
МИРОВАЯ И НАЦИОНАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА

WORLD AND NATIONAL CULTURE

УДК 543.257.2

АНТИЧНЫЕ ИСТОКИ ТЕОРИИ «БОЖЕСТВЕННОЙ ТЕТРАДЫ» С. Т. КОЛРИДЖА

Н. М. ШАХНАЗАРЯН¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Рассматривается связь «тетрадной» модели бытия и сознания английского поэта эпохи романтизма С. Т. Колриджа (1772–1834) с античной философией на основе анализа его итогового произведения «Застольные беседы» (1834). Противоположность механистического (мезотезис) и органицистского (синтез) способов познания диалектики идеального и материального Колридж возводит к основополагающему в истории европейской философии различию конститутивного и регулятивного статуса идеи, обоснованного Платоном и Аристотелем.

Ключевые слова: Платон; Колридж; триада; тетрада; синтез – мезотезис; символ – аллегория; органицизм – механицизм; немецкий идеализм; романтизм.

ANCIENT ORIGINS OF S. T. COLERIDGE'S «DIVINE TETRAD»

N. M. SHAKHNAZARYAN^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article considers connection between Coleridge's tetrad model of being and consciousness and ancient philosophy, based on his final book «Table talk» (1834). Coleridge took the opposite of mechanistic (mesothesis) and

Образец цитирования:

Шахназарян НМ. Античные истоки теории «божественной тетрады» С. Т. Колриджа. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;2:28–33.

For citation:

Shakhnazaryan NM. Ancient origins of S. T. Coleridge's «divine tetrad». *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;2: 28–33. Russian.

Автор:

Наринэ Мартиросовна Шахназарян – кандидат филологических наук; доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:

Narine M. Shakhnazaryan, PhD (philology); associate professor at the department of foreign literature, faculty of philology. *bastet575592@gmail.com*

organic (synthesis) methods of ideal and material dialectic's cognition to the basic for European philosophy difference between constitutive and regulatory status of an idea, justified by Plato and Aristotle.

Keywords: Plato; S. T. Coleridge; triad; tetrad; synthesis – mesothesis; symbol – allegory; organicism – mechanism; German idealism; Romanticism.

Введение

По мнению автора фундаментальной работы по эстетике романтизма «Литературная биография» (1817) С. Т. Колриджа (*S. T. Coleridge*) (1772–1834), в истории английской поэзии эпохи романтизма греко-ренессансная традиция выражена в большей степени, чем римско-классицистическая. Это утверждение требует более детального изучения на материале творчества С. Т. Колриджа и Р. Саути, М. Робинсон и М. Тай, П. Б. Шелли и Д. Китса для уточнения вопроса о том, как соотносятся традиции и новаторство в поэтике романтизма. Теория органического единства Колриджа, нашедшая философское обоснование и поэтическое воплощение во многих произведениях поэта, кратко выражена в формуле «божественной тетрады», определение которой он дал в своей последней книге «Застольные беседы» («*Table talk*», 1834). Несмотря на активное изучение творческого наследия Колриджа как в англоязычном (Т. Фулфорд, Г. Дэвидсон), так и русскоязычном современном литературоведении (Е. В. Халтрин-Халтурина, А. Е. Михайлова), актуальный смысл и прикладное значение формул и сентенций «Застольных бесед» до сих пор не изучены в целостности. Рассмотрение в системном ключе способа интерпретации основополагающих понятий философии, религии, филологии, искусства, политики с точки зрения авторской формулы «тетрады» позволяет уточнить универсальные закономерности динамической гносеологии и логософии, необходимые для осмысления реалий нашего времени. Опережающее значение идей Колриджа подчеркивали на протяжении последних двух столетий выдающиеся представители литературы (Л. Н. Толстой, Т. Вулф), философии (Б. Бозанкет, А. Уайтхед), религии (кардинал Ньюмен), эстетики (Х.-Г. Гадамер) и др.

Результаты и их обсуждение

Интенсивные многолетние поиски философского обоснования истины приводят Колриджа к мысли о вечном существовании двух противоположных тенденций в истории философской мысли, заданных, с одной стороны, Аристотелем, а с другой – Платоном. В приложении к «Советам государственному деятелю...» («*The statesman's manual...*», 1816) Колридж определил различие между Платоном и Аристотелем в отношении сущности и роли идей: «...идеи только регулятивны, согласно Аристотелю и Канту, или конститутивны и едины с силой и жизнью природы, согласно Платону и Плотину... Это вершинная проблема философии...»¹ [1, p. 118].

В итоге Колридж приходит к выводу, значительность которого высвечивается только в контексте развития философии второй половины XIX в.: «...Аристотель... отец науки... основоположник или редактор логики! Но он соединил науку с философией, что явилось ошибкой. Философия занимает срединное положение между наукой, или знанием (*science, or knowledge*), и мудростью (*sophia, or wisdom*)» [1, p. 119].

Размышляя над соотношением и взаимосвязью философии, поэзии и религии, Колридж кратко формулирует роль античных философов в создании единой модели бытия и сознания. В записи от 24 сентября 1830 г. находим: «Сократ ввел этику и научил обязанностям (*duties*); ...Платон утвердил или вновь отстоял идею Бога как творца мира. <...> Христианство привнесло дополнение к желаемому – уверенность. После этого неоплатоники ввели теургию (*theurgy*) в философию...» [1, p. 129]. «Универсальный закон противоположностей, или сущностный дуализм» Колридж считает открытием Гераклита, спустя 2000 лет возрожденного Джордано Бруно, который разработал данный закон в логике, физике и метафизике.

Колридж принял идею вечно становящегося бытия, восходящую к Платону. В диалоге «Протагор» Сократ связывает благо с необходимостью постоянного постижения и проявления его природы («“быть” и “стать” – не одно и то же...») [2, с. 452, 457]. Способность к самопознанию он называет единственным посредником между богом и божественной природой человека. В искусстве роль такого посредника играет поэт, слагающий «свои прекрасные поэмы не благодаря мастерству, а лишь в состоянии вдохновения и одержимости» [2, с. 376] («Ион»).

¹Здесь и далее перевод наш. – Н. Ш.

