

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ ХОРУЖИЙ



Директор АНО «Институт синергичной антропологии».
Доктор физико-математических наук.
Профессор Института философии РАН.
Почетный профессор ЮНЕСКО.
Постоянный автор альманаха.
E-mail: horuzhy@orc.ru

ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА¹

Добрый день! Я очень рад говорить о Джойсе в столь обширной аудитории. Хотя это обстоятельство будит у меня и сомнения – Джойс автор не площадной, автор для индивидуального пользования и камерного восприятия. Воспринимать его в массово-коллективном порядке довольно трудно. Тем не менее попытаемся.

Дмитрий Владимирович² сказал уже, что по одному только роману этого автора во многих городах мира, так же как и в вашем городе, существуют постоянно действующие семинары. Как ясно отсюда, это книга, в которую можно вчитываться без конца, всего о ней не скажешь. Существуют горы литературы. Конечно, и моя лекция не будет полным сообщением об этом романе, и уж тем более о творчестве Джойса вообще. Мы и не будем стремиться к полноте охвата и рассказа. Когда я думал о теме для нашей встречи, мне показалось небесполезным выделить и обсудить некоторый лейтмотив или ключ, некую сквозную нить, которые даже для малознакомых с Джойсом создали бы представление о том, что, собственно, сделал этот человек, к чему он стремился. «Улисс», разумеется, главная вещь, главный роман, – и не только в творчестве Джойса, существует авторитетное мнение, что это главный роман всей прозы XX столетия. Но, тем не менее, в контексте и в русле литературных трудов Джойса это была не первая и не последняя вещь. Она встраивалась в единое *задание*, которое Джойс перед собой ставил, и которое он цепко и пунктуально выполнял.

Что ж это за задание, из которого перед нами выступает Джойс вообще, Джойс в целом? Как ни странно, все горы написанной о Джойсе литературы почти не задаются таким вопросом, и мои рассуждения об этом будут на добрую долю импровизацией. Я подумал о краткой формуле, которая обняла бы все это джойсовское задание – задание, что он стремился выполнить не только в «Улиссе», но и в том, что предшествовало этому великому роману, и в том, что последовало за ним. И мне



Джеймс Джойс.
Рисунок Огастеса Джона

¹ Лекция, прочитанная на Джойсовском семинаре «Ulysses: step by step» в Челябинском педагогическом университете 28.03.1997 г.

² Дмитрий Владимирович Бавильский – в 1997 году – доцент, преподаватель Челябинского педагогического университета, руководитель джойсовского семинара «Ulysses: step by step».

показалось, что мы можем не мудрствуя лукаво найти у самого Джойса такую формулу, которая возникла у него на самых ранних этапах, задолго до «Улисса», и впоследствии пребывала с ним до конца как его постоянное задание.

1

Мне показалось, что именно такой формулой для Джойса может служить название одного очень раннего этюда, который он написал, – «**Портрет художника**». Присутствующие, должно быть, слышали про ранний роман Джойса, который предшествует «Улиссу» – «Портрет художника в юности». Но еще прежде этого романа Джойс написал несколько страничек, которые носили название «Портрет художника». Как я попытаюсь показать, этот этюд, вместе с его названием, и задали Джойсу, по существу, всю его программу на будущее. Формула, как часто в жизни бывает, явилась счастливою случайностью. Джойс даже не сам придумал ее. У него был трудный период писательского становления. Сначала он написал удачно, с разгону, несколько первых прозаических вещей, еще не очень задумываясь, чем и как он желает быть как самостоятельный, никого не повторяющий автор. Но затем уяснилось, что задачи самостоятельного творчества никуда не ушли – после этих удачных опытов прозы, заслуживших в Дублине похвалы, еще все-таки предстоит себя найти. Последовали трудные поиски – он не знал ни как писать, ни о чем писать. И потому обратился к младшему брату Станиславу, постоянному литературному собеседнику – де, брат, не знаю о чем писать и как писать. Дай мне какие-нибудь темы. Какие закажешь, на те я и буду сочинять. – И тот ему дал несколько тем, как задают темы школьного сочинения. Одним из заглавий в этом списке Станни стояло – «Портрет художника». Джойс выбрал из всех вариантов брата именно этот, и написал залпом за один день, 7 января 1904 года, около десятка страниц. Получился странный, смутно написанный текст, в котором и были заложены все ключи Джойса, каким мы его знаем, Джойса – классика нашего столетия. Как постепенно выступало в ходе творческой жизни классика, предложенная его братом формула была очень емкой. Она уже несла в себе все узлы, все нити, которые потом Джойс будет распутывать всю жизнь.

Итак, портрет. Произведение искусства. Речь, совершенно ясным образом, идет о создании некоторой художественной формы, формы художественного предмета. Ставится эстетическая задача *написания портрета*.

Портрет – жанр, всецело связанный с человеком, обращенный к человеку и своим содержанием и назначением. В нем, в его исполнении, встречаются, сопрягаются между собой художественные, эстетические проблемы и проблемы человека, проблемы личности. Портрет обращен к личности. Он необязательно в плоской, фигуративной манере изображает некую конкретную личность, но в любом случае, по самому жанру он связан с задачами или загадками личности. Что значит представить личность как художественный предмет, как предмет портретируемый? Занимаясь портретом, необходимо, во-первых, выбрать определенные структуры художественного предмета, художественной формы; во-вторых же, надо учесть что в качестве предмета избирается человек, личность. И, стало быть, исполнить портрет означает найти и формы личности, формы антропологические: найти, в чем, как оформляется, выражается, конституируется личность. Этот другой вид формы тоже входит в задачу «портрета». И, наконец, речь у нас идет о портрете *художника*. Что-то привносится и этим – что?

Из этой постановки вопросов уже явственно выступает тот подход, тот взгляд и на *художника*, и на *человека*, и на задачу *творчества и эстетики*, что станут

