

Настасья Хрущёва

Поминки по фуге: музыкальные стратегии Джеймса Джойса

Автор статьи исследует музыкальные «коды» литературного творчества Джеймса Джойса, выделяет различные уровни проявления музыкального начала — сюжетный, фонетический, интертекстуальный, формообразовательный и эстетический, а также поднимает проблему воплощения музыкальных форм в литературе.

Ключевые слова: Джеймс Джойс, словотворчество, «хаосмос», музыкальные формы в литературе.

Ирландского писателя Джеймса Джойса (1882–1941) можно считать главным «композитором» в литературе XX века: стремление к музыке определяло как джойсовский метод письма, так и его цель. Густая проза позднего Джойса с ее ритмической организованностью и гипертрофированной аллитеративностью как будто пытается выйти за собственные пределы и стать музыкальной материей. В некоторых случаях автор сознательно стремится сообщить своему тексту музыкальное измерение; однако чаще музыка проступает в его творчестве стихийно. Подобно фрейдовскому *бессознательному*, которое почти не выходит на поверхность, но все время незримо присутствует, она постоянно определяет и направляет джойсовскую художественную интуицию.

Музыкальность текстов писателя возникает отнюдь не на пустом месте: музыка неизбежно проступает на полотне при попытке нарисовать портрет Джойса-художника как в юности, так и в зрелости.

Джеймс Джойс начал заниматься вокалом уже в колледже, где проявился его прекрасный тенор; в молодые годы он выступал как исполнитель ирландских песен и баллад. Увлечшись английской мадригальной поэзией и музыкой XVI века — творчеством Джона Дауленда, Уильяма Берда и других музыкантов елизаветинской эпохи, Джойс даже собирался

поехать с гастролями по югу Англии в качестве исполнителя старинной музыки. С этим увлечением непосредственно связан его ранний цикл стихотворений «Камерная музыка» (1904–1907), инспирированный мадригальной поэзией и музыкой елизаветинцев.

Джойс и сам писал тексты для песен¹, а значит, ему не было чуждо литературное творчество, подразумевающее музыкальное воплощение. Желание писать такие стихотворения, которые потом могли бы быть положены на музыку, вероятно, было связано у Джойса с преклонением перед фигурой великого ирландского поэта Томаса Мура, чьи тексты стали «народными» песнями. В рассказе «Мертвые» Джойс цитирует стихотворение Мура из цикла «Ирландские мелодии» («О ты, мертвый»), услышанное им на одном из концертов в Риме². Симптоматичен этот круговорот: слово Мура, слившееся с музыкой в песне, и именно посредством музыки ставшее знакомым Джойсу, в конце концов возвращается в словесную стихию — в предельно омузыкаленной прозе джойсовского рассказа.

У Джойса была тяга к композиции — в частности, он собирался положить на музыку стихотворение Дж. К. Мангана «Смутная Розалинда».

Таким образом, при анализе джойсовского творчества нельзя забывать, что музыкальный путь для Джойса был так же возможен, как и литературный³; здесь уместно говорить о «сублимации» желания стать музыкантом, определившей вектор работы писателя. Неудивительно поэтому, что практически все исследователи Джойса отмечают музыкальное начало, проявившееся в его романах на самых разных уровнях⁴.

¹ Шеина С. Е. Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества. Дисс. ... канд. филол. наук. Балашов, 2003. С. 3.

² См.: Киселева И. В. Проблематика и поэтика раннего Джойса (сборник рассказов «Дублинцы»). Дисс. ... канд. филол. наук. Л.: ЛГПИ им. Герцена, 1984. С. 137.

³ Русский аналог Джойса в этом смысле — Борис Пастернак, ярко начинавший как пианист и композитор. В его творчестве отчетливо проступают особенности музыкальной организации (см.: Кац Б. Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997).

⁴ Тема «Джойс и музыка» косвенным образом затрагивается в следующих работах: Attridge D. Reading Joyce // The Cambridge companion to James Joyce / Ed. D. Attridge. Cambridge, 2006; Connolly Th. E. Joyce's Aesthetic Theory // Joyce's Portrait. Criticisms and Critiques. New-York, 1962. P.266–271; Ellmann R. James Joyce. New-York, 1982; Levine J. Ulysses // The Cambridge companion to James Joyce / Ed. D. Attridge. Cambridge, 2006; а также в русскоязычных диссертациях: Киселева И. В. Проблематика и поэтика раннего Джойса...; Шеина С. Е. Поэзия Джеймса Джойса...; Горбунова Н. Г. Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа «Улисс»). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб.: РГПУ им. Герцена, 2005. Заметим, однако, что в этой теме исследователей до сих пор привлекали в первую очередь фонетический и интертекстуальный аспекты, а композиционный и эстетический совсем не изучались. Именно поэтому особенно актуально восполняющее эти пробелы музыковедческое исследование social@conservatory.ru.

