



Д. Курилов

*«Исход автора»
как конечный «штрих» к портрету художника:
«драматизация» повествования в романе
Дж. Джойса «Портрет художника в юности»*

Проблема новаторства в повествовательной технике в литературе XX столетия давно и неизменно поднимается исследователями в связи с рядом «канонических» имен. Джеймс Джойс — одно из таких имен, художник сложный, масштабный и, несмотря на противоречивость в оценках его творчества, необыкновенно влиятельный. Давно стало общим местом указывать на значение, которое имел для мировой литературы и, в частности, для развития романа как жанра выход его «Улисса». Повествовательная техника и «эксцентрика» этого мифа-эпоса нового времени не раз становились предметом самых разнообразных изысканий и штудий. В тени колосса современной одиссеи как-то потерялся и «стушевался» первый роман Джойса «Портрет художника в юности» — произведение, как представлялось многим, слишком традиционное по форме, чтобы уделять ему излишнее внимание.

Однако «Портрет...» не так «прост», как может показаться на первый взгляд.

Первый роман был написан Джойсом в 1916 году, когда в литературном багаже автора уже был опыт малой формы: сборник рассказов «Дублинцы» (“Dubliners”, 1914), а также сборник стихов «Камерная музыка» (“Chamber Music”, 1907). К тому же Джойс-художник закономерно «наследовал» Джойсу-критику: в начале столетия были написаны четыре основные критические работы, в которых будущие искания Джойса-прозаика не только предвосхищены, но и в существенной мере теоретически обоснованы. Это лекция «Драма и жизнь» (“Drama and life”), прочитанная в 1900 году, статья «Новая драма Ибсена» (“Ibsen’s New Drama”, 1900), памфлет «Торжество черни» (“The Day of the Rabblement”, 1901) и, наконец, эссе «Джеймс Кларенс Мэнган» (“James Clarence Mangan”, 1902). Специального комментария в данной связи заслуживает джойсовская концепция

драмы, являющаяся, по существу, авторской философией искусства как такового — теория, которую писатель, при всей противоречивости своих эстетических пристрастий, неуклонно и последовательно воплощал в художественной практике собственных произведений. Драма в понимании Джойса — это не просто произведение для сцены, более того, это даже не столько искусство *объяснять* жизнь, сколько искусство ее *организовывать*, — по той причине, что она фактически является «синонимом» жизни.

“I believe further that drama arises spontaneously out of life and is coeval with it”¹ («Я убежден, что драма спонтанно возникает из жизни и сопутствует ей»), — «декларирует» молодой Джойс в лекции «Драма и жизнь» в 1900-м, а тремя годами позже в своей «Эстетике» включает драму в систему иерархии родов искусства: “There are three conditions of art: the lyrical, the epical and the dramatic”².

Становится очевидным, что писатель рассматривает «лирику» и «эпос» как своеобразные «подступы» к наиболее совершенному художественному выражению жизни («драме»), под которой он понимает изображение вечно существующих человеческих страстей, нахождение такого фокуса, в котором эти страсти схватываются в их противоречивом единстве, обнажающем жизненные универсалии.

«Портрет художника в юности» примечателен именно как попытка автора в рамках одного художественного целого не просто описать эволюцию героя, характера, но и передать развитие художественной формы, изобразительного «языка», начав с «простейшей», лирической формы (детство Стивена Дедалуса), продолжив в эпическом ключе (отрочество героя) и, наконец, приходя к «драме» — «высвобождению», «кристаллизации» личности Стивена-творца через диалектическое взаимодействие героя с окружением.

Поэтому «разный» Стивен в романе описан «разным» словом; по той же причине особое значение в авторской системе координат приобретает соотношение повествовательных инстанций автора-повествователя и героя — в начале, в середине и в финале романа оно различно.

По мере становления «драматического» из «лироэпического» просматривается усиление коммуникативной инициативы героя и ее постепенное вербальное развитие.

Пока Стивен как коммуникант пассивен, активен автор-повествователь: даже когда он ничего не говорит за героя прямо, он так организует текст, что Стивен и его позиция (в том числе позиция *в тексте*) становятся понятны читателю. Чем самостоятельнее, активнее Стивен, тем больше повествователь уступает «место» и *слово* герою.