программными для всей деятельности Джойса. Что делает художник? А художник как раз и претворяет *человеческий материал*, материал личности, формы личности, если угодно, – в *искусство, предмет художественный*. Для современного, всем нам близкого структурного мышления это очень естественно представляется как некая универсальная задача в области формы. Требуется взять систему человеческих форм, форм личности, *антропоформ*, и претворить эти формы в формы эстетические, в *портрет*. Путем чего? Путем творческого акта. Творческий акт, самовыражение художника предстает здесь как деятельность, которая устанавливает определенное **соответствие**. Сначала отдельно существует эстетика, отдельно существует антропология (теория личности, психология...) – все это абсолютно разные области. А вот художественная задача, при подобном подходе, как раз и видится как задача, которая неким творческим актом – актом *творения*, сотворения из *ничего*, из несуществующего, – совершает **претворение** структурных форм личности, форм человеческих в формы художественные. Так из одной лишь формулы «**портрет художника**» возникает цельная художественная программа. Речь идет о том, что во Вселенной существуют художественные формы, эстетические формы (как говорят в философии, *ноуменальные*: умопостигаемые, идеальные формы), формы художественного предмета, формы прекрасного. Наряду с ними существуют *природные* формы, в которых мы воплощаемся (как выражается философия, *феноменальные*, совсем другие), мир нашей практики, сырой эмпирической человеческой реальности, где мы себя ощущаем и осуществляем. И есть нечто таинственное, что именуется «**художник**». Вот он придет, и между этими двумя системами совершенно разных форм установит, созиждет связь. Да не простую связь, а *обнаружит и докажет*, выявит тождество этих форм друг другу. Как выражается теория, он *установит изоморфизм этих двух структур* – структур **человеческих** и структур **эстетических** – и притом, установит не математическим доказательством, а непостижимым актом творчества, в котором вся его, Художника, суть и нутро, весь он: установит связь, если угодно, *собой*: «своею кровью склеит...» И вся эта столь глубокая программа скрывается за простой и краткой формулой «портрет художника». Задним числом мы можем сказать, что творчество Джойса это и есть не что иное как реализация этой программы – осуществление «портрета художника.» Весь, в главном, ход, всё содержание этого творчества можно увидеть и прочесть как серию опытов – ранний портрет художника, следующий и так далее, вплоть до самой последней, невообразимо темной, нечитаемой книги «Поминки по Финнегану.» Если всерьез воспринять эту намеченную мной логику, можно и эту книгу увидеть как последний опыт «портрета художника». И в сегодняшней лекции я попытаюсь очень кратко очертить перед вами эту последовательную серию Джойсовских опытов портрета.

2

Итак, заявка, десяток темных страничек...

У них, как это часто с Джойсом бывало, сложилась своя, отчасти юмористическая, отчасти глубокая творческая история. Написав этот десятистраничный этюд, Джойс принес его в литературный журнал весьма передовых, модернистских позиций, который издавался его дублинскими знакомыми, и вручил текст редактору. Уильям Маги, редактор опытный, один из крупнейших деятелей ирландского литературного движения той поры, человек по ирландским (да и по общеевропейским) меркам сам достаточно глубокий и нетривиальный (писал он под псевдонимом Джон Эглинтон и под этим именем стал потом одним из героев «Улисса» – Джойс весьма издевательски вывел его в ряде эпизодов), прочел полученный текст и сказал, что он ровно ничего

не понимает. И как редактор, чувствующий ответственность перед читателем, попросту не имеет права поместить в своем журнале текст, в котором ничего не может понять. Джойс выслушал это суждение, и, ни единого слова не промолвив, вынул из рук редактора свои странички – сунул их в карман – удалился. В дальнейшем текст этот не печатался и увидел свет только после смерти Джойса.

Очень характерная история – характерная для той меры понимания, которую Джойс встречал на протяжении всей жизни. Уже здесь скрыто многое, в этих десяти страничках, действительно, написанных в своем роде не менее темно, чем финальный джойсовский текст, знаменитые «Поминки по Финнегану». Здесь еще множество юношеской претенциозности, темноты нарочитой, для которой серьезных оснований у молодого автора пока не было. Многие неясности и темноты оправдываются лишь в свете всего того, что Джойс сумел написать вслед за этим, позже. Тогда же, в начале, любой редактор имел основания это счесть всего лишь непомерной претензией юнца, метящего в гении. И однако, задним числом мы видим, что в этих юношеских страничках уже была выражена та задача, которую выше я сформулировал на более современном языке. Какими-то обрывочными, темными фразами здесь утверждается и высказывается именно это: что задача творчества – дать **портрет художника**, который понимать надо как портрет деятельности, находящей и устанавливающей идентичность структур человека и структур идеальных, структур художества.

И уже там было намечено, как эту программу надо выполнять, *как делается портрет художника*. Это тоже можно понять лишь задним числом, в тексте этого, как сегодня выражаются, ничуть не прописано. Но, тем не менее, зная все дальнейшее, можно увидеть, что в этих набросках у Джойса уже намечается и то, как же пишется портрет. Пишется же он вот как.

Личности присуще, прежде всего, качество уникальности. Все мы себя осознаем явившимися однажды и в сугубо единственном экземпляре. Мы ощущаем свою человеческую *единственность*. Это относится к самому *существованию* Личности. И, стало быть, задача портрета – это уловить: ухватить и передать элемент *личной единственности* каждого портретируемого. В чем, где эта тайна уникальности, как она раскрывается?

Первая интуиция Джойса заключалась в открытии неких эстетических форм, в которые мы должны все это перевести. Путь к уникальности, как ему представлялось, кроется в явлении ритма. Джойс был очень музыкальный человек, он жил в *аудиостихии*. Поэтому для него *портрет* лишь по названию, по внешнему словарю нечто из визуального ряда. В действительности же он, в первую очередь, имел в виду ряд звуковой, ряд аудиовосприятия. Как говорят современная психология и современная антропология, все перцептивные модальности или системы репрезентации взаимно переводимы, и потому вполне допустимо говорить о портрете в аудиотерминах, как и наоборот. Джойсу, в частности, было всегда удобно говорить о портрете в музыкальных терминах. Там есть темы, мотивы, ритмы. И вот в ритмах можно найти, можно уловить эту уникальность: какой-то особый, индивидуализирующий ритм, некий изгиб линии. Джойс опирался здесь на идеи классической английской эстетики эпохи Хогарта и Шекспира, когда возникло специальное учение о «линии красоты». Джойс взял это учение и дополнил его представлением о линии красоты как о линии *уникальности*. Должен быть найден уникальный изгиб линии – и он, будучи взят и понят как парадигма, как архетип, как то, что по-английски называется *pattern*, структурная единица, – некоторым образом из себя породит уникальную личность. Главная задача – найти, уловить этот уникальный изгиб, уникальный ритм. Он-то и будет нужным индивидуализирующим началом.

Вот такую задачу поставил уже этот небольшой темный текст Джойса-юноши. И дальше очень цепко, очень неотступно Джойс начал исполнять это задание. Первый его роман как раз и был весьма прямолинейной попыткой подобного исполнения. Хотя текст наброска остался не опубликован, никто не знал, что поставлено такое задание (а кто и прочел, едва ли вычитал бы там его), тем не менее, для себя Джойс знал, что задание таково. И первый его роман был ничем иным как поиском этого индивидуализирующего ритма, некоторого индивидуального изгиба, который, по джойсовской идее, существует в каждом из нас, в каждой личности. Каким-то образом он должен быть найден, уловлен художником и вытасчен наружу в акте художественного выражения, претворен в художественную форму.

