

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
(СПбГУ)

Выпускная квалификационная работа аспиранта на тему:

*Отзвуки французского символизма в поэзии Джеймса Джойса
(интермедиаальный аспект)*

Образовательная программа «МК.3056.2015 Литература народов стран
зарубежья Европы и Америки»

Автор:
Делазари Ольга Андреевна

Научный
руководитель:
к.ф.н. доцент
Аствацатуров Андрей Алексеевич

Рецензент:
к.ф.н. доцент
Нужная Татьяна Владимировна

Санкт-Петербург
2018

Введение

Настоящая выпускная квалификационная работа посвящена компаративному исследованию поэзии Джеймса Августина Алоизиуса Джойса в аспекте символистской метафизики и интермедиальности.

К поэтическому наследию Джеймса Джойса относятся в первую очередь два поэтических сборника, опубликованных писателем с разницей в двадцать лет: «Камерная музыка» (*Chamber Music*, 1907) и «Стихотворения по пенни за штуку» (*Pomes Penyeach*, 1927), которые вошли в изданное в 1936 году и расширенное «Собрание стихотворений» (*Collected poems*). Уже этот факт сам по себе позволяет сделать вывод о том, что автор обращался к лирике отнюдь не только на ранних этапах творческого пути, а посему было бы ошибочно рассматривать поэзию Джойса как эскизную в отношении его прозы. Помимо «Камерной музыки» и «Стихотворений по пенни за штуку» также сохранились фрагменты ещё двух сборников Джойса «Свет и Тьма» (*Shine and Dark*) и «Настроения» (*Moods*) (частично опубликованных в издании «Джеймс Джойс: Стихотворения и Изгнанники» *James Joyce: Poems and Exiles*, под ред. Дж. К. К. Мэйза), а также целый ряд отдельных поэм и стихотворений «на случай», преимущественно комического или сатирического содержания («Святая контора» *The Holy Office*, 1904-1905, «Газ из горелки» *Gas from a Burner*, 1912), листовки, лимерики, четверостишия и тексты песен. Это, не считая стихотворений, инкорпорированных в его прозу (стихи из «Поминок по Финнигану», «Портрета художника в юности»).

Лирика Джойса, очевидно, сильно уступает по объёму его прозаическому наследию; романы ирландского писателя по праву занимают место в первом эшелоне шедевров мировой литературы и пользуются несравнимо большей популярностью, как у публики, так и среди

исследователей, что лишь делает более насущной необходимость более полного и всестороннего исследования поэтического творчества писателя.

Отчасти это связано и с тем, что его самый первый опубликованный стихотворный сборник «Камерная музыка» был принят современниками довольно прохладно. Начиная с того, что рукопись была отвергнута четырьмя издателями, прежде чем Элкин Мэтьюз согласился напечатать её, и, продолжая тем, что на протяжении последующего столетия критики относились к «Камерной музыке» с долей пренебрежения, а место сборника в творчестве писателя периодически рождало споры в кругах исследователей.

Несмотря на то, что земляки, в том числе Уильям Батлер Йейтс, с энтузиазмом восприняли появление сборника, первые критики¹ сожалели, что лирическое вдохновение Джойса было, в основном, литературного характера и его стихи оторваны от культурного и политического «пробуждения» современной Ирландии. Как позднее справедливо заметил Йейтс, Джойс никогда не имел ничего общего с ирландской политикой, экстремистскими настроениями и прочими явлениями общественной жизни тех лет; напротив, Джойс, казалось, намеренно проявлял лишь философско-литературные симпатии в своём раннем творчестве. Кроме того, критики не были в восторге от несколько ретроспективного характера «Камерной музыки», и его дань якобы исчерпанным литературным клише (особенно на контрасте с его революционной прозой).

Более поздние исследователи отмечали, что к «Камерной музыке» автор подошёл как к своего рода эстетической лаборатории, где экспериментировал с различными стилями, формами и способами выражения. В частности, в сборнике можно найти ранние попытки Джойса исследовать взаимодействие между звуком и смыслом, с целью идеального смешения двух дополняющих искусств – поэзии и музыки; а также находили глубинную идейную и художественную связь между поэзией и прозой писателя. Недавно опубликованный университетом Флориды сборник статей «Пересмотренная

¹ В июне 1907 во Freeman's Journal вышла рецензия однокурсника Джойса Томаса Кеттла, анонимный отзыв в Bookman и рецензия А. Саймонса в Nation.

поэзия Джеймса Джойса» (*The Poetry of James Joyce Reconsidered*, 2012) под редакцией Марка Коннера, по выражению редактора, закладывает основу для пересмотра места и значения лирики Джойса для современной поэзии.

Прежде всего необходимо отметить отсутствие систематических и фундаментальных исследований по теме диссертации. Можно говорить лишь об отдельных статьях и фрагментах научных трудов, посвящённых непосредственно заявленной теме исследования, включающей в себя ряд аспектов (интертекстуальный – связи творчества Джойса с французскими писателями и в первую очередь с символистами; интермедиаальный – связь текста и музыки в произведениях писателя; аллюзии и рецепции поэтических сборников и отдельных стихотворений Джойса в контексте европейской литературы; идейно-образные связи художественной концепции Джойса с символистской метафизикой; приёмы эстетической игры в лирике Джойса).

Творчество Джеймса Джойса с самого начала привлекало внимание не только читателей, но и исследователей. Среди огромного числа диссертационных исследований, научных трудов, монографий, критических и научных статей, посвящённых произведениям Джойса, стоит упомянуть ряд основополагающих работ зарубежных исследователей: С. Гилберта (Улисс Джеймса Джойса: исследование *James Joyce's Ulysses: a Study*, 1930), Л.А.Дж. Стронга («Священная река: творчество Джеймса Джойса» *The Sacred River: an Approach to James Joyce*, 1949), Р. Элмана («Джеймс Джойс» *James Joyce*, 1959), W.Y. Tindall («Руководство для читателей Джеймса Джойса» *A Reader's Guide to James Joyce*, 1959), Г. Левина («Джеймс Джойс: введение в критику» *James Joyce: a Critical Introduction*, 1960), Ш. Гивенса («Джеймс Джойс: Два десятилетия критики» *James Joyce: Two Decades of Criticism*, 1963), Р.Х. Деминга («Джеймс Джойс: критическое наследие» *James Joyce: The Critical Heritage*, 2 т., 1970), Э. Бёрреса («Joysprick: Введение в язык Джеймса Джойса» *Joysprick: An Introduction to the Language of James Joyce*, 1973), С.Х. Пика («Джеймс Джойс: гражданин и художник» *James*

Joyce: The Citizen and the Artist, 1977), Х. Кеннера («Голоса Джойса» *Joyce's Voices*, 1978), К. МакКейба («Джеймс Джойс: новые перспективы» *James Joyce: New Perspectives*, 1982), У.Дж. МакКормака и А. Стеда («Джеймс Джойс и современная литература» *James Joyce and Modern Literature*, 1982), Ж.-М. Рабате («Лакуны у Джойса» *Joyce Upon the Void*, 1991), Л. Спинкса («Джеймс Джойс» *James Joyce*, 2008), а также монументальные критические сборники-справочники по творчеству Джойса «Кембриджский справочник по творчеству Джеймса Джойса» *The Cambridge Companion to James Joyce*² под ред. Д. Е. Аттриджа, (1990, 2004) и «Критический справочник по Джеймсу Джойсу». Его жизнь и творчество *Critical Companion to James Joyce. A Literary Reference to His Life and Work*, под ред. А. Н. Фарноли, М.П. Джиллеспы (2006). К наиболее значимым исследованиям в отечественном литературоведении можно отнести труды Гениевой Е.Ю. («Художественная проза Джеймса Джойса», 1972, «И снова Джойс...», 2011), Киселевой И.В. («Проблематика и поэтика раннего Джойса: сборник рассказов «Дублинцы»», 1984), Хоружего С.С. (««Улисс» в русском зеркале», 1994), Гарина И.И. («Век Джойса», 2002), Гильдиной А.М. («Новеллистика Джеймса Джойса: контекст, текст, интертекстуальность», 2003), Шеиной С. Е. («Поэзия и проза Джеймса Джойса», 2005).

Несмотря на то, что творчество Джойса в целом исследовалось с разных сторон, основной фокус исследований как в отечественном, так и в западном литературоведении был направлен на новеллистику Джойса и в первую очередь, на роман «Улисс», а также «Поминки по Финнегану». В меньшей степени исследователи обращались к ранней прозе – «Портрет художника в юности», рассказы «Дублинцы», «Стивен Герой» и др.; наконец, в ряде работ анализу подвергались критические статьи и письма, пьесы и поэтические произведения автора, однако большей частью это были историко-

² Критический сборник *The Cambridge Companion to James Joyce* впервые появился в 1990 г. Несмотря на то, что это было далеко не первое издание, посвящённое разностороннему обзору творчества ирландского писателя в целом, весьма показательным, что к тому времени только Чосер и Шекспир удостоились чести войти в серию *Companion*, и последующий расцвет серии во многом был связан с успехом тома, посвящённого Дж.

биографические исследования и критические работы обзорного характера, нежели литературоведческие исследования.

