Наталья Ламеко

МЕТАМОРФОЗА КАК ЭЛЕМЕНТ МИФОПОЭТИКИ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Творчество классика модернистской литературы Джеймса Джойса находится в тесном взаимодействии с культурой предшествующих эпох. В отличие от радикальных авангардистов, призывавших порвать с ней, ирландский писатель принадлежит к авторам, не разрушающим, а переосмысливающим традицию и обогащающим искусство новыми приемами и художественными средствами.

В своих произведениях Джойс прибегает к мифологии как богатейшему источнику сюжетов, мотивов и образов. Обосновывая актуальность такого подхода в романе «Улисс» (*Ulysses, 1922*), другой классик модернизма Т. С. Элиот так объясняет эксперимент ирландского автора: «Используя миф, постоянно выдерживая параллель между современностью и античностью, г-н Джойс прибегает к методу, которым следовало бы воспользоваться и другим. И они при этом были бы подражателями не более чем ученый, который применяет открытия Эйнштейна для осуществления своих собственных, независимых дальнейших изысканий. Просто это способ взять под контроль, упорядочить, придать форму и значение необозримой панораме пустоты и анархии, каковой является современная история» [7, 226]. Практически во всех значимых произведениях писателя можно обнаружить обращение к тем или иным мифологическим системам (античная, кельтская, германо-скандинавская, библейская и др.) как на концептуальном, так и на формальном уровнях.

В мифопоэтике Джойса особую роль играет метаморфоза. Этот феномен отражен в мифологических представлениях разных народов (многочисленные превращения богов и героев), а также в большом количестве художественных текстов разных эпох, как базирующихся на мифологических источниках (например, «Метаморфозы» Овидия), так и напрямую не связанных с ними («Превращение» Франца Кафки). В прозе Джойса представлены разные типы метаморфоз. Классифицируя их, можно предложить такие понятия, как эпифаническая метаморфоза и трансгрессивная метаморфоза. Данные дефиниции характеризуют два наиболее важных в контексте всего творчества автора варианта превращений.

Первый тип метаморфоз (эпифанические) особенно заметен в сборнике рассказов «Дублинцы» (*Dubliners, 1914*) и романе «Портрет художника в юности» (*A Portrait of the Artist as a Young Man, 1916*). Он непосредственно связан с эпифанией – понятием, исключительно важным в эстетике Джойса. В первоначальном значении этот термин обозначает христианский праздник Богоявления; в творчестве ирландского классика и других модернистов он приобретает новое звучание и означает испытываемое героем внезапное озарение, в корне меняющее всю его последующую жизнь.

К эпифаническим метаморфозам можно отнести духовные «превращения» Стивена Дедала, протагониста «Портрета художника в юности», и персонажей сборника рассказов «Дублинцы». В результате какого-либо события или размышления, разговора герои этих произведений Джойса переживают состояние инсайта. Откровение о смысле их жизни не позволяет им комфортно существовать в рамках былого, они вынуждены искать новую дорогу.

Самый известный герой, переживающий метаморфозу-эпифанию, – Стивен Дедал, alter ego самого Джойса. В результате пробуждения чувственности и встречи с незнакомкой на берегу, он вдруг отчетливо понимает, что казавшийся ранее единственно правильным путь служителя церкви не для него. Также он осознает, что не способен служить и подчиняться каким-либо канонам в принципе. Единственно важным для юноши теперь является искусство, которому он решает посвятить свою судьбу: «*His soul had arisen from the grave of boyhood, spurning her graveclothes. Yes! Yes! Yes! He would create proudly out of freedom and power of his soul, as the great artificer whose name he bore, a living thing, new and soaring and beautiful, impalpable, imperishable*» [8, 193] («*Душа его восстала из могилы отрочества, стряхнув с себя могильные покровы. Да! Да! Да! Подобно великому мастеру, чье имя он носит, он гордо создаст нечто новое из свободы и мощи своей души – нечто живое, парящее, прекрасное, нерукотворное, нетленное*» [3, 236]). На философском уровне Джойс проводит идею об одной из самых удивительных метаморфоз в мире – превращении бесплотного сгустка мысли, творческой энергии в бессмертные произведения искусства.