3

Итак, «Портрет художника в юности», первый роман Джойса, есть одновременно и первое практическое исполнение поставленного задания. (Элементы этого можно найти и в пассажах «Дублинцев», но их мы сегодня оставим в стороне). Здесь Джойс реально предъявил нам нечто в качестве индивидуального, индивидуализирующего изгиба или ритма, который и заключает в себе уникальность личности, избранной для портретирования. То бишь, в данном случае – личности его самого как юного, становящегося художника. Что ж это за *изгиб*?

Вероятно, многие из вас читали этот ранний роман. В отличие от дальнейших работ, это достаточно легкий текст. Нам он смотрится обыкновенным романом XIX века. На вид там нет ничего особенно трудного или особенно глубокого; это то, что называется *романом воспитания*, романом становления молодого человека. Такой не слишком модернистский писатель как Максим Горький основывал длинную литературную серию под названием «История молодого человека девятнадцатого столетия». На общий взгляд, роман Джойса вполне ложится в эту простенькую трактовку европейской классики XIX века. Однако для автора (а следом за ним и для нас) видно, что в этом с виду обычном романе воспитания скрыто нечто другое: исполнение совершенно индивидуального джойсовского задания – найти и передать в эстетической форме уникальный изгиб личности художника. И когда мы уже *знаем*, как это читать, мы видим, что этот *изгиб* там действительно предъявлен. Притом, ничего этакого таинственного – все оказывается довольно просто. Изгиб оказывается выражен в духовном **переломе** изображенного в данном романе художника. Его уникальным изгибом оказывается испытанная и описываемая в романе *духовная катастрофа* (кризис, перелом, катарсис... – в точности сейчас нет нужды), в результате которой он из пылкого, истово верующего *католика* становится столь же пылким *художником*. Индивидуализирующий изгиб таится в этом переломе – перерождении, имплицитующем трансформацию религиозного субстрата личности в субстрат эстетический. И этот изгиб продемонстрирован явно и наглядно.

Продемонстрирован уже в оглавлении романа. Роман очень просто устроен – пять глав, выстроенных сюжетно, следующих друг за другом по временному порядку. Но если знать все, что за этим стоит, выясняется, что в этой элементарной структуре уже и заложен пресловутый уникальный изгиб. Как построен «Портрет художника в юности»? Вначале идет экспозиция: в двух главах доставляется исходный материал личности. Затем, в главе третьей, эта личность художника представляется как личность *религиозная*. Потом следует глава четвертая, в которой происходит крах, крушение, перелом: совершающийся *момент истины*. И в пятой главе перед нами уже происшедшая трансформация в ее итогах – перед нами личность *религиозная*, претворенная в личность *художественную*. Очевидно, что все описанное рисует

именно некую специфическую жизненную линию в ее критическом повороте, изгибе; и в нем-то Джойсу виделась тайна личности. Таким и бывает индивидулирующий ритм, и в данном случае, это **ритм трансформации** из религиозной стихии в эстетическую. У Джойса все это очень конкретно и очень богато расписано, так что художник (хотя и *в юности*) вполне убедительно демонстрирует нам: религиозный мир можно идентичным образом, практически без утрат, перевести в мир художника, в мир эстетический. При этом догматические положения христианства становятся основоположениями эстетики. В главе третьей юному воспитаннику иезуитских учебных заведений читаются проповеди с изложением католической веры, он размышляет над этими сюжетами. А в главе пятой почти эти же структуры уже предстают перед нами как эстетические. То, что было *религия*, стало *искусство*.

Это и было конкретным примером уникального изгиба, который поймал Джойс. Задание, казалось бы, было выполнено. Но данное исполнение его не удовлетворило.

Следом за первым опытом портрета, сразу, почти без перерыва, начинает создаваться знаменитый «Улисс». Его тоже можно увидеть как опыт **портрета художника**. И, в отличие от следующего текста, «Поминок по Финнегану», где на поверхности портрета уже не видно совсем и никак, для «Улисса» всем роман читавшим (и, тем более, проходившим в семинаре) достаточно ясно, что в романе, со всеми оговорками, можно признать *портрет художника*. Там тот же герой, что в предыдущем романе изображался *художником в юности*. Он себя по-прежнему именуется Художником с большой буквы... Но это еще поверхностные основания. Понять «Улисса» как опыт портрета художника надо гораздо обширнее и глубже. Не потому «Улисс» *портрет художника*, что в нем по-прежнему действует персонаж, описанный как «художник в юности» в предыдущем романе. Отнюдь не поэтому. Но весь «Улисс», от первой и до последней строки, и там, где фигурирует этот герой, и там, где он вовсе не фигурирует, весь «Улисс» как текст, как феномен литературы, есть *портрет художника*. Это очень емкое заявление об «Улиссе»; и о том, *почему и как* «Улисс» есть портрет художника, я и собираюсь говорить остающееся время.

4

Почему Джойса не устроило, казалось бы, вполне удавшееся исполнение творческого задания? А по массе причин оно его не устроило.

Во-первых, по причине чисто *биографической*. Сам Джойс вырос. И к тому времени как он стал писать «Улисса», ему не 22 года, а 32, 35... Создалась дистанция. Дистанция человеческого опыта, дистанция художественного опыта. И он увидел, что художник в юности писал бы совсем не такой портрет, как художник в зрелые годы. И, если угодно, отсюда, из элементарного *возрастного* опыта, и начали выстраиваться, выплывать все новые и все более сложные художественные задания.

Опыт «художника в юности» должен был продолжаться. Как мы знаем, в «Улиссе» по-прежнему фигурирует юный художник. Так было по исходному замыслу. Однако этот материал, связанный с героем-художником (которому автор дал имя «Стивен Дедал», нагруженное многими смыслами), Джойс заведомо не считал исчерпывающим. Он считал, что это продолжающаяся тема, что она еще за ним, и она действительно продолжалась. Но его новый опыт был опытом другого рода. Его нельзя было реализовать в этой же линии – линии Стивена Дедала. Поэтому портрет начал *расщепляться*.

Сначала это был самый простейший род расщепления, как структуралисты выражаются, расщепление в диахронии: на *художника-в-юности*, того же, прежнего Стивена Дедала и на *художника-в-зрелые-годы*, каковым Джойс стал. Возникает

расщепление на двух главных героев, Стивена и Блума. И портрет теперь следует исполнять как-то совсем иначе, уже в силу этого парного расщепления. Что это за портрет? Где должен быть тот уникальный изгиб личности, в чьей личности – личностей стало две...

