

ФИЛОЛОГИЯ

PHILOLOGY

Е. Ю. Гениева

«УЛИСС» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА КАК ГИПЕРТЕКСТ

На примере романа «Улисс» Дж. Джойса автор статьи рассматривает проблему трансформации жанра романа в литературе XX в., превращение его в гипертекст, существующий в пространстве культуры. Также затрагиваются вопросы восприятия и интеграции художественного текста.

Ключевые слова: жанровое своеобразие романа, «Улисс» как гипертекст XX в., проблема понимания и интерпретации художественного текста.

E. Y. Genieva

JAMES JOYCE'S «ULYSSES» AS A HYPERTEXT

On James Joyce's novel «Ulysses» the author of an article reviews a problem of transforming the genre of the novel in the XXth Century literature, turning it into a hypertext, existing in the cultural space, and deals with issues of perception and interpretation of literary text.

Keywords: genre originality of the novel, «Ulysses» as a hypertext of the XXth century, problem of understanding and interpretation of literary text.

Сегодня ни у кого не возникает сомнений в том, что роман Джеймса Джойса «Улисс» – одно из значительных произведений мировой литературы.

Прошло время, когда роман подвергался преследованиям цензуры в Америке. Прошло время, когда его осуждали в Западной Европе и в Советском Союзе. Сегодня «Улисс» переведен на многие языки мира, его свободно можно купить в книжных магазинах и нет необходимости защищать ни его автора, ни издателей, ни переводчиков.

Трудно перечислить всех тех писателей, которые в той или иной степени испытывали влияние Джойса – у него тысячи последователей во всех странах, и даже те авторы, которым его творческая манера остается чуждой, признают его значение,

как, например, Дж. Б. Пристли, который как-то с раздражением воскликнул: «Покажите мне хотя бы одного писателя, который не знал бы Джойса!». В 2022 г. мир, несомненно, будет праздновать столетие выхода в свет «Улисса» как одного из шедевров художественной культуры и значимой вехи в истории модернизма.

Исследования, посвященные «Улиссу», исчисляются десятками тысяч и сами уже составляют целые библиотеки, а литературоведов, занимающихся Джойсом, едва ли не больше, чем пушкинистов или шекспироведов. Многочисленны интерпретации этого романа. В истолковании «Улисса» на протяжении XX в. попробовали себя все без исключения литературоведческие школы, начиная традиционной

критикой и кончая деконструктивизмом. Порою возникает ощущение, что про роман уже все сказано, разжевано и пережевано.

Однако это впечатление обманчиво. В отличие от многих произведений, которые удостоились столь заинтересованного внимания читателей и критики, «Улисс» знаменит по-особому.

И первое, на что стоит обратить здесь внимание (факт тоже всеми отмечавшийся и тоже ставший общим местом) – что самые именитые читатели совершенно искренне и без всякого стеснения признаются, что не смогли дочитать роман до конца. Таких читателей тысячи, и, чтобы не перечислять слишком многих, упомянем хотя бы Ййтса, Матисса, Мандельштама, Борхеса – даже великого книгодея, книгомана Борхеса!

Признавать великой книгу, которую нельзя прочитать до конца, это по всем меркам дело экстравагантное и в какой-то мере скандальное. И тем не менее это так. В истории литературы, правда, имеются аналоги. Известно, к примеру, что визитной карточкой «Божественной комедии» является анекдотический афоризм: «Слава Данте пребудет в веках, ибо его не читают». Сходную репутацию имеет и «Гаргантюа и Пантагрюэль» Рабле. Но оба этих великих произведения отстоят от нас уже довольно далеко, что, в известной мере, оправдывает их читателей.

Хотя можно отметить и внутреннее родство этих шедевров и книги Джойса. Все они рисуют гигантскую, космогоническую модель мира, все они наполнены множеством намеков и аллюзий на обстоятельства политической жизни, требующие глубокого погружения в реалии эпохи для будущих поколений читателей. В основу сюжета их всех положено путешествие. Кроме всего прочего – все это образцы творчества, новаторского для своих эпох, ломающего шаблоны восприятия.

