

СИМВОЛИЗМ ДЖОЙСА

В.М. Толмачёв

*Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Москва,
Россия; tolmatchoff@hotmail.com*

Аннотация: В статье дается интерпретация творчества Джойса как символистского. После изложения истории кодификации джойсовских произведений В.М. Толмачёв предложил вернуться к преимуществам видения Джойса как символиста, предложенного в общих чертах Э. Уилсоном в 1931 году. Этот символизм, заявленный ирландским писателем в XX в. и системно им реализованный, генетически восходит не только к практике французских поэтов-символистов, У.Б. Йейтса, а также к переживанию «смерти Бога», заявленной Ницше (который перенес понимание символизма с реформы устаревшей поэтики на «кризис европейского духа» и соответствующее абсолютное назначение художника, чье сугубо индивидуальное поэтическое видение формирует новые границы мира, вещей), но — шире — и к романтическим истокам неклассической культуры. Мечту Ф. Шлегеля о безграничности поэзии Джойс распространяет на роман. В его исполнении тот становится сложной суммой личной биографии, чтения символистов (и авторов, втянутых ими в свою орбиту), обработки имеющихся к началу XX в. вариантов символизма, синтетичности личного символизма, в чьих рамках снимаются противоречия между натурализмом, символизмом как таковым, авангардизмами, массовой культурой и подчеркивается центральная символистская проблематика по преобразению ветхого мира витальностью творчества. Применительно к данной интерпретации символизма в статье рассмотрен роман «Улисс»: джойсовская интерпретация пародии сакрального профанным, эротики, проблемы пола, люциферианства, ибсеновского материала и того соотношения между главными персонажами, которое позволяет видеть в «Улиссе» символистский роман о творчестве.

Ключевые слова: Джойс; символизм; «Улисс» как символистский роман о творчестве; тотализация поэзии; художник в ситуации «конца века»; пародия сакрального профанным; символистская интерпретация эротики, пола, люциферианства, ибсеновских мотивов; Стивен, Блум, Молли как символистские персонажи

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2024-47-02-9

Для цитирования: Толмачёв В.М. Символизм Джойса // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2024. № 2. С. 134–154.

JOYCE'S SYMBOLISM

V.M. Tolmatchoff

Moscow State University, Moscow, Russia; tolmatchoff@hotmail.com

Abstract: The paper presents an interpretation of Joyce's work as symbolist. After outlining the history of the codification of Joyce's works, V.M. Tolmatchoff proposed to return to the advantages of Joyce's vision as a symbolist, proposed in general terms by E. Wilson in 1931. This symbolism, declared by Irish authors in the twentieth century and systematically realized by Joyce, genetically goes back not only to the practice of the French Symbolist poets, W.B. Yeats, as well as to the experience of the 'death of God' declared by Nietzsche (who shifted the understanding of symbolism from the reform of obsolete poetics to the "crisis of the European spirit" and the corresponding absolute purpose of the artist whose purely individual poetic vision forms new boundaries of the world, of things), but — more broadly — to the Romantic origins of non-classical culture. Joyce extends F. Schlegel's dream of the boundlessness of poetry to the novel. In his performance it becomes a complex sum of personal biography, reading of symbolists (and authors drawn by them into their orbit), processing of the variants of symbolism available at the beginning of the twentieth century, synthetics of personal symbolism, in whose framework the contradictions between naturalism, symbolism as such, avant-gardisms, mass culture are removed and the central symbolist problematic of the transformation of the old world by the vitality of creativity is emphasized. In the framework of this interpretation of symbolism, the paper considers *Ulysses*: Joyce's interpretation of the parody of sacred by profane, erotics, the problem of sex, luciferianism, Ibsen's material and the relationship between the main characters, which allows us to see *Ulysses* as a symbolist novel on creativity.

Keywords: Joyce; symbolism; *Ulysses* as symbolist novel; totalization of poetry; artist in the situation of 'fin de siècle'; parody of sacred by profane; symbolist interpretation of erotics, sex, luciferianism, Ibsenist motives; Stephen, Bloom, Molly as symbolist characters

For citation: Tolmatchoff V.M. (2024) Joyce's Symbolism. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no. 2, pp. 134–154.

Хотя в 1960-е годы сформировался литературоведческий миф о Джеймсе Джойсе (1882–1941) как «модернисте», создателе именно «модернистской» техники «потока сознания»¹, разрушителе тех или иных литературных конвенций, Джойс реализовался в действительности как писатель в рамках последовательно усложнявшихся им

¹ В 1920-е годы Валери Ларбо, переводчик «Улисса» на французский язык, говорил лишь о джойсовской технике «внутреннего монолога»; сорок лет спустя техника Джойса стала устойчиво соотноситься с чем-то явно иным, пассажем из трактата «Принципы психологии» (1890) У. Джеймса о непрерывности, текучести сознания.

символистских принципов творчества. Джойсовский символизм возник под влиянием различных факторов: особенностей биографии, индивидуальных творческих запросов, литературной среды Дублина 1890–1900-х годов (прежде всего Дж. Мур и У.Б. Йейтс), где главенствовали символистская поэзия и драма; чтения втянутых символизмом в свою орбиту авторов (Гомер, Вергилий, Петроний, Данте, Рабле, Шекспир, Вико, Гёте, Блейк, Байрон, Флобер, Бодлер, Ибсен) и самих символистов, весьма разнообразных (Г. Гауптманн, Г. Д'Аннунцио, Э. Дюжарден, П. Верлен, С. Малларме, Й.К. Гюисманс, М. Метерлинк, А. Франс, Л. фон Захер-Мазох и др.). Хотя Джойс оспаривал это, его интеллектуализм подпитывался символистским потенциалом идей Р. Штайнера, З. Фрейда, К.Г. Юнга, а также авторов герметической традиции. Отвлекаясь от интеллектуального измерения творчества Джойса, следует сказать, что для него как символиста важна не столько собственная рефлексия на тему символизма (хотя разрозненные суждения на этот счет и имеются в его переписке), сколько оригинальная художественная обработка ключевой символистской мифологии (с Джойсом проблематизация символизма, заявившего о себе к началу 1910-х годов в самых разных индивидуальных, национальных, международных проявлениях, достигает своего апогея) и, в еще большей степени, поэтика символистской прозы.

