такой повсеместный параллелизм между древним и современным миром создает скорее не линейную, а «кубистическую» перспективу. Это мир «вечного настоящего», подобный тому, который обсуждается в диалогах Фомы Аквинского, но также напоминающий нам о лишенном линейной перспективы искусстве Средних веков. История упраздняется не потому, что признается недействительной, а потому, что вливается в настоящее. «История — сейчас», — как говорит Элиот в своих «Четырех квартетах». Такое «кубистическое» понимание прошлого как аспекта настоящего свойственно и библейской герменевтике, и античной грамматике. Чтобы по-настоящему оценить «Улисса» или «Поминки», с их тезисом, что «хорошее время — прошедшее время» («pastimes are past times»), необходимо осознавать, что вся популярная пресса, все народные развлечения, и обычная речь людей несут в себе всю историю человеческой культуры.

(III)

Подобно тому как благодаря современным технологиям о новостях в разных точках земного шара, разных эпохах и культурах мгновенно становится известным всему миру, что создает эффект «настоящего вне времени», Джойс в «Поминках» дает словам возможность вспомнить о тех многочисленных значениях, которые при-

ДЖЕЙМС ДЖОЙС: ТРИВИАЛЬНОЕ И ЧЕТВЕРИАЛЬНОЕ

писывались им на протяжении всей человеческой истории. Обычные же условности, типа даты газетного выпуска, как правило, не говорят нам открыто, что «хорошие времена суть времена прошедшие».

Слова источают смыслы всех времен сразу, когда они используются не как условные знаки, а как метафизические сущности. Остается, следовательно, только освободить слова от их непосредственных современных контекстов, дабы раскрыть их громадную толщу. Игра слов, оговорки и опечатки — лишь один из многочисленных способов высвободить глубинные смыслы слов. Во 2-й главе 2-й книги «Поминок» учебный процесс «тривиума и квадравиума» изображается как всемирная историческая драма. О диалектике говорится как о поединке. В детской комнате, где живут близняшки, на стенах висят портреты боксеров. Дети изучают исторические баталии и межкультурные войны.

And so, these things being so or ere having done, way back home in Pacata Auburnia (untillably holy gammel Eire) one world borrowing on another... have discust their things of the past, crime and Fable with shame, home and profit, why lui lied to lei and tried to kill ham. ... Spell me the chimes. They are tales all tolled. Today is well thine but where's May tomorrow be ... dirging a past of bloody altars. ... Yet sung of love and the monster man. What's hiccuper to hem or her to Hagaba? Ough, ough brieve kindli.

Каждое слово в «Поминках» таит в себе грандиозную драматургию; оно движется не по дороге с односторонним движением значений, но по всем возможным тропинкам смысла сразу, по главным и объездным:

Begin to forget it. It will remember itself from every sides, with all gestures in each our word. ... Our wholemole mill-wheeling vicociclocometer ... receives through a portal vein the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypet purpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past; type by tope, letter from litter, word at ward ... Well, we have frankly enjoyed more than anything these secret workings of natures (thanks ever for it, we humbly pray) and, well, was really so denighted of this lights time.

Вот такие получаются у Джойса каламбуры — то тривиальные, а то и четвериальные. Если языковая игра у Шекспира означает, по выражению Джонсона, распад мира, то у Джойса она этот мир буквально воссоздает заново. Но что объединяет Шекспира и Честертона с Джойсом — так это то, что у всех троих языковая игра позволяет наслаждаться буйством парадоксов, отмечающих наше существование в языке.

«Поминки» устроены подобно внутреннему ландшафту города («a phantom city, phaked of philim pholk»); последний роман Джойса более динамичен и масштабен, чем «Улисс» и «Портрет художника», вместе взятые. Поэтика, в которой история Заратустры увязывается с традицией семи свободных искусств и в которой эти искусства символизируют возврат к временам до грехопадения, описывается в этих нескольких строках: «Since primal made alter in garden of Idem. The tasks above are as flasks below, saith the emerald canticle of Hermes ... solar systemised, seriocosmically, in a more and more almighty expanding universe under one, there is rhymeless reason to believe, original sun. Securely judges orb terrestrial. *Haud certo ergo*. But O felicitous culpability, sweet bad cess to you for an archetyp!»

Печатается по изданию:

McLuban, M. The Interior Landscape: The Literary Criticism of Marshall McLuhan: 1943–1962/ Пер. с англ. В. Фещенко. New York; Toronto: McGraw-Hill Book Company, 1969. P. 23–47.

РЕВОЛЮЦИЯ ЯЗЫКА И ДЖЕЙМС ДЖОЙС

Слово представляет собой в наши дни метафизическую проблему. Если посмотреть на начало двадцатого столетия в перспективе, обнаружится, что распад связей между словами и их последующее преобразование на иных основах образует некоторые важнейшие явления нашей эпохи. Традиционный смысл слов разрушается, и блюстителей норм охватывает паника, когда они принимаются рассуждать о процессе разрушений, которые, в свою очередь, открывают доселе невиданные возможности художественного выражения.