Вначале коммуникативный план Стивена обозначается «пустотами» в тексте, в «чужом слове», а также «монтажом», специфическими «стыками» разнородных речевых целых (и это целиком заслуга повествователя)

— таковы первые эпизоды романа. Затем он (коммуникативный план) проявляется во все более частых уходах во внутренний монолог (это уже *речь* героя, «невысказанные», но «произносимые», озвученные «с помощью» повествователя мысли), — так в основном написаны главы со 2-й по 4-ю. Наконец, Стивен начинает все чаще говорить *сам*, и уже *прочие* коммуникативные планы вынуждены встраиваться в коммуникативные «пустоты», которые оставлены *в слове* героя, — такова 5-я глава с ее упругими, афористическими диалогами, где в общей оркестровке голосов Стивену отдается основная тема.

В начале романа третье лицо формально сближается с первым — субъектом восприятия мира является маленький Стивен, но при этом четко ощущается «оформляющая» его повествование рука автора. Стивен-ребенок и отчасти Стивен взрослеющий видит, слышит и чувствует многое, но пока он не «вырос», не стал самостоятельным, автор-повествователь берет на себя функции посредника между ним и читателем.

По мере же развития формы «в распоряжении» героя все чаще оказывается не просто «право голоса», но и «право творчества». Происходит не просто эпизодическая — или периодическая, или даже систематическая — солидаризация автора и героя в точке зрения и языке. Происходит гораздо более тонкое, глубокое и важное для Джойса-творца *перевоплощение* самой творческой воли реального («как бы») автора в творческую волю придуманного («как бы») героя. Важно понять, что сам статус личности (реальность или фикция? автор или герой?) для Джойса в достаточной мере *условен*. Реально для него (по сути, даже не для него, а само по себе) только *слово*, то есть текст, книга, которую мы держим в руках. И Стивен постепенно перестает быть просто «своим героем», alter ego или автопортретом («автокарикатурой») Джойса. Он становится особого рода образом в слове, художественной иллюзией бытия, о материальном наличии которого можно судить лишь по слову, в котором это бытие себя являет.

Как уже было отмечено, джойсовское понимание драматического находит выражение в своеобразном изменении повествовательной иерархии «автор-повествователь — герой» в заключительных эпизодах «Портрета...». Вот один из примеров такого «перевоплощения» авторского слова в слово героя.

“They had walked on towards the township of Pembroke... Behind a hedge of laurel a light glimmered in the window of a kitchen and the voice of a servant was heard singing as she sharpened knives. She sang, in short broken bars:

Rosy O’Grady.

Cranly stopped to listen, saying:

— *Mulier cantat.*

The soft beauty of the Latin words touched with an enchanting touch the dark of the evening, with a touch fainter and more persuading than the touch of

music or of a woman's hand. The strife of their minds was quelled. The figure of a woman as she appears in the liturgy of the church passed silently through the darkness: a white robed figure, small and slender as a boy, and with a falling girdle. Her voice, frail and high as a boy's, was heard intoning from a distant choir the first words of a woman which pierce the gloom...

And all hearts were touched and turned to her voice, shining like a young star, shining clearer as the voice intoned the proparoixitone and more faintly as the cadence died.

The singing ceased. They went on together³³ (189).

«Сплав» авторской речи и слова героя здесь необыкновенно «органичен» и вместе с тем «прихотлив». Несомненные маркеры повествования от третьего лица (такие, как «They had walked on...», «The strife of their minds was quelled», «Cranly stopped to listen...», «They went on together») вроде бы заставляют отнести все описываемое к вербальному плану повествователя, который наблюдает «происходящее», что называется, «со стороны». В этом случае взволнованную торжественность интонации, равно как и поэтичность, образность языка следует считать стилистической принадлежностью авторского слова.

Тотчас же «поправимся»: условно-авторского. Потому что опять-таки, кто «на самом деле» этот *автор*? Лаконичные, синтаксически свернутые конструкции, вводящие «авторскую» речь, выделяются, «проступают» на общем ритмически и мелодически экспрессивном текстовом целом, как пятна на шкуре леопарда. Или, если дать еще больший простор образному мышлению, как темные полосы на светлой окраске зебры. Но кто возьмется достоверно утверждать, что зебра — это именно «светлая лошадь» с темными полосами, а не «темная лошадь» со светлыми?