И все же есть в «Улиссе» нечто такое, что отделяет его от этих произведений. Сама его структура, язык и манера повествования как бы подводят к некоему пределу, за которым кончается та литература, которую на протяжении столетий понимала и ценила читающая публика.

Попробуем разобраться, в чем же тут дело.

Магистральный путь европейской литературы, в известном упрощении, подразделяется на два этапа: традиционалистский и Нового времени. Первый этап охватывает огромный период – со времени выделения литературы как особого вида искусства из первоначальной синкретической хореи вплоть до эпохи романтизма. В самом общем виде его можно охарактеризовать как период «монологической» литературы, опиравшейся на представление о мире как едином, нерасчлененном духовном пространстве, имеющем ценностное «ядро», мире, где можно провести четкие границы между «добром» и «злом», правдой и недолжным бытием. И древнегреческая трагедия, и лирика трубадуров, и литература эпохи Возрождения, и драматургия классицизма и Просвещения не подрывали основ общего мировидения, делая предмет подражания некий идеальный эйдос, изображая всякое отхождение от него как комическое или трагическое отклонение. В подобном литературном космосе существовала строгая иерархия жанров, место каждого из которых было узаконено, а правила, по которым строились различные произведения, – заранее определены. Канон, традиция, иерархия – вот три кита традиционалистской литературы, которая дала миру множество шедевров – от эпических эпосов до лирики и романа.

В XIX в. возникает совершенно особая ситуация, когда традиционалистская литература начинает постепенно разрушаться, утрачивая вековые контуры и очертания.

Первый гвоздь в гроб старой литературы вбили романтики, остро ощутившие те путы, которые накладывали на развитие литературы традиционные представления о ее смысле и предназначении. Именно они обнаружили фундаментальный разрыв между реальной жизнью и мифами о ней, которые в большом количестве производили писатели всех стилей, направлений и жанров.

Именно романтики, сделав ставку на индивидуальное, а не коллективное сознание, почувствовали враждебность личности и социума, обнаружили то самое «двоемирие», которое было немедленно воспроизведено в громадном числе поэм и романов – от Байрона до Лермонтова, и, как это часто бывает, скоро само превратилось в литературный штамп.

Признав самоценность индивида и его «точки зрения» на мир, романтизм не остановился на этом и сделал следующий шаг – признал права «другого», а следовательно – всех. Если значим мир отдельного человека, а людей – много, то значим мир каждого из них. Такая, незатейливая на первый взгляд, логика подрывала самые основы всякой мифологии и монологических жанров, единой, неделимой, господствующей «правды» о мире. Она постулировала не только разобщенность и фрагментарность мира, но и его принципиальную **многозначность**, которую отныне надлежало изображать «настоящей» литературе, коль скоро она не желала опускаться до примитивного уровня массового сознания с его неизбежными сюжетными клише и «финализмом» «сказок для взрослых».

Однако со способами изображения возникали проблемы. И не у одного романтизма. «Как миру выразить себя? Другому как понять тебя?» Эта знаменитая фраза Тютчева может служить лозунгом всей новой литературы. Если нет прежних критериев, продиктованных каноном, где найти иные, которые помогли бы адекватно

передать сложный мир внутренней жизни и ощущений каждого индивидуального сознания?

Старые методы для этого не годились, поэтому изобретали новые, разрушая сложившуюся систему жанров и самые основы словотворчества. Отныне вся литература, на какие бы течения и направления она ни делилась, была озабочена одной проблемой – поиском свежего и неповторимого литературного языка.