Так, Умберто Эко говорит, что глыбу «Улисса» «можно сравнить с формой, воплощенной в звуке», и называет монолог Молли «симфоническим резюме»⁵. С. Хоружий, переведший «Улисса» на русский язык, предупреждает, что эта книга требует фундаментальной реорганизации читательского внимания, включения музыкального слуха, потому что ее текст больше рассчитан на аудио-, чем на визуальное восприятие⁶. Сергей Эйзенштейн говорит об особом, музыкальном типе чтения, необходимом для понимания «Улисса», и сравнивает этот роман со «сложнейшим контрапунктом или фугой»⁷. Г. Камбон утверждает, что в эпизоде «Циклопы» комическое искажение и мистическое откровение «благодаря диссонансу (между ними. — Н. Х.) достигают воздействия столь интенсивного, что наводят на мысль о музыке Шёнберга или Альбана Берга»⁸.

Музыкальное начало в романах Джойса проявляется в сюжетном, фонетическом, интертекстуальном, формообразующем и эстетическом плане⁹.

На *сюжетном* уровне музыка в произведениях Джойса дает о себе знать не так явно, как в других «романах века»: «Игре в бисер» Г. Гессе и «Докторе Фаустусе» Т. Манна. В то же время, музыкальные произведения и звуковые впечатления действующих лиц зачастую оказываются скрытыми двигателями фабулы. Так, например, в «Портрете художника в юности» они каждый раз знаменуют начало нового сюжетного этапа, очередного духовного переворота в жизни главного героя.

У Джойса музыкальные сюжеты развиваются еще активнее — символично уже название первого произведения: «Камерная музыка». По подсчетам исследователей, тема музыки присутствует в двадцати трех стихотворениях из сорока девяти (суммарное число стихотворений сборников «Камерная музыка» и «Стихотворения по пенни за штуку»)¹⁰; причем среди использованных в них ста восемнадцати глаголов «большая часть передает различные звуки или сигнализирует об их восприятии»¹¹.

⁵ Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2005. С. 245–247.

⁶ Хоружий С. Комментарий // Джойс Дж. Улисс / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб., 2007. С. 779.

⁷ Эйзенштейн С. Монтаж тонфильма // Джойс. Дублинцы. М., 2007. С. 336

⁸ Цит по: Эко У. Поэтики Джойса. С. 289.

⁹ Попытка выстроить классификацию музыкальных приемов у Джойса была принята в цитированной диссертации С. Шеиной. Исследователь выделила три уровня: просодические приемы, воспроизведение музыки через упоминание различных ее аспектов, и ссылки на конкретные музыкальные произведения. Эта классификация, однако, представляется неполной — главным образом, из-за отсутствия в ней формообразующего аспекта, который был крайне важен для Джойса.

¹⁰ Шеина С. Е. Поэзия Джеймса Джойса... С. 59.

¹¹ Там же. С. 160.

Что касается *фонетической* стороны, то музыкальность звучания джойсовского текста беспрецедентна. Джойс тщательно конструирует мелодию и ритм каждого слова; отсюда — огромное число звукоподражательных слов в его прозе: «Floр, sloр, slар — это бьются о прибрежные скалы морские волны; schlep — это звук приливов и отливов; seesoo, hrss, rsseeiss ooos — шуршит трава на берегу и т. д.»¹².

Тенденция к превращению слова в музыку была заметна в самой манере речи писателя. У. Эко отмечал, что при прослушивании записей Джойса, читающего свой роман, «обращаешь внимание на нечто вроде распева, единообразного ритма, дьявольского повторения; в конце концов, на некий модус proportion, обнаруживающийся в самом лоне беспорядка, словно колоратура дисканта, переступающая, пусть лишь чуть-чуть, тот порог, что отделяет чистый шум от музыкального дискурса»¹³.

Музыкальное начало, несомненно, организует и джойсовское *слово-творчество*. Джойс творит язык по собственным правилам; использованные им виды словообразования предельно разнообразны и вряд ли поддаются исчерпывающей классификации. Это не только традиционные приемы: аффиксация, словосложение, конверсия, аббревиация, но и специфические: контаминация, телескопия, сложение усеченных основ имени и фамилии, прочтение имени справа налево, перестановка звуков имени¹⁴. Отсюда — невероятно многозначные словесные гибриды вроде Daddurty devil (из duddie — потрепанный, одетый в лохмотья и dirty devil — грязный черт); loudlatinlaughing («громкопокатываясь с латиносмеху»)¹⁵.

Сам писатель называл этот процесс «сверхоплодотворением»¹⁶, что неудивительно: для Джойса, в безумии словообразования далеко опередившего других словесных демиургов XX века (Хлебникова, Лира, Кэрролла), творение слова было творением организма и — шире — мира в целом. Придавая слову онтологический статус, делая его основой бытия, Джойс предвосхищает философские идеи XX века: по Л. Витгенштейну, реальность, воспринимаемая через призму языка, является совокупностью языковых игр¹⁷; а согласно Х.-Г. Гадамеру, игра есть сущность языка и познания мира в целом¹⁸.