Не удивляет, что авторов ирландского символизма (в его развитии от профранцузскости к «ирландскости» и от постижения национального начала к выявлению в ирландском мирового смысла), Джойса в терминах символизма, тех или иных аспектов символистской теории, поэтологии стали оценивать историки литературы, из которых следует выделить Э. Уилсона («Замок Аксея», 1931), С. Боуру («Наследие символизма», 1943; «Основание современной поэзии», 1946), Р. Уэллека («История современной критики», раздел «Символизм на английском» в т. 5 «Английская критика 1900–1950», 1986). В особенности это касается Эдмунда Уилсона, новаторски для своего времени указавшего на связь французской символистской поэзии XIX в. с творчеством М. Пруста, П. Валери, У.Б. Йейтса, Т.С. Элиота, Г. Стайн, Джойса и поставившего вопрос об адаптации Джойсом натурализма к запросам символизма. Для Уилсона, профессионально владевшего материалом четырех-пяти литератур (в том числе русской), «символизм» Джойса — не инструмент начетнической атрибуции материала, а способ описания взаимодействия персонажей и ряда конкретных приемов, направленных на изощренную поэтизацию тривиального. Вслед за Уилсоном о многоаспектности символизма, его проявлениях в литературе XX в. начали писать французские исследователи («Поэтическое послание

символизма» Г. Мишо, 1947). Вместе с появлением труда «Символизм и американская литература» (1956) американца Ч. Файделсона-младшего наметилась перспектива расширительного толкования символизма, распространенного на весь XIX век. Подобное толкование термина было поддержано Х. Левином («Символизм и проза», 1956), Н. Фраем («Анатомия критики», 1957). Однако в данных трудах развернутое прочтение Джойса как символиста, вопреки интуициям Уилсона, так и не было предпринято. Параллельно в 1960–1970-е годы постепенно заявил о себе отказ от понятия «символизм» в пользу более «современного», но также расширительно толкуемого обозначения.

Таким понятием, имеющим англо-американское происхождение и выдвигающим в центр культуры уже подчеркнуто XX века главным образом англо-американский литературный материал, стал «модернизм»², концепт, отражающий представление о трагическом гуманизме — свободе творчества вопреки устрашающему давлению на нее неконтролируемого насилия и тоталитарных институтов власти, общественного сознания. В работах 1960–1970-х годов (Л. Триллинг, Ф. Кермоуд, Х. Кеннер, Р. Эллманн, М. Брэдбери) и исследованиях, создавших историю термина («Пять ликов современности: модернизм, авангард, декаданс, китч, постмодернизм» М. Калинеску, 1987), истоки литературного «модернизма» возводились к Ш. Бодлеру, А. Рембо. В рамках новой конфигурации (модернизм 1890–1950-х годов как совокупность авангардов, получивших к этому времени общественную и университетскую легитимацию: «высокого модернизма», экзистенциализма, театра абсурда, «антиромана») символистский материал сохранил некоторую значимость, но в роли системообразующего фактора постепенно сведен к минимуму (главными «модернистами» помимо Ф. Кафки были объявлены Э. Паунд, Т.С. Элиот, Дж. Джойс, В. Вулф), тогда как роль главного «предтечи» модернизма оказалось отведена уже не французскому символизму, а англо-американскому поэтическому романтизму (влиятельные работы П. де Мана, Х. Блума, Х. Миллера).

² Подобное наполнение термина не следует смешивать с его эпизодическим прочтением символистами (речь идет о ценностной для русского символизма оппозиции «декадентизм» / «модернизм»; на этой антитезе основана классификация символистского материала в влиятельном словаре «Русская литература XX века (1890–1910)» под редакцией С.А. Венгерова, 1914–1918), а также с термином «модерн», обозначающим в ряде европейских стран вариант символистской культуры, желавший размежеваться, как в Австро-Венгрии или Германии, с французским. Позднейшее обыгрывание термина «модерн» (в буквальном русском переводе) у Ж.-Ф. Лиотара («Состояние постмодерна», 1979) имеет совсем иное значение, восходящее к марксистской периодизации мировой истории («Новое время»).

С 1970-х годов ситуация кардинально не менялась, и к вопросу о символизме Джойса зарубежные исследователи практически не возвращаются (показательна монография Д.Р. Шворца «Прочтение современного британского и ирландского романа», 2005). Если же говорить об отечественных работах о Джойсе (принадлежащих, к примеру, Е.Ю. Гениевой, И.И. Гарину), то они немногочисленны и в них безраздельно господствует миф о «модернизме» Джойса и соответствующие акценты (исключение из правила — написанное С.С. Хоружим). Попробуем восполнить этот пробел — и тем более, что литературоведческие и культурологические штампы, связанные с оценкой Джойса как «модерниста», не затрагивают, на наш взгляд, сути художественного видения Джойса. Основным материалом данной статьи станет роман «Улисс» (*Ulysses*, 1922)³. Понимание символистского романа в целом, символизма в Великобритании, «Портрета художника в юности» (1916) как символистского романа уже были предложены нами ранее⁴.

Начнем с важнейшего для символизма 1880–1930-х годов, для неклассического искусства XIX–XX вв. в целом тезиса о тотализации (всеохватывающем характере) поэзии. Что означает эта восходящая к Ф. Шлегелю⁵, а затем усиленная Р. Вагнером⁶ и П. Валери⁷ формула применительно к джойсовскому творчеству? Во-первых, означает веру в личное поэтическое самовыражение как сущностный источник всякой креативности, квинтэссенцию мира во всех его проявлениях, а также постепенное расширение его возможностей — начиная с использования ранее непоэтического материала, «высвобождения стиха» (реформа «устаревших» поэтических словаря, техник) и заканчивая выявлением через мирочувствование, самовыражение поэта-гения кризиса мира. Речь идет о том угадываемом кризисе слова, авторства, художественной коммуникации, который отождествляется с глубинным кризисом современности, охватывающим не только сферы религии, морали, общественного поведения,

³ Далее английский и русский текст романа «Улисс» с указанием страницы в скобках цит. по изд.: *Joys* [1971]; *Джойс* [1993].

⁴ *Толмачёв В.М.* Границы творчества в художественных исканиях рубежа веков (опыт понимания символистского романа) // *Разрыв и связь времен: Проблемы изучения литературы рубежа XIX–XX веков.* М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 734–765; *Толмачёв В.М.* Т.С. Элиот, поэт «Бесплодной земли» // *Элиот Т.С. Бесплодная земля.* М.: Ладомир, Наука, 2014. С. 273–378; *Толмачёв В.М.* Символизм и английский роман начала XX века: Д.Г. Лоренс, Дж. Джойс // *Зарубежная литература конца XIX — начала XX века.* Изд. 4-е, перераб. и дополн. М.: Юрайт, 2013. С. 446–490.

⁵ «Фрагменты», в особенности фрагмент 116, 1798.

⁶ «Gesamtkunstwerk», «общее», или «синтетическое произведение искусства», из статьи «Произведение искусства будущего», 1850.

⁷ См. его рассуждения об «абсолютной поэзии», начиная с эссе «Положение Бодлера» (1924).

