

Владимирский государственный университет

С. А. МАРТЬЯНОВА Ю. Н. МЫСЛИНА

**ДЖЕЙМС ДЖОЙС И РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ**

**Типы дискурсов и структура
художественных миров**

Учебное пособие

Владимир 2025

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Владимирский государственный университет
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

С. А. МАРТЬЯНОВА Ю. Н. МЫСЛИНА

ДЖЕЙМС ДЖОЙС И РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ
Типы дискурсов и структура
художественных миров

Учебное пособие

Электронное издание



Владимир 2025

ISBN 978-5-9984-2193-8

© ВлГУ, 2025

УДК 82.0
ББК 83.3(0)6-021я73

Рецензенты:

Доктор филологических наук, доцент
профессор кафедры филологии, коммуникаций
и русского языка как иностранного
Псковского государственного университета
И. В. Мотеюнайте

Кандидат филологических наук, доцент
доцент кафедры педагогики и психологии дошкольного
и начального образования
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Н. В. Чернявская

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Мартьянова, С. А. ДЖЕЙМС ДЖОЙС И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ. Типы дискурсов и структура художественных миров [Электронный ресурс] : учеб. пособие / С. А. Мартьянова, Ю. Н. Мыслина ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2025. – 144 с. – ISBN 978-5-9984-2193-8. – Электрон. дан. (1,94 Мб). – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM). – Систем. требования: Intel от 1,3 ГГц ; Windows XP/7/8/10 ; Adobe Reader ; дисковод CD-ROM. – Загл. с титул. экрана.

Рассмотрены основные этапы становления компаративистики как науки, раскрыто содержание ряда значимых для исследования художественной рецепции Дж. Джойса в России философских и литературоведческих терминов и понятий. Сделаны выводы об авторской позиции русских писателей XX – XXI веков, опирающейся на последовательное взаимодействие с джойсовской поэтикой, с учетом рефлексии как философской мысли XXI века, так и индивидуальных свойств художественной интенции каждого из авторов.

Предназначено для студентов вузов направлений подготовки 44.03.05 – Русский язык. Литература, 44.03.01, 44.04.01 – Филологическое образование очной формы обучения, а также аспирантов, учителей-словесников, филологов широкого профиля, всех интересующихся историей русской и зарубежной литературы XX – XXI веков и вопросами компаративистики.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Библиогр.: 20 назв.

ISBN 978-5-9984-2193-8

© ВлГУ, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ.....	5
ВВЕДЕНИЕ	6
Глава 1. ДЖЕЙМС ДЖОЙС В РОССИИ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА	20
1.1. Путь Джеймса Джойса к русскому читателю	20
1.1.1. Джеймс Джойс и русская классика XIX века	23
1.1.2. Джеймс Джойс и русские писатели начала XX века	27
1.2. Джеймс Джойс в представлении Хосе Вергары.....	31
1.2.1. Case-study: Джеймс Джойс и Юрий Олеша	33
1.2.2. Case-study: Джеймс Джойс и Владимир Набоков	36
1.2.3. Case-study: Джеймс Джойс и Андрей Битов. «В поисках потерянных отцов»	38
1.2.4. Case-study: Джеймс Джойс и Саша Соколов	43
Глава 2. ДЖОЙСОВСКАЯ ТЕХНИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПИСЬМА В ТВОРЧЕСТВЕ В. О. ПЕЛЕВИНА	48
2.1. Конструкция внутренней речи в романе В. О. Пелевина «Жизнь насекомых»	48
2.2. Приемы редукционистского дискурса в романе В. О. Пелевина Transhumanism Inc.	62
Глава 3. ДЖОЙСОВСКАЯ СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕАЛЬНОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. О. ПЕЛЕВИНА	75
3.1. Роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности» как основа реальности романа S.N.U.F.F. В. О. Пелевина	75
3.2. Изобретение нового персонажа в романе В. О. Пелевина Empire «V»	82

Глава 4. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛОСОФСКИХ ВОПРОСОВ ДЖОЙСОМ И ПЕЛЕВИНЫМ	103
4.1. Страх перед адом в романах Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и В. О. Пелевина «Непобедимое солнце»	103
4.2. Модернистско-постмодернистская интерпретация древнегреческого понимания души в романах Дж. Джойса «Улисс» и В. О. Пелевина «Непобедимое солнце»	115
4.3. Джойсовские интерсубъективные практики сознания в романе В. Пелевина KGBT+	125
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	136
РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	142

ПРЕДИСЛОВИЕ

Учебное пособие предназначено для студентов-филологов старших курсов бакалавриата и магистратуры. Несмотря на то что к четвертому и пятому курсам студенты уже имеют серьезную методологическую и практическую литературоведческую базу, зачастую им все же трудно осознать сложный материал модернистской литературы начала XX века и тем более предложить последовательную интерпретацию полученной информации. Основные сложности вызывают большой объем текстов, проблемы интерпретации и огромный корпус статей и исследований ученых различных временных периодов (на протяжении почти ста лет), чьи выводы, сделанные в попытках осмысления влияния модернизма на мировую художественную литературу, порой полярно разные. В пособии предпринята попытка систематизировать и представить традицию интерпретации модернистской литературы в рамках современной компаративной мысли, постоянно обогащающейся достижениями философии, социологии и антропологии.

Издание направлено, во-первых, на оказание помощи студентам в прочном усвоении тем, связанных с мировой модернистской литературой, изучаемых в курсах «Зарубежная литература XX века» и «Новейшая отечественная литература»; во-вторых, на обучение студентов навыкам интертекстуального анализа и исследования, поиска взаимосвязей, влияний и типологических параллелей; в-третьих, на создание основы для исследовательских проектов, посвященных отношениям творчества Джеймса Джойса с мировой литературой.

Учебное пособие нацелено не только на развитие у студентов навыков исследовательской деятельности, но и на формирование таких качеств личности, как адаптивность, креативность и толерантность, особенно важных в современных условиях.

ВВЕДЕНИЕ

В современной русской компаративной теории проблематизируется исторический опыт с опорой на достижения мировой литературы XX века. Поэтому личность Джеймса Джойса как одного из создателей литературы модернизма должна быть исследована в ракурсе влияния писателя на всю последующую мировую литературу. Проза XX и начала XXI века ищет новые формы повествования и потому движется одновременно к документу, лиризму и иным формам организации литературного материала. Поэтому обращение к поискам традиций Джойса в русской литературе на протяжении XX – XXI веков, также исходившего из исчерпанности привычного повествования «сюжет и характеры», становится закономерным в каждом литературном поколении.

Значение творчества Джеймса Джойса для всемирного культурного пространства трудно переоценить: «Ричард Олдингтон, один из первых рецензентов Джойса, был прав, когда, угадывая влияние джойсовской манеры, восклицал: “Как много абсурдного будет произведено на свет с помощью «Улисса» в качестве повивальной бабки...” Проницательным оказалось соображение Олдингтона о том, что одаренность Джойса позволяет ему добиваться выразительности в пределах намеченного им метода, между тем как вообще путь, которым он идет, будет опасен и просто губителен для менее исключительных индивидуальностей. По-своему ту же мысль выразил Дж. Б. Пристли, когда он, критикуя Джойса, отрицая благотворность его воздействия на литературу, все же не отказывал ему в таланте и даже назвал его “колоссом, стоящим в стороне от общей дороги”»¹. Каждый писатель последующей эпохи так или иначе оказывался подвержен влиянию «школы джойсизма», определяющей возможность нового способа мышления и новой манеры художественного письма. Таким обра-

¹ Урнов Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм : материалы науч. конф. «Современные проблемы реализма и модернизм» [Электронный ресурс]. М., 1964. 37 с. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm> (дата обращения: 08.06.2024).

зом, Джойс, проникая в общемировую литературную традицию, одновременно изменял ее, обогащая ее инструментарий новыми речевыми стратегиями и новыми практиками письма. Но самое главное, что ирландский писатель раскрывал в каждом своем произведении особый гуманизм, постепенное угасание в художественном произведении приоритета которого мы можем проследить на протяжении последних столетий.

Для понимания общих закономерностей развития компаративной науки обратимся к истории ее создания с конца XVIII века. При этом сделаем акцент не на развитии компаративной мысли в Европе и России, а именно на ее гуманистической составляющей.

В конце XVIII века немецкий ученый И. Г. Гердер первым разработал теорию всеобщего развития и единства истории и культуры европейских народов. В начале XIX века (1827) выдающийся немецкий историк культуры и ученый-энциклопедист И. В. Гёте создал новый термин «всемирная литература»², тем самым объединив в единое культурное пространство ранее разрозненные и изолированные части национальных европейских литератур.

В расцвет эпохи романтизма (1835) братья Яков и Вильгельм Гримм издали труд «Германская мифология»³, что привело к распространению идей мифологической школы во многих странах, включая Российскую империю (Ф. И. Буслаев⁴, А. Н. Афанасьев⁵). Представители мифологической школы объясняли общность фольклора у разных народов «первомифом», к которому как к первооснове сводилась вся последующая литература.

В Российской империи к середине XIX века сравнительно-историческое направление в литературоведении, которое уже не сводило литературные сюжеты к мифологическим, стало магистральным. Его родоначальником был российский литературовед А. Н. Веселовский. В своем труде «Историческая поэтика»⁶ (1897 – 1899) он соот-

² Эккерман И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни. М. : Худож. лит., 1986. С. 214.

³ Гримм Я. Германская мифология : в 3 т. М. : ЯСК, 2019.

⁴ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства : в 2 т. СПб., 1861.

⁵ Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. М. : Индрик, 1994.

⁶ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М. : Высш. шк., 1989. 404 с.

нес развитие литературного процесса с историческим развитием культуры народа (но не был согласен с теорией позитивистов, переносивших законы развития природы на развитие социума). Также А. Н. Веселовский стал основоположником теории «встречных течений» («Разыскания в области русского духовного стиха» (1879 – 1891)), обосновавшей сходство сюжетных и мотивных конструкций в литературе разных народов «желанием» такого усвоения: «Тот факт, что движение принялось и произвело результаты, показывает, что оно явилось желанным, что сама жизнь шла ему навстречу, готовая воспользоваться всяким толчком, который помог бы внутренним требованиям органического развития»⁷.

Идеи Веселовского продолжил развивать выдающийся российский исследователь В. М. Жирмунский в своих ранних трудах по исторической поэтике: «Композиция лирических стихотворений» (1921), «Рифма, ее история и теория» (1923). Позже в своей докторской диссертации «Байрон и Пушкин»⁸ (1924) Жирмунский исследовал само литературное произведение (для ученого-филолога была важна его самоценность), а значение литературных рецепций предлагал рассматривать лишь в контексте авторского восприятия установленных традиций, приемов, методов, так как новое литературное произведение – это всегда оригинальное и уникальное явление. Постепенно сравнительно-исторический метод исследования литературных произведений стал главенствующим в русском литературоведении в XX веке.

Советский компаративист Н. И. Конрад также поддерживал идею «мировой общности литератур», но считал, что ученые в разных странах осмысливают этот термин по-разному, например, американские компаративисты середины XX века понимали под мировой литературой совокупность «зональных литератур» с середины XIX века: «Но если оперировать только признаком связей и создаваемой ими общности, по необходимости придется ограничивать историю мировой литературы одной новейшей эпохой, т. е. превратить понятие “миро-

⁷ Веселовский А. Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии : речь, произнесенная при защите дис. под названием «Вилла Альберти» [Электронный ресурс] // Литература и жизнь. URL: http://dugward.ru/library/veselovskiy_alexandr/veselovskiy_alexandr_vzglad_na_epohu_vozrojdienia.html (дата обращения: 26.06.2024).

⁸ Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Пушкин и западные литературы // Избранные труды. Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. 423 с.

вая литература” из общего в частное, применимое лишь к одному определенному историческому этапу»⁹. Н. И. Конрад настаивал на исследовании межнациональных литературных связей, начиная с древнейших литератур восточных и западных народов. По его убеждению, «...история литературы складывается из двух переплетающихся явлений – самой литературы, т. е. совокупности литературных произведений, и мыслей о ней, т. е. представлений о ее сущности, ее задачах и видах»¹⁰. Такая исследовательская задача становилась выполнима лишь при условии всеобщей социальной гуманизации, что не могло быть осуществимо в реальности (так как чрезмерная широта интерпретационных практик сознания различных ученых могла привести к антигуманистическим перспективам).

