

Елена Фоменко

Эпифаническое откровение Джеймса Джойса

Научная монография

**Москва
Издательство Нобель Пресс**

УДК 81
ББК 81
Е50

Е50 **Елена Фоменко**
Эпифаническое откровение Джеймса Джойса: Научная монография / Елена Фоменко – М.: Lennex Corp, — Подготовка макета: Издательство Нобель Пресс, 2013. – 242 с.

ISBN 978-5-518-50616-9

Монография рассматривает преемственность и новаторство Джеймса Джойса в свете эпифанической модели художественного текста. Выявляются лингвотипологические основания эры Джойса (девиативность, динамизм, синхронизм, цикличность). Эпифаническая модель Джойса накладывается на художественный дискурс его эпохи. Впервые рассматривается трансформационный радикализм "Финнеганова помина" в славянских узлах, входящих в идиоглоссы ризомной природы. Эпифаническое откровение Джойса исследуется в широкой перспективе - через свободную ассоциацию Л. Стерна, сенсорный анализ Э. Дюжардена, психологическую концепцию У. Джемса, внутренний анализ Д. Ричардсон, мифологемы-лейтмотивы Р. Вагнера, языкотворчество А. Белого, В. Набокова и В. Вулф. Пространство мирового художественного дискурса эпохи Джойса исследуется как языкосознание, пересекающее границы разных языков и культур.

Адресуется широкому кругу исследователей, интересующихся Джеймсом Джойсом и художественным текстом в лингвотипологическом ракурсе.

ISBN 978-5-518-50616-9

© Издательство Нобель Пресс, 2013
© Елена Фоменко, 2013

Оглавление

Предисловие	4
1. Генезис эпифанического мира Джеймса Джойса	5
1.1. Языкосознание Лоренса Стерна	9
1.2. Концепция эпифанического искусства	18
1.3. Сенсорные впечатления Эдуара Дюжардена	27
1.4. Внутренний анализ Дороти Ричардсон	33
1.5. Психологическая концепция «потока сознания» Уильяма Джемса	37
1.6. Философемы-лейтмотивы Рихарда Вагнера	40
1.7. Выводы	49
2. Эпифаническая модель Джеймса Джойса	51
2.1. Современные теории, подходы, ракурсы изучения Джойса	51
2.2. Преемственность и новаторство языка Джойса	66
2.3. Составляющие эпифанической модели Джойса	72
2.3.1. Надстройки смысла в прерванной повествовательной иерархии	72
2.3.2. Индивидуально-авторская концепция СОПРИКОСНОВЕНИЯ»	78
2.3.3. Динамика цветоцветовой среды	87
2.3.4. Антропоцентры	92
2.3.5. Топос пространственной одновременности	95
2.4. Философия НЕЧТО ПОДОБНОГО: гномонность	97
2.5. Ризомность эпифанической модели Джойса	106
3. Лингвотипология эпифанической модели	113
3.1. Принципы лингвотипологии художественного текста	113
3.2. Ядерность идиостиля Джойса	125
3.3. Влияние Джойса на художественный дискурс эпохи	133
3.4. Интеграция эпифанической модели художественным дискурсом эпохи	149
3.4.1. Внутренний не прямой монолог В. Вулф в «Миссис Дэллоуэй»	149
3.4.2. «Петербург» А. Белого в проекции на эпифанизации Джойса	154
3.4.3. «Защита Лужина» В.В. Набокова	162
3.5. Эпифанический тип интерпретанты	171
4. Ризомность «Финнеганова помина»	177
4.1. Фикциональный мир «Финнеганова помина»	177
4.2. Дискурсивизация нарративных первоначал	188
4.3. Славянские узлы в переключении кодов	195
4.4. Переживаемый мир в славянизмах «Помина»	213
4.5. Откровение личности в «Помина»	222
Заключение	227
Abstract	229
Список использованной литературы	231
Список художественных текстов	243

