

And even the weariest river winds somewhere safe to sea.

И самой уставшей речке когда-то к морю прийти.

Так говорит Элджи. Так считает и Джим, влача в океан прекрасную Анну Ливию. Стало быть, у них так. В Азии или Африке, в пустынях, это не так, реки там уходят в песок. В России возможно все.

И все-таки «Улисс» в Россию пришел. Мне выпало устраивать это пришествие, и не было никаких сомнений, что уникальному пришельцу подобает особое сопровождение. Так родился «„Улисс“ в русском зеркале». Он воздаст честь роману века, следуя его форме — строясь как одиссея в 18 эпизодах и трех частях, согласуя развитие смысла с ходом романа и кое-где дерзая даже писать тем же письмом. Вместе с тем его задача скромна — я просто хочу рассказать про «Улисса» и его автора, донеся то, что мне кажется самым важным в том и другом, и не притязая входить в глубины современной джойсонауки. Здесь будет заведомо не все, что связано с явлением «Улисса», — хотя бы уж оттого, что так или иначе с ним связана вся жизнь европейской прозы нашего века. Но все же главного я постараюсь не обойти. А главных тем тоже очень немало — ведь обязательно рассказать

о жизни художника;

о его личном мире, в основе которого, словно некие оси, — острые, конфликтные отношения с немногими кардинальными реальностями: отношенья

«Джойс и Искусство», «Джойс и Ирландия», «Джойс и Католицизм»;

о том, как создавался роман

и каково устройство романа:

каковы его темы, идеи, философские и религиозные мотивы и, разумеется, его поэтика, его стиль, пружины его письма;

и особо — о двух вещах, что часто считают главными находками автора: поток сознания и связь прозы с мифом;

и хоть немного — о восприятии и толковании романа, о его роли, его реверберациях в культуре столетия;

а далее, в связи с запоздалым приходом романа к нам, неизбежно вступает тема «Джойс и Россия», тема двоякая: о судьбах книг Джойса в нашей стране и о российских сближениях, параллелях, переключках с миром Джойса, с его литературными поисками;

и наконец, последний эпизод последней темы — сам перевод мой, «Улисс» по-русски; о его принципах и его судьбе сказать надо тоже. Pro domo sua, возврат к себе — так что выходит тоже маленькая одиссея — естественно, ибо рождается подобным — подобное.

Начали!

I. Телемахиды

1

Сановитый, жирный Бык Маллиган возник из лестничного проема и объявил нелепой фамилию Дедалус. Узурпатор и интриган был прав. Дедал, да еще с латинским усом, сбритым при русском переводе, решительно никакая не фамилия. Другое дело — Джойс.

Фамилию Джойс производят от французского *joeux*, радостный; и потому писатель, глядевший в корень любому слову, объявлял соименными себе французских герцогов де Жуайе, а также и австрийца доктора Фрейда (находя первое лестным, второе же огорчительным; российский филолог Веселовский устроил бы его больше). В Ирландии она из массовых; и говорят, что все Джойсы страны готовы пылко отстаивать свое родство с древним и знатным кланом Джойсов из западного графства Голуэй. Семейство, издавна обитавшее на юге, в Корке, не было исключением. Герб голуэйских Джойсов красовался на стене в рамке, и в романе отец героя — копия отца автора — гордо описывает его как «наш герб». Семейство было буржуазным, средних достатков, и мужчины его подвизались, большею частью, в виноторговле. Дотла разорившись на этом фамильном поприще, Джон Станислаус Джойс поправил дела на

иной стезе, добывши хлебную и непыльную должность по сбору налогов. О ту же пору — а шел год 1880-й — он женился на юной очаровательной девушке, которую звали Мэй Мерри, и увлеченно предался произведению наследников. Создав второго, он вошел в историю мировой литературы. Джеймс Августин Алоизий Джойс родился второго февраля 1882 года.

Таковы корни классика. Важно ли это все, если нас в этом кратком очерке заботят не столько биографические детали, сколько проблемы творчества Джойса, и главная наша цель — понять мир «Улисса»? Вопрос слегка риторичен; у всякого писателя истоки его и жизнь неизбежно и многообразно отражаются в творчестве, служат материалом его. Что же до Джойса, то в его творчестве подобные отраженья еще сильнее, существенней, а также и необычней, чем у других. Его герой в романе спорит с известным мнением, что жизнь художника — не предмет интереса, «ее наши слуги могли бы прожить за нас»; а сам писатель опровергает такое мнение на практике, заполняя свои страницы множеством деталей и лиц, взятых из собственной жизни. И, может быть, глубже, полней всего вошла в творчество сына — фигура отца, со всеми ее чертами и всем окружением. Джойс засвидетельствовал это сам, и так, что сильнее не скажешь: «Сотни страниц, дюжины персонажей в моих книгах пришли от него».

Но связь сына и отца была далека от идиллии. Приведенные слова написаны в дни кончины Джона

Джойса в 1931 году; и в те же самые дни на просьбу рассказать, каким был отец, сын лаконично ответил: «Он был банкрот». Характеристика предельно верна. Джойс-старший обладал на своем веку, кажется, всеми благами, что даны человеку: достатком (состояние свое и жены, должность с завидным жалованьем), талантом, и не одним («лучший тенор в Ирландии», всерьез говорили знатоки; а еще был настоящий дар слова, дар яркого, неожиданного образа, острого экспромта, умелого устного рассказа), любовью жены-красавицы, счастливым семейным очагом... И все, все без остатка было промотано, растрчено и потеряно. То была классическая история на тему знаменитой ирландской слабости — к доброй выпивке и славной беседе в теплой компании. Рос целый муравейник детей (выжило десять из пятнадцати), в непосильных заботах сгибалась, теряла молодость и здоровье верная мать семейства — а обаятельный Джон, дивный певец и неподражаемый остроумец, служил украшенью местного колорита. Он выступал в гребных гонках, пел на утренниках и вечерах, был душой неисчислимых застолий — и, что не очень странно, уже в 1891 году, сорока двух лет от роду, оказался уволен от хлебной должности со скудной пенсией. Теперь свободные промежутки в его светской жизни заполнялись уже не делами службы, а поисками денег в долг, закладами тающего имущества, да частой сменой квартир, каждая следующая — бедней. И снова не очень странно, что у детей возникали и росли чувства горечи, презрения,

вражды к отцу. Отношения со старшим были, однако, исключением. Его он любил больше всех, и Джеймс, в свою очередь, платил ему глубокой привязанностью, не извиняя его пороков, но лучше других умея понимать и ценить его. Что, верно, еще важнее, он видел в себе самом массу отцовских черт (включая изрядное равнодушие к домашним проблемам). «Я ведь и сам грешник, даже недостатки его мне нравились», — писал он позднее. Но самое главное — он твердо верил, что его собственный талант — от отца.

Знаки таланта и необычность личности сын обнаружил рано. С детства он выделялся в любом окружении, не только способностями, но еще больше, пожалуй, характером, складом натуры, соединяющим живой интерес к окружающему с прочной «вненаходимостью» — внутренней дистанцией и автономией (идеальное сочетание для писателя!). Образование, которое он получил, было образцовым для Ирландии того времени. Годы ученья проходили в превосходных старых иезуитских школах. Сегодня мы можем видеть эти его годы как бы в тройном отражении: в зеркале фактов и в собственном его освещении, также двояком — подробном и реалистичном в «Герое Стивене», «Портрете художника в юности», отрывочном и преображенном — в «Улиссе». «Портрет» и «Улисс» обычно в согласии меж собой, но с фактами сходятся не всегда. Что абсолютно естественно.

Еще будучи состоятельным буржуа, Джойс-

старший определил любимого сына в одну из лучших школ страны, закрытый пансион Клонгоуз Вуд в соседнем с Дублином графстве Килдер. Джеймс быстро прижился там, чувствовал себя свободно и делал успехи не только в науках, но и в спорте. «Портрет» и «Улисс» отходят от автобиографичности, рисуя Стивена-мальчугана неуклюжим и робким; сгущены и мотивы тревоги, напряжения, дискомфорта. Тут, кстати, стойкая тенденция обоих романов: автобиографический герой представлен куда более в страдательном залоге, менее активным, более беззащитным и обижаемым, нежели был в реальности-его прототип, живостью и весельем заслуживший прозвище «Джим-Солнышко» (Sunny Jim)... Проучившись три года, Джеймс должен был в 1891 году покинуть Клонгоуз, ставший не по карману семье. Следующие два года он учится отчасти дома, отчасти в школе Братьев-Христиан — одной из дешевых, далеко не престижных школ с практическим уклоном, которые содержались братством католиков-мирян. Недолгое пребывание в этой школе классик вычеркнул из своей биографии — оно не отражено ни в его прозе, ни в его рассказах и интервью о себе. Затем вмешался счастливый случай: весной 1893 года Джойс-отец повстречал Джона Конми, бывшего ректора Клонгоуза, который перешел с тех пор в другую из лучших иезуитских школ страны, Бельведер-Колледж в Дублине. Скорым следствием встречи было принятие Джеймса и его братьев в Бельведер на казенный кошт; а более отдаленным —

положительный образ отца Джона Конми в английской литературе.

Джеймс учился блестяще, завоевав прочную славу первого ученика (если чуть уточнить, успехи его были истинно блестящи в литературе и языках, недурны — при старании — в математике и отчего-то стойко посредственны в химии). Помимо славы, он регулярно завоевывал и нечто более весомое — награды на ежегодных национальных экзаменах. Наградами служили солидные суммы, равные пенсии отца за несколько месяцев; и очень понятно, что дома, еще больше, чем в школе, за ним утвердилось особое, исключительное положение. Это неизбежно влияло на формирование характера, хотя неизвестно, что было причиной и что следствием: похоже, ему всегда были свойственны сильные, выраженные черты личности. И очень рано в этих чертах замечалось, по словам его брата, «нечто холодное и эгоистическое», ноты высокомерия и превосходства, а порой дерзости и вызова, желание — и умение — манипулировать обстоятельствами и людьми в свою пользу. В его отношении ко всем институтам, уставам, правилам, к общепринятым взглядам преобладали негативные мотивы: несогласие, неприятие, отчужденье... — хотя очень характерно, что свои неприятия он никогда не стремился выражать напрямик и напролом, «предпочитая битве презрение», по слову Биографа¹. Но, разумеется, психологический портрет не был столь однозначен. Джойс всегда проявлял способность к доброте и участию, не был скуп и расчетлив,

тянулся к дружбе, к доверительным отношениям и унаследовал от отца классическую ирландскую общительность и говорливость (а вскоре и склонность сопровождать беседу рюмкою). Однако его говорливость редко выносила наружу наиболее важное, личное, глубинное. Явственным образом, уже тогда складывался его особый, собственный способ жизни, личная жизненная стратегия, которую позднее выразит его знаменитый девиз²:

молчанье, хитрость и чужбина.

Или, скажем, так: помалкивай, лукавь и уезжай.

А самое лучшее —

Silence, cunning and exile.

Помимо учения, годы в Бельведере (1893–1898) вместили в себя все, что подобает отрочеству будущего классика: религиозный кризис и сексуальную инициацию, выбор первых кумиров и первые попытки творчества. Начав с последнего, опять уточним: стихи он сочинял лет с шести; в девять написал политическое (!) стихотворение с латинским названием «Et tu, Nealy» (о нем чуть ниже), которое восхищенный отец напечатал в типографии и разослал всем знакомым, а также папе римскому; но в Бельведере писание стало систематическим. В старших классах из-под его пера выходит стихотворный цикл «Настроения» и цикл прозаических набросков «Силуэты»; оба не сохранились, но по свидетельствам, они несли сильное влияние поэзии и эстетики Йейтса. Что же до кумиров,

то их набор весьма индивидуален. Идеалом художника служил Ибсен, великого человека и национального героя — Чарльз Стюарт Парнелл (1846–1891), знаменитый борец за автономию Ирландии (драматическому крушению его карьеры и посвящалось стихотворение «И ты, Хили»; Хили — сподвижник Парнелла, покинувший его в решающий миг). Наконец, притягательным мифологическим образом, символом влекущей позиции неприятия и своеволия, выступал Люцифер (пожалуй, не так осознанно и открыто — хотя уже лет шести, разыгрывая сценки с другими детьми, Джим выбирал себе роль черта). Конечно, этот выбор выражал *in pace* некоторую систему устремлений и ценностей. Каждая из трех фигур открывает собою большую тему, одну из обозначенных выше осевых тем внутреннего мира Джойса: Искусство — Отечество — Религия; и о каждой фигуре при обсуждении этих тем еще будет речь.

Тема пола у Джойса по своему значению разве немногим уступает трем осевым, и, подобно им, она развивается у него весьма индивидуально, по-своему. Но это — поздней. В пору отрочества тема лишь обозначила свой зачин, и он следовал самой массовой модели, когда оба лика любви, духовный и плотский, открываются и познаются раздельными, даже противоположными. Робкие романтические увлечения — и походы к проституткам. В 14 лет Джойс успешно осуществил эту модель в обеих ее частях. Земная сторона дела обеспечивалась суммами от школьных наград и несколько лет занимала видное место в

помыслах и досугах юного ученика иезуитов. Она осталась заметной темой и в его творчестве: в «Портрете» она дана, как считают биографы³, весьма близко к жизни, а в «Улиссе» сама кульминация романа — феерическая картина мира продажной любви. Что же до романтической стороны, то ее героиней была Мэри Шихи, дочь уважаемого чиновника и члена парламента. Он так и не решился сделать ей признание, хотя она, как пишет Биограф, «царила в его воображении несколько лет»; в его прозе след ее остался в образе Эммы Клери, героини «Героя Стивена» и «Портрета». Помимо того, оттенок возвышенной, небесной любви имело и почитание Девы Марии, стоявшее в центре его детской религиозности.

У католиков вообще сферы религии и пола сближены гораздо теснее, нежели в православии. Пресловутый католический юридизм проявляется, между прочим, в полной регламентации пола и половых отношений, со скрупулезными, входящими в физиологические детали (один пример — в начале X эпизода «Улисса»), оценками греховности всех деяний. Углубление сознания в эту регламентацию — неизбежное при покаянном самоанализе — приводит к одновременной активизации, возбужденности и религиозного, и сексуального начал, к которым присоединяется и переживание вины. Это острое, специфическое сочетание почти неминуемо для юноши и подростка, открывающего свою сексуальность; и Джойс пережил его в полной мере. В

кривом зеркале насмешки это выглядело так:

Юный Джойс очень набожен был,
Он прислуживать в церкви любил.
Он во всех бардаках
Пел псалмы как монах
И со шлюхами в рай восходил.

К автору этого стишка мы еще вернемся. По части набожности он не преувеличивает: еще мальшом в Клонгоузе Джеймс сочинил гимн Деве Марии и прислуживал алтарником в храме; в Бельведере он вступил в школьное братство Пресвятой Девы и был назначен в нем старшим учеником — как раз в пору первых своих сексуальных опытов. Тут явно складывались условия для кризиса, конфликта религиозных и мирских устремлений — и кризис произошел. На грани своего шестнадцатилетия Джойс в последний раз переживает вспышку религиозности. Он говел, исполняя все предписания церкви, не оставлял молитвы, даже ходя по улицам, скорбел о душе своей, исповедался и причастился. Кажется, это было его последним причастием. Очень вскоре, словно сорвавшись на непосильном взлете, не вынеся бремени благочестия, он навсегда отходит от веры и церкви. По своей сути, совершившееся было сменой системы ценностей. Мир религии представился мертвым и бесцветным, полным чувства вины и страха перед адскими муками. «Как я ненавижу Бога и смерть!» — напишет он вскоре в одном письме. На другом полюсе, как противоположность Богу и смерти, лежал мир полнокровной жизни и свободного

творчества — и Джеймс делает решительный выбор в пользу этого мира. Высшею ценностью стало Искусство и свободное творческое самовыражение. *Художник*: вот отныне ключевое слово для Джойса, которым он обозначает высший жребий человека — и свой собственный. Все прочие неизмеримо ниже, неинтересней.

И жизнь его, отныне и до кончины, понимается им и строится — как жизнь Художника. Тем самым внешняя сторона, вещественная канва существования делается малосущественной; его истинной жизнью будет все более становиться его творчество. Сжатым будет и наш рассказ об этой внешней, событийной стороне его жизни.

¹ Биограф с большой буквы — Ричард Элманн, написанная которым фундаментальная биография «Джеймс Джойс» (1959, испр. и доп. изд. 1983) стала для всех главным фактическим источником при изучении Джойса.

² Восходящий к латинскому девизу Люсьена де Рюбампре: *Fuge, late, tace*.

³ По части подполья и грязного белья обычно полней Биографа более современный жизнеописатель, Стан Геблер Дэвис («Джеймс Джойс». 1975, 1982). Что ему в заслугу, а не в упрек, ибо у Джойса грязное белье и подполье неотторжимы от творчества и, в частности, «Улисс» немислим и непонятен без них.

2

Последовавшие за Бельведером годы студенчества (1898–1902) прошли вновь под эгидой иезуитов, в дублинском католическом университете. Главными предметами Джойса были английская и итальянская литературы; но отличные познания в них, как и во всей европейской словесности, полученные им в те годы, почти не связаны с его учением. Оно его больше не занимает, его труды совершенно самостоятельны. Их главная и упорная цель — творчество, литературное становление. Простой перечень написанного дает представление об интенсивности и широте работы художника, которому в 1898 году стукнуло 16 лет. Студенческие работы, почти не сохранившиеся, включали сочинение о «Макбете», с критикою его драматургии, и философское эссе «Сила». С культом Ибсена и увлечением драмой связаны: эссе «Драма и жизнь» (1899), статья «Новая драма Ибсена» (1900), пьеса «Блестящая карьера» (1900; неудачное подражание Ибсену), переводы пьес Гауптмана «Перед восходом солнца» и «Михаэль Кремер» (1901; в Гауптмане он видел преемника Ибсена), статья «Торжество черни» (1901; с критикой народнических тенденций в ирландском театре). Статья «Венец из дикой маслины» (1900) написана в связи с кончиною Рескина; эссе «Джеймс Кларенс Мэнген» (1902), говоря о малоизвестном ирландском

лирике XIX века, выдвигает уже ряд принципов собственной эстетики Джойса. Стихи сочинялись постоянно. Что же до прозы, то в этот период у Джойса возникает особый жанр, которому он сам придумал и название, и теорию. Он пишет небольшие этюды и сценки, которые называет «эпифаниями».