Советский академик М. П. Алексеев за годы своей научной деятельности опубликовал более 250 научных трудов, основная часть которых была посвящена сравнительно-историческому взаимовлиянию русской и западноевропейской литературы. Согласно литературоведу П. Н. Беркову, «Занимаясь в основном международными литературными отношениями, М. П. Алексеев, естественно, должен был остановить внимание на таких малоизученных теоретических вопросах, как психология восприятия литературного произведения в иноязычной читательской среде, возможности и границы литературного перевода, смена представлений, требований и принципов художественного перевода»¹¹. Решение таких новых для своего времени задач компаративистики, находившихся также в поле зрения других социогуманитарных, психологических и историософских наук, позволило академику Алексееву утверждать, что «...вполне изолированных друг от друга национальных литератур не существует...»¹², поэтому только гуманистическая составляющая всех взаимообменивающихся культур может дать желаемый научно значимый и оригинальный художественный результат в межнациональной культурной среде.

Европейское культурное пространство начала XX века после Первой мировой войны было раздроблено. В поисках культурного единства нидерландский историк культуры Йохан Хёйзинга в трактате

⁹ Конрад Н. И. Избранные труды: литература и театр. М. : Наука, 1978. С. 4.

¹⁰ Конрад Н. И. Указ. соч. М. : Наука, 1978. С. 6.

¹¹ Алексеев М. П. Русско-европейские литературные связи. М. ; Л. : Наука, 1966. С. 7.

¹² Там же.

те «Осень Средневековья»¹³ (1919) пытался найти ответы на вызовы современности. «Осень Средневековья» – труд о европейской Реформации XIV – XV веков, о постепенном умирании эпохи Средневековья и рождении Ренессанса – беллетризованная история, слабо относящаяся к ситуации начала XX века, но это только на первый взгляд. По мысли Хёйзинги, эпоха Реформации и современность – это эпохи развенчивания мифов, и если в Средние века ниспровергались одни мифы, то в начале XX века – другие, и в первую очередь миф о единстве европейских народов, о едином культурном пространстве, построенном на всеобщем гуманизме. Хёйзинга отразил на историческом материале эпохи Средневековья проблемы современности, поставив одну из важнейших проблем XX века – иллюзорность «человечности в человеке».

Поиски гуманизма в послевоенном европейском социуме были продолжены Хёйзингой в работе «Homo ludens. Человек играющий» (1938). Вышедшая накануне Второй мировой войны книга нидерландского историка культуры так же, как и «Осень Средневековья», в первую очередь была обращена к современности. В своем труде Хёйзинга размышлял о кризисе духовности и культуры на протяжении нескольких веков, ведущем к моральному разложению человека и всего общества, если только не понимать всю человеческую культуру как игру: «...культура возникает в форме игры, культура изначально разыгрывается»¹⁴. Тогда игра становится неким родовым свойством, включающим в себя все аспекты человеческой жизни: культура, искусство, политика, власть, война – все становится частью этой игры. Но самым страшным врагом европейской цивилизации Хёйзинга считал «аморальную автономию государства», идею единичного превосходства, способную породить лишь ненависть, вражду и злобу. По мысли историка культуры, мир середины XX века скатывался в хаос, оставалась надежда на молодое поколение, способное спасти этот мир, но только при условии объединения под эгидой гуманистических начал.

Однако самые худшие опасения нидерландского философа оправдались: к середине XX века мир столкнулся с последствиями

¹³ Хёйзинга Й. Осень Средневековья. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. 768 с.

¹⁴ Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий. СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. С. 80.

двух мировых войн. В 1946 году был опубликован труд немецкого филолога и историка романских литератур Эриха Ауэрбаха «Мимесис», главной задачей которого стало не только установление единства всех европейских литератур в их стремлении к реалистическому направлению, но и исследование гуманистической составляющей такого направления в противовес ужасам современности. По мысли Ауэрбаха, еще в XIX – начале XX века писатели обладали неким общим условным инструментарием («общность мысли и чувства») в описании жизни, но после событий Первой мировой войны некоторые из них «...открыли метод, позволяющий разлагать действительность на многообразные и многозначные отражения глубин сознания»¹⁵. Такой метод, с одной стороны, стал новым способом справиться с хаосом современности, а с другой – лишь подчеркивал апокалиптический тон многих произведений этого времени, включая, согласно Ауэрбаху, и роман Дж. Джойса «Улисс»: «Колоссальный роман Джеймса Джойса, целая энциклопедия, зеркало Дублина, Ирландии и всей Европы, целых тысячелетий, а рамка романа – ничем не выдающийся день из жизни учителя гимназии и расклейщика объявлений...»¹⁶. Хотя немецкий историк литературы критиковал писателей, опускающихся в своем творчестве до смешения стилей, размытой символики и, как следствие, ведущих к тщетности всех попыток читательской интерпретации, все же он отводил им очень значимую роль в становлении вектора гуманистической направленности литературы в разрушенной войнами Европе. Гуманизм европейского диалога литератур был противопоставлен нацистской мифологии германской исключительности.

В 1948 году увидела свет книга Э. Р. Курциуса «Европейская литература и латинское Средневековье»¹⁷, в которой немецкий филолог-романист продолжил идеи Э. Ауэрбаха. Еще в своем труде 1932 года «Немецкий дух в опасности» (перед самым приходом к власти Гитлера) в части «Гуманизм как инициатива» Курциус предупреждал социум о потере «непосредственной формы гуманизма», которой обладали лишь римляне времен Античности. Мечта немецкого филолога о «строительстве Европы духа»¹⁸, представляющей собой «общность духовной жизни», так и осталась нереализованной в силу объ-

¹⁵ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. М. : Прогресс, 1976. С. 542.

¹⁶ Там же. С. 539.

¹⁷ Курциус Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. В 2 т. Т. 1. М. : ЯСК, 2020. 560 с.

¹⁸ Там же. С. 27.

ективных причин своего времени. Курциус в труде «Европейская литература и латинское Средневековье» выступал против исследования национальных литератур как самостоятельных единиц, поскольку, по его мнению, это только дробило мировое культурное пространство на разрозненные части, лишая его целостности.

По мысли Курциуса, деление литературы на периоды, собственное искусствоведению, также вносит лишь дополнительные барьеры в изучение всемирного литературного процесса. Навешивание ярлыков литературных периодов (романтизма, барокко и других), по его мнению, лишало литературу вневременного характера и ставило ее в один ряд с техниками искусств, что выглядело недопустимым ввиду особого статуса литературного творчества как «носителя идей», а не образов (как у искусствоведения).

Поэтому, согласно Курциусу, преодолеть раздробленность и эклектичность современности в создании *House Beautiful* («Дома благолепного») смогут Античность как непреходящий образец и «общность творческих умов», объединенных «идеями прекрасного».

Идея Курциуса о создании «Дома благолепного» витала в воздухе Европы первой трети XX века и нашла свое выражение и в художественной литературе – романе Г. Гессе «Игра в бисер»¹⁹ (1942). Еще в 1930-х годах немецкий писатель наблюдал за рождением новой культуры Германии (эрзаца культуры), основанной на авторитарно-националистских идеологемах и не принимающей иных культурных ценностей, кроме созданной. В романе «Игра в бисер» Гессе материализовал национальную идею в виде элитарно закрытой Касталии – провинции, в которой основным занятием является «игра в бисер» как «аналог разнообразных достижений цивилизации, а сам бисер (точнее, стеклянный искусственный жемчуг) – символ формообразующего принципа духа (А. Г. Березина). Констатируется и близость игры в бисер к абсолютной идее Гегеля, к его абсолютному духу (Г. Гротхоф)»²⁰. Таким образом, закрытость элитарного рая вкупе с его искусственным безжизненным занятием (подмена живого природного жемчуга стеклянным) свидетельствует лишь о мертвой культуре и мерт-

¹⁹ Гессе Г. Игра в бисер. М. : Правда, 1992. 496 с.

²⁰ Бардыкова И. В., Бардыкова Н. В. Проблемы культуры и духовности в романе Г. Гессе «Игра в бисер» // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. 2014. № 26 (197). С. 33.

вой духовности нации, породившей Касталию. А игра, возведенная в абсолют, может трактоваться как игра со всеми нравственными ценностями, культурными достижениями, ведущая к упадку и декадансу. Гессе в своем романе предупреждает человечество об опасности власти обособленной элиты, так как последняя – не что иное, как порождение «фельетонной эпохи».

Во второй половине XX века советский филолог Е. М. Мелетинский одной из причин возрождения интереса к мифологизму у писателей первой половины XX века также называл те события «эпохи», выход за рамки которых помогал выстроить реальность в условной циклической системе вечной повторяемости первичных сюжетов, только уже в современных «масках». В труде «Поэтика мифа»²¹ (1976) Мелетинский исследовал путь трансформации мифа в XX веке (связь современного и древнейшего мифов и мифотворчества) и пришел к следующим выводам. Литературе начала XX века свойственна спатиализация (превращение времени в пространство), поэтому литературное мифологическое время выражается через пространственные структуры, вытесняя историческое время и создавая формат безвременья, где новый герой становится прототипом вечного мифического героя. Отмененное историческое время детерминирует событийную канву, и главное путешествие/приключение персонажа переносится вовнутрь (влияние Фрейда и Юнга), структурируя таким образом повествование (у Джойса этот прием материализуется потоком сознания). По убеждению Мелетинского, джойсовская поэтика мифологизирования – это не стихийный авторский эскапизм, а один из инструментов постижения действительности, опирающийся на интерпретацию цикличности не «дурной бесконечностью» (Г. В. Ф. Гегель), а универсальной системой мироустройства. Но при этом персонажи романа Джойса десоциологизированы, так как сам автор не верит в позитивный итог социального прогресса, представляя, как и его герои, историю «кошмаром», от которого все мечтают проснуться. Именно поэтому Мелетинский считал Джойса одним из родоначальников неомифологического романа XX века, своим творчеством обращающих внимание на утрату гуманизма в современном социуме.

²¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. : Вост. лит. РАН, 2000. 407 с.

Советский филолог и академик РАН С. С. Аверинцев в своей монографии «Поэтика ранневизантийской литературы»²² (1977) предпринял попытку возродить стремление к поиску утраченного гуманизма в постсоветском обществе в конце 70-х годов XX века. Согласно советскому историку культуры, исследование поэтики писателя возможно только при обращении к его внутреннему миру, позволяющему понять глубину его личности, но здесь существует опасность субъективной интерпретации: «Не попусти Господь исследователю вообразить себя духовидцем; не может быть ничего конфузнее. Но будет очень неплохо, если мы, умствуя в меру наших сил, не перестанем чувствовать на себе его взгляд, такой общительный и такой непроницаемый»²³. Обращение к глубинам ранневизантийской культуры у Аверинцева – это тоже один из методов познания современности, ведь, по его убеждению, исторический период не завершается временными рамками или иными структурными интервалами, он продолжает развиваться в ныне живущих людях, особенно в моменты их обращения к вечным духовным началам. Согласно А. И. Жеребину, «в силу этого контраст прошлого и настоящего в поэтике Аверинцева до известной степени размывается, отдельные этапы литературного развития от прошлого к настоящему как бы уравниваются. Они уравниваются в свете основных духовных принципов, направляющих жизнь человечества и жизнь литературы от древности до наших дней»²⁴, позволяя расширять (вплоть до бесконечности) гуманистический вектор герменевтического исследования мировой литературы.

Отечественная компаративистика в XXI веке представлена такими именами, как Н. В. Забабунова (Ростов-на-Дону), И. О. Шайтанов, а также петербургской научной школой компаративистики (Институт русской литературы РАН) и др. Современное сравнительное

²² Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М. : Coda, 1997. 342 с.

²³ Аверинцев С. С. «Скворешниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами. СПб. : Алетейя, 2001. С. 23.

²⁴ Жеребин А. И. О Сергее Сергеевиче Аверинцеве (к вопросу о традиции символизма в его творчестве) [Электронный ресурс] // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 3 (55). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-sergee-sergeeviche-averintseve-k-voprosu-o-traditsii-simvolizma-v-ego-tvorchestve> (дата обращения: 18.07.2024).