«Зрелого художника» Джойс даже не стал делать *художником* – во-первых, оттого что это было бы дублирование, во-вторых, оттого что то новое, что в нем добавилось, для него было, в первую очередь, уже не опытом эстетическим, а опытом экзистенциальным и интеллектуальным. Эстетика как таковая, когда он начинал писать «Улисса», пока еще не менялась. И эстетическая задача по-прежнему отводилась тому же самому герою, *художнику-в-юности*, который и в «Улиссе» еще достаточно юн. Новый материал, новый опыт был связан с появлявшимися у Джойса иными представлениями о вещах, о мире, о человеке. Весь этот опыт передавался через образ *Блума*.

Однако задача «портрета» оставалась, и расщепленность служила для нее лишь внешней помехой. В действительности, для Джойса речь шла все о том же выполнении портрета художника, и оба героя в совокупности должны были составить *один* портрет. Но как теперь продвигаться к такому портрету? Где здесь личность? Как находить ее уникальный изгиб? У Джойса начались поиски. Старый рецепт гласил: «смотри в одну личность – конкретно же, в личность собственную, в свой опыт – и улови, где лежит печать глубинного, индивидуального, где проступает специфика личности, ее пути и судьбы.» Рецепт этот осуществился в «Портрете», но больше уже не проходил, ввиду простейшего расщепления в диахронии – расщепления на юного героя и зрелого героя, которые в совокупности все-таки составляли одно лицо. *Одного художника*. Было непонятным, что такое расщепленный портрет. И неизбежно начались поиски иного способа исполнения, который мог бы выразить эту расщепленность.

Джойс начал поиски в сфере языка, в сфере слова, стиля. Достаточно быстро ему стало ясно, что сам факт расщепленности требует не одного стиля, но стилистических испытаний, требует разного письма. Есть письмо Стивена и есть письмо Блума. Но и Стивен и Блум – это один художник, и портрет – один. Поэтому *игра единства и множества*, развертывающаяся на протяжении всего «Улисса», принадлежит к самой сути вещи. Она выполняется в серии самых разнообразных экспериментов с письмом, стилем, структурами художественной формы, и она есть для Джойса далеко не игра, а тяжелый и напряженный поиск: как дать портрет расщепленной личности художника. Если продолжить эту терминологию, должна быть другая *фактура*. Фактура литературного портрета это фактура письма. Джойсу стало ясно, что требуется совсем иное письмо. Решение это складывается и начинает воплощаться в середине романа. «Улисс» – это роман великого *перехода*, когда в конце мы оказываемся совершенно не с тем, с чем начинали, – с другими идеями, другим художественным миром, стилем, другим настроением... Созревшее решение говорит, что портрет расщепленного, по необходимости расщепляющегося, художника, можно писать только в фактуре *сменяющегося письма*. Должны быть разные *голоса*. Расщепленный художник, как мы привыкли выражаться сегодня, уже художник не *монологический*. В исполнении расщепленного литературного портрета с необходимостью возникает элемент *полифоничности, многоголосия*, элемент, по Бахтину, разных *речевых жанров*, которые каким-то образом взаимодействуют, сплетаются друг с другом, переговариваются, перекликаются.

Итак, Джойс начал писать разным *письмом*, разными *стилями*, разными *голосами*. Это и стало ниточкой, которая привела ко всему остальному, к тому огромному

эксперименту, каким, в итоге, и оказался роман. Когда Джойс начал писать разными голосами, для него сразу же назрел следующий шаг. Он увидел: нет ни художественных, ни иных оснований вводить в ансамбль этих голосов некий главный, ведущий голос – такой, который говорит все, «как оно есть на самом деле». Наличие такого голоса было бы ложным художественным решением. Оно делало бы фикцией присутствие всех других. Решать за каждый из голосов, ведущих в тексте свою партию, никто – ни автор, ни герой – не правомочны. Все голоса, все дискурсы должны обладать равными правами и статусом. Это было первым художественным выводом, к которому вела Джойса выбранная им новая манера. Причем, что очень существенно, это был выбор без выбора – Джойс чувствовал, что честное исполнение взятого задания **неотвратимо** вынуждает его к этому. Писание разными голосами влекло, далее, к еще большей художественной новизне. Джойс не хотел нарочитой новизны. У него не было темперамента художника-авангардиста, который экспериментирует ради того, чтобы отличаться от других художников. Его новизна шла сугубо изнутри, по необходимости, вынужденности, идущей от художественного задания. Но тем существеннее и глубже была эта новизна. Нужно было, чтобы разные голоса, речи героев и речи, на которые расщепляется герой, маркировались, помечались какими-то опознавательными признаками. Классическая литература, классический роман не привыкли к подобному письму. Разные голоса, слетающиеся, но меченые разными признаками стилей внутри одного текста, – это новая фактура письма. От художника она потребовала развития совершенно новой техники; однако свои требования возникали и к читателю, к способности его восприятия. Должна была произойти некая трансформация восприятия, его тренинг и переустройство.

Очень рано об этом сказал молодой друг, который появился у Джойса, впоследствии сам знаменитый писатель, Сэмюэл Беккет. Он заметил, что текст Джойса не следует *читать* в обычном, привычном для нас смысле, текст этот для того, чтобы его *смотреть и слушать*. И это был очень точно сформулированный рецепт. Нужно зорко смотреть в текст и находить, как идут в нем эти разные стилистические и речевые голоса, из которых складывается новый вид портрета. И нужно чутко вслушиваться в слова, улавливая как трансформируется слово, как изменяется синтаксис. Нужно смотреть, как в сознании мелькают и переходят одна в другую ассоциации и мотивы, смысловые нити. Специально для этой цели нужно развивать технику пристального слежения за текстом. Это и означает «*смотреть и слушать*». С таким тщанием, такой пристальностью, каких совершенно не требовал классический роман – в том числе и предыдущий роман Джойса.

5

Продолжим наш разговор о том, как в XX веке пишется **портрет художника**.

Портрет оказывается расщепляем самыми разными способами. Однажды начавшись, процесс оказывается цепным и неотвратимым. По нашим выводам, фактура портрета оказывается тем, что, сливая язык зрительный и звуковой, можно назвать вязью, плетением дискурсов, способов речи. Это и есть адекватный взгляд: текст «Улисса» – что это такое? Это вязь, это ковровое плетение речевых нитей.

И отсюда естественно вернуться к другому сплетению. Как с самого начала мы говорили, замысел портрета художника есть замысел не чисто художественный: то, что он замышляет, есть вновь сплетение – или сращение, сочетание – двух видов структур и форм. Конечно, работа происходит в сфере *искусства*, его форм и структур; но в то же время, предмет внимания здесь всегда *человек* – формы, структуры его естества или его существования; и еще непременно – некоторый *акт*, что связывает

первые и вторые, претворяет вторые в первые. То, что в культуре и для нее существует в качестве двух достаточно далеких и раздельных областей – с одной стороны, психология и опыт сознания человека, и, с другой стороны, художественная деятельность и художественный предмет, сфера искусства, – для Джойса существовало в кровной и неразрывной слитости, в связке, которую и осуществляет художник. Художник и есть сама эта деятельная и воплощенная связь; художественный акт есть акт, творящий **изоморфизм** двух видов структур – структур человека и структур искусства. Опыт Джойса революционен и новооткрывающ равно для той и для другой сферы – конечно, для искусства как такового (это обычно и подчеркивают), но в той же мере и для представлений о человеке. Будь то научные представления (ученые могли бы немало почерпнуть у него), или будь то представления личные, которые каждый как читатель может извлечь для углубления своего мировосприятия и своего собственного опыта себя. Об этой психологической и антропологической стороне, о том как Джойс расширяет *наш* опыт, мне бы хотелось поговорить подробнее.