Свои (как оказывалось впоследствии – временные) решения находил каждый вновь возникавший «изм»: к ним относятся и «озарения» Рембо, и метафизическая герменевтика Малларме, и внешнее жизнеподобие «критического реализма», и обнаженные приемы «натуральной школы», и «автоматическое письмо» сюрреалистов и многое другое. Со временем в этом ряду оказывается и «Улисс» Джойса. Его слово в литературе, как мы увидим далее, с одной стороны, подытожило эти искания, а с другой – открыло совершенно иные перспективы и измерения – одновременно победоносные и трагические.

Чтобы понять тот способ литературного изображения, который предложил Джойс, следует обратить внимание на некоторые особенности его восприятия.

Известно, что в юности Джойс, воспитанный в иезуитских учебных заведениях, отличавшихся строгими нравами, испытал глубокий мировоззренческий кризис: столкнувшись с ложью и жестокостью священнослужителей, потерял веру. Более того, отринув все запреты, ранее налагавшиеся на него, нарочито демонстративно выпустил на свободу свое материальное естество. Вместе с младшим братом Станислаусом они настолько переусердствовали в новом рвении, что на просьбу умирающей матери о молитве и исповеди ответили отказом. Джойс «поставил свою вновь обретенную духовную свободу выше последней просьбы, последнего утешения матери» [4, с. 367–494]. Всю оставшуюся

жизнь он нес в себе раскаяние за этот поступок и вместе с тем продолжал отвергать общественные устои, видя их лицемерие и условность. Потеряв Бога, Джойс обрел трезвое и пронзительное видение реальности, позволившее ему без шор и розовых очков всмотреться в себя и в окружающий мир.

Формированию особой восприимчивости Джойса способствовал также и врожденный недуг: широко известно, что он с детства отличался слабым зрением, которое со временем переродилось в заболевание, практически приведшее его под конец жизни к слепоте. Но, как бы предвидя это, природа наградила Джойса абсолютным слухом – музыкальным и лингвистическим. Он с детства не только хорошо пел, но и «слышал» внутренний язык каждой вещи. Мир Джойса – это, прежде всего и преимущественно, мир звуков, шумов, музыки природы и человеческих голосов. Если зрительные образы для него скорее умозрительны, связаны с рациональным началом, поскольку для того, чтобы «разглядеть», ему приходилось делать значительные усилия, то образы звуковые были для него столь органичны, что напрямую взаимодействовали с подсознанием и эмоциональной сферой, где легко сопрягаются интуитивные смыслы и рождаются аллюзии.

То, что Джойс был способен мыслить звуком, несомненно, повлияло на его лингвистический дар: он легко усваивал языки, говорил на пятнадцати, ощущал пленительный звуковой рисунок каждого, совершенно естественно «слышал» этимологию каждого слова, и это наполняло его существование неизъяснимым блаженством. Используя выражение Урсулы Ле Гуин, можно сказать, что Джойс обладал уникальным даром слышать «истинную речь», а также врожденной и усиленной постоянными занятиями «языковой компетенцией», которой наделены в этом мире только

маленькие дети, когда учатся говорить, и редкие лингвистические гении.

Не столь уникальным, однако, не менее значимым в жизни Джойса обстоятельством оказалось то, что он рано покинул родину и две трети жизни прожил в разных странах, нигде не обретая корней. Именно в Европе он получил работу и признание, тогда как родная Ирландия была столь консервативна, что стала едва ли не последней страной, реабилитировавшей «Улисса», да и то лишь спустя много лет после смерти его создателя, так что, подобно Гамлету, Джойс мог бы назвать свое отечество «тюрьмой». Как бы то ни было, Джойс стал настоящим гражданином мира, перекасти-полем, существовавшим в том пространстве между государствами, которое позволяло ему с одинаковой легкостью воспринимать обычаи различных стран и столь же легко отстраняться от любой национальной ограниченности.

Таким образом, Неверие, Слепота и Изгнанничество породили довольно редкий сплав, то пограничное, насмешливое и углубленное в себя духовное состояние, которое легко оперирует разными измерениями – физическим, ментальным и чувственным, которое находит себя на грани миров, лишь соприкасающихся краями, ни одному из них не принадлежа безраздельно.