¹² Горбунова Н. Языкотворчество Дж. Джойса... С. 84.

¹³ Эко У. Поэтики Джойса. С. 427.

¹⁴ Белова С. С. Номинативная и этимологическая игра в художественном дискурсе (на материале произведений Джеймса Джойса и Велимира Хлебникова). Дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004. С. 187

¹⁵ Горбунова Н. Языкотворчество Дж. Джойса... С. 64–81.

¹⁶ Superfecundation. См. об этом: Горбунова Н. Языкотворчество Дж. Джойса... С. 62.

¹⁷ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат («Памятники философской мысли»). М., 2008. С. 218.

¹⁸ Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики. М., 1988.

Слово Джойса способно упорядочивать мир и творить реальность из небытия: симптоматично, что термин «кварк», заимствованный Гелл-Манном из «Поминок по Финнегану»¹⁹, теперь активно используется в современной физике, обозначая вполне реальное явление.

Джойсовский метод во многом близок русской «зауми», начавшейся с «неведомых слов» Алексея Кручёных («Дыр бул щыл...» датируется 1912 годом), и продолжившейся в поисках других поэтов группы «41 градус», обэриутов и Велимира Хлебникова с его поисками «звездного языка». Русский поэт стремился «найти, не разрывая круга, волшебный камень превращения всех славянских слов одно в другое», более того — обнаружить «единство вообще мировых языков (курсив мой. — Н. Х.), построенное из единиц азбуки», «путь к мировому заумному языку»²⁰. Хлебниковское учение о «самовитом слове», а также его мечта о «„звездном языке“ для всех землян» удивительным образом гармонирует с поисками «эсперанто» и вавилонской разногласицей «Поминок по Финнегану».

Чем больше слово абстрагируется от смысла, тем большую роль начинает играть звуковой и даже музыкальный аспект. Словотворчество Джойса — равно как и русских создателей «зауми» — дразнит читателя, с одной стороны, наличием знакомых корней, с другой — неоднозначностью конечного смысла: «непонятность и узнаваемость идут здесь в паре»²¹. Это роднит его с языком музыки, который, по словам Леви-Стросса, одновременно и понятен, и непереволим. При этом если для «заумных» поэтов музыкальность «неведомых слов» была скорее дополнительным эффектом, естественным следствием их словотворческих поисков, то для Джойса она была отчетливо декларируемой целью. О своем последнем романе он говорил так: «музыкальный аспект книги — оправдание ее необыкновенной сложности»²².

Не акцентируя тему музыки в главных линиях своих сюжетов, Джойс всячески насыщает ею детали. Отсюда — невероятно высокая концентрация *интертекстуальных отсылок* к конкретным музыкальным текстам: от едва различимых словесных цитат из текстов песен или оперных арий до полных названий и даже нотных примеров.

¹⁹ В одном из эпизодов «Поминок» звучит фраза «Three quarks for Muster Mark!», обычно переводимая как «Три кварка для Мастера/Мюстера Марка!». В этом контексте слово «quark», вероятно, является звукоподражанием крику морских птиц. Этот звучный термин был взят у Джойса физиком Мюреем Гелл-Манном в 1964 году, и теперь служит для обозначения частиц, из которых состоят адроны (в частности, протон и нейтрон).

²⁰ Хлебников В. «Своиси» // Творения. М., 1919. С. 37.

²¹ Горбунова Н. Языкотворчество Дж. Джойса... С. 93.

²² Геншева Е. И снова Джойс... М., 2011. С. 238.

В одном только романе «Поминки по Финнегану» приведен целый ряд нотных цитат из григорианики, из современных Джойсу песен. В «Улиссе» наибольшее число нотных примеров содержит семнадцатый эпизод — «Итака», литературный текст которого подготавливает включение музыкальных цитат. Так, например, говорится, что Стивен и Блум предпочитали «музыкальные (ощущения. — Н.Х.) пластическим или живописным»²³, постоянно описываются слуховые впечатления обоих героев, включается древнееврейский текст гимна, который спел Блум и т. д.

В произведениях Джойса очень часто упоминаются конкретные музыкальные произведения. В частности, одно из стихотворений цикла «По пенни за штуку» («Этого уже не вернуть») обыгрывает арию из оперы Пуччини «Девушка с запада», а название другого — *Tutto e sciolto* — отсылает к одноименной арии Элвино из второго акта «Сомнамбулы» Беллини. В «Улиссе» упоминается не только классическая музыка, но и популярные песни, например *By the Sad Sea Waves* в главе «Сирены»²⁴. Особняком стоит цитата из моцартовского «Дон Жуана»: дуэтино *Là ci darem la mano* играет символическую роль в развитии романа и корреспондирует с его сюжетными коллизиями (Дон-Жуан приглашает Церлину к адюльтеру — Блум размышляет о предстоящей измене Молли).

