

---

---

## ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНАЯ ИГРА В РОМАНЕ Д. ДЖОЙСА «УЛИСС»

В.В. Шервашидзе, М.А. Семькина

Российский университет дружбы народов  
ул. Миклухо-Маклая, 6, Москва, 117198

В статье описывается интертекстуальная игра в романе Джеймса Джойса «Улисс». Параллельно проводится исследование различных стилей мировой литературы, которые препарируются автором в его произведении. В процессе анализа интертекстуальной игры выявляется замысел Джойса, который заключается в поиске ключа к культурному коду человеческой цивилизации. Особенности поэтики Джойса исследуются с целью изучения границ интерпретации текста. Авторы статьи проводят анализ первого эпизода романа, в котором синтез характеров, включение деталей, аллюзий и оппозиций становятся главными механизмами комбинации различных планов повествования.

**Ключевые слова:** интертекстуальность, интертекстуальный анализ, Джойс, Евангелие, Шекспир, Уитмен, Уайльд

Исследовательский интерес к одному из самых известных произведений XX в. — роману Джеймса Джойса «Улисс» не утихает и по сей день. Причину подобной притягательности долго искать не приходится. Умберто Эко считал, что «текст — это ленивый механизм, который требует, чтобы читатель выполнил часть работы за него» [8. С. 57]. Иными словами, текст есть приспособление, созданное, чтобы спровоцировать как можно большее количество толкований. Согласно данному определению роман Джойса является примером «идеального» текста, провоцирующего бесконечное множество толкований, которые открывают интерпретаторам широкий простор для деятельности.

Однако для любой интерпретации существуют границы, которые определяются структурой произведения. Поэтому столь интересным нам кажется исследование границ интерпретации романа «Улисс», структура текста которого является мозаикой повторяющихся тем и синхронизацией незначительных событий, тесным сплетением мотивов, отсылающих нас к лучшим произведениям мировой литературы. Джойс широко использует «обращение к чужому слову», т.е. диалог с различными текстами культуры. С легкой руки Ю. Кристевой этот прием был назван интертекстуальностью [3. С. 51]. Однако интретекстуальность присуща не только модернистскому мышлению и эстетике, но и художественному сознанию в целом, вне зависимости от эпохи и художественных принципов.

Границы интерпретации «Улисса» необходимо искать в структуре текста, в поэтике романа. У. Эко, исследуя творчество Джойса, пришел к выводу, что поэтика писателя является единственным ключом, с помощью которого возможно адекватно понять такое произведение, как «Улисс». Поэтика сама является неотъемлемой частью содержания романа, она проясняется и растолковывается самим произведением на различных фазах его развития [7. С. 54]. Форма каждой главы или даже самого слова выражает материю произведения, которая сама под-

талкивает читателя к творчеству — к сознательной интерпретации прочитанного текста.

Нас прежде всего интересует интерпретация и интертекстуальный анализ первой главы романа «Улисс», которая знакомит читателя с носителем так называемого «расколотого сознания» — Стивеном Дедалом. Также в первой главе начинают звучать мотивы, которые будут повторяться, развиваться и видоизменяться в последующих частях произведения.

В комментариях к роману «Улисс» автор указывает на несколько функционирующих внутри произведения планов повествования. Попытаемся выявить механизмы соединения и взаимодействия различных планов повествования. Также нас интересует поиск новых планов повествования, которые образуются в результате взаимодействия уже обозначенных автором планов повествования.

Открывается первая глава сценой, в которой Бык Маллиган пародирует христианский обряд: на первой же странице он, паясничая, разыгрывает пародию на католическую мессу и ее центральный момент — таинство пресуществления причастного хлеба и вина в тело и кровь Христовы.

И пастырским голосом продолжал:

— Ибо сие, о возлюбленные мои, есть *истинная Христина* (курсив наш — В.Ш., М.С.), тело и кровь, печенки и селезенки. Музыка медленней, пожалуйста. Господа, закройте глаза. Минуту. Маленькая заминка, знаете, с белыми шариками. Всем помолчать. Он устремил взгляд искоса вверх, издал долгий, протяжный призывный свист и замер, напряженно прислушиваясь... [1. С. 5].