Именно этот духовный сплав в муках и наслаждении семь долгих лет рождал «Улисса».

По словам все того же Борхеса, «Джойс – как мало кто другой – не просто литератор, а целая литература» [3, с. 132], а «Улисс» – уникальное произведение, где

*Дни всех времен таятся в дне едином
Со времени, когда его исток
Означил Бог... [3, с. 481]*

Как мы уже знаем, такие произведения, тяготеющие к построению гигантской

метафизической модели мира, редки, но не уникальны. Поэтому гораздо интереснее сюжета «Улисса», изображающего бесконечное путешествие по миру трех основных персонажей романа, оказывается то, как этот сюжет изображен. Выясняя это, мы увидим, что мифологическая схема – лишь каркас, внешняя основа, худо-бедно скрепляющая повествование, которое, по мере развития, обретает свою жизнь в гигантском количестве скрытых цитат, аллюзий, переключек, поворотов, уводящих далеко от стандартного маршрута, так что читатель очень скоро теряет путеводную нить и...

Здесь возможны различные варианты: бросает чтение; пробует пробраться через частокол неизвестных и непонятных фактов, прибегая к комментариям; пролистывает несколько страниц, чтобы найти внятное продолжение, и т. д., и т. п. Да, редкий читатель, при таком подходе к чтению, доберется хотя бы до середины «Улисса». И уж совсем извращенный ум, испытывая возрастающее недоумение, упорно будет читать роман до конца. Наконец, читатель поймет, что обманулся в своих ожиданиях и с гневом или досадой отложит неподатливый текст в сторону, более к нему не возвращаясь...

Все упреки, конечно, к автору: «Ваш роман трудно читать». На это, столь стандартное для читателей «Улисса», восклицание Джойс не раз невозмутимо отвечал: «Вам трудно читать, а мне трудно было это писать». Разговор закончен, не начавшись.

Причина, однако, не в тексте, причина в установке читателя (глубоко укорененной и неосознаваемой) – найти в произведении нечто знакомое и привычное. Но искать традиционного хода вещей в «Улиссе» не имеет никакого смысла. Его следует читать совсем иначе: раскрепостить воображение, откинуть в сторону шаблонные ожидания и погрузиться не в себя, а в текст, полюбив его, как сам Джойс. И тогда текст, как вол-

шебная шкатулка, откроется невиданными богатствами и красотами, в особенности, если читатель хорошо владеет английским языком.

Дегустируя каждое слово, каждое предложение, каждую цитату, стиль каждого эпизода «Улисса», отдавшись на волю этой словесной стихии, то обволакивающей, то завораживающей, то язвительно-насмешливой, то нагло-напористой, то пронзительно нежной и застенчивой, читатель уже не думает о приключениях героев, которые занимали его в иных произведениях, он вдруг осознает, что само **приключение языка** в этом странном тексте занимает его гораздо более сюжетного повествования. Он начинает слышать различные «голоса» текста, его смех и слезы, его желания и надежды, его вкрадчивый шепот. И вот уже все эти звуки, пробудив в нем собственные ассоциации, собственные смутные надежды, доходят до сознания. Он начинает понимать, что автор не заманил его в заранее сконструированную клетку, где он встретит привычных героев в привычных литературных обстоятельствах, которых, на самом деле, не так уж и много в мировой литературе – и темы, и типы персонажей давно классифицированы и обыграны в конечном количестве сюжетных ходов и интриг. Взамен этого суррогата Джойс предлагает гораздо большее – целую вселенную человеческих смыслов, разноголосую, но необычайно привлекательную в своем многообразии. Он предлагает прослушать каждый голос в отдельности, он предлагает обсудить это удовольствие вместе, он пробуждает, наконец, спящее сознание, которое, отталкиваясь от предложенных образов и ассоциаций, вызовет к жизни новые смыслы, рождающиеся уже не у автора, а у самого читателя. Джойс делает читателя сотворцом своего произведения и наслаждается процессом чтения вместе с ним. «Мои потребители... разве не они же и мои произ-

водители», – напишет он позже в «Поминок по Финнегану».