литературоведение обогащено новым инструментарием исследования (архетип, паттерн, «диалог культур», имагология, дискурс, художественная рецепция), что, с одной стороны, расширяет границы герменевтического исследования, а с другой – увеличивает ряд задач, решение которых позволит приблизиться к гуманистическому вектору исследования как всемирной, так и национальных литератур. По убеждению И. О. Шайтанова, «Особенностью русской школы сравнительного литературоведения с момента ее появления стала неразрывная (далеко не очевидная и часто неприемлемая в других национальных школах) связь двух понятий: компаративистика и поэтика. Задача понимается таким образом: проникнуть в поэтическую сущность текста, продемонстрировать национальную идентичность на атомарном уровне поэтических формул, проследить, как развиваются и достигают / не достигают своего совершенства те или иные жанры, сюжеты»²⁵. Но здесь возникает другая проблема – глобализация (процесс интеграции и унификации не только национальных литератур, но и всех гуманитарных наук, искусства и культуры, ведущих к междисциплинарности). Поэтому актуальным становится вопрос четкого разделения терминов «всемирная литература» и «глобальная литература»: «“Мировая литература” предполагает всемирную связь разных национальных литератур; “глобальная” обозначает всемирное чтение, лишенное культурных корней»²⁶. Таким образом, главный вопрос компаративистики: «Зачем сравнивать?», с одной стороны, остается открытым ввиду огромного количества споров и дискурсов уважаемых ученых о роли и значении национальных литератур в едином мировом культурном пространстве, а с другой – своим ответом предполагает «диалог» в широком значении – диалог между людьми, национальными литературами, культурами и так далее, определяющий стремление к возрождению вектора гуманистической направленности в международных компаративистских исследованиях.

²⁵ Луценко Е., Шайтанов И. Проблемы современной компаративистики. М. : Журнал «Вопросы литературы», 2011. С. 6.

²⁶ Шайтанов И. О. Зачем сравнивать? Компаративистика и/или поэтика // Филологическая регионалистика. 2009. № 1 – 2. С. 106.

Глоссарий

Художественная рецепция – это восприятие и перевоссоздание на основе воспринятого (прочитанного, пережитого, увиденного, осознанного) собственных текстов (мыслей, идей, впечатлений, картин).

Архетип (лат. *archetypum*, от греч. ἀρχέτυπον, от ἀρχή – «первоначало» и τύπος – «удар»; «след от удара, отпечаток») – в античной философии – прообраз, образец, понятие.

Паттерн (от англ. *pattern*) – в буквальном смысле переводится как «образец», «модель», «форма», «тип», «шаблон». Как указано в Новейшем философском словаре, «паттерн» становится близок по значению термину «концепция» как некое интуитивное, «умозрительное видение», основанное на «моментальности схватывания» целостностей. Данное определение паттерна вполне соотносимо с «геиштальтом» как способом «схватывания» различных граней изучаемого объекта в трактовке Т. Куна.

«Диалог культур» – это взаимодействие, взаимовлияние, взаимопроникновение культур разных стран и народов, формирование общих культурных зон и общечеловеческих духовных ценностей.

Имагология – научная дисциплина, изучающая образы «других», «чужих» народов, стран и культур, которые чужды воспринимающему субъекту. В имагологии образы «чужого» изучаются как стереотипы национального сознания, т. е. как устойчивые, эмоционально насыщенные, обобщенные образы «чужого», сформированные в определенной социально-исторической среде.

Дискурс (в широком смысле) – это способ говорения, обусловленный социальными институтами и социальными отношениями. Согласно М. Фуко, это понятие, наддисциплинарное философско-критическое положение которого располагается «...между мыслью и речью, о том, чтобы дискурс выступал только как некоторая вставка между “думать” и “говорить”»; как если бы дискурс был мыслью, облеченной в свои знаки, мыслью, которая становится видимой благодаря словам, равно как и наоборот, – как если бы дискурс и был самими структурами языка, которые, будучи приведены в действие, производили бы эффект смысла»²⁷.

²⁷ Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности // Работы разных лет. М. : Касталь, 1996. С. 75 – 76.

Список рекомендуемой литературы

1. Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы / С. С. Аверинцев. – М. : Coda, 1997. – 342 с.
2. Аверинцев, С. С. «Скворещниц вольных граждан...» Вячеслав Иванов: путь поэта между мирами / С. С. Аверинцев. – СПб. : Алетейя, 2001. – 167 с. – ISBN 5-89329-452-1.
3. Алексеев, М. П. Русско-европейские литературные связи / М. П. Алексеев ; редкол.: Н. Берков, А. С. Бушмин, В. М. Жирмунский. – М. ; Л. : Наука, 1966. – 478 с.
4. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе / Э. Ауэрбах ; пер. Ал. В. Михайлова, Ю. А. Архипова. – М. : Прогресс, 1976. – С. 542.
5. Афанасьев, А. Н. Поэтические воззрения славян на природу : в 3 т. / А. Афанасьев. – М. : Индрик, 1994.
6. Бардыкова, И. В. Проблемы культуры и духовности в романе Г. Гессе «Игра в бисер» / И. В. Бардыкова, Н. В. Бардыкова // Вопросы журналистики, педагогики, языкознания. – 2014. – № 26 (197). – С. 33.
7. Буслаев, Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства : в 2 т. / соч. Ф. И. Буслаева ; изд. Д. Е. Кожанчикова. – СПб., 1861.
8. Веселовский, А. Н. Взгляд на эпоху Возрождения в Италии : речь, произнесенная при защите дис. под названием «Вилла Альберти» [Электронный ресурс] / А. Н. Веселовский // Литература и жизнь. – URL: http://dugward.ru/library/veselovskiy_alexandr/veselovskiy_alexandr_vzglad_na_epohu_vozrozhdenia.html (дата обращения: 26.06.2024).
9. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; вступ. ст. И. К. Горского ; коммент. В. В. Мочаловой. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.
10. Гессе, Г. Игра в бисер / Г. Гессе ; пер. с нем. С. К. Апта ; вступ. ст. Н. С. Павловой ; ил. И. Н. Мельникова. – М. : Правда, 1992. – 496 с.
11. Гримм, Я. Германская мифология : в 3 т. / Я. Гримм ; пер., коммент. Д. С. Колчигина ; под ред. Ф. Б. Успенского. – М. : ЯСК, 2019.

12. Жеребин, А. И. О Сергее Сергеевиче Аверинцеве (к вопросу о традиции символизма в его творчестве) [Электронный ресурс] // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. – № 3 (55). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-sergee-sergeeviche-averintseve-k-voprosu-o-traditsii-simvolizma-v-ego-tvorchestve> (дата обращения: 18.07.2024).

13. Жирмунский, В. М. Байрон и Пушкин ; Пушкин и западные литературы / В. М. Жирмунский // Избранные труды. – Л. : Наука. Ленингр. отд-ние, 1978. – 423 с.

14. Конрад, Н. И. Избранные труды : литература и театр / Н. И. Конрад ; отв. ред. акад. М. Б. Храпченко ; АН СССР, Отд-ние лит. и яз. – М. : Наука, 1978. – 462 с.

15. Курциус, Э. Р. Европейская литература и латинское Средневековье. В 2 т. Т. 1 / Э. Р. Курциус ; пер. с нем. Д. С. Колчигина. – М. : ЯСК, 2020. – 560 с. – ISBN 978-5-907290-47-1.

16. Луценко, Е. Проблемы современной компаративистики / Е. Луценко, И. Шайтанов. – М. : Журнал «Вопросы литературы», 2011. – 320 с. – ISBN 978-5-9901021-4-9.

17. Урнов, Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм [Электронный ресурс] : материалы науч. конф. «Современные проблемы реализма и модернизм» / Д. М. Урнов ; Союз писателей СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Акад. наук СССР. – М., 1964. – 37 с. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm> (дата обращения: 08.06.2024).

18. Фираго, Е. П. Общий характер предреформационной эпохи и предпосылки возникновения Реформации [Электронный ресурс] / Е. П. Фираго, А. А. Сергеева // European research. – 2017. – № 2 (25). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obschiy-harakter-predreformatsionnoy-epohi-i-predposylki-vozniknoveniya-reformatsii> (дата обращения: 08.07.2024).

19. Хёйзинга, Й. Осень Средневековья : исслед. форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хёйзинга ; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. – 765 с. – ISBN 978-5-89059-186-9.

20. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / Й. Хёйзинга ; сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова ; коммент., указ. Д. Э. Харитоновича. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с. – ISBN 978-5-89059-168-5.

21. Шайтанов, И. О. Зачем сравнивать? Компаративистика и/или поэтика / И. О. Шайтанов // Филологическая регионалистика. – 2009. – № 1 – 2. – С. 99 – 108.

22. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности : сборник / М. Фуко ; сост., пер. с фр., коммент. и послесл. С. Табачниковой. – М. : Касталь, 1996. – С. 75 – 76.

23. Эккерман, И. П. Разговоры с Гёте в последние годы его жизни / И. П. Эккерман ; пер. с нем. Н. Ман. – М. : Худож. лит., 1986. – 214 с.

Глава 1. ДЖЕЙМС ДЖОЙС В РОССИИ: К ИСТОРИИ ВОПРОСА

1.1. Путь Джеймса Джойса к русскому читателю

О существовании ирландского писателя Джеймса Джойса советские читатели узнали из журнала «Современный Запад» в 1922 году, в год выхода романа «Улисс» в Париже, при этом о самом романе еще не было сказано ни слова. На следующий год в этом же журнале Джойс был уже представлен новым явлением в западной литературе²⁸, способным не просто обновить романский жанр, но и задать новое направление в мировом художественном пространстве, хотя многие данные о писателе были тогда неполны и даже искажены, а комментарии к его творчеству были вторичны, так как никто из советских людей из Джойса тогда еще ничего не прочел.

И только в 1928 году в журнале «Вестник иностранной литературы» советский читатель смог увидеть качественную статью о Джойсе, написанную Ю. Фогарти (ирландцем, лично знавшим писателя). Фогарти описал биографию и манеру письма Джойса, отдельно сакцентировав внимание на некоторых главах «Портрета художника в юности», «Улисса» и даже «Поминок по Финнегану».

Одновременно с критической литературой в СССР увидели свет и первые переведенные главы сборника «Дублинцы» и романа «Улисс». В 1925 году в альманахе «Новинки Запада» были напечатаны переведенные В. Житомирским некоторые эпизоды из романа «Улисс» (1, 7, 12, 17, 18). В 1929 году в переводе С. Алымова и М. Левидова были представлены отрывки из 4-го и 8-го эпизодов в «Литературной газете». В 1927 году в переводе Е. Н. Федоровой увидел свет сборник «Дублинцы», напечатанный отдельной книгой. В середине 30-х годов XX века Первое переводческое объединение во главе с И. Кашкиным попыталось осуществить перевод всего романа «Улисс», но в связи с окончательно утвердившимся тоталитаризмом во всех сферах искусства в СССР такой замысел оказался неосуществим ввиду ареста одного из переводчиков (хотя несколько эпизодов все же были опубликованы в журнале «Интернациональная литература» в 1935 – 1936 годах).

²⁸ Урнов Д. М. Указ. соч.

В 30-е годы XX века в СССР произошел тотальный охват культуры «истинным учением» – социалистическим реализмом, при котором даже «попутчики», допустимые в 20-е годы, были устранены.

Тогда что же стало причиной такого «внимания» к фигуре Джойса в 30-е годы в СССР? Ответ оказался на поверхности – возросший масштаб личности ирландского писателя, о котором как о новом явлении во всемирной литературе говорило уже все мировое культурное сообщество.

В 1934 году состоялся первый и последний съезд советских писателей, окончательно принявших соцреализм как главное и единственно верное направление в искусстве, но при этом почти каждый писатель говорил о Джойсе. Советский политический публицист Карл Радек в докладе «Джеймс Джойс или социалистический реализм?» сказал: «В интересе к Джойсу бессознательно выражается желание уйти от великих дел нашей страны, убежать от бурного моря революции к застойным водам маленького озера и болотам, в которых живут лягушки. <...> Куча навоза, в которой копошатся черви, заснятая кинематографическим аппаратом через микроскоп, – вот Джойс»²⁹. Таким образом, для советских писателей 30-х годов Джойс стал «Врагом Номер Один».