Интертекстуальные отсылки Джойса к музыкальным произведениям составляют целый макромир коннотаций, который окутывает пространство собственно литературного текста и создает, по Барту, вокруг «текстачтения» неуловимый «текст-письмо» — «вечное настоящее, ускользающее из-под власти любого последующего высказывания»²⁵.

Наконец, практически все исследователи обращают внимание на воплощение в романах Джойса конкретных *музыкальных форм*. Так, И. Киселева утверждает, что сборник «Камерная музыка» построен как полифоническая пьеса, в которой «вечные темы любви, смерти, природы проводятся последовательно, как музыкальные темы в фуге»²⁶. Умберто Эко, вслед за Эзрой Паундом, считает, что «Улисс» сходен с классической сонатой в трех частях. С. Шеина указывает на целый ряд музыкальных структур у Джойса: фуга с каноном в 11 главе «Улисса», «сюита диминуэндо» в «Камерной музыке», рондо в «Портрете художника в юности»²⁷.

²³ Джойс Дж. Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 650.

²⁴ См. об этом: Шеина С. Е. Поэзия Джеймса Джойса... С. 114.

²⁵ Барт Р. S/Z / Пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат; под ред. Г. К. Косикова. 3-е изд. М., 2009. С. 47.

²⁶ Киселева И. В. Проблематика и поэтика раннего Джойса... С. 44.

²⁷ Шеина С. Е. Поэзия Джеймса Джойса... С. 57.

С. Белова находит у Джойса концентрическую форму (№ 5 из цикла «Камерная музыка») ²⁸.

Большая часть подобных высказываний представляет собой метафоры. Но совершенно очевидно, что формальная сторона для Джойса была крайне важна: об этом говорит уже эксперимент «Улисса», каждый из восемнадцати эпизодов которого не только уникален стилистически, но и строится по новой композиционной схеме.

Квинтэссенцией музыкальности стала глава «Сирены», которая, по словам самого Джойса, написана в форме *fuga per canonem* (канонической фуги) и представляет собой попытку организации литературного текста по «полифоническим» правилам ²⁹.

Глава делится на два раздела, причем первый из них в двадцать раз меньше второго. В первом дается «нарезка» из пятидесяти девяти основных сюжетных «лейтмотивов», представляющих собой фразы разного размера — от крупных, включающих несколько предложений («Громынули крушащие аккорды. Когда любовь горит. Война! Война! Барабанперепон») до кратких (восклицание «Чу!»). Каждый из этих лейтмотивов прорастает во втором разделе, активно развиваясь с помощью «музыкальных» приемов: повторений, варьирования, «контрапунктического» наложения одной фразы на другую.

Очевидно, однако, что, несмотря на авторское намерение, ничего общего с формой фуги эта структура не имеет — хотя бы потому, что довольно сложно представить себе фугу с пятьюдесятью девятью различными темами. Кроме того, в тексте *Сирен* не хватает того единства ткани, которое характеризует фугу: во второй части появляется большое количество совершенно нового, не связанного с начальными фразами, текста. В результате удельный вес тематического материала оказывается слишком малым для того, чтобы сымитировать фугу — даже если представить себе абстрактную модель исполинской фуги с огромным количеством тем.

Здесь уместна другая музыкальная аналогия. Перечисление основных тезисов в начале не дает нам представления о сюжете второго раздела, а играет конструктивную роль, к тому же настраивает читателя эмоционально — настоящий смысл этих фраз проявится только в следующем разделе, в ходе развития действия. Этот прием наводит на мысль об опере с увертюрой, в которой экспонируются лейтмотивы. Таким образом,

²⁸ Белова С. Номинативная и этимологическая игра... С. 105.

²⁹ «Одиннадцатая глава, „Сирены“, построенная по музыкальным аналогиям, с периодическим повторением повествовательных тем и звуковых тембров, дает нам сжатый образ ... обширной музыкальной композиции, управляющей книгой в целом» (Эко У. Поэтики Джойса. С. 247.)

наиболее близкой музыкальной аналогией предстает не fuga, а лейтмотивная опера, вступлением к которой служит набор фраз в начале главы.

Тяготение к формальным ограничениям проявляется в особом внимании Джойса к палиндромным образованиям. В седьмой главе «Улисса» он цитирует два известных палиндрома XIX века: «Madam, I'm Adam» и «Able was ere saw Elba»³⁰. В том же эпизоде возникает и словесный палиндром: предложение, в котором синтагмы изложены в обратном порядке — 1234567–7654321: «Ломовики в грубых тяжелых сапогах выкатывали с глухим стуком бочки из складов на Принс-стрит и загружали их в фургон пивоварни загружались бочки, с глухим стуком выкатываемые ломовиками в грубых тяжелых сапогах из складов на Принс-стрит»³¹. Формальный фокус определяет и организацию «Поминок по Финнегану»: этот роман образует замкнутый круг — начало переходит в конец, что заставляет вспомнить об аналогичных музыкальных формах (например, форме бесконечного канона).