По сути, речь просто о моментальных зарисовках, что делает каждый писатель; но юный схоласт вкладывает сюда целую теорию. Здесь, по новой вере Джойса, религия Христа транскрибируется в религию творчества и красоты. Слово, обычно обозначающее явление Бога, у Джойса значит некий момент истины, эстетический аналог мистического акта, когда художнику внезапно открывается, «излучается» сама «душа» какого-то предмета, случая, сцены, притом не из области возвышенного — что существенно, — а из самой обычной окружающей жизни. Здесь уже выступает весьма важная для Джойса «идея о значительности вещей тривиальных», как он выразится позднее. Будет потом продолжена и параллель между христианским таинством и актом художественного творчества, претворением жизни в произведение искусства: так, к творческому акту он применял термин «евхаристия», а рассказы из «Дублинцев» называл «серией эпиклезисов» (в христианской литургии эпиклезис — призывание Духа Святого для пресуществления хлеба и вина в тело и кровь Христовы). Во всем этом проявляется одна кардинальная особенность джойсовской антирелигиозности. Разрыв его с религией и церковью

весьма специфичен: едва ли не все их содержание он не отбрасывает, а желает сохранить себе и эксплуатировать по-своему. Ум его продолжает постоянно вращаться в кругу католических идей и понятий, что сам он и констатирует в «Портрете художника в юности»⁴. Многие в католическом мире остаются близким ему даже без всякой трансформации — например, францисканство с его светлым оптимизмом и любовью к твари. В наброске 1904 года он пишет, что «покинул Церковь через Ассизские ворота» — ушел в Ассизи! — и некоторые авторы говорят о «францисканском периоде» Джойса, следы которого заметны едва ли не до этапа «Улисса». Ниже, говоря об этом этапе, мы вернемся еще к отношениям художника с католичеством (см. эп. 10).

Статья «Новая драма Ибсена», посвященная пьесе «Когда мы мертвые проснемся» и появившаяся 1 апреля 1900 года в солидном лондонском журнале «Двухнедельное обозрение», может считаться литературным крещением Джойса. Она доставила юному художнику не только выход в большую прессу, но также почетное признание и напутствие: сам Ибсен заметил ее и написал своему английскому переводчику слова благодарности и похвалы в адрес автора, которому они и были без промедленья сообщены. Начиналась известность, связи в литературных кругах. Ирландия тех лет переживала особый, знаменательный период своей истории, под готовивший завоевание независимости в 1922 году. Мощные процессы оживления, усиления

национального самосознания сказывались и в политике, и прежде всего в культуре. Необычайный культурный подъем, поздней получивший название «Ирландского Возрождения», вызвал к жизни целый ряд движений и начинаний: возникли Гэльская Спортивная Ассоциация (1884), Гэльская Лига (1893), Ирландское Литературное Общество (1891), Национальное Литературное Общество (1892)... Но главным его средоточием стало театральное движение.

Здесь тяга к познанию и возрождению национальной духовности находила всестороннее выражение: театр мог воскресить язык, мифы и фольклор нации, воссоздать историю и обычаи страны, но равно и донести новые идеи, привлечь внимание к злободневным темам. Помимо того, синтетическое искусство театра естественно объединяло все культурные силы, собирая не только артистов и режиссеров, но и драматургов, художников, поэтов. Но Ирландия — маленькая страна; и на грани веков, в дни расцвета ирландского национального театра, ключевыми фигурами движения были всего с полдюжины лиц: великий поэт, драматург, будущий нобелевский лауреат Уильям Батлер Йейтс; кузены-литераторы Эдвард Мартин и Джордж Мур; образованная дама из высших сфер, драматург, исследователь ирландских саг леди Августа Грегори; выдающийся драматург Джон Синг; отчасти и теософ Джордж Рассел, действовавший во всех областях искусства и жизни: художник, поэт,

журналист, мистический учитель и аграрный деятель... Все эти имена мелькают в «Улиссе». Театральное движение прочно входит в закадровый фон романа, и все его деятели постепенно вошли в круг знакомств будущего автора. Они оценили его личность и талант и приняли его, в целом, с доброжелательством и участием. Однако сближенья, хотя бы кратковременного, не произошло. Джойс не примкнул к движению культурного возрождения. Не стал он и приверженцем патриотических сил, борющихся за политическое освобождение страны.

Отношение Джойса к национально-культурному движению было сложным и смешанным, соединяя в себе положительные и отрицательные реакции, согласие и расхождение. Конечно, на чаше согласия лежало очень немало. Вместе с огромным большинством нации Джойс желал независимости страны и с явной неприязнью относился к английской империи и английскому господству в Ирландии. Порой его до сих пор называют англофобом. Он знал отлично ирландскую историю, ирландскую культурную традицию, и чувство собственной принадлежности к этой традиции было в нем глубоко и живо. В знаменитых последних строках «Портрета» Художник-в-юности определяет свою задачу с непогрешимой патриотичностью: «выковать в кузне моей души несотворенное сознание моего народа». Он рано стал знатоком ирландского характера, жизни, быта и, погружаясь в них, постоянно и остро ощущал свою национальную идентичность, свою

ирландскость. До конца дней он оставался не только бардом и летописцем Дублина, но и патриотом Корка, родовых мест, хотя побывал там лишь мельком. Наконец, хотя политика всегда пользовалась его нелюбовью, но и политическое освобождение страны не было для него пустым звуком, и Парнелл был кумиром его не просто как великая личность, но именно — герой нации, поборник ее свободы... В молодости он имел социалистические взгляды и даже называл себя иногда «художник-социалист». Еще больше связывало его с зачинателями Ирландского Возрождения. Имея смолоду отличное эстетическое чутье, он не мог не признать талантливости их творчества. Поэзия Йейтса восхищала его, и он твердо присуждал ему лавры первого лирика современности; высоко ставил он и умелую, отделанную по-французски прозу Мура⁵ (хотя уж лет в 18 считал, что сможет превзойти его). И разумеется, он разделял их стремление к новому искусству, требующему «свободы эксперимента» и отрицающему прежний провинциальный дух «шутовства и сентиментальности», как заявлял манифест создателей театрального движения.

Сравнительно с этими коренными сближениями можно, вероятно, сказать, что расхождения были более частного и личного свойства. Но вес личных факторов зависит от силы личности, не так ли? Личность Джеймса Джойса была такова, что именно элементы расхождения, отчуждения — вспомним его девиз! — более всего и определяют его реальную

биографию. Конечно, были и принципиальные несогласия, — например, Джойса никогда не влекло к народопоклонству, к идеализации жизни «простых людей», и он никак не считал первую задачей искусства обращение к этой жизни. Но несогласия ведь были и между деятелями движения. Нет, главную роль в развитии отношений классика с литературным Дублином сыграл все же склад его личности. А может быть, и масштаб ее.

Активные связи Джойса в литературных кругах завязываются в 1902 году, сразу по окончании университета. Инициатива принадлежала ему. В августе он приходит к Расселу и, не застав, до полуночи ждет его возвращения — а затем сидит до утра, поражая хозяина презрительными отзывами о творчестве всех литераторов страны (впрочем, такие отзывы раздавались уже и в «Торжестве черни»). Рассел написал всем о странном визите и о новом художнике: «Он горд как Люцифер», — стояло в одном письме. В октябре происходит встреча с Йейтсом — событие историческое для ирландской литературы. Джойс был верен своей манере; рассказы Йейтса о встрече доносят немало его ярких фраз: «Вы слишком стары, чтобы я мог чем-нибудь вам помочь» (Йейтсу было 37 лет); «Я прочту вам свои стихи, раз вы просите, но мнение ваше мне совершенно безразлично»; и наконец, в связи с обращением Йейтса к народным темам и диалекту: «Вы быстро опускаетесь». Не изменил он этой манере и в дальнейшем. Вся пору своей дублинской молодости

он держится вызывающе, невзирая на лица, всем говорит дерзости и у всех занимает деньги: классический стереотип поведения авангардного или «проклятого» художника. В России он знаком нам по футуристам, для Джойса образцом служил отчасти Рембо... Подобный стиль не оттолкнул, однако, его коллег; цена его дар, они поддерживали его, помогали печататься. Йейтс был по-настоящему заботлив, предоставив к его услугам все свои связи в прессе. Он также предложил ему написать пьесу для открывающегося Национального театра. Но все это нимало не побудило юношу включиться в движение.- Главная причина была проста — он вообще никуда не мог включиться, ни в какое движение или дело: ибо имел собственное. Отстаивать его перед публикой, вступать в объяснения, оправдания было не в его натуре; но, оставаясь в ирландской литературной среде, он к этому с неизбежностью вынуждался. Чтобы свободно исполнить свое дело, было не обходимо уйти. Так созревала его стратегия изгнания. Другим ее стимулом был выход в общеевропейский культурный мир и контекст. В рамках англоирландского космоса он не желал оставаться даже в роли бунтаря и упрянца, идущего своим путем. На то были две причины: он считал английскую культуру своего времени провинциальной и ниже континентальной; и он не хотел повторять путь Шоу и Уайльда, находя, что их бунт не избавил их от вечного ирландского амплуа «шутов при английском дворе» (одна из тем «Нестора» — см. комментарий к

нему).

Итак, к концу 1902 года Джойс уже был полон планов отъезда. Но, прежде чем эти планы сбылись, произошло еще многое. В жизни всякого человека есть моменты, когда в ткани событий как бы обозначается, проступает рисунок его судьбы, особый внутренний смысл. У Джойса эта сгущенность смысла особенно сильно ощутима в граничный, переломный период его добровольного ухода в изгнание. Нежданно-негаданно этот малый период в полтора года принес ему всю основу будущего великого романа. По классическому закону сказок, мифов и судеб, задуманное — покинуть свою страну — окончательно удалось ему только на третий раз. Однако, вернувшись домой после первой неудачной попытки, он встретил своего главного отрицательного героя. Вернувшись после второй, он повстречал героиню, прожил с ней день, что стал потом днем «Улисса», — и с нею вместе уехал в третий и решающий раз. А если б уехал сразу?

Первый вояж Джойса на континент ужасно напоминает анекдот про котенка, решившего пораспутничать. Явившись в декабре 1902 года в Париж с планами изучать медицину, он обнаружил, что за учење надо платить, что со своим французским он едва понимает лекции по физике и по химии (еще вопрос, понял ли бы он их по-английски!), надежды на публикации и доходы беспочвенны, и, кроме того, зимой холодно. Через несколько дней он уже бросил лекции, написал матери о таинственной болезни, что

заставляет его спать утром до одиннадцати и снова впадать в сонливость после двух дня, и запросил денег на дорогу домой — добавив, что слишком слаб для долгого и дешевого пути через Дъепп и должен ехать дорогим, на Кале. Вся экскурсия длилась две недели, и на Рождество 1902 года любящий Джим вновь обнял своих родителей. Но вояж возымел неожиданное последствие: уход ближайшего друга, поверенного его мыслей, планов и тайн. В юности он еще имел потребность в такой фигуре. Все годы студенчества эту роль исполнял Джон Берн — Крэнли в «Герое Стивене», «Портрете художника», «Улиссе». Джойс послал ему из Парижа открытку с лирическим стихотворением; но, обнаружив случайно, что такая же открытка, и более интимного содержания, о прелестях парижских девиц, отправлена другому приятелю, ревнивый друг вернул ему послание и разорвал дружбу. В «Портрете» история разрыва представлена с немалою деформацией реальности в свою пользу: прецедент, повторившийся в следующем романе со следующей дружбой и следующим разрывом.

Герой сей следующей истории, ставший известным всему миру как коварный Бык Маллиган, познакомился с Джойсом в Национальной библиотеке и вскоре занял вакантное место Крэнли — Берна. В жизни то был оксфордский студент-медик и сын богатых дублинских родителей Оливер Сент-Джон Гогарти, красивый юноша атлетического сложения, четырьмя годами старше Джеймса. Сложные

отношения двух друзей теснейше связаны с содержанием «Улисса», и многие их подробности читатель найдет в Комментарий. Гогарти был хорошим знатоком греческого языка и поэзии, а еще лучшим — непристойных и богохульных стихков, которые также и сочинял (лимерик, приведенный выше, — его пера). Нахальства и бойкости он имел не меньше, чем Джойс, самомнения — меньше, но не намного, но зато денег — гораздо больше; и ясно, что доля трения и соперничества была между ними неизбежна. При всем том, их сближение было тесным, и когда в середине января, проведя месяц дома, Джеймс снова отправился в Париж, оба чувствовали, что им недостает друг друга. Однако и вторая поездка была недолгой. Оставив медицинский проект, Джойс жил журналистикой и уроками, а больше — помощью из дому, которую неустанно стимулировал яркими письмами о нужде и голоде. Творческая работа его спорилась. Писались стихи, эпифании, изучалась теория искусства — в первую очередь Аристотель, — и в размышлениях над нею складывалась своя эстетика. Однако в начале апреля последовало вынужденное возвращение: он получил телеграмму, что его мать при смерти. В Дублине узнали, что тяжкое недомогание, недавно начавшееся у Мэй Джойс, — рак печени, который уже вступил в последнюю фазу. Смерть наступила, однако, позднее, в августе.

Джойс оставался на родине до октября следующего, 1904 года. Это — один из самых

контрастных периодов его жизни, период рваный, тревожный, увидевший и кризисы, и победы, увидевший рождение его большой прозы и большой любви. Именно его он изобразит позднее в «Улиссе» — разумеется, не случайно. Первые недели и месяцы, рядом с матерью, мучительно приближающейся к смерти, проходят в мрачной подавленности и почти полном безделье. В компании Гогарти он начинает пить, порой напиваясь до бесчувствия; вдвоем они обретают прочную славу дерзких повес. Лишь после смерти матери он возвращается помалу к работе, но всю осень, кроме немногих стихов, пишет одни рецензии для заработка. Его художество подошло к черте, когда требовалось какое-то развитие, рост, — и маятно, моркотно, коломятно в нем вызревали новый этап и даже новый жанр. Не зная больше, как писать, что писать, он попросил брата дать ему несколько названий, как задают темы для школьного сочинения. Одним из названий было: «Портрет художника». За день, 7 января 1904 года, Джойс написал на это название некий текст — десятистраничный набросок, своевольный и странный, напоминавший немного рассказ, немного эссе, вызывающе темный... — и подобающе отвергнутый журналом «Дана» в лице редактора Джона Эглинтон, будущего героя «Улисса»: тот сказал автору, что не может поместить в своем журнале текст, которого сам не может понять. Не удостоив ответа этот ответ, автор молча удалился. В отличие от редактора, ему свой текст понять удалось, хотя и не сразу: то был зародыш, зачаток

какой-то большой вещи в новом своеобразном жанре, соединяющем в себе роман, автобиографию и сатиру. В день своего двадцатидвухлетия он уже четко изложил тому же брату Станиславу, верному своему помощнику, идею нового жанра, которому и предстояло стать жанром его большой прозы.

Главным героем этой прозы твердо предполагался сам автор. Но элемент автобиографичности понимался своеобразно и должен был сочетаться совсем с иными принципами. Центральной фигурой предстояло стать не столько автору как человеку, подобному другим, сколько автору — Художнику. Поэтому целью ставился не «рассказ о жизни», не внешняя история, но — история внутренняя, портрет души и духа художника, раскрываемый через его жизнь в мире и жизнь его внутреннего мира. Не исключались также, а скорее предполагались литературные привнесения и литературная обработка, свобода по отношению к жизненному материалу. Здесь уже намечался будущий джойсов метод, смешение реальности с вымыслом в самых разных пропорциях. Автобиография подчинялась форме романа, причем характер главной фигуры и ее отношений с окружающим был, в общем, уже predetermined: фигура художника виделась одинокой, предаваемой всеми, страждущей. Художник и его страстная участь в мире: такова была ведущая идея, и эта идея выражалась уже в выборе имени героя — *Стивен Дедал*. Стивен — от первомученика Стефана: знакомый Джойсов «закон замещения», закон переноса христианских парадигм в сферу

искусства; подходил к образу и смысл греческого имени: стефанос — венок, символ славы художника. Дедал — художник, и сразу во многом — нужного Джойсу типа: хитроумный искусник, создатель и возносящих ввысь крыльев, и бесконечно запутанного лабиринта, к тому же творящий на чужбине. И наконец, несомненно было, что чаемый роман будет — так записал в своем дневнике Станислав — «как все исходящее от Джима, сатиричен». Станни тут прав и в общем, и в частном: Джойсу было органически свойственно видеть мир в луче иронии, сатиры, гротеска; и в романе он был намерен дать резко сатирическую картину окружающего, включив в нее большинство своих знакомых (впрочем, и образ художника вовсе не ограждался от иронии; у Джойса она весьма часто обращалась на себя самого).

И едва художнику различилась даль свободного романа — тронулось и побежало перо... К 10 февраля была уж написана первая глава «Героя Стивена» (название снова пришло от Станни), в марте — две главы, к середине лета — «объемистый том». Начиная с июля, возникают и первые рассказы будущего сборника «Дублинцы» («Сестры», «Эвелина» и «После гонок»), которые сразу мыслились частью цикла с этим названием; вскоре они стали появляться в печати под псевдонимом «Стивен Дедал». Итак, творческий кризис был разрешен — и можно, вероятно, считать, что с ним завершился начальный, ученический период Джойса-писателя (хотя позднее он и назовет «Героя Стивена» «изделием

школьника»).

Одновременно с темой творчества назревали решающие события и в другой из главных тем бытия художника — в теме любви. Герой наш уже давно тяготился тем, что вся его любовная жизнь — бордельного сорта, и летом 1904 года у него наконец завязался серьезный роман — первый и, как показало будущее, единственный в его судьбе. Женщину своей жизни — и своих мыслей, и своих книг, словом — свою Женщину! — он встретил на улице. Статная девушка с пышными медно-рыжими волосами, красивая — быть может, очень красивая — с немного нездешним, отстраненным выражением на спокойном лице — Нора Барнакл служила горничной в небольшом отеле и не испытывала на этой почве никаких комплексов. Она жила в Дублине одна, оставив дом родителей в Голуэе, и была очень неглупа, немногословна и независима. На первое свидание она не пришла; второе же состоялось вечером 16 июня. Именно этот день, по решению художника, станет днем действия «Улисса», и это обязывает нас поведать о нем все досконально. Повинуясь долгу и выражая сочувствие читателю, вскормленному сериями ЖЗЛ и «Пламенные революционеры», мы предоставляем слово самому Джеймсу Джойсу. 3 декабря 1909 года он пишет Норе: «Ведь это ты, бесстыдница, вредная девчонка, сама первая пошла на все. Не я начал первый трогать тебя тогда в Рингсенде. Это ты скользнула рукой мне в брюки ниже все ниже потом отвела тихонько рубашку

дотронулась до моего кола щекочущими длинными пальцами и постепенно взяла в руку целиком, он был толстый, твердый, и начала не торопясь действовать пока я не кончил тебе сквозь пальцы, и все это время глядела на меня, наклонясь, невинным и безмятежным взглядом». — Я здесь, впрочем, не вижу точных указаний на то, что описанное свершилось именно при первом свидании молодых людей, в «Блумов день» 16 июня. Но так считает половых дел мастер Стан Дэвис. Ему видней.

После столь обещающего начала отношения развивались быстро, и к осени Джим уже включал Нору в планы своего нового отъезда. На сей раз приготовления были основательнее: он занялся всерьез приисканием себе работы на континенте. Весомей стали и побуждения к отъезду. Его скептически-негативное отношение ко всему литературному Дублину крепчало и в августе вылилось в сатирическую поэму «Святейший Синод», где он раздавал всем уничтожающие характеристики, ничуть не стремясь завуалировать адресатов. В сентябре к его обстоятельствам добавились проблемы-бездомности и разрыв с другом. То и другое странно связалось и вошло позднее в круг основных тем «Улисса». Ища свободы, он еще с весны не жил дома, занимая комнату в знакомом семействе Маккернанов за небольшую плату, которую вечно задерживал (в «Улиссе», в списке долгов Стивена, прочтем: «миссис Маккернан за комнату, 5 недель»). К осени знакомые уехали, и художник начал искать пристанища. С

неделю помыкавшись, 9 сентября он поселился с Гогарти в башне Мартелло, что ныне встречает нас в первых строках романа.