но и все аспекты повседневности, включая плоть, эрос, материальную среду. Расширительно понимаемые поэзия и творчество призваны не только выявить кризис мира, имеющий как бы вербальный источник, но и преобразить косный, ветшающий мир, сформировать его через новую поэзию заново. Во-вторых, означает последовательное расширение на поэтологической основе (сознание «новейшего» поэта, где непредсказуемо увязываются элементы прошлого и настоящего, различные «я» и «не-я», воображение и действительность, индивидуальное слово и цитаты) специализаций символизма как писательского самовыражения (от поэзии к драме, эссеистике и затем к роману, автобиографии, мемуаристике). В-третьих, означает создание последовательно символистского романа (романа о глубинной поэзии мира, о невыразимом, так или иначе открывающемся художнику), что предполагает веру в высшую объектность поэзии, пусть она и порождается субъектом (гением) исключительно на субъективной основе, своевольно, во имя абсолютной творческой свободы. Эта «объективированная» субъективность может опираться в слове и на идеи вещей, и на вещи как данность, и на тени вещей, и на их отсутствие (след, пустоту, оставленную ими, то есть на особую форму присутствия).

Сущностно являясь именно романом о безграничности поэзии, творчества, о дерзновении «субъективной эпопеи» (здесь уместно вспомнить выражение Гёте из «Максим и рефлексий» 1820-х годов, определяющего таким образом всеохватывающий характер поэтического «лада» у романиста, в соответствии с которым тот «перетолковывает мир») и о художнике, их воплощающем, символистский роман с позиций некоего нормативного представления об авторе, стиле, композиции, жанре и т. п. авторски, стилистически, жанрово неуловим — помимо неразличения субъекта и объекта, поисков в исключительно субъективном поэтическом слове хотя бы проблесков Объектности, он прихотливо смешивает под знаком субъективности писателя (как человека, идеолога) и его язык (языки, манеры), «автора» и повествователя, целостность формы и ее фрагментарность, отдельную точку зрения и множественность нарративных позиций, единство и множественность письма, наконец, смешивает поэзию и прозу, поэзию и драму, поэзию и эссеистику.

До Джойса задача по созданию символистского романа, для писателя, согласно видению романтика Шлегеля, самая непростая, даже дерзновенная, не была всесторонне проблематизирована и реализована (хотя из-под пера Новалиса, Тика вышли романтические романы о творчестве и поэзии творчества; кроме того, следует говорить и о «Чайлде Хэролде» Байрона как прототипе романа, употребим выражение А.Д. Синявского, обо всем и ни о чем), а если

и была поставлена, то все же, скорее, идейно (назовем выборочно «Заратустру» Ф. Ницше, 1883–1885; «Наоборот» Й.К. Гюисманса, 1884; «Голод» К. Гамсуна, 1890; «Портрет Дориана Грея» О. Уайлда, 1891; «Пламя» Д'Аннунцио, 1900), чем осмысленно поэтологически (определенным конкурентом ирландца видится лишь Андрей Белый с его «Симфониями», 1902–1908, «Петербургом», 1916). У Джойса, иными словами, абсолютизация поэзии в высшей степени изоцирено распространена на прозу, «пеструю» прозу, самые разные, и в том числе явно несимволистские (прежде всего натурализм, массовая литература), разновидности художественной литературы, а также на вкрапление в подчеркнуто бытовой, вроде бы, предсказуемо однотонный текст не только мифа, богословия или произведений «вечных спутников» мировой литературы (Гомер, Вергилий, Данте, Рабле, Шекспир, Гёте и т. д.), но и возможностей синестезии, метафорического смешения визуального и аудиального — звучащего (оперетта, варьете, карнавал, уличная разговорная речь), печатного (включая заголовки газет, рекламу), низового (городской жаргон, обценная речь) слова, звуков современного города.

При создании книги об одном дне из жизни заурядного горожанина как носителя вечности и всечеловечества (то есть Книги или Книги книг) Джойс заявляет о себе как предельно субъективный поэт и, параллельно, поэт-«эпик» (в духе гётевского высказывания). «Улисс» становится романом, созданным если не поэтом в точном смысле слова (Джойс, тем не менее, писал в молодости стихи и не переставал создавать их до середины 1920-х годов), то во всяком случае личностью безусловно музыкальной и поэтически ориентированной — с одной стороны, поющей, музицирующей, танцующей, актерствующей, а также заряженной эротически, с другой же — находящей возможность метафорически увязывать, сталкивать сейчас, повседневное, порой вульгарное и непоэтичное (различный «мусор»), с принадлежащим музыке и числу, стукам крови и метра. Поэтому данный роман — и алиби абсолютной свободы символистского творчества, применительно к которой любые проявления стихии жизни способны трансформироваться в материю искусства, и самовыражение художника, стремящегося стать всем, проникнуть за границу данности (современные варианты Прометея, Протея, Фауста, Дон Жуана и т. п.), и опыт странствий, паломничеств, фланирования и даже кутежей, оргий как предтекстов «музыки», бесконечно варьируемой индивидуальной мелодии. Большинство самых значимых символистских романов так или иначе посвящены инициации, введению творческой личности в подобие поэтического храма творчества и этапам ее дальнейшего «жертвоприношения», что подразумевает отречение от жизни вне поэзии (начала заведомо

буржуазного, косного, безмузыкального и т. п.) ради жизни как Поэзии и, следовательно, метаморфозы всего сотворенного, «ставшего» — в творимое заново, длящееся, в музыку.

Одна из властных символистских эмблем подобной Музыки благодаря С. Малларме или Ф. Ницше (автору символистских стихов) — Рихард Вагнер, в одном лице поэт и композитор, отрицатель христианства и мистик, революционер и контрреволюционер, автор музыки и тотального художественного языка, любовник и мифолог, инициатор нового мифа и теургии. Большинство символистских романов о творчестве — особые мистериальные драмы, хотя описанные в них перевоплощения художника, находящегося в поисках своего Абсолюта через творчество, порой предстают по ходу его «странствий» и «выяснений отношений с самим собой» комедийно, в ситуации карнавала и остранения. Символистский роман, вроде бы, отчасти христианский генетически (он о задачах расширения святости и новом типе святого — мученика и апостола нового искусства), по своей творческо-религиозной задаче — вне христианства, хотя и нуждается в нем как точке отталкивания и материале для специфического пародирования. Самые знаменитые из символистских романов написаны именно поэтами (от «Наоборот», «Портрета Дориана Грея» и «Записок Мальте Лауридса Бригге» до «Гамлета» Дёблина и «Доктора Живаго» Пастернака).