В финале «Улисса» — заключительной части монолога Молли Блум — Джойс также использует «композиторский» прием. Слово «да», незаметно вклиниваясь в непрерывный поток сознания, повторяется все чаще и чаще, рождая ощущение сокращающегося переменного размера. Этот эффект по своей природе музыкален: в качестве примера достаточно привести финал Второй фортепианной сонаты Прокофьева, в котором сходную роль играет повторяющийся звук *cis*: вклиниваясь в сумбурную ткань разработки, он сначала кажется совершенно случайным, но затем привлекает все больше внимания, непрерывно учащаясь вплоть до кульминационного момента: разрешения в тонику репризы, когда оказывается, что это был вводный тон к *d*.

Максимальное приближение к музыке в последнем романе Джойса было подготовлено эволюцией его *философско-эстетических* представлений.

Умберто Эко утверждает, что главным нервом джойсовского творчества стала попытка преодоления томизма — той основы, которая была им впитана и органически усвоена в иезуитском колледже. Все творчество Джойса — это спор с Фомой Аквинским, для которого атрибутами красоты и истины были полнота, гармония и ясность. Эта полемика с учением Фомы — то скрытая, то выходящая на поверхность (как в романе «Стивен-герой», в котором постоянно ведутся эстетические и теологи-

³⁰ Этот неточный палиндром представляет собой ответ, якобы данный Наполеоном на вопрос «мог ли он высадиться в Англии?»: «Мог, пока не увидел Эльбы». В классическом русском переводе он заменен фетовским «А роза упала на лапу Азора».

³¹ Джойс Дж. Улисс. С. 123.

ческие споры вокруг философии Фомы Аквината) — в итоге приводит Джойса к полному его отрицанию.

Путь Джойса — это путь от Фомы Аквинского к Шопенгауэру; из аполонически ясных, гармоничных «елизаветинских» строф «Камерной музыки» в дионисийски темную, стихийную мощь «музыкального бессознательного» двух главных романов. Стиль Джойса эволюционирует в сторону усиления в прозе поэтического начала; в последнем романе стихи и проза сливаются окончательно, образуя единый омузыкаленный текст. Иллюстрируя единство филогенеза и онтогенеза, эта эволюция в миниатюре повторяется в главном творении писателя. «Улисс», как и все творчество Джойса, развивается по модели «от света к мраку» — от сияющего солнечного утра к всепоглощающей темноте ночи, от простого языка к непрерывному потоку сознания, от прозы к поэзии, от литературы к музыке — вплоть до феерической музыкальной кульминации в последнем эпизоде.

Если в «Улиссе» новаторство совершалось на уровнях сюжета, ракурса, формы, то в последнем джойсовском романе оно проявляется на уровне самого языка. «Поминки по Финнегану», по выражению Эко, стали «материализованным безумием», произведением синтетического жанра, сочетающим слово с музыкой³². Сэмюэл Беккет писал об этом романе так: «Здесь форма есть содержание, а содержание форма. Вы жалуетесь, что эта ерунда написана не по-английски. Это вообще не написано. Это не нужно читать, или, точнее, нужно не только читать. Это нужно смотреть и слушать»³³.

Если «Улисс» рассказывает нам об одном дне, то «Поминки по Финнегану» — об одной ночи: все действие романа разворачивается во сне. Ночь для Джойса была особым состоянием:

Когда я стал писать о ночи, я в самом деле не мог, я чувствовал, что не могу употреблять слова в их обычной связи. Они в этом случае не выражают того, каковы вещи ночью, в разных стадиях — сознательной, потом полусознательной, потом бессознательной.

³² Эко У. Поэтики Джойса. С. 35. По мысли Эко, читатель «Поминок» оказывается «в космосе Эйнштейна, искривленном, замкнутом на себе самом (начальное слово совпадает с последним) и, следовательно, конечном, но как раз поэтому беспредельном. Любое событие, всякое слово находится в какой-то связи со всеми прочими, и от выбора значения, произведенного на самой последней черте, зависит понимание всего остального» (там же).

³³ Цит. по: Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм // Современные проблемы реализма и модернизма. М., 1965. С. 304.

Я обнаружил, что этого не сделать посредством слов в их обычных отношениях и связях³⁴.

Сергей Хоружий спорит с Джойсом, утверждая, что бессознательное и иррациональное не способно на создание «Поминок»:

Убедительным этот... довод тоже не назовешь. Отвечающим реальности ночи, сна скорей уж можно признать искусство сюрреалистов. Да, ночное сознание искажает и речь, и связи между вещами — но разве так искажает? Оно утрачивает контроль над своим содержимым, в этом содержимом теряется дисциплина, организация, падает насыщенность смыслом... — но ничего подобного мы не скажем о тексте Джойса! <...> ...В этом тексте смысловая насыщенность много выше, а не ниже обычного. По своей внутренней организации... это не бессознательный, а *гиперсознательный* текст (курсив мой. — Н.Х.), он сделан поистине ювелирно — а ювелирную работу делают в ярком свете, а не во тьме ночи. И еще: разве вяжется с ночною, спящей стихией — буйный комизм романа? С какой стати ночное сознание без удержу балагурит и каламбурит? Сочинять хитроумнейшие шутки-головоломки — это что же, функция бессознательного? Полноте!³⁵.