То была одна из сторожевых башен, построенных в эпоху наполеоновских войн по образцу башни на корсиканском мысе Мортелла: захватив ее с великим трудом, англичане решили выстроить точно такие же для защиты собственных берегов. По миновании военных нужд, башня сдавалась в наем, и Гогарти снял ее за 8 фунтов в год. В романе рента — 12 фунтов, и платит ее Стивен: искусство преобразует действительность! Гогарти наделил приятеля, бывшего без гроша, и кровом, и пропитанием, однако не мог отказаться и от привычной своей грубо-пренебрежительной манеры. В отличие от Джима, он был не только дерзок, но также изрядно хамоват; хотя, пожалуй, язвительность и высокомерие первого были ненамного приятней. Совместная жизнь, как и следовало ожидать, быстро накалила взаимные раздражения до опасной грани. В развязке — пришедшей скорее, чем за неделю — сыграл косвенную роль третий обитатель башни. Как неложно повествует роман, сей третий (Сэмюэл Тренч, а в романе Хейнс), также дублинский бурш, имел по ночам буйные кошмары. Однажды, выкрикивая что-то про черную пантеру, он схватил револьвер, выпалил несколько раз и — удовлетворенно уснул. Сцена во вкусе будущего театра абсурда сильно не понравилась Художнику и всерьез его напугала: он был физически робок, когда

трезв⁶. Но хозяйина она, видно, позабавила, и при следующем кошмаре он решился развить сюжет: начал палить из револьвера сам, избрав мишенью кухонную утварь на полке, висевшей у Джима над кроватью. Тот — простите, но тут так и тянет к Зоценке — встал, гордо побледнел и, надев свой пальто, удалился прямо под дождик. И с того самого мига не покидала его мысль жестоко отмстить грубияну литературным способом. Что скажем мы с вами, читатель, об этой ужасной истории? Где Зоценко, там и Ахматова. «Когда б вы знали, из какого сора...»

Теперь оставался только отъезд. Ужасная история, хоть и была спонтанна, легко пригонялась к планам Джойса, как и к его литературной схеме. В замышленном им жанре его собственная личность и жизнь вбирались в литературу, выступали как литературный материал и литературный факт. И он уже начал так относиться к ним, исподволь провоцируя действительность, подталкивая ее следовать литературному проекту... На другой день после события он пишет решительное письмо Норе о своем — ergo, их совместном — разрыве со всею ирландской жизнью, где «нет жизни, нет ни естественности, ни честности». И принимается напористо занимать деньги у всех, не пренебрегая, впрочем, и вещами, вплоть до зубного порошка. Ложкой к обеду, как раз подоспело и место на континенте. 9 октября Джеймс и Нора покидают страну.

⁴ «Любопытно, — спокойно заметил Крэнли, — до чего ты насквозь пропитан религией, которую ты, по твоим словам, отрицаешь».

⁵ Ср. отзыв о нем в 1907 г.: «Романист Джордж Мур — оазис духа в Сахаре спиритических, мистификаторских, полицейских и мессианических творений, коим в Англии имя легион» («Ирландия, остров святых и мудрецов»). С другой стороны, в письмах Джойса немало и вполне уничтожительных отзывов о нем.

⁶ Из письма брату 18 сентября 1905 г.: «Странно, что можно быть морально храбрым — каким я, безусловно, являюсь — и низким трусом физически».

3

Читая эти страницы, читатель скажет, что я не следую своему намерению не подробничать о внешней жизни героя. Но это не так: в действительности я рассказываю лишь значимое для его художества. Просто весь период жизни Джойса на родине, все его действия, впечатления, знакомства, все обстоятельства и события, — строго зарегистрированы и хранимы им как фонд его творчества, постепенно претворяемый в его книги. Предав анафеме ирландскую жизнь, Джойс в то же время зорко запоминает и тщательно сберегает ее в уме, делая всю ее своим художественным предметом.

И только ее! Наша оговорка о периоде жизни не случайна. Отплытие 9 октября обозначило, вместе с внешним, и внутренний перелом, смену отношений художника с окружающей и собственной жизнью. Отныне окружающее станет для него лишь «бытовой стороной», и только изредка он будет возводить его в достоинство художественного предмета. Важнейшее исключение — Нора, которая всегда возводилась во все достоинства, до богини включительно. Сложные, -изоощренные модели взаимодействия жизни и творчества, которые он придумывал и воплощал в Дублине, сменяются простым существованием мастера-профессионала, у которого обе сферы не так уж сильно соприкасаются. Как в Дублине его жизнь

практически не имела быта (если под ним понимать область косного существования, не вовлекаемого в жизнь духа), так за границей почти вся его жизнь — быт. И вот об этом мы уже действительно будем кратки.

Служба, что ожидала писателя, была преподаванием английского языка в школе Берлица — так называлась раскинутая в те годы по всей Европе сеть курсов иностранных языков для взрослых. Началось с недоразумения. Посредническая контора обещала ему место в Цюрихе, но по прибытии туда вакансии не оказалось. Джойса направили в триестское отделение, оттуда — еще дальше. В итоге свою учительскую карьеру он начал на балканской окраине Европы, в портовом городке Пула на Адриатике. Город не вызвал его симпатий, ибо отдавал захолустьем. В письме он дал ему выразительную аттестацию: «Пула — место, позабытое Богом, морская Сибирь... населенная невежественными славянами в крохотных красных шапчонках и гигантских штанах», — и он вовсе не сожалел, когда через несколько месяцев оказался выслан оттуда, вместе со всеми иностранцами, вследствие какой-то шпионской истории, связанной с местной базой австрийского военного флота. Выехал он в Триест, и этот город, который, в отличие от Пулы, сразу понравился ему, стал местом его обитания на следующие 10 лет. Уже в октябре 1905 года он уговорил верного Станни тоже перебраться сюда, воспользовавшись вакансией в школе, и все

триестские годы тот верой и правдой — а еще важней, кошельком, — лишь изредка ворча и бунтуя, служил великому брату, у которого житейская безалаберность равнялась таланту, а эгоцентризм еще превышал последний.

Впрочем, не все эти годы писатель сидел на месте. Первою интермедией — поводом к ней явился финансовый кризис в школе — была недолгая банковская служба в Риме, с лета 1906 по весну 1907 года. Опыт оказался во всех отношениях неудачным. Работа клерка, формальная, утомительная, вызывала отвращение. Жалованье платили всего раз в месяц, и он незамедлительно его проматывал (а доброй долею пропивал). Даже сам Вечный Город был неприятен. Великие древности не захватывали его воображения: он давно уже понял и сформулировал, что его эстетика стоит на утверждении ценности тривиального, прямо противоположного великому. «Рим мне напоминает человека, промышляющего тем, что показывает желающим труп своей бабушки», — сочинивши эту отличную остроту и бросив постылый банк, он вернулся в Триест, хотя там ждали суровые обстоятельства. Нора была беременна уже вторично (Джорджо, первый ребенок, родился 27 июля 1905 года), и 26 июля 1907 года их дочь Лючия появилась на свет в палате для бедняков; матери выдали благотворительное пособие. Однако не надо думать, — что сама жизнь толкала молодую чету в подобные крайности. Доходы Джойса, тем паче с поддержкой Станни, были вполне достаточны по меркам

скромного буржуа, но попросту сам художник никогда и ни в чем не следовал этим меркам. В житейском поведении он всегда проявлял черты, которые, кажется, одни ирландцы да русские, два крайних народа Европы, считают своими национальными достоинствами: широту и неумность натуры, презрение к сухому расчету, страсть погулять в компании, махнувши на все рукою...

Более существенные интермедии — снова мистическим числом три — были связаны с родиной. Поначалу, освободившись от ее пут, Джойс к ней заметно подобрел. Он начал видеть в стране и народе больше положительного и с удивлением отмечал, как неприятно ему сталкиваться с дурными отзывами о них. (Точно так же, с полным уходом из Церкви он стал охотнее признавать ее достоинства и заслуги.) Он сохранял живейший интерес ко всему, вплоть до мелочей, что делалось в Дублине и Ирландии, переписывался с родными, приятелями, знакомыми и неустанно просил всех слать ему всевозможную информацию и материалы. В 1907 году он пишет об Ирландии три большие статьи для триестской газеты и читает в местном Народном университете три лекции. Первая лекция, «Ирландия, остров святых и мудрецов», дает цельный взгляд на страну и ее историю. В основе этого взгляда — резкое противопоставление славного прошлого и жалкого, униженного настоящего. Подробно, со знанием предмета, Джойс воздает хвалу древней Ирландии, ее книжной культуре, ее монастырям — и яркими

красками рисует деградацию страны под господством англичан. Весьма важны два момента. Во-первых, виновников деградации не один, а два, не только английская империя, но и католическая церковь. Исстари и всегда Церковь пособничает англичанам и добавляет к их материальному гнету — духовный⁷. И в связи с этим — второй момент — деградация также является не только материальной, но и духовной, она глубоко захватила сам народ, структуры его души и породила такую атмосферу, которая уродует и разрушает личность. Выводы были полны скепсиса. Джойс не ожидал скорого устранения ни того, ни другого гнета и заявлял, что «ни один человек, у которого есть хоть капля собственного достоинства, не остается в Ирландии».

Но навестить родину он хотел. В 1909–1912 годах, в пору относительной устойчивости в делах и достатках, он наносит в Ирландию три визита, каждый раз оставаясь на полтора-два месяца (29 июля — 9 сентября 1909; 18 октября 1909 — 2 января 1910; середина июля — 12 сентября 1912). Он тепло встретился с отцом и сестрами, был внимателен и заботлив; уже в первый приезд посетил родные места Норы в Голуэе, познакомился с ее родителями и, кого мог, подробно расспрашивал о ней. Разлуку с Норой он переживал тяжело и душевно, и телесно. Именно в этот период супруги обмениваются «безумными» эротическими посланиями, образчик которых мы видели⁸. Весь второй приезд он посвятил одному из деловых проектов, иногда являвшихся у него и всегда

безуспешных: уговорив группу триестских коммерсантов, он на их деньги открыл в Дублине кинематограф, который тотчас же прогорел. Но в качестве главного итога, его приезды заострили и закрепили окончательно все мотивы и чувства, что толкали его прочь из страны. Две крайне болезненные истории произошли с ним на родине. Один из его друзей, Винцент Косгрейв (Винцент Линч в его прозе), слегка ухаживавший за Норой и отвергнутый ею, решил оклеветать ее перед мужем, рассказав тому, будто бы в памятное лето их романа Нора через вечер гуляла с ним, Косгрейвом, — а Джима уверяла, что дежурит в своем отеле. Реакция мужа превзошла все ожидаемое, страдания его были неопишутемы. К ревности у него был талант великий, а тут бередились не только ревность. Он был всегда готов и настроен ждать предательства и измены от всех на свете, но именно от нее, от Норы, они были невыносимы, а случившись — невыносимы. Он мнил себя ведущим одинокую борьбу художника «со всеми силами общества и религии», как он писал ей еще в первые дни знакомства; и в этой борьбе она была единственной союзницей, бастионом, нерушимой опорой, на которую у него постепенно переносились черты его прежнего поклонения Богоматери. Поэтому тяжесть удара была огромна и обман друга, разоблаченный вскоре, наложил печать на все его представления о человеческой природе и, в особенности, об ирландском характере. По мнению Биографа, эта история определила и то, что движущим конфликтом

«Улисса» стала измена жены.

Другая история, не менее травматичная, касалась издания «Дублинцев», окончательно завершённых в 1907 году. Издательские мытарства сборника (к его содержанию мы еще вернемся) поражают воображение. Сегодня мы не видим в его новеллах ни тени грубости или неприличия, и список пунктов, что так отпугивали ирландских издателей, смотрится как курьез: реальные названия дублинских трактиров; -эпитет «окаянный» (bloody); легкий намек на гомосексуальную тему; аморальные сцены и выражения, как то: «джентльмен, живущий на два дома»... Но этот список лет шесть кряду портил кровь автору и приводил его в бешенство. С полдюжины издателей отвергли книгу; один заключил контракт, но после долгой волокиты расторг; и наконец последний, Дж. Робертс, деятель Ирландского Возрождения и давний знакомый автора, превзошел всех. Года три-четыре он истязал писателя бесконечными требованиями изменений и купюр, уклончивостью и проволочками, отказами от уже достигнутых соглашений... но в 1912 году, когда Джойс явился в Дублин почти только ради «Дублинцев», тираж книги был наконец отпечатан. Оставалось переплести — но тут последовала новая серия требований! а в качестве финального аккорда заявил возражения еще и печатник. Вкупе с издателем они вынесли приговор о «непатриотичности» всего сочинения, отказались продать автору готовый тираж и в день 11 сентября 1912 года уничтожили его

целиком. Казнь книги была концом отношений Джойса с ирландским обществом. Потрясенный, он в тот же день покинул страну, чтобы никогда уже не вернуться. В дороге он сочинил второй свой стихотворный памфлет, «Газ из горелки», резкий и грубый. Отпечатав в Триесте, он разослал его досточтимым дублинцам, представителям общественности родного города⁹.

Нам же пора переходить к главному, к художеству. Триестское десятилетие Джойса известно сегодня как «период раннего творчества» писателя. За этот срок написано относительно немного. Период был неровным, времена подъема, интенсивного писания, сменялись промежутками пассивности или ухода в другие занятия. Но сквозь все подъемы, колебания, спады идет отчетливая линия эволюции, ведущая от прозы «Героя Стивена» к прозе «Улисса». Сначала работа еще следовала прежним курсом. Джойс продолжает «Героя Стивена», добавляет новый рассказ («Земля») к «Дублинцам» и продумывает свою систему эстетики. Ум его, прошедший иезуитскую выучку, навсегда сохранил систематический склад и цепкую логику, любовь к построению теорий и схем. О Джойсе говорят часто, что, останься он в церкви, он бы стал автором новой богословской системы в схоластическом духе. Как во всяком «если бы да кабы», я не вижу в этом суждении большого смысла. Вернее будет заметить, что подобную систему он, по существу, уже начинал строить в молодости: ибо в его мире, по уже не раз упомянутому закону замещения,

место богословия, теории Бога, как раз и занимала теория Искусства, эстетика. В Париже, а затем в Пуле он составил целый ряд фрагментов: о литературных жанрах, их сути, специфике и взаимоотношениях; об определениях основных эстетических категорий; о нравственности в искусстве. Позднее эти фрагменты частью вошли в последние главы «Портрета художника». Принципиальный интерес их не очень велик: развивая отдельные идеи Аристотеля и Аквината, отчасти Гегеля, они не несут еще и намек на эстетику того нового искусства, какое будет создавать вскоре сам автор. Равно далека от этого искусства и поэзия Джойса, которая всегда оставалась самой традиционной лирикой (в 1907 году он выпустил небольшой сборник «Камерная музыка»).

С мая по октябрь 1905 года написались целых восемь рассказов, и число новелл в «Дублинцах» достигло двенадцати. Автор начал хлопоты об издании книги, однако судьба ее тогда еще была далека от завершения. В последующие два года Джойс добавил сюда еще три рассказа: «Облачко», «Два кавалера» и «Мертвые». Последний писался долго и заметно выделяется в сборнике не только большим размером, но и появлением новых мотивов, которые позднее займут у Джойса важное место (ревность, смерть, пассажи лирической прозы). Однако и другие рассказы, и сборник в целом тоже представляли собой достаточно новое и значительное явление. Когда книга после всех испытаний наконец вышла в свет в Англии в 1914 году, Йейтс писал: «„Дублинцы“ пока

зывают в своем авторе большого мастера рассказа, и притом рассказа нового типа». Рассказы Джойса сравнивают с чеховскими, и это вполне справедливо. В английской прозе они были столь же пионерскими и совершали ту же нелегкую работу: поднятие рассказа из низкого развлекательного жанра в большую литературу, утверждение его эстетической ценности и открытие его особой поэтики. И чеховская, и джойсовская новелла выражают ту же авторскую позицию: им присуща точная, зоркая, антисентиментальная наблюдательность, чуждая морализаторства и внешних оценок. Но на этом фоне уже пробиваются и черты будущего стиля Джойса, его художественной системы, бесконечно далекой от Чехова.

Для Чехова в «Дублинцах» слишком много рефлексии, схемы, посторонних заданий. У Джойса уже зарождалась тогда его навязчивая биологическая параллель: между литературным произведением и организмом, развитием художественного предмета (образа, сюжета, формы) и развитием эмбриона. Он мыслил, что его книга изображает город как особое существо, и вся серия новелл членится на сущие в нем синхронически стадии жизни: детство, отрочество, зрелость, а также особо — общественную жизнь. Присутствуют здесь и элементы того, что иногда называют «миметическим стилем» Джойса: когда стиль письма подражает предмету описания и черты стиля повторяют черты предмета, моделируя их в словесном материале. С такой идеей Джойс

экспериментировал еще в эпифаниях, и мы находим ее следы в первом же рассказе, «Сестры», где разговор о скончавшемся паралитике сам явно паралитичен. Наконец, видим здесь и упорное стремление автора к строжайшей «жизненной правде» в незначущих мелочах, некий курьезный гипернатурализм: Джойс с усердием проверял, чтобы все городские реалии в его книге (названия улиц, трактиров, расстояния, расписания, маршруты транспорта...) точно соответствовали действительности. Все это — элементы будущей поэтики «Улисса», и в «гипернатурализме» рассказов правильной видеть не курьез, а первые зерна будущей установки «инотворения» (см. ниже эп. 11, 15, 16): Джойс желает всерьез, чтобы Дублин, творимый им, был бы реален не менее настоящего. Кроме поэтики, книга имеет с «Улиссом» и другую, более тесную связь: она доставляет роману почти весь набор его второстепенных персонажей — тот живой фон, на котором действуют главные герои. Город «Улисса» — не просто Дублин, но Дублин, заселенный героями «Дублинцев». Вся эта пестрая толпа туземцев, все эти Дорены, Кернаны, Лайонсы, Ленеханы — все они перекочевывают из рассказов в роман вместе со своими мелкими счетами, амбициями, грешками, проблемами; так что, иными словами, самая ткань городской жизни в «Улиссе» на добрую долю взята из «Дублинцев».

Биологическая параллель Джойса верна по крайней мере для него самого: появление на свет его

детищ всегда сопровождалось родовыми муками. Но литературные роды — многообразней, и рождение «Портрета» проходило с совершенно иными схватками, нежели выход «Дублинцев». К лету 1905 года он написал уже около пятисот страниц «Героя Стивена», и давно был составлен общий план, по которому в книге предполагалось 63 главы. Но тут начались сомнения и недовольства: композиция начала казаться ему жидкой, растянутой, стиль — плоским, прямолинейно-описательным. Он продолжал писать; сомненья продолжали расти. Развязка наступила в 1907 году, когда он пролежал два месяца в больнице с воспалением суставов. В те дни он принял решение не заканчивать «Героя Стивена», а написать с теми же заданиями другой роман, куда меньший, в более сжатом и насыщенном стиле, из 5 крупных глав. Проза должна была стать более интеллектуальной, акцент переносился на внутреннюю жизнь героя (начальный замысел уже это предполагал, но исполнялся он плохо). Идеальный стержень доставляла всё та же биологическая метафора: книга должна была представить «вынашивание души» художника, доподлинный стадийный онтогенез, подобный развитию эмбриона и завершаемый выходом в мир, готовностью его постичь и противостоять ему. (Ясно, что это не так далеко от идеи странствия, одиссеи, которая станет стержнем следующего романа. Все это — вариации мифологемы пути, от которой Джойс откажется только в «Поминках по Финнегану».)