В 1941 году в журнале «Интернациональная литература» был напечатан некролог о смерти Джойса, и на некоторое время в СССР о нем забыли.

Первые упоминания об ирландском писателе стали появляться во времена хрущевской оттепели. В это время появилась возможность выхода таких трудов как «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинского и «Очерки по истории семиотики в СССР» В. В. Иванова, в которых творчество Джойса интерпретировалось с точки зрения литературоведческого инструментария, а не идеологической «мясорубки» (хотя у Иванова Джойс затрагивался лишь косвенно, в связи с текстами Эйзенштейна).

В. А. Хинкис начал работу над переводом «Улисса» в 1970 году, но не смог завершить ее из-за внезапной кончины в 1981 году (в воспоминаниях С. Хоружего смерть Хинкиса наступила по Джойсу, «Удар. Сердце»). Хотя в своем завещании Хинкис передавал все пра-

²⁹ Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. С. 269 – 271.

ва на переведенные им части и последующую публикацию Хоружему, в реальности это осуществить оказалось невозможно. Хоружий постепенно начал переводить роман самостоятельно (начиная с конца, с «Пенелопы»). И только после жесточайшего идеологического рецензирования (отзывы были крайне негативные, как, по словам самого переводчика, «дюжина смертных приговоров»), в 1989 году в журнале «Иностранная литература» все же вышла первая полная публикация романа Дж. Джойса «Улисс», где переводчиками были указаны В. А. Хинкис и С. С. Хоружий, а автором комментариев – Е. Ю. Гениева.

Список рекомендуемой литературы

1. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд., репр. – М. : Вост. лит. РАН, 2000. – 407 с. – ISBN 5-02-017878-0.

2. Иванов, Вяч. Вс. Очерки по истории семиотики в СССР / Вяч. Вс. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 304 с.

3. Урнов, Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм [Электронный ресурс] : материалы науч. конф. «Современные проблемы реализма и модернизм» / Д. М. Урнов ; Союз писателей СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Акад. наук СССР. – М., 1964. – 37 с. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm>. (дата обращения: 08.06.2024).

4. Хоружий, С. «Улисс» в русском зеркале / С. Хоружий. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – ISBN 978-5-389-09913-5.

Вопросы и задания

1. Прочитайте доклад Карла Радека «Джеймс Джойс или социалистический реализм?». Как вы понимаете противопоставление в названии? Согласны ли вы с К. Радеком в том, что «кинематографически снятая жизнь любого героя в любой день» не достойна внимания в эпоху перемен?

2. Прочитайте монографию «Поэтика мифа» Е. М. Мелетинского. Как соотносится мифологизм с потоком сознания в творчестве Дж. Джойса? Каково значение мифа в художественной системе Джойса?

3. Прочитайте «Очерки по истории семиотики в СССР» В. В. Иванова. Что, на ваш взгляд, могло связывать двух великих но-

ваторов кинематографии и литературы начала XX века – Эйзенштейна и Джойса?

4. Как вы полагаете, почему С. С. Хоружий не использовал для печати романа уже переведенные В. А. Хинкисом эпизоды «Улисса», а начал перевод заново, причем начав не с первого, а с последнего эпизода – «Пенелопа»?

1.1.1. Джеймс Джойс и русская классика XIX века

У Российской империи и Ирландии в XIX веке было много схожих черт. Одна из них – географическое расположение на окраине «западного мира» – не могло не отразиться на национальном самосознании граждан обоих государств, которым было присуще чувство «религиозного накала» в национальном мифотворчестве (неслучайно они называли себя «Святая Русь» и «Святой остров»). Еще одна определяющая характеристика этих стран в XIX веке – «средневековый тип культуры», так и не перешедший в Ренессанс. Но, несомненно, были и кардинальные различия: Россия XIX века – это огромная империя, которая в политическом ракурсе скорее сопоставима с Английской империей, тогда как Ирландия была чем-то вроде «британской Польши». Но, несмотря на различия, обе страны вступили в XX век в схожем состоянии политической нестабильности, общественного раскола и четко наметившихся социальных перемен, сопровождавшихся небывалым ранее расцветом культуры: Серебряный век в России и Ирландское возрождение в лице Б. Шоу, О. Уайльда, У. Б. Йейтса и, конечно же, самого Дж. Джойса.

Джойс, как образованнейший человек своего времени, не мог не знать русскую классику XIX века³⁰, признанную к тому времени уже во всем мире (но при этом Джойс русского языка не знал и читал только в переводах, которые на тот момент не отличались высоким качеством). Как ни странно, но гений Пушкина Джойс не раскрыл в должной мере: «Я всегда считал, что он жил как мальчишка, писал как мальчишка и умер как мальчишка»³¹, но зато Лермонтов для него стал одним из тех писателей, чье творчество повлияло на его первый отчасти автобиографический роман «Герой Стивен» (1905). В своей

³⁰ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 210.

³¹ Там же.

переписке с братом Джойс акцентировал внимание на инверсии соотношения судьбы Печорина, описанной Лермонтовым в «Герое нашего времени», и судьбы самого Лермонтова: «В конце Лермонтов описывает дуэль между своим героем и Г., в которой Г., сраженный пулей, падает в пропасть. Прототип Г., задетый сатирой, вызвал Лермонтова на дуэль. Дуэль происходила на Кавказе, на краю пропасти, как описано в книге. Лермонтов был убит наповал и свалился в пропасть»³². Этот художественный прием стал прообразом «...будущего соотношения между искусством и реальностью у зрелого Джойса»³³.

Творчество Тургенева (как и Томаса Харди) Джойс считал незаслуженно переоцененным, но при этом хранил в своей триестской библиотеке одиннадцатитомное собрание сочинений русского классика, при случае отмечая «Записки охотника» как «местную, локальную вещь», которая тем не менее смогла создать «интернационального писателя».

Отношения Джойса с творчеством Достоевского тоже нельзя назвать однозначными ввиду полярных авторских дискурсов. Джойс позиционировал себя как отстраненного и ироничного наблюдателя за событиями в своих произведениях, такой подход к творческой реальности Достоевского оказался неприемлем. Русский классик требовал погружения в художественную атмосферу своих романов, без которого все становилось нелогичным и недостоверным. Джойсу же «горячность» Достоевского была чужда, его волновали совсем другие «страсти» — «мазохизм, мания предательства, комплекс невинной и благородной жертвы»³⁴, но такое неприятие художественной атмосферы русского писателя Джойсом не было реакцией психически здорового человека на не-норму (эпилептичность, истеричность и т. д.). Здесь, согласно Хоружему, скорее имела место конфронтация двух патологических дискурсов сознания, находящихся в состоянии психологического невосприятия полярной точки зрения. При этом Джойс признавал гений Достоевского. Особенно сильное впечатление на него произвел последний роман русского писателя — «Братья Карамазовы».

Однако связи между двумя писателями оказались намного значительней, чем подозревал сам Джойс. После исследований

³² Хоружий С. С. Указ. соч. С. 210 – 211.

³³ Там же. С. 211.

³⁴ Там же. С. 212.

М. М. Бахтина уже стало практически невозможно не заметить сходства между поэтикой Достоевского и романом «Улисс», особенно эпизодом 11 – «Сирены», а именно: отказ от дискурса истины, всеведущего автора-творца, а также присущие произведениям обоих писателей полифония и диалогизм. Обращает на себя внимание и схожая антропологическая импликация у Достоевского и Джойса. Согласно А. Ремизову, Пселдонимов из «Скверного анекдота» – это первый обобщенный образ, трансформированный в джойсовского Блума (Everyman and Noman в «Итаке»). Ведь Everyman на русский язык можно перевести как Пселдонимов, общечеловек, а «скверный анекдот» – это «Блумсдэй», человеческий удел в космическом масштабе. Таким образом, связь Достоевского и Джойса оказывается значимой не только на уровне поэтики, но и на уровне антропологического дискурса обоих писателей.

С Л. Н. Толстым отношения Джойса складывались диаметрально противоположным образом: ирландский писатель восхищался русским классиком, считая его недостижимой *вершиной искусства* (наравне с Флобером): «Толстой – изумительный, великолепный писатель. <...> Он выше других на две головы...»³⁵ Но и схожих черт и установок между ними было намного меньше, чем между Джойсом Достоевским, кроме особого внимания к внутренней речи, к внутренним монологам (ведь еще в 1939 году В. Шкловский заметил зарождение техники потока сознания в раннем рассказе Джойса «История вчерашнего дня»). При этом Толстой не только как реалист, но и как предмодернист оказал влияние на творчество раннего Джойса, искавшего собственный стиль в литературе³⁶. И если Джойс начинал со стихов, которые можно отнести к символистским, то для него было важно передать «эффект реальности» (Барт), сделать вещь максимально жизнеподобной. Сближает Джойса с Толстым и техника представления индивидуальной памяти персонажей, раздвигающей границы реального восприятия времени (герой может погружаться не только в свои воспоминания, но и заглядывать в будущее). Также у персонажей обоих авторов отмечаются такие психологические состояния,

³⁵ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 215.

³⁶ Шульц С. А. Л. Н. Толстой, И. А. Бунин, Дж. Джойс: грани преемственности [Электронный ресурс] // Литературоведческий журнал. 2020. № 47. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/l-n-tolstoy-i-a-bunin-dzh-dzhoys-grani-preemstvennosti> (дата обращения: 05.08.2024).

как *совместность переживания и соборное сознание*, восходящее, по мысли Толстого, к «единой мировой душе»³⁷. Но главное, что роднит Толстого и Джойса, – это неприятие и «непонимание» войны, служащее лейтмотивом всех произведений обоих писателей. Таким образом, ирландский писатель начала XX века оказался ближе к русской классической литературе, нежели он сам мог представить.

Список рекомендуемой литературы

1. Вайнер, Е. Ирландская литература XX века : Взгляд из России / Е. Вайнер // Диапазон : спец. вып. – М. : Рудомино, 1997. – 318 с.
2. Гарин, И. И. Век Джойса / И. И. Гарин. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 845 с. – ISBN 5-275-00617-9.
3. Гениева, Е. Ю. «Русская одиссея» Джеймса Джойса / Е. Ю. Гениева. – М. : Рудомино, 2005. – 279 с. – ISBN 5-7380-0205-9.
4. Корнуэлл, Н. Джойс и Россия / Н. Корнуэлл. – СПб. : Акад. проект, 1998. – 188 с.
5. Монас, С. Джеймс Джойс и русские [Электронный ресурс] / С. Монас. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-rossiya.htm> (дата обращения: 03.07.2024).
6. Монас, С. Джойс и Россия [Электронный ресурс] / С. Монас. – URL: http://old.russ.ru/journal/odna_8/98-03-11/monas.htm (дата обращения: 03.07.2024).
7. Шульц, С. А. Л. Н. Толстой, И. А. Бунин, Дж. Джойс: грани преемственности [Электронный ресурс] / С. А. Шульц // Литературоведческий журнал. – 2020. – № 47. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/l-n-tolstoy-i-a-bunin-dzh-dzhoys-grani-preemstvennosti> (дата обращения: 05.08.2024).
8. Урнов, Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм [Электронный ресурс] : материалы науч. конф. «Современные проблемы реализма и модернизм» / Д. М. Урнов ; Союз писателей СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Акад. наук СССР. – М., 1964. – 37 с. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm>. (дата обращения: 08.08.2024).
9. Хоружий, С. «Улисс» в русском зеркале / С. Хоружий. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – ISBN 978-5-389-09913-5.

³⁷ Шульц С. А. Указ. соч.

Вопросы и задания

1. Назовите общие географические, геополитические, культурные и другие черты Ирландии и Российской империи начала XX века. Как это повлияло на межкультурный диалог двух государств?

2. Творчество какого русского писателя было ближе всех Джойсу и почему?

3. Какие схожие техники и приемы можно отметить в произведениях Джойса и Достоевского?

4. Почему Джойс считал Толстого «великолепным писателем»? Как вы понимаете *совместность переживания* и *соборное сознание* у героев романов «Война и мир» и «Улисс»?