Анализируя научные труды, посвящённые литературному наследию Джойса, стоит сразу отметить, что исследователи с самого начала активно прибегали к сопоставительному анализу творчества писателя, рассматривая его в компаративистском и интермедиальном аспектах. В 1969 году в Техасе даже прошёл симпозиум и был выпущен сборник «Джеймс Джойс: его место в мировой литературе: материалы симпозиума по сравнительной литературе часть II» (*James Joyce: His Place in World Literature: Proceedings of the Comparative Literature Symposium II*). Вопросы рецепции Джойса в Европе посвящено одноимённое двухтомное издание («Рецепции Джеймса Джойса в Европе» *The Reception of James Joyce in Europe*) под редакцией Г. Лерну и У. Ван Мерло (2004) в рамках серии критических традиций Атлон «Рецепции британских авторов в Европе» (*The Athlone Critical Traditions Series: The Reception of British Authors in Europe*, ред. Э. Шэффер). Второй том издания составляют рецепции Джойса во Франции, Ирландии и странах Средиземноморья. Это издание предвосхитила более обширная работа Г. Лерну «Французский Джойс» (*The French Joyce*, 1990), где автор сосредоточен на критическом отклике на произведения Джойса во Франции. К первым французским публикациям о Джойсе относятся в первую очередь труды В. Ларбо, который не только занимался переводом «Улисса», но и состоял в переписке с автором (в ряду его статей «Джеймс Джойс» *James Joyce* 1922, «Улисс Джеймса Джойса» *The Ulysses of James Joyce* 1922, «Заметки по поводу Джеймса Джойса и Улисса» *A propos de James Joyce et de Ulysses...* 1925). Отдельно французской критике 1960-1980 гг. было посвящено Кембриджское издание «Постструктуралистский Джойс: французские эссе» (*Post-Structuralist Joyce: Essays from the French*, 1984), как и «Кембриджский справочник по творчеству Джеймса Джойса» (*The Cambridge Companion to James Joyce*, 1990) вышедшее под редакцией Д.Е. Аттриджа.

Второе издание «Справочника...» (*The Cambridge Companion to James Joyce*, 2004) также не обошло вниманием тему французских связей Джойса; она представлена статьёй Ж.-М. Рабате «Джойс-парижанин» (*Joyce the Parisian*), в которой Рабате не только и не столько касается событий в биографии Джойса, связанных с Парижем, сколько рассматривает литературные связи писателя с европейской и прежде всего французской литературой, называя Джойса «архи-парижанином», указывая на то, что Джойс был связан с Парижем задолго до того, как попал туда, благодаря кругу его чтения и влиянию, оказанному на него французскими писателями.

Традиционно в работах, посвящённых исследованиям связей творчества Джойса с французской литературой, фигурируют имена Флобера, Пруста³, Кафки, Малларме, Ларбо, Рембо, Верлена, Бодлера, Лафорга, а также других поэтов-символистов: «Джеймс Джойс и Стефан Малларме» Хейман Д. *James Joyce et Stéphane Mallarmé* Найман, Д. (1955), «Флобер, Джойс и Бекет. Стоические комики» Кеннер Х. *Flaubert, Joyce and Beckett. The Stoic Comedians* Kenner, H. (1962), «Флобер и Джойс: Ритуал художественной литературы» Кросс Р. К. Cross, R. K. (1971). «Перемены и выбор: поэзия Джеймса Джойса и Стефана Малларме» Лэйн Дж. *Change and Choice: The Poetic of James Joyce and Stéphane Mallarmé* Lane, J. (1974). «Критическая бессонница: читая и перечитывая Джойса, Пруста и Беккета» Несбит Л. Е. *Critical insomnia: reading and rereading Joyce, Proust, and Beckett* Nesbitt L. E. (1988). «Гамлет, Лафорг и Джойс» А. Р. Лопес-Васкес *Hamlet, Laforgue, and Joyce* A. R. López-Vázquez (1996), 'Strandentwining Cable' (сетевой кабель) «Интертекстуальное чтение произведений Гюстава Флобера и Джеймса Джойса» Бэрн С. *'Strandentwining Cable' An Intertextual Reading of the Works of Gustave Flaubert and James Joyce* Baron, S. (2009). В перечисленных работах рассматриваются влияния французских писателей на прозу Джойса.

³ На русском материале также работа Ким Се, Унг. Творчество Дж. Джойса и М. Пруста в художественных исканиях молодого поколения первой волны русской эмиграции // XX век: Проза. Поэзия. Критика. А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 98 – 103.

Отдельный интерес представляют также исследования, посвящённые критическим взаимоотношениям Джойса с писателями-современниками, поэтами и переводчиками. В этой связи невозможно пройти мимо фигуры Валери Ларбо и посвящённых их взаимоотношениям с Джойсом работ П. МакКарти «Валери Ларбо, критик английской литературы» *Valery Larbaud, Critic of English Literature* (1968), а также «Плодотворная дискуссия; диалог Жака Ривьера и Валери Ларбо; дебаты о Джеймсе Джойсе» *Une discussion fructueuse; le dialogue de Jacques Rivère avec Valery Larbaud; le débat au sujet de James Joyce* (1977), и статьи М. Бриссо «Валери Ларбо и Джеймс Джойс Зарождение особых связей (рецепции Улисса)» *'Valery Larbaud et James Joyce Le début d'une relation privilégiée (la réception d'Ulysse)'* (2007). Именно в период критической активности Валери Ларбо впервые начали говорить о связи стиля Джойса и французской традицией романистов (звучали имена Флобера, Гюисманса, Дюжардена и др.), а также было положено начало терминологической дискуссии о приёме «потока сознания» ('stream of consciousness') и «внутреннего монолога» ('monologue interieure'), а также спор о пальме первенства в изобретении метода⁴. В книге «Джеймс Джойс и французский роман девятнадцатого века» Фордхэм Ф., Сакр Р. *James Joyce and the Nineteenth-Century French Novel* Fordham F., Sakr R. (2011) собраны эссе, исследующие связи прозы Джойса с романами Флобера, Дюма, Бальзака, Гюго. Рецепциям Джойса во Франции посвящена и работа А. Глида и М. Ким «Джойс во Франции, Джойс по-французски: перевод, культура, литературная слава» *Joyce in France, Joyce in French: Translation, Culture, Literary Fame* (2006), где рассматриваются вопросы перевода, культурного диалога и литературного влияния творчества Джойса.

Как в трудах, посвящённых творчеству Джойса в целом, так и в компаративных и в переводоведческих исследованиях основное внимание уделяется прозе, и поэтические произведения в лучшем случае упоминаются и приводятся в качестве иллюстраций эпиграфного характера.

⁴ Статья Régis Salado Faut-il fêter l'anniversaire du monologue interieur?: ou de quelques soupçons sur l'identité d'un venerable centenaire.

Между тем, на литературном поприще Дж. Джойс выступил впервые в качестве поэта со сборником стихов «Камерная музыка» (1907). Появление сборника не осталось незамеченным, он был воспринят как долгожданный вклад в современную поэзию (по выражению «Манчестер Гардиан», *very welcome contribution to contemporary poetry*), хотя и не казался критикам достаточно новаторским. Более поздние исследователи, однако отмечали, что к «Камерной музыке» автор подошёл как к своего рода эстетической лаборатории, где экспериментировал с различными стилями, формами и способами выражения. В сборнике обнаруживают ранние попытки Джойса исследовать взаимодействие между звуком и смыслом с целью идеального смешения двух дополняющих искусств – поэзии и музыки; а также уже на ранних этапах усматривают глубинную идейную и художественную связь между поэзией и прозой писателя. В целом, отношение к лирике Джойса и, в особенности к «Камерной музыке» как к «пробе пера», а потому не заслуживающей отдельного и скрупулёзного изучения, главенствовало довольно долго.

Однако если «Камерная музыка» рассматривалась как юношеское произведение, в котором Джойс лишь намечал будущие идеи и апробировал приёмы, прорабатывая ритмическую сторону своего будущего прозаического слога, то более поздние стихотворные произведения – сборник «Стихотворения по пенни за штуку», «Газ из горелки» и др. традиционно рассматривают исключительно в контексте прозы (чаще всего ранней), сопоставляя с «Дублинцами», «Портретом художника в юности» (Халпер Н. «Ранний Джеймс Джойс» Halper N. *The early James Joyce*, 1973; Киселева И.В. Проблематика и поэтика раннего Джойса (сборник рассказов «Дублинцы») 1984; Акимов, Э.Б. «Поэтика раннего Джойса», 1996). В первых работах, посвящённых «Камерной музыке» это отношение в общем и целом разделяется («Камерная музыка Джеймса Джойса» Бейкер Ж. Р., Тиндел В. И. *James Joyce's Chamber Music* (1954, 1959) Baker J. R., Tindall W. I.). Первые попытки определить место стихотворного сборника в творчестве

писателя относятся к середине 1960-х (Херберт Ховарс «Камерная музыка и ее место в каноне Джойса» Herbert Howarth *Chamber Music and its Place in the Joyce Canon*, 1966). Из более современных исследований нельзя обойти вниманием работы М.Т. Рассел «Камерная музыка Джеймса Джойса: утраченная музыка на слова песен» *James Joyce's Chamber Music: The Lost Song Settings* (1993) и «Камерная музыка: слова и музыка с любовью» *Chamber Music: Words and Music Lovingly Coupled*, вошедшую в сборник «Бронзой по золоту: музыка Джойса» (*Bronze by Gold: The Music of Joyce*) под ред. Себастьяна Д. Г. Ноулза Sebastian D. G. Knowles (1999).

«Бронзой по золоту: музыка Джойса» (*Bronze by Gold: The Music of Joyce*) стал далеко не первым собранием, посвящённым проблеме музыки в творчестве Джойса. Даже в первых критических откликах на появление «Камерной музыки» критики отмечали редкую музыкальность лирики Джойса, мелодичность и отточенность ритмического рисунка стиха и воспринимали сборник как попытку передать одно искусство посредством другого (“express one art in terms of another”⁵). Исследовать связь Джойса с музыкой начинает В. Ф. Мартин V.F. Martin (Martin Ross) в памфлете «Музыка и Джеймс Джойс» *Music and James Joyce* (1936). В работе отмечается как компетентность писателя в музыкальной практике, так и музыкальные особенности его авторского стиля в основном на материале «Поминок по Финнегану». Хотя наиболее осязаемой связью между музыкальной составляющей и словом всё же остаётся в «Камерной музыке», что подчёркивает А. Патерсон в «После музыки»: камерная музыка, песня и пустая страница “*After Music*”: *Chamber Music, Song, and the Blank Page* (2012).