Предисловие

На высоком склоне, откуда открывается красивая перспектива на лиственные леса, напоминающие Подмоскowie, рядом с конечной остановкой трамвая, карабкающегося по узким улочкам вверх, оставляя внизу центр Цюриха, соседствуют кладбище и зоопарк. Кладбище ухожено тщательно: ни одна могила не обойдена вниманием невидимой руки. В удалении от главного прохода, на маленькой лужайке, без привычного холмика земли, вырастает памятник Джеймсу Джойсу. Тихое место, до которого ветер ненавязчиво доносит запахи зоопарка, вызывает в душе трепет. Вдали от городской суеты Цюриха думаешь о человеке, который жил словесным творчеством, выбрал чужбину, но с неизменным постоянством воссоздавал родной Дублин. Он пустился в плавание по Европе, не ища простых путей к мировому признанию, веря в свое предназначение, английский писатель ирландского происхождения. Настойчиво пытался войти в мировое искусство изнутри, вбирая в себя прошлое и утверждая его в преемственности настоящего и будущего. Учительствовал в Триесте, лелеял мечту, не отказываясь от задуманного, служил великому искусству, творя свою художественную модель мира в преемственности эпох, целеустремленно идя начертанной дорогой, не уклоняясь от избранного уже в набросках ранних эскизов взрыва художественного текста изнутри. С Цюрихом Джойса связали многие годы жизни, переезды с квартиры на квартиру, встречи, победы и разочарования, искания. Можно любить творения Джойса или оставаться к ним равнодушными. Можно ставить его в один ряд с Данте и Шекспиром, а можно и не видеть в нем гениальной искры. Но нельзя умалять значимости этой художественной фигуры, которая оказала влияние на последующее развитие художественного текста и вовлекла в свою орбиту языкотворчество современности.

Об эпифаническом откровении Джойса эта книга.

1. Генезис эпифанического мира

Джеймса Джойса

Никому не дано сказать,
что окажется завтра живым или мертвым
в литературе, в философии, в эстетике.

П. Валери

Современник Джеймса Джойса академик В.И. Вернадский писал о своей эпохе: «Мы живем на переломе, в исключительно важную, по существу новую эпоху жизни человечества, его истории на нашей планете» [Вернадский 1991: 5].

Тогда, в эпоху войн и передела мира, возникновения на карте новых государств, долгожданного отъединения части Ирландии от Британской империи, перекроя карты мира, усиления диктаторских режимов, массового тиражирования маленького человека, шел интенсивный поиск нового искусства. Идея единства человечества в планетарном масштабе уводит «Финнеганов помин» Джойса в многоязычный художественный дискурс, где английский язык теснят почти шестьдесят других языков. Революционные сдвиги, потрясения, отчуждения человека, превращение его в винтик урбанизированного механистического общества, растерянность потерянного поколения, воодушевление творчеством в разных европейских странах – всё это становится символом рубежа эпох, началом нового, прочно вошедшего в сегодняшний день. Думанье о судьбе человека, о жизни, о смерти, об истине, о сознании, о языкосознании, о языкотворчестве, о природе художественного мышления, о плюрализме восприятия – не только эти насущные, но и многие другие вопросы выносятся на первый план мыслителями XX века и деятелями искусств.

Синтез искусств, проповедуемый композитором Скрябиным; отход от ладовых гармоний Стравинского и Прокофьева; живопись Пикассо и Дали;

литературное творчество Джойса, Пруста, А. Белого, Кафки и позднего Т. Манна; архитектурный стиль модерн, у истоков которого стоят В. Орта, Э. Гимар и А. Гауди; концепция киноискусства Эйзенштейна; пространственно-временной континуум Эйнштейна; теория архетипов Юнга; философия нового времени Бергсона; теория ноосферы Тейяра де Шардена и Вернадского; тектология А.А. Богданова, предвосхитившая кибернетические идеи строительства систем, – список выборочный, далеко не полный, который, тем не менее, свидетельствует о мощи интеллектуального, эмоционального, культурного, духовного взрыва, заполнившего духовное пространство терзаемой войной и революционными катаклизмами Европы.

Благодаря У. Джемсу, З. Фрейду и К.Г. Юнгу психология творчества и психология восприятия становятся актуальными как для самых творцов искусства, так и для их критиков, комментаторов и интерпретаторов. На рубеже веков субъективизм получает статус господствующего философского течения [Шпет 1916]. С начала XX века выдвигаются иррационализм, рационализм, гуманизм и персонализация, ищущие свой ответ на социальные катастрофы и кризис гуманистических ценностей.