К какому субъекту речи следует достоверно отнести слова: «The figure of a woman as she appears in the liturgy of the church passed silently through the darkness: a white robed figure, small and slender as a boy, and with a falling girdle»? Кто «увидел» эту картину со стороны? Джойс-повествователь? Стивен? Крэнли? Все вместе? Начнем с того, что «увидеть» образ женщины, возникающий в темноте, нельзя, потому что на самом деле его нет (даже в параметрах фиктивного, художественного пространства). И ни автор, ни герой не «видят» его буквально (в противном случае надо было бы предположить, что Стивен, как и Крэнли, как и автор-повествователь, страдают галлюцинациями). Образ женщины — деталь *поэтики* повествования, столь же характеризующая метафорическое, образное мышление автора, сколь и воображение героя. Именно воображение, подкрепленное *умением находить адекватные слова для художественной передачи своих капризов*, позволяет нам, **читателям**, «увидеть» пресловутую женщину, «появляющуюся во время литургии». Кто же оживляет этот образ, воссоздает его из небытия, «вытаскивает»

из темноты и «дает» нам в слове? Если автор-повествователь, то надо признать, что это совсем не тот автор-повествователь, которому принадлежат слова: «They had walked on...», «Cranly stopped to listen...», «The strife of their minds was quelled», и, наконец, «They went on together». По той простой причине, что *некто*, «говорящий» «The strife of their minds was quelled», — просто «пересказывает» происходящее, в то время как *некто*, «утверждающий»: «The figure of a woman... passed silently through the darkness...», — не просто «пересказывает», но «видит» то же самое, что Стивен и Крэнли», — то есть как бы находится с ними в одной и той же «темноте», из которой выплывает видение. Рассуждаем дальше. Если «увидеть» возникающий в темноте образ можно лишь при том условии, что мы «смотрим» на него глазами Стивена (или того, кто «смотрит» его глазами, но увидеть именно *условно, художественно*), то со стилистической точки зрения на уровне *текста* мы имеем дело как минимум с совмещением планов повествователя и героя. Назовем это «контаминацией», «совмещением», «слиянием» («голосов», «кругозоров», «перспектив», «точек зрения»). В любой терминологии это предполагает некую синтетическую совокупность *речевых модусов* авторского слова и слова героя. Но где, позвольте спросить, речевые характеристики одного, а где — другого? На какие стилистические приметы можно здесь «разложить» слово, чтобы мы поняли, за какую часть его ответствен автор-повествователь, а за какую — герой? Все развернутое описание женщины необыкновенно цельно в стилистическом отношении: мелодика, ритмика и лексика «указывают» на принадлежность к одному субъекту речи. Автор? Тогда почему он «видит» то же, что и Стивен? (Или, если задать совсем наивный вопрос, откуда он «знает», что именно видит Стивен?) Конечно, автор «знает все». Однако заметим, что автор не говорит: «*Stephen saw the figure of a woman... pass* silently through the darkness...». Он говорит: «*The figure of a woman... passed* silently through the darkness...», то есть «образ женщины» появился в действительности, как бы «на самом деле»! Или мы уже «во внутреннем монологе» героя и читаем «его» слова, описывающие возникающий из темноты образ женщины? Тогда кому принадлежали слова: «The soft beauty of the Latin words touched with an enchanting touch the dark of the evening, with a touch fainter and more persuading than the touch of music or of a woman's hand», — предварявшие «несомненно-авторское» «The strife of their minds was quelled»?

Если герою, то мы в который раз убеждаемся, что он в совершенстве владеет джойсовской манерой построения и «аранжировки» фразы.

Если автору, то тогда ему же принадлежат слова, следующие за описываемым: «And all hearts were touched and turned to her voice, shining like a young star, shining clearer as the voice intoned the proparoxitone and more faintly as the cadence died».

Однако же если «автор» и этих слов — автор (каламбур более чем закономерный!), то кто в таком случае «автор» последних двух предложений, завершающих весь рассматриваемый фрагмент и «гасящих» всю поэтическую замороженность видения, как холодный душ: «The singing ceased. They went on together?» Стилистический контраст этих слов с предыдущими в соединении с недвусмысленной отсылкой к стороннему взгляду, создаваемой объективным третьим лицом, никак не позволяет отнести их к речи героя. Значит, все-таки это — автор-повествователь? А герой был «до»? Черная полоска — белая полоска...

Слово текуче, зыбко, оно постоянно «уходит» от руки, желающей его поймать и «пришпилить» к определенному «владельцу». Если это и несобственно-прямая речь (прием сам по себе не революционный), то несобственно-прямая речь особого свойства, устанавливающая особую «родственность» героя и автора, их языка и ощущения слова. Слово Джойса (Стивена?) можно не без оснований назвать «мимикрирующим» — оно меняет «цвета», и единственный «надежный» его владелец — это сам текст. Чем ближе к концу романа (а точнее, к *дневнику* Стивена, — последнее особенно важно), тем ближе друг к другу становятся Джойс-автор и Стивен-герой как субъекты речи. Или, вернее, тем больше «полномочий» получает Стивен как натура «сотворенная» и «*творящая*».