К наиболее крупным работам, посвящённым музыкальным отсылкам и мотивам в творчестве Джойса относится исследование Мэтью Дж. К. Ходгарт и Мейбл П. Уорthingтон «Песня в произведениях Джеймса Джойса» Matthew J. C. Hodgart и Mabel P. Worthington *Song in the Works of James Joyce* (1959),

5 Martin R. *Music and James Joyce*. Folcroft, 1973.

обобщившее 3,500 аллюзий (при этом авторы отмечали, что это не полный список), и диссертационная работа Дж. П. Смит «Музыкальные аллюзии в «Улиссе» Джеймса Джойса» *Musical Allusions in James Joyce's Ulysses* (1968). Существенный вклад в интермедиальные исследования внесли труды Л.А.Дж. Стронга «Джеймс Джойс и вокальная музыка» *James Joyce and vocal music* (1946) и Ф. Стернфельда «Поэзия и музыка - Улисс Джойс» (из «Звук и поэзия», под ред. Нортропа Фрая *Poetry and Music – Joyce's Ulysses* (из *Sound and Poetry*, ed. Northrop Frye, 1957). Тему музыкальных аллюзий продолжили книги Зака Бауэна «Музыкальные аллюзии в произведениях Джеймса Джойса: ранняя поэзия через Улисса» *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry through Ulysses* (1974) и «Старинная сентиментальная песня Блума: очерки о Джойсе и музыке» *Bloom's Old Sweet Song: Essays on Joyce and Music* (1995), в которой собраны эссе за период 1972-1992. Некоторые музыканты и исследователи (Теренс Уайт, Луиджи Даллапиккола, Мартин Росс и др.) также рассматривали «Улисса» и его отдельные фрагменты как музыкальное произведение. В то же время в ряде работ подчёркивается и обратное влияние, а именно эстетического наследия Джойса на музыку в особенности авангарда (Т. С. Мёрфи «Музыка после Джойса: пост-последовательный авангард» Т. S. Murphy *Music After Joyce: The Post-Serial Avant-Garde*, 1999). Наибольший интерес исследователей компаративистов и лингвистов вызывает проблема взаимодействия музыки и слова в творчестве Джойса, что проявляется в современных работах как зарубежных – «Музыка и Слово в произведениях Т.С. Элиота и Джеймс Джойс» Холл, Дж. *Music and the Word in the Works of T.S. Eliot and James Joyce* Hall, J. (2004), так и отечественных литературоведов – диссертации Синей А.В. «Принципы музыкальной организации романной прозы XX века: Т. Манн «Доктор Фаустус», Дж. Джойс «Улисс», Р. Олдингтон «Смерть героя»» (2008) и Головкиной А. С. «Полифония слова в художественном тексте (на материале произведения Дж. Джойса «Дублинцы»». Особое внимание уделяется отдельным и наиболее показательным прозаическим

фрагментам, например, эпизоду с Сиренами в романе «Улисс» – ему, в частности, посвящена глава в книге Брэда Бакнелла «Литературный модернизм и музыкальная эстетика: Патер, Фунт, Джойс и Стайн» *Literary Modernism and Musical Aesthetics: Pater, Pound, Joyce, and Stein* (2001), а также статьи Лоуренса Левина «Эпизод «Сирены» как музыка: эксперимент Джойса в прозаической полифонии» (1965-66) *The Sirens Episode as Music: Joyce's Experiment in Prose Polyphony* (1965-66), Пулиной (Наугольных) Е.А. «Звукопись эпизода «Сирены» в романе Дж. Джойса «Улисс»: новые слова и способы их межъязыкового транспонирования» (2007).

Много внимания исследователи уделяют языковой игре⁶ и игровым приёмам у Джойса: работы Зябликова А.В. «Роман Д. Джойса «Улисс» в контексте культурологической концепции Й. Хейзинги», (1999); Яценко, В.М. «Поэтика «травестирования» в романе Джойса «Улисс»», (1999); Беловой С.С. «Номинативная и имологическая игра в художественном дискурсе (на материале произведений Джеймса Джойса и Велимира Хлебникова)» (2004); Наугольных Е.А. «Окказионализмы как элемент языковой игры писателя (на материале романа Дж. Джойса «Улисс»)» (2010), ««Игра читателем»: в поиске переводческих решений окказиональных загадок Дж. Джойса» (2011).

Поэтическому творчеству Джойса, в отличие от его прозаического наследия, посвящено не много работ. В отечественном литературоведении пионером в исследовании лирики Джойса выступила Белозерова Н.Н. с диссертацией «Эстетика поэтических произведений Джеймса Джойса (1988). В работе автор прежде всего поднимает вопрос о необходимости пересмотра отношения к лирике Дж. Джойса как к «пробе пера». Определению места поэзии в творчестве Дж. Джойса, а также проблеме мифопоэтического начала в лирике писателя посвящена работа Е. А. Шеиной «Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества» (2003).

6 Сюда относятся лингвистические исследования Горбуновой Н. Г. Языкотворчество Дж. Джойса: словообразовательный аспект: (На примере романа «Улисс»), 2005; Столяровой И. А. Лингвокреативные механизмы словосложения: На материале номинативных комплексов в романе Джеймса Джойса «Улисс», 2003.

Неоднократно отмеченный в работах исследователей интертекстуальный аспект поэтических произведений Джойса оставляет, тем не менее, широкий простор для изучения. Поэтические произведения писателя строятся на принципах эстетико-тематической «открытости» и диалогического взаимодействия художественных текстов, реализующаяся посредством отсылок, эксплицитных и имплицитных цитаций, аллюзий, реминисценций, корреляций, пародий, интермедиальных вкраплений и т.д.

Благодаря широчайшему кругу тем и образов, а также их многоуровневому взаимодействию произведения Джойса заслуженно считают «энциклопедией европейской культуры». Буквально все его творения характеризуются соединением несоединимого – католическое, иезуитское воспитание Джойса и его десакрализованное сознание художника XX века, духовное и плотское, поэзия и проза, музыка и литература.

Подход к художественному выражению, избранный Джойсом, соотносится со звуко-символизмом, под которым подразумевается, прежде всего, звуковая инструментовка стиха и внутренняя связь между звучанием и значением. Звуки в поэзии играют «двойную роль»: с одной стороны, они связаны с объектом через посредство слов, как в обычной речи, с другой — они непосредственно связаны с объектом благодаря естественной связи между звуком и содержанием⁷.

Постоянное сближение музыки и слов в поэтических (и не только) произведениях Джойса граничит с сонологизацией, что с одной стороны затрудняет как понимание, так и литературный перевод его текстов, а с другой делает практически неизбежным обращение исследователей творчества писателя к проблеме интермедиальности. Сам Джойс не только не отрицал взаимодействия искусств в своих творениях, но и концептуально и практически подкреплял их. Наиболее эксплицитно свою позицию Джойс выразил в сборнике «Камерная музыка».

⁷ Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 2012.

Интермедиаальную составляющую сборника подчёркивает тот факт, что Джойс сам предпринял попытку сочинить музыку для стиха XI “Bid adieu to girlish days” («Скажи прощай девичьим дням»), и звуковое мастерство его стихов стало долгожданным вызовом ряду ирландских композиторов. Первым был Джеффри Палмер Молинье (1882-1957), которого сам Джойс призвал положить на музыку его тридцать шесть стихов. Результат этого незавершённого проекта показывает абсолютную верность композитора лирическим и ритмическим особенностям языка Джойса с проявляющимися время от времени аллюзиями на песни под лютную эпохи Возрождения. Джойс не раз выражал удовлетворение работой Палмера, которую он оценил выше, чем другие более ранние попытки Мореана, Бласса и Шарлотты Миллиган Фокс. Действительно, в письме к Палмеру в 1909 году Джойс заметил: «Вы можете со временем положить на музыку всю «Камерную музыку». Написать это было, действительно отчасти моей идеей. Эта книга на самом деле набор песен, и я полагаю, что если бы я был музыкантом, то я должен был бы написать их сам» (“You may set all of *Chamber Music* in time. This was indeed partly my idea in writing it. The book is in fact a suite of songs and if I were a musician I suppose I should have set them to music myself”⁸).

Тем самым Джойс, с одной стороны, подтверждает синтетическую и интермедиаальную природу своего первого сборника, с другой обнаруживает стремление продолжать эксперименты в данном ключе как в лирике, так и в прозе. Элементы интермедиаальности и приёмы сонологизации, звукосимволизма и синестезии можно обнаружить практически во всех произведениях Джойса на протяжении всего его творческого пути.

Актуальность исследования определяется малой изученностью поэтического творчества Дж. Джойса, а также необходимостью рассмотреть лирику Джойса в контексте общеевропейской литературы. Вследствие этого, представляется необходимым более детально изучить поэтическое наследие Джойса, а также рассмотреть различные аспекты взаимодействия его лирики

⁸ Joyce, James. *Selected Joyce Letters*. 2 Vol. / ed. Richard Ellmann. New York: The Viking Press, 1975. P. 20.

с вариативными по жанру и стилю произведениями эпохи. Такой подход позволит комплексно рассмотреть поэзию Джойса в её связи с историческим развитием европейской литературы.

1.

В ходе изучения и осмысления литературного наследия Джеймса Джойса всё чаще перед исследователями встаёт необходимость не только и не столько

определить место поэзии в творчестве писателя, сколько вписать лирику Джойса в общеевропейский контекст и исследовать ряд ранее не отмеченных литературных связей его поэтического творчества.

Особое значение именно французского влияния на творчество Джойса подчёркивается наличием трудов⁹ исследователей и интерес (во многом компаративный¹⁰ уже на самых ранних этапах) со стороны французских критиков к творчеству ирландского писателя.

В настоящей работе основное внимание уделяется концептуально-эстетической связи лирики Дж. Джойса с искусством символизма. Для выявления и актуализации французских параллелей представилось необходимым, с одной стороны, исследовать основные франко-ирландские литературные контакты эпохи, а также проанализировать эстетико-философские взгляды Джойса и их источники, а с другой – проследить развитие мифопоэтической традиции в творчестве символистов и её непосредственное влияние на образную систему стихотворных произведений Джойса.