Вместе с тем перелом не был внезапным. Он был подготовлен развитием человечества, взаимодействием культур и народов со времени позднего Средневековья. Эхом интертекстуальности отозвались великие имена прошлого, зазвучавшие по-новому в толкованиях современности. Пылкая «Исповедь» блаженного Августина, «Божественная комедия» Данте, теология и философия Фомы Аквинского, «Новая наука» Вико, пантеистическая натурфилософия Бруно, гелиоцентрическая система мира Галилея, созерцательность Николая Кузанского, полифоничность Шекспира, душа, рвущаяся на волю в поэзии Мильтона, «карнавальный огонь» Рабле [Бахтин 1972: 75], странствования Дон Кихота Сервантеса, свободная ассоциация Стерна – все они прочно вошли и заняли свое место в философии искусства Джойса.

Эпоха Джойса была подготовлена переходом от гомофонического к полифоническому роману, который в художественной прозе Достоевского обрёл множественность равноправных сознаний [там же: 3]. Подобно Достоевскому, Джойс мыслил одновременностью и нащупывал раздвоения, что с особенной силой проявляется в массовых сценах-мистериях «Цирцеи». Джойса волновало сосуществование в вечности, о котором говорит М.М. Бахтин, исследуя диалогичность и полифонизм Достоевского [там же: 17]. До Джойса была эпифаничность истории в вербализациях сознаний Пьера Безухова, Платона Каратаева, Пети и Николая Ростовых. До Джойса был внутренний монолог Анны Карениной, отправлявшейся навстречу своему самоубийству. До Джойса Достоевский мыслил сознаниями, голосами [там же: 54]. Не было новым использование Джойсом сновидения, которым до него пользовался Достоевский [там же: 87, 132]. Много было до Джойса, особенно в русской и французской литературе. Но именно ему удалось воплотить дух современности, повернуть технологии продуцирования художественного текста в качественно новое русло, повести за собой современных ему писателей, стать символом своего времени.

На рубеже XIX-XX веков художественная литература завершила сдвиг к первичности языка, вышла за свой предел, отдав пространство художественного текста активному сознанию внутреннего человека. Недосказанность, подтекст, плюрализм интерпретаций, богатство внутренних переживаний в причудливых глубинах сознания раскрываются в культурных (духовных) концептах того времени, в интерпретационной гармонии ДЕЙСТВИЯ жизни, НЕ-ДЕЙСТВИЯ смерти, ЕДИНЕНИЯ вселенским грехом и пробуждением от навязанного бремени грехопадения, НЕ-ЕДИНЕНИЯ личного сознания как индивидуального для каждого одиночества. СОПРИКОСНОВЕНИЕ становится концептуальным двигателем эпохи, к которому стремятся мысли, размышления, раздумья великих мастеров словесности нового времени. Приращениями смысла оживляется ценностная модель мира, которую современники несут в

языкосознании. Д.Г. Лоуренс говорит об этом так: «Нам нужно возвратиться к великой идее человечества, к страстному единению в деятельном переустройстве мира. Только в этом случае возможно слияние многих. За такое слияние мы готовы заплатить своей индивидуальностью» [Лоуренс 2003: 341]. Противопоставляя себя старому, разрушая каноны и конвенционализмы, новое в творчестве, при поддержке философии и психологии, теснит старое, интертекстуальностью одновременно соединяясь и разделяясь с ним.