Связь с мессой выражена в большом числе деталей, из которых постараемся указать главные: латинские слова Быка «Introibo ad altare Dei» — начальный возглас священника, совершающего мессу; бритвенная чашка имитирует священный сосуд, где происходит пресуществление. Бык произносит, шутовски переиначивая, молитву; его свист обозначает звонок колокольчика, знаменующий свершение таинства. Он также добавляет элемент карнавальной учености — «научные замечания» о заминке с образованием белых кровяных шариков и о выключении тока, что подается, надо предполагать, Богом для совершения таинства. Наконец, «Христина», т.е. женский род от слова «Христос», доводит богохульство Быка до логического завершения, превращая католическую мессу в культ служения дьяволу.

Таким образом, первая же страница произведения в пародийной форме начинает перестраивать восприятие читателя, описывая героя, который появляется «из лестничного проема» словно из-за кулис сознания, дабы пародией на церковный обряд «очистить» сознание читателя от привычных шаблонов мышления.

Следующим в действие включается Стивен Дедал, отрывками потока сознания которого постепенно начинает прерываться ясный, простой стиль повествования. По религиозным соображениям Стивен не снимает траур после смерти матери. Более того, из первого романа Джойса «Портрет художника в молодости» мы знаем, что Дедал был студентом иезуитского колледжа, готовился связать свою жизнь с католической религией, однако снял с себя оковы догматов и решил стать художником. По-видимому, представление-пародия, которую разыгрывает Бык

Маллиган в начале первой главы, направлена на то, чтобы уязвить неоднозначные религиозные чувства Стивена. Отсюда и начинается мотив раздвоенности образа Стивена.

Продолжается он в многочисленных аллюзиях на Шекспира, которые проскальзывают в потоке сознания Стивена. «Если они серые, я их не могу носить», — говорит Стивен [1. С. 8]. Отказ от серых брюк говорит нам о строгом соблюдении героем траура по матери. Это является одной из аллюзий на Гамлета, который, как неоднократно подчеркивает Шекспир, не снимает черного и осуждает несоблюдение траура другими. Единственное несоответствие — траур *по матери* у Стивена, и траур по отцу у Гамлета. Однако Бык Маллиган, совершив свой откровенно богохульственный обряд и превратив Христа в женщину, как будто благословляет подобное перемещение мужского и женского начал. Поэтому здесь мы видим еще одно совмещение библейского плана повествования, и плана повествования, который мы условно назовем «шекспировским».

Далее Хейнс, Бык и Стивен напрямую вспоминают о Гамлете.

Я хочу сказать, — Хейнс принялся объяснять Стивену на ходу, — эта башня и эти скалы мне чем-то напоминают Эльсинор. Выступ утеса грозного, нависшего над морем, не так ли? [4. С. 20].

В Гамлете «выступ утеса» фигурирует в сцене с призраком. Гамлет идет за призраком на выступ Утеса грозного:

Горацио:  
А если он заманит вас к воде  
Или на *выступ страшного утеса*,  
Нависшего над морем, и на нем  
Во что-нибудь такое превратится,  
Что вас лишит рассудка и толкнет  
В безумие? Подумайте об этом [5. С. 40].

В этот сверкнувший безмолвный миг Стивен словно увидел свой облик, в пыльном дешевом трауре, рядом с их яркими одеяниями. Так пространство Улисса расширяется до пространства произведений Шекспира за счет совпадения двух образов, отделенных друг от друга веками, в один. Стивен ощущает свое единение с Гамлетом. Он почти видит призрак родителя — матери, по отношению к которой он, как и Гамлет, испытывает угрызения совести, ведь перед ее смертью он не выполнил последнюю просьбу — не встал на колени и не помолился. Однако от Гамлета Стивена отличает одно осознанное намерение — желание начать жить: «Нет, мать. Отпусти меня. Дай мне жить» [1. С. 13]. Джойс снимает знаменитый вопрос «Быть или не быть?», оставляя только ответ на него.

Однако в конце главы Дедал находит в себе еще одно противопоставление: «Желаю бордовые перчатки и зеленые башмаки». Подобное желание, казалось бы, приостанавливает поток сознания, и на фоне разговоров друзей Стивен, только что видевший себя Гамлетом, вспоминает строки из стихотворения У. Уитмена: «Противоречие. *Я противоречу себе?* Ну что же, значит, я противоречу себе...» [1. С. 19]. Так, образ Стивена переходит на новую ступень интертекстуальности: из противопоставления веры он перерастает в шекспировское противопоставле-

ние Гамлета «быть или не быть», решает, что «быть» побеждает и находит корень раздробленности своего сознания — «Все во мне. И я — во всем». Ответ кроется в том, что Стивен изначально видит себя раздробленным, осознает себя как носителя «раздробленного сознания», которое невозможно восстановить, а можно только отразить во всем, будь то море или даже грязный носовой платок.