Таким образом, при анализе художественных и философских взглядов Джойса устанавливается общность его концепций с эстетическими поисками французских писателей-символистов. Вместе с тем в ходе проведённого историко-биографического и непосредственно компаративного анализа прослеживается связь с рядом видных фигур литературной жизни Парижа – в том числе Валери Ларбо, а также влияние эстетических идей и литературных методов таких французских писателей как Эдуар Дюжарден и Жюль Лафорг. На основе данного исследования была написана статья «Дюжарден, Лафорг и Джойс: между «внутренним монологом» и «потокосознанием»». (Традиции и новаторство в литературе и искусстве (к 22-летию со дня основания РГПУ

9 см. работы Г. Лерну «Французский Джойс» (1990) и «Рецепции Джеймса Джойса в Европе» (2004); А. Глида, М. Ким «Джойс во Франции, Джойс по-французски: перевод, культура, литературная слава» (2006).

10 компаративные исследования Д. Хеймана «Джеймс Джойс и Стефан Малларме» 1955, Х. Кеннера «Флобер, Джойс и Бекет. Стоические комиксы» (1962), Р. К. Кросса «Флобер и Джойс: Ритуал художественной литературы» (1971).

им. А.И. Герцена (материалы всероссийской научной конференции). – СПб, 2017).

Творчество трёх таких разных и в то же время во многом схожих писателей – Эдуара Дюжардена, Жюль Лафорга и Джеймса Джойса тесно переплетается не только на эстетическом уровне, но и находит многочисленные биографические параллели.

Нетрудно найти сходство между Джеймсом Джойсом и Жюлем Лафоргом. Оба являются, каждый для своего национального языка, непревзойдёнными мастерами слова, создателями бесчисленных неологизмов и, в целом, изобретателями новой лексики, обогатившими французский и английский языки.

Роль Лафорга как предшественника Джойса была отмечена в том числе Уорреном Рэмзи, который утверждает, что «ни один другой писатель XIX века не предвосхитил столь явно интенсивного словосознания, лингвистических нововведений Леона-Поля Фаргу и Джеймса Джойса». Называя Лафорга предшественником Джойса, Рэмзи лишь констатирует их общую склонность к языковому новаторству. В то время как биографии писателей также обнаруживают параллели: и Джойс и Лафорг начали творческий путь с поэзии, за которой следуют прозаические произведения – рассказы, где классический миф преломляется сквозь призму современности и обрастает пародийными и ироническими формулировками, наконец, оба писателя выступают на определённом этапе как драматурги.

Примечательно также и то, что Джойс и Лафорг оба избрали жизнь за границей. Несмотря на то, что языковое новаторство писателей проявилось в попытках создать новый универсальный язык, оба они черпали вдохновение из языков их детства: для Джойса вдохновением, своеобразным фоновым лингвистическим полем послужил гэльский, для Лафорга – испанский языки. И Джойс, и Лафорг поддерживали связь с Т.С. Элиотом, испытывали интерес к творчеству и влияние Гюисманса.

Многое связывало Джойса и Лафорга с Эдуаром Дюжарденом. Наиболее известен современникам Дюжарден был в качестве редактора «La Revue Indépendante», в деятельности которого Лафорг вместе с Малларме и Гюисмансом принимали активное участие. Через этот журнал «оригинальный и варварский», прошла целая плеяда писателей. Ибсен дебютировал в нём как акклиматизировавшийся во Франции писатель. Будучи единственным журналом искусства в течение двух лет, «La Revue Indépendante» имела чрезвычайно важное значение¹¹. Эти два года отличались большою плодovitостью. Приняв на себя обзор литературы в эпоху упадка натурализма, Дюжарден повёл её двумя путями, которые несколько позднее должны были встретиться: к Ибсену, с одной стороны, и к французскому символизму, с другой. Движение от натурализма к символизму в эстетической мысли 80-х г.г. XIX века сопровождалось целым рядом явлений, обобщённых в конечном итоге понятием «fin de siècle». В период активности редакции «La Revue Indépendante» эволюция двигалась вперёд довольно быстро (этому способствовал уже Дэз Эссент) – на страницах журнала движение «против течения» знаменовалось переходом от точного к неточному, от грубого к нежному, от репса к плюшу, от фактов к идеям, от живописи к музыке, от поэзии к прозе.

На фоне активной редакторской деятельности Дюжарден писал сказки, поэмы, сочинил роман «Les Lauriers sont coupés» (Лавровые деревья срезаны) и драматическую трилогию: «La Légende d'Antonia» («Легенда об Антонии» 1891, 1892, 1893).

Хотя Дюжарден испытывал живой интерес к драме, его очень волновала музыка, точнее говоря, Вагнер. Он основал «La Revue Wagnérienne» («Вагнеровское обозрение»), который литературностью своей критики создал

¹¹ Журнал стоял на страже святыни искусства, был наследником всех изданий, открывавших свои страницы для достойного признания литературы. Эти издания сменяли друг друга на протяжении полувека: «Revue Française» («Французское обозрение»), «Revue Fantaisiste» («Фантастическое обозрение»), «Revue de Lettres et des Arts» («Литературное и художественное обозрение»), «Monde Nouveau» («Новый мир»), «République des Lettres» («Республика словесности»).

во Франции чрезвычайно осмысленное, серьёзное, практически религиозное вагнерианство, распространившееся по всей Европе.

Эстетические поиски молодого Джойса разворачивались в том же ключе и подпитывались континентальной художественной мыслью. С культом Ибсена и увлечением драмой связаны такие юношеские произведения Джойса как эссе «Драма и жизнь» (1899), статья «Новая драма Ибсена» (1900), пьеса «Блестящая карьера» (1900). В то же время большой интерес Джойс проявлял и к творчеству французских символистов. Во время своего первого путешествия в Париж (1902-1903), Джойс активно расширял свой круг чтения. Не обошёл своим вниманием Джойс и творчество Дюжардена.

В 1903 году, почти случайно, Джеймсу Джойсу в парижском книжном киоске на железнодорожном вокзале попался экземпляр «Les Lauriers sont coupés». В 1922 году Джойс сказал своему другу и переводчику Валери Ларбо, что его вдохновение происходит от чтения Дюжардена: «В «Les Lauriers sont coupés» читатель с первых строчек оказывается помещённым мысли главного героя, и именно это непрерывное течение мысли полностью замещает обычную форму рассказа, мы узнаём, что делает персонаж, и что с ним происходит». Ларбо прочитал текст Дюжардена, который к тому времени был по существу забыт, и решил воскресить его. Он преуспел не только в том, что «Les Lauriers sont coupés» были снова опубликованы в 1924 году, но и в том, что сделал из Дюжардена знаменитость, связав его с Джойсом и генезисом Улисса. Установив связь между Дюжарденом и Джойсом – и особенно сообщив о вышеупомянутом замечании, касающемся «Les Lauriers sont coupés» – во введении к последнему изданию романа (Фльбер Мессэн, 1925), Ларбо обеспечил Дюжардену место в истории литературы.

Джойс поистине считал себя в долгу перед романом Дюжардена и отдавал французу пальму первенства в изобретении метода внутреннего монолога.

Когда в 1931 году Дюжарден опубликовал эссе «К истокам внутреннего монолога и его место в творчестве Джойса», то произвёл исключительно

поэтический генезис «антирационального движения», рожденного из символизма в 1885. Основные элементы, которые она сохраняет во внутренней жизни, определяются как объект поэзии, по существу, музыкальной концепции поэзии – *désintellectualisée*, освобожденный от оков разума - и особенно преодоление оппозиции между стихом и прозой: «что касается меня, я приветствую в монологе проявлений этого быстрого вхождения поэзии в роман, который является признаком эпохи» в соответствии с формулой. Дюжарден претендует на то, что находился под влиянием прежде всего Вагнера и стремился создать новую модель вагнеровского источника – мотива формального вдохновения в «*Les Lauriers...*»:

«*Les Lauriers...*» был создан со стремлением перенести в литературу вагнеровский процесс, который я определил себя хорошо: жизнь души, выраженная неустанной тягой музыкальных мотивов, один за другие, неопределенно долго и последовательно, то «состояние» мысль, чувство или ощущений, и сбылось или пытаются достичь в неопределенной последовательности коротких предложений, дающих каждый из этих состояний мысли, без логического порядка в государство мигает сумма глубины бытия, сегодня мы говорим о бессознательном или подсознательном...

В 1881 году, то есть за 6 лет до публикации романа Дюжержена «*Les Lauriers sont coupés*», вышла в свет диссертация «*La parole intérieure*» Виктора Эгже, посвящённая проблеме внутреннего монолога. Вслед за Эгже Дюжарден развивает в своём мини романе идеи Бергсона, связывая свой метод с понятием бессознательного и сюрреалистической практикой автоматического письма. Тем не менее, перед 1887 г., вероятно, чтобы сохранить как можно больше отцовства, Дюжарден упоминает символизм и вдохновение вагнеровской музыки, намеренно затемняя как имя Виктора Эгже, так и выдающегося критика вагнеровского творчества Теодора Визева, с которым он работал сам. Эгже изучал действительно впервые все формы

этой внутренней речи, которая «сопровождает почти все наши действия», и что только строго не говоря проявление бессознательного; в своих «Записках о вагнеровской музыке и книгах в 1885-1886» Визева упоминал готовящийся к выходу роман Дюжардена, называя его романом, к которому литература шла на протяжении веков, способным раскрыть и впервые показать человеческую душу.

По странному совпадению, в выпуске «La Revue Indendante» за 1887 г., в котором опубликованы «Les Lauriers sont coupés», Дюжарден вставляет новости о смерти Жюля Лафорга, чьи работы он восхваляет, на странице, предшествующей концу романа.