Хронологические рамки сужались, и все начальные главы «Героя Стивена» были отброшены. Дальнейшие же становились сырьем для нового сочинения, которому дали старое имя, слегка дополнив его: «Портрет художника в юности».

«Портрет» писался вначале очень быстро, и три главы из пяти были уже готовы в апреле 1908 года. Однако сомнения не уходили, и заметной поддержкой автору служило твердое одобрение Этторе Шмица, триестского коммерсанта и литератора, прославившегося позднее под псевдонимом Итало Звево. Как раз в эти годы Джойс сближается с ним; их тесные отношения, и личные, и семейные, длились до самой смерти Шмица в 1928 году. За спорным началом «Портрета» последовал долгий перерыв. Джойс выяснял отношения с Ирландией, переживал издательские злоключения «Дублинцев», а после драматического эпизода, венчаемого «Газом из горелки», увидел, что он, по сути, лишен возможности печататься. А между тем потребность во внимании, в отклике на свои мысли и свое творчество была очень велика у него. Есть известная диалектика нового искусства: отвергая вкусы и взгляды своего общества, художник в то же время нуждается в этом обществе, ему необходимо быть если не признанным, то хотя бы замеченным, обсуждаемым... Исключения бывают, но Джойс не принадлежал к их числу. И время между 1907 и 1914 годами было самым непродуктивным для его прозы. Он часто бывал не уверен в себе и в избранном направлении, недоволен писавшимся и в

1911 году в приступе раздражения бросил в огонь большую рукопись — текст, промежуточный между «Героем Стивенсом» и окончательным «Портретом». Часть ее Нора (а по другим сведениям, сестра Эйлин) выхватила из пламени и спасла.

«Я дружбой был как выстрелом разбужен», — писал Мандельштам, и Джойс мог бы повторить это — с небольшой вариацией: его вызвала к пробуждению не просто новая дружба, но и открывшийся с нею выход из изоляции. С 1914 года начинается его сотрудничество с кругом лондонского журнала «Эгоист»: истинная поворотная веха в его литературной биографии. Началом было письмо Эзры Паунда, где тот предлагал ему страницы сразу четырех журналов, с которыми был связан; «Эгоист» был одним из них. Получив вскоре и прочитав «Дублинцев» и первую главу «Портрета», Паунд стал первым из крупных европейских литераторов, которые, оценив творчество Джойса как новое слово в литературе, делались его пылкими энтузиастами и пропагандистами. «Паунд вытащил меня из ямы», — говорил Джойс позднее. С редакцией «Эгоиста» связан был целый ряд фигур, ставших в будущем знаменитыми: Т. С. Элиот, Р. Олдингтон, Ребекка Уэст. Во главе же стояла Харриет Шоу Уивер, богатая английская дама, преданная идеалам бескорыстного-служения ближним и обществу. Личность ее являла странное сочетание старой девы пуританского воспитания и деятельной поборницы авангардного искусства. В силу первого, она, безусловно, никогда

не слыхала слов «пердеть» и «муде», но, в силу второго, со всей энергией добивалась, чтобы эти неведомые слова были точно сохранены в текстах Джойса. Она также стала заботиться о его денежных делах, маскируя разными предложениями свою помощь либо оказывая ее анонимно. (В дальнейшем, лучше узнав его и увидев, что доброхотные даяния меньше всего смущают художника, она перешла к открытому меценатству.) Что же до дел издательских, то публикация «Портрета» началась немедленно, в ближайшем выпуске «Эгоиста». В довершение удач, датой выхода его было 2 февраля.

Горизонт художника озарила надежда — и тут же вновь тронулось и побежало перо. Разом все застрявшие планы пришли в движение: и окончание «Портрета», и задуманная давно пьеса «Изгнанники», и уже бродивший в его уме «Улисс». Даже вяловатое увлечение одною из своих учениц, еврейской девушкой жгучей южной красоты, принесло вдруг литературный плод, несколько страниц воздушной импрессионистической прозы, где он описывал ее и себя с лирическим волнением и мягкой иронией, сквозящей уже в названии наброска: «Джакомо Джойс», по имени легендарного любовника, Казановы. Набросок, напоминающий его юношеские «эпифании», однако превосходящий их и размером, и мастерством, остался неопубликованным при жизни автора. Что касается пьесы, это была вариация на вечные темы Джойса — художник, ревность, измена женщины, предательство друга, изгнание...

Канонический набор здесь уложен в экономную форму треугольника: писатель, его жена, они же изгнанники, и друг-предатель, пытающийся жену соблазнить. Фигуры героев, сюжетные мотивы и нити взяты, как обычно, из жизни, пропущенной сквозь призму концепции; главные прототипы читателю уже ясны. Драматургия несла сильное влияние Ибсена. Пьеса была закончена в 1915, опубликована в 1918 и поставлена впервые на сцене в Мюнхене в 1919 году. Станным образом, о ней до сего дня еще нет сложившегося «консенсуса специалистов». Прочитируем двух авторитетных и современных: «Постановка „Изгнанников“ Гарольдом Пинтером в Лондоне (в 1970 г. — С. Х.) доказала, что это блестящая, сценичная пьеса» (С. Г. Дэвис); «Написав „Изгнанников“, Джойс доказал еще раз, что он неспособен сочинять пьесы» (Ч. Дж. Андерсон). Однако нам сейчас важен только бесспорный факт: пьеса послужила для автора еще одной из подготовительных работ к «Улиссу».

Самая главная из этих работ, «Портрет художника в юности», заканчивалась на всех парах, одновременно с выходом начальных глав. Две оставшиеся главы завершены были в основном к ноябрю 1914 года, однако с последними страницами художник еще изрядно повозился, выслав их в Лондон только летом следующего года. Небольшими частями, за время с февраля 1914 по сентябрь 1915 года, роман был полностью выпущен в «Эгоисте».

⁷ Подобный взгляд, увы, не был пристрастным обвинением. Как резюмирует один недавний и неплохой русский труд, «верхушка католической церкви последовательно держала сторону властей, а в области культуры... церковь в целом стояла на чрезвычайно консервативных позициях» *Ряполова В. А. У. Б. Йейтс и ирландская художественная культура. 1890–1930-е годы. М., 1985. С. 7).*

⁸ Тут, впрочем, было не только безумие, но и оригинальный расчет. Как полагают биографы, в отъезде классик подхватил дурную болезнь от уличной девицы — и после этого супруги решили предохраняться от подобных опасностей и от измены: слать неприличности друг другу и, получив, с их помощью заниматься самоудовлетворением.

⁹ Может быть, стоит упомянуть, что, доехав до дома, он все же отредактировал и смягчил дорожный текст, убрав, в частности, из него имена Старки, Рассела и Маги (см. «Сцилла и Харибда»).

4

Итак, почва была совсем расчищена для следующего большого труда, и его замысел уже оформился в мозгу автора. Ясно было заранее, что замышляемое новое не будет оторвано и отделено стеною от старого. Джойс не менял глобальной концепции и не собирался расставаться с Художником — то бишь с самим собою — в качестве протагониста своего творчества. Уже успела определиться одна из главных особенностей этого творчества, его цепкая непрерывность: оно жило и развивалось как единый процесс, единый поток, а создаваемое в нем было — единый текст. Если угодно, даже *единое произведение* — по своей охваченности всевозможными связями, перекличками, повторами, пронизывающими все стороны художественного целого, от единства эстетики до единства героев и сюжета. В силу этого, всему сделанному прежде предстояло отразиться в новом, пойти опять в дело; и все — пошло в дело, все что-то внесло в возникавший план: «Дублинцы» — жизненную среду, обитаемое пространство, «Портрет» — художника в юности, «Изгнанники» — центральный конфликт.

Но при всем том новый замысел отчетливо открывал новый творческий этап. Основы замысла, его центральный образ отнюдь не заимствовались из прежнего и никак из него не вытекали. Грандиозные

масштабы будущего романа, уникальные особенности его стиля определились только в ходе работы; но уже и по начальным идеям рисовалось что-то очень отличное от ранних книг. Художник отодвигался с ведущей роли, и ее получал герой совершенно иного рода — мифический Одиссей, взятый в современном обличье. Подобный поворот был неожидан, но не случаен. Одиссей, в латинской традиции — Улисс, издавна привлекал Джойса и виделся ему самым живым, полнокровным, человечным во всей мировой галерее литературных образов. До нас дошла выразительная похвальная речь Улиссу, которую Джойс произнес однажды в пору работы над романом. «Фауст, — заявляет художник, — не только не имеет полноты человечности, но вовсе не человек. Стар он или молод? Где его дом, семья? Ничего этого мы не знаем... Гамлет — да, Гамлет — человеческое существо, однако он только сын. А Улисс — сын Лаэрта, отец Телемака, муж Пенелопы, любовник Калипсо и соратник греческих бойцов у стен Трои, и царь Итаки... И еще, не забудьте, он — симулянт, пытавшийся уклониться от воинской службы... Но, попав на войну, он идет до конца. Когда другие хотели бросить осаду, он настаивал продолжать ее... И потом, — присовокупил Джойс со смешком, — он был первым джентльменом в Европе. Когда он вышел голым навстречу юной принцессе, он скрыл от девичьих глаз существенные части своего просоленного тела. И он же — великий изобретатель. Танк — его создание. Деревянный конь или железный короб — какая

разница? и то, и другое — оболочка, где сидят, скрывшись, воины!»

Именно эту восхищавшую его полноту жизненных ролей, полноту человечности, в основе которой — неиссякаемая живость ума и чувств, способность живого отклика на все живое, — Джойсу и хотелось в первую очередь передать в новом для него образе современного Одиссея. Независимо от этого его всегда восхищала и сама поэма Гомера, в которой он видел прежде всего литературный шедевр, образец повествовательного мастерства. «Конструкция „Одиссеи“ несравненна, — говорил он, — надо быть немецким ослом, чтобы находить в ней работу нескольких авторов. Это единая и уникальная вещь...» (Кстати, нынешняя наука, вслед за Джойсом, тоже считает, что гомеров эпос — создание одного автора, и даже признает его вероятным именем — Гомер.) И наряду со своим героем, «Одиссея» как таковая тоже внесла крупный вклад в замысел, определив построение романа, его композиционный принцип. «Я взял из „Одиссеи“ общую схему, — пояснял Джойс позднее, — „план“, в архитектурном смысле, или, может быть, точнее, способ, каким разворачивается рассказ. И я следовал ему в точности».

Таковы были главные элементы замысла. Корни же его уходили глубоко. Первые следы мы находим в римском периоде. 30 сентября 1906 года Джойс пишет брату в Триест: он задумал для «Дублинцев» еще один рассказ, который должен называться «Улисс»; прототипом героя будет Альфред Хантер, дублинский

еврей. Он смуглолиц, жена его, по слухам, изменяет ему. Джойс говорит, что встречал его один-два раза и просит Станни — а в другом письме свою дублинскую тетушку — прислать ему все сведения о нем, какие найдутся. Ученые полагают, что одна из их встреч была вечером 22 июня 1904 года, когда художник попробовал поухаживать за незнакомой девушкой на улице и был основательно помят ее кавалером, заработав, по собственному свидетельству, «порезы, синяк под глазом и растяжение связок»: после печального исхода Хантер, как впоследствии Блум в 16 эпизоде, помог юноше пообчиститься и добраться домой. Еще одна встреча — 13 июля 1904 года на похоронах Мэтью Кейна (см. Реальный план «Аида»). Судя по названию, вероятно также, что рассказ должен был описывать странствия героя по Дублину. Это — все, что мы знаем о начальном зародыше замысла. Воплощаться он не начал тогда: после двух-трех беглых упоминаний в ближайших письмах, письмо от 6 февраля 1907 года сообщает: «„Улисс“ так и не пошел дальше названия». Следующая веха — 10 ноября 1907 года. В тот период Джойс обдумывал и пересматривал все свои литературные проекты, и Станни услышал от него, что, вернувшись вновь к идее «Улисса», он решил сделать его не рассказом, а небольшой книгой. Ее действие будет проходить в один день, и герой будет по своему типу «дублинский Пер Гюнт»; в другой раз он обозначил этот тип как «ирландский Фауст». Больше о предыстории романа почти нет сведений.

Когда и как автор перешел от общей расплывчатой идеи одиссеи как «странствия», равно приложимой к истории Улисса, Фауста и Пера Гюнта, — к идее «Одиссеи» Гомера как принципа композиции и структуры романа нового типа? Когда и как у него возникла схема «Улисса» как повествования в эпизодах, соотносимых с отдельными сюжетами и местами из «Одиссеи»? Когда и чем определились набор и порядок эпизодов? Обо всем этом известно только отрывочно. Но мы знаем, что в том же переломном 1914 году становление замысла уже, в главном, завершено, и в марте автор приступил к его исполнению.

По досадному совпадению, в этом же году разразилась мировая война: событие, на взгляд художника, пустячное и неинтересное, однако влекущее бытовые неудобства. Летом 1915 года, после вступления в войну Италии, австрийские власти начали эвакуацию иностранцев из Триеста, и Джойсу пришлось покинуть пригревший его город, который он уже называл «моя вторая страна». В конце июня он поселяется в Цюрихе — городе, где началась его жизнь изгнанника и где ей суждено будет кончиться через четверть века. Кроме этого перемещенья, трудно указать другие военные бедствия, пережитые им. Доходы его сносны и постепенно растут: помимо «сбыта герундиев», как называл его уроки английского Этторе Шмиц, им помогает состоятельный родственник Норы из Голуэя, Йейтс и другие коллеги добывают различные субсидии,

спорадическая помощь мисс Уивер с 1917 года делается регулярной, а с 1918 дополняется стипендией другой меценатки, эксцентрической американской миллионерши Эдит Маккормик. В итоге художник в Цюрихе — завсегда у же не дешевых, как в Триесте, а фешенебельных и дорогих ресторанов и кафе. Но что важней — он может не особенно беспокоиться о заработке и целиком погружается в свой роман.

В Цюрихе, где Джойс оставался до октября 1919 года, написана большая часть «Улисса»: с третьего эпизода (два первых были закончены еще в Триесте) и до двенадцатого включительно. Немногие интермедии, разнообразившие каторжный труд, — организация театральной мини-труппы, небольшой скандал, небольшой флирт... — немедленно (хотя, разумеется, не буквально) вбирались в роман, и читатель найдет сведения о них в комментарии к поздним эпизодам — «Циклопам», «Навсикае», «Цирцее». Роману же посвящались, вокруг романа вращались и все его разговоры. В записках триестского литератора Сильвио Бенко приоткрывается немного и сама система его работы: «Он показал мне отдельные листы, на которых заготавливал материал для каждого эпизода: заметки о его построении, цитаты, ссылки, идеи, образчики письма в разных стилях. Когда сырой материал бывал готов, он принимался за написание сплошного текста и обычно записывал весь эпизод быстрее, чем за месяц». Листы с заготовками не были начальной

стадией: им предшествовало множество мелких заметок, которые Джойс делал в любое время, в любой обстановке, на любой подвернувшейся бумажной поверхности. Клочки свои он при необходимости исписывал дважды, горизонтально и диагонально, и разбирал потом нацарапанное с лупой; такими заметками на клочках всегда были набиты его карманы и кабинет. Бурлившая литературно-художественная жизнь Цюриха его не касалась. В 1916 году тут началось движение дадаистов, но он не имел с ним никаких связей. Не отразилось на его биографии и соседство с Лениным, коего он встречал в кафе «Одеон».

Когда война закончилась, так и не сумев привлечь ни грамма внимания художника, тот решил вернуться в Триест. Но возвращение не было удачным (что вскоре опять-таки отразилось в романе: одна из тем и «Цирцеи», и «Евмея» — обреченность возвращений как таковых, любых попыток вернуться в прошлое. Впрочем, эта мысль жила у него и раньше, в связи с возвращениями в Ирландию. Ее очевидный архетип — возвращение Улисса, и, очень вероятно, она была одним из мотивов, питавших замысел романа). Предвоенный дух беззаботного оживления, круг друзей, близость с братом, беседы с ним о литературе и о своем призвании — ничто не вернулось из этих главных слагаемых его прежнего душевного комфорта. Покуда он осознавал это и строил дальнейшие планы, «Улисс», разумеется, тоже не покидал его — и двигался бодро. Очередной,

тринадцатый эпизод Джойс успел закончить к своей дате, 2 февраля 1920 года. Далее шло фантастическое измышление, сногшибательный эксперимент «Быков Солнца» с применением эмбриологической парадигмы к истории языка и стиля. Однако, ворча и кляня в письмах свое экстравагантное предприятие, «труднейшее во всей одиссее», он к 18 мая ухитрился закончить и этот эпизод, отдав ему, по своим подсчетам, 1000 часов работы. Что же до жизненных планов, то он подумывал об Англии, об Ирландии, хотел повидать отца — но на родине уже зрела гражданская война, шли стычки и перестрелки, а грубая агрессивность, дух насилия всегда не только отталкивали, но и по-настоящему пугали его. В результате всего он, по совету Паунда, решил ненадолго съездить в Париж, с не слишком определенными дальнейшими намерениями.

Краткий визит в столицу Франции, начавшийся 8 июля 1920 года, затянулся до следующей мировой войны. Паунд хорошо подготовил почву, и, появившись, Джойс сразу увидел себя в столице литературного мира и в роли одной из важных персон этого мира. Тотчас же возникает множество знакомств и множество деловых связей, которые удерживают его в Париже. Уже 11 июля происходит встреча с Сильвией Бич, молодой американкой из Принстона, содержавшей в Париже книжный магазин «Шекспир и компания». Мисс Бич тут же начала принимать энергичное участие в литературных делах Джойса, как и в его житейских проблемах, став крайне полезным

дополнением к мисс Уивер. Последняя, со своей стороны, увеличила постоянные дотации, и вскоре художник смог устроить свою парижскую жизнь с относительным комфортом. (Хотя, надо сказать, надежного достатка он не имел никогда, слишком был заводной мужик.) Но главным оставалось окончание романа. Он положил себе закончить 15 эпизод к Рождеству — и выполнил план, хотя весь текст переписывался много раз, никак не меньше шести. Не помешало и то, что эпизод очень велик, длинней всех предшествующих, а каждого из начальных длинней едва ли не в 10 раз. Вообще к завершению романа размеры эпизодов неуклонно растут, вызывая сомнения в пропорциональности целого. Но истоки роста прозрачны. Поздние эпизоды «Улисса» обладают высокою автономностью. Тут в каждом — иная форма и иная задача, и в каждом эта задача выполняется с уверенностью и блеском. И само написанное, и дошедшие речи автора ясно нам говорят, что именно в этот период, ближе к завершению «Улисса», у Джойса родилось и окрепло чувство абсолютной власти над словом. Но власть без границ опасна, она хмелит, а первое, что теряется во хмелю, именно умеренность, мера... Впрочем, эти мысли — скорее впрок, по поводу всего романа и особенно всего позднего Джойса. А пока нельзя не сказать: «Цирцея» — блистательная вещь! И я вполне соглашаюсь с автором, молвившим по ее завершении: «Это лучшее из всего, что я написал до сих пор».