1.1.2. Джеймс Джойс и русские писатели начала XX века

Общность черт в произведениях Джойса и русских классиков XIX века не идет ни в какое сравнение со схожестью с творчеством его современников. Особенно выделяется на общем фоне «родство» ирландского писателя с русским поэтом-символистом А. Белым: «О сходстве художественных приемов Белого и Джойса заговорили еще в 30-е годы 20 века. Так, Е. Замятин в статье, посвященной “неутолимимым формальным исканиям” Белого, назвал его “русским Джойсом”, а Г. Струве в некрологе, опубликованном 26 января 1934 года в газете “Таймс”, писал, что Белый “предвосхитил” Джойса»³⁸ (хотя доподлинно известно, что Джойс никогда ничему не учился у Белого)³⁹. Оба писателя совершили революцию в литературе, отказавшись от старых техник письма, ввели новые техники и приемы, новый синтаксис, создали новые слова и даже новую антропологию.

Испанский философ Хосе Ортега-и-Гассет следующим образом резюмировал основные тенденции развития литературы в начале XX века: «1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тен-

³⁸ Аكوпова Ю. А. Андрей Белый и Джеймс Джойс: «Энергичная» модель личности // Современные тенденции развития науки и технологий. 2016. № 1-5. С. 26.

³⁹ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 220.

денцию избегать всякой фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно, чуждо какой-либо трансценденции»⁴⁰, – которые в той или иной степени присутствовали в поэтике и Белого (у Белого соединяются пафос и ирония; жизнь и реальность представляются как вихрь, искусство оказывается игрой некоторого вселенского сознания), и Джойса. Дегуманизация искусства и избегание живых форм в конечном итоге приводят к рождению новой антиперсоналистской антропологии рассечения и разложения индивида на элементарные части – такой вывод также подтверждает высказывание самого ирландского автора, дошедшее до нас благодаря труду *Ulysses on the Liffey* главного биографа Джойса Ричарда Эллманна: «Я пишу “Итаку” в форме математического катехизиса. Все события решаются в их космическом, физическом, психическом и других эквивалентах. <...> Блум и Стивен, таким образом, становятся небесными телами, странниками, как звезды, на которые они смотрят»⁴¹. Таким образом, у Джойса рождается новая антропология разложения личности на элементарные частицы и собирание ее вновь в некий общий абстрактный деперсонализированный универсум. Нечто схожее мы наблюдаем и в «Петербург» Белого: автор избегает в полной мере изображения людей во «плоти и крови», это скорее человеческие «тени», намеки, эстетический эксперимент: «...новый стиль в самом общем своем виде характеризуется вытеснением человеческих, слишком человеческих элементов и сохранением только чисто художественной материи»⁴².

Еще одна важная схожая черта в поэтике двух авторов – «игра» не только как способ восприятия, но и воспроизведения жизни в искусстве (в ответ на слишком серьезное отношение к роли и миссии человека в многовековых традициях классической литературы). Но игра находится всегда рядом с пародией, и если пародия Джойса постмодернистская, направленная и на предмет, и на себя, то у Белого пародия, скорее, «развенчивающая» прототип (близка театральности) и максимально самоироничная.

⁴⁰ Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М. : Искусство, 1991. С. 227 – 228.

⁴¹ Ellmann R. *Ulysses on the Liffey*. Oxford : Oxford University Press, 1972. P. 156.

⁴² Ортега-и-Гассет Х. Указ. соч. С. 253.

Точно так же как Джойс, Белый был «слуховиком», придающим звукописи в тексте основное значение. У Джойса уже в «Улиссе», по убеждению Е. Ю. Гениевой, основное внимание было уделено не сюжетным коллизиям, а приключению «языка». «Я пишу не для чтения глазами, а для читателя, внутренне произносящего мой текст»⁴³, – говорил о себе Белый, впоследствии, подобно Джойсу в «Поминках по Финнегану», ломающий синтаксис в романе «Москва» в угоду «языку». Но при этом, согласно Хоружему, есть тотальное различие в отношении авторов к Языку и Слову: если для Белого истина за Словом, то для Джойса Слово и есть Истина. Схожим образом обстоят дела и с авторским дискурсом в тексте обоих авторов, где Белый вполне традиционно занимает роль демиурга и творца текстовой реальности, а Джойс, напротив, примеряет на себя роль «люциферьянца»⁴⁴ неспособного быть творцом альтернативной реальности, следовательно, его текст становится «инотворением автора – Люцифера»⁴⁵. Но даже при выявленных кардинальных различиях в некоторых аспектах творчества Белый и Джойс были максимально «созвучны» друг другу не только на уровне литературных техник и приемов, но и на уровне транслируемых ими мыслей и философских идей.

У В. Хлебникова и Джойса также много схожих черт в поэтике, но только, согласно Хоружему, эти сходства более глубинные, касающиеся психологии творчества и мировоззрения. Мифологическое мышление, присущее обоим авторам, возвращает мировую историю к началу, поэтому время в ней движется по кругу, превращаясь в пространство. В связи с этим литературная реальность Хлебникова и позднего Джойса представляет собой космос с отмененным (опространственным) временем (симультанностью) и ризоматическим⁴⁶

⁴³ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 223.

⁴⁴ Поскольку Люцифер в христианстве – ангел, низвергнутый за желание сравняться с Богом, Джойс, по словам критиков, занял место «бога-творца» в своей литературной вселенной. Например, он писал, что завершил «Улисса», как Бог создал мир. Его эстетический бунт и заявление «Бога нет» трактовались как люциферианское отрицание высшего авторитета. Концепция «Джойс – люциферьянец» связана с интерпретацией личности и творчества Джеймса Джойса через призму бунтарства, отвержения традиционных религиозных норм и параллелей с фигурой Люцифера как символа гордыни, интеллектуального света и падения.

⁴⁵ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 230.

⁴⁶ Делёз Ж. Различие и повторение. СПб. : Петрополис, 1998. 384 с.

развитием мировой истории (замкнутой, сконцентрированной в моменте).

Но главное, что сближает Джойса и Хлебникова, – это отношение к слову и языку, где язык представляет собой «истинную бытийную реальность», реальность, в которой «...конец речи равнозначен концу жизни и конец текста – концу мира»⁴⁷.

Глоссарий

1. **Симультанность** (от фр. *simultanéité*) – это художественный прием, при котором читателю одновременно представляют несколько сцен, разворачивающихся в разных местах. Следовательно, в одном пространстве объединяются несколько сюжетных линий, которые могут развиваться параллельно или, наоборот, не совпадать по времени.

2. **Ризома** (фр. *rhizome* – «корневище») – одно из центральных понятий философии постструктурализма и постмодернизма, предложенное Ж. Делёзом и Ф. Гваттари в 1976 году. Ризома служит основой и формой реализации «номадологического проекта» этих мыслителей, представляя собой альтернативу фиксированным линейным и иерархическим структурам, характерным для традиционной европейской культуры как в области бытия, так и в сфере мышления.

Список рекомендуемой литературы

1. Аكوпова, Ю. А. Андрей Белый и Джеймс Джойс: «Энергичная» модель личности / Ю. А. Аكوпова // Современные тенденции развития науки и технологий. – 2016. – № 1-5. – С. 26 – 29.

2. Белова, С. С. Номинативная и этимологическая игра в художественном дискурсе (на материале произведений Джеймса Джойса и Велимира Хлебникова) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Белова Светлана Сергеевна. – Тюмень, 2004. – 234 с.

3. Гениева, Е. Ю. И снова Джойс... / Е. Ю. Гениева. – М. : Рудомино, 2011. – 370 с. – ISBN 978-5-91922-001-5.

4. Делёз, Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз. – СПб. : Петрополис, 1998. – 384 с.

⁴⁷ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 233.

5. Муминов, С. О. Роман А. Белого «Петербург» в контексте зарубежного модернизма / С. О. Муминов // Вестник КазНУ. Сер. филологическая. – 2019. – Т. 174. – № 2. – С. 60 – 66.

6. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет ; вступ. ст. Г. М. Фридлендера ; сост. В. Е. Багно. – М. : Искусство, 1991. – 588 с.

7. Хоружий, С. «Улисс» в русском зеркале / С. Хоружий. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – ISBN 978-5-389-09913-5.

8. Ellmann, R. Ulysses on the Liffey / R. Ellmann. – Oxford : Oxford University Press, 1972. – 213 p.

Вопросы и задания

1. Почему творчество Джойса максимально созвучно идеям и техникам А. Белого?

2. Как вы понимаете тезисы Хосе Ортега-и-Гассета о современной литературе? Какие из перечисленных характеристик в большей мере присущи творчеству Джойса, а какие – текстам Белого?

3. Как значение философских терминов «опространственное время» и «ризоматическое развитие мировой истории» трансформируется в художественной литературе? Приведите примеры из текстов Джойса и Хлебникова.

1.2. Джеймс Джойс в представлении Хосе Вергары

Хосе Вергара (род. 1994) – доктор философии, преподаватель славянских языков и литературы в университете Висконсин-Мэдисон США.

В своей книге «Все будущее уходит в прошлое: Джеймс Джойс в русской литературе»⁴⁸ (2021) Вергара исследовал эволюцию влияния Джойса на русскую литературу с середины 1920-х до начала 2020-х годов: на творчество Юрия Олеши, Владимира Набокова, Андрея Битова, Саши Соколова и других русских писателей XX – XXI веков.

⁴⁸ Vergara J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies). Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. 270 p.

Согласно Вергаре, несмотря на запрет творчества ирландского писателя в СССР еще в 30-е годы XX века, Джойс для советского читателя стал символом западной литературы, которая привлекала многочисленных писателей в Советском Союзе и русской эмиграции. Джойсовские литературные идеи и техники (радикальный подход к творчеству, слом старых традиций и форм, создание нового синтаксиса и литературного языка, уникальная способность превращения личного опыта начинающего художника в национальный эпос и т. д.) представлялись, с одной стороны, прогрессивными, но, с другой, расценивались как опасное влияние на современную русскую культуру.

Важно отметить, что присутствие Джойса в произведениях русских авторов, будь оно явное или имманентное, становилось частью более широкого спектра воздействия как национальной ирландской литературы в частности, так и всей западной культуры в целом. Но при этом Джойс и его творчество все же стояли особняком как в литературе, так и в жизни, а сама критика его таланта вызывала неподдельный интерес у советских писателей.

Хотя диалог русской литературы с Джойсом затрагивает многие темы, новая интерпретация ирландским писателем мировой истории и темы «отцовства» стала магистральной при упоминании его имени. Согласно Вергаре, советский исторический опыт бесспорно изменил отношение авторов к своим предшественникам, насильственно вырывая их из традиции, ограничивая доступ к их месту в развитии мировой литературы, поэтому русские писатели были так увлечены и даже одержимы вопросом литературного наследия как в начале XX века, так и в наши дни. Частично именно по этой причине теория Шекспира, разработанная Стивеном (героем романа Джойса «Улисс»), служит линзой для изучения отношений русских писателей с Джойсом, а также – в некоторых случаях – прямой точкой контакта между ирландцем и его русскими коллегами. Таким образом, Джойс, раскрывая волнующие его темы нового понимания развития мировой истории и «отцовства» в романе «Улисс», говорит устами своего героя о том, что писатель вполне способен переписать/перевоссоздать прошлое в формах непреходящего искусства, а верно выбранный литературный праотец вполне может заменить родного.

1.2.1. Case-study: Джеймс Джойс и Юрий Олеша

Юрий Олеша, выступая на общем собрании Московского союза советских писателей в 1936 году, в своем докладе представил Джеймса Джойса как писателя чуждой литературной направленности, которую необходимо искоренить. По его мнению, Джойс как никто другой стал причиной острой необходимости борьбы с формализмом и натурализмом в советской литературе. Речь Олеси была напечатана в номере «Литературной газеты» от 20 марта и включала следующие замечания: «Художник должен сказать человеку: “Да”, “Да”, “Да”, а Джойс говорит: “Нет”, “Нет”, “Нет”»⁴⁹.

Хосе Вергара в исследовании «Все будущее уходит в прошлое: Джеймс Джойс в русской литературе» ставит вопрос: «Но на чем основан такой категоричный вывод писателя Олеси?» По убеждению советского писателя, Джойс сказал, что «сыр – это труп молока», но весь ужас в том, что Джойс и имел в виду «смерть молока». Однако, по общему представлению писателей начала XX века, молоко не может быть мертвым, оно – «начало начал» жизни, так как течет из материнской груди прямо в рот ребенку, даруя жизнь, а не смерть.