В триаде Платона вершинное положение занимает Муза как источник вдохновения; первое звено – поэт, «толкователь воли богов»; среднее звено – актер, исполнитель, рассказчик, комментатор, «толкователь толкователей»: «Среднее звено – это ты, рапсод и актер, первое – сам поэт, а бог через вас всех влечет душу человека, куда захочет, сообщая одному силу через другого» [2, с. 378]. В диалоге «Хармид» Платон признает существование законов гармонии не благодаря рассудительности, а благодаря искусству музыки. Гармония, означающая порядок, обеспечивающий единство мира, названного Пифагором космосом [2, с. 552], открывается не рассудку в процессе рационально-умозрительных усилий, а воображению вдохновенно творящего поэта-музыканта. Известен факт сожаления Сократа о неумении сочинять музыку – наивысшее из всех искусств – на пороге земного бытия. Само слово «воображение» Платон употребляет в значении ‘фантазия, вымысел’, с которым также связывает и понятие мифа («прихоть нашего воображения» [2, с. 617] («Кратил»)). «Я уже не миф тебе расскажу, а приведу разумное основание», – пишет он в диалоге «Протагор» [2, с. 434]). Миф имеет «символический смысл» и выражает философскую идею: «Предмет, данный как эйдос, живет в человеческом сознании своей наиболее существенной стороной» [3, с. 235].

Таким образом, в диалогах Платона вырисовывается триадный принцип мышления, соответствующий основаниям философской системы абсолютного идеализма, согласно которой единым основанием бытия названа идеальная первосущность («Душа Космоса и Душа всего, что в него входит»), отчасти проявляющая себя в явлениях действительности. Полагая идеальный мир сущностей постоянным и неизменным [2, с. 617] («Кратил»), обуславливающим природу и характер существования мира вещей – неустойчивого и подвижного, Платон выявляет диалектическую, органическую связь между ними и тем самым наделяет их общими чертами, обнаруживающими себя как объективно изнутри на онтологическом уровне самосуществования (бог – божественная часть души человека), так и субъективно извне на гносеологическом уровне смысловоплощения (истина – познание истины). В диалоге «Лахет» Платон объединяет знание о предмете, его происхождении, становлении, этическом и футурологическом характере самопроявления вещи: «...если существует знание о чем-то, то оно не отлично от знания происхождения данной вещи... или от знания ее становления (то есть ее самопроявления), а также от знания того, как наилучшим образом могло бы осуществиться и осуществится в будущем нечто еще не происшедшее, но все это – одно и то же знание» [2, с. 291]. Платон сохраняет равновесие между противоположностями, оставаясь верным принципу органической слитности идей с самой жизнью, что обуславливает их конституирующий, а не регулятивный, как у Аристотеля, характер. Впоследствии это равновесие нарушается, ученики Академии Платона становятся авторами новых теорий (перипатетизм Аристотеля, эпикуреизм Аристиппа, стоицизм киника Антисфена и т. д.). Новый этап платонизма связан с неоплатониками, объединившими идеи Платона с учением о мировом уме Аристотеля. Платон обращает внимание на отличие веры в справедливое или несправедливое от знания того, что есть правда и ложь, и внедряет, соответственно, два вида суждений: объединяющих веру и знание или содержащих только знание [2, с. 487] («Горгий»).

В «Застольных беседах» (запись от 12 сентября 1831 г.) Колридж так определяет задачу своей философской системы (*system of philosophy*): «Моя система... является только попыткой... растворить все знание в гармонии. Я желаю, коротко говоря, связать моральной связкой (*moral copula*) естественную историю (*natural history*) с политической историей (*political history*)...» [1, р. 157]. В основе философской системы Колриджа находится тетрарная модель мира. «Восхитительный тетраэдр, или тетрада, есть формула Бога, которая... является в реальности в виде Троицы» [1, р. 177]. В записи от 13 апреля 1830 г. Колридж признает: «Я более ясно вижу, что доктрина единой Троицы (*Trinal Unity*) является абсолютной истиной, превосходящей пределы моих человеческих возможностей понять и представить ее» [1, р. 77]. Классическую триаду *тезис – антитезис – синтез* Колридж считает редуцированной проекцией тетрады на плоскость действительности. Вводя понятие изначальной божественной целостности – протезиса, он тем самым усложняет понятие синтеза в привычной схеме триады, предлагая противопоставление механического соподчинения тезиса и антитезиса – мезотезиса – и их органического единства – синтеза, достигаемого в действительности в качестве реализации изначального единства, исходящего свыше.

Идея тетрады пронизывает все сферы и явления бытия: язык, цвет, природу человека, искусство, религию и т. д. Так, протезисом в языках мира может быть «великий языковой оригинал» (запись от 2 июня 1824 г.) [1, р. 57]. В русле семантического синтаксиса Колридж предлагает схему номинативно-предикативного смыслового ядра предложения: протезис – существительное-глагол («Я есть»), тезис – существительное, антитезис – глагол, мезотезис – инфинитив, синтез – причастие. Философски обосновывая предложенную схему, Колридж называет протезис исходной, первоначальной формой, подразумевающей тождество (*identity*) существования (*being*) и действия (*act*), мезотезис – неразличением (*indifference*) глагола и существительного, синтез – сообществом (*community*) глагола и существи-

тельного, одновременным существованием и действием (24 февраля 1827 г.) [1, р. 64]. Помимо номинативно-предикативной дефиниции существительного-глагола, Колридж придает данной паре частей речи пространственно-временное значение: «Грамматические формы существительных являются модификациями относительно места, глагола – относительно времени» [1, р. 63]. Тетрада Троицы выглядит так: «В Троице есть соответствие, отличие и общность. <...> Бог – абсолютная Воля или Тождество = Протезис. Отец = Тезис. Сын = Антитезис. Дух = Синтез» (8 июля 1827 г.) [1, р. 69].

Колридж создает оригинальный ряд антитетичных понятий, выраженных близкими по значению словами. Философской основой данного процесса является тетрарно-тринитарный способ мышления, а непосредственным логико-семантическим средством – десинонимизация слов, которую Колридж считал важнейшим средством семантического обогащения языка. К понятийным антитезам, составленным из бывших синонимов (десинонимизация отвечает задаче смысловоразличения мезотезиса и синтеза как механистического и органического способов мышления), относятся, например, воображение (первичное и вторичное) и фантазия.

Причиной такого предпочтения является стремление преодолеть противоречие между предметом и его словесным обозначением, между сущностью и явлением: «Мы никогда не понимаем вещь саму по себе, а только ее название. Рассудок оперирует исключительно словами, соотнося свои отдельные ощущения с их действительными названиями» [4, р. 219]. Таким образом, десинонимизация слов служит примирению сферы разума (целостности, конкретности, внутреннего, воображения, сущности) и сферы рассудка (разделения, абстракции, внешнего, рассудка, формы). Слово, по Колриджу, одновременно и сама сущность бытия, и средство его познания. Данное положение можно сравнить с концепцией Бога Фомы Аквинского (Бог есть первосущность и источник действия, оформляющего сущность). С другой стороны, слово-сущность, изначальное тождество звучащего слова и силы его воздействия, воплощения, имеет традицию античного и библейского осмысления.