Это вдвойне символично, если учесть, что черты «внутреннего монолога» можно обнаружить и у Лафорга. Саймонс пишет о внутреннем монологе: «Это искусство самообладания, искусство Лафорга»; «Философия бессознательного» Карла Роберта Эдуарда фон Хартманна стала для него настоящей Библией»; и друг Лафорга Густав Кахн привлёк внимание к его попыткам воспроизвести мысль, особенно в «Dernier vers» (Последнем стихе). Эти попытки обычно принимают форму внезапного обращения (апострофы) или эмоционального восклицания, как в стихотворении «Solo de Lune» (Соло Луны), которое интерпретировал Т.С. Эллиот “The Love Song of J. Alfred Prufrock” (Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока). Тут очевидны попытки Лафорга вытеснить дискурс прямой вербальной репрезентацией метального состояния. К примеру, в своём всеобъемлющем эссе «Эллиот и французская поэзия девятнадцатого века» Фрэнсис Скаф пишет: «Лафорг изобрёл новый вид драматического монолога, обычно известного как внутренний монолог...». Эллиот (и другие) подтверждает литературную «задолженность» и историческое совпадение. Во многом благодаря Лафоргу, Эдуар Дюжарден развивает технику своего романа «Les Lauriers sont coupés», технику, которую воспринял Джойс; в то время как Эллиот задолго до него взял эту форму прямо от самого Лафорга...».

Таким образом, обнаруживается совпадение взглядов и эстетических тенденций у Джойса, Элиота, Дюжардена и Лафорга, к которым стоит присоединить Валери Ларбо и Жориса-Карла Гюисманса, которые выступали защитниками и проводниками наследия Лафорга и Дюжардена.

2.

Продолжая исследования творчества Джеймса Джойса в общеевропейском ключе, невозможно обойти тему изгнанничества и смешения культур. Отражённые в ряде произведений (прежде всего, но не только в «Изгнанниках») мотивы скитаний и, в то же время взаимопроникновения, смешения и столкновения разных культур наполняют лирические сборники (прежде всего «Стихотворения по пенни за штуку» и частично – финальные стихотворения «Камерной музыка») и сливаются в одном из самых спорных творений Джойса – «Джакомо Джойсе».

Выделению и анализу трёх основных культурных начал был посвящён доклад на XLVII мартовской филологической конференции 20 марта 2018 г.

«Джакомо Джойс» по сей день занимает «нелегальное» положение среди произведений Джеймса Джойса и, несмотря на малый объём, остаётся одним из наиболее противоречивых. Опубликованный спустя почти три десятилетия после смерти Джойса манускрипт по-прежнему вызывает споры в отношении биографической достоверности, датировки, жанровой принадлежности и самодостаточности, равно как и неоднозначности намерений автора опубликовать свои записи, что не мешает «Джакомо Джойсу» оставаться во многом уникальным произведением, а потому тем более заслуживающим отдельного внимания. Более того, маргинальность посмертного текста не только свидетельствуют о новизне и, как часто бывает в литературной практике, предшествуют рождению чего-то нового и эстетически значимого,

но и в наивысшей степени отвечают интенции Джойса затемнять, отдалять и всячески усложнять поиски смысла своих произведений.

В то же время необходимость вписать соотнести с тем или иным, или с рядом жанровых канонов «Джакомо Джойса» в литературный канон заставляет исследователей обращаться в первую очередь к внелитературным фактам и строить аналитические построения с той единственной целью, чтобы синхронизировать и каталогизировать шестнадцатистраничный труд текст, сочинение, произведение. Это приводит к тому, что «Джакомо Джойса» воспринимают скорее, как дополнительный источник биографических данных, «второстепенный»¹² текст, ставя его в один ряд с письмами и упуская из виду сложность, эстетическую ценность и перфекционистскую завершённость творения Джойса. Тем не менее, в равной мере значимым для понимания и анализа остаются общий и литературный контекст, а также лингвокультурное поле произведения.

«Джакомо Джойс» хронологически относится к триестианскому периоду творчества писателя, который соответствует также финальному этапу работы над «Портретом художника в юности» и началу создания «Улисса». Более точно Ричард Элманн датирует «Джакомо Джойса» 1914 г.¹³ – годом завершения работы над финальной повестью «Мёртвые» и издания сборника «Дублинцы», публикации первых глав «Портрета художника в юности» в журнале «The Egoist», а также началом работы над «Изгнанниками» (1914-15) – а события, описанные в произведении, соотносит с эпизодами из

12 “miscellaneous works” («прочие» или «разные» труды, куда, согласно «Критическому справочнику Джеймса Джойса» (2006), также входят два сборника писем – «Письма Джеймса Джойса» и «Избранные письма Джеймса Джойса») применимо к «Джакомо Джойсу» было бы уместнее перевести как «смешанные» - озадачивающие, одновременно «смешивающие» различные впечатления, приёмы, жанры... и «вызывающие смешанные чувства».

«Категория «разные работы» предназначена для обозначения нескольких менее известных произведений в творчестве Джойса. За некоторыми исключениями, в частности «Джакомо Джойс», «Письма Джеймса Джойса» и «Избранные письма Джеймса Джойса», все эти работы короткие и относительно незначительные. («The category “miscellaneous works” is meant to identify several lesser-known pieces in Joyce’s oeuvre. With few exceptions, notably Giacomo Joyce, Letters of James Joyce, and Selected Letters of James Joyce, all these works are short and relatively insignificant». // Critical Companion to James Joyce. A Literary Reference to His Life and Work. A. Nicholas Fargnoli, Michael Patrick Gillespie. N.-Y. 2006. pp. 229-230.)

13 Ellmann R., Introduction // Joyce J., Giacomo Joyce. L., 1968. P. xvi.

биографии Джойса, относящимися к промежутку между 1907 и 1914гг. В какой степени авторитет Элманна делает его не только автором биографии, но и «автором» самого Джойса, остаётся спорным, и, хотя датировки Элмана придерживаются подавляющее большинство исследователей, критики подвергают сомнению некоторые составляющие версии биографа (например, сроки ученичества Амалии Поппер и возможности реального романа между ней и Джойсом), изложенной в биографии Джойса (1959) и во вступлении к изданию «Джакомо Джойса» (1968). Однако не смотря на различные точки зрения относительно автобиографической достоверности основной сюжетной линии и действительности отдельных фактов, нет причин сомневаться в том, что «Джакомо Джойс» имеет, по крайней мере, частично автобиографическое происхождение, хотя фактологическая достоверность в данном случае имеет относительное значение для общего контекста и восприятия произведения.

Обнаруженная в сохранённых братом Джойса Станислаусом записях рукопись начинается вопросом: «Кто?», будто сразу вовлекает читателя в игру в загадки. «Бледное лицо в ореоле пахучих мехов»¹⁴. Сначала в тексте проступает «бледное лицо», лицо – лик или видимость, маска? Вопрос обращён одновременно к читателю, автору, к заглавию и к персонажу – к «ней», к «я», к «Джакомо». Рукопись – это тетрадь, переписанная начисто, озаглавленная и надписанная «ложной» левой рукой «Джакомо Джойс». Это напоминает ребяческую шалость – попытку с помощью иностранного имени, тайного, нарочно выдуманного прозвища, для пущей убедительности написанного изменённым почерком, законспирировать дневниковые записки школяра, и в то же время, это соответствует стремлению Джойса действовать инкогнито, примерить на себя маскарадный образ.

В том, что касается формы, языка, стиля, персонажей всё так же туманно, обманчиво и многозначно, сам тест так же многомерен, как и заглавие. Очевидно, в «Джакомо Джойсе» присутствует эстетико-лингвистическая игра, как и в других его произведениях, граничащая у

14 Ellmann R., Introduction // Joyce J., Giacomo Joyce. L., 1968. P.1.

Джойса с мистификацией и травестией. Джакомо – итальянская форма собственного имени Джойса – Джеймс, а также эпитет, примененный в Италии, чтобы обозначить «великого любовника», имя Казановы. Джакомо – двойник Джойса, его альтер-эго, герой-любовник и удобная, загадочная мифическая маска, скрывающая нового героя, новый «портрет».

Рассматривая парадигму творчества Джойса, некоторые исследователи вводят термин «*пре-тексты*»¹⁵ («*avant-textes*»), применяя их к «Джакомо Джойсу». В предисловии к «Джакомо Джойсу» Элманн называет главного героя «средним сыном в литературной семье»¹⁶: он старше и менее высокомерен, чем Стивен, но более молод и более целеустремлён, чем Блум. В целом, пограничное положение между «Портретом художника в юности» и «Улиссом» позволяет говорить о возможной попытке Джойса написать своеобразный портрет художника в зрелости – «автопортрет слепца», или же создать набросок Леопольда Блума. В некотором роде для художника автопортрет – эквивалент самопознания, литературной исповеди для писателя, так что, если рассматривать «Джакомо Джойса» как авторский «опыт самопознания», можно согласиться с тем, что Джакомо частично подготавливает появление Леопольда Блума. Однако, стоит также отметить, что Джакомо является дуалистической составляющей авторского образа и противоположностью «Дублинского» Джойса – «Джима» или «Джеймси».

Критически важно, что «Джакомо Джойс» не только написан в итальянском городе Триесте, на тот момент являвшимся крупнейшим портом Австрийской Ривьеры, территории, которую на протяжении веков оспаривали венецианцы, хорваты и австрийцы – но и само действие разворачивается на его улицах. Не считая лирики, «Джакомо Джойс» – это единственное произведение Джойса, чьи события так или иначе происходят не в Дублине. Навряд ли это совпадение, что местом действия здесь выбран именно Триест – город на перепутье культур – итало-австрийской, или иными словами

15 Ferrer D., Slote S., Topia A., *Renascent Joyce*, eds. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013. Pp. 172.