При беглом взгляде на такую декларацию Олеси становится понятно, что она вполне соответствует духу выступлений писателей 1930-х годов – осуждение тотального пессимизма и непрогрессивного видения истории как отклонения от норм соцреализма, а также признание подобных мыслей контрреволюционными.

Но уже при более внимательном изучении речь Олеси может показаться весьма противоречивой. Замечая собственные следы модернистских практик, осуждая формалистскую технику и якобы пессимистическое мировоззрение Джойса, советский писатель ссылаясь на знаменитое лирическое заключение «Улисса», когда Молли Блум, вспоминая предложение, сделанное ей будущим мужем, ответила: «И тогда я сказала ему глазами: спросить еще раз да, а потом он спросил меня, могу ли я сказать да, мой горный цветок, и сначала я обняла его, да, и привлекла его к себе, чтобы он мог почувствовать, как моя грудь вся благоухает, да, и его сердце бешено колотилось, и да Я сказала да, я хочу Да»⁵⁰. Финал романа Джойса явно опровергает приве-

⁴⁹ Vergara J. Op. cit. P. 15.

⁵⁰ *Ibid.* P. 16.

денные Олешей аргументы: «Улисс», несомненно, заканчивается положительным утверждением, возможно, одним из самых «положительных» во всей европейской литературе своего времени.

Как пишет Вергара, Олеша продолжает и дальше «смешивать» аргументы, высказанные им по поводу пессимистической и антисоветской направленности творчества Джойса, сопоставляя метафоры «молоко – труп – сыр» со своим собственным образом материнского молока, предлагаемого ребенку, как оптимистического символа «бессмертия». Столь неубедительное и странное сопоставление вызывает массу вопросов: «Насколько искренен был Олеша в своей речи?», «Почему он лукавит о пессимизме Джойса?», «Возможно ли, что Олеша ожидал, что его слушатели увидят в этой уловке другой смысл?».

В речи Олеша есть еще один *закодированный пласт*, который можно интерпретировать как призыв восхититься глубиной и новизной видения Джойса, привнесенного им в литературу. Несмотря на свою обличительную речь, Олеша безоговорочно поддержал творческое мастерство Джойса, признавая метафору «молочного трупа» сильной, хотя, возможно, в некотором смысле *декадентской*. Таким образом, по убеждению Вергары, комментарии Олеша по меньшей мере неоднозначны, так как их автор одновременно и критикует Джойса, и восхищается им. Подобная двойственная позиция, возможно, обеспечивала не только безопасность, но и возможность продвижения творчества Джойса в той степени, в которой это было допустимо. Несмотря на неоднозначную трактовку речи Олеша, в ней явно прослеживается намек на возможность применения в собственном творчестве идей ирландского модерниста.

Согласно Вергаре, влияние Джойса на роман Олеша «Зависть» выходит за рамки спорадических отсылок к «Улиссу»; Олеша, по сути, создал *литературную копию*, позволяющую переосмыслить не только центральные мировоззренческие идеи, но и свое местонахождение в культурном пространстве, враждебно настроенном к экспериментированию и свободному индивидуализму.

Для определения сходства поэтики Джойса и Олеша нужно перечитать «Зависть» через призму «Улисса». Параллели и «развороты», которые Олеша включил в свой текст, лучше всего позволяют трактовать роман «Зависть» как ответ одного писателя на идеи друго-

го, раскрывающий проблемы своего поколения. Согласно Вергаре, такие сходства и различия продолжают диалог, развивающий одну из магистральных тем Джойса, – конфликт отца и сына, а также связанного с ним *проекта* Стивена Дедала, реализуемого в выборе собственной художественной концепции преодоления отцовского наследия.

Подобно Джойсу, Олеша также обращается к аналогичной проблеме в своем творчестве, говоря о том, как трудно представить, чтобы такой советский писатель, как он, пошел по пути Стивена во времена перехода общества ко все более регламентированному образу жизни. Хотя герой романа Олеша «Зависть» Николай Кавалеров занимается тем же делом, что и Стивен Дедал, окружающие его культурно-исторические обстоятельства, усложненные его собственной амбивалентностью восприятия, только мешают реализации его идей. Поэтому рассмотрение «Зависти» через призму «Улисса» раскрывает еще один пласт неразрешимых проблем собственного тяжелого положения для советского автора.

В своих дневниках Олеша писал, что «...преклонялся перед тенью Джойса»⁵¹, а «Аравия» из сборника «Дублинцы» сильно поразила его именно как писателя.

Список рекомендуемой литературы

1. Саморукова, И. «Голая жизнь» как объект манипуляции в романе Ю. Олеша «Зависть» / И. Саморукова, К. Поздняков // Миргород. – 2020. – № 1 (15). – С. 220 – 238.

2. Ellmann, R. Ulysses on the Liffey / R. Ellmann. – Oxford : Oxford University Press, 1972. – 213 p.

3. Panczenko, O. «О сходстве несходного» в тексте Ю. Олеша и В. Шкловского (к вопросу об «идиостиле») [Электронный ресурс] / O. Panczenko. – URL: <http://repozytorium.ukw.edu.pl/handle/item/3083> (дата обращения: 24.03. 2025).

4. Vergara, J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies) / J. Vergara. – Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. – 270 p.

⁵¹ Vergara J. Op. cit. P. 20.

Вопросы и задания

1. Как и для чего, по утверждению Х. Вергары, читали Джойса в Советском Союзе в первой трети XX века?

2. Почему отношения Ю. Олеши с творчеством Джойса нельзя назвать однозначными? В чем двусмысленность комментариев Олеси? Какие схожие идейные и композиционные установки определяют творчество двух писателей?

3. Каково влияние первых русских переводов «Улисса» на эстетику и поэтику русского модернизма первой трети XX века?

1.2.2. Case-study: Джеймс Джойс и Владимир Набоков

В ноябре 1933 года Владимир Набоков предложил Джеймсу Джойсу перевести «Улисса» на русский язык. Что могло мотивировать Набокова на этот поступок? Ведь в интервью Герберту Голду для «Парижской газеты», по его же собственным словам, он «ничему не учился» у Джойса.

Набоков очень болезненно воспринимал комментарии о воздействии Джойса на его творчество, так как считал последнего «тяжеловесом», попав в «орбиту» которого художник уже не сможет чему-либо обучаться у него, а непременно подвергнется сильнейшему прямому влиянию. Поэтому для любого автора становится невозможным изучить стратегии своего ирландского коллеги и потенциально развивать их, не испытав «заражающего влияния». Набоков, несомненно, был чрезвычайно чувствителен к любым подобным обвинениям. Сразу после вышеупомянутых заявлений он отметил, что «...впервые прочитал “Улисса” около 1920 года в Кембриджском университете, когда его друг, Питер Мрозовски, привезший экземпляр из Парижа, случайно показал его мне...»⁵² Хосе Вергара утверждает, что к замечаниям Набокова нужно относиться скептически, ведь романы «Дар» и «Бенд Синистер» – это не что иное, как «диалог» с ирландским коллегой.

Следующая встреча Набокова с «Улиссом» якобы произошла «...только пятнадцать лет спустя, когда он уже был хорошо сформир-

⁵² Vergara J. Op. cit. P. 43.

рован как писатель и не мог ничему научиться у Джойса»⁵³. Даже после стольких лет Набоков был осторожен в построении своих отношений с ирландским писателем.

В своих лекциях об «Улиссе» Набоков уделил много внимания человеку в коричневом макинтоше, который неоднократно появлялся в романе Джойса, оставаясь при этом безымянным. С явным восторгом Набоков писал: «Знаем ли мы, кто он? Я думаю, что да... Человек в Коричневом Макинтоше... это не что иное, как сам автор. Блум видит своего создателя!»⁵⁴ В качестве доказательства Набоков сослался на тот факт, что Стивен предложил своей аудитории слушателей в Национальной библиотеке включить Шекспиром собственного подобия в свои тексты. Эту гипотезу Набокова исследователи Джойса не сразу приняли, однако мы не можем отрицать, что подобный прием часто могли применять писатели того времени. Даже если Джойс не хотел, чтобы человек в коричневом макинтоше интерпретировался как альтер эго самого автора, Набоков трактовал эту фигуру именно так. Поэтому Джойса можно считать одним из изобретателей подобной техники, которую другие писатели позже стали применять в своих романах, как и сам Набоков в «Даре».

Таким образом, по убеждению Вергары, Набоков представлял собой особый случай взаимоотношений с Джойсом, так как он был единственным из исследуемых русских авторов, кто лично встречался со своим ирландским коллегой.

Список рекомендуемой литературы

1. Набоков, В. В. Джеймс Джойс (1882 – 1941). «Улисс» / В. В. Набоков // Лекции по зарубежной литературе / В. В. Набоков. – М. : Независимая газета, 1998. – С. 367 – 464.

2. Vergara, J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies) / J. Vergara. – Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. – 270 p.

⁵³ Vergara J. Op. cit. P. 43.

⁵⁴ *Ibid.*

Вопросы и задания

1. Предложите свое объяснение решения В. Набокова перевести роман «Улисс» на русский язык.

2. Почему в своей лекции об «Улиссе» Набоков уделил большое внимание человеку в коричневом макинтоше?

3. Почему Набоков, будучи писателем мировой величины, все же опасался попасть под прямое влияние Джойса?

1.2.3. Case-study: Джеймс Джойс и Андрей Битов. «В поисках потерянных отцов»

Андрей Битов, родившийся в 1937 году, начал писать в середине 1950-х годов, когда учился на геологоразведочном факультете Ленинградского горного института. Он оказался частью поколения писателей, получивших максимальную выгоду от хрущевской оттепели, поскольку некоторые запрещенные произведения русской классики и западных модернистов: Дж. Джойса, Э. Хемингуэя и других – в то время стали широко доступными. Хотя потребовалось еще много лет, чтобы новые переводы Джойса снова были опубликованы в СССР, а ирландский писатель смог полностью интегрироваться в русское литературное пространство, Битов, прекрасно знавший английский язык, радовался открывшимся ему возможностям прочтения мировой литературы. Писатель Виктор Ерофеев, роман «Русская красавица» (1982) которого сравнивают также с «Улиссом», написал в рецензии на «Пушкинский дом» А. Битова, что «...нельзя войти в один и тот же роман дважды. Роман течет сквозь время и восприятие читателя»⁵⁵. Ерофеев описывал опыт одного воображаемого читателя; однако его точка зрения относится к более широким изменениям в ценностях и реалиях, которые претерпевают поколения в любой стране. Эта структура помогает объяснить индивидуальный выбор каждого писателя, типы воспроизводимых им аллюзий, а также его прочтение и подбор определенных тем из творчества Джойса. Например, Олеша, оказавшись среди бурных перемен раннего советского времени, тянулся к *проекту* Стивена в «Улиссе», но считал эту цель недостижимой. Он не смог преодолеть исторические обстоятельства, которые

⁵⁵ Vergara J. Op. cit. P. 75.

мешали ему *примерить* на себя другую литературную фигуру – отца и изменить свою личность. А вот Набокову события мировой истории, напротив, *помогли*: потрясенный трагедиями изгнания, смертью отца и *выходом* из русской культуры, он использовал модифицированную модель Джойса, чтобы *реконструировать* не только свою личность, но и прошлое, и саму литературу, возмещая все, что потерял. Таким образом, то, что было неоспоримым для мировых и русских писателей начала XX века в контексте литературных течений и направлений, характерных для того периода, для Битова и подобных ему более поздних авторов не является абсолютной истиной. Это связано в первую очередь с изменением характера литературного процесса (отказ от четкой структурированности текста, интертекстуальность и намеренная незавершенность книг), появлением новых тенденций (усиленная рефлексия над ролью автора) и изменением подхода к отражению действительности (смещение реализма, модернизма, постмодернизма и т. д.).