Тетрарным можно назвать и классификацию типов текстов по Колриджу: протезис – Слово-Бог («Слово, которое было вначале, которое было вместе с предметом, обозначенным им, и было самим обозначаемым предметом»); тезис – современный язык, используемый и создаваемый народом; антитезис – «повседневные действия, трактуемые как воплощение моделей, заложенных в языке»; мезотезис – схематичные «переводы с языка звуков и букв на язык событий и людей» [1, р. 89]; синтез – Священное Писание и его связь с жизнью.

Философию языка, в задачу которой входит выяснение онтологической и гносеологической сущности языка, значения слова в становлении картины мира, Колридж называет логософией. У истоков философии слова находится «Кратил» Платона. В его диалогах «впервые заговорили о происхождении “имен”, или самого языка, впервые стали заниматься синонимикой, семантикой и этимологией, т. е. пытались установить систему имен, их смысл, их образование, связали развитие истории человека с его потребностью в общении посредством слова» [2, с. 835].

Соотношение вещи и имени связано с выяснением отношения между вещью и ее сущностью. Имя может быть истолковано как произвольное обозначение предмета или как произрастающее из его сущности понятие, восприниматься как часть от целого (отношение между которыми могут выстраиваться по принципу «лица» или «золота» и создавать превратную картину в случае, когда часть качественно не соответствует целому) и как само целое (слово = сущность явления). В «Кратиле» отмечается: «Ясно, что сами вещи имеют некую собственную устойчивую сущность безотносительно к нам и независимо от нас, и не по прихоти нашего воображения их влечет то туда, то сюда, но они возникают сами по себе, соответственно своей сущности» [2, с. 617]. Следовательно, имена, так же как и явления, неоднородны и действуют, функционируют соответственно своей внутренней природе: «И некоторые из них установлены, возможно, даже более высокой силой, нежели человеческая, – божественной» [2, с. 630]. Кроме того, неустойчивость вещей, проистекающая из их природы и связанная с процессом постоянного становления, влияет на эволюцию смысла имени («в них нет ничего устойчивого и надежного, но все течет и несется, все в порыве и вечном становлении» [2, с. 646]). В «Кратиле» Платон, предлагая поэтическую этимологию слов, основанную на ассоциативном звуко-семантическом принципе интерпретации их смысла в связи с сущностью вещей, высвечивает глубокие проблемы онтологического и гносеологического характера относительно природы языка как средства обнаружения и распознавания текучей, изменчивой действительности. Во-первых, он подчеркивает невозможность тождества вещи слову в действительности, хотя имя происходит из сущности вещей: «Или ты не чувствуешь, сколько недостает изображениям, чтобы стать тождественными тому, что они воплощают?» [2, с. 671]. Во-вторых, он указывает на возможность искажения единого смысла слова в случае допущения этого невозможного тождества, приводящего к неразличению вещи и его имени. Платон устами Сократа опровергает тезис Кратила «кто знает имена, тот знает и вещи», основываясь на принципах философии объективного идеализма, признающего присутствие неизменной идеи – первосущности. Слова, отра-

жая вещи, пребывающие в движении, сами вовлекаются в процесс изменчивости [2, с. 676]. В то же время, выражая сущность вещей, слова определенным образом приобщаются или восходят к неизменной идее вещи [2, с. 678]. Таким образом, слово одновременно конститутивно и регулятивно, тогда как идеи, по мнению Платона, конститутивны, а вещи регулятивны. Признавая неразрешимую сложность данного противоречия в познании вещей посредством слов, он предлагает обратить внимание на соотношение слов соответственно отношениям вещей и понятий («устанавливать родство между словами и изучать одно через другое, а также через самое себя» [2, с. 679]). В связи с этим принцип десинонимизации слов Колриджа можно назвать практической реализацией предложения Платона, обращенного в будущее (финал диалога Сократа с Кратилом).

Данный принцип отличает двухполюсные определения эстетических категорий в работах Колриджа. В «Застольных беседах» (21 мая 1830 г.) находим определение таланта и гения: «Талант, пребывающий в рассудке, здравом смысле (*understanding*), часто унаследован; гений, будучи действием разума и воображения (*action of reason and imagination*), редко или никогда» [1, р. 94]. В соответствии с этим «имитация есть мезотезис подобия (*likeness*) и различия (*difference*)» [1, р. 256], присущий таланту, но никак не синтез, подвластный гению. В одном ряду с данной антитезой находится различение слов (*words*) и наименований вещей (*names of things*): «Полезно отличать слова от простого произвольного названия вещей» [1, р. 94] (1 мая 1830 г.).

В определении категорий логики Колридж, следуя принципу тетрады, предлагает новый термин, играющий роль протезиса, дополнительно к компонентам логической триады. В записи от 23 сентября 1830 г. отмечено: «Есть два вида логики: силлогическая (*sylogistic*) и критериальная (*criteria*). Вся силлогическая логика включает в себя три составляющие: изоляцию (*seclusion*), включение (*inclusion*), заключение (*conclusion*), которые отвечают рассудку (*understanding*), опыту (*experience*) и разуму (*reason*). Первая указывает на то, что должно быть (*ought to be*), вторая – на то, что есть (*is*), и последняя утверждает, как это должно быть (*must be so*). Критериальная логика, или логика предпосылок (*premisses*), конечно, более важна, и она до сих пор не трактовалась. Объектом риторики является убеждение (*persuasion*), логики – согласование (*conviction*), грамматики – значение. Четвертый термин желателен – ритмика, или логика предположений» [1, р. 129]. Предложенный термин – результат агглютинации приставки и корня двух терминов триады (*rhematic = rhetoric + grammar*).

Размышляя об этической природе любви и дружбы, Колридж признает их противоположными явлениями, поскольку первое основывается на антипатии, позволяющей достигнуть целого при помощи противоречивого согласия, второе же образуется чувством симпатии (запись от 27 сентября 1830 г.): «Симпатия образует дружбу; но в любви присутствует разновидность антипатии, или противоположного волнения. Каждый стремится быть другим, и оба вместе становятся одним целым» [1, р. 131].

В данном определении обнаруживаются черты сходства со словами Платона в «Горгии», где приводятся мысли Эмпедокла о дружбе, объединяющей небо и землю, богов и людей [2, с. 552], как о важнейшем космогоническом принципе, противоположном вражде и раздору. Дружба отождествляется с любовью, а шаровидный космос в пифагорейском представлении назван «царством Любви». *Порядок – любовь – космос* составляют единый ряд.