И в какой-то момент читатель вдруг поймет, что «Улисс» – не что иное, как образная и довольно точная имитация процесса нашего мышления. Ведь все мы мыслим как раз таким вот образом – ассоциативным, с перебивками и отступлениями, с внезапными озарениями и внезапными забываниями, прерывисто, дискретно. И лишь насквозь условная реальность – литература – приучила нас к неестественной, сковывающей линейности, к жесткой логике причин и следствий... А Джойс дарит нам исконно присущую нашему мышлению свободу...

Поняв, наконец, **что** изображает в своем романе Джойс, читатель тут же поймет и **как** он это делает. В особенности это поймет современный читатель, знакомый с Интернетом. Ведь «Улисс» – это не что иное, как **гипертекст**, с которым ежедневно имеет дело каждый пользователь сети: отправляясь из какого-то конкретного места, переходя от ссылки к ссылке, он постепенно втягивается в бесконечное путешествие по библиотекам, документам, цитатам, новостным лентам, блогам, сетевым сообществам, форумам... Попадая в Интернет, каждый пользователь заранее знает, что погружается в беспредельную вселенную различных дискурсов, что поиски его в этом пространстве никогда не закончатся, что он не вычерпает этого моря до конца. И его, пользователя, это несколько не смущает. Почему же не отнестись подобным образом и к произведению Джойса?

Ведь что, как не множество стилистически разнородных текстов, связанных ассоциативной логикой, представляет собой «Улисс»? Исследователи давно отметили этот факт: помимо традиционного прозрачного и логичного стиля, которым написаны, преимущественно, первые эпизоды, помимо знаменитого «потока сознания»

Молли Блум в «Улиссе» можно насчитать несколько десятков различных дискурсов: стиль прессы, канцелярский язык, профессиональные жаргоны, язык политических партий – и, наконец, пародии едва ли не на все стилевые и жанровые манеры мировой литературы.

Цель Джойса – показать языковой Вавилон – многоликое лицо человеческого разноречия, на котором зиждется мир. Он выявляет особенности каждого стиля, сталкивает их на одной площадке, заставляет играть гранями на фоне друг друга, пародийно заостряя характерные особенности или давая возможность излиться свободным потоком. Ни одному из этих языков не отдает он предпочтения, всем предоставляет трибуну.

Именно такое произведение считал М. М. Бахтин венцом романного жанра. Он видел его «многожанровым, многостильным, беспощадно-критическим, трезво-насмешливым, отражающим всю полноту разноречия и разноголосицы <...> культуры, народа, эпохи».

О том же феномене литературы, называя его интертекстом, писала Юлия Кристева. А классическое его описание дал в своей книге «S/Z» Ролан Барт: «Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых; у него нет начала, он обратим; в него можно вступить через множество входов, ни один из которых нельзя наверняка признать главным; вереница мобилизуемых им кодов теряется где-то в *бесконечной дали*, они “не разрешимы” (их смысл не подчинен принципу разрешимости, так что любое решение будет случайным, как при броске игральных костей); этим сугубо множественным текстом способны завладеть различные смысловые системы, однако их круг не замкнут, ибо мера

таких систем – бесконечность самого языка» [1, с. 14–15].

Однако, создавая такой текст, впитавший принцип языковой всеядности и толерантности, а значит и неизбежного релятивизма, Джойс подводит литературу к опасному порогу, за которым открывается бездна.