Проявления духовных поисков и новых способов выражения охватывают философию, психологию, все виды искусства. Например, Анри Бергсон ищет точку соприкосновения материи и духа; его интерпретация восприятия измеряет способность человека к действию, а воспоминание активизируется памятью для вхождения в точку, совершаемую действием. Влияние Бергсона испытали Пруст, Джойс, В. Вулф. Философия Ницше захватывает Джойса и А. Белого. Гармоние-мелодия Александра Скрябина и его 12-тоновые аккорды вплотную подводят к атональности и к додекафонии (организация на основе двенадцати полутонов октавы с равноправием всех ступеней хроматической гаммы); его грандиозный замысел «Мистерии» был направлен на синтез разных видов искусства. Идея ноосферы как нового эмоционального состояния биосферы последовательно проводится В.И. Вернадским. С. Эйзенштейн развивает концепцию аттракциона и монтажа, накапливая в восприятии кинозрителя ассоциации сопоставляемых изображений; его лучшие фильмы осваивают контрапунктический монтаж, утверждая Единство с использованием элементов синестезии (передачи различных художественных образов через нечто другое, скажем, цвета через вкус). К.Г. Юнг обосновывает универсальную модель в архетипах коллективного бессознательного и изучает ее проявления в индивидуальном сознании через интерпретации сновидений и грез. Наряду с коллективным подсознанием он вводит понятие синхронизма, или совпадения. В

кубистской живописи закрепляется овал человеческого лица, лишенный индивидуальных черт, теряющий свое «я».

Взращенная почва подготовила человека к обнаружению самого себя «фактом своего думанья» [Мамардашвили, Пятигорский 1997: 81].

В англоязычной литературе одним из предвестников нового был Лоренс Стерн, освоивший раннюю форму потока сознания – свободную ассоциацию, оживившую его фикциональный мир.

1.1. Языкосознание Лоренса Стерна

Проблема трансформационного радикализма в развитии художественного текста является актуальной для решения вопросов, углубляющих понимание когнитивной семиотики культуры, – науки о производстве смыслов, исследующей, как сознание «держит» и как «схватывает смысл» [Вернадский 1944: 12, 50].

У Стерна учились многие мастера словесности, включая А.С. Пушкина и Л.Н. Толстого. Стерн входит в сферу действия сознания, где словами, выразителями более или менее определенной идеи, раскрывается состояние этого сознания. Возвращением к идее через доминантного «конька» (*hobby-horse*) он создает эффект потока, направленного на себя, что подтверждается философами XX века, констатирующими: «рекурренция есть структура сознания» [Мамардашвили, Пятигорский 1997: 79]. Он осваивает концепты «потока сознания» и «ассоцианизма идей», скрепляя ДЕЙСТВИЕ ЕДИНЕНИЯ своим излюбленным «коньком».

В трансформационном радикализме Стерна его современники видели отход от предписанных правил. В его век правильности и корректности соблюдение норм ценилось высоко [Howes 1995: 47]. В итоге Стерн оставляет после себя не востребуемый современниками потенциал ранних техник потока сознания. Унаследованный и возведенный в языковую и литературную норму последующими поколениями писателей, принцип

стерновского «конька» интегрируется в современную философию познания мира через «нечто, что само в себе о себе говорит» [Мамардашвили 1997: 178, 201].

«Тристрам Шенди» Стерна являет собой калейдоскопическое повествование, в котором странный малый, откровенно «слабый» в мастерстве повествовательной иерархии, рассказывает о себе в словах, мнениях, восприятиях и переживаниях своих близких, мучившихся теми же вопросами, что и он годы спустя. Эксцентричность текста и вызов нормам вызвали споры, но не были отторгнуты как причуда творческого сознания, подобно «Финнеганову помину» Джойса.

Не вызывает сомнения, что в идее потока сознания Стерн предугадал то, что современная философия называет «прихождением к себе» [Мамардашвили 1997: 12]. Инновации, с блеском возникавшие из-под пера скромного, немолодого, страдающего от неизлечимой болезни сочинителя-священнослужителя, послужили материалом, востребованным в художественной литературе рубежа XIX-XX веков. Стерн остается образцом новаторства в языке английской художественной литературы. Он освящает обращение к внутреннему «я», которое неизменно циркулирует в думанье о нечто подобном. Ассоцианизм и смещение повествовательной иерархии становятся принципами, которыми языкосознание Стерна создает напряжение, указывая путь для дальнейшего развития художественного дискурса.