Быть может, Томас Манн с его «Доктором Фаустусом» (1947) — одно из немногих исключений из этого правила, что компенсируется в манновском случае вагнерианством, ницшеанством, гётеанством, играми пола (дополняющими друг друга), а также как бы поэтически-эссеистическим чутьем на то, о чем пишут его более поэтически продвинутые, чем он, современники. Тем не менее, отметим это. «Доктор Фаустус» — одно из возможных, и важных, зеркал «Улисса» и той артистической мифологии, согласно которой Пастернак в письме Т.С. Элиоту 14 января 1960 года квалифицирует навеянное вагнерианством произведение символистского искусства как «случайно выломанный кусок самой плотности бытия, формообразующей сути существования» [Пастернак 1990: 366–367].

Символизм джойсовский в отличие от предшествующих ему символизмов С. Малларме (развоплощение материальных смыслов слов ради их несколько абстрактного «чистого звучания») или О. Уайлда (эстетская апология превосходства всего искусственного над естественным) подчеркнута материален, физиологичен, эротичен. Происходит полное овнешнение внутреннего человека, того, что никогда в полном объеме не зримо и не слышно. Именно в бесконечных фрагментах *camera obscura*, рассмотренных предельно близко, через «микроскоп», Джойс ищет основания для дальнего

зрения и угадывания в текучести пятен и пятнышек проблесков некоего Целого. Оказывается, сознание, рассмотренное так близко и вырвавшееся благодаря «факиру» из-под спуда тех или иных ограничений зрения, сколь конкретно, столь и фантастично, сколь чисто, столь и греховно, порнографично. Джойс, и это новизна Джойса-поэта, не желает сочинять даже в самых, казалось бы, фантастичных эпизодах романа. В основу материала «Улисса» положены детали жизни самого Джойса, членов его семьи, толп джойсовского Дублина, городских справочников, круга джойсовского чтения, а также некоего подпольного, ватерклозетного человека (одновременно справляющего нужду и читающего, грезящего, поющего). Нашлось в нем место и для Норы Джойс (отличной по интеллекту от мужа, но эротически притягательной для него), избыточного тела и самой богини писательского плодородия. В символизме Джойса сошлись, скрестились доведенные до предела натурализм (в конце концов, «поток сознания» — это натурализм, отбросивший, насколько возможно, всякие правила литературной конвенциональности) и символизм, сошлись быт, еда, физиология и цепкая уникальная память на прочитанное, самые неожиданные ее комбинации (добавим сюда и декламацию, а также передразнивание прочитанного, когда поэзия памяти уступает место стилизациям, пародиям, провокациям!). Перед читателем глаз или Гулливера, путешествующего по лежащему телу великанши, или вечного подростка, сжигаемого неудовлетворенным желанием, или современного алхимика, ищущего в грязи, мусоре золото. Ум Джойса, как выразилась некогда В. Вулф, хищный, грязный — ничего не упускает, все хранит в *газохранилищах* своих кишок, легких, сознания, памяти. Здесь, разумеется, не только музыка плоти, вплоть до испускания газов, но и своего рода кривой глаз. Куда бы ни взирал «всевидящий», везде он различает одно, реже вечно женское, несопоставимо чаще — «вечно бабье». Поэзия романа супер-эротична.

Независимо от личных эротических комплексов писателя (о которых немало написано в знаменитой биографии Р. Элмманна), тут впору вспомнить о кьеркегоровском Дон Жуане («Или-или»). С. Кьеркегор через своего персонажа, целую систему взаимосвязанных проекций своего «я» (эстетическое и религиозное у него не разобщены!), ставит, как известно, очень личный вопрос и об эстетизме, абсолютных правах художника как любовника в отношении любого материала, и о его импотенции, ибо намерение излить свое семя на всё так или иначе делает его, вечно неудовлетворенного, «хромым», носителем сексуальной раны. Джойсовский Стивен Дедал — потенциальный гений, не прямо, но позволяющий вспомнить о Кьеркегоре и его понимании моцартовского героя. Стивену как

эротике и поэту в одном лице целого мира мало. Но он, скорее, теоретик, чем практик эротике, хотя и посещает публичные дома. Более того, он наделен сложными комплексами сына, подростка, любовника, покупателя продажной любви. Поэтому при всем запросе на эрос он предстает эротически неполноценным. Ему бы быть Бойланом (любовником Молли Блум), но он остается «ужасным ребенком», вечным сыном. То или иное нагнетание физиологической и эротической детали толкает Джойса к символизму. Речь идет не только о символике низа, соития, о мистически важных органах тела, что в принципе может отсылать, и отсылает (см. комментарии С.С. Хоружего в изданиях русского перевода романа), к каббале и алхимии, не только о пародии сакрального профанным и низовым (в составе особых метафор), но и об играх пола.

Пол в романе — поле символа. И Стивен «Улисса», рискнем сказать, многопол, андрогинен. В роли потенциального поэта он в особом смысле женщина и нуждается в оплодотворении (Стивен случайно посещает родильный дом перед посещением борделя), в мужчине (тема эта в романе развивается довольно последовательно). Художник в чем-то не может не быть женщиной, вынашивать и мучительно рожать свое детище. В то же время, художник-мужчина отчуждает у вечно женского (в данном случае у всеобщей природы) вечно мужское. В этом поединке заключено нечто противоположное, антиприродное, что вызывает у женского начала, материала, сопротивление и ревность. Параллельно следовало бы порассуждать о символике, как выразился бы Д. Мережковский, «тайны трех», тройной любви в «Улиссе» как предмете специфического эротизированного «богословия», но мы уклонимся от этой задачи. В свою очередь Блум женственен, по-мужски неполноценен, и ему требуется если не Молли (ищущая любовников), то новый сын, вместо умершего Руди. Однако утверждая от лица и Стивена, и Блума, и Молли натурализм, который был очевиден в «Дублинцах», «Портрете художника в юности», некое оргиастическое «да...да...да...да...да...да...» этому и только этому бытию, Джойс в роли своего рода барочного художника одновременно занят обратным, доведением эроса до состояния «нет-нет-нет», до отражения в неких глумливых зеркалах.

Иными словами, символизм «Улисса» ведет через гипертрофию эроса и плоти к созданию нарратива *ни о чем*, то есть роману, который не просто утверждает бытие вымысла, лжи как равного и сверхравного бытию, но и от лица максималистски понимаемого творчества спорит с бытием как дурно-материальным, косным, плоским началом и противопоставляет ему творимое художником в виде музыки Великое Ничто. Автобиографический роман о герое, о «я»,

«низовом я», становится понемногу безгеройным романом об искусстве (гениальный его носитель, в восприятии Стивена, цитирующего С.Т. Колриджа, — «несметноликий Шекспир»), о преодолении «слишком человеческого» и о порождении многообразных языков «других я», «не-я», целой констелляции «масок» и «анти-масок» «я». Роман как жизнь, длиною в жизнь, начинает закручиваться и углубляться, а через одно в нем начинает проступать другое. Однако это воронкообразное, вспомним о Данте, вихревое углубление свидетельствует как о том, что всякое, даже заурадное, сознание имеет множество измерений и составляет страницу, листок искусства, бумажку в «книге книг», в некоей мировой библиотеке (допустим, Молли — Пенелопа), так и о наличии анти-книги, некоего отрицательно представленного Абсолюта. Какие бы символические фигуры ни всплывали в углубляемом автором сознании персонажей, все они при возникающем и весьма изобретательном, остроумном, порой смешном и буффонном, скрещении мифа и быта, плоти и духа, литературы и жизни, относительно условны, являются специфическим необарочным украшательством. Условны они в той степени, в какой неусловно в «Улиссе» все, что связано с эротикой, а также с продолжающим ее последовательным отрицанием христианства.