Опасность заключается в том, что «бесконечность самого языка», изображаемая в литературе, делает ненужным такое фундаментальное понятие, как «автор». В самом деле, на протяжении веков автор придавал словесной стихии стройность, подчинял ее течение своему замыслу, видя в этом свое главное предназначение. Таким автором был и древний пиит, получивший творческий «заказ» и вдохновение от божества, таким автором является и современный писатель, руководствующийся субъективной творческой волей. Однако когда текст начинает строиться как мозаичный и принципиально многозначный, говорящий уже не **благодаря**, а во многом **помимо** автора, говорящий гораздо **больше**, чем хочет сказать автор, вовлекающий в процесс становления смыслов читателя, который становится полноправным **соавтором**, – такой текст, по сути, отвергает своего создателя, такой текст разрушает и само понятие литературы.

Страшноватым примером грядущего текста, приходящего на смену традиционному литературному произведению, может служить образ Океана в «Солярисе» Станислава Лэма – коллективно-бессознательная память человечества, участвующая в процессе смыслопорождения. Более близкие примеры мы можем наблюдать в том же Интернете, это знаменитые сетевые романы, которые пишутся сразу несколькими читателями-авторами текста, каждым по своему разумению. Это та же «Википедия», создаваемая коллективными усилиями тысяч пользователей, имеющих возможность в любой момент не только до-

полнить сведения, добытые предшественниками, но и изменить их, перетолковать, а то и попросту зачеркнуть.

Джойс, несомненно, осознавал эту проблему, более того, показал ее логический конец. «Улисс» – это последний из шедевров «высокой» авторской литературы, где замысел писателя еще не утратил своего значения.

Однако вслед ему, нашедшему русло для изливания стихийной словесной лавины, уже грядут «Поминки по Финнегану», где именно языку, а уже не автору, полностью принадлежит текстовое пространство, где язык правит свой собственный пир, ищет собственных оснований, плодит собственных детей, становясь все более эзотеричным, все менее и менее внятными...

Человеческое сознание, когда-то обретшее Логос как мощное средство общения, постепенно утопает здесь в бесконечных коммуникационных шумах, все более и более похожих на естественные шумы природы – плеск волн, шум ветра, шуршание листопада – чарующие ухо, но абсолютно бессмысленные...

Итак, оказывается, что лишенное смыслового центра многозначие, рано или поздно оборачивается своей противоположностью – полным отсутствием смысла.

Для писателя, осознавшего этот предел, остается два выхода. Первый – молчание. Его предпочел Рембо: исчерпав возможности языка, он сменил профессию и никогда не жалел о сделанном выборе.

Второй выход – это отказ от поисков абсолюта и возвращение к истокам, к началу поисков. Этот путь гораздо более сложен, чем первый, и вовсе не столь конформичен, как может показаться на первый взгляд. Его прекрасно описал в своем известном стихотворении Пастернак:

*В родстве со всем, что есть, уверяясь
И знаясь с будущим в быту,
Нельзя не впасть к концу, как в ересь,
В неслыханную простоту.*

Этот путь выбрал Пушкин, когда сменил поэзию на прозу. Его, как мы полагаем, намечал для себя и Джойс, когда, уже после «Улисса» и в разгар «Поминок по Финнегану», написал кристально ясное, простое стихотворение, посвященное внуку, «Ессе риге». **Характерно и то, что лучшим произведением мировой литературы Джойс считал незатейливую, лаконичную притчу Льва Толстого «Сколько земли человеку надо».**

Однако, это только наша гипотеза. А в историю культуры вошел именно «Улисс» – книга, которую нельзя прочитать и без которой нельзя представить себе XX в., вместе с Джойсом увидевший в бесконечном путешествии языка последнюю возможность отдать дань Литературе и проститься с ней, смутно надеясь, что, быть может, новое тысячелетие откроет перед человеком иные возможности словесного самовыражения.

Примечания

1. Барт Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994.
2. Бахтин М. М. Из предистории романного слова // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975.
3. Борхес Х. Л. Соч.: в 3 т. Рига, 1994. Т. 3.
4. Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. М.: Изд-во Независимая Газета, 2000.