Десинонимизации подвергнуты и религиозные понятия. Отличие *faith*-веры (религия, верность, доверие) от *belief*-веры (убеждение, верование, мнение) в том, что первая связана с причастием, вторая – с разумным анализом: «...когда я встаю с колен, я рассуждаю о доктрине Троицы, как словно бы о геометрической проблеме» [1, р. 192].

Примеры тетрарных понятий обнаруживаются не только в сфере логики, этики, религии, политики, но и эстетики, теории искусства, литературы. Так, противопоставление символа и аллегии – важнейшая антитеза в философии и поэзии эпохи романтизма. Кант впервые назвал прекрасное символом нравственного, связав, таким образом, эстетическую природу искусства с религиозно-нравственным назначением философии [5, с. 377]. Шеллинг в «Учении о самофракийских богах» характеризует понятие «абсолютное художественное изображение», еще не отделяя миф от символа, хотя указывает на связь мифа с аллегией: «Мифологическое сказание в отдельности должно понимать не схематически и не аллегорически, но символически» [6, с. 110]. По сути, символ оказывается универсальным посредником между философией и искусством, объединяя конкретный образ с обобщенным понятием. «Символ не соединяет автоматически мир идей с чувственным миром; он позволяет задуматься о несоответствии формы и сущности, выражения и содержания» [7, с. 122]. Однако, в отличие от Колриджа, у Шеллинга миф и символ идентичны и подчинены принципу «изображения под знаком полной неразличимости» общего и особенного. Более того, Шеллинг отмечает неизбежность синонимизации слов для превращения «конечных» явлений в символы бесконечности, тогда как Колридж рассматривает десинонимизацию как путь к объединению в символические значения слов «конечного» и «бесконечного».

Заключение

Таким образом, предлагая универсальную модель бытия и сознания, Колридж актуализирует антитезу механистического (мезотезис) и органического (синтез) способа мышления, соответственно искажающего (разделяющего) или открывающего (объединяющего) процесс постижения единого смысла противоположностей в целом. При этом достигнутый усилиями творческого акта воображения «синтез» является отражением изначального тождества явления и сущности («протезиса»). Так классическая триада онтологического характера (*тезис – антитезис – синтез*) уточнена благодаря акцентации гносеологического (способ познания бытия: механистический или органический) и аксиологического (этико-ценностный) аспектов. Возникшие в данном контексте оппозиции десинонимизированных понятий (воображение – фантазия, разум – рассудок, символ – аллегория и т. д.) отражают две отличные картины мира, приближающие или отдаляющие постижение истины в любых сферах жизни: философии, религии, искусства, политики. Особую роль в формировании романтической философской формулы «божественной тетрады» английского поэта сыграли идеи античных философов (прежде всего Платона), переосмысленные в русле трансцендентальной идеалистической гносеологии И. Канта и философии искусства Ф. Шеллинга.

Библиографические ссылки

1. Coleridge ST. *Table talk and omniiana*. Oxford: Oxford University Press; 1917. 500 p.
2. Платон. *Собрание сочинений. Том 1*. Москва: Мысль; 1990. 860 с.
3. Лосев АФ. Жизненный и творческий путь Платона. В: Платон. *Собрание сочинений. Том 1*. Москва: Мысль; 1990. с. 3–63.
4. Coleridge ST. *The literary remains. Volume 1*. London: William Pickering; 1836. 400 p.
5. Кант И. *Критика чистого разума. Сочинения. Том 5*. Москва: Наука; 1965. 564 с.
6. Шеллинг Ф. *Философия искусства*. Москва: Мысль; 1966. 496 с.
7. Гадамер ХГ. *Истина и метод*. Москва: Прогресс; 1988. 704 с.

References

1. Coleridge ST. *Table talk and omniiana*. Oxford: Oxford University Press; 1917. 500 p.
2. Platon. *Sobranie sochinenii. Tom 1* [Collected works. Volume 1]. Moscow: Mysl'; 1990. 860 p. Russian.
3. Losev AF. [Plato's life and creative path]. In: Platon. *Sobranie sochinenii. Tom 1* [Collected works. Volume 1]. Moscow: Mysl'; 1990. p. 3–63. Russian.
4. Coleridge ST. *The literary remains. Volume 1*. London: William Pickering; 1836. 400 p.
5. Kant I. *Kritika chistogo razuma. Sochineniya. Tom 5* [Criticism of pure reason. Works. Volume 5]. Moscow: Nauka; 1965. 564 p. Russian.
6. Shelling F. *Filosofiya iskusstva* [Philosophy of art]. Moscow: Mysl'; 1966. 496 p. Russian.
7. Gadamer KhG. *Istina i metod* [Truth and method]. Moscow: Progress; 1988. 704 p. Russian.

Статья поступила в редколлегию 30.06.2020.
Received by editorial board 30.06.2020.

УДК 821.152.1.09(092)

СИМВОЛИКА СВЕТА И ТЬМЫ В СБОРНИКЕ РАССКАЗОВ «ДУБЛИНЦЫ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Н. В. ЛАМЕКО¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет,
пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Исследуется специфика светосимволизма в сборнике рассказов «Дублинцы» ирландского модерниста Джеймса Джойса. Доказывается, что концепты «свет» и «тьма» присутствуют как на уровне философии произведений, так и в поэтике текстов; определяется их роль в контексте жанра эпифании. Утверждается, что символика света и тьмы помогает автору создать психологические портреты персонажей, передать душевное состояние современных ему ирландцев. Особое внимание уделено моменту инсайта, его символическому значению (состояние перехода из тьмы в свет). Выявляются основные художественные приемы передачи света и тьмы в текстах Джойса (слова световой семантики, суггестия, ассоциативная и лейтмотивная образность, хронотоп, урбанистический пейзаж, контраст, светотень, цветосимволизм, ритм и др.). Доказывается, что светосимволизм – одно из важных проявлений синтеза искусств в прозе Джойса, усиливающее живописность, графичность, кинематографичность и музыкальность литературного текста.

Ключевые слова: Джеймс Джойс; символика; светосимволизм; эпифания; инсайт; свет; тьма.

SYMBOLISM OF LIGHT AND DARKNESS IN «DUBLINERS» BY JAMES JOYCE

N. V. LAMEKA^a

^aBelarusian State University,
4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The article deals with the symbolism of light and darkness in «Dubliners», a short story collection by James Joyce. It has been proved that the concepts of «light» and «darkness» are present at both philosophical and poetic levels of the texts; their role in the context of the genre of epiphany has been revealed. The symbolism of light and darkness helps the author to reveal the psychological state of his Irish contemporaries. Special attention is paid to the moment of insight as a state of transition from darkness to light. Different ways of rendering light and darkness in Joyce's texts have been discovered (words with the semantics of light, suggestion, associations, leitmotifs, chronotope, urban landscape, contrast, chiaroscuro, colours, rhythm, etc.). The symbolism of light and darkness is a meaningful manifestation of Joyce's urge towards artistic synthesis: it helps to create pictorial, graphic, cinematographic and musical effects in a literary text.