«Улисс» как книга книг, или, скорее, антикнига — несомненно, опыт шутовской Библии, или антибиблии (по аналогии с «Фаустом» и «Заратустрой»). Такая книга могла быть написана только полноценным католиком, который прошел через отречение от веры, но католицизм слишком «въелся» в его натуру, и поэтому он весьма изобретательно сделал и этот обмирщенный католицизм, и конкретные человеческие грехи или босховидными, или полем очень личной ереси или игры. Разнообразие, изобретательность кощунственного в «Улиссе» зашкаливает и опирается не только на личную утрату веры Джойсом, на прекрасное знание им всевозможных ересей, антихристианских авторов (от Маймонида до Ницше), оккультно-эзотерических сочинений (от Гермеса Трисмегиста до Р. Штайнера), на пародию сакрального профанным (Джойс особо гордился «Итакой», XVII эпизодом как квазикатехизисом), но и на буквально культ люциферовского начала. Мотто самого Дедала от финала «Портрета художника в юности» до финала «Улисса» остается неизменным: «Non serviam!» («Не буду служить»). Напомним, что первый смысловой отрезок романа (эпизоды I–III) завершается символическим самоубийством — Стивен в роли своего рода Иуды (отказ совместно помолиться с умирающей матерью) готов броситься со скалы в море, но его, потенциально нового утопленника, как бы подхватывает летающий бог и Дедал отправляется в плавание на некоем воздушном корабле. О море, море! Его цель отныне — служение

новому отцу, в данном случае не Блуму, а отцу лжи, вымысла и его *служителям*, тем или иным носителям религии книги, *многоликим морестранникам и гениям метаморфозы, перевоплощения.*

В мире джойсовского романа таковы Гомер, Шекспир, Гёте, Байрон, Ибсен. Падение, закат, путь в ночь становятся полетом — и этот парадоксальный мотив, позволяющий вспомнить об ибсеновских Бранде или Сольнесе (Ибсен — любимец молодого Джойса), при развертывании романа не исчезает: в XIII эпизоде описываются восхождение черного солнца, возникают картины шутовского апокалипсиса в духе второй части «Фауста» или эпизодов походов Пера Гюнта. Затем эта фантазмагория духовности, наоборот, развивается, чтобы герой, взлетевший «высоко», истощивший креативную энергию, вновь припал к земле и, потенциально, к телу Мэрион (Молли) Блум, своего рода «богине» земли и эроса. Из ада жизни в «рай», в раек, к райским девочкам (сцены в борделе), к великой блуднице, затем снова к земле и новой встрече с жизнью, оргией жизнетворчества. Символически наличие именно Молли, а не, скажем, Зои (греческое имя, обозначающее Жизнь, Еву), в финале «Улисса» не удивляет.

Фигура, возникающая на скале за спиной готового упасть в бездну Стивена и подхватывающая его, спасающая для запутанных лабиринтов творчества, остается в романе не названной. Это символ невыразимого, того, выразимся по-набоковски, бледного огня, который у Джойса ведет художника в ночи жизни за собой. Впрочем, ее «светоносное» имя очевидно, как понятен и легион имен, с ним в романе ассоциируемых. Имя Ноланца (Джордано Бруно), философа и поэта, автора изящно написанных трактатов, не последнее в этом ряду, поскольку тот стал, как известно, создателем символического учения о магически-космической силе памяти, согласно которому в индивидуальное сознание (монаду, микрокосм), одно из бесконечных духовных «солнц» вселенной, впечатано все многообразие исторически и реально сущего в виде образов, символов и идей. Благодаря любви творчески настроенного индивида к космической мудрости, «Anima Mundi» (эта тема интересовала и У.Б. Йейтса), они через особую технику, искусство припоминания (в джойсовском романе «Ars memoriae» — это и аналогии, ассоциации, скачки, танцы, броски мысли, и метафорические, порой очень темные, кластеры) могут быть активированы ради восстановления в человеке Всечеловека, занимающего вездесущее положение в бесконечности.

Стивен — некоторое подобие нового Ноланца, источник магической, эротической силы собирания и оживления всего, что есть всюду и всегда. В роли героя духа, своего рода мага и, потенциально, современного творца он становится носителем бесконечности кос-

моса в единстве художника, являясь архетипическим странником, одновременно Одиссеем и пьяным дублинским студентом, блуждающим по паутине улиц Дублина, готовым обрести Душу Мира отнюдь не на небесах, а «там, внизу». Дублин романа при всей своей конкретности — не столько место, пространство, сколько время, память, динамическое средоточие мировой истории, проходящей через сознание Стивена в виде потока, вечности длиной в один день.

Креативность желаний Дедалуса как эротической личности — оборотная сторона его ненависти к догматике, догматическому, «безлюбивному». Искание абсолюта через отрицание — отправной импульс странствования героя как варианта Вечного Жида (Агасфера): он покидает башню на берегу, где проживает, и, миновав падение со скалы, отправляется в мир, чтобы подобно черепахе, опережающей бегуна у Зенона Элейского, продефилировать по Дублину, впитать в себя его цвета, звуки, шумы, запахи и сами по себе, и как некую космическую мелодию, которую ему предстоит выносить в себе с тем, чтобы со временем выразить как дрожь бесконечной, вечно трансформирующейся вселенной. Негативизм героя все же несводим к отречению от веры матери, несводим к фантастической творческой гордыне или к его опыту постоянного самоанатомирования и самопурификации (достаточно очевидно, что от «Дублинцев» к «Портрету», затем к «Улиссу» и «Поминкам по Финнегану» — это прогрессия нарастания эффектов чистой поэзии, дематериализации слова, о которых мечтали Эдгар По, Малларме и Валери; заманчиво сравнение «Улисса» и «Морского кладбища»).