В финальном рассказе сборника «Дублинцы» «Мертвые» (*The Dead*) герой Габриел Конрой тоже переживает эпифанию, оказывающую влияние на его мировоззрение. Однажды он узнает, что много лет назад некто Майкл Фюррей не побоялся смерти из-за любви к его будущей жене. И Габриел понимает, что, несмотря на внешний успех, его жизнь пуста, так как ему никогда не были известны столь сильные чувства. И он признает, что ценность жизни измеряется не только признанием в обществе, размеренной чередой праздников и будней, спокойствием. Она в гораздо большей степени зависит от способности любить и жертвовать собой ради чего-то высшего, составляющего смысл бытия: «*One by one, they were all becoming shades. Better pass boldly into that other world, in the full glory of some passion, than fade and wither dimly with age <...> Generous tears filled Gabriel's eyes. He had never felt like that himself towards any woman, but he knew that such a feeling must be love*» [9, 255] («*Один за другим все они станут тенями. Лучше смело перейти в иной мир на гребне какой-нибудь страсти, чем увядать и жалко тускнеть с годами <...> Слезы великодушия наполнили глаза Габриела. Он сам никогда не испытывал такого чувства, ни одна женщина не пробудила его в нем; но он знал, что такое чувство – это и есть любовь*» [2, 340-341]). Среди других значительных событий, спровоцировавших перемены во внутреннем мире героев сборника, – столкновение мальчика с феноменом

смерти в рассказе «Сестры» (*The Sisters*), внезапное осознание Крошкой Чендлером ущербности своей жизни в сравнении с успехом старого друга («Облачко» (*A Little Cloud*)), запоздалое раскаяние мистера Даффи в отсутствии смелости ответить на чувство полюбившей его когда-то миссис Синико («Несчастный случай» (*A Painful Case*)).

Другой тип метаморфоз – метаморфозы-трансгрессии – присутствует в поздних, ставших классикой экспериментальной прозы XX века, романах писателя «Улисс» и «Поминки по Финнегану» (*Finnegans Wake, 1939*). Эти превращения гораздо больше связаны с мифологией, нежели метаморфозы-эпифании, так как ассоциативно отсылают к многочисленным трансмутациям мифологических героев. Превращения подобного рода можно объяснить с помощью важного в постмодернистской философии и синергетике понятия «трансгрессия». Согласно М. А. Можейко, этот термин обозначает «феномен перехода непроходимой границы, и прежде всего – границы между возможным и невозможным <...> Согласно концепции трансгрессии, мир наличного данного, очерчивая сферу известного человеку возможного, замыкает его в своих границах, пресекая для него какую бы то ни было перспективу новизны. Этот обжитой и привычный отрезок истории лишь длит и множит уже известное; в этом контексте трансгрессия – это невозможный (если оставаться в данной системе отсчета) выход за его пределы, прорыв того, кто принадлежит наличному, вовне его» [6, 842]. Конечно, в мифологической картине мира сфера возможного исключительно широка, в некоторых случаях сложно определить то или иное превращение как трансгрессивное. Рамки допустимого здесь достаточно условны, подтверждением чему служат деяния разных мифологических персонажей. Тем не менее, здесь тоже есть пределы вероятного, особенно заметные в связи с крайне важным в разных мифологических системах понятием рока. Например, пророчество о Рагнарёке (гибели богов и мира в германоскандинавской мифологии) значительно ограничивает возможности даже сильнейших: что бы они ни свершили, судьба предначертана и выход за ее пределы невозможен. В системе координат реального бытия все, безусловно, иначе: иногда минимальное нарушение границ конвенционального может считаться трансгрессией. Особое внимание привлекают в данном случае трансформации героев в произведениях, не относящихся к фантастической литературе.

Среди наиболее заметных трансгрессивных метаморфоз в прозе Джойса – превращения Леопольда Блума в 15-м эпизоде «Улисса», а также растворение Иэрвикера из «Поминок по Финнегану» во множестве людских ипостасей. В результате происходящего обличье героев меняется, их тела подвергаются мутации, а сами они делают нехарактерные для себя поступки. Так, довольно скромный рекламный агент Блум творит чудо, уподобляясь Христу; превращается в женщину; влияет на важнейшие процессы во вселенной (обращает вспять прилив и затмевает солнце). В плане поэтики его метаморфозы напоминают описания мифологических героев в процессе свершения ими какого-либо деяния (например, героя уладского цикла