До окончания книги осталось всего три эпизода,

которые Джойс выделил в заключительную часть, «Возвращение». Работа над ними шла быстро, порой даже лихорадочно; и чувства, и обстоятельства толкали художника спешить к концу своего грандиозного и почти непосильного труда. Чувства понятны, разумеется; об обстоятельствах же надо сказать. К описываемому времени давно уже шла сложная эпопея публикации романа. Вопреки всем усилиям мисс Уивер, ее альтруистический «Эгоист» не смог сделаться журналом «Улисса», и по очень английской причине: в стране не нашлось печатников, готовых набирать и печатать Джойсовы неприличия. С великим трудом в 1919 году удалось выпустить в журнале всего 5 эпизодов из ранней части романа. Зато через неутомимого Паунда сыскались новые полезные дамы: американки Маргарет Андерсон и Джейн Хип, издававшие в Нью-Йорке литературный журнал «Литл ривью». Прочитав первые строки «Протея»: «Неотменимая модальность зримого...» — мисс Андерсон воскликнула с жаром: «Мы это напечатаем во что бы то ни стало!» Американские печатники, не чета чопорным британцам, нисколько не возражали, и с марта 1918 по январь 1920 года «Литл ривью» помещает на своих страницах большую часть романа, эпизоды с первого по двенадцатый.

Но бастионы американской морали, покинутые печатниками, доблестно охраняли почтальоны. Почтовое ведомство, что рассылало журнал подписчикам, забило тревогу, подвергнув конфискации восьмой, девятый и двенадцатый

эпизоды — номера «Литл ривью» за январь 1919, май 1919 и январь 1920 года соответственно. На тринадцатом эпизоде, в подкрепление стойких суеверий Джойса¹⁰, публикация прекратилась: в дело вмешалось Нью-Йоркское Общество по Искоренению Порока, возбудившее против журнала судебный процесс. Разбирательство тянулось с сентября 1920 по февраль 1921 года и завершилось решением суда: арест бедной «Навсикаи», штраф издательницам и запрет на продолжение публикации. Итак, возможности сериализации исчезли по обе стороны океана (хотя «Быков», пока суд да дело, успели выпустить), и окружение Джойса было единодушно: только скорейший выход всей книги покажет истинный ее род и калибр и снимет вопрос о ее «аморальности». В этом окружении явилась тем временем новая важная фигура: ныне полузабытый, тогда же влиятельный, считавшийся крупным, романист, критик и переводчик Валери Ларбо. Его отзывы об «Улиссе» восторженностью превосходили всё. Познакомившись с книгой и ее автором в конце 1920 года, он стал тут же громогласным глашатаем нового гения. Намечена была целая кампания пропаганды Джойса и «Улисса» — и всё лишь ждало окончания романа.

Без больших затруднений уже к середине февраля 1921 года Джойс написал «Евмея», 16 эпизод. В марте Шмиц — Звево доставил ему из Триеста его обширные заметки и заготовки к заключительным эпизодам, и автор принялся за «Итаку». Пора было

готовить книжное издание. Давно намеченный американский издатель, учтя итоги процесса, отказался от предварительного соглашения — но мисс Бич решила ради «Улисса» сама выступить издательницей. Печатника нашли в Дижоне; первый тираж объявили подписным, всего в тысячу экземпляров. С апреля роман печатается в дижонской типографии Дарантьера, и с июня постоянной работой Джойса, наряду с писанием нового, делается чтение корректур. Автор превратил его в важную стадию работы. Он настоял на пяти (!) корректурах, и в каждую вносил изменения и большие добавления: подсчитано, что объем романа вырос в процессе печатанья на одну треть. Почти не менялась только первая часть, «Телемахида».

Что же до нового, то последние эпизоды писались уже не столь гладко. Особенных усилий стоила «Итака», которая создавалась заметно труднее «Пенелопы»: одна из загадок романа, если учесть, что первое — сухой «математический катехизис», серия протокольных вопросов и ответов, тогда как второе — прославленный эксперимент, 62 страницы слитного потока сознания. Разгадку читатель найдет ниже, при разборе поэтики «Улисса». — Но, так или иначе, в конце лета явственно проглянул конец романа. К этому времени автор был в состоянии, близком к изнеможению. Несколько раз у него случались обмороки. Происходили приступы глазной болезни, уже давно, хотя пока не так часто, мучившей его острыми болями. Нервы были предельно напряжены,

и суеверное ожидание какой-то беды, какой-то внезапной помехи окончательно «Улисса» не покидало его... Да, многое в натуре художника может отнюдь не приводить нас в восторг; но что касается творчества — трудно в нем быть честней, и прямей, и самоотверженней, нежели был Джеймс Джойс. Творец отдал творению все, самоопустошился до дна, до совершенства кенозиса, если использовать любезный ему богословский словарь.

7 октября была отослана в типографию «Пенелопа», но «Итака» все еще не отпускала автора. Закончена она была 29 октября 1921 года, и этот день мы можем считать датой окончания романа. Сам Джойс с неким округлением говорил, что «Улисс» был начат 1 марта и кончен 30 октября, в день рождения Эзры Паунда. Бог весть по каким подсчетам — а может, и слегка в шутку — автор оценивал полное время своей работы в 20 тысяч часов и сообщал, что одних только неиспользованных заготовок у него осталось 12 килограмм. В день сорокалетия Джойса, 2 февраля 1922 года, с кондуктором экспресса Дижон — Париж прибыли два переплетённых экземпляра книги, специально и срочно изготовленные к этой дате.

¹⁰ «Он знал приметы и суеверия большинства народов Европы, и верил во все из них» (Эллманн).

5

«Улисс» явился на свет с готовою славой литературной сенсации и легенды. Но эта слава пока была ограничена узким, хотя и избранным кругом художественной элиты Парижа, Лондона и Нью-Йорка. Широкой судьбе и репутации романа еще предстояло сложиться, и Джойс, как выяснилось, вовсе не собирался пассивно наблюдать за этим. В создателе Блума не мог не обитать рекламный агент. Все первые месяцы после выхода «Улисса» Джойс полон всевозможных забот, схем, идей, касающихся пропаганды своего творения. Законы молвы и успеха были ему прозрачны, и потому в первую голову его заботило число откликов, а также весомость имен их авторов; содержание было не столь важно. Цветистая брань, потоки яркой хулы даже весьма ценились, они увеличивали и славу, и цену книги. Хорошие возможности открывала пиратская публикация отрывков романа в США. Джойс сочинил письмо протеста, под которым его поклонники собрали 167 подписей всех великих людей мира: там были Альберт Эйнштейн, Бенедетто Кроче, Метерлинк, Пиранделло, Унамуно, Мережковский, Валери, Гофмансталь... — в сочетании с ничтожным поводом список вполне бы мог войти в сам роман как один из его комических гиперперечней. Помимо коммерции и рекламы, в план кампании входило внедрение

некоторых идей о романе, в частности, разъяснение его связи с Гомером и «Одиссеей». Для проведения кампании художник мобилизовал всех: одни собирали информацию, через других искались подходы к видным писателям и критикам, третьих автор склонял написать самим об «Улиссе», мягко-настойчиво подсказывая — что, куда и когда... Кончилось это все бунтом: мисс Бич, не выдержав, возмутилась, когда ей — вдобавок ко всем издательским хлопотам! — вручен был «для обработки» список из пятнадцати критиков всех стран Европы.

Веер мнений и отзывов об «Улиссе» не сравнить ни с чем по его пестроте, разноголосице и полному забвению чувства меры. Писали много — и, боже, чего только не писали, не чуждаясь и заборного стиля. «От „Улисса“ будут блевать даже готтентоты», — изящно выражалась одна из первых рецензий. Чтение книги — грех против Духа Святого — набожно предупреждала газета в родном Дублине. Однако поклонники романа не уступали ни пяди. Особенно был неотразим Паунд: «Все человечество, объединяясь, должно восславить „Улисса“; кто этого не сделает, пускай займут места среди умственно неполноценных»; что же до неприличий в романе, то «„Улисса“ нельзя подвергать цензуре, как нельзя подвергать цензуре анализ кала в больнице». «„Улисс“ бессмертен, всеобъемлющ, велик!» — прибавлял веско Ларбо. И все же убедить удавалось не слишком многих. Почтенные литераторы сильно морщились и с сомнением бурчали: «Невнятица... тяжкая скука...

дурной вкус... полные ночные горшки и разлитая моча». А автор — каким может быть автор подобной книги? «Разновидность маркиза де Сада... отпетый литературный шарлатан... рабочий-самоучка или тщедушный студентик, расковыривающий свои прыщи». Понятно, что органы цензуры заняли не менее строгие позиции. Роман был запрещен и в Англии, и в США, и, вслед за «Дублинцами», творение Джойса вновь подвергалось казни: 400 экземпляров было уничтожено в Нью-Йорке, 500 — в английском порту Фолкстоуне. Лишь в 1933 году, после громкого процесса, «Улисс» был разрешен к публикации в США; первое английское издание появилось еще позднее, в конце 1936 года. На противоположном полюсе была неожиданная реакция одного из министров независимой Ирландии: в марте 1922 года он посетил Джойса в Париже и предложил, чтобы Ирландия выдвинула роман на Нобелевскую премию. Писатель почтительно отвечал, что если господин министр поставит этот вопрос перед ирландским кабинетом, он будет немедленно лишен своего портфеля.

Как видим, тут масса курьезного и колоритного; но за пеной сенсации и скандала надо уловить существо: как же вошел «Улисс» в европейскую литературу и как он был принят там? Чтобы это понять, мы сначала рассмотрим мнения ведущих, крупных писателей, а затем обозрим общую панораму критического восприятия романа, выделив ее главные константы в их эволюции.

Реакция литературных мэтров ясно показывает, что роман обозначил перелом и рубеж, грань литературных эпох и смену литературных поколений. Йейтс в своем отношении к Джойсу был всегда образцом доброжелательности и благородства, щедрого признания таланта. Но перешагнуть рубеж он не мог. Первое чтение «Улисса» заставило его воскликнуть: «Безумная книга!» Поздней, ощущая новизну вещи, ее масштаб, он делает над собой усилия, тщится понять, хвалит отдельные места... и так едва ли не до конца дней тяжеломерно топчется между признанием и холодностью. Напротив, другой великий ирландец, Бернард Шоу, не испытал никаких сложных чувств и с легкостью выступил в своем амплу скептика, небрежно пройдясь по «инфантильному недержанию» Джойса в темах телесных отправлениях, сдержанно признав за ним известный талант и подтвердив документальную верность его картины дублинских нравов. Ни Шоу, ни Йейтс даже не осилили книгу до конца; но, возможно, этого достиг другой из генералов английской словесности, Герберт Уэллс. В свое время он написал хвалебную рецензию на «Портрет художника в юности», где сравнивал некоторые сцены с лучшими страницами Свифта и Стерна. Однако и он не перешел рубежа «Улисса». Свое неприятие позднего Джойса он выразил ясно и взвешенно в позднейшем письме, написанном в 1928 году, когда Джойс попробовал залучить его в лагерь сторонников своей следующей книги, «Поминки по Финнегану». Это отличное

письмо, полное здравого смысла и человеческой доброты, — но все идущее мимо литературы, мимо проблем ремесла, которые единственно волновали Джойса. Уэллс выискивает у него социальный и религиозный протест, подавленные эмоции, опять упирается в неприличия, в физиологизмы — и словно не подозревает о том, что художник решает прежде всего художественную задачу и к новому письму его могут толкать некие новые принципы литературы и эстетики.

Интерес к этим новым принципам, тяга к авангардному и экспериментальному искусству были уделом следующего поколения. Оно было активным, предприимчивым, включало немало крупных имен, и все его становление проходило под мощным влиянием Джойса и «Улисса». Вбирая, осмысливая, преодолевая джойсовский опыт, вырабатывали свой стиль и создавали свой мир Томас Элиот и Вирджиния Вулф, Паунд, Беккет, Шервуд Андерсон, Фолкнер, Том Вулф и многие другие писатели, как будто бы очень далекие от Джойса, — как Скотт Фицджеральд, Орвелл, Хемингуэй. Для Элиота встреча с «Улиссом» стала истинно драматическим событием. Неумеренный энтузиазм никогда не был в его натуре — однако роман поверг его в восторг, потрясение, род паралича! «Мне бы хотелось, чтобы я никогда этого не читал, ради собственного моего блага», — взволнованно писал он Джойсу. (Любопытно, что позднее эту фразу буквально повторит Орвелл, переживший период откровенного подражания Джойсу.) Ему казалось, что

пародирование всех авторов и всех стилей английской прозы, которое с блеском исполнил Джойс, доказывает пустоту и тщетность самого литературного дела, и после этого становится невозможна вся дальнейшая литература, а с нею и его собственное творчество.

Задним числом мы можем сегодня понять эту обостренную реакцию поэта и даже поразиться ее чуткости. Элиот ощутил, что «Улисс» представляет собою нечто иное, следующее не только по отношению к старой реалистической школе, но даже и к тому, что пришло за нею и что представлял он сам, — к литературе европейского модернизма. «Улисс» — к этому мы вернемся еще не раз — переходный, пограничный роман с точки зрения литературных эпох, и ранней своею частью он принадлежит по преимуществу модернизму, тогда как поздней — постмодернизму. Пародийное выхолащиванье стилей — характернейший постмодернистский прием, и неспроста именно оно вызвало у поэта метафизический ужас: здесь две эпохи различны диаметрально. Модернизм, и с ним Элиот — это безграничная вера в стиль, культ стиля, мистика и мифология стиля. Постмодернизм же — карнавальное низвержение, балаганное и хульное развенчание стиля, превращение стиля из фетиша в игрушку. И Элиот, понапрасну испугавшись за всю литературу, совсем не напрасно испугался за собственное направление. Встреча его с «Улиссом» — своего рода исторический момент: это первая встреча модерна и

постмодерна лицом к лицу, их очная ставка, в которой модерн впервые увидел и опознал своего будущего могильщика. Нечто похожее случилось немного раньше у нас в России: это — встреча Александра Блока и Валентина Сметанича (он же Стенич, будущий переводчик Джойса!) в Петрограде зимой 1919 года, побудившая Блока написать очерк «Русские дэнди»... Более трезвы и весьма содержательны были размышления Элиота о роли мифа в «Улиссе»: небольшое эссе на эту тему, написанное им в 1923 году, стоит в ряду основных, классических текстов о романе.

Вирджинии Вулф знакомство с «Улиссом» принесло сложные эмоции и нелегкие творческие проблемы. Джойс оказался для нее трудным и малоприятным спутником всей ее литературной биографии. Уже первые ее отзывы о нем, по прочтении нескольких глав «Улисса» в «Литл ривью», несут характерную двойственность, смесь восхищения и антипатии: «Сцену на кладбище трудно не признать шедевром... Но опасность в том, чтобы не сосредоточиться на своем проклятом эгоистичном Я... именно это губит Джойса». В 1920–1921 годах Джойс заканчивает «Улисса», а она пишет свой первый «нетрадиционный» роман «Комната Джейкоба», и эта параллель доставляет ей очень неудобное чувство, точно схваченное в дневниковой записи: «тайное чувство, что сейчас, в это самое время, мистер Джойс делает то же самое — и делает лучше». Ее дневники возвращаются к Джойсу еще не раз, и трудно избежать

впечатления, будто что-то толкает автора усиленно нагнетать, множить отрицательные эпитеты и оценки, то ли убеждая себя, то ли спеша зачураться от чего-то опасного, враждебного... Уйти от его влияния она не могла, уже следующий роман, «Миссис Дэллоуэй» (1925), можно назвать почти эпигонским по отношению к «Улиссу». Но он будил у нее раздражение, беспокойство, вызывал дискомфорт; именно ей принадлежат в нашем веере цитат слова о рабочем-самоучке и прыщавом студентике.

Обычно говорят, что ее реакция на Джойса носит сословно-классовый характер; но это, пожалуй, следует уточнить. Мне видится здесь не столько сословная, сколько литературная ограниченность: суть дела, по последнему счету, — в решительном разрыве «Улисса» со всею двухсотлетней традицией английского буржуазного романа. Эта традиция стояла на прочной системе ценностей, воплощенной в определенной модели человека. Для этой модели, под стать классическому марксизму, человек выступал как социальное и прежде всего сословное существо; его натуру и его жизнь раскрывали здесь через такие категории, как деньги, статус, карьера, публичная мораль; любовь, брак, семья рассматривались как социальные темы и социальные институты. И то, с чем прежде всего порвал Джойс, порвал резко и вызывающе, — это именно с данным пониманием человека, с образом человека как существа социально детерминированного, вменяемого в систему социально-сословных отношений и ценностей.

«Улисс» — индивидуалистский бунт, утверждение первичности человека внесоциального, человека самого по себе. На континенте это было уже очень не ново после Ницше и Ибсена, но реакция английской литературы на «Улисса» еще в значительной мере питалась этим мотивом¹¹. Леди Вулф готова была к формальному новаторству и вполне расположена к нему — но она не была готова к иному образу человека, асоциальному, внесловному, безразличному ко всем нормам и табу, и безуспешно пыталась спрятаться от него за осуждающими ярлыками: «рабочий-самоучка... крикливый юнец...»

Казалось бы, наибольшее понимание «Улисс» должен был найти в кружках присяжных авангардистов, адептов самых новых и крайних течений в искусстве. Роман здесь неизменно поднимали на щит, а отдельные фигуры из этого лагеря в разные периоды входили в тесное окружение Джойса — Эзра Паунд, немецкий дадаист и экспрессионист Иван Голль, французский сюрреалист Филипп Супо... Однако действительное понимание было поверхностным, а сближение — не значительным. Роль лидера и стратега в мирке парижского авангарда ревниво берегла за собою Гертруда Стайн, американское издание Зинаиды Николаевны Гиппиус. Она старалась всем разъяснить, что Джойс лишь идет по ее стопам, внося скромный вклад в основанное и возглавляемое ею русло экспериментальной литературы. Но лавры Гертруды нисколько и не прельщали автора «Улисса».

Авангардистский стереотип литературного поведения и литературной политики, с его стадностью, крикливыми манифестами, духом саморекламы и эпатажа, был чужд Джойсу, который однажды написал с самой ядовитой иронией: «Чем больше я слышу о блестящих подвигах большого духового оркестра-мистера Паунда, тем больше удивляет меня, как я оказался туда допущен с моею волшебной флейтой...» Вглядываясь в его скрупулезный труд, где так много принадлежит точному расчету и эрудиции, мы вновь вспоминаем сказанное выше: поздний Джойс скорее близок не модернизму, а постмодернизму — искусству, которое всерьез продумывает свою теоретическую базу, переосмысливает литературную традицию и даже порой смыкается (как, скажем, у Эко) с работой современной мысли в лингвистике, семиотике, антропологии.