Понятно, что иллюзия «одушевленности», «творческой самостоятельности» Стивена (именно как преемника творческой воли автора) — это фикция, определенный художественный «код», и попытка рассмотреть автора-повествователя и героя как равноправных субъектов «речетворчества» может показаться по меньшей мере наивным метафизированием. Но в том-то, как представляется, и состоит суть художественной задачи, которую берется решить Джойс, а именно «сымитировать» метафизический, «мистериальный» переход воли автора, творца в свое творение.

Именно на уровне текста мы наблюдаем вполне «фактический», материальный переход слова от *автора* к *автору*. Рассуждая с позиций строго языковедческих и вполне материалистических, мы имеем полное право утверждать, что перед нами не одно речевое произведение, а два: одно — роман Джойса, другое — дневник Стивена, который, правда, включен в роман Джойса как один из структурно-композиционных сегментов.

Естественно, терминологическая корректность обязывает нас считать писателя Джеймса Джойса автором биографическим, то есть инстанцией высшей по отношению ко всему, о чем шла речь до сих пор; Джойса-повествователя в «Портрете...» — автором «условно-художественным», то есть собственно автором-повествователем; Стивена же — автора дневника — вымышленным, фиктивным рассказчиком, являющимся одной из субъектных форм раскрытия авторского сознания. Однако, рассматривая весь текст романа как некое *речевое целое*, мы не можем не отме-

тить несомненной *общности* — идеологической, стилистической, даже частнообразительной (то есть на уровне конкретных приемов создания образности), — той речи, субъектом которой является Джойс-повествователь, и той речи, субъектом которой является Стивен-рассказчик (автор дневника).

Сравнительный стилистический анализ текста «до дневника» и «собственно дневника» убеждает в следующем: Стивен-рассказчик не просто «пишет» так же хорошо и разнообразно, как Джойс-повествователь, и не просто так же хорошо чувствует слово и его выразительные возможности — он в принципе чувствует его *так же*, подчас использует буквально те же слова, что «раньше» принадлежали не ему, а «роману о нем».

Условимся для простоты называть роман вообще (вернее, его часть до дневника) «текстом Джойса», а сам дневник — «текстом Стивена». Сравнение этих двух текстов дает любопытные результаты.

«Текст Джойса»:

“...In the *shadow* of the trees Stephen saw his *pale face*, framed by the *dark*, and his large *dark eyes*. <...>

His last phrase, *sour smelling* as the *smoke* of charcoal and disheartening, excited Stephens brain, over which its *fumes* seem to brood” (189—191).

А вот «текст Стивена»:

“A troubled night of dreams.

From the floor ascend pillars of *dark vapours*. It is peopled by the images of fabulous kings, set in stone. Their hands are folded upon their knees in token of weariness and their *eyes* are *darkened* for the errors of men go up before them for ever as *dark vapours*.

Strange figures... They are not as tall as men. Their *faces* are phosphorescent, with *darker* streaks. They peer at me and their *faces* seem to ask me something” (193).

Эти фрагменты в тексте романа разделены без малого тремя страницами. Описываемое в них никак не связано ни ситуацией, ни временными рамками, ни сколь-нибудь прозрачными причинно-следственными отношениями. Между тем, даже не зная контекста ни одного из фрагментов, мы не можем не заметить, что помещенные непосредственно один после другого и лишенные каких бы то ни было комментариев или смысловых переходов, они составляют хоть и бессвязное, но цельное *по образности* текстовое (*речевое*, если угодно) произведение. Полученный «текст», возможно, во всех отношениях абсурден, но не менее очевидно, что он во всех смыслах *однороден*, то есть принадлежит одному носителю речи, одному сознанию и, что самое важное, одному *художественному видению*. В этом убеждает не просто сходство предмета описания (как ни туманны могут быть наши догадки на этот счет), а сходство — даже идентичность — *способа* описания. Что бы ни описывал человек в одном и в

другом случае, это описывает один и тот же человек, и этот человек — художник, о котором (кем?) написана книга.

Сравниваем дальше.