Keywords: James Joyce; symbolism; symbolism of light; epiphany; insight; light; darkness.

Образец цитирования:

Ламеко НВ. Символика света и тьмы в сборнике рассказов «Дублинцы» Джеймса Джойса. *Человек в социокультурном измерении*. 2020;2:34–39.

For citation:

Lameka NV. Symbolism of light and darkness in «Dubliners» by James Joyce. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;2:34–39. Russian.

Автор:

Наталья Владимировна Ламеко – кандидат филологических наук; доцент кафедры зарубежной литературы филологического факультета.

Author:

Natallia V. Lameka, PhD (philology); associate professor at the department of foreign literature, faculty of philology.
natascha81@gmail.com

Введение

В художественном наследии ирландского писателя Джеймса Джойса сборник рассказов «Дублинцы» («Dubliners», 1914) занимает особое место. Это произведение отличается от экспериментальных романов «Улисс» и «Поминки по Финнегану», благодаря которым автор получил широкую известность и признание. Джойс стремился показать столицу Ирландии как центр паралича, охватившего общество, и в реалистичной манере изобразил обычных ирландцев, их недостатки и пороки. Духовное оцепенение многих персонажей сборника, их нерешительность и поверхностность, пребывание в рамках комфортной нормы приводят читателя к мысли, что они существуют в тени настоящей жизни. В силу этого важную роль в сборнике играют концепты света и тьмы, обнаружить которые можно как на философском уровне произведений, так и в поэтике текстов.

Цель данного исследования – выявление символического значения концептов света и тьмы в сборнике «Дублинцы». Для ее реализации необходимо раскрыть специфику светосимволизма Джойса в контексте жанра эпифании, а также выявить способы введения слов световой семантики в текст и объяснить их художественные функции в произведении. Несмотря на то что отражение жизни современной Джойсу Ирландии стало предметом многих исследований, концепты «свет» и «тьма» в сборнике «Дублинцы» все еще остаются недостаточно изученными. Это обусловило актуальность данного исследования. Кроме того, прозаические произведения Джойса связаны между собой. В каждом последующем тексте писатель продолжает развивать ранее поднятые проблемы (например, изгнание, одиночество) или стилистические приемы (гиперлокализация, музыкальность и др.). Так, в романе «Портрет художника в юности» присутствуют жанровые черты эпифании. А урбанистический колорит «Дублинцев» стал основой городского пейзажа, детально разработанного в романе «Улисс», где встречаются и некоторые из персонажей сборника. Раскрытие специфики светосимволизма в «Дублинцах» позволит глубже понять взгляды Джойса на природу человека и современное ему ирландское общество, а также определить роль символов в его эстетической системе.

Специфика светосимволизма Джойса в контексте жанра эпифании

Символическое значение концептов «свет» и «тьма» в рассказах Джойса можно объяснить жанровой природой произведений. Сборник «Дублинцы» – серия эпифаний, герои которых переживают состояние озарения. Внезапно или в результате какого-либо потрясения им открывается смысл жизни. Они могут постичь какие-то новые для себя явления (в рассказе «Сестры» («Sisters») ребенок сталкивается с феноменом смерти), осознать неприглядность собственного существования (крошка Чендлер критически оценивает свой жизненный путь в «Облачке» («A little cloud»)) либо собственную духовную опустошенность и неспособность на сильные чувства (главный герой рассказа «Мертвые» («The dead») узнает, что некогда в его жену был влюблен юноша, рискнувший ради высокого чувства собственной жизнью, и понимает, что сам бы не смог так поступить). У. Эко так определяет специфику эпифаний в «Дублинцах»: они «предстают как ключевые моменты, как моменты-символы некоей данной ситуации; и хотя возникают они в контексте реалистических деталей и представляют собою всего лишь нормальные и обычные факты и фразы, они обретают смысл нравственной эмблемы, заявления о пустоте или бесполезности существования» [1, с. 129].

В литературе и искусстве «пустота» может выступать контекстуальным синонимом как «тьмы» (начало Книги Бытия, «Черный квадрат» Казимира Малевича и др.), так и «света» («Пустота» Ива Кляйна). В книге Джойса акцент, безусловно, сделан на темноте, поскольку автор изображает «парализованных» людей, их духовное обнищание, мещанство, ограниченность и оцепенелость. Некоторые из них способны в определенный момент пережить откровение, инсайт. Это важно с точки зрения светосимволизма, ведь инсайт (*insight*) и есть ситуация *просветления*, *озарения*. Не зря слово, передающее это состояние, связано с семантикой видения/зрения/видимости и непосредственно пересекается с семантическим полем света. Дабы что-то осознать, сначала нужно это увидеть, даже если речь идет о «внутреннем зрении».

Сам момент эпифании зачастую сопровождается выходом героев из темного пространства в свет в прямом смысле слова. Например, когда в рассказе «Мертвые» Грета вспоминает о влюбленном в нее некогда Майкле Фюрее, ее муж Габриел видит дорожку света: *A ghastly light* (здесь и далее выделено нами. – Н. Л.) *from the street lamp lay in a long shaft from one window to the door. Gabriel threw his overcoat and hat on a couch and crossed the room towards the window. He looked down into the street in order that his emotion might calm a little. Then he turned and leaned against a chest of drawers with his back to the light.* <...> *She turned away from the mirror slowly and walked along the shaft of light towards him* [2, p. 247]; *She looked away from him along the shaft of light towards the window in silence. 'He is dead', she said at*

length [2, p. 251]¹. Символична пространственная организация данного эпизода: темная комната освещена, и именно в освещенной ее части происходит самое важное – героиня раскрывает свою тайну. Окно выступает как связующее звено между двумя мирами, оно символически отделяет семью от внешнего пространства. А световая дорожка между мужем и женой – будто мост, по которому необходимо пройти, чтобы понять друг друга. Взгляд женщины по направлению к окну уносит ее в воспоминания за пределы комнаты. Эта деталь значима, так как умерший в юности Майкл сейчас находится за границами привычной действительности и земного бытия в целом. Также интересен образ зеркала: оно преломляет свет и удваивает пространство. Вглядывающийся в зеркало человек погружается в саморефлексию, пытается постичь себя.