Например, упоминание моря приводит к самым потаенным мыслям в беспокойной душе Стивена. Во время бритья Маллиган бросает долгий взгляд на Дублинский залив и негромко замечает: «Господи, как верно названо море у Элджи — седая нежная мать!» [1. С. 6].

Стивен слушает сытый голос друга, постепенно образ собственной матери и шепчущее могущественное горькое море сливаются, и это слияние порождает в сознании героя новые ассоциации: «Кольцо залива и горизонта заполняла тускло-зеленая влага». Стивен мысленно переводит это в «белый фарфоровый сосуд у ее смертного одра», заполненный тягучей зеленой желчью, «которую она с громкими стонами извергала из своей гниющей печени в приступах мучительной рвоты». «Сладкая» мать становится горькой матерью, горькой желчью, горьким раскаянием [4. С. 379—380].

Затем Бык Маллиган вытирает лезвие бритвы носовым платком Стивена, который отражается в сознании Стивена зеленым флагом Ирландии («Стивен покорно дал ему вытащить и *развернуть напоказ*, держа за угол, измятый и нечистый платок... Сморгальник барда. Новый оттенок в палитру ирландского стихотворца: сопливо-зеленый»). Грязный флаг Ирландии открывает в произведении тему узурпаторства Ирландии англичанами. А развивается она красноречивой цитатой из Макбета, которая также становится частью потока сознания Стивена: «Они моются, банятся, оттираются. Жагала сраму. Совесть. *А пятно все на месте*» [1. С. 18]. Таким образом, платок — элемент реального плана повествования, соединенный с темой не отмывающейся *крови на руках леди Макбет* (для Стивена — на узурпаторах англичанах), становится символом, благодаря которому создается план повествования, в котором будет развиваться тема родины.

Из разрозненных обломков действительности создается современное расколотое сознание, которое осознает само себя при взгляде на разбившееся зеркало: «треснувшее зеркало служанки — вот символ ирландского искусства...». Так соединение цитат, культурных аллюзий, пародирования текстов, закрепленных традицией, ведет к созданию новых смыслов.

Особую функцию в произведении выполняет также цветовая символика. Первому эпизоду, согласно комментариям к роману, соответствуют белый и золотой цвета. Однако в тексте чаще всего встречается белый: «ветерок шевелил *белокурую*, под светлый дуб шевелюру», «*белый фарфоровый сосуд*», «водная гладь *белела* следами...», «густое *белое* молоко». В других случаях цвета дополняют друг друга: «*белые* ровные зубы кой-где поблескивали *золотыми* крупинками». Подобная цветовая гамма соотносится с теологией, которая также была выделена Джойсом в дополнительном плане повествования в качестве характеризующих данный эпизод науки и искусства. Белый и золой — положенные цвета одеяний католических священников на литургии 16 июня.

Символика цвета в романе имеет свое собственное развитие. Белый — являясь лишь отправной точкой, к которой постепенно будут присоединяться цвета последующих глав, образуя живописный фон для параллельно формирующейся «мозаики смыслов». На белом начинают проявляться другие цвета: уже упомянутый «белый фарфоровый сосуд» заполняется желчью, символизирующей чувство вины Стивена; на белом платке появляются «сопливо-зеленые» пятна, которые указывают на флаг Ирландии. Таким образом, важнейшая функция символики цвета в романе — скрепление разрозненных отрывков действительности в потоке сознания героев. Однако это всего лишь один из приемов, с помощью которых Джойс реконструирует современное «расколотое сознание».