Из всего этого ясно, что войти в «Улисса» по-настоящему нельзя без специальной работы. Критерии, с которыми подходили к прежней прозе, мерки школ и течений, не только старых, но и новейших, новаторских, — здесь отказывают. Автор вложил в роман такой огромный материал, подчинил его таким непривычным идеям и представил его в таких новых формах, что прежде необходимо разглядеть и понять, освоить эти идеи и формы — и лишь потом, на этой основе, проясняются пружины замысла, выступают связи романа и его истинное место в литературном процессе.

Шумиха начального периода не способствовала

осмысляющей работе. Первый этап критического освоения «Улисса» отличался поверхностным и огульным характером. На первых порах критики еще попросту плохо знали роман и, как правило, в своих отзывах выпячивали какую-нибудь одну черту, бросившуюся им в глаза; часто такой чертой служила пресловутая непристойность и аморальность. Далее наряду с этой наивной критикой вскоре же начала появляться критика идейная, базирующая свое толкование романа на каком-либо универсальном принципе, идеологическом или эстетическом. Первым универсальным ключом, раскрывающим все загадки «Улисса», пытались сделать принцип «потока сознания». Суть принципа и технику его применения у Джойса мы будем обсуждать ниже, но важная его роль в романе, конечно, неоспорима.

Не кто иной, как сам автор впервые указал критике (в лице Валери Ларбо) на эту роль, а также назвал в качестве своего предшественника и изобретателя метода — Эдуарда Дюжардена, скромного французского символиста, выпустившего в 1887 году роман «Лавры срезаны». И все же дискуссии о потоке сознания в тот период не слишком продвинули критику вглубь «Улисса». Сам метод анализировали мало, упрощенно его трактуя как прямую передачу внутренней речи человеческого сознания (в действительности, о чем мы будем говорить, такая передача и невозможна, и не нужна, художник всегда применяет отбор и обработку внутренней речи, и главное в его технике — именно принципы этой

обработки). Обсуждали больше историю, истоки метода, спорили о его авторстве: понятно, что зачатки его легко обнаруживаются почти у каждого автора психологической прозы, начиная хотя бы с Лоуренса Стерна. Жид производил в авторы метода Достоевского и Эдгара По. Припоминали, что термин «поток сознания» ввел Генри Джеймс, а французский эквивалент его, «внутренний монолог», — Поль Бурже, привлекали философию Бергсона — словом, вели довольно посторонние разговоры. Лишь много позднее в тему о потоке сознания в «Улиссе» были привнесены два важных и необходимых соображения: что нужно, во-первых, разобраться в самой сути метода, поняв его отличия от голой регистрации содержаний сознания; и нужно, во-вторых, признать метод отнюдь не универсальным ключом, а только одним из элементов сложной системы технических и идейных средств романа.

Толкованиям, полагающим в основу поток сознания, родственны психоаналитические интерпретации, утверждавшие, что в «Улиссе» Джойс следует по стопам Фрейда и производит анализ подсознания, вскрывая его фобии и комплексы по фрейдистским рецептам. В качестве некоторой вариации у него находили прием «реализации подсознательного», то есть изображения под видом реальности воплощенных, оживших фантазий подсознания. В двадцатые годы психоанализ достиг пика своей популярности, и появление подобных интерпретаций было неизбежностью, несмотря даже

на то, что автор «Улисса» не раз отмежевывался от этого метода и высмеивал его, именуя Фрейда и Юнга «австрийским Шалтаем и швейцарским Болтаем». Вопреки всем ядовитым остроумам Джойса, в его прозе все же имеются бесспорные сближения с психоаналитическим направлением. Главная связь проста: как Джойс, так и психоаналитики стремятся проникнуть в работу сознания гораздо глубже, пристальнее, микроскопичней, чем это раньше делала литература; однако подход Джойса к этой задаче — тут он вполне прав — не следует Фрейду или Юнгу, но является самостоятельным. Бесспорно также, что в романе используется и техника «реализации подсознательного», и автору не раз случалось признавать это. Далее, проникая в (под)сознание, Джойс находит там весьма многое из того, что находит и психоанализ (и что не желал находить старый, якобы «здоровый» взгляд на внутренний мир человека): патологии обыденного сознания, страхи, сексуальные извращения. Эту общность психологических открытий признал сам Юнг, который читал «Улисса» с усердием, «ворчал, ругался и восхищался», по его собственным словам, и признал, в частности, монолог Молли «чередой истинных психологических перлов»¹². Что же до Фрейда, то довольно указать центральный момент: как бы ни различались решения, но уже сама тема отцовства как неразрывной, но и болезненной связи, амбивалентной симпатии-антипатии отца и сына, — важное сближение Джойса с нелюбимым «Шалтаем»...

Напротив, родство с Гомером всегда признавалось с удовольствием. Из всех ранних односторонних или, скажем лучше, моноидейных толкований романа автору наиболее импонировало именно мифологическое, представленное впервые в выступлениях и статьях Ларбо, а также в упомянутом эссе Элиота «„Улисс“, порядок и миф». Как и тему потока сознания, существо и роль мифологических элементов в «Улиссе» мы особо рассмотрим ниже; а пока скажем, что в ранний период мифологическая интерпретация не получила большого развития: она требовала более совершенного овладения романом. Куда проще было развернуть марксистское толкование, ибо его беспредельная универсальность позволяла обойтись вообще без чтения романа. Такое толкование развивалось в тридцатые годы в СССР, базируясь, как положено, на двух краеугольных камнях, классовый подход и марксистская схема исторического процесса. Первый разбор «Улисса» с этих позиций дал Дмитрий Петрович Святополк-Мирский¹³, через белую гвардию и евразийство пришедший к ортодоксальному коммунизму, вернувшийся из эмиграции в СССР в 1932 году — и рьяно принявшийся губить свою тонкую, блестящую критику грубейшими прописями Передового Учения. Карл Радек в докладе на Первом съезде писателей (август 1934 г.) облек эти прописи в форму руководящих тезисов, определяющих отношение социалистического реализма к Джойсу и его роману. Говоря о Джойсе в России, мы еще вернемся к

работам Мирского и других; но для понимания писателя вся эта линия, где он аттестовался «ярким литературным представителем паразитической буржуазии эпохи загнивания капитализма», конечно, не дает ничего. Впрочем, Джойс откликнулся однажды и на нее, заметив с обычной иронией: «Не знаю, чего они нападают на меня. У меня ни в одной книге ни одного героя, у которого бы нашлось добра больше, чем на тысячу фунтов».

Одновременно с появлением скороспелых моноидейных толкований романа, исподволь готовилась почва для следующего этапа, когда его восприятие начало наконец приближаться к адекватному. Для продвижения было необходимо прежде всего представить цельный образ романа, включая все стороны его замысла — и композицию, и мифологические параллели, и технику, и идеи. Любой свежий читатель быстро осознал, как много в «Улиссе» скрытого, не лежащего на поверхности, не учитываемого моноидейными трактовками. Роман изобилует загадками всех видов и всех масштабов, от крохотных до крупнейших, и без помощи автора их разгадка превратилась бы в труд бесконечный и без надежный.

За разъяснениями «Улисса» к Джойсу начали обращаться еще до выхода книги, однако писатель довольно скупно дозировал их, выразив причину этого типичной джойсовской полушуткой: «Если все сказать сразу, я потеряю свое бессмертие. Я вставил сюда столько головоломок и загадок, что профессора будут

над ними целые столетия ломать головы, — и это единственный способ обеспечить себе бессмертие». Шутка сделалась знаменитой, но ее логика не бесспорна. Уэллс ее вряд ли знал, но в упомянутом письме 1928 года он резонно парировал от лица «типичного читателя»: «Да кто он такой, черт возьми, этот Джойс, чтоб я из своих малых жизненных сроков тратил столько часов на копанье в его причудах?!» — «Улисс» и «Поминки по Финнегану» доказывают, что Джойс как писатель не хотел и не мог считаться с такой позицией; но в роли собственного рекламного агента он был реалистом — и скоро понял, что с нею считаться нужно. Постепенно, в течение нескольких лет, тайны «Улисса» были выданы. Помимо отдельных разъяснений в беседах, автор составил две развернутых схемы, где представил в единой форме искомый всеми цельный образ романа, его сводную аналитическую картину. Первую из этих схем он послал еще в сентябре 1920 года Карло Линати, итальянскому писателю и переводчику ирландской литературы, вторую же передал в конце 1921 года Валери Ларбо, который готовил в Париже большой вечер, посвященный «Улиссу». Схема Линати долго оставалась неизвестной, но схему Ларбо автор, отобрав у последнего, допустил к ограниченному распространению: по особым просьбам отдельные литераторы знакомились с нею.

Остановиться на этих схемах мы обязаны: они открывают, как понимает сам автор свою вещь, что желал он вложить в нее. Схемы разбиты по эпизодам и

по графам, дающим характеристики каждого эпизода. Ради конкретности рассмотрим раздел, относящийся к эпизоду 11, «Сирены».

| <i>Время</i> | <i>Цвет</i> | <i>Персонажи</i> | <i>Техника</i> |
|------------------------|--|------------------------------|--------------------------------------|
| Коралловый | Левкодея Парфенопа Улисс Орфей Менелай | Фуга Аргонавты | Музыка с каноном |
| <i>Смысл, значение</i> | <i>Орган</i> | <i>Символ</i> | <i>Соответствия</i> |
| Сладостный обман | Ухо | Посулы: Женщина Звуки: | Сирены — барменши Остров — бар |
| | | Приукрашивания | |

Эти графы отвечают схеме Линати, последняя же, «Соответствия», имеется лишь во второй из схем, ставшей известной как схема Гормена—Гилберта, по именам позднейших владельцев. Но что же схемы дают? На первый взгляд, мы находим здесь сочетание очевидных тривиальностей с произвольными странностями. Очевидно, что стихия или «искусство» эпизода — музыка, а слушают ее — ухом; что «смысл» эпизода, смысл женских чар, о которых тут размышляет Блум, — тот же, что пеня сирен, «сладостный обман». Прозрачен и набор «символов», они все прослеживаются в эпизоде как его тематические или идейные мотивы. Совершенно

понятны «соответствия». Однако приписывание «цвета» эпизоду кажется чистым произволом: никакого кораллового колорита тут нет, да автор и сам колебался — по второй схеме, цвет эпизода — «никакой».

Далее, вызывает недоумение графа «Персонажи», дающая мифологический, гомеров план романа. По обычному представлению об этом плане, каждому эпизоду отвечает определенный прообраз в «Одиссее» (в данном случае встреча Улисса с сиренами, XII, 166–200), а с ним и гомеровы персонажи, которые там действуют. Но из шести персонажей схемы с таким представленьем согласуется один Улисс! Парфенопа — одна из сирен, но не у Гомера (где они безымянны), а у Аполлодора. Левкотея мелькает в Песни V, Менелай действует в III и IV, и оба никак не причастны к мифу о сиренах. Напротив, Орфей и аргонавты никак не причастны к «Одиссее». Перед нами какой-то сборный греческий ансамбль, и притом отношение его участников к персонажам эпизода остается крайне неясным.

Наконец, явная натяжка — «фуга с канонном». Целая литература посвящена этой заявке Джойса. С большими усилиями в эпизоде иногда находят элементы структуры фуги. Легче обнаруживаются кое-какие другие элементы музыкальной формы, а один из них демонстративно выставлен напоказ: набор из 59 отрывков фраз, открывающих эпизод и затем повторяющихся внутри него, подобно увертюре, вводящей темы и лейтмотивы. Однако несомненно одно:

организация, структура, ритмика эпизода отнюдь не являются полностью подчиненными музыкальной форме, и мы никак не можем считать, что техника прозы тут, в самом деле, замещена, уступила место технике музыкальной, тем паче технике фуги.

Схема любого другого эпизода содержит ничуть не меньше несоответствий и странностей. Особый произвол царит в графах «Орган» и «Цвет»: эти характеристики часто приписываются эпизодам по чисто внешним причинам («Калипсо» — почки) или плоско-аллегорическим («Эол» — легкие) или совсем туманным («Евмей» — нервы). Часто две схемы в этих графах резко расходятся («Лотофаги»: кожа — по Линати, гениталии — по Гормену—Гилберту; «Итака»: соки — по Линати, скелет — по Гормену—Гилберту; «Протей»: синий — по Линати, зеленый — по Гормену—Гилберту; и т. д.). Такие же расхождения мелькают и в графе «Искусство» («Циклопы»: хирургия — по Линати, политика — по Гормену—Гилберту; «Цирцея»: танец — по Линати, магия — по Гормену—Гилберту; и т. д.). Но главное — совсем неясны сами основания сопоставлять каждой главе романа — орган человеческого тела, или цвет, или некую науку, либо искусство. Подобные соответствия встречаются в прозе как исключения (когда, скажем, описание имеет выраженный колорит или детально входит в темы какого-то искусства) — но при обычном непредвзятом чтении большинство глав «Улисса» такими исключениями вовсе не кажутся. Если с эпизодом 4 соотносить почку, то по тому же

принципу в «Войне и мире» с главой, где ранят князя Андрея, надо соотнести желудок; представим реакцию Толстого. Кажется нелепым вводить такие ассоциации в анализ художественной прозы. Связь с «органами» или с «науками», даже когда она явно налицо, мы отнюдь не относим к художественным и смысловым свойствам прозы, это — неэстетическая, не-литературная характеристика такого же типа, как «роман о доярках» или «повесть с инфарктом». И наконец: эпизоды слагаются в роман, представляющий собою законченное целое, художественный предмет; и органы — уж если считать всерьез, что они присущи роману, тоже должны образовывать цельный организм! Но этого вовсе нет, их набор у Джойса — только бессмысленное анатомическое месиво.

Как видим, схемы Джойса рожают больше вопросов, нежели дают ответов. Они заведомо не содержат того, что надеялись в них найти, — полного разъяснения задач и идей романа, принципов его стиля и построения. Содержание этих схем на добрую долю лежит вне художественных и идейных измерений романа, оно говорит о каких-то его внеэстетических, внелитературных сторонах; а кроме того, оно сплошь и рядом плохо накладывается на роман, согласуется с его реальным материалом.

Но в чем же тогда истинный характер и смысл схем? мы указали, чем они не являются, чего не дают; но что все-таки в них есть? — Прежде всего, им нельзя отказать в подробности, четкости и строгом единообразии. Они представляют все эпизоды по

единому образцу, и этот образец — сложное, однако стройное здание под стать классификациям и схемам католической теологии, явно напоминающее об «иезуитской закваске» Джойса. Здесь виден продукт сильного ума догматической и схоластической складки, но в то же время — ума своевольного, неортодоксального, эксцентрического. Схемам присущ ряд странных особенностей, которые, как видно из сказанного, сводятся к двум главным: во-первых, здесь эпизодам романа приписываются необычные характеристики; во-вторых, здесь очень часто не видно, чтобы утверждаемые характеристики эпизодов, как «обычные» (техника, смысл...), так и «необычные» (орган, цвет...) реально отвечали бы этим эпизодам. Чтобы понять эти особенности, полезно сравнить две схемы между собой и внимательно взглядеться в их отличия. Нам станет видна определенная эволюция.

Схема Линати (для краткости, схема 1) составлена еще в разгар работы, и она заметно более подробна, а также и более странна, прихотлива, чем схема Гормена—Гилберта (для краткости, схема 2), составленная по завершении работы. Графа «Персонажи», которая, сопоставляя каждому эпизоду целую группу героев из разных античных источников, вызывала больше всего недоумений, — исчезла; вместо нее появились «Соответствия», где античных героев уже всего по 2–3, причем каждому из них сопоставлено определенное лицо в романе. Графа «Цвет» также приблизилась к исчезновению: у 6

эпизодов цвет был заменен на «никакой» (вдобавок к трем, где его не было и прежде); графа «Символ» сильно упростилась и сократилась, вместо целого набора всюду было оставлено лишь по одному символу. Чтобы увидеть смысл этих перемен, стоит вспомнить еще более поздний этап: в конце тридцатых годов в беседе с Набоковым Джойс отозвался скептически о ценности классического мифа для современной литературы, заявил, что использование Гомера в «Улиссе» всего лишь «прихоть», а о книге С. Гилберта (подробнее о ней ниже), где «Улисс» толковался целиком на основе схемы 2, сказал так: «Ужасная ошибка. Ради рекламы романа. Очень сожалею об этом». Из всего этого ясно, что значение схем — а также и значение всего гомерова пласта романа — виделось автору все меньшим и меньшим по мере того, как он отходил, отдалялся от написания книги, от творческого процесса. И это наконец подсказывает, как же понимать схемы: есть основания считать, что *схемы отвечают не столько продукту, сколько процессу творчества*. В особенности на ранней схеме 1 видно, что в ней немалое место занимают строительные леса¹⁴, которыми автор пользовался в работе: опорные интуиции, хрупкие мимолетные мотивы, еле заметные, но чем-то автору пригодившиеся связи и соответствия... Подобный материал бывает у всякого художника весьма субъективен и прихотлив, отчасти даже произволен, случаен; и если прилагать его к интерпретации законченного произведения, то странности и

несоответствия будут неизбежны. Схема 2 отражает этап пересмотра, отбора, частичного убиения «лесов»; она уже более объективна и вызывает меньше недоумений. Однако и на ней еще явственна печать схоластического и эксцентрического задания, попытки автора зафиксировать и даже свести в бухгалтерскую ведомость причудливый и прихотливый мир творческой интуиции.

Но в заключение надо заметить и еще одно. Творение Джойса-художника не подчиняется до конца схемам Джойса-схоласта; но тем не менее эксцентрическим графам этих схем всегда отвечает нечто реальное, и в некоем обобщенном, широком смысле их можно признать с подлинным верными. Пусть неоправданно, искусственно — находить в каждом эпизоде некий доминирующий орган тела; но вполне оправданно находить там присутствие телесности, постоянную занятость автора телесностью, телом человека. Стихия телесности, телесной жизни — сквозная и настойчивая тема «Улисса», одна из специфических его тем. Она развивается очень многообразно: это и тема тела, его жизни и его функций как таковых; и тема о том, что состояние тела влияет и на эмоции, и на мысли человека, и все три сферы, тело, душа и дух, тесно взаимодействуют и переплетаются; и наконец, это уровень телесных образов, аналогий, ассоциаций, - применяемых для выражения самых разных идей. Джойс называл свой роман «эпосом человеческого тела», и очень понятно его желание отразить эту

сторону в сводной схеме. То же можно сказать и о многих других странностях. Утверждать структуру фуги в «Сиренах» — натяжка, но ничуть не натяжка — утверждать, что этот эпизод небывало, уникально пронизан, озвучен музыкой, что все письмо его, в самых разных аспектах и смыслах, является до предела музыкальным. И в итоге никак нельзя согласиться с Набоковым, который высокомерно отверг схемы Джойса как «скучный вздор», утверждая, будто он сочинил их не более как для шутки. Элемент шутки в них, как всюду у Джойса, не исключен; очень возможно, что некоторые графы он заполнял с иронией, вполне сознавая, что роман не весьма укладывается в его бухгалтерский документ. Но все шутки Джойса «шуткосерьезны», как он выражался, они всегда со смыслом, и порою — немалым. Если члены тела сопоставлены эпизодам романа в шутку, то в этой шутке даже очень можно видеть раблезианский, карнавальнй комизм, уподобляющий роман — расчлененному, разъятому телу. И в целом джойсовы схемы, несомненно, передают истинные взгляды автора по поводу своего труда. Не освобождая читателя и критика от необходимости думать самому, они подсказывают ему многие предметы для размышления.