Здесь в романе символически начинает проступать нечто, что связано с загадкой греха (весьма неоднозначная тема Дж. Милтона), сакрального по сути преступления, что так или иначе дает о себе знать в случаях Фауста, Древнего Морехода, Манфреда, Френхофера или Дориана Грея, Лорда Джима, Мишеля («Имморалист»), Булгаковского Мастера и Адриана Леверкюна. Однако какими бы ни были отзвуки этого акта (мы помним, что мастер Дедал из ревности убил юного Зуйка и был изгнан из Афин еще до того, как построил лабиринт, слепил из перьев крылья), он, составляя по преимуществу фигуру умолчания, приводит к становлению героя с незаживающей метафизической раной, которая, как и у большинства символистов (проблема пола — не изобретение Д. Мережковского!), дополнена раной эротического характера. В Блуме она открыта, в Стивене затушевана. Тем ярче пламя оргазма, «il fuoco», особой эротики творчества (Т. Манн в «Докторе Фаустусе» метафорически увязал ее с венерической болезнью, сифилисом, той «инъекцией» гениальности, которая в «Улиссе» остается фигурой умолчания).

Собственно, так выходит на подмостки театра одного актера художник: гений страдания, Агасфер, изгнанник, странник, некто и никто, человек играющий, лицедей, примеряющей различные маски, посвященный, проходящий через те или иные ступени инициации, от себя уходящий и к себе возвращающийся. Путь Дедала, этого искателя с тросточкой в руках (кадуцей — атрибут Гермеса), пролегает через различные станции — от земных и предельно земных (здесь все приметы новейшего города, дневного и ночного, подпольного) до «горних», где разворачивается в борделе новая вальпургиева ночь — без приуменьшения, «черная месса», вслед за которой словно в фантазмагорическом видении «евангелиста наоборот» возникают калейдоскопические картинки конца империи (британской и всякой), явления антихриста. Помимо шутовского апокалипсического в романе имеется и символический, обращенный именно к творчеству, финал. Встреча произошла. Это *невстреча* (имеются в виду Блум как «отец» и Стивен как «сын») лишь в поверхностном смысле. В действительности же плод творчества зачат. Черная месса, родильный дом дополнены образом Мэрион-Молли и ее пространного внутреннего монолога (эпизод XVIII, заключительный в романе), подразумеваемого триумфа всего плотского и чувственного, тех моря, реки, земли, богини, которых хватит на всех мужчин. Блум как Одиссей возвращается к своей Пенелопе (благо она не понесла от Бойлана), Стивен же продолжит свое странствие. И он, изгнанник (решение покинуть Ирландию принято), когда-то вернется, припадет к *телу*, сольется с ним, допишет книгу книг. Дедал-художник, иными словами, готов родиться и переродиться, чтобы в очередной, «миллионный раз» (усиление мотива «Портрета») вернуться к себе самому.

При этом Джойс-символист как метафизик отрицания вовсе не порывает с Джойсом-поэтом и грезой о безграничных, по джойсовской вере, возможностях поэзии как музыки, числа, шифра. В его исполнении «Улисс» с его сложнейшими ритмами и комбинациями чисел — симфония и полифония, поэма экстаза и эпифании, текст и пратексты. Но в любом случае эта музыка предполагает наличие Абсолюта, встречу с неким богом неведомым, богом прозы и поэзии Джойса, то есть с отцом, отличным от Джона Джойса. А может, даже и встречу с матерью, отличной от Мей Джойс, а также с возлюбленной, отличной от Норы Барнакл. В любом случае, от Леопольда (Блум нуждается в сыне) и Молли (нуждается в любовниках) Стивен получает важнейший импульс, он в составе «троицы» (муж-жена-сын) готов стать новым Орфеем. Подобно «Портрету», «Улисс» — растянутый пролог на тему ибсенического парадокса «быть собой значит быть не собой» (Пер Гюнт), опыт «введения» на территорию

того невыразимого, что в мире Стивена движет солнцем и звездами. И при всей важности люциферианства без Мэрион-Молли, какой бы эта «антимадонна» ни была по сюжету, Стивеново желание видеть все наоборот (оно распространяется и на Молли) художественно бесплодно. На монологе Молли-Сольвейг в кровати последний эпизод романа не столько обрывается, возвещая смерть героя как сына, сколько, словно становясь рапсодией Афродите, вышедшей из моря, сигнализирует о его вечном возвращении как любовника, писателя, творца слова: и море, и Гомер, всё движется любовью (Э. Паунд в «Песни I» не без влияния «Улисса» предложил свое видение творца в роли вечного Одиссея и вечного переводчика архетипического текста о страннике). Стивен-изгнанник вернется в град, от которого отрекся, в виде поэта. В граде его души он будет и собой (сыном), и Блумом (отцом, мужем), и Молли (плотным духом творчества). «Смерть героя» ради триумфа Вечно женского в финале романа — высшая объективация поэзии.

Итак, наличие важнейшего для символизма мифа «конца века» в романе очевидно. Во-первых, оно касается навеянной Ф. Ницше (чьи сочинения были известны Джойсу с 1903 года) тотальной переоценки ценностей, которую берется выполнить художник-демиург, параллельно субъект, поэт, носитель всего в себе, комедиограф-трикстер и объект. В одном лице Стивен — богоборец, усложнитель или разрушитель романного слова, старик, и юный, вездесущий, *самопорождающийся*, неуловимый, трансгендерный бог романа. Чтобы стать собой, *богом*, как бы породившим себя ничьим (собственно поэтическим) бытием, Стивен-герой устраняется из нарратива, чтобы восстать в нем в виде субъективности как великого многоликого анонима. Во-вторых, имеется в виду декларируемый Джойсом кризис романа — и шире — кризис современной поэзии. «Улисс» — роман романов и антироман, трагедия и комедия, драматический театр и балаган, нарратив и разрозненные поэтические миги. Какие только тексты, в том числе сакральные, не спародированы Джойсом, «не переведены» на язык буффонады, полуабсурдного действия, уличной и даже обценной речи! Причем это вдвойне касается английской литературы, а также ирландских современников. В-третьих, декларируемый от лица символизма кризис поэтического слова совмещен у Джойса с его переживанием «смерти Бога». Получается, что Стивен и богоборец, то есть разрушитель «старого» (М. Бахтин сказал бы — монологического) романного слова, и создатель нового, немонологического, стремящегося к самообъективации, полифонического романа, тот неуловимый мужской бог прозы, который готов, когда требуется, стать *женщиной* (эти специфические гендерные метаморфозы налицо в Тиресии, лирическом нарраторе

«Бесплодной земли» Т.С. Элиота, говорящем на разные голоса). Не исключено, что именно джойсовский опыт в сочетании с кьеркегоровским («Или-или») и ницшевским подвиг Михаила Бахтина на его интерпретацию поэтик Достоевского и Рабле.