В процессе анализа первой главы первой части романа были выявлены следующие способы соединения одной художественной реальности с другой:

— синтез нескольких образов мировой литературы (Телемак, Гамлет, Стивен) в одном герое;

— ряды противопоставлений (отец — мать, вера — отрицание, «быть или не быть»), указывающие на родство двух зарождающихся сюжетных линий;

— создание нового элемента мозаики через отсылку к произведению, которое в свою очередь уже имеет аллюзию на другое произведение (Джойс ссылается на Уайльда, который, в свою очередь, упоминает шекспировского героя: «Ненависть 19 века к романтизму — это ярость Калибана, не находящего в зеркале своего отражения» [4. С. 7]);

— пересечение планов повествования через детали вещного мира (треснувшее зеркало, траурная одежда, чаша для бритвы как чаша для «крови Христиной», платок, становящийся флагом Ирландии).

Текст «Улисса» строится на интертекстуальном диалоге представителей различных эпох: от Античности, Средневековья, Возрождения, Просвещения до романтизма и модернизма. Можно привести только приблизительный список авторов, на которых ссылается Джойс: Гомер, Софокл, Еврипид, Аристотель, римские поэты, Евангелие, Боккаччо Данте, Шекспир, Свифт, Дефо, Гете, Блейк, Шелли, Кольридж, Вордсворд, Байрон, Теннисон, Инграм, Бальзак, Вагнер, Йейтс, Уитмен, Уайльд. Таким образом, интертекст как феномен отражает ключевое свойство художественного мышления Джойса.

«Улисс» произвел эстетическую революцию в художественной литературе. Благодаря смелым экспериментам писателя был создан «новый язык словесного моделирования» [6. С. 100]. Разрушив бальзаковскую модель романа, Джойс заложил основы модернистской эстетики, открытие которой обозначило переход литературы к качественно новому этапу изучения культурного кода человеческого сознания.

## ЛИТЕРАТУРА

- [1] *Джойс Дж.* Улисс. М.: Иностранка, 2013. 928 с.
- [2] *Набоков В.В.* Лекции по зарубежной литературе. М.: Азбука, 2011. 512 с.
- [3] *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности. М.: ЛКИ, 2008. 240 с.
- [4] *Уайльд О.* Портрет Дориана Грея. СПб.: Азбука, 2007. 320 с.

- [5] *Шекспир У.* Гамлет, принц Датский: Трагедия / пер. с англ. Б Пастернака. СПб.: Азбука, 2013. 224 с.
- [6] *Шервашидзе В.В.* Западноевропейская литература XX века: учеб. пособие. М.: РУДН, 2009. 266 с.
- [7] *Эко У.* Откровения молодого романиста. М.: Corpus, 2013. 320 с.
- [8] *Эко У.* Поэтики Джойса. СПб.: Симпозиум, 2006. 496 с.

## **INTERTEXTUAL GAME IN THE NOVEL “ULYSSES” BY JAMES JOYCE**

**V.V. Shervashidze, M.A. Semykina**

Peoples' Friendship University of Russia  
*Miklukho-Maklaya str., 6, Moscow, Russia*

The article is devoted to the description of intertextual game in the novel “Ulysses” by James Joyce. The features of the Joyce’s poetics are explored with the aim of interpretational limits’ determination in the text. The authors carry out analyses of the first episode in which synthesis of characters, applying of details, allusions and oppositions are revealed as the main mechanisms of combination for various plans of narration.

**Key words:** intertextuality, intertextual analysis, Joyce, Gospel, Shakespeare, Whitman, Wilde

### **REFERENCES**

- [1] Joyce J. Ulysses [Ulysses]. М.: Inostranka, 2013. 928 p.
- [2] Nabokov V. Lektzii po literature [Lectures on Literature]. М.: Azbuka, 2011. 512 p.
- [3] Pege Grau N. Vvedenie v teoriyu intertekstualyisti [Introduction to the theory of intertextuality]. М.: LKI, 2008. 240 p.
- [4] Wilde O. Portret Doriana Greya [The picture of Dorian Grey]. SPb.: Azbuka, 2007. 320 p.
- [5] Shakespeare W. Gamlet, Prints Datskiy [The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark]. SPb.: Azbuka, 2012. 224 p.
- [6] Shervashidze V.V. Zapadnoevropeiskaya literature XX veka [Western European literature of XX century]. М.: PFUR, 2009. 266 p.
- [7] Eco U. Otkroveniia molodogo romanista [Confessions of a young novelist]. М.: Corpus, 2013. 320 p.
- [8] Eco U. Poetika Dzhisa [Poetics of Joyce]. SPb.: Simpozium, 2006. 496 p.