Трагическая судьба Майкла Фюрея свидетельствует о его самоотверженности и моральной чистоте. Подобный человек в мещанском обществе – источник света, его история способна воодушевить даже тех, кто утратил любовь или никогда не испытывал сильных чувств. Несмотря на потрясение от осознания собственного несовершенства, Габриел проникается к юноше глубокой симпатией и видит его в своем воображении. Майкл будто выступает из темноты небытия; автор уподобляет духов усопших мерцающим огонькам: *The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man standing under a dripping tree. Other forms were near. His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence* [2, p. 255]². При этом Габриел чувствует, что сам постепенно переходит в небытие. Стирая границы между пространством живых и мертвых, Джойс показывает, что внутренний огонь может погаснуть в душе ныне живущего человека, а давно усопшие могут стать для кого-то светом.

Похожий световой прием присутствует в рассказе «Облачко». Крошка Чендлер встречает давнего знакомого, лондонского журналиста Игнатия Галлахера, и приятель в деталях расписывает ему свою жизнь в британской столице, поездки на континент и бесконечные развлечения. Этот красочный рассказ сыграл злую шутку с Чендлером. Вернувшись домой, он погружается в мысли о собственной неполноценности. Ему тридцать два года, у него жена и маленький ребенок, однако то, что казалось семейным уютом и счастьем, на фоне богатой событиями жизни Галлахера выглядит как пошлость и безвкусица. Герой не задумывается, что его знакомый также далек от идеала, что его существование поверхностно и лишено глубоких чувств. Но услышанная история становится импульсом к саморефлексии и порождает душевный разлад. С помощью поэтики света Джойс выделяет момент озарения. Герой видит фотографию жены, освещенную маленькой лампой, и не понимает, почему связал свою судьбу с этой женщиной. Автор усиливает эффект за счет дополнительной детали – белого фарфорового абажура, ведь белый цвет нередко выступает синонимом света. Но яркая вспышка гаснет в финале произведения. Ребенок на руках у Чендлера внезапно начинает плакать, и в комнату вбегает жена героя: *Little Chandler felt his cheeks suffused with shame and he stood back out of the lamplight. He listened while the paroxysm of the child's sobbing grew less and less; and tears of remorse started to his eyes* [2, p. 94]³. Переживший озарение Чендлер отступает назад в тень, в привычное пространство существования. Слезы раскаяния свидетельствуют о том, что он ничего не поменяет в своей жизни. Однако его будет преследовать ощущение, что все могло быть иначе.

Чтобы описать страх или нежелание выбраться за пределы обыденности, Джойс показывает, как герои погружаются во тьму (рассказы «Эвелин» («Eveline»), «Несчастный случай» («A painful case»)). Юная Эвелин задумала покинуть отчий дом и вообще уехать из Ирландии с молодым человеком. В последний вечер девушка сидит у окна, рассматривает прохожих и вспоминает свою незавидную жизнь. Вечерний пароход должен увезти ее в Буэнос-Айрес, в мир новых возможностей. Однако в последний момент, уже на пристани, она резко меняет свое решение и остается. Описывая, как вечер постепенно овладевает городом, автор намекает, что сознание девушки потихоньку укутывает тьма. Амбивалентен образ парохода: *Through the wide doors of the sheds she caught a glimpse of the black mass of the boat, lying*

¹«Призрачный свет от уличного фонаря длинной полосой шел от окна к двери. Габриел сбросил пальто и шапку на кушетку и прошел через комнату к окну. Он постоял, глядя вниз на улицу, выжидая, пока немного стихнет его волнение. Потом он повернулся и прислонился к комоду, спиной к свету» [3, с. 330]; «Она медленно повернулась от зеркала и по световой полосе пошла к нему» [3, с. 331]; «Она отвернулась и молча стала смотреть туда, где от окна шла полоса света. “Он умер”, – сказала она наконец» [3, с. 335] (здесь и далее перевод рассказа «Мертвые» О. П. Холмской. – *Н. Л.*).

²«Слезы застилали ему глаза, и в полумраке ему казалось, что он видит юношу под деревом, с которого капает вода. Другие тени обступали его. Его душа погружалась в мир, где обитали сонмы умерших. Он ощущал, хотя и не мог постичь, их мерцающее бытие» [3, с. 341].

³«Крошка Чендлер почувствовал, как краска стыда заливает его щеки, и ушел подальше от света лампы. Он стоял и слушал, между тем как плач ребенка становился все тише и тише; и слезы раскаяния выступили на его лице» [3, с. 119] (перевод рассказа «Облачко» М. П. Богословской-Бобровой. – *Н. Л.*).

*in beside the quay wall, with illumined portholes*⁴ [2, p. 42]. Огромный черный корабль с освещенными иллюминаторами может или обнадежить, или оттолкнуть. С героиней случается второе. Испуг и отчаяние овладевают ею настолько, что она отчуждается от любимого: *She set her white face to him, passive, like a helpless animal. Her eyes gave him no sign of love or farewell or recognition*⁵ [2, p. 43]. Бледное (белое) лицо и пустой погасший взгляд раскрывают еще один аспект световой символики. Традиционно белое ассоциируется со сферой добра, а черное – со злом. Но в данном случае белизна символизирует болезненность и несмелость, призрачность существования девушки, а глаза, в которых не осталось огня, – пустоту и отсутствие настоящих чувств.

Таким образом, светосимволизм помогает Джойсу раскрыть внутренний мир человека, его способность и желание меняться или неумение преодолевать пошлость мещанского существования, стремление к самосовершенствованию или отсутствие высоких целей. Часто вслепую, не в полной мере осознавая смысл жизни, герои «Дублинцев» ищут свое место в мире на пороге света и тьмы.

Поэтика света и тьмы в сборнике рассказов «Дублинцы»

Концепты «свет» и «тьма» присутствуют в сборнике «Дублинцы» на вербальном уровне. Частотными являются лексемы *light* ‘светлый’ и *dark* ‘темный’ и их производные (*lighted, lightly, darkness* и др.), при этом для их ввода в текст автор использует разные части речи. Также важны слова *white* ‘белый’ и *black* ‘черный’, напрямую вызывающие ассоциации со светом и тьмой, и *grey* ‘серый’, семантически пересекающееся с понятием тени. Свет и тьма в рассказах сборника непосредственно связаны с символикой цвета: некоторые оттенки усиливаются за счет слов «светлый» и «темный».