Здесь имеет смысл лишний раз обозначить важнейший источник джойсовского романа. Это мистериальная драма «Пер Гюнт» Ибсена, также темный, загадочный текст, до сих пор не опознанный в качестве пратекста «Улисса». Герой-трикстер, три встречи, парадокс «быть собой значит быть не собой», путешествие «личности-ртути» длиною в жизнь со сменой множества масок (при парадоксальном сохранении тождества самому себе), стран (включая посещение троллей, пирамид), сакральное преступление, возвращение к великой жене и матери, парадокс умереть-проснуться — вот, для краткости, литературный, да и не только литературный, материал, который у Джойса (см. эпизод «Цирцея») становится фоном странствования Стивена Дедала «на край света» с целью максимально удалиться от себя (предел этого очуждения — Молли и ее поток сознания) и стать собою — как всеединством своих дел, творений, масок, так и всем во всем.

«Конец века» — утрата «сыновства», «отцовства», «материнства», «духа родного языка» (темный язык романа как бы всемирен, принадлежит тому великому «оракулу бутылки», который вещает городу и миру, но при этом не вполне знает, на каком языке говорит) — становится в «Улиссе» не только атрибутом религиозной драмы (без данного трагического измерения этот роман был бы, по меньшей мере, экзистенциально легковесным), следствием если не серьезно-го, тщательно продуманного, последовательно реализованного кошунственного пародирования сакрального профанным, то во всяком случае цепочкой экспромтов, шутовства, «эпифаний» на ниве *веселой* пикарески. Образно говоря, трагедия творчества у Джойса то и дело перемещается на подмостки мюзик-холла, театра варьете, театра-кабаре: Дон-Кихота нет без Санчо Пансы, Гамлета — без Розенкранца и Гилденстерна, Фауста — без Вагнера, Адриана Леверкюна — без Цайтблома. Да, богоборчество Джойса в романе имеет изощренный характер (очевидно, что для этого помимо начитанности, прекрасной памяти, знания богословских сочинений потребовалось особое вдохновение злого пародиста). Параллельно оно предстает как квазибогоборчество, некая гениальная провокация комедиографа. В конце концов, не каждый читатель пожелает прозреть в Молли Блум Пенелопу, Великую Мать, великую блудницу последних времен, мать антихриста. В этом случае в запасе у факира смехового начала имеется наготове вариант «Венеры в мехах», свифтовской великанши, чего-то разнузданно раблезиан-

ского, а также «катехизиса» (эпизод XVII). Вино, маски, эротические фантазии — Книга книг, Вечный город Джойса, они же и стихия вечного карнавала.

Итак, «Улисс» об абсолютной свободе поэтического творчества. Символистская тотализация поэзии подчеркивает в случае Джойса сущностную неразличимость всех неклассических разновидностей письма, не только символизма, натурализма, но и символизма и его радикальных (так называемых авангардистских!) заострений. У некоторых современников Джойса больший или меньший авангардизм становится следствием их осознанного или неосознанного символизма (Валери, Рильке, Цветаева), у некоторых — исходный авангардизм постепенно уступает место символизму (Паунд, Элиот, Кокто, Пастернак, Бенн, Дёблин, Брех). В романе Джойса же источник «многоокого» поэтизма — Стивен, хотя Джойс намеренно попытался затушевать его роль как героя романа о художнике (хотя в концовке эпизода XVII Стивен назван Блумом «автором», 'author'), а также поэтологического и формообразующего источника «Улисса». Отсутствие Стивена в последнем, XVIII эпизоде романа (казалось бы, посвященном только и только Молли), о чем уже говорилось, кажущееся. Зазор между поэзией и жизнью, эросом и стихами, мифом и поэзией здесь минимальный. Таковы *рай*, *остров Цитеры*, *Беатриче*, пришедшие на смену бесконечным странствованиям, аду и чистилищу. Подразумевается, что Стивену предстоит вернуться из изгнания домой не буквально и фигурально, подобно Одиссею (*домой* возврата у Джойса, как и у Данте, нет), а в виде *commedia*, кристаллического моря стихов, скрещения самых разных повествовательных тропок, некой плывущей, смещающейся точки зрения, а также вопрошаний, имеющих отношение как к телам, так и к нарратору, наррации (слова 'narrator', 'narration' появляются под занавес XVII эпизода), выстраивающим некий незримый, таинственный объект, что-то в высшей степени *иностранное*.

Уже в романе-лабиринте, романе-храме он, великий *Никто*, строитель, везде и нигде — центральная точка, единица, и периферия, множество (по крайней мере, один в трех лицах), отвечающий и вопрошающий: участник событий и его отражение в сознании Блума (отвечающего на пытливые вопросы жены о потенциальном любовнике), Молли, своем собственном (теперь уже режиссерском, конструктивистском). Полифонию XVII эпизода составляют не только два плана (Стивен, Блум), их отражение в третьем плане (Молли; казалось бы, именно на ее вопросы о Стивене отвечает Блум), но и финальное проступание в этом отражении отражений некоего «четвертого измерения». Оно сигнализирует о себе вопрошаниями не столько женского, телесно-эротического, сколько по-

вествовательного и даже сакрального характера. Путешествие за Абсолютом достигло кульминации. И вот, подразумеваемый иска- тель перед воротами призрачного храма, храма-Книги, он слышит целых 9 вопросов к себе как страннику-рыцарю-финикийцу и как храмовнику-повествователю («Каким образом?», «Что зримо витало над незримыми мыслями слушательницы и повествователя?» [‘lis- tener’, ‘narrator’ в оригинале неоднозначны, 657], «В каком состоянии покоя или движения?», «В каком положении?», «С кем?», «Когда?» и т. п., пер. С. Хоружего, 513–514), которые лишь отчасти способны принадлежать сексуально одержимой Молли и ответы на которые, тем более, не всегда в ее компетенции или компетенции Блума («...не- регулярный ряд концентрических кругов с различными градация- ми света и тени»; «...по вечно изменяющимся путям в вечно неиз- менном пространстве», 514). Правда, последний, и явно риториче- ский, вопрос остается без всякого ответа («Куда?», 514). Чтобы снизить эффект вступления посвященного в пределы незримого храма, XVIII эпизод на все эти вопросы отвечает многократным, громовым «да» Молли. И тело, подобно духу, — храм, на сей раз ис- точник глубинных вод поэзии, самого неразборчивого, всеохваты- вающего поэтического желания и его радуги. Т.С. Элиот явно уловил все эти смыслы, дав им в заключительной части «Бесплодной земли» (1922) свое символическое прочтение («Что сказал Гром»).