ирландской мифологии Кухулина, сильно менявшегося в обличье во время сражений). Поскольку цель Джойса – максимально точно воспроизвести в романе географический облик и духовную атмосферу Дублина 1904 года, происходящее с Леопольдом изумляет и озадачивает. Палитра возможностей простого смертного оказывается значительно богаче, чем можно представить, а границы отдельного города расширяются до мирового уровня. Конечно, в философском романе, каковым является «Улисс», все это объяснимо: автор стремится создать образ универсального человека, а также размышляет о способности личности покидать пределы установленного и достигать немислимого. Доказывая эти идеи, писатель не просто философствует, но и моделирует разного рода трансгрессивные ситуации и состояния.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что эпифанические метаморфозы происходят исключительно в духовной сфере, на интеллектуальном уровне, а трансгрессивные затрагивают, в первую очередь, телесность человека, однако могут быть связаны и с изменениями внутреннего характера. Но есть еще один тип трансгрессивных метаморфоз, связанный с переходом за пределы человеческой сущности, когда пространство личности расширяется за счет слияния ее с окружающим миром. Так, героиня «Поминок по Финнегану» – женщина-река Анна Ливия Плюрабелль, обладающая амбивалентной природой. С одной стороны, это жена трактирщика Иэрвикера, с другой, – персонификация дублинской реки Лиффи. Прибегая к технике создания гибридных образов, Джойс так выстраивает повествование, что описание внешности и жестов героини напоминает описание бега речных волн: *«Well, arundgirond in a waveney lyne aringarouma she pattered and swung and sidled, dribbling her boulder through narrowa mosses, the diliskydrear on our drier side and the vilde vetchvine agin us, curara here, careero there, not knowing which medway or weser to strike it, edereider, making Chattahoochee all to her ain chichiu, like Santa Claus at the cree of the pale and puny, nestling to hear for their tiny hearties, her arms encircling Isolabella, then running with reconciled Romas and Reims, on like a lech to be off like a dart, then bathing Dirty Hans' spatters with spittle, with a Christmas box apiece for aisch and iveryone of her childer, the birthday gifts they dreamt they gabe her, the spoiled she fleetly laid at our door!»* [10, 209]. Кроме неустойчивого статуса героини, этот фрагмент текста, как и роман в целом, раскрывает трансгрессивную природу смоделированного автором художественного языка «Поминок по Финнегану». Нарушая базовые нормы английского, Джойс создает новые лексемы на основе морфем из разных языков и диалектов, экспериментирует в области синтаксиса. В последнем произведении писателя сам язык переживает грандиозную метаморфозу, утрачивая коммуникативную функцию и превращаясь из средства создания текста в эзотерическую систему символов, прочтение и расшифровка которой – исключительно сложное, а порой и невозможное занятие. Свидетельство тому – проблема перевода на другой язык. Разные переводчики обращались к этому тексту, например, Анри Волохонский предложил русское переложение отдельных отрывков в книге «Уэйк

финнеганов» [5]. Однако результат такой работы часто представляет скорее интерпретацию, собственное творчество по образцу джойсовского, нежели точный перевод. В качестве примера можно продемонстрировать, как вышеприведенное описание Анны Ливии выглядит в переводе Константина Беляева: «*Что ж, вкрудавкрур, аромарна волномью болтала сигала сбегала, гаалькой бия чрезо мииса тесниндол, друкьяр на нашей стуроне и о, врагинд непрутив нас, курар там, карьер сям, не зная ни руса, ни хлызнуть уда б, либолаба, чичадам чатташушуча, Санта Клаусом бледных да бедных близ криз, чутчайшею во янцзыцех, Изолабеллу обьяв, то с Ромаасом Реймсом чурмир понесая рука об руку, влетя вдруг, слетя взбалмуша, то руйки грязнульм омывая слюплюнно, с сунжачком Рождесна реутишкам ея, дары к гибелинам ея, сладки флитки-то клала у нашей двери!*» [1]. Очевидно, что в целом авторская художественная стратегия – использование гибридной образности и созданиеokkaционализмов – сохранена, но конкретные вербальные конструкторы утрачивают изначальное значение и обретают иные смысловые оттенки.