16 Ellmann R., *Introduction // Joyce J., Giacomo Joyce*. L., 1968. P. xvi.

романо-германской, и этот факт едва ли можно считать случайным. С этим городом связано много важных событий, а также судьбоносных встреч для Джойса. Достаточно упомянуть друга и ученика Джойса, а также уроженца Триеста Итало Звево (настоящее имя Арон Этторе Шмитц), впоследствии автора модернистского психологического романа «Самопознание Дзено» (итал. *La coscienza di Zeno*) и романа на ту же тему, что и «Джакомо Джойс», написанного десятью годами ранее – «*Senilità*» (1898). Звево стал, вероятнее всего, вдохновителем Джойса на создание его единственного «итальянского произведения» «Джакомо Джойса», а кроме того, он вместе с Леопольдом Поппером – работодателем Джойса и отцом одной из его учениц, послужил прототипом Леопольда Блума.

Широкое и многоплановое влияние итальянской культуры, литературной и языковой традиции проявляется в «Джакомо Джойсе» через панораму Триеста, вкрапления итальянского языка, обилие эстетических впечатлений, а также насыщенной работы над критическими эссе и лекциями, написанными и читаемыми Джойсом на итальянском языке. В повествовании «Джакомо Джойса» прямая речь сливается с внутренним монологом, цитации на разных языках растворяются в тексте, в частности, диалоги и фразы на итальянском вплетаются в текст без перевода, продолжая, иллюстрируя или перебивая мысль автора.

Сама сюжетная линия «Джакомо Джойса», описывающая уроки и встречи с героиней, предполагает взаимодействие и сосуществование двух языков, вероятно умышленно противоположных по своим истокам, но переплетающихся как в окружении, так и в сознании автора. Так сквозь призму литературных ассоциаций его героя предстаёт Дантевской Беатриче и оклеветанной Беатриче Ченчи, ведущей героя по улицам «печального» города-двойника Дублина. Триест – отражение Дублина, как Джакомо – зазеркальный Джеймс. Хорошо бы конкретизировать, хотя бы немного раскрыть это интересное наблюдение

Тема любви, страстного томления и чувственности, которая занимает центральное место в «Джакомо Джойсе», раскрывается и в любовной лирике Джойса, а именно в более раннем сборнике «Камерная музыка» (1907) и в стихотворениях, вошедших в цикл «Стихотворения по пенни за штуку» (1917). «Стихотворения по пенни за штуку» также частично относятся к триестианскому периоду. Элманн устанавливает связь между третьим стихотворением из цикла «Цветок, подаренный моей дочери» и упомянутым в «Джакомо Джойсе» эпизодом, считая, что оба эти произведения посвящены одной и той же героине, которую исследователь отождествляет с ученицей Джойса Амалией Поппер. Пятое стихотворение “Tutto è Sciolto”, написанное, если верить хронологии Элманна, почти одновременно с «Джакомо Джойсом», по некоторым предположениям также посвящено Амалии и имеет итальянские корни. Название стихотворения взято из второго акта оперы Винченцо Беллини «Сомнамбула», так что тут явно просматривается отсылка к итальянской оперной традиции с одной стороны и непосредственно к сюжету оперы – с другой. По одной из версий, чувство отчаяния и обманутых ожиданий, выраженные в стихотворении, вызваны разрывом или скорее несостоявшейся связью с Амалией Поппер, однако стихотворение с не меньшей долей вероятности может быть посвящено супруге Джойса Норе Барнакл. В любом случае, в этот период итальянская тема особенно отчётливо звучит в произведениях писателя.

Ещё одним источником для «Джакомо Джойса» становятся австрийские мотивы. Они, в основном, сосредоточены вокруг семейства Поппер и имевшего австро-венгерские корни Этторе Шмитца. Семья героини имеет то же австро-еврейское происхождение, что и Амалия Поппер. «Дочь Иерусалимская!» - так восклицает герой Джойса. Он также отмечает в её отце типично еврейские черты. Ключевым эпизодом для раскрытия темы происхождения героини становится посещение героем еврейского кладбища – места, где покоятся люди «её народа». Там он встречает вдовца Майсселя, чья жена покончила с собой. Чувство печали, страх смерти и тщетности

связывается в сознании героя с этим местом и её наследием. Его посещают мистические переживания, в нём борются мольба и брань, тщетность и несогласие: молитвенное обращение сменяется резкой фразой, брошенной на «грубом» немецком.

Текст «Джакомо Джойса» наполняют образы, восходящие к разным культурным традициям, объединяя латино-романские, германские и англо-ирландские истоки. Сливая воедино столь разнородные потоки, Джойс стремится с помощью звука, слова и игры смыслов создать универсальный сверхплодотворный язык, в котором сложнейшие и несочетаемые понятия сосуществовали бы в интегрированном семантическом единстве текста.

3.

Эстетическая, образная и языковая игра является краеугольным камнем художественного стиля Джеймса Джойса. Тем не менее, среди исследователей распространено мнение, что языковые игры, как и в целом экспериментальный и творческий подход более характерны для прозы Джойса, нежели для его сравнительно «консервативной» лирики. Более всего упреков в этом плане вызывает первый лирический сборник «Камерная музыка». Однако, рассматривая принципы реализации эстетической игры в поэзии Джойса, удалось обнаружить массу примеров использования игровых приёмов, включающих в том числе стилизации, иронию, подражания, языковую, фонетическую и смысловую игру и т.д.

В докладе «Игра слов и игра смыслов в поэтическом сборнике Дж. Джойса «Камерная музыка»» на XLVI международной филологической конференции 18 марта 2017 г. были представлены некоторые результаты исследования:

Первый стихотворный сборник Джеймса Джойса «Камерная музыка» (*Chamber Music*, 1907) стал и первым опубликованным художественным

произведением писателя. Намерения Джойса опубликовать томик стихов восходят к 1902-1903гг., когда количество написанных стихотворений достигло своего окончательного количества, но автору потребовалось ещё пять лет, чтобы завершить целое и преодолеть свои колебания в отношении издателей и прессы. Вероятнее всего, то объясняется тем, что Джойс понимал, что политически неопределённый тон его стихов вряд ли ответит вкусу и ожиданиям как публики, так и критиков. В самом деле, критики отмечали, что лирическое вдохновение Джойса было, в основном, литературного характера, и некоторые находили повод для упрека в том, что его стихи оторваны от культурного и политического «пробуждения» современной ему Ирландии.

В период после окончания университета Джойс (в Париже, а затем в Пуле) составил целый ряд эссе и критических набросков: о природе и взаимосвязи литературных жанров, определениях основных эстетических категорий и проблеме нравственности в искусстве. Позднее эти фрагменты частью вошли в последние главы романа «Портрет художника в юности», отражая размышления автора, а также нашли отражение в его первом поэтическом сборнике «Камерная музыка». Прекрасно ориентируясь в средневековых и ренессансных жанрах, риторике и словесности, Джойс подошёл к «Камерной музыке» как к своего рода эстетической лаборатории, где экспериментировал с различными стилями, формами и способами выражения, стирал жанровые границы, комбинировал приёмы, синтезировал искусства, стремясь к обновлению художественного языка. Например, средневековая литература является для Джойса нескончаемым источником поэтических материалов, от технических структур – таких, как консонантные рифмы и аллитерационное стихосложение ранней английской литературы – до возрождения или ниспровержения основных тем и правил куртуазной любви, разработанных старинными трубадурами в песнях и вилланеллах.

На ранних этапах творчества Джойс открыто проявлял философско-литературные симпатии, и на литературном поприще он был впервые

отмечен как эссеист и автор критических статей. Обширнейший круг чтения, впечатляющий интеллект и эрудиция, блестящее иезуитское образование делали Джойса авторитетным критиком и талантливым литератором уже в студенческие годы. Он искренне восхищался Йейтсом и Ибсеном, но Джойса всегда отличала независимость и наличие своей точки зрения. Когда его современники последовали призыву Йейтса писать об Ирландию, он обратился к елизаветинской лирике.

К слову, отказ Джойса от участия в «кельтском возрождении» позже защитил его от упреков в том, что он был, фигурально выражаясь, у Йейтса в «волосах». Йейтс написал с горькой иронией о своих «подражателях»: «Видел ли кто-нибудь собаку, которая хвалила бы своих блох?» Джойс же удостоился тёплого приёма и похвалы Йейтса в адрес «Камерной музыки», несмотря на разную идеологическую направленность их произведений. Нельзя всё же утверждать, что в «Камерной музыке» не присутствует «ирландского духа»: нелегко абсолютно отрицать свою кровь. В последнем стихотворении «Камерной музыки», наиболее отчётливо звучат ирландские мотивы:

I hear an army charging upon the land
And the thunder of horses plunging, foam about
their knees.
Arrogant, in black armour, behind them stand,
Disdaining the reins, with fluttering whips,
the charioteers.
They cry unto the night their battlename:
I moan in sleep when I hear afar their whirling
laughter.
They cleave the gloom of dreams, a blinding flame,
Clanging, clanging upon the heart as upon
an anvil.
They come shaking in triumph their long green hair:

**They come out of the sea and run shouting
by the shore.**

My heart, have you no wisdom thus to despair?

My love, my love, my love, why have you left
me alone?

Я слышу: мощное войско штурмует берег земной,

Гремят колесницы враждебных, буйных морей;

Возничие гордые, покрыты черной броней,

Поводья бросив, бичами хлещут коней.

Их клич боевой несется со всех сторон —

И хохота торжествующего раскат;

Слепящими молниями они разрывают мой сон

И прямо по сердцу, как по наковальне, стучат.

Зеленые длинные гривы они развевают как стяг,

И брызги прибоя взлетают у них из-под ног.

О сердце мое, можно ли мучиться так?

Любовь моя, видишь, как я без тебя одинок?

Стихотворение очевидно отсылает читателя к «The Hosting of the Sidhe» «Воинство сидов» Йейтса: «Caolte tossing his burning hair and Niamh calling Away, come away»: «Каольте отбрасывает свои горящие волосы, а Ниам призывает «прочь, уходи». Схожее настроение мы находим у Джойса:

All day I hear the noise of waters

Making moan,

Sad as the sea-bird is when going

Forth alone,

He hears the winds cry to the waters'

Monotone.