6

Я уже говорил, что текст Джойса требует особого *смотрения*. Затем я заметил, что такого же особого, утонченного требует он и *слушания*. Даже, пожалуй, не такого же, но большего. Джойс требует от нас тренинга, особенной развитости, натасканности восприятий – всех, как говорят в психологии, систем репрезентации. У нас пять чувств, и все эти пять должны *синтетическим образом* участвовать в восприятии феномена Джойсова текста. Но, если все-таки устанавливать между ними какую-то иерархию, какой-то порядок, то у Джойса на первом месте будет *слуховой дискурс*, слуховая модальность.

Джойс, как мы знаем, был полуслеп. Когда он говорит о картинах, это для него фигурально-абстрактный язык, картин он особенно не смотрел. Он жил в слуховой стихии. И настоящие ключи для расшифровки джойсовского письма – всегда через *слушание*. Смотреть, впрочем, надо тоже, подключается все. Хотя Джойс и слеп, но смотреть на его текст надо необычайно зоркими глазами. Однако наибольшее число ключей к пониманию идет через слуховое восприятие. Текст Джойса **обязательно** проговаривать вслух. К сожалению, это относится почти исключительно к тексту оригинала. Сохранить такую же насыщенность именно слухового измерения текста в переводе – друзья мои, тут я должен, увы, развести руками – это практически невозможно. Проговаривать вслух *мой* текст – пользы гораздо меньше (хотя и тут она есть). Я бы вам, для кого Джойс более или менее не мимолетное занятие, все-таки советовал проговаривать вслух английские его страницы. Это очень поучительно. Даже не только «Улисса», но и самый последний, почти уже невозможный для понимания роман «Поминки по Финнегану». О нем Джойс очень серьезно уверял: *нужно только несколько раз прочесть громко вслух каждое место – и непременно поймешь*. Ну, понять все равно не поймешь, но сколько-то и что-то поймешь, во что-то *включишься*. Ты увидишь, что *слуховая стихия* в самом деле **содержательна**. В каких-то случаях, иногда, действительно достигнешь даже и понимания; и во всех случаях честное усилие что-то даст. Именно слуховая стихия – чтобы в этом убедиться, нужно заглянуть немного на территорию лингвистики, потому что здесь уже разговор о языке. Ключевая наука в современной лингвистике, с которой начался весь современный этап языкознания, это **фонология**, наука о *звукообразе*, звуковом образе слова: ключи к языку – в его звучании, и главные структуры языка мы должны уметь улавливать именно *слухом*. И именно так Джойс работает со словом и с языком.

Он был необычайно музыкален. Слух его был обострен и тонок, скажем прямо, аномально. Он слышал в слове столько обертонов, отсылов, отзвуков, сходств, ревербераций, реминисценций... – такое звуковое содержание, которое нам почти недоступно. Это одна из крупных чисто технических причин непонятности Джойса. Ему-то казалось, что стоит только произнести какое-нибудь его словцо – и конечно же, ты услышишь в нем то и это и еще многое. И он, в отличие от нас, действительно всё это слышал. Но здесь нет дихотомии – либо слышишь, либо не слышишь, нет априорного барьера. Попросту можно и нужно себя воспитывать. Это и есть **культура**. И культура XX века говорит, что воспитывать себя нужно не по линии «идейного содержания», но по линии всех измерений естества и сознания, которые нам даны в дорогу, измерений нашего личностного мира. А в числе этих измерений, прежде всего, – пять модальностей восприятия, пять наших систем репрезентации. Человек должен уметь культивировать их. Я немного впустую эти гимны говорю, потому что современное молодое поколение и так гораздо больше и обостренное живет в аудиостихии, нежели люди предыдущих поколений. Это происходит за счет важных и обедняющих утрат другого содержания культуры; но то, что важен тренинг восприятий, и, в частности, аудио-восприятие гораздо важнее, чем это считалось раньше, – этого я могу уже не доказывать, это каждодневная практика сегодняшней молодежи.

В культуре XX века Джойс был одним из тех, кто не только указывал важность обострения и расширения восприятий, но и действительно подводил, учил, толкал к ним. И «Улисс» – текст, который автором наделен такую функцией и способностью тренинга восприятий.

Разговор о Джойсе – это всегда переходы – поговорил сколько-то об эстетических структурах, пора оглянуться и понять – это у Джойса непременно значит нечто о человеке. Поговорил сколько-то о человеке у Джойса, оглянись опять – ты обязательно сказал нечто и об искусстве, эстетике. И именно потому наша тема «портрет художника» лучше всего выражает Джойса, что в ней нераздельно спаяно и то, и другое. Каким же в итоге получался **портрет художника**? Роман должен был показать, остается ли верным предшествующее решение, возникает ли в новой ситуации портрет – вновь на основе некоторого уникального изгиба личности, ее индивидуализирующего ритма. Если все расщепляется, роман пишется разным письмом и есть лишь вязь разноречащих, но равноправных голосов-дискурсов – останется ли это индивидуализирующее начало? Останется ли ключом к портрету то же самое – уникальность личности, схваченная и выраженная в некоем структурном праэlemente?

«Улисс» – роман-испытание, роман-поиск: прежнее решение поставлено под вопрос. Притом важно, что в ранних эпизодах Джойс еще не сомневался в этом решении; и подвопросность, открытость назревают и появляются как еще одно расщепление, расщепление сознания самого художника – *исполнителя портрета*. К середине романа (хотя он и имел твердый план) уже сам автор не знает, что он пишет и как напишется, как он исполнит свое задание. Задание оказывается двунаправленным, обоюдным: в ходе исполнения портрета художник изменяется (исполняется) сам – и, в известном смысле, оказывается исполняем им.

Сквозь «Улисса» проходит, варьируясь и повторяясь, одна из формул античной мысли, обоюдная формула – **действовать и претерпевать**: самому действовать, но и оказываться предметом воздействия. Из этого состоит человеческое действие самореализации: мы должны побывать в обеих ролях; мы должны быть действующими, но равно и должны быть претерпевающими. Так вот, это и происходит в «Улиссе.» Автор здесь и действующий и претерпевающий.