Действительно, «ночное» иррациональное у Джойса точнее и изощреннее, чем дневное сознание. Однако Хоружий неправ: здесь нет противоречия. Поворот в сторону ночи для Джойса вовсе не означает поворота в сторону от рационального: ночь для Джойса обладает совершенно особой, собственной правотой.

Дело в том, что для Джойса атрибутами истины были не внятность и доступность (свойства тривиального, упрощенного), а сложность и темнота. Исследователи отмечают: «принципиальная „темнота“ джойсовского письма... представляет собой определенное метафизическое качество»³⁶.

Джойсовский культ темноты корнями уходит в почвенную ирландскую традицию: древнейшую сакральную поэзию друидов, филидов, бардов³⁷.

³⁴ Цит. по: *Гениева Е.* И снова Джойс... С. 235.

³⁵ *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале // Джеймс Джойс. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Улисс: роман (часть III) / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. М., 1994. С. 373.

³⁶ *Шейна С. Е.* Поэзия Джеймса Джойса... С. 22.

³⁷ *Калыгин В. П.* Язык древнейшей ирландской поэзии / Общ. ред. В. Н. Ярцевой. Изд. 2-е, стереотипное. М., 2003. С. 33.

Темнота была для них пределом стремлений как в буквальном смысле — занятия филидов часто происходили без света, что со временем приводило к потере зрения, так и в переносном: одним из фундаментальных свойств ирландской средневековой поэзии была искусственная деформация слов, необходимая для затемнения смысла текста.

Таким образом, подобно языку друидов, джойсовский язык «служит зашифровке, а не расшифровке мысли»³⁸, однако создание лабиринтов означающих, в которые писатель погружает означаемое, парадоксальным образом становится для него единственным способом выражения истины. «Все истинное крайне сложно и непонятно»³⁹, — утверждал Джойс.

Еще один ответ на вопрос Хоружего можно получить, обратившись к идее Фридриха Ницше о двух противоположных началах, изложенной им в «Рождении трагедии из духа музыки» (1872). Из построений Ницше об интуитивном *дионисийском* и рациональном *аполлоническом*, казалось бы, логически следует, что в паре «сон/бодрствование» сном должен управлять Дионис, а бодрствованием Аполлон. Однако все не так однозначно.

Аполлон связывается у Ницше не с дневным бодрствованием, а, напротив, с состоянием сна⁴⁰. Дионису, соответственно, отводится уже не сон, а опьянение. Таким образом, между *аполлоническим* и *дионисийским* оказывается вовсе не предельное расстояние, разделяющее полюса, а едва уловимый полутон — подобный тому полутону, который отличает (согласно Платону) возвышающий дух дорийский лад от расслабляющего ионийского.

Противоположностью обоим этим состояниям оказывается *бодрствование*, лежащее «по ту сторону» и сна, и опьянения. Ницше связывает его с фигурой Сократа, с которого, по Ницше, начинается процесс распада великой древнегреческой культуры. Сократу — так же как и христианству — Ницше отказывает и в аполлонийстве, и в дионисийстве. Сухая мораль, догма, рассудок — все это, по мнению философа, противостоит обоим сторонам античной антиномии. «Явь» — то есть, по Ницше, *сократическое* — никак не вписывается во взаимодополняющие отношения «разумного» сна и «безумного» опьянения, в их творческий симбиоз. Явь враждебна им, разрушительна, способна только на негацию.

Получается, что перед нами отнюдь не два, а три самостоятельных начала. Сократ связан с дневным рассудком: его стихия — логика и мораль.

³⁸ Белова С. Номинативная и этимологическая игра... С. 195.

³⁹ Joyce J. Selected Letters / Ed. R. Ellmann. Vol. 1. New York, 1975. P. 152.

⁴⁰ Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб., 1993. С. 169.

Аполлон воплощает ночное «разумное» (по-своему тоже логичное) бессознательное. Наконец, Дионис олицетворяет опьянение, страсть, вакхичность.

Заметим, однако, что Ницше акцентирует сновидческую сторону деятельности Аполлона отнюдь не в ущерб рациональному аспекту. Высшей формой умственной деятельности для философа становится сон, «тот аполлоновский сон наяву, когда покрывается пеленою мир дневного света, а другой мир — новый, более отчетливый, понятный, осязаемый и в то же время более похожий на тень, постоянно меняя свой вид, рождается на наших глазах»⁴¹. Если для Платона искусство — это двойное подражание (природа подражает идеям, искусство — природе), то сон для Ницше — двойная иллюзия⁴², более высокая разновидность истины.