Кроме эксплицитной передачи концепты «свет» и «тьма» присутствуют и на суггестивном уровне. Так, лейтмотивом рассказа «Мертвые» является снег, белизна которого напрямую ассоциируется со светом. Символична последняя сцена произведения. Джойс выводит частную историю на универсальный уровень: созерцание снегопада приносит Габриелу успокоение и *свет*, при этом снег укрывает всю Ирландию, примиряя мир живых и мир мертвых: *A few light taps upon the pane made him turn to the window. It had begun to snow again. He watched sleepily the flakes, silver and dark, falling obliquely against the lamplight. The time had come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling faintly through the universe and faintly falling, like the descent of their last end, upon all the living and the dead*⁶ [2, p. 254–255]. В одном абзаце автор задействует несколько способов передачи света и тьмы – прямое называние (*dark*), суггестию (*snow, window*), поэтику ассоциаций (*westward*), образы источников света (*lamplight*) и цветовой контраст (*silver and dark*). Мотив падения (*falling*) связан не только со снегом, символически он передает состояние заката, упадка, перехода в небытие – во тьму. Также Джойс играет с двойным значением слова *light* ‘светлый’/‘легкий’: сочетание *light taps* ‘легкие удары’ в данном контексте ассоциируется с живописными бликами, ведь падающие снежинки выглядят как маленькие точки света.

Лейтмотивные образы в произведениях – источники света, как естественного (солнце, закатное небо), так и искусственного (фонари, лампы). Также со светом непосредственно связаны окна в темных комнатах и зеркала. Особое внимание Джойс уделяет свечам и огню в камине, так как действие ряда рассказов разворачивается в помещении («Сестры» и «В день плюща» («*Ivy day in the committee room*»)). Герои проводят время у камина; при этом традиционный символ домашнего очага и уюта представлен в необычном ракурсе. Пустой камин в «Сестрах» (отсутствие огня – отсутствие света) символизирует смерть и утрату: в этом доме умер священник. Показателен интерьер в произведении: атмосфера темной комнаты передает оцепенение ее обитателей, их усталость и опустошенность. По мнению Е. Анто-

⁴«В широкую дверь павильона она увидела стоящую у самой набережной черную громаду парохода с освещенными иллюминаторами» [3, с. 53] (здесь и далее перевод рассказа «Эвелин» Н. А. Волжиной. – Н. Л.).

⁵«Она повернула к нему бледное лицо, безвольно, как беспомощное животное. Ее глаза смотрели на него не любя, не прощаясь, не узнавая» [3, с. 53].

⁶«Легкие удары по стеклу заставили его взглянуть на окно. Снова пошел снег. Он сонно следил, как хлопья снега, серебряные и темные, косо летели в свете от фонаря. Настало время и ему начать свой путь к закату. Да, газеты были правы: снег шел по всей Ирландии. Он ложился повсюду – на темной центральной равнине, на лысых холмах, ложился мягко на Алленских болотах и летел дальше, к западу, мягко ложась на темные мятежные волны Шаннона. Снег шел над одиноким кладбищем на холме, где лежал Майкл Фюрей. Снег густо намело на покосившиеся кресты, на памятники, на прутья невысокой ограды, на голые кусты терна. Его душа медленно меркла под шелест снега, и снег легко ложился по всему миру, приближая последний час, ложился легко на живых и мертвых» [3, с. 341–342].

новой, в этом рассказе «возникает образ мира, зараженного смертью, погружающегося в темноту, мира замкнутых пространств, существующего вне исторической перспективы, мира формализованных человеческих связей, мира, в котором болезнь не преодолевается даже такой возрождающей силой, как сила природы, освещающее повествователя солнце» [4].

Хронотоп «Дублинцев» открыт интерпретации сквозь призму светописи. На примере слабо освещенных комнат и темных зданий Джойс показывает, что пространство обитания героев гармонизируется с их внутренним миром. Рисуя психологический портрет своих персонажей, писатель подчеркивает, что их жилища соответствуют состоянию их души. Так, герой рассказа «Несчастный случай» мистер Даффи живет в «мрачном старом доме» (*an old sombre house*). Автор использует прием параллелизма, чтобы отразить гармонию внутреннего и внешнего: *His face, which carried the entire tale of his years, was of the brown tint of Dublin streets*⁷ [2, p. 120]. Человек несмелый, боящийся нарушить привычный жизненный уклад, Даффи будто законсервирован в темном пространстве, куда едва проникает свет. Когда ему открывается в чувственном порыве одна знакомая, миссис Синико, он испуганно отказывается ей в дальнейшем общении, а через несколько лет узнает о трагической гибели женщины. После первой реакции отторжения и возмущения он осознает, что своим отказом подтолкнул ее к пропасти и стал косвенной причиной ее смерти. Временное измерение хронотопа также имеет большое значение: часть событий происходит в сумерках и ночью. Мистер Даффи бродит по ночному городу в полной темноте, и его одиночество и ощущение ненужности символизируют внутреннюю тьму, из которой уже не будет выхода: *He could not feel her near him in the darkness nor her voice touch his ear. He waited for some minutes listening. He could hear nothing: the night was perfectly silent*⁸ [2, p. 131].

Наряду с интерьерными важны урбанистический пейзаж и описания природы. Дублин у Джойса довольно темных оттенков, а действие ряда рассказов происходит на закате солнца, вечером, ночью или во тьме. Так, рассказ «Два рыцаря» («Two gallants») открывается живописной зарисовкой августовского вечера: *The grey warm evening of August had descended upon the city, and a mild warm air, a memory of summer, circulated in the streets. The streets, shuttered for the repose of Sunday, swarmed with a gaily coloured crowd. Like illumined pearls the lamps shone from the summits of their tall poles upon the living texture below, which, changing shape and hue unceasingly, sent up into the warm grey evening air an unchanging, unceasing murmur*⁹ [2, p. 52]. Пока тьма сгущается над городом, два «рыцаря» Корли и Ленехан бродят по улицам, обдумывая, как раздобыть немного денег. Корли решает воспользоваться добротой своей девушки. Герой скептически-снисходительно утверждает, что его пассия сделает ради него что угодно, и в финале торжествующе демонстрирует Ленехану свою добычу. Сверкающая в свете фонаря золотая монетка на его ладони высвечивает никчемность и убожество такой «победы».

Одна из особенностей художественной манеры Джойса – стремление к синтезу искусств, характерное для эпохи модернизма в целом. В его текстах можно обнаружить типологические сходения с музыкальными, кинематографическими и живописными произведениями, а подробное описание городского ландшафта позволяет говорить об архитектурном экфрасисе. Прежде всего светопись в «Дублинцах» помогает Джойсу создать живописный эффект. Некоторые рассказы сборника особенно красочны. Так, повествовательная манера автора в рассказе «Сестры» напоминает живописную технику кьяроскуро. Описывая темное помещение, озаряемое свечами, автор акцентирует внимание на определенных деталях, «вылавливая» из темноты лица людей и предметы интерьера. Это напоминает работы Микеланджело Меризи да Караваджо и Рембрандта Харменса ван Рейна, виртуозно владевших техникой светотени.