«Текст Джойса»:

“*Away* then: it is time to *go*. A *voice* spoke softly to Stephen’s *lonely* heart, bidding him *go* and telling him that his friendship was coming to an end. Yes; he would *go*. He would not strive against another. He new his part” (189—190).

А вот «текст Стивена»:

“*Away! Away!*

The spell of arms and *voices*: the white arms of roads, the promise of close embraces and the black arms of tall ships that stand against the moon, their tale of distant nations. They are held out to say: We are *alone* — come. And the *voices* say with them: We are your kinsmen. And the air is thick with their company as they call to me, their kinsman, making ready to *go*, shaking the wings of their exultant and terrible youth” (196).

От языка Джойса-повествователя («в романе») язык Стивена-рассказчика (в дневнике) порой отличается лишь тем, что там, где «первый автор» говорит «он», «второй автор» говорит «я». Понятно, что повествование в части «Портрета...», непосредственно предшествующей дневнику Стивена, — это несобственно-прямая речь, где третье лицо — едва ли не единственное, что осталось от слова автора (того, который «первый»); в остальном же — это озвученный внутренний монолог героя, предчувствующего свое предназначение.

Но тем закономернее и показательнее, что, избавившись от этой последней условности (необходимости говорить «он» вместо «я»), слово начинает «чувствовать» всю свою силу. Текст Стивена, автором которого он является уже «официально», разворачивает перед читателем целую палитру стилистических красот (именно красот, а не прикрас). Слова организуются в синтаксические параллели, обрастают эпитетами, риторическая взволнованность поддерживается, усиливается начальной “And”, эмфатическими инверсиями и лексическими повторами. Сравнение текстов Джойса-автора и Стивена-рассказчика оставляет ощущение, что, получив право говорить от первого лица, некий настоящий, подлинный автор жизни, которую мы читаем, до сих пор дремавший, росший, искавший свой путь через «гротескную языковую плоть» (Э. Акимов), наконец вылез из шкуры первого, уже «формального» автора, как бабочка из куколки, и «расправил крылья», ощутил силу творца.

Джойс начал роман о художнике, Стивен его закончил. «Он» повествователя перешло в «Я» героя, и в результате стало грамматическим «Я» автора. Таким образом, сам Джойс «сделал» себя просто фамилией, *знаком*, о реальном, человеческом бытии которого не осталось свидетельств в *слове*. Этим и обусловлен уникальный повествовательный статус первого

романа Джойса, на который критики, видевшие в романе традиционность, не «спешили» обратить внимание: «стилистическая жизнь» (Бахтин) слова в «Портрете...» основывается не на преодолении и диалогическом «примирении» индивидуальных разноречий, а на формировании, развитии и становлении *единого*, «индивидуализированного» и «центростремительно» ориентированного стиля, который в итоге отождествляется с единым субъектом речи, сознания, а стало быть, по Джойсу, и бытия.

Иными словами, «драма», или «драматизация», — это, в джойсовской философии, осознанное «действие» на преодоление гнета мира («пресса мира — мифа — текста», как пишет Э. Акимов), и сверх того — примирение, охват всех «прочих действий» в мире творческим сознанием, которое видит отличность, самостоятельность элементов окружающей жизни и в то же время осознает свое одинаковое над всеми превосходство — превосходство художника, способного все сущее сделать материалом для творчества. Поэтому вполне логично, что своеобразный переход условно-авторского «Он» Джойса в фактически-авторское «Я» Стивена при сохранении *единого языка* романа (а значит, и самого романа как «факта») вполне соотносится с эволюцией *слова* (лирика — эпос — драма), которую Е. Гениева удачно определила как «взросление». Слово взрослеет, пока взрослеет герой, слово получает «самостоятельность» тогда и постольку, когда и поскольку сам герой становится «самостоятельным».

Таким образом, к концу романа слово достигает предельного соответствия формы и содержания — оно само «становится» своим «предметом», поскольку слово о Стивене становится словом Стивена и фактически как бы «самим» Стивеном.

Драма смыкается с лирикой. Герой — с автором. «Я» — с «Он». Стивен — с Джойсом. Конец — с началом.

И Джойс-творец (по выражению Ш. Бривика) вполне имеет право сказать: вначале было слово, и слово было Я.

¹ Critical Writings of James Joyce: [ed. by E. Mason and R. Ellmann]. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1989. P. 43.

² Ibid. P. 145.

³ Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man. London: Wordsworth Editions Ltd., 1992, repr. 1995. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием страниц в скобках.