Весь день я слышу эхо вод,

Что стонут,

Полётом одиноким птицы,

Грустью – тронут,
И слух тревожит мой плач вод
Сих монотонный

По большей части, несмотря на звучащую в стонах гласных нежность, меланхолический ирландский пейзаж, стихи «Камерной музыки» далеки от ирландского Ренессанса, «более смуглы и сентиментальны».

Известно, что намерения Джойса опубликовать томик стихов восходят к 1902-1903гг., однако автору потребовалось ещё пять лет, чтобы завершить целое и преодолеть свои колебания в отношении издателей и прессы. Вероятнее всего, Джойс понимал, что политически неопределённый тон его стихов вряд ли ответит вкусу и ожиданиям как публики, так и критиков. Кроме того, некоторая безличность и видимая простота слога, будто нарочито наводили на мысль о собрании песен, которые могут быть положены на музыку как сочинения елизаветинских композиторов. На самом деле, письмо брату Станиславу (февраль 1907 г.) полностью подтверждает желания автора на этот счёт:

«Я не в восторге от книги, но я бы хотел, чтобы её опубликовали, и будь она проклята. Однако, это книга молодого человека. И в ней именно то, что я чувствовал. Это вовсе не сборник любовных стихов, я его таковым не воспринимаю. Но, некоторые из них достаточно хороши, чтобы их положить на музыку. Я надеюсь, что кто-нибудь это сделает, кто-нибудь, кто знает старинную английскую музыку достаточно хорошо»¹⁷.

Уже выбранное Джойсом название сборника – «Камерная музыка», очевидно, указывает на его интимный характер, который неизменно придавало камерное исполнение – для избранной публики, небольшим числом музыкальных инструментов. Это также нашло отражение и в структуре и стилистике самих стихотворений: преобладание ритмических и мелодических штрихов над смысловым наполнением и словесной структурой. Позже в своей излюбленной сардонической манере Джойс

17 Stuart G. The Letters of James Joyce. L., 1957. I, 45.

связывает название с использованием ночного горшка (chamber pot) и журчанием мочи; однако это является лишь частью словесной игры, отвечающей тяге Джойса к сочетанию несочетаемого, вычленению разноуровневых и стилистически разделённых смыслов.

Макроструктура «Камерной музыки» вполне очевидно следует построению Ренессансного сонета. Конечная композиция стихов условно представляет собой рассказ об этапах переживаний молодых влюблённых. Стоит отметить, что Джойс проштудировал условности елизаветинской литературы в такой степени, что даже метафорические структуры «Камерной музыки» отражают влияние шекспировских образов. Цикл описывает смену времён года и переход от утра к вечеру, как средство передать космический контрапункт человеческой жизни, у которой история любви является чередой перехода от сильной эйфории к глубокой меланхолии.

Сам выбор великого английского поэта в качестве модели может показаться немного сбивающим с толку, но при ближайшем рассмотрении можно обнаружить два взаимодополняющих объяснения. Во-первых, гений Шекспира приветствовали, начиная с эпохи романтизма, как высший пример того, каким образом великие классики отмечают все полярности и лежат за пределами времени и пространства, становясь вехами мирового литературного наследия. Во-вторых, следуя культурному национализму и ностальгии по исконному знанию, которые были переданы молодому поколению на рубеже веков, Джойс, возможно, использовали Шекспира в качестве универсальной модели для всех, кто возлагает на себя задачу содействия литературным произведениям и повышения культурного уровня нового Ирландии.

Что касается внутренней структуры последовательности стихов в «Камерной музыке», Джойс кратко комментирует её в одном из своих писем:

Центральной является песня XIV, после чего движение постоянно идёт вниз до XXXIV, которая представляет собой жизненный конец книги. XXXV и XXXVI – это концовка, равно как I и III являются прелюдией¹⁸.

Литературный анализ подтверждает трёхчастную модель Джойса (увертюра, развитие и финал), в то же время возможно выявить основные тематические блоки внутри сборника.

В первой части (Стихи I-XIII), преобладают зачастую несогласованные действия каждого из любовников, поглощённых всеобъемлющей жаждой воссоединения с партнёром. Это ещё более осложняется конфликтом между желанием воссоединения и идеалистической необходимостью сохранения одиночества.

После XIV стихотворения – центральной песни в серии, по собственным словам Джойса – вторая часть (Стихи XIV-XXII), раскрывают столкновение между любовью и творческим воображением и предполагают ограничение любовными отношениями, этот вариант не обрекает поэта на одиночество, но исключает иной важнейший стимул – мужское общение. Финальная часть (Стихи XXIII-XXXVI) показывает выход из ранее обозначенного кризиса, признавая изменчивость женщин и непостоянство страсти, ложные страсти, которые увлекли поэта и угрожали его творческой свободе.

Таким образом, поэт утверждает триумф творческого сознания и силы воображения над человеческими переживаниями и страстями, с тем, чтобы принять своё изгнание, на которое обречён каждый художник.

Выбранное Джойсом название сборника – «Камерная музыка», очевидно, указывает на его интимный характер, который неизменно придавало камерное исполнение – для избранной публики, небольшим числом музыкальных инструментов. Это также нашло отражение и в структуре и стилистике самих стихотворений: преобладание ритмических и мелодических штрихов над смысловым наполнением и словесной структурой. Интимность часто соотносится с исповедальностью, однако у

18 Gilbert, S. Letters of James Joyce. New York, 1957. I, 67.

Джойса в равной, если не в большей степени, нежели автобиографические составляющие, присутствуют литературные сюжеты и мифы, а отсылающие к ним аллюзии обыгрываются в контексте реальности, окружающей поэта (как у символистов Верлена, Малларме).

«Камерную музыку» не стоит читать как серию автобиографических исповедей в стиле Уордсворда, которые отражают рост разума поэта. Напротив, сборник воплощает тщательно продуманную, тонкую иронию Джойса и отстранённость, как часть его реакции на романтическую теорию литературного произведения, что заставило критиков поверить, что его главной задачей было изучить поэзию в поисках ключа, чтобы отпереть сердце автора и раскрыть личность человека за словами. Действительно, викторианская драматическая лирика Браунинга, Теннисона и их преемников Суинберна или Йейтса на рубеже веков бросала вызов, основываясь на авторской искренности, и поколение Джойса последовало их примеру в отказе от автобиографического обмана, с которым идентифицируется жизнь человека в произведениях поэта. В случае «Камерной музыки» неопределённость времени и пространства, обстановки, нечёткое обозначение характеров и их взаимодействия и общепринятых тем и образов раздвигает рамки лирико-биографической условности и добавляет к беспристрастному эффекту модернистское переосмысление слова-символа в мифопоэтическом ключе.

Стоит отметить, что место Джойса в качестве возможного поэта модерниста было признано, когда Паунд решил включить одно из его стихотворений в знаменитый альманах *Des Imagistes* (1913). Тем самым Джойс заслужил звание Художника новой эпохи, а, как писал Хосе Ортега-и-Гассет, «художник наших дней предлагает нам смотреть на искусство как на игру, как, в сущности, на насмешку над самим собой»¹⁹.

Приближаясь уже в «Камерной музыке» к игровой поэтике, Джойс обращается к искусству, которое «рассматривает себя как фарс»,

19 Ортега-и-Гасет Х. Запах культуры. М., 2017. С. 147.

демонстрирует иронию по отношению к серьезному творчеству и становится «источником комизма нового вдохновения». В своей излюбленной сардонической манере Джойс связывает название сборника «Камерная музыка» с использованием ночного горшка (chamber pot) и журчанием мочи. Это является частью словесной игры, отвечающей тяге Джойса к сочетанию несочетаемого, вычленению разноуровневых и стилистически разделённых смыслов.

В эпоху модернизма можно наблюдать смещение отношений искусства и действительности в чисто игровую плоскость, при этом реальность воспринимается в условно-игровом плане, её границы размываются на уровне художественных принципов и приёмов с использованием различных форм интертекстуальности – аллюзий-цитат, пародий, реминисценций, стилизаций. Новаторство Джойса проявлялось в первую очередь в обращении к лингвистическим и общелитературным кодам, что оживило внутреннюю форму слова и языка в целом и породило комплекс ассоциаций и семантических связей. Начиная с начала XX в., искусство считается сферой господства бессознательного, парадоксального, иррационального, где здравый смысл воспринимается как помеха творчеству, а игра воображения (вплоть до безумия) является признаком гениальности и стимулом к созданию произведений искусства. На смену здравому смыслу приходит абстрактный интеллект, порождённый подсознанием и трактуемый в модернизме как игра воображения; интеллект, отстранённый от времени, истории, пребывающий вне бытия: «Ни времени, ни последовательности нет места в воображении автора, поскольку исходное озарение не подчинялось стихиям ни времени, ни пространства», – сказал по этому поводу В. Набоков в статье «Искусство литературы и здравый смысл».

В качестве компенсации за удалённость от повседневной реальности, «Камерная музыка» постоянно черпает вдохновение из вымышленного мира других литературных произведений, и Джойс снова предвосхищает Эллиота и Паунда в практике цитирования, остроумных стилизаций, пародийных

форм и других интертекстуальных методов, чтобы пересмотреть их общепринятое воображаемое наследие. Последнее составляет хоровую основу, которую совместно развивают одинокий голос поэта и подражание европейской литературной традиции, таким образом, сплетается воедино структура культурных перекрёстных ссылок, которые могут содержать едва различимые оттенки и поднять уровень наслаждения читателя. Таким образом, колесо проделывает полный круг, в тот момент, когда достигается разъединяющий эффект, возникающий в результате цитирования разнородных источников, обеспечивает сопереживание читателей, заставляя их расшифровывать ссылки, идентифицировать голоса, раскрывать намёки, и разделять опыт коллективной истории, который накопила поэзия. В этом смысле, «Камерная музыка» является историческим набором стилей и форм и экспериментальным текстом, в котором поэт пробует свои силы в искусстве писать и чувствует себя свободным испробовать различные риторические фигуры, сравнения, образы, символы, а также различные метры, строфы, рифмы и ритмы. Этот эклектизм можно интерпретировать как дань предшественникам Джойса в том смысле, что модернисты считали, что возрождение и обновление литературных традиций было полностью оправдано получением новаторской энергии из традиционных источников, начиная с авангардной эстетики, привлечённой к возрождению, предпочитая это отказу от истории.