Прямым дополнением к схемам явились две книги об «Улиссе», написанные доверенными друзьями художника и целиком выражающие его взгляды. Авторами были два талантливых дилетанта в гуманитарных науках, судья Стюарт Гилберт и

художник Фрэнк Баджен. Гилберт присоединился к окружению Джойса в 1927 году, выйдя на пенсию после двадцатилетней службы в Бирме. Он принял участие в переводе романа на французский язык, весьма сблизился с автором, и тот выбрал его для исполнения давно задуманного плана: представить публике полную картину «Улисса», со всей его техникой, мифологией, идеями, — но сделать это не от своего имени, а устами якобы «объективного исследователя». Книга Гилберта «„Улисс“ Джеймса Джойса: исследование» (1930) последовательно и педантично выполняет эту задачу, служа точным рупором автора и базируясь на схеме 2, которая и была здесь впервые обнародована. Как мы видели, позднее эта книга перестала удовлетворять Джойса, и причины понять нетрудно: Гилберт в ней *est plus royaliste que le roi*, с навязчивым адвокатским красноречием оправдывая каждую мелочь и деталь сообщавшихся ему джойсовых замыслов и идей и явно гиперболизируя античный план романа. Труд Баджена «Джеймс Джойс и создание „Улисса“» (1934) — совсем другого рода. Баджен был близким другом цюрихских лет Джойса, и его книга совмещает в себе анализ и мемуары, описывая жизнь и беседы писателя в период, когда он, до краев полный своим романом, сводил к нему любой разговор. В живом, ярком стиле Баджен раскрывает истоки и подоплеку множества идей и мотивов «Улисса», так что в итоге многие сложности и странности оказываются просты и естественны.

Появление этих двух книг открывает новый этап в истории «Улисса». Теперь окончательно утвердился адекватный образ романа как эпического и полифонического труда, стоящего вне течений и школ, не строящегося ни на каком одном методе или одной идее и обладающего небывалой насыщенностью и новой, весьма сложной фактурой. Стало ясно, что необходимы специальные штудии множества тем и сторон романа и его изучение должно стать длительною работой и даже целую областью литературной науки. В последующие годы огромный труд пришлось потратить просто на то, чтобы выявить весь необъятный фактический материал, так или иначе присутствующий в романе. Капитальных, кропотливых исследований потребовали темы: Дублин и дублинцы в «Улиссе», песни и арии в «Улиссе», Шекспир в «Улиссе», Фома Аквинский в «Улиссе» и ряд других. В 1937 году появился частотный словарь языка «Улисса»: в нем было 29 899 слов, из которых 16 432 употреблены единственный раз. На этой основе постепенно, хоть и не скоро, стало возможно создание комментария к роману, раскрывающего его бесчисленные реалии, аллюзии и скрытые смыслы. Попытки такого комментария предпринимались начиная с 60-х годов. Но только последняя из них, недавний труд Д. Гиффорда «Аннотированный „Улисс“» (1988), наконец может считаться близкою к академическим стандартам.

Параллельно продвигалась концептуальная работа,

изучение поэтики и символики, мифологии и философии романа. Трудями многих английских и американских ученых было постепенно выработано современное понимание «Улисса», которое мы сжато представим в следующей части очерка. По заключению Р. Адамса, одного из ведущих джойсоведов и теоретиков литературы, «к началу 70-х годов большинство главных открытий и наблюдений по поводу „Улисса“ уже было сделано». Дальнейший период, вплоть до наших дней, вероятно, может быть охарактеризован как неизбежная фаза измельчания и эпигонства. «Улисс» прочно входит в рабочую тематику множества университетов англоязычного мира, и с неизбежностью все растет поток посвящаемых ему работ — в большинстве глубоко вторичных, разбирающих мелкие, периферийные, часто надуманные вопросы. Доходит порой до карикатуры тяга к тому, что кто-то метко назвал «жадной охотой за символами»: к отыскиванию самых искусственных, натянутых символических смыслов в любой крохотной и невинной детали. Но кризис жанра относится лишь к линии исследований, узко замыкающихся на одном романе. Уже целостное изучение позднего Джойса, рассматривающее «Улисса» вкупе с «Поминками по Финнегану», имеет перед собой немало неразрешенных проблем. А с выходом в общий контекст литературного процесса проблематика расширяется неограниченно. Воздействие «Улисса» на весь облик современной прозы является глубоким и сильным, и для

специалистов он давно уже служит классическим примером, на котором обсуждается ситуация романного жанра в целом: нарастающая эксплуатация мифов и мифологем, усложнение или распад формы, появление многих типов романа, использующих разные модели Большой Системы: *Мир — Автор — Рассказчик — Мир романа*. До сего дня «Улисс» помогает нам понимать, что происходит в литературе.

Сенсационная слава, сопровождавшая появление романа, сразу же далеко перешагнула пределы англоязычного мира. Однако для самого романа выйти за эти пределы было значительно трудней. Планы перевода «Улисса» на разные языки возникли немедленно, но их осуществление было нескорым и непростым; убеждаясь, что дело требует изнурительной многолетней работы, многие отступались. В особом положении был французский перевод, делавшийся при участии самого Джойса и под тщательную редакцией Ларбо, бывшего опытным и тонким стилистом. Перевод вышел превосходным, но работа над ним была очень продолжительна: книга появилась только в 1929 году, к сакраментальной дате 2 февраля. Напротив, немецкий перевод, выпущенный в 1927 году и ставший первым иностранным переводом «Улисса», был сделан быстрее и хуже; Джойс был весьма недоволен им и убедил переводчика к основательной переделке, приняв в ней активное участие. Третьим переводом стал чешский, предпринятый по личной инициативе президента Масарика; он вышел в свет в трех томах в 1930 году.

За ним последовал в 1932 году японский; и русский, который делался объединением переводчиков под руководством И. А. Кашкина и начал публиковаться в 1935 году, мог оказаться пятым в ряду, если бы не был прерван сталинскими репрессиями. Однако довоенные переводы (кроме французского), даже в случае консультаций с автором, были крайне несовершенны и пестрели ошибками, поскольку знание романа было тогда зачаточным. Главная работа над переводами падает уже на послевоенные десятилетия. К настоящему времени число их достигает нескольких десятков, включая такие языки, как корейский и малаялам. Большую известность получил и английский фильм, снятый по роману в 1967 году. «Улисс» сегодня — неотъемлемая часть мировой культуры нашего века.

¹¹ Вот выразительный пример: в ответ на известия о великой славе Джойса в Париже весьма влиятельный критик Эдмунд Госсэ писал в 1924 г.: «Нет ни единого английского критика с заметным весом, кто бы считал мистера Джойса автором, имеющим хотя бы малую важность. Если, как вы говорите, „в Париже большой шум вокруг некоего Джеймса Джойса“, то, очевидно, он создается людьми, у которых скудные знания английской литературы и языка».

¹² Большая статья Юнга об «Улиссе» недавно появилась по-русски, см.: Юнг К. Г. Собр. соч. Т. 15. М., 1992. С. 153–193. В понимание Джойса она вносит не много.

¹³ Святополк-Мирский Д. П. Джеймс Джойс. Альманах «Год Шестнадцатый». М., 1933. С. 428–450. Перепечатано в: Мирский Д. Статьи о литературе. М., 1987.

¹⁴ Кажется, первым применил этот образ к трактовке «Улисса»

князь Святополк-Мирский в 1933 г.: «Возможно, что при писании романа Джойс действительно пользовался какими-то аналогиями с „Одиссеей“ как своего рода лесами». *Мирский Д.* Джеймс Джойс. Цит. изд. С. 438. На Западе такую ассоциацию позднее высказал Гарри Левин.

6

Жизнь Джойса в Париже после завершения «Улисса» постепенно приобретает известную устойчивость и уклад. Формируется определенный стиль, образ этой жизни, который уже мало будет меняться до самого конца. Его основа и стержень — истовый труд, не менее, если не более напряженный, чем в годы «Улисса». «Я никогда не знал никого, кто так безраздельно подчинил бы свою жизнь своей работе», — такую фразу открывает воспоминания о Джойсе Филипп Супо, близкий свидетель его парижских лет. С великою преданностью художника своему жребию может сравниться разве что его великий эгоцентризм. В жертву своему делу он приносил не только себя, но, в меру сил, и всех ближних. Как выразился тот же Супо, все свое окружение он превратил в «фабрику Джойса», непрерывно занятую его делами. Больше того, служенья его искусству не мог избежать и любой случайный посетитель или знакомый, для которого всегда находилось поручение или просьба. «Сойди сам Господь на землю — ты Ему тут же дашь поручение», — как-то изрекла Нора, которая вообще довольно скептически относилась к супругу, хотя и считала, как нечто само собой разумеющееся, что он — первый писатель в мире.

Надо учитывать, однако, что, кроме природной

склонности пользоваться услугами всех, художник теперь имел и вынужденную необходимость в этих услугах. Его зрение катастрофически ухудшалось. Возникали все новые нарушения, грозили глаукома, полная слепота, и началась бесконечная серия глазных операций, иногда очень болезненных и опасных. Однако пока, в двадцатые годы, эти периодические испытания еще не заставляли его менять сильно свои привычки и не служили большой помехой его общительности. Как честный труженик, но и добрый ирландец, Джойс говорил, что надо трудиться до заката, а потом отдыхать с друзьями (хотя и в часы отдыха его мысли и разговоры обычно не далеко уходили от работы, а по ночам он часто трудился снова). И многие вечера, как прежде в Цюрихе, а еще раньше в Триесте, он проводил в компании друзей, иногда позволяя себе и лишнее насчет выпить. Когда вечер и общество были ему приятны, он покорял всех, его разговор бывал равно остроумен и глубок, он был изысканно любезен, щедр и от души весел. В такие часы он любил читать стихи на всех языках (обожая особенно Верлена), иногда пел. У него был отличный фамильный тенор, он немного учился, даже пел, случалось, с эстрады, и все биографы не упускают оживить свой рассказ мечтательной репликой жены: «Эх, если бы Джим стал певцом, а не копался бы со своей писаниной!» А в случаях особенного веселья исполнялся и «танец Джойса» — мужское соло наподобие Стивенсона в «Цирcee», о котором жена выражалась суровее, чем о пении: «Если ты это

называешь танец, закидывать ноги за голову и крушить мебель!» Одной литературной даме зрелище показалось, впрочем, более утонченным: «Сатир на античной вазе!»

Но эскапады художника всегда оставались в скромных пределах. Вся его любовь к дружеской компании и хорошему белому вину не могла сравниться с его привязанностью к семье. С годами эта привязанность выросла до культа. Он был самым любящим, заботливым и потачливым отцом Лючии и Джорджо, а применительно к Норе «культ» можно понимать почти в прямом смысле: по «закону замещения», отношение к ней вобрало в себя заметную долю его детского и юношеского культа Мадонны. Вся его способность принимать к сердцу дела других уходила без остатка на членов семьи; за ее пределами для него были только приятные себе седники, полезные знакомые — и, разумеется, объекты зоркого писательского интереса.

Как литературной знаменитости в мировой столице, ему полагалось также «бывать в обществе», принимать поклонников и журналистов. Как природного ирландца и разночинца, ни то ни другое не могло его привлекать. «Он всегда избегал церемонных приемов и того, что именовалось „обществом“» (Супо) и, появляясь, когда все же случалось, на светских событиях, выглядел принужденно и говорил мало, маялся и скучал. Не был исключением и тот пышный прием в честь Дягилева и Стравинского¹⁵, на котором Джойс встретил Пруста.

Эта единственная их встреча в мае 1921 года породила богатый фольклор, но все версии и сказанья согласны в том, что два корифея, бережно усаженные друг подле друга, решительно не находили, о чем говорить. Другим событием из светской хроники был торжественный обед, данный Пен-клубом в честь Итало Звево (и купно с ним Бабеля и Эренбурга): тут Джойс, в виде исключения, был весел и оживлен, довольный успехом старого друга и прототипа Леопольда Блума. Прием любопытных и поклонников был другим неизбежным злом, и Джойс сводил его к минимуму, проводя с клиентом любезную, краткую и абсолютно пустую беседу, два-три типовых образца которой у него всегда были наготове. Те из клиентов, что считали себя весьма умными — например, тот же Эренбург, — разочаровывались в уме корифея и уходили, пожимая плечами.

Но все это было — рябь на воде. В глубине же стремился упорный, неукротимый ток. Художник работал.

*

Поражает, как быстро Джойс после «Улисса» погружается в новый грандиозный замысел, как быстро он снова начинает писать — почти сразу, почти миновав все стадии поисков и сомнений, предварительных подступов, примеряемых и отбрасываемых планов... Пожалуй, нигде в его биографии так явно не выступает замеченный выше

закон непрерывности: совершенно очевидно, что еще не угас творческий импульс и не истратился писательский капитал, которыми питался «Улисс», — и они по-прежнему требовали реализации, толкали художника дальше. Разумеется, некий промежуток и отдых после выхода книги были абсолютно необходимы, и Джойс позволяет себе летом поездку в Англию, осенью едет в Ниццу. Но уже в августе в Лондоне на вопрос преданной мисс Уивер (с которой они впервые встретились лично): «А что Вы теперь будете писать?» — ответ его был: «Вероятно, всемирную историю». Чисто джойсов шуточно-серьезный ответ: явная шутка, но она, как показало дальнейшее, вполне соответствовала будущему замыслу. Значит, тогда уже этот замысел как-то намечался, сквозил; и вскоре, ненастной осенью в Ницце, он отчетливо возникает в сознании художника¹⁶. Проходит еще немного — и 10 марта 1923 года в Париже на свет рождаются первые две страницы самой странной книги в мире.

Странную, уникальную книга была уже в зародыше. Ибо зародыш этот — употребим излюбленный джойсов язык эмбриологии — возник, как и положено при зачатии, из слияния двух родительских элементов, которые вкупе являют собой поистине фантастическую пару: «всемирная история» — и шуточная балаганная баллада. Всемирная история по Джойсу обретает свои очертания и свой код в дублинской балладе «Поминки по Финнегану», которую еще в детстве художника

певали у него дома. Радостной эту песенку не назовешь. Баллада полна юмора — однако юмора черного, висельного и грубого. В ней поется о том, как горький пьяница Тим Финнеган, подсобник на стройке, с утра надравшись, грохнулся с лестницы и размозил череп. Друзья устроили поминки — по ирландскому обычаю, прежде похорон — и на поминках вдрызг назюзюкались и буйно передрались. Одна из присутствующих дам так «приложила в рыло» другую, что та «полегла враскорячку на полу»: особенный юмор в том, что звали обеих одинаково, Бидди. В пылу побоища дорогой труп обливают добрым ирландским виски — и от этого Тим немедля воскрес. Всю славную историю сопровождает припев: «Эх, была у нас потеха / На поминках Финнегана!»

Понятно, что баллада дает богатую пищу для карнавального философствования в духе М. М. Бахтина; но джойсовское прочтение Бахтину не слишком созвучно (хотя в целом его последняя книга глубоко соприкасается с мыслями саранского ссыльного). Тим-пьяница делается важной фигурой для всемирной истории с помощью другого философа, итальянца Джамбаттисты Вико (1668–1744). Этого одинокого неаполитанского самодума Джойс открыл и возлюбил уж давно (разделяя интерес к нему с Карлом Марксом). Его с юности влекли простые, обозримые модели истории (вспомним хотя бы Иоахима Флорского в «Улиссе»), и теория Вико оказалась финальным выбором. Это — циклическая теория,

модель истории как вечного круговорота тождественных циклов, проходящих через рост, зрелость и распад. И это же увиделось Джойсу в балладе, притом в любезном ему комическом ключе и на нужном ему ирландском материале: не есть ли воскресение Тима, сбрызнутого животворным виски, — его восстание из распада в новый цикл, ничем не отличающийся от предыдущего (в отличие от христианского воскресения к блаженству)? Этот смысл исторической парадигмы Джойс с помощью небольшой лингвистической игры вкладывает и в название баллады, которое он решил сделать заглавием задуманной книги. Английское wake, поминки, есть также и глагол, значащий пробуждаться, восставать к жизни, действию¹⁷; и, опуская в названии «Finnegan's wake» апостроф, отчего притяжательный падеж заменяется множественным числом, Джойс делает название многосмысленным и обобщенным: теперь оно также значит «Финнеганы пробуждаются» — все Финнеганы, то есть, если угодно, все мы, ибо чем каждый смертный не Тим-подсобник? Краткое названье, столь по-джойсовски сумевшее спрессовать в себе дублинский юмор и колорит, языковую игру и мировую идею, — важная часть замысла, которую автор дорожил и которую решил суеверно держать в секрете (сообщив одной Норе).

Но все это — об идее книги; а каковы, по замыслу, были ее герои, сюжет, вообще содержание? о ком и о чем решил написать художник новый роман, ставший

его последним? — Странности продолжают; на эти простейшие вопросы невозможно ответить просто. В художественной системе позднего Джойса содержание — отнюдь не на первом месте. Оно определяется, исходя из других, более важных для автора, измерений этой системы; оно переплетается, проникается, поглощается ими. Чтобы понять содержание «Поминок по Финнегану», нужно прежде всего учесть, что, в отличие от «Улисса», роман этот есть *роман мифологический*, в самом полном смысле этого слова.

Это значит в первую очередь, что мифологическим (мифическим, присущим стихии мифа) является сам Универсум романа, принимаемая им модель реальности. Универсум мифа всегда включает разные планы бытия, «иные миры», и притом бытие личное тут вовсе не ограничено одним земным, здешним миром, но может быть многих форм, во многих мирах, среди которых мир богов, мир усопших, возможно, и еще некие другие. Все эти планы и миры сообщаются, их обитатели могут совершать переходы между ними, могут в том числе попадать в планы неживого, неодушевленного бытия. Последние превращения особенно нравились Джойсу, казались самыми смыслоносными: «Истинные герои моей книги — время, река, гора», — говорил он; но также говорил: «В известном смысле, героев тут вообще нет». Ибо главное отличие героев мифа или мифологического романа — их *размытая идентичность*: они обладают множеством воплощений, «ипостасей», включая

самые немислимые и неожиданные; эти ипостаси могут как угодно сочетаться, налагаться, перетекать друг в друга, а весь их спектр может быть вообще неведом, неограничен.

Опознавательный знак в этой переливчатой, вечноподвижной стихии — имя. Знак этот у Джойса тоже не слишком тверд, ибо и имя — слово, а всякое слово он подвергает тотальной обработке или, проще сказать, всеми способами корежит. Но все же имена выделяют нам некий круг «действующих лиц», словно архипелаг островов среди зыблущегося безбрежного океана. Неудивительно, что этот круг — семья, единственная социальная единица, признаваемая в системе ценностей Джойса. Отец, мать, трое детей (два близнеца-сына и дочь): Хемфри Чимпден Эрвиккер, старый трактирщик в дублинском пригороде Чейплизоде, жена его Анна Ливия, сыновья Шем и Шон, дочь Айсабел, Изабелла.