Сегодня, принимая во внимание обширную панораму всего художественно написанного, возникает острое ощущение бесконечной повторяемости и монотонности. Слова в современной литературе слагаются на один и тот же банальный манер, по старинке, и неадекватность изношенных речевых конструкций нашей сегодняшней гораздо более чувствительной нервной системе, кажется, бросается в глаза только лишь некоторым избранным. Открытия в области бессознательного, осознанные некоторыми пионерами медицины в качестве нового пространства для магических исследований и осмыслений должны были сделать очевидным, что архаическое понимание языка как инструмента должно быть отброшено.

В новом произведении Джеймса Джойса, первая часть которого опубликована в выпусках *транзишн*, данная революционная тенденция доведена до крайней точки, тем самым приводя в замешательство те робкие умы, которые рассматривают английский язык как нечто статичное, неприкосновенное в своей позиции и надежно охраняемое шаткой иерархией из филологов и педагогов. Слова испытывали на протяжении столетий органические изменения. Обычно это делалось людьми, которые, побуждаемые экономическими и политическими мотивами, создавали новые словари. Избранные поэты-провидцы зачастую выбирали новые выражения для языкового мира. Джеймс Джойс, чья любовь к словам и виртуозность в обращении с ними были продемонстрированы в его великих творениях, не должен быть лишен тех же привилегий, которыми обладает сам народ. Он воспользовался этими привилегиями и был встречен лавиной насмешек и равнодушных ухмылок.

В то время как Джойс, начиная с «Улисса», и кончая его все еще безымянным романом, посвятил себя опровержению античной языковой логики, аналогичные эксперименты были поставлены и в других странах. С тем чтобы придать языку более современную гибкость, наделить слова более концентрированным смыслом посредством освобождения их от привычных связей, а также избавить воображение от примитивистских концепций о глаголах и именах, несколько поэтов принялись разрабатывать в своих лабораториях новые пути для развития языков.

Леон-Поль Фарг в своей стихопрозе изобретает удивительные неологизмы, наряду с этим сохраняя в большой мере классическую чистоту французского языка. Он разрезает слова на слоги, переставляет слоги от одного слова к другому, образует новые слова из корневых основ и тем самым привносит что-то, до того не существовавшее во французской литературе. Огромное место, отводимое им сновидению как средству членения речи, придает его творчеству уникальность в среде современных французских писателей.

Революция, произведенная сюрреалистами, разрушившими до основания старые связи между словами и мыслями, до сих пор имеет огромное значение. Новая

система языковых отношений, выстроенная на базе духа, дает возможность этим поэтам создать вселенную красоты, о существовании которой раньше и не подозревали. Мишель Лейрис в своих экспериментальных глоссариях делает радикальный отрыв от академических идей и преподносит нам словарь иконоборческих гармоний. Андре Бретон, подрывая старые психические процессы через уничтожение логики, обнаружил целый мир магического в своих исследованиях сновидений, вдохновленных фрейдистскими экскурсиями в область подсознания и автоматическими записями душевных событий.

Гертруда Стайн стремится раскрыть в слове особый мистицизм, давая мысли мысли саму себя. Структурно самопроизвольными композициями, в которых слова группируются с помощью ритма, она с блеском демонстрирует нам свою языковую математику, четкую, простую и красивую. В своих последних вещах это свойство реализовано с наибольшей силой.

Языковыми деформациями занимаются также и немецкие поэты, здесь стоит отметить Аугуста Штрамма и Ганса Арпа. Штрамм сосредоточился на проблеме существительных и их преобразований в глаголы и прилагательные. Более ироничный Арп покусился на лирическую форму стиха, изобретая необычные, фантастические сочетания слов. Другие поэты занялись переводом с языка жестов на язык словесных символов, что приводило подчас не более чем к звуковым пароксизмам.

Вряд ли стоит придавать огромное значение идеям футуристов о «словах на свободе». Они нисколько не разрешили проблемы слов, так как не приняли во внимание внутреннее содержание поэтического языка. Ведь произведение искусства это определенное видение мира, переданное посредством ритма; поэтому теория Маринетти, провозглашающая чистое движение слов как единственную цель поэзии, бесплодна.

Джеймс Джойс пошел своим, независимым путем. Текстура его неологизмов основывается на идее о всеобщем синтезе, за каждым слововошестввом здесь маячит свой художественный смысл. Кажется, что английский язык с его универсальностью, просто создан для экспериментов, проделываемых Джойсом. Тем, кому посчастливилось слышать, как Джойс читает отрывки из своего нового романа «Финнегановы поминки», печатающегося в настоящее время на страницах *транзишн*, известно о необычайной ритмической изощренности его языка. Мы как будто слышим музыкальные потоки, льющиеся со строк романа, напоминающие нам речные потоки природы и одновременно отсылающие к гегелевской идее «высшего синтеза всего». Ритмическая структура джойсовского текста безупречна, ибо в каждую гласную и в каждую согласную художником вложен глубинный смысл.