Из ницшеанской идеи «разумного сновидения» вырастают многие явления XX века: культ сна символистов и сюрреалистов, а также — психоаналитическая концепция Фрейда, в которой сон представляет собой структурированное особым образом, не подлежащее цензуре (или подлежащее частично) бессознательное и, в конечном счете, оказывается более правдивым и информативным, чем дневное сознание.

Парадокс ницшеанского аполлоновского сна как будто обретает новое объяснение в джойсовском «Улиссе»: сон здесь предстает началом жизнетворческим, амбивалентным — с одной стороны, разумным настолько, чтобы производить рациональные гиперсмыслы, с другой, безумным настолько, чтобы породить жизнь, хаотическим и космическим одновременно.

Затемнение смысла литературного текста неизбежно приближает его к музыке — на первый план выходит его звуковая составляющая. Такая же «сложность» и «непонятность» свойственна в определенной степени

⁴¹ Там же. Философ идет еще дальше, отождествляя абстрактные рассуждения не только со сновидениями Аполлона, но и с дионисийским опьянением: «абстрактное мышление для многих мучение, — для меня, в лучшие дни, праздник и *опьянение* (курсив мой. — Н. Х.)» — признавался Ницше. Цит. по: *Аствацатуров А.* Властитель дум // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. С. 39.

⁴² «Ибо чем больше я замечаю в природе... необоримое стремление к иллюзии и к ее освободительной мощи, тем сильнее овладевает моим умом... предположение, что все истинно сущее и первоединое, эти вечно страждущие и противоречивые начала, для своего полного освобождения нуждаются в... радостной иллюзии, которую мы, находящиеся в ее власти и с нею слившиеся, вынуждены воспринимать как воистину не сущее, то есть... — как эмпирическую реальность. Попробуем на мгновение отвлечься от своей собственной „реальности“ и взглянем на наше эмпирическое бытие как на существование мира вообще, как на ежеминутно создаваемое представление первоединого начала, и тогда сон превратится в *иллюзию иллюзии*, а значит, и в более высокую форму удвоения изначальной потребности в иллюзорном» (*Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 148).

и музыке, непередаваемой на вербальный язык уже хотя бы потому, что она «не выражает ничего, кроме самой себя» (Стравинский). Джойсовское «ночное» сознание, в которое постепенно модулирует «Улисс» и которое становится доминирующим в «Поминках», по своей природе музыкально, а ведь именно музыку Ницше считал, вслед за Шопенгауэром, объективацией мировой воли и воплощением аполлонически-дионисийского круговорота.

Итак, путь Джойса к музыке стал основным вектором его эстетической эволюции, что нашло отражение и в системе архетипов его творчества.

Alter ego Джойса — Стивен Дедал, сквозной персонаж его романов: возникнув в качестве главного героя в автобиографическом «Портрете художника в юности», он становится ключевой фигурой в «Улиссе». По мнению Ричарда Элманна, уже сам выбор имени «Стивен Дедал» был для Джойса частью плана «создать некий лабиринт, некое загадочное искусство, основанное на огромном хитроумии»⁴³. В его текстах постоянно встречаются намеки на греческий прототип Стивена: то в виде иронической отсылки к эллинскому тезке, то в качестве подсознательной ассоциации. Модусы при этом варьируются от гротеска — прототип главного героя «Поминок» пьяница-Финнеган из ирландской баллады по профессии был мастером-строителем — до молитвы: «Древний отче, древний мастер, будь мне отныне и навсегда доброй опорой»⁴⁴.

Если все рациональные музыкально-словесные лабиринты Джойса корнями уходят в мастерскую Дедала, то безумный полет фантазии ассоциируется скорее с его вдохновенным сыном. Исследователи отмечают тесную связь «Портрета» с мифом об Икаре: это и образы летающих птиц, кульминирующие в сцене с девушкой-птицей, и постоянные мечты Стивена о полете, и обращение к Дедалу как к отцу. Д. Хэйман отмечает, что лежащий в основе характера Стивена архетип Икара придает ему дополнительную глубину и является его движущей силой⁴⁵.

Итак, не только образ творца кносского лабиринта, но и архетипическая пара *Дедал – Икар* становится центральной в поэтике Джойса. Двойственность самой природы писателя, присущая ей амбивалентность рационального-интуитивного приводит к тому, что в его творчестве ощу-

⁴³ Ellmann R. James Joyce. New York: Oxford University Press, 1982. P. 146.

⁴⁴ Это обращение звучит в финале «Портрета»: *Джойс Дж.* Портрет художника в юности / Пер. с англ. М. Богословской. СПб, 2008. С. 288.

⁴⁵ *Hayman D.* Daedalian Imagery in a Portrait // *Hereditas: Seven Essays on the Modern Experience of the Classical* / Ed. F. Will. Austin, 1964. Цит. по: *Жилина Т.С.* Семантика художественного пространства в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности». Дисс. ... канд. филол. наук. Калининград: РГУ им. И. Канта, 2008.