Мифология Отца — продолжение и развитие «Улисса». Как и там, тему питают два главных источника: личные, жизненные мотивы и христианское тринитарное богословие. При всей необычности романа, его «персонажи», как и прежде у Джойса, имеют реальных прототипов, и для Отца это, разумеется, — отец, Джон Джойс. Но в то же время, как в христианстве Бог Отец — Творец и Вседержитель Вселенной, так и у Джойса отец — фигура необъятная, всеобъемлющая (хоть и со сдвигом акцентов, от грозной мощи — к неисчерпаемой широте). Это — человечество,

Человек, Муж, он обладает всеми высокими и всеми низкими свойствами, он «мерзейший пугалер и привлекательнейший аватар» (если это вам много скажет), вокруг него множество слухов и легенд, его обвиняют во всех преступлениях, он универсален, неумен, неистоцим.

Его перевоплощения несметны, и диапазон их безграничен: Тристан, Наполеон, Свифт, Дэн О'Коннелл...¹⁸ — считают, что до сих пор замечены еще не все. Фамилия его значит «Уховертов», и, по законам мифа, он представляет также свой тотем, уховертку. Всемирная история по Джойсу размещает с почетом это насекомое непосредственно в Книге Бытия: человечество обязано ему погребальным обычаем, ибо — по некой легенде, которую выискал Джойс, — Каин, увидев его у трупа Авеля, решает предать труп земле. Но ключевым для всей системы романа является воплощение другое, укореняющее Уховертова в мире ирландского и, шире, кельтского мифа. Мифологическая и предысторическая ипостась Эрвиккера — Финн, сын Кула (или Кумала), герой, мудрец и провидец, центральная фигура одного из циклов древнеирландских сказаний (впрочем, Джойс считал этот цикл скандинавского происхождения). Финн замечательно подходил Джойсу. Художник, мы знаем, не терпел воинственности, жестокости, грубой силы, и в кельтском мифе отнюдь не все импонировало ему. Ирландское Возрождение занималось и увлекалось этим мифом задолго до Джойса, имея свою рецепцию, где главным и

превозносимым героем был Кухулин. Это — великолепная, завораживающая фигура, воитель и страстотерпец, но все антипатичные Джойсу черты приобильуют в его эпосе. И в очередной раз художник не мог не пойти против течения. У Финна самое имя производят от ирландского *fis*, тайноведение, и главные мотивы его мифов связаны с прозорливостью и умом, отдаленно перекликаясь с мифологией «культурного героя» Улисса (так, главный подвиг Финна — победа над одноглазым великаном). От цикла Финна тянутся нити ко множеству мифов и легенд, например к истории о Тристане и Изольде, которая тоже вошла в мифологию романа, расцветившись привнесеньями автора. Даже к себе самому он видел явную нить: гостиница, где в пору их знакомства служила Нора, носила название «Отель Финна». А кроме того, по сходству прозваний Финна — а с ним и Эрвиккера — можно было отождествить и с Финнеганом баллады.

Такая связь с истоком всего замысла позволяла закончить, дорисовать его каркас. В балладе Финнеган лежит мертв — или полумертв, между жизнью и смертью (точнее, наоборот). Напрашивалась идея: сделать содержание романа — содержанием его сознания — или скорей сознания Финна, ведь в смерти мы обретаем нашу мифическую ипостась. Подобный прием (позднее до пошлости захватанный, но тогда вполне свежий) давал великий простор художнику. Если мир романа — мир смертной ночи сознания, мир темный и искаженный,

то всемирная история по Джойсу избавлялась от всякой ответственности перед действительной историей. Становились оправданны и любые эксперименты с языком, к которым Джойса тянуло необоримо: кто скажет, каким языком мы говорим там? Далее, недвижимое, темное бытие Финнегана на собственных поминках навевало для главного героя и еще одно воплощенье, «топографическое». Недвижный полуусопший Финн, в сознании которого проплывает всемирная история, она же история семейства Уховертовых, — часть ирландского, дублинского ландшафта, неперемного для Джойса и хорошо знакомого всем читателям «Улисса». Финн лежит, простершись вдоль Лиффи, его голова — мыс Хоут, пальцы ног — в Феникс-парке. Этим его воплощением довершается схема замысла. Верховная и зиждительная роль Отца в ней бесспорна: весь замысел и вся конструкция романа покоятся на нем, определяются им.

Самое незыблемое в мире Джойса — это семейные устои. Трактирщик может быть уховерткой, древним провидцем, элементом пейзажа, имеющим в качестве головы — гору и в качестве брюха — северную половину Дублина; но если он лежит, то — рядом со своею женой, как и предыдущий «всечеловек» Джойса, Блум в «Итаке». Итак, жена Финнегана-Финна-Эрвиккера — река Лиффи; и лежат супруги, опять-таки, как Молли и Польди, «валетом», по русскому выражению, ибо голова мужа — к устью жены, а ноги — к ее верховьям. Имя реки и женщины,

Анна Ливия, происходит от «Анна Лиффи»: этим именем, искаженной версией ирландских слов «река жизни», называли иногда Лиффи в верхнем течении; дополнительно ей дается также прозвание-Плюрабелль, что с заменой латинороманских ассоциаций славянорусскими приблизительно можно передать — скажем, Велемила. Что же до прототипа, то Нора отошла тут, как исключенье, на задний план; в образ Анны Ливии она вошла скорей отраженно, через посредство Молли Блум (которую Джойс воспринимал как реальное лицо, она ему снилась, беседовала с ним). Как уже намекает имя, к образу более причастна синьора Ливия Шмиц, супруга старого триестского друга. Помимо внутренних черт, от нее одна из главных деталей внешности и женщины, и реки: роскошные рыжеватые пряди женских волос и речных струй. «В Дублине на реке красильни», — напоминал Джойс... Свойства реки — слитная, непрерывная текучесть, живая и говорливая быстроструйность, переливчатая вечноизменчивая неуловимость — уже в «Улиссе» выступают как свойства женской природы, ее суть; но в новом романе тема проводится настойчивей и пространней, а сближение достигает полного мифического тождества.

Уже в 1923 году была вчерне написана главка «Анна Ливия Плюрабелль», ставшая самой знаменитой частью романа. Это удивительный гимн реке-женщине и женщине-реке, таинственной речноженской стихии, куда Джойс виртуозно включил

сотни названий рек всего мира, с помощью языковой игры внедрив их в разнообразные слова, в таком приблизительно роде: «Д’неправдвина вахша!» — гангневалась миссис Сиппи... Беда лишь в том, что, как и всюду в романе, язык, творимый в этой игре, сплошь и рядом за рамками понимания.

Сыновья-близнецы Шем и Шон воплощают идею враждующих, но неразлучных противоположностей. Они противостоят друг другу как начало активное и пассивное, бунтарь и конформист, художник и цензор, Каин и Авель, бес-неугомон и архангел-охранитель... Их оппозиция тотальна, она во всем, и доброю долей она подана у Джойса в окраске комизма и абсурда. Младенцами они спят на разном боку, детишками усаживаются играть насупротив друг друга, элементами местности простираются на разных берегах реки-матери. Имена четы и некоторые другие детали Джойсу доставила популярная дублинская пара городских сумасшедших. Придурковатые, гутнивые Джеймс и Джон Форды произносили свои имена «Шем» и «Шон», под каковыми кличками и были известны. Но главный прототип пары — сам Джойс с братом Станни. Эта ассоциация выражена открыто и недвусмысленно (насколько вообще в этой книге что-то открыто!). Прозвища близнецов (взятые из популярных в Дублине пьесок) — Шем-Писака и Шон-Дубина. Образ Шема, начиная с описания наружности, — последний автопортрет Джойса, финал первой и постоянной темы его творчества, темы Художника. Это отнюдь не лестный автопортрет и не

мажорный финал. Шема сопровождает уничтожающий каламбур: *Шем — подделка* (англ. sham). Его образ — безжалостная и меткая карикатура на себя, в нем горькая, ядовитая ирония над собою и своей жизнью, своей одержимостью писательством, своими слабостями и страхами... Немыслимый «закрытый» язык книги здесь даже чувствуешь оправданным: открытую речь автор не написал бы так, да это и было бы, пожалуй, неуместно в романе. Один из главных пассажиров (авто)портрета Шема-Писака читатель найдет в финале нашего «Зеркала».

Стоит обратить внимание, что и в поздней, последней своей вещи, давно уже будучи отцом семейства, художник по-прежнему, как в «Улиссе», представляет себя в роли сына, а не отца. Это — глубокосмысленный факт: как сказано в «Быках Солнца», «Он был вечный сын»! Во всех размышлениях и разработках на свою вечную тему отцовства-сыновства, во всех соответствиях между своею жизнью и своим творчеством он всегда видел себя в роли сына. Если по умственной и духовной структуре Джойс — Одиссей, то по душевной структуре он — вечный Телемак. (Здесь, кстати, и оправдание того, что в нашем «Русском зеркале» рассказ о жизни художника — только «Телемахида».) Обладая сильным, предельно самостоятельным умом и даже богоборческим, люциферическим духом, он в то же время психологически всегда чувствовал нужду в сильной, доминирующей фигуре, а точнее, пожалуй, в двух фигурах: нужда его была не только в фигуре

Отца, но и в фигуре Госпожи. Его отношения с Норой и его выраженный мазохизм явно коррелятивны с его ролью Сына: общее в том, что в обеих сферах — подчиненные роли, в которых реализуются, соответственно, подчиненность (или вторичность) сущностная, бытийная и подчиненность сексуальная. Мотивы переплетались; в одном и том же письме к Норе из сакраментальной декабрьской серии 1909 года мы можем прочесть: «Я твой ребенок, как я тебе говорил... моя мамочка», а дальше — классические-мазохистские пассажи о бичеваниях. Сюда же естественно примыкают и прочие противоестественности: сексуально-подчиненная роль легко ассоциируется с мотивом инверсии половых ролей, с трансвеститизмом и тому подобными темами обоих романов Джойса, и с Блумом, и с Норой.

Однако вернемся к Уховертовым. Там есть еще дочь семейства — Изабелла, Изольда, Нуволетта (итальянское «тучка, облачко»). Это — образ прекрасной девы, воздушной грезы, плывущей тучки — и всего, что можно еще помыслить в таком ряду; явное продолжение образа Милли в «Улиссе». По законам размытой реальности мифа и ночного сознания, все члены семейства в своих бесчисленных превращениях могут меняться местами, утрачивать различимость, сливаться. Инцест — неперемнная часть мира мифа. Но в обширном романе, разумеется, присутствуют и не принадлежащие к семейству. Их перечислить нельзя, ибо почти всегда это совсем не лица, это лишь голоса во мраке, и нас еще «Улисс»

научил, что в мире Джойса голосом наделено все сущее. Из моря голосов выступают Большая Четверка, четыре дряхлых, жадных и злых старика, являющиеся время от времени навести строгость (они же — четыре евангелиста, четыре автора древнеирландской хроники, четыре времени года...), двенадцать достойнейших присяжных, две прачки на речке, что, стирая и перекликаясь с берега на берег, рассказывают друг другу про Анну Ливию и, кончив стирку и сплетни, с приходом ночи обращаются — одна в камень, другая — в прибрежный вяз...

Как сказано, совершающееся с этим населением, во всей совокупности его превращений и перевоплощений, есть всемирная история — только своеобразная. Своеобразия много, куда больше, чем сходства с привычною историей; но ключевой момент в том, что в истории по Джойсу нет... времени, «все протекает в вечном настоящем», как он выразился однажды. «Вечное настоящее», однако, не один миг, а все миги, и притом не слившиеся вместе, а остающиеся раздельными, как и в настоящей истории. Будучи раздельны, они образуют некое свое измерение — и в этом смысле время здесь существует; но его нет в другом смысле, не столь буквальном: *оно ничем не отличается от пространства*. Все миги, все события, прошлые, настоящие и будущие, наделены статусом настоящего, то есть становятся одновременными; а раз они тем не менее не сливаются, а остаются разделены, значит их разделенность — чисто пространственного рода,

знающего лишь дистанцию, но не динамику. На месте исчезнувшего времени (которое Джойс, в отличие от Пруста, не станет искать, ибо уничтожил умышленно!) оказывается новое, дополнительное пространственное измерение. Как скажет физик, Джойс изменил топологию вселенной, заменив ось времени еще одной пространственной осью.

Но его цель не в этом. Счеты у художника не с временем: не с его пропажей, как у Пруста, не с его «бегом», как у Ахматовой, — они именно с историей. Он издавна не любил ее такой, какой ее представляют все, и не верил в реальность ее такой. Уже в «Улиссе» Стивен и Блум, не сговариваясь, выносят истории вердикт недоверия: для первого «история — кошмар, от которого я пытаюсь проснуться», для второго — «все это бесполезно. Сила, ненависть, история, все эти штуки». И сейчас художник наконец рисует свою, истинную картину истории. Замена времени пространством изменяет отношения событий, характер связей меж ними и в результате нацело отменяет все, что было или считалось «законами-истории», — причинно-следственные связи, «прогресс», «развитие», что хотите... — *аннулирует историю как процесс*¹⁹. Но с устранением «процесса» остается все же не хаос. По циклической модели Вико, не расходящейся в этом и с собственными интуициями Джойса, мир конечен во «времени»; и, стало быть, существуют лишь ограниченные возможности для событий и их комбинаций. Во вселенской панораме всех «вечно настоящих» событий, что занимает место

истории, непременно повторения, совпадения, соответствия, переключки. Они не имеют объяснений, не выводятся ни из каких законов, они просто — есть. Жизнь человека — тропка в лесу событий, nella selva oscura первых строк Данта; какие-то из повторов и соответствий он встретит на ней, какие-то нет. (Первый прообраз такой опространствованной картины жизни, когда человек не творит, а просто «встречает» ее события, как путник — селения и пейзажи, сквозит уже в речах Стивена в «Улиссе».) Разумеется, художник чем-то должен быть выделен в мире Джойса; и естественно считать, что на местности событий он выделяется лучшим зрением и чутьем. Он замечает больше соответствий, смутно угадывает более крупные из них, которые трудно охватить с тропки человека. Но что это за соответствия, которыми уснащена жизнь человека и мира? Они могут быть какими угодно, лишь бы в них не было намека на «законы истории», на некую особую «историчность» или «реальную длительность», кроющуюся в событиях и не дающую заменить время истории пространством. Стихия истории принципиально синхронизована, синхронична, и сходства, переключки событий случаются в ней точно так же, как случаются сходства и переключки слов в языке. История по Джойсу необычайно напоминает язык по Джойсу: это та же стихия «игры слов», каламбуров, созвучий, случайных обмолвок и комических искажений... На современном жаргоне, перед нами две изоморфные знаковые системы —

только, конечно, это изоморфизм не вообще языку, а именно уникальному языку «Поминок», комическому смешению всех языков. Такое уподобление не столь абсурдно, как может казаться, и даже не столь ново: история человечества и смешение языков уподоблены, поставлены в связь еще библейской мифологемой Вавилонской башни.

Далее, как хорошо известно, мир неисторичных, аисторических соответствий между событиями — это мир магии. Мелкие соответствия зовутся «приметы»: черная кошка — к несчастью. Средние называются «мистика чисел»: поправляя христианство, Джойс находит, что число 4 важнее в ткани событий, нежели 3. Крупных же очень мало, и к ним подойдет слово «парадигмы». Главная парадигма истории — падение, как то неопровержимо свидетельствуется балладой о Финнегане (впрочем, согласной тут со Св. Писанием).- И роман усиленно разворачивает эту парадигму, заданную падением бухого Тима с лестницы. Падение Адама в раю, падение со стены Хэмпти-Дэмпти, то бишь Шалтай-Болтая, падение Ниагарского водопада, нью-йоркских акций, Наполеона с вершины славы, Эрвиккера, натворившего что-то ужасное по сексуальной части... Но, согласно балладе, равно как и модели Вико, здесь должно быть и противоположное: парадигма восстания, воскресения. Ее основное выражение — конечно же, многоязычная игра слов. Во-первых, Finnegans = fin negans, «конец (франц.) отрицающий (лат.)» — отрицање конца, новоначало. Во-вторых, уже по-английски, Finnegan =

Finn again, то есть «Финн снова», Финн воскрес. Мы находим это восклицание в конце романа, на последней странице; однако за ним идет еще фраза без конца, составляющая одно целое с фразой без начала, которой открывается книга. И мы понимаем, что так и должно быть. Все есть замкнутый круг — и мировая история, и роман, что ее содержит и выражает. И воскресение — только возвращенье начала.

«Поминки по Финнегану» были первую радикальной отменой времени в искусстве романа. Конечно, экспериментов со временем было множество — хотя бы у романтиков, у фантастов: бывали сдвиги, перестановки, наложенья времен. Однако стандартная парадигма времени и истории всегда мыслилась присутствующей: автор рисовал именно исключение, отклонение от нее. В противоположность этому Джойс истребляет малейший след старой парадигмы. В «Улиссе» он решительно, неуклонно изгоняет из текста фигуру автора, совершает *убийство автора* (см. ниже эп. 11); и столь же решительно он теперь совершает *убийство истории*. Оба акта направлены к одной цели: к автономизации текста, устранению всякой его зависимости от нашей реальности и превращению в иную и самостоятельную, *альтернативную реальность*. В исполнении этого задания «Поминки» доходят до предела. Роман изгнал автора; он живет в собственном уникальном космосе без времени; и он говорит собственным, нигде больше не существующим языком (см. эп. 7).

Понятно, что подобное явление не отнесешь ни к

какому литературному направлению. «Поминки по Финнегану» уникальны; и все же можно сказать, что в них — в отличие от переходного «Улисса» — уже полностью сформирован постмодерн. Отмена времени как раз и дает эту полноту: это единственное, чего недоставало еще «Улиссу». История без времени — господствующая модель истории в постмодерне, которую тот, постепенно забыв о мифе и только рьяно эксплуатируя возможность любой тасовки событий и фигур, сегодня уже довел до уровня детской компьютерной игры. Не будем за это винить первооткрывателя.

¹⁵ Внесем миниатюрный вклад в мировое джойсоведение. Как пишут всюду, этот прием в доме Сиднея и Вайолет Шифф, богатой англопарижской четы, состоялся по случаю премьеры нового балета Стравинского. Однако нетрудно проверить, что в те дни у Стравинского не было никакой премьеры, и речь может идти только о состоявшемся недавно возобновлении «Весны священной».

¹⁶ Не вспомним ли, как не столь далеко от Côte d'Azur, на Адриатике, ненастной осенью 1912 г. звуки бури принесли Рильке первые строки «Дуинских элегий»? Хвала осени! Человек европейской культуры, видно, связан с нею интимно. Джойс, Рильке... Пушкин... можно длить и длить список тех, кто обязан осени своими лучшими вдохновениями.

¹⁷ Отметим, что современный толковый словарь, знаменитый Узбстер, на этот джойсовский глагол не дает примеров из Джойса, но дает зато — из его лучшего врага Гогарти, который в зрелые годы написал несколько неплохих книг. Вспоминается mot нашего П. Н. Милюкова: «Это глупость или измена?»

¹⁸ Напомним, как в «Цирцее» Блум «приобретает неотличимое сходство со многими историческими лицами». Поистине, едва ли

хоть что-нибудь у Джойса можно считать *только* шуткой!

¹⁹ Это и есть пресловутая а-историчность мифологического сознания, производимая им «специализация», опространствление истории и космоса. О ней писали премного, но честь открытия принадлежит, вероятно, О. М. Фрейденберг в ее работах конца 20-х годов.