В девятом эпизоде, «Сцилла и Харибда», Стивен подстегивает себя, произнося в уме Аристотелев, а позднее воспринятый Фомой Аквинским, девиз «*действуй и испытывай воздействие*», не забывай ни того, ни другого. Именно в такой полностью человеческой роли и оказывается здесь автор – художник, художник, что пишет **портрет художника**, автор «Улисса.» Он испытует реальность и оказывается испытываем ею. Что ж получается?

Получается неутешительный вывод. Где-то во второй части романа – трудно сказать, где совершается это преломление, в точности мы не увидим этого момента – совершается перелом: когда мы находимся уже ближе к концу романа, мы определенно знаем, что решение свершилось – решение о портрете, о человеке, об искусстве. И это решение негативное. Прежняя интуиция не подтвердилась. Портрет не написать так, как Джойс думал его написать. Чаемого *индивидуального изгиба* не обнаруживается.

И нам сегодня, в свете всего опыта культуры XX века, согласиться с таким выводом легче легкого. Мы сразу кивнем, что так оно и гораздо естественней. Почему это нужно считать ритм несущим, заключающим в себе человеческую уникальность? Каким образом он может в себе заключать индивидуальность? На ритм сегодня мы смотрим совершенно иным образом – ритмы не индивидуализующее начало в реальности, но обезличивающее. Они несут в себе что-то всеобщее. В сегодняшних компьютерах есть элементарная программка – «биоритмы», имеющая очень мало вариаций. Включишь ее, и можно посмотреть свои биоритмы. Какая в этом индивидуальность, где она? Ее нет. Ритмом ее не уловишь. Ритмы – это начало *универсализующее*, они не открывают тайн уникальности. Сейчас нам это сказать очень просто, и мой пример кажется весьма плоским, лишним: чего в открытые ворота ломиться? Но при всем том – этот вывод и есть один из главных в «Улиссе»: таким путем уникальность личности не раскрыть; а никакого иного пути не дано, если мы полагаем, вслед за Джойсом, что в художественную фактуру претворено всё личностное и антропологическое содержание, ничто не упущено и не оставлено в стороне. И это значит, что позитивного решения просто нет. Личности нет здесь, и ее нет нигде. Человека нет. Это есть вывод в пользу антиантропологической антропологии и эстетики. В пользу *модели разложения*, которая все последние десятилетия доминирует в культуре.

Равным образом, как в художественной теории и практике, так и в проблемах антропологии, мы развиваем и эксплуатируем *негативные сценарии*. Те, кто читали Мишеля Фуко, одного из крупнейших французских философов последних десятилетий, знают: там у него отчетливо изложено многое из того, что я излагаю вам на примере Джойса. Ибо в крупном у них (и далеко не только у них) речь об одном и том же: в своем опыте, в своем поиске искусство и культура XX века с известной необходимостью приходят к антиантропологическому сценарию. Так получается – нарочно этого никто не хотел. Мы приходим к моделям разложения. Именно это и реализуется в ходе «Улисса». Можно добавить, что это своеобразно отражается в культурном процессе. Последние десятилетия европейской культуры носят нетворческий, откровенно эпигонский характер. Ничего кардинально нового не добавляется ни в искусстве, ни в науке (если не говорить о естествознании), зато большие идеи и открытия, что были сделаны прежде, измельчаются и тривиализуются. Природа человека сборна, в ней нет никакого неразложимого, аутентично-человеческого ядра, и искусство должно представлять не цельный, как думалось ранее, образ человека, но должно давать дробную и разложенную действительность человека и мира – действительность, рассыпающуюся на множество абсолютно равноценных и равно-

правных аспектов, лишённую всякого единящего, центрирующего стержня и нерва. Для многих работающих в современной культуре этот вывод прозвучал индугенцией. В рассыпающейся действительности легче работать и гораздо возможнее преуспеть ленивому и бездарному. В прежней модели требовалась гораздо большая доля честного труда, профессионализма, протирания штанов; нагляднее были критерии, выше планки. Сегодня можно создавать себе имя и место в культуре с гораздо более слабыми данными и с меньшим трудом. Грань между оригинальным вкладом и комбинированием уже сделанного другими никогда не была стерта до такой степени.

7

Вывод тривиализовался. Но давайте взглянем свежими глазами – каково было тем, кто впервые это на своей шкуре открывал. Опыт отсутствующей, расплывающейся природы человека Джойс открыл в процессе писания своего романа, совершенно этого не желая. И это был страшный опыт – в подлинном смысле слова, без риторического нажима. Это был опыт люциферический и трагический. В более объективных терминах, это то, что в философии называется *предельным опытом*. Чтобы открыть, что *человека нет*, требуется дойти до границ, до предела человека. И только тогда ты сможешь честно сказать: да, действительно нет. Потому что я дошел до предела человеческого опыта, и это то, что я могу сказать дойдя до предела. А не дойдя до предела, я бы не имел права сказать этого.

В процессе исполнения «Улисса» опыт художника самоопределяется к тому, чтобы стать предельным опытом – и становится таковым. Вслед за тем, став предельным, опыт самоопределяется к тому, чтобы оказаться *опытом с негативным исходом*. В предпоследнем эпизоде романа совершается разложение человека: человек обобщается, универсализуется и оказывается сборной конструкцией из кирпичиков. Это и есть та антропологическая реальность, к которой предельный опыт приводит как художника, автора, так и его читателя. То, что я говорил о тренинге восприятия, прямо относится к теме предельности. Мы входим, внедряемся в текст, в художественную реальность, на предельных способностях нашей перцепции – видео, аудио... Тактильная, вкусовая составляющие тоже причастны. Испытываются чувства, от них требуется предельное напряжение, чтобы воспринять в осмысленной полноте всю темноту, всю вязкость и плотность плетения речевой фактуры, осуществить различение и идентификацию голосов-дискурсов. И когда мы входим в эту дискурсивную вязь, идентифицируя все ее элементы, то на месте человека, на месте *портрета*, и обнаруживаем сборную конструкцию.

На протяжении романа можно детально проследить, как в разных своих аспектах опыт приближается к предельности. Что такое предел письма? Он соответствует приближению к деконструкции сознания, когда опыт начинает граничить с опытом безумия. В «Улиссе» можно найти элементы этого. Предел языка и речи – когда язык разлагается и распадается, фраза уходит в бессвязность, слово уходит в распад, в смешение и наложение слов из разных словарей, регистров, разных тональностей и стилей речи. Это – опыт разрушения логических, лингвистических структур и связей. И до этой предельности, как мы знаем, «Улисс» доходит тоже. Путь честно пройден до предела, и на пределе обнаружено – природа человека, портрет человека оказываются опытом разложения.