Фоническое измерение прозы всегда было второстепенным элементом в истории литературы. В новейших произведениях Джойса этот элемент выходит на авансцену. Чтение вслух следующего фрагмента из романа, опубликованного в 6-м номере *транзишн*, может служить подтверждением этому факту.

«If you met on the binge a poor acheseyeld from Ailing, when the tune of this tremble shook shimmy on shin, while his countrary raged in the weak of his wailing, like a rugilaut pugilant Lyon O'Lynn; if he maundered in misliness, plaining his plight or, played fox and lice, pricking and dropping hips teeth, or wringing his handcuffs for peace, the blind blighter, praying Dieuf and Dumb Nostrums foh thomethinks to eath; if he weapt, while he leapt and guffalled quith a quhimper, made cold blood a blue mundy and no bones without flech, taking kiss, kake or kick with a suck, sigh or simper, a diffle to larn and a dibble to lech; if the fain shinner pegged you to shave his immartial, wee skillmustered shoul with his ooh, hoodoodoo! brooking win that to wiles, woemaid sin he was partial, we don't think, Jones, we'd care to this evening, would you?»

Корни этой поэтики восходят еще к «Улиссу». Уже там Джойс был занят разложением слов. Он изобрел чувствительный прибор для выражения своего художественного видения. Во внутренних монологах героев слова начинали смещаться относительно своих традиционных позиций, и на протяжении всего текста автор наделает слова все новыми и новыми тембрами.

Джеймс Джойс придает словам ассоциации и звучания, которые неведомы стандартному языку. Язык словно перерождается на наших глазах (и ушах), будучи вписанным в сложную сверхвременную и многопространственную композицию. В каждой главе — свой внутренний ритм, пропорционально отвечающий содержанию текста. Слова сжимаются в плотную взрывчатую субстанцию. Они набирают темп полноводных рек, несущих свои воды в океан. Кажется, что писателя не заботит видимый существующий мир, не пропущенный сквозь фильтр философских и лингвистических конструкций, возводимых им. За кулисами известного мира разворачивается целая мифология, открывается целое бесконечное пространство. Человек в его текстах становится жертвой странной и неизбежной судьбы.

Языковые конструкции и деконструкции в его текстах, взятые из более дюжины иностранных языков. Учитывая также все его «родные» языки Британской империи, мертвые и современные (например, голландский и африкаанс в Южной Африке; французский в Канаде и т. д.), можно сказать, что Джойс на их основе создал новый богатейший и мощнейший язык, способный выразить новое ощущение времени и пространства, предлагаемое им. Все, что обычно получают студенты, изучающие иностранные языки, используется им в целях создания этого невероятно тонкого инструмента экспрессии. Даже американский язык, такой динамичный и бурно развивающийся, не остался вне его внимания. Поток сознания, наличествующий в его текстах, сопровождается стремлением пересмотреть нормы традиционного синтаксиса. Построение предложений у него соответствует не аристотелевой, а глубинно-психологической логике; нарушения синтаксического порядка возникают, однако, только там, где этого требуют содержательные мотивы.

Возьмем для примера такое предложение: *«This is the wixy old Willingdone picket up the half of the three-foiled hat of lipoleum fromoud of the bluddlefilth»*. Слово *bluddlefilth* сразу же навеивает некоторые ассоциации. Тут и слово *blood*, образ каплюющей крови, и составное слово *battlefield*. В сцене диалога Джута (Jute) и Матта (Mutt) встречаются слов типа *meldundleize* (перенесенное в английское звучание сочетание двух прилагательных на немецком языке, цитата из «Тристана и Изольды»). Такое сочетание, как *thonthorstrook*, содержит в себе корень *thor*, отсылающий к богу Тору. Или, к примеру, он берет из французского слово *constater* и превращает его в существительное на английском.

«Новая наука» Джамбаттисты Вико дала Джойсу философский стимул для творчества. Вико, итальянский мыслитель семнадцатого века, ныне возвращен из неизвестности усилиями таких ученых, как Мишле, Ауэрбах и Кроче. Будучи человеком колоссальной учености, Вико рассматривал всю историю человечества с универалистской точки зрения, опровергал рационализм Декарта, утверждая, что вся история цивилизаций составлена из циклов, из трех основных фаз: эпохи богов, эпохи героев и эпохи человека.

Истоки лингвистической мифологии Джойса восходят именно к идеям Вико о том, что эпоха богов и эпоха героев были поэтическими периодами. Согласно его концепции, до прозаической речи существовала речь ритмическая, рациональному письменному языку предшествовал язык жестов и метафор. Современный ученый, французский иезуит Марсель Жус, недавно опубликовал книгу, в которой описыва-