Этот факт, конечно, можно объяснить с точки зрения меняющихся исторических и культурных реалий. Позднее, придя к модернистскому эксперименту, Битов понял, что советская политика «пре-рвала» естественное развитие литературы: «Неважно, были ли эти книги написаны и изданы двадцать, тридцать лет назад – они воспринимались сейчас»⁵⁶, – заметил он в обширном комментарии, расположенном в конце романа «Пушкинский дом», имея в виду наплыв текстов, появившихся после 1953 года: «“Три товарища” Ремарка были феноменом 1956 года, а не 1930 года. “Потерянное поколение”, которое вырвалось наружу со своими романами в 1929 году, было нами»⁵⁷. Битов, как писатель середины XX века, неоднократно иллюстрировал психологическую борьбу своего поколения. Таким образом, цели, которые могли поставить перед собой Джойс и Набоков, – *избрание литературного праотца, перестройка литературного наследия по своему образу и перевоссоздание прошлого через его преодоление* – уже неприменимы к ситуации Битова. Вместо этого он обратился к Джойсу, его текстам и идеям в «Пушкинском доме» (1964 – 1971) как к возможности найти способ избавиться от ощущаемой *исторической запоздалости* – дилеммы, центральной для его поколения.

⁵⁶ Vergara J. Op. cit. P. 75.

⁵⁷ *Ibid.*

В романе Битова «Пушкинский дом», пропитанном различными «следами» русской литературы, было бы легко *потерять* западные источники. Если «Пушкинский дом» – это роман-музей, как утверждает его автор, он, конечно, не лишен и иностранных заимствований – кроме явно упомянутых Э. Хемингуэя и А. Дюма это, несомненно, и Джойс. В «Пушкинском доме» интертекстуальность становится одним из способов проработки собственной позиции в русской литературе и одновременно позиции русской литературы на мировой арене. Битов открыто обратился к вопросу влияния в своем комментарии к «Пушкинскому дому». Написанный по мотивам романа и изначально призванный продолжить разговор героя с автором, начавшийся в конце «Пушкинского дома», комментарий Битова представляет собой постраничные записи о реалиях жизни его героя Левы, а также раскрытие внелитературных и металитературных тем. В какой-то момент Битов объявил, казалось бы, с иронией, что Пьер Бенуа был единственным писателем, оказавшим на него «прямое влияние», и что он остается «исключительно чувствительным и откровенно честным»⁵⁸ в этом вопросе. Однако вскоре после этого, прежде чем обсуждать Пруста, Достоевского и Набокова, он заявил, что все же «Было бы глупо отрицать влияние...»⁵⁹, тем самым придерживаясь иного подхода, чем Набоков.

При этом Битова действительно беспокоят (как и его предшественника Набокова) обвинения в «прямом подражании». Это различие становится решающим при обсуждении значения Джойса в «Пушкинском доме». Битов, конечно, не следует Джойсу ни по стилю, ни по языку, в отличие, например, от Саши Соколова. Вместо этого Битов *играет* темами о сложном понимании *запоздалости* (и *отцовства*), которые напрямую связаны с его интерпретацией творчества ирландского писателя. Он говорит: «Конечно, я прекрасно сознаю, что вторичность – не простое повторение, что быть вторичным можно и не ведая, что повторяешь, что влияние можно уловить и

⁵⁸ Vergara J. Op. cit. P. 76.

⁵⁹ *Ibid.*

из воздуха, а не только из прочитанной книги»⁶⁰. Аналогичное мнение Битов высказал в интервью Виталию Амурскому, в котором он описывал, как молодые ленинградские писатели занимались «самообразованием», когда они улавливали «из воздуха» или «случайно» «частичку культуры, средства, метода»⁶¹. По этим причинам, а также потому, что литература «не спорт и не наука», – написал Битов в комментарии к «Пушкинскому дому», – два разных автора могут, не осознавая этого, стремиться к весьма схожим целям⁶². Битов также отметил, что «Гении, как правило, не изобретали новых форм, а синтезировали накопленное до них»⁶³.

Конечно, Битов не первый, кто описывал проблему отцов и детей или поиск альтернативного отца. Однако он внес новое направление в эту тему, опираясь на то, что было раньше исследовано, например, Тургеневым, Набоковым, Джойсом и др. Поэтому, если все же допустить, что Битов испытывал влияние Джойса или что в его художественную прозу вошла идея из «воздуха», он одновременно трансформировал эти элементы во что-то новое, рекомбинировав их и привнеся в традицию свой *постсталинский, постоттепельный и постисторический опыт*.

Таким образом, роман Битова «Пушкинский дом» представляет собой не просто «интертекстуальный роман, а роман об интертекстуальности»⁶⁴. Действительно, «Пушкинский дом» легко можно читать как книгу о том, как составляются тексты, где комплекс *инородных* элементов формирует саму архитектуру романа. Так, Битов объяснил в одном из интервью, что идея «гиперромана» пришла к нему после того, как он услышал о западном модернистском опыте: «Например, об Улиссе. Я понял, что можно описать один день. <...> ...что существует новый психологизм, новый антигерой»⁶⁵. Таким образом,

⁶⁰ Битов А. «Пушкинский дом»: роман. СПб.: Азбука, 2000. С. 99.

⁶¹ Vergara J. Op. cit. P. 77.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Битов А. Указ. соч.

⁶⁴ Vergara J. Op. cit. P. 77.

⁶⁵ *Ibid.* P. 78.

«Пушкинский дом» Битова стал своеобразным *ответом* советской литературы второй половины XX века мировым модернистским течениям начала XX века.

Список рекомендуемой литературы

1. Беляк, Г. Н. «Пушкинский Дом» Андрея Битова: автор жив, или Хозяин дома [Электронный ресурс] / Г. Н. Беляк // МИРС. – 2017. – № 3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/pushkinskiy-dom-andreya-bitova-avtor-zhiv-ili-hozyain-doma> (дата обращения: 17.05.2025).

2. Битов, А. «Пушкинский дом» : роман / А. Битов. – СПб. : Азбука, 2000. – 498 с. – ISBN 5-267-00096-5.

3. Николаева, А. Б. «Текстуальный анализ воплощения признаков и качеств постмодернизма в произведениях русской литературы» (А. Битов «Пушкинский дом», В. Сорокин «Голубое сало», В. Пелевин «Жизнь насекомых») / А. Б. Николаева // Наука о человеке: гуманитарные исследования. – 2022. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tekstualnyy-analiz-voploscheniya-priznakov-i-kachestv-postmodernizma-v-proizvedeniyah-russkoy-literatury-a-bitov-pushkinskiy-dom-v> (дата обращения: 17.05.2025).

4. Vergara, J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies) / J. Vergara. – Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. – 270 p.

Вопросы и задания

1. Как вы понимаете историческую *запоздалость* в интерпретации А. Битова? Приведите примеры исторической *запоздалости* из его творчества.

2. Почему «Пушкинский дом» А. Битова не просто интертекстуальный роман, а роман об интертекстуальности? В чем прослеживается его связь с фигурой и творчеством Джойса?

3. Какое новое толкование получает проблема «отцов и детей» в «Пушкинском доме» Битова благодаря межлитературным связям с романом Джойса «Улисс»?

1.2.4. Case-study: Джеймс Джойс и Саша Соколов

Саша Соколов после первой публикации «Школы для дураков» (1976) в тамиздате также столкнулся с утверждениями о прямом литературном влиянии на его роман, но только фигуры Владимира Набокова, что сильно удивило писателя. В ответ на подобные замечания Саша Соколов утверждал, что перед отъездом из России прочитал лишь несколько отрывков из произведений своего соотечественника-эмигранта, однако позже все же признавал некоторые возможные сходства в стиле и технике. Это признание, в свою очередь, побудило Сашу Соколова искать новый путь для своего второго романа. Как описывал ситуацию Д. Бартон-Джонсон, один из первых и самых проницательных критиков Соколова, «...одержимый языком роман Соколова возник отчасти как итог сознательной полемики со стилем Набокова (ведь Соколов им восхищался), но не в контексте неприятия и отрицания, а как успешная попытка озвучить голос, совершенно отличный от голоса старшего писателя»⁶⁶. Результатом стал роман «Между собакой и волком» (1980) – произведение бурного воображения, словесной плотности и невероятной концентрации культурных референтов⁶⁷, – до недавнего времени считавшийся непереводаемым.

Название романа этимологически восходит к сумеркам, ко времени, когда фермеру трудно отличить свою собаку от волка, что порождает путаницу, реализуя основную метафору. Персонажи сливаются воедино и даже отправляют письма-жалобы из страны мертвых; при этом читатель становится свидетелем развития нескольких версий жизни этих героев. Сам язык занимает центральное место по мере превращения каламбуров в реальность – таким образом проявляется *лингвистическая сила* как в классической литературе, так и в стилизованных пародиях на классику. Поэтому неудивительно, что многие литературоведы увидели, что роман «...претендует на звание “Поминки по Финнегану” в русской литературе»⁶⁸, и нашли широкий, хотя до конца и не определенный диапазон параллелей в стиле, структуре и аллюзиях. Поэтому на *пересечении* убеждений Джойса из «Поминков по Финнегану» и Набокова его русского периода мы обнару-

⁶⁶ Vergara J. Op. cit. P. 107.

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.* P. 108.

живаем любопытную смесь влияний. Хотя Набоков восхищался «Улиссом», «Поминки по Финнегану» он назвал «трагическим провалом» Джойса: «Я ненавижу “Поминки”, в которых раковая опухоль причудливой словесной ткани едва ли искупает ужасное веселье фольклора и легкую, слишком легкую аллегория»⁶⁹.

В итоге, когда Саша Соколов создавал новый язык для романа «Между собакой и волком», во избежание обвинений в прямом влиянии Набокова он «переключился» на ту литературу XX века, которую его русский литературный предок открыто осуждал (хотя было бы неверно предполагать, что Соколов сделал это намеренно, прочитав комментарии Набокова). Поэтому Саша Соколов, по существу, перешел из одной крайности в другую. И все же в романе «Между собакой и волком» мы находим больше джойсовских черт, чем набоковских. В нем авторская рецепция приемов и стилей ирландского автора достигла максимальной полноты. Здесь Соколов в большей степени, чем предыдущие авторы, рассматривал Джойса как стилистическую альтернативу, принятую в современном литературном письме.

В своей лекции «Ключевое слово словесности» (1985) Саша Соколов, возможно, слишком упростив дело, предположил, что «...разговор о том, что и как есть отголосок вечной дискуссии между материалистами и идеалистами. Что было первым, рассуждают эти философы: материя или дух? Заменяя материю понятием *что*, а дух — понятием *как*, мы получаем формулу нашей проблемы. Явными сторонниками последнего в искусстве являются Кандинский, Флобер, Рэмбо, Джойс, Шостакович и другие идеалисты. Сторонники того, что социалистические реалисты и капиталистические примитивисты ассоциируют себя с лагерем художников, которые разными способами отстаивают “искусство ради искусства” и техническое мастерство, а не письмо с посланием и упор на содержание»⁷⁰. Однако следует признать, что в «Школе для дураков» Саши Соколова все же меньше явных отсылок к Джойсу, чем в романах Набокова или Битова. Например, ни один из его персонажей, по крайней мере в этой книге,

⁶⁹ Vergara J. Op. cit. P. 108.

⁷⁰ Соколов С. Лекция «Ключевое слово словесности» (1985) [Электронный ресурс]. URL: <https://sergeychenko.livejournal.com/44461.html> (дата обращения: 08.05.2025).

не называет Улисса по имени, как это делает Модест Платонович в «Пушкинском доме». Однако стиль Саши Соколова предполагает мощное присутствие ирландского писателя, что делает этот роман очень похожим на джойсовский.

При этом стоит отметить, что, хотя стиль Саши Соколова иногда отождествляли с джойсовским, как ни странно, не проведено еще ни одного масштабного исследования такого влияния. Конечно, существуют и другие потенциальные источники техник, схожих с джойсовскими, но имеющиеся доказательства (утверждения, ясные намеки, параллели и т. д.) демонстрируют, что фигура Джойса была центральным источником вдохновения для Саши Соколова. Кроме того, экспериментальные романы ирландского и русского писателей объединяют прочные тематические связи – создание художественной идентичности, поколенческие взаимоотношения, язык и письмо.

В романе Саши Соколова «Школа для дураков» происходит еще более *масштабный распад отцовского проекта*, чем у Джойса. Здесь русский писатель на разных уровнях взаимодействует с романом «Улисс», поэтому сюжет и персонажи в тексте «Школы для дураков» почти полностью растворяются, что делает этот роман схожим с «Поминками по Финнегану». Таким образом, Саша Соколов впитал в себя уроки «Поминок», еще не написанных во времена Олеши, отвергнутых Набоковым и, по-видимому, еще недоступных Битову.