«Улисс», как и «Портрет художника в юности», — о непрекраща- ющемся творчестве. Дедал проводится по пути все углубляющегося падения как полета и плавания. Он порывает со всем и вся — с ро- дителями, патриотизмом, религией, университетом, дублинской богемой (прежде всего Йейтс), полом и, наконец, самим *собой*, что- бы стать многоликим Не-собой. В любом случае имя этого ирланд- ца, Стивен Дедал, маска. Как маска и несколько непонятное, на наш взгляд, название романа. Ему бы называться «Протей» или «Гермес», поскольку Стивен со своей вечной тросточкой — именно бог с ка- дуцеем в руках, бог искусства как лжи (покровитель обманщиков, заимствований), изобретатель дублинской музыки, арий и музы- кальных инструментов последних времен. Отсылка через название, надо сказать, негреческое, негомеровское, к буквальному учитыва- нию в роман «Одиссеи» является, на наш взгляд, инструментом джойсовской мистификации, что позволяет вспомнить о последу- ющих опытах символистского мифологизирования («Бесплодная земля»). В конце концов истинный миф у последовательного симво- листа есть жизнь, жизнь, ставшая поэзией. Вместе с тем, Гомер у Джойса — это намек на наличие в романе ключа, текста в тексте или длящегося в разрезе мировой истории особого сакрального, «путешествующего» сквозь время, письма, которое, имея отношение

к Гомеру, шире гомеровского! Так и рассуждения о Гамлете у Стивена в конечном счете уходят от Шекспира, становятся предлогом для развития оккультной темы — темы принадлежащих к великой традиции «бессмертных» мастеров (обыграно Г. Гессе в «Степном волке» или У.Б. Йейтсом в «Возвращении в Византий»). Аналогичным образом, Блум — это *жизнь*, высший тип поэзии. Но также он, далекий от религиозности, способен предстать как специфическим эквивалентом Адама, изгнанного из рая, небесного и земного (семейного), так и «последним человеком», Геронтионом, предлогом для построения негативистской метафизики о ничто, об утрате субъективностью, усталой и изношенной, чувства реальности чего бы то ни было. Ему бы *цветсти*, стать Розой мира, любить, плодиться и размножаться (и в принципе Блум полон эротических грез; по иронии его заново родит Стивен-поэт), а не являться дурным повторением («это блум это блум это блум это блум», так, думается, можно было бы переделать знаменитую формулу поэзии Г. Стайн), индивидом без индивидуальности, балаганным актером в отношении всего, что проносится через «эолову арфу» его сознания. Впрочем, еврейство в романе способно быть не только проекцией художника-изгнанника в зрелости (отец, ревнивый муж, автор бесконечно пишущегося в разных городах романа), но и взглядом вспять — маской иностранца, вечного постороннего на улицах родного города, носителя специфической *латыни*. Кроме того, Джойсу были известны сочинения об интерпретации Одиссея как финикийца и семита. Гений — это тот, кто не может быть ассимилирован...

Один день, микрокосм, как тема всечеловеческого, макрокосма, также атрибут джойсовского символизма. Тему эту в связи с Ирландией и ее словесностью затронул Йейтс (например, эссе «Кельтский элемент в литературе», 1898), но обыграл с максимальным эффектом именно Джойс. Блум благодаря своему еврейству — и еврей с присущими ему национальными свойствами, пристрастиями, и всечеловек, и ирландец, и вечный изгой, и иностранец в отношении всего, в том числе в отношении своей жены, своего пола. Блумова тема в «Улиссе» очень сложна. Здесь, как в случае с Стивеном, причудливо смешиваются поэзия и правда, литература и жизнь. С одной стороны, этот 38-летний дублинец, переживший самоубийство отца, смерть сына, измену жены, обретение нового сына, он же любитель почек, оперетты, литератор, масон и т. п. — полноценный персонаж. С другой, его еврейство — особый джойсовский символ. То есть Блум — еврей в особом смысле, это ипостась самого Стивена, его внегендерной и вненациональной гениальности, а также сам Джойс в годы уже не стивеновой юности, а зрелости. То есть Блум, как

и Молли, — составная часть «тринитарной» метафоры художника. Символическое решение Джойса не единично. В «Докторе Фаустусе» Леверкюн, являясь согласно своей генеалогии немцем из немцев, в то же время является в каком-то особом сокровенном смысле евреем — тем же люциферианцем, вечным изгнанником, Агасфером, Дедалом, Шекспиром, Фаустом, Манфредом, а также подразумеваемым носителем сакрального и эротического преступления. Однако Адриан холоден и музыка его астрально холодна, тогда как Блум вопреки его оценке Молли как несостоятельного любовника по-своему тепел, музыка его сознания его тепла, и он неожиданно даже претендует у Джойса на роль культурного героя, который как стихийный поэт (карнавальный Одиссей, Улисс) представляет не крайности (дух Стивена, плоть Молли), а некую середину жизни. Роман мог бы называться и «Блум», то есть «Цветок», некий «пуп», середина земли.

Подведем итог. В символизме романа «Улисс» отражены все грани поздней символистской культуры. Так называемый авангардизм Джойса в действительности — это доведение до предела символизма с его мифами «конца века», «смерти Бога», богоравного художника. «Улисс» — новый «Фауст», роман о максималистски понимаемом творчестве и о демоничности творчества, перерастающего в «религию», загадки которой еще в полной мере применительно к символистским романам (в их число необходимо включить «Мастера и Маргариту») не разгаданы. В центре символизма Джойса, имеющего автобиографический характер («Портрет художника в юности», «Улисс», «Поминки по Финнегану» составляют трилогию об этапах жизни Джойса в творчестве и его «других я» как творцов), — преобразование косного мира поэзией, которая позиционируется в виде религии наоборот. Ее носитель — поэт-изгнанник, в упрямых поисках Метаязыка проходящий через серию инициаций, ритуализованных приближений к самому себе как источнику в слове всего и вся. Творчество Джойса фактически истощило возможности символистской прозы, однако после Джойса символистские романы продолжали создаваться и ожидают своего адекватного описания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Джойс Дж. Улисс* / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. М., 1993.
2. *Пастернак Б. Об искусстве* / Сост. Е.Б. Пастернак, Е.В. Пастернак. М., 1990.
3. *Joyce J. Ulysses*. Harmondsworth, 1971.

REFERENCES

1. *Joyce J. Ulysses*. Transl. by V. Hinkis, S. Horuzhij. Moscow, *Respublika*, 1993. 671 p. (In Russ.)

2. Pasternak B. *Ob iskusstve* [On Art]. Ed. by E.B. Pasternak, E.V. Pasternak. Moscow, *Iskusstvo*, 1990, 399 p. (In Russ.)
3. Joyce James. *Ulysses*. Harmondsworth (Mx.): *Penguin Books, The Bodley Head*, 1971. 720 p.

Поступила в редакцию 13.12.2023

Принята к публикации 20.02.2024

Отредактирована 25.02.2024

Received 13.12.2023

Accepted 20.02.2024

Revised 25.02.2024

ОБ АВТОРЕ

Толмачёв Василий Михайлович — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова; tolmatchoff@hotmail.com

ABOUT THE AUTHOR

Vasily M. Tolmatchoff — Prof. Dr., Chairman, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University; tolmatchoff@hotmail.com