Стерн сознательно нарушает линейное развертывание «Тристрама Шенди», о чем его герой без обиняков заявляет: ... *as I generally do, at a little distance from the subject* [TS: 360]. Он прибегает к перестановкам, откладывая событие рождения героя наслоением сцен. Преодолевая сопротивление конвенциональных композиционных форм, требующих рассказывания истории от начала до конца, Стерн стирает фиксированность иерархических повествовательных категорий, делает выбор в пользу сцен, циркулирующих вокруг события. Он предупреждает читателя о смене ракурса

повествовательной перспективы: *We are now going to enter upon a new scene of events* [TS: 355].

Подобным образом, через век, поступит Джойс, отказавшись от финальной точки в «Помине», продолжив стерновскую относительность абсолютного конца и начала в художественном дискурсе.

Теория макроструктур Т. ван Дейка и В. Кинча гласит, что художественный прозаический текст организуется суперструктурной схемой с закрепленной иерархией повествовательных категорий. Макроструктура накладывается на суперструктурную схему, приписывая семантическое содержание повествовательным категориям. В схеме фиксируются категории разной иерархии. Вершиной суперструктурной схемы является «событие рассказывания истории», которое подразделяется на «подготовку» и «повествовательную структуру». Макропропозиция «подготовка» составляется двумя пропозициями нижестоящей иерархии: «объявление» и «приурочивание к ситуации». «Повествовательная структура» включает в себя «сцену» (обобщает «описание окружающей обстановки» и «ориентацию»), «событие» (обобщает «осложнение» и «развязку») и «интерпретацию» (обобщает «экспликацию» + «оценку»). Макропропозиции, которым придается значение «события» и «интерпретации», объединяются в «опыте». В свою очередь, «опыт», одноуровневый по отношению к категории «сцена», объединяется в вышестоящем по иерархии «эпизоде». «Эпизод» и «кода» обобщаются макропропозицией, которой приписывается значение «повествовательной структуры» [Дейк 1989: 215].

Стерн поясняет свой принцип построения текста в 25-й главе пятого тома «Тристрама Шенди». Он ссылается на Конфуция, известного лаконичным изложением своего жизненного пути. Стерн восхищается способностью Конфуция повествовать, вольно обращаясь с хронологией и воздерживаясь от отступлений: *...he may go backwards and forwards as he will, -- 'tis still held to be no digression* [TS: 306].

Повествование Стерна концентрируется в сценах, накапливающих «событие» и «опыт» в переломных эпизодах жизненного пути Тристрама Шенди. У него нет «коды», ведь Тристрам излагает мнение о сопричастности его жизненного пути своей эпохе, а не описывает хронологически свою жизнь. «Событием рассказывания истории» становится сам факт существования Тристрама, который вспоминает о людях, неотъемлемых от сферы его сознания и, следовательно, укоренных в его жизни. О людях, ушедших, но живых памятью о них, увековечивающей погружение сознаний в нечто подобное, волновавшее старое (отец и дядя) и новое поколение (Тристрам). «Подготовка» (рождение героя) гипертрофирована, будучи растянута на несколько томов. «Событие» рождения осложняется наслоением «сцен», с ним взаимосвязанных, в которых на первое место выдвигается «опыт» мнения о событии рождения и его последствиях для самого Тристрама. Повествовательная иерархия прерывается возвратом к «подготовке» и «сцене», раскрывая человеческую судьбу в действии сознания, а не в физическом перемещении в пространстве-времени, как это, например, свойственно Г. Филдингу.

Важно подчеркнуть, что впоследствии у Джойса возврат к базовым категориям, как и у Стерна, станет основополагающим. Джойс обеспечивает когнитивную целостность макроструктуры смещением ожидаемой, пирамидной иерархии повествовательных категорий к кольцеобразной надстройке смысла в самих категориях. Идея эта, несомненно, принадлежит Стерну, который делает акцент на прототипических повествовательных категориях «подготовки», «сцены» и «события».

Однако Стерн не может выйти из множащихся сцен, в то время как Джойс проецирует надстройки смыслов в «нежданную встречу», поворачивающую планируемое «событие» в нетривиальное русло. Он поддерживает равноправие «подготовки», «сцены» и «события», в то время как Стерн циркулирует накоплениями сцен. У Джойса «подготовка» регулирует накапливаемый опыт. «Сцена» подталкивает к его активизации.