За счет цветового контраста черного и белого в рассказе «Мертвые» реализуется кинематографический эффект. На момент написания «Дублинцев» кинематограф был самым молодым видом искусства, и Джойс серьезно им интересовался. Писатель даже основал *The Cinematograph Volta* – первый в Ирландии кинотеатр. Неудивительно, что в творчестве автора, продолжавшего посещать сеансы даже когда его зрение сильно ухудшилось, можно выявить типологические сходения с разными фильмами того времени. Поиски киноязыка осуществлялись в русле черно-белого немого кино, в котором огромное значение имела светотень. Джойс также использует этот прием в своем произведении: *He was in a dark part of the hall gazing up the staircase. A woman was standing near the top of the first flight, in the shadow also. He*

⁷«Лицо мистера Даффи, на котором отпечатались прожитые годы, напоминало своим коричневым цветом дублинские улицы» [3, с. 153] (здесь и далее перевод рассказа «Несчастный случай» Н. Л. Дарузес. – Н. Л.).

⁸«Во мраке он уже не чувствовал ее, и голос ее больше не тревожил. Он подождал несколько минут, прислушиваясь. Он ничего не слышал, ночь была совершенно нема» [3, с. 168].

⁹«Теплый сумрак августовского вечера спустился на город, и мягкий теплый ветер, прощальный привет лета, кружил по улицам. Улицы с закрытыми по-воскресному ставнями кишели празднично разодетой толпой. Фонари, словно светящиеся жемчужины, мерцали с вершин высоких столбов над подвижной тканью внизу, которая, непрерывно изменяя свою форму и окраску, оглашала теплый вечерний сумрак неизменным, непрерывным гулом» [3, с. 64] (перевод рассказа «Два рыцаря» В. М. Топер. – Н. Л.).

could not see her face but he could see the terra-cotta and salmon-pink panels of her skirt which the *shadow* made appear **black** and **white** [2, p. 239]; He stood still in the *gloom* of the hall, trying to catch the air that the voice was singing and gazing up at his wife. <...> He asked himself what is a woman standing on the stairs in the *shadow*, listening to distant music, a symbol of. If he were a painter he would paint her in that attitude. Her blue felt hat would show off the bronze of her hair against the *darkness* and the *dark* panels of her skirt would show off the *light* ones. Distant Music he would call the picture if he were a painter¹⁰ [2, p. 240]. Кроме того, повтор слов световой семантики создает определенный ритм, что способствует реализации музыкального эффекта. Этот фрагмент – прекрасная иллюстрация того, как в прозе Джойса сочетаются живописность, графичность, кинематографичность и музыкальность. В других произведениях сборника также можно найти примеры подобного синтетического письма.

Очевидно, что Джойс передает свет и тьму с помощью целой палитры разных художественных приемов. Пространственно-временная организация текстов, урбанистический пейзаж, контраст, светотень, цветосимволизм, суггестия, ассоциативная и лейтмотивная образность, параллелизм внешнего и внутреннего состояний, ритм помогают ему сосредоточить внимание читателя на световых деталях в рассказах.

Выводы

Таким образом, концепты «свет» и «тьма» присутствуют в сборнике «Дублинцы» как на философском уровне, так и на уровне поэтики. С помощью символики света и тьмы писатель создает психологические портреты персонажей, передает особенности их характеров и привычек, а также описывает моменты озарения. Жанр эпифании открывает богатые возможности светосимволизма. Обыденное существование дублинцев описано в темных тонах, а попытки выйти за пределы рутинного бытия сопровождаются вспышками света, как в прямом, так и в метафорическом смысле. Virtuозная техника светописа роднит тексты Джойса с живописными, графическими и кинематографическими произведениями и свидетельствует об экспериментальном характере его письма, стремлении найти собственный язык на стыке разных видов искусств.

Библиографические ссылки

1. Эко У. *Поэтика Джойса*. Коваль А, переводчик. Санкт-Петербург: Симпозиум; 2003. 496 с.
2. Joyce J. *Dubliners*. London: Penguin; 1996. 256 p.
3. Джойс Дж. *Дублинцы*. Богословская-Боброва МП, Калашникова ЕД, Волжина НА, Топер ВМ, Дарузес НЛ, Холмская ОП, переводчики. Москва: Олма-Пресс; 2000. 351 с.
4. Антонова Е. Пространство и время в сборнике рассказов «Дублинцы». В: Антонова Е. *Пространство и время в ранней прозе Джеймса Джойса («Дублинцы» и «Портрет художника в юности»)* [Интернет]. 2020 [процитировано 25 мая 2020 г.]. Доступно по: <http://www.james-joyce.ru/articles/prostranstvo-i-vremya-v-ranney-proze-joysa2.htm>.

References

1. Eco U. *Poetiki Dzhoisa* [Joyce's poetics]. Koval A, translator. Saint Petersburg: Symposium; 2003. 496 p. Russian.
2. Joyce J. *Dubliners*. London: Penguin; 1996. 256 p.
3. Joyce J. *Dubliners* [Dubliners]. Bogoslovskaja-Bobrova MP, Kalashnikova ED, Volzhina NA, Toper VM, Daruzes NL, Holmskaja OP, translators. Moscow: Olma-Press; 2000. 351 p. Russian.
4. Antonova E. [Space and time in the short story collection Dubliners]. In: Antonova E. *Prostranstvo i vremya v rannei proze Dzheimsa Dzhoisa («Dublincy» i «Portret khudozhnika v yunosti»)* [Space and time in James Joyce's early prose («Dubliners» and «A portrait of the artist as a young man»)] [Internet]. 2020 [cited 2020 May 25]. Available from: <http://www.james-joyce.ru/articles/prostranstvo-i-vremya-v-ranney-proze-joysa2.htm>. Russian.

Статья поступила в редколлегию 01.06.2020.
Received by editorial board 01.06.2020.

¹⁰ «Он остался в холле и смотрел на лестницу. Почти на самом верху, тоже в тени, стояла женщина. Он не видел ее лица, но мог различить терракотовые и желто-розовые полосы на юбке, казавшиеся в полутьме желтыми и белыми. <...> Он неподвижно стоял в полутьме, стараясь уловить мелодию, которую пел ее голос, и глядя на свою жену» [3, с. 320]; «Он спросил себя, символом чего была эта женщина, стоящая во мраке лестницы, прислушиваясь к далекой музыке. Если бы он был художником, он написал бы ее в этой позе. Голубая фетровая шляпа оттеняла бы бронзу волос на фоне тьмы, и темные полосы на юбке рельефно ложились бы рядом со светлыми. «Далекая музыка» – так он назвал бы эту картину, если бы был художником» [3, с. 321].