Интертекстуальность «Камерной музыки» очень многопланова. Библия снабдила Джойса большим количеством эпизодов и цитат, взятых из различных отрывков Евангелия, а также можно обнаружить переклички со Старозаветной Песнью Песней. Средневековая литература также является нескончаемым источником поэтических материалов, от технических структур – таких, как консонантные рифмы и аллитерационное стихосложение ранней английской литературы – до возрождения или даже ниспровержения

основных тем и правил куртуазной любви, разработанных старинными трубадурами в их изысканных песнях и вилланеллах²⁰.

Литературные наклонности Джойса сделали его поэтом близким целостной, аллегорической чувствительности неоплатонических кругов эпохи Возрождения, отражённой в работах Данте, Петрарки, Боккаччо, Пико делла Мирандола и Джордано Бруно. С одной стороны, эти склонности могут частично объяснить «поэтику неясности»²¹ (poetics of obscurity) Джойса, основанную на концепции смысла как чего-то, что нужно ухватить, проникнув сквозь поверхность слов, чтобы расшифровать скрытый под ними смысл. С другой стороны, его знакомство с культурой Возрождения является дополнительной причиной влияния на «Камерную музыку» любовных стихов XVI и XVII веков, особенно лирики Шекспира и Геррика, а также песенных произведений Генри Лоуза и Джон Доуленда.

Учитывая, что Джойс, как правило, пренебрегает вкладом неоклассической литературы, можно завершить список интертекстуальных ссылок «Камерной музыки» поэзией и поэтикой символизма конца XIX века.

В сборнике можно найти ранние попытки Джойса исследовать взаимодействие между звуком и смыслом, с целью идеального смешения двух дополняющих искусств – поэзии и музыки. Известный афоризм Верлена – «De la musique avant toute chose» – усилил пост-романтическое убеждение Джойса, что стихотворение является продуктом бессознательного и проистекает из мощного чувства, которые спонтанно переливаются в форму словесной музыки. Мелодия, присущая словам Джойса, доминирует над текстом так чрезмерно, что «Камерная музыка» оказалась открытой для критики за то, что она якобы не в состоянии обеспечить достаточный смысл для такого богатства звука. Тем не менее, подобное отсутствие баланса между соответствующим преобладанием идеи и средств вряд ли можно считать

²⁰ итал. villanella – жанр итальянской лирической (пасторальной, часто с комическим оттенком) поэзии и многоголосной музыки; стихотворение длиной в 19 строк, всего с двумя сквозными рифмами и повторами.

²¹ Различные приёмы «затемнения» смысла, которые позволяли создавать многоплановость текста за счёт использования многозначных символов и ссылок на различные источники.

эстетическим недостатком, так как современные поэтические тенденции уже давно освободились от дуалистических теорий, которые полагались на острые различия между формой и содержанием, и стремятся делать акцент на тесное сочетание обоих элементов. Кроме того, Джойс, сам музыкант-любитель, принадлежал к нео-Елизаветинскому поколению конца XIX века, которое восхищалось искусством песни под лютню и высоко ценило достижения придворных композиторов XVI и XVII веков, так что музыка может претендовать на то, что она является одним из любимых искусств поэта и естественным спутником его слов. К тому же, по мере того, как вся его работа прогрессировала, Джойс постепенно осознавал ограниченность слов, как слишком конкретных, денотативных и ссылочных инструментов, которые не в состоянии передать духовные узы, которые связывают существа вместе. Соответственно, когда в процессе сочинения стихов Джойсом, эмоции усиливаются настолько, что слова перестают выполнять свои выразительные функции и становятся тем, что Браунинг однажды назвал «грязной ветошью речи»²², открываются только два альтернативных пути. Первый состоит в том, чтобы сочинять стихи без слов, полное молчание смысла с внутренним смыслом ещё не имеющее возможности выразить его. Второй (тот, который избрал Джойс) путь ведёт к принятию компромиссного решения – понижению семантических значений и приоритету значений, которыми обладают музыкальные звуки, в попытке превратить их в средства передачи настроений и эмоций, которые лежат слишком глубоко для слов.

Стремление Джойса «идти своим путём» очевидно прослеживается и в его стиле, и в образах, и в языке. С самого начала его целью стало писать исключительно на языке собственного создания, что обусловило использование «чистых», «девственных» идиом, идиоматических вкраплений и неологизмов в его лирике и прозе.

Однако то, что отличает лирику «Камерной музыки» – это совершенство формы, отточенность, скрупулезное использование «элегантной античной

22 «The Filthy Rags of Speech»: A Study of Robert Browning's Use of Classical Rhetoric in Books VIII and IX of *The Ring and the Book*. Ohio State University, 1965. P. 282.

фразы», включая многосложные, тонкие каденции, которые преследует слух. Пожалуй, в них можно расслышать меланхолию прелюдий Шопена, сменяющуюся сатирическим смехом великого новатора, переосмысливающего и трансформирующего саму суть искусства через собственную творческую индивидуальность – путём сознательного погружения и преображения сентименталиста в сатирика и наоборот.

Заключение

Несмотря на то, что поэтическое наследие Джойса не так велико по объёму, как его проза, и, не взирая на тенденции рассматривать лирические произведения как второстепенные или же «черновые» относительно его прозы, поэзия Джойса заслуживает пристального внимания и тщательного анализа не только потому, что являет образчик отточенной и концептуально проработанной лирики, а также отражает становление авторского стиля и мастерства художника, но и потому, что во многом раскрывает мифопоэтический строй его творчества и наиболее ярко являет собой глубинную идейно-образную связь с эстетическими концепциями эпохи.

Изучение синтеза традиций и особенностей преломления в творчестве Джойса культурных и общественно-литературных явлений начала двадцатого века позволяет определить творческий метод писателя в лирических сборниках. Большая часть стилистических приёмов Джойса (использование аллюзии, символа-мифа, музыкальная и смысловая аранжировка текста, параллелизм ритма и эмоции, а также сведение воедино противоположностей), характерные для художественной прозы писателя, реализуются в поэзии писателя. Использование Джойсом эстетической игры как многогранного художественного метода отвечает стремлению писателя играть смыслами, синтезировать жанры, соединять крайности, затемнять форму, а также позволяют рассматривать лирические сборники Джойса как экспериментально-переходные поэтические произведения, стоящее у истоков поэтической культуры нового времени.

В ходе исследования были выявлены системные закономерности поэзии Дж. Джойса с целью вписать лирику англо-ирландского писателя в контекст мировой литературы и европейского искусства.

Также был изучен ряд литературных связей поэтического творчества Дж. Джойса, в частности, концептуально-эстетическая связь с искусством символизма, развитие мифопоэтической традиции в творчестве символистов

и её влияние на образную систему стихотворных произведений Дж. Джойса. В ходе анализа были рассмотрены принципы реализации эстетической игры и музыкальная составляющая текстов в интермедиальном аспекте в поэзии Джойса.

Научно-практическая значимость диссертационного исследования заключается в том, чтобы полученные результаты могли быть впоследствии использованы для чтения общих лекционных курсов по истории зарубежных литератур XX века, а также в специальных курсах для студентов, изучающих английский, французский язык и литературу. Содержание работы может представлять интерес для специалистов по истории европейской литературы, литературы Великобритании XX века, а также компаративистов.

Библиография

1. Dujardin É., Les Lauriers sont coupés. P., 1925.
2. Joyce J. Chamber Music and Other Poems. L., 2017.
3. Joyce J. Giacomo Joyce. L., 1968.
4. Verlaine P. Œuvres complètes de Paul Verlaine ...: Confessions. Quinze jours en Hollande. Les hommes d'aujourd'hui. P., 1900.
5. Yeats W.B. The Major Works. Oxford, 1897.
6. Cixous, H., L'exil de James Joyce ou l'art du remplacement. P., 1968.
7. Critical Companion to James Joyce. A Literary Reference to His Life and Work. A. Nicholas Fargnoli, Michael Patrick Gillespie. N.-Y., 2006.
8. Deming, R. H., James Joyce: The Critical Heritage, 2 Vols, Routledge and Keegan Paul, 1970.
9. Dujardin É., Le monologue intérieur: son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain. P., 1931.
10. Egger V., La parole intérieure. P., 1881.
11. Ellmann R., Introduction // Joyce J., Giacomo Joyce. L., 1968.
12. Ellmann R., James Joyce. Oxford University Press, 1959.
13. Ferrer D., Slote S., Topia A., Renascent Joyce, eds. Gainesville, FL: University Press of Florida, 2013.
14. Gourmont R. de, Le Livre des masques. Portraits symbolistes. Gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui. P., 1896.
15. Martin R. Music and James Joyce. Folcroft, 1973.
16. Ramsey W., Laforgue and the Ironic Inheritance. New York: Oxford UP, 1953.
17. Scarfe F., Eliot and Nineteenth-century French Poetry. L., 1970.
18. Stuart G. The Letters of James Joyce. L., 1957.
19. Symons A., Figures of Several Centuries. L., 1917.
20. Ортега-и-Гасет Х. Запах культуры. М., 2017.
21. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М., 2012.
22. Ким Се, Унг. Творчество Дж. Джойса и М. Пруста в художественных исканиях молодого поколения первой волны русской эмиграции // XX век: Проза. Поэзия. Критика. А. Белый, И. Бунин, В. Набоков, Е. Замятин... и Б. Гребенщиков. М., 1996. С. 98 – 103.