Но что такое разложение – чистая разложенность, множественность? Знающие философию немедленно скажут, что чистая множественность есть не что иное как ничто. Множественность, лишённая элемента цельности и единства, *небытийна*.

В число признаков бытийствующего (присутствующего, являющегося, наличествующего) с непеременимостью входит элемент (предикат, как говорят философы) единства и цельности. Если этого нет, то нет реальности, нет бытийствования; и художественная ткань романа – это ткань ухода в *ничто*, во *тьму*.

Язык тьмы и света – еще один адекватный язык для бытия и небытия. Тема тьмы – одна из сквозных тем «Улисса», которая проходит в романе, неуклонно нарастая и достигая полного господства: близясь к завершению, роман полностью уходит во тьму. В буквальную ночь, в фигуральную ночь, в несвязное бормотание. Все это и составляет *негативное художественное решение*. Опыт о человеке привел именно к такому исходу.

8

Пора, однако, с сомнением окинуть взглядом наш собственный «портрет художника» – портрет Джеймса Джойса, выступающий из нашей реконструкции его замысла и его пути. В противоположность Джойсову опыту портрета (и автопортрета), наш портрет как будто бы обладает совершенной графической четкостью. Джойс пришел к разложению и исчезновению человека, равно в своей антропологической модели и художественной практике; пришел к негативному сценарию и утверждению тьмы и ничто. Правда ли всё это? – Правда; но не вся правда. Все эти мотивы и выводы у нашего автора, бесспорно, есть; и, тем не менее, он от этого отнюдь не становится идеологом антиантропологии и глашатаем тьмы. Напротив: достигая названных выводов, он не только не пускается их декларировать и пропагандировать, но дополняет иными, противоположными мотивами. Как усердно подчеркивают специалисты по Джойсу, в романе выдвигается и немало позитивных человеческих ценностей, немало светлых, а не темных начал; нам напоминают об отрицании насилия и жестокости, об одобрении сочувствия и участия, о важной роли любви, и особенно – о финальном «да», замыкающем роман. Все это есть тоже; и это значит, что графическая четкость нашего портрета обманчива.

То, чем в «Улиссе» сменяется (постепенно, исподволь) ранний вариант «портрета художника», – это не одностороннее утверждение «сценария разложения и тьмы», а нечто иное, более сложное. В его предельном опыте Художнику открывается этот сценарий; но он отнюдь не возвещает его как новое откровение и полноту истины, не делается его проповедником и/или идеологом. Вместо этого, он оставляет место иному, оставляет место сомнениям – и отказывается от окончательного выбора. Такой выбор не делается никогда, нигде, вплоть до конца романа – и конца жизни. И это значит, что *ситуация выбора, ситуация подвижности, подвешенности фундаментального художественного и антропологического решения закрепляется в качестве перманентной, в качестве бытийной ситуации человека*.

Отсюда вытекает одна из самых характернейших особенностей джойсовского письма, которую специалисты по Джойсу называют иногда «стратегией ускользания». Джойс ничего не утверждает окончательно. И, в том числе, самого себя. Нет никаких заветных тезисов, которые он бы пропагандировал и на которых настаивал безоговорочно. Он по внешности выдвигает тезисы, делаются определенные позитивные утверждения, защищаются идеи, принципы... Но если внимательнее взглядеться – тот же самый Джойс, в том же тексте их немедленно отменяет, подрывает, разрушает. Нет такой идеи или такой техники, которые только утверждались бы, но не подрывались. Явно или завуалировано Джойс всегда ставит под сомнение любое из собственных решений, любую из собственных позиций; вводит элементы, противоположные им, идущие вразрез с ними. Это напрямую соответствует ситуации

перманентно дрящегося, подвешенного выбора; соответствует видению способа человеческого бытия как онтологического раздвоения, бифуркации. Мы ни на чем не можем остановиться. Мы ничего не можем утверждать, одновременно не отменяя и не подрывая. Это и есть *стратегия ускользания* Джойса. Чтобы не оставаться голословным, рассмотрим один пример.

Понятно (и много раз отмечалось), что джойсовы методики разложения, джойсово представление реальности человека и мира как набора – по его словам – «космических, физических и психических эквивалентов» обнаруживают явную близость к структурализму, к структуралистским моделям. Именно эти модели разлагают человека и его мир на кирпичики-первозлементы, фундаментальные бинарные оппозиции... Именно в них антиантропологическая стратегия – человека как первичной цельности и единства, будь то исходного или финального, телеологического, здесь нет. Казалось бы, Джойса действительно можно видеть как предшественника структуралистов, который выдвинул структуралистскую модель человека задолго до научного структурализма, последовательно развил ее и провел. Особенно, кстати, ярко структуралистское устройство выступает у женщины, она у Джойса – существо структуралистское *par excellence*. Богатый дискурс менструации в «Улиссе» – образцовый дискурс редукции к «космическим эквивалентам»: здесь женщина в этой ее интимной функции (по роману, едва ли не важнейшей в ее природе) – «раба лунная», а весь род женский отправляет данную функцию синхронно по команде Луны... И все же еще не следует заключать, что наш художник – в своем роде, первый ортодоксальный структуралист. Сделать подобный вывод все же нельзя. Элементы структуралистской модели у Джойса многочисленны, он сам видел их, сознательно их вводил – «Итака», скажем, совершенно определенно структуралистский эпизод. Но тот же Джойс, непременно и неуклонно, ту же модель подрывал и разрушал. Далеко не сразу мои коллеги, специалисты по Джойсу, разобрались, что не утверждает он структурализма. Он в той же мере и разрушает его. Чем же он его разрушает?

– Другой техникой, которая в современном искусстве также вполне известна: разрушает он его *«серийной стратегией»*, которая отнюдь не то же, что структуралистская. Те из вас, кто знаком с современной музыкой, знают, что есть такой род музыкальных текстов, который строится особым, своеобразным путем из серий. Это тоже разложение на какие-то элементы и блоки, но это разложение не структуралистское, а идущее много дальше. Структурализм разлагает на *значимые* элементы, его типичные бинарные оппозиции – чет/нечет, небо/земля, смерть/жизнь.... Элементы этих оппозиций – элементы с самым насыщенным смысловым содержанием: это первозлементы смысла, начала, сущности. То, что для античного мирозерцания было *стихиями*. В этом плане, структурализм вполне следует в общей линии европейской мысли, привыкшей сводить все к стихиям, или к атомам, или к началам... Что значит структуралистское разложение? Это значит, что мы из какой-то системы фундаментальных знаков, смыслов черпаем первозлементы, базовые знаки, и по этим знакам разлагаем реальность – человека, произведение искусства, что угодно.