Кроме показа разного рода превращений, Джойс в своем творчестве прибегает к рефлексии об изменчивости и зыбкости объектов окружающего мира, явлений, состояний. Метаморфоза становится центральным концептуальным понятием 3-го эпизода «Улисса» («Протей»). Переводчик текста Сергей Хоружий так определяет его тематический план: «Лейтмотив эпизода – протеизм, бесконечные метаморфозы вещей, существ, идей, слов. Можно понимать этот мотив и крупней: как протеичность не только элементов реальности, но реальности как таковой: Протей – интеллект и Протей – художник здесь без конца заново изобретают, пересоздают *себя вместе с окружающим* (граница между внутренним и внешним миром снята)» [2, 698]. Это один из наиболее философски насыщенных фрагментов произведения, что неудивительно. Главный герой здесь все еще Стивен Дедал (Блум появится лишь в 4-м эпизоде). Это интеллектуал, художник, рассуждающий как о своей жизни, так и о природе вещей, основах вселенной. Одно из самых глубоких его наблюдений касается непрерывного потока метаморфоз жизни и смерти, их взаимопревращений и постоянной борьбы. Наблюдая на берегу моря за бесконечным ходом волн, удрученный собственным горем (смерть матери) и осознанием своей вины (отказ помолиться у ее смертного одра), Стивен все время возвращается к ее образу. Квинтэссенцией его душевных и духовных переживаний становятся мысли о диалектике бытия и небытия: «*Mrs Florence MacCabe, relict of the late Patk MacCabe, deeply lamented, of Bride Street. One of her sisterhood lugged me squealing into life. Creation from nothing. What has she in the bag? A misbirth with a trailing navelcord, hushed in the ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. That is why mystic monks. Will you be as gods? Gaze in your omphalos. Hello. Kinch here. Put me on to Edenville. Aleph, alpha: nought, nought, one*» [11, 46] («*Миссис Флоренс Маккейб, вдовица покойного Пэтка Маккейба с Брайд-стрит, горько оплакиваемого. Одна из ее товарок выволокла меня, скулящего, в жизнь. Творение из ничего. Что у нее в сумке?*»

Выкидыш с обрывком пуповины, закутанный в рыжий лоскут. Пуповины всех идут в прошлое, единым проводом связуют-перевивают всю плоть. Вот почему монахи-мистики. Будете ли как боги? Всмотритесь в свои омфалы. Алло. Клинк на проводе. Соедините с Эдемом. Алеф, альфа: ноль, ноль, единица» [4, 40]). Стивен размышляет, что практически все, существующее во вселенной, имеет свой исток и конец. Все живущие смертны, но умершие не прекращают существовать: они живы в пространстве памяти. Образы же, использованные автором для раскрытия мысли героя, амбивалентны и символичны. К примеру, «выкидыш с обрывком пуповины» означает и оборвавшуюся в зачатке жизнь, фрагмент мертвой плоти, еще недавно связанной единой телесной энергией с матерью. При этом он материально ощутим, визуально представим, значит, принадлежит и сфере существующего.

Таким образом, можно говорить о философской насыщенности понятия метаморфозы в прозе Джойса. Это не только часть мифопоэтики автора, но и категориальная величина, фундирующая его художественный универсум. Представленная в разных вариациях, на разных уровнях текста, она помогает писателю обосновать идею о единстве процессов во вселенной и взаимосвязи всего сущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Джойс, Дж.* Анна Ливия Плюрабелль / Дж. Джойс / пер. К. Беляева – Режим доступа: http://teneta.rinet.ru/2002/transl_prose/ВАК/6.html. – Дата доступа: 09.02.2014.
2. *Джойс, Дж.* Дублинцы / Дж. Джойс / пер. М. П. Богословской [и др.]. – М.: «Олма-Пресс», 2000.
3. *Джойс, Дж.* Портрет художника в юности / Дж. Джойс / пер. М. Богословской-Бобровой. – СПб.: «Азбука», 2000.
4. *Джойс, Дж.* Улисс / Дж. Джойс / пер. В.А. Хинкиса и С. С. Хоружего. – СПб.: «Симпозиум», 2000.
5. *Джойс, Дж.* Уэйк финнеганов / Дж. Джойс / пер. А. Волохонского. – Тверь: «KOLONNA Publications», 2000.
6. *Можейко, М. А.* Трансгрессия / М.А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А.А. Грицанов и М.А. Можейко. – Минск: «Интерпрессервис; Книжный Дом», 2001. – С. 842–843.
7. *Элиот, Т. С.* «Улисс», порядок и миф / Т.С. Элиот // Иностранная литература. – 1988. – № 12. – С. 226 – 228.
8. *Joyce, J.* A Portrait Of The Artist As A Young Man / J. Joyce. – London: «Penguin», 1996.
9. *Joyce, J.* Dubliners / J. Joyce. – London: «Penguin», 1996.
10. *Joyce, J.* Finnegans Wake / J. Joyce. – London: «Penguin», 2000.
11. *Joyce, J.* Ulysses / J. Joyce. – Glasgow: «Flamingo», 1994.