щается и точный технический расчет мастера, и безумный, обреченный полет гения.

В свете этой двойной самоидентификации Джойса можно рассмотреть и музыку, функционирующую у него в рамках дихотомии «аполлоническое/дионисийское»: с одной стороны, рациональное начало, проявляющееся в строгой организации (вплоть до имитации музыкальных форм); с другой — эмоциональное буйство интертекстуальных музыкальных аллюзий.

Беспрецедентная музыкальность творчества Джойса возникает не столько благодаря, сколько вопреки его интеллектуальным интенциям. По Джойсу, «гений не делает ошибок, его промахи — преднамеренные»⁴⁶: аполлонического подобия музыке писатель никогда не достигает — попытка создать фугу в главе «Сирены» оказывается безуспешной — однако само стремление к такому подобию высвобождает дионисийское музыкальное начало. Симптоматично поэтому, что даже в звукоподражательном окончании «Сирен» — «PrrrrpffrrppFFFF» — неожиданно выявляются музыкальные коды: обозначения фортиссимо и пианиссимо.

Литература:

1. *Барт Р. S/Z* / Пер. с фр. Г.К. Косикова и В.П. Мурат; под ред. Г.К. Косикова. 3-е изд. М.: Академический проект, 2009. 373 с.
2. *Белова С.С.* Номинативная и этимологическая игра в художественном дискурсе (на материале произведений Джеймса Джойса и Велимира Хлебникова). Дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень: Тюменский государственный университет, 2004. 233 с.
3. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат («Памятники философской мысли»). М.: Канон+, РООИ «Реабилитация», 2008. 288 с.
4. *Гадамер Х.-Г.* Истина и метод: Основы философской герменевтики. М.: Прогресс, 1988. 700 с.
5. *Гениева Е.* И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. 368 с.
6. *Горбунова Н.Г.* Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект (на примере романа «Улисс»). Дисс. ... канд. филол. наук. СПб.: РГПУ им. Герцена, 2005. 204 с.
7. *Джойс Дж.* Портрет художника в юности / Пер. с англ. М. Богословской. СПб.: Азбука-классика, 2008. 304 с.
8. *Джойс Дж.* Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. СПб.: Азбука-классика, 2007. 992 с.
9. *Жилина Т.С.* Семантика художественного пространства в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности». Дисс. ... канд. филол. наук. Калининград: РГУ им. И. Канта, 2008. 180 с.
10. *Кац Б.* Музыкальные ключи к русской поэзии. СПб., 1997. 272 с.

⁴⁶ Цит. по: *Хоружий С.С.* «Улисс» в русском зеркале. С. 363–605.

11. *Киселева И. В.* Проблематика и поэтика раннего Джойса (сборник рассказов «Дублинцы»). Дисс. ... канд. филол. наук. Л.: ЛГПИ им. Герцена, 1984. 214 с.
12. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Ницше Ф. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. 672 с.
13. *Шеина С. Е.* Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества. Дисс. ... канд. филол. наук. Балашов, 2003. 174 с.
14. *Хоружий С.* Комментарий // *Джойс Дж. Улисс: Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего.* СПб.: Азбука-классика, 2007. С. 779–984.
15. *Эйзенштейн С.* Монтаж тонфильма // *Джойс. Дублинцы.* М., 2007. С. 336–337.
16. *Эко У.* Поэтики Джойса / Пер. с итал. А. Ковалья. СПб.: Симпозиум, 2006. 496 с.
17. *Калыгин В. П.* Язык древнейшей ирландской поэзии / Общ. ред. В. Н. Ярцевой. Изд. 2-е, стереотипное. М.: Эдиториал УРСС, 2003. 128 с.
18. *Урнов Д. М.* Дж. Джойс и современный модернизм // *Современные проблемы реализма и модернизма.* М.: Наука, 1965. С. 309–345.
19. *Хоружий С. С.* «Улисс» в русском зеркале // *Джеймс Джойс. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Улисс: роман (часть III) / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего.* М.: Знак, 1994. С. 363–605.
20. *Attridge D.* *Reading Joyce // The Cambridge companion to James Joyce / Ed. D. Attridge.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 1–27.
21. *Connolly Th. E.* *Joyce's Aesthetic Theory // Joyce's Portrait. Criticisms and Critiques.* New-York: Appleton-Century-Crofts, 1962. P. 266–271.
22. *Ellmann R.* *James Joyce.* New York: Oxford University Press, 1982. 887 p.
23. *Hayman D.* *Daedalian Imagery in a Portrait // Heredites: Seven Essays on the Modern Experience of the Classical / Ed. F. Will.* Austin, 1964.
24. *Joyce J.* *Selected Letters / Ed. R. Ellmann. Vol. 1.* New York: The Viking Press, 1975. 152 p.
25. *Levine J.* *Ulysses // The Cambridge companion to James Joyce / Ed. D. Attridge.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006. P. 122–148.