Сериальное искусство никакой знаковой системы знать не желает. Ее нету. Берется совершенно любой элемент: звук, с которым не связывается никакого содержания, такт, хруст, случайное звуко сочетание, все что угодно... Строятся приумножения, строятся серии – сколько-то таких произвольных, ничего не значащих (это принципиально!) единиц, сколько-то таких... Это тоже эстетическая стратегия. И по закону изоморфизма, закону «портрета художника», это равным образом должна

быть и антропологическая стратегия, какой-то за этим должен стоять образ человека. Можно видеть сериального человека – и это уже пострашнее структуралистского: человек, который разлагается не на смыслы, не на знаки, а просто на серии. Скажем, серии сериала «Санта-Барбара.» И больше ни на что. А поскольку серии этих сериалов нельзя считать никакими знаками никакой осмысленной знаковой системы, то это уже... *финиш*.

9

Да, такая сериальная стратегия у Джойса есть тоже. Она подрывает структуралистскую. И обратно. Ни на чем остановки нет. В наиболее развернутом, полном виде этот круговорот подрываний и парад ускользаний представлен в последнем, финальном опыте портрета художника, в «Поминках по Финнегану».

Там представлено сериальное разложение письма, языка: это сегодня установлено лингвистами с доподлинной научной отчетливостью. Полвека должно было пройти, чтобы принципы абсолютно непонятной, загадочной работы, которую Джойс производит в «Поминках» с языком, мы смогли бы наконец опознать как принципы сериального разложения. Сохраняя верность замыслу «портрета художника», роман исполняет двойственное задание, представляет определенную эстетику и определенную антропологию. Художественное задание связано, прежде всего, с языком; «Поминки» – роман о языке, о финале языка. Что ж до антропологической задачи, то, в дополнение к разложению человека, достигнутому уже в финале «Улисса», последний роман предпринимает – и ставит на первый план – разложение истории; по полупутливой формуле самого автора, «Поминки» – «всемирная история».

При этом, в разложении истории доминируют не сериальные, как в разложении языка, а структуралистские принципы; и однако вновь в соответствии с главными установками Джойса, между системами эстетических и антропологических структур – в данном случае, структур языка и структур истории – утверждается некоторое тождество. Природа его таинственна, но нечто о ней раскрывает мотив *ночи и тьмы*, настойчиво акцентируемый в «Поминках»: как мир языка, так и мир истории оба суть – мир ночи и тьмы. Таков последний джойсовский опыт портрета художника. Как видим, роман можно по праву счесть таким опытом. Здесь есть по-прежнему система эстетических форм (хотя это уже не столько формы, сколько продукты их разложения, или антиформы), есть система форм антропологических, форм истории в данном случае (это тоже скорее антиформы) и есть художественный акт, который утверждается как связь, как установление между ними тождества. Но это – такой портрет, который только сейчас, в свете непросто восстановленной нити творчества, мы можем назвать *портретом* и опознать как *портрет*. Это портрет, дошедший до абсолюта неузнаваемости, портрет в абстрактном жанре. Или, быть может, **портрет тьмы**: то бишь человека как детища и воплощенья тьмы.

10

История в последнем романе представлена, как мы сказали, не столько сериально, сколько структуралистски. Это очень любопытная модель структуралистской истории. Джойс и здесь не может быть просто структуралистом, подрыв и ускользание непременны, и они крайне оригинально проявлены здесь. Модель истории в «Поминках» буквально не что иное как... **квадратура круга**.

Еще в «Улиссе», в порядке постоянной джойсовской *шуткосерьезности*, сообщается, что герой его Блум отдал в юности приблизительно год своей жизни попыткам построения квадратуры круга. Его подкупало то, что за нахождение квадратуры круга

какой-то английский журнал или эксцентричный миллионер объявил огромную премию. Меру того, что такое Джойсова шуткосерьезность, можно хорошо почувствовать, если мы увидим, что сам Джойс в последнем своем романе, который он писал семнадцать лет, именно произвел квадратуру круга. Даже не претендуя после этого на премию, которая, кажется, действительно была в Англии объявлена.

Всегда говорят, что в «Поминках по Финнегану» – циклическая круговая модель истории и что он ее позаимствовал у известного итальянского философа XVIII века Джамбатисты Вико. Это история, которая развивается как повторяющиеся циклы, где конец совпадает с началом, и лишь событие перехода к следующему циклу отмечается ударом грома. Все это в самом деле реализуется в «Поминках по Финнегану». И, как полагается у Джойса, отражается в художественных структурах: роман этот начинается серединой фразы, а недостающее начало этой фразы – конец романа. Текст, таким образом, замкнут в совершенное кольцо. Итак, история представлена по Вико, круговым образом, равно как и структура художественной формы. Но ничуть не менее явственно, история в «Поминках» реализуется как квадрат. Это роман, где всерьез проводится магия чисел; главное число здесь четверка, квадрат, и история здесь также подчинена парадигме квадрата. Ей управляют четыре злых старца, которые время от времени появляются, чтобы заявить не только о себе, но и о квадратной, четверной структуре истории. Они же четыре евангелиста, они же четыре стихии мироздания, античная тетрактида. Квадратность истории и мироздания проводится в романе настойчиво и прямолинейно, притом, что сам роман остается и круговым. Так что, в итоге, роман действительно есть квадратура круга; достаточно всерьез, в научно-структуралистском смысле, он – и круг, и квадрат. И это значит, что древнюю задачу квадратуры круга Джойс подает нам как проблему современной мысли, современной философии. В выстраиваемом контексте, квадратура круга – не что иное, как *деконструкция*. Круг, подрывающий, отменяющий квадрат, и квадрат – как отменяющий и подрывающий круг. Парадигма круга *деконструирует* парадигму квадрата и наоборот, за счет их одновременного присутствия и воплощения в одном и том же явлении.

Все это – та же Джойсова стратегия ускользания. Он в очередной раз ускользает от однозначности, от того, чтобы его сочли человеком, который выдвинул некое решение и на нем успокоился. Так он делал всегда.

Здесь значима и сама жизнь художника, его судьба. Если философ должен своею жизнью осуществлять свое учение, то для художника последняя верность себе – жить так, как писал, жить по своему письму. И в пути Джойса, в самом его финале, можно увидеть одно по-джойсовски неподражаемое свидетельство этой верности. Лючия, дочь художника, была психически больна, безумна. Она присутствовала на похоронах отца; и, стоя над раскрытой могилой, куда только что опустили гроб, она вдруг громко произнесла: **Что этот идиот там делает? Когда он вздумает вылезти оттуда?** Она не сомневалась в том, что происходящее – только еще одно ускользание Джеймса Джойса.

Лекция опубликована в литературно-философском журнале «ТОПОС» <http://www.topos.ru>
4/02/03, <http://www.topos.ru/article/869>
6/02/03, <http://www.topos.ru/article/873>