Главный герой «Школы для дураков» Нимфея борется со своей личностью и так же как Стивен, выясняет отношения с отцом, однако *проект* Дедала здесь принимает совершенно иную форму. Во-первых, поиск отца превращается в *растворение* в стиле или самом тексте (как у Джойса дискурс первых эпизодов превращается в последних в дискурсивную вязь). В романах обоих авторов и Нимфея, и Стивен сталкиваются с межпоколенческим разрывом, который невозможно преодолеть: у молодых художников идеализированный взгляд на мир, контрастирующий с практичностью и материализмом отцов. В то время как Стивен *усыновляет* отца-писателя, встраивая свою идентичность в традиции конкретного предка, Нимфея ускользает и растворяется в самом языке. Его история не столько о нем как о худож-

нике или об обретении себя через перевоссоздание прошлого, сколько об игровом потенциале языка, позволяющем выйти за пределы обыденной реальности. Язык в повествовании Студента становится средством замещения действительности. Поиски отца – как сыновнего, так и взаимозависимого – растворяются, когда Саша Соколов указывает на относительность всех культурных ценностей, включая литературное происхождение и силу литературного воображения. Саша Соколов заимствует и видоизменяет стилистические приемы Джойса, чтобы *преодолеть чувство запоздалости*, преследующее писателей его поколения. Здесь язык заменяет художника как героя книги. Это немаловажное открытие приводит ко второй составляющей пересмотренной Сашей Соколовым стратегии Джойса.

«Школа для дураков» повторяет последний эпизод «Улисса» под названием «Итака», в котором Стивен исчезает ранним утром, чтобы найти свой собственный путь. Однако Саша Соколов в конце «Школы» *заставляет* Нимфею встретиться со своим *создателем*. В кульминационный момент, когда автор, рассказчик и герой сливаются воедино, Саша Соколов делает *паралогический ход*, встраивая себя (или свой *аватар*) в текстовую ткань своего романа, что лишает его необходимости завершения *проекта* Студента на условиях своего предшественника Стивена: он не выбирает явной литературной *фигуры отца*. Вместо этого Саша Соколов разрушает все границы (между персонажем и автором, между реальным временем и романским), утверждая при этом новый взгляд на вопрос о *первородстве*, который так терзал Олешу, Набокова, Битова и др.

Список рекомендуемой литературы

1. Котелевская, В. В модернистской «школе для дураков» : топика письма и ученичества в немецкой и русской прозе XX – XXI вв. / В. Котелевская, М. Матросова // *Literatūra*. – 2021. – Т. 63. – № 2. – С. 106 – 128.

2. Соколов С. Лекция «Ключевое слово словесности» (1985) [Электронный ресурс] / С. Соколов. – URL: <https://sergeychenko.livejournal.com/44461.html> (дата обращения: 08.05.2025).

3. Тюленева, Е. М. Серийность не-события в постмодернистском тексте (Саша Соколов «Школа для дураков») / Е. М. Тюленева // Вестник Ивановского государственного университета. – 2004. – № 1. – С. 35 – 42.

4. Vergara, J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies) / J. Vergara. – Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. – 270 p.

Вопросы и задания

1. Как по-новому интерпретируется *вечная* проблема «отцов и детей» в романах Джойса «Улисс» и «Школа для дураков» Саши Соколова?

2. В чем сходство и различие у Джойса и Саши Соколова в создании художественной идентичности и осмыслении поколенческих взаимоотношений?

3. Что значит *язык* в манере письма Джойса и Саши Соколова?

4. Как раскрывается фраза *игровой потенциал языка* в применении к творчеству Джойса и Саши Соколова?

Глава 2. ДЖОЙСОВСКАЯ ТЕХНИКА ЛИТЕРАТУРНОГО ПИСЬМА В ТВОРЧЕСТВЕ В. О. ПЕЛЕВИНА

2.1. Конструкция внутренней речи в романе В. О. Пелевина «Жизнь насекомых»

Русская художественная литература ХХІ века, стремясь восстановить связи с мировой литературой ХХ века, традициями модернизма, авангарда и постмодернизма, обращается и к классике литературы ХХ века⁷¹. Анализируя влияние писателей-модернистов (в том числе Джойса) на постсоветскую прозу, нельзя ограничиваться только перечислением заимствованных мотивов и стилистических подражаний, так как это влияние представляет собой новое понимание самой роли языка и постановки новых литературных и мировоззренческих вопросов на основании скрытого диалога с высоким модернизмом при радикальной модификации организации романа в сравнении с классическим.

«Точкой сборки» (соединением многообразного материала, отражающего нашу современность) стал роман Джойса «Улисс», который называют «опорой интегральности» западной интеллигенции. Европа и Америка ХХ века оказались под влиянием творчества Джойса: некоторые писатели, например В. Ларбо (в его квартире в Париже Джойс и закончил «Улисса»), открыто называли его своим учителем. Однако У. Фолкнер отказывался признавать влияние ирландского писателя на свое творчество, объясняя свой схожий с джойсовским стиль письма результатом собственных поисков. Согласно Д. М. Урнову: «...творчески принципиальной проблемой остается вопрос о столкновении или соприкосновении с Джойсом не писателя вообще, но фигур самостоятельных, достаточно сильных, сделавших вклад в литературу нашего времени. Ведь на ворчливый возглас Дж. Б. Пристли: “Покажите мне романистов, которые стольким будто бы ему (Джойсу) обязаны”, – придется, вероятно, ответить именами из первого ряда: в Англии – Олдоса Хаксли, автора “Контрапункта”, и Грэма Грина, в Ирландии – Шона О'Кейси, в Уэльсе – Дилана Томаса с его книгой “Портрет художника – молодого пса”,

⁷¹ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики). Екатеринбург, 1997. 317 с.

в Америке – Ф. Скотта Фицджеральда, Томаса Вулфа, У. Фолкнера и Эрнеста Хемингуэя. Круг имен можно было бы увеличить, не охватывая им, разумеется, подражателей Джойса, его эпигонов, хотя он в самом деле “детей” плодит повсюду и ублюдочное его потомство имеется едва ли не повсеместно»⁷². В этом отсутствии прямого влияния (при множестве испытавших это влияние), отсутствии «джойсовской школы» и выразился высокий модернизм как требование уникальности ожиданий и открытой обращенности к будущему без какого-либо его стилистического форматирования.

Тотальное влияние открытий Джойса на мировую литературу XX века объясняется тем, что его творчество развивалось параллельно с так называемым лингвистическим поворотом в культуре, когда язык стал пониматься не как отражение реальности и сознания, но как главный инструмент взаимодействия сознания и реальности, главный способ проверки истинности наших впечатлений от реальности, научивший иначе понимать сознание философов и литераторов первой трети XX века. Австрийский философ Л. Витгенштейн в труде «Логико-философский трактат» утверждал, что «Предложение изображает существование и несуществование атомарных фактов»⁷³ или «Предложение показывает логическую форму действительности. Оно выявляет ее»⁷⁴, – таким образом, по убеждению ученого, «...границы языка... указывают границы моего мира...»⁷⁵.

Одновременно с лингвистическим поворотом в литературе зарождается и развивается новая техника письма – техника потока сознания, которая представляет собой часть общего движения от речи предметно-понятийной к речи, отражающей симптоматику восприятия и (в широком смысле) «переживания», к речи в понимании феноменологии или аналитической философии языка.

Произведенная Джойсом реформа техник повествования изменила и привычное соотношение внешней и внутренней речи. У термина «внутренняя речь» множество значений. Определение Ю. М. Сергеевой специфицирует исследование внутренней речи в литературе, а не только в языке: «...понятие внутренней речи может

⁷² Урнов Д. М. Указ. соч.

⁷³ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М. : Канон : Реабилитация, 2017. С. 88.

⁷⁴ Там же. С. 92.

⁷⁵ Там же. С. 25.

объединить всё разнообразие речевых процессов, возникающих у человека и не адресованных другому реальному собеседнику»⁷⁶, так как оно достаточно широкое (включает все формы речи, образующие процесс интраперсонального общения человека). Внутренняя речь уже не сводится к воспроизведению или экспликации содержания мышления, а представляет собой развертывание структур мышления по их собственным законам. Так же и внешняя речь уже не просто открытый монолог, она служит проблематизации субъекта, всякий раз пересматривает отношения между субъективностью, субъективным отношением к происходящему и наличным содержанием речи. Это говорит о важности таких открытий философии XX века, как «фактичность» (Э. Гуссерль⁷⁷), «речевой жанр» (М. М. Бахтин⁷⁸), «перформативность» (Дж. Остин⁷⁹).

В Советской России на съезде писателей в 1934 году Джойс как представитель модернизма подвергся резкой критике. Возглавил эту «атаку» на западный модернизм Карл Радек, чьи негативные высказывания отражали как минимум его незнание основ направления в искусстве XX века в целом и романа «Улисс» Джойса в частности.

Несмотря на это, мнение о Джойсе в Советской России все же не было однозначным. Примером может послужить состоявшаяся в 1933 году дискуссия Вс. Вишневского с советскими писателями на тему «Советская литература и Дос-Пассос», в процессе которой обсуждались вопросы современной рецепции западной литературы. Полемика закончилась острой критикой западного влияния. Позже в печати стали появляться статьи, в том числе и пародийные, о «советском Джойсе» Всеволоде Вишневском, военная проза которого прямо копировала монтажную технику джойсовского письма.

В России в первой половине XX века Джойса всё же читали и даже писали критические статьи о его творчестве (А. Старцев). В середине 1960-х годов во время хрущевской оттепели появился кружок

⁷⁶ Сергеева Ю. М. Внутренняя речь как особая форма языкового общения (на материале англоязычной художественной литературы) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04. М., 2009. С. 26.

⁷⁷ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. 336 с.

⁷⁸ Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М. : Худож. лит., 1986. 541 с.

⁷⁹ Остин Дж. Как производить действия при помощи слов. Смысл и сенсibiliити. М. : Дом интеллектуальной книги : Идея-Пресс, 1999. 329 с.

ценителей творчества Джойса. В 1972 году Е. Ю. Гениева завершила работу над докторской диссертацией, посвященной творчеству ирландского писателя. В конце 1980-х годов появилась первая полная публикация «Улисса» на русском языке в переводе Хинкиса и Хоружего⁸⁰.

Рубежи веков (конец XIX – начало XX века, конец XX – начало XXI века) сопровождались целым рядом разнородных кризисов (политическим, социальным, экономическим, культурным и др.), что, несомненно, отразилось на творчестве Джойса и Пелевина, начинавших свой писательский путь в это время.

Если в традиционной литературе конца XIX – начала XX века в Европе, так же как и в конце XX века в России, господствовали жанровые условности, то после европейской «языковой революции» и постмодернистского поворота конца XX века условности рассыпались и на первый план выдвинулось новое явление – так называемый дискурс. Для обозначения джойсовской конструкции внутренней речи в романе Пелевина «Жизнь насекомых» за основу взято уточняющее определение дискурса, данное Е. С. Кубряковой: «Под дискурсом следует иметь в виду именно когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения, текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму»⁸¹ (другие определения не дают достаточного представления о внутренней речи, ее непредрежденности и открытости будущему).

Понятие «дискурс» приложимо к изучению творчества обоих писателей, так как оно появляется после кризисов жанрово-стилевой системы, хотя это были разные кризисы (старого реализма – в случае Джойса, соцреализма – в случае Пелевина).

Пелевин действует внутри постмодернизма, поэтому его художественная речь представляет собой коллаж из буддийской философии, молодежного жаргона, приемов научной фантастики и битнической литературы (только последняя и смогла передать новый социальный опыт 1990-х годов). Но Пелевин начинал свою писательскую

⁸⁰ Монас С. Джеймс Джойс и русские [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-rossiya.htm> (дата обращения: 03.05.2024).

⁸¹ Кубрякова Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) // Язык и наука конца XX века. М. : Рос. гуманитар. ун-т, 1995. С. 164.

карьеру как фантаст. Фантастика подпитывалась экспериментами с языком, контрастом между экзистенциальным положением главного героя и принципиальным разноречием остальных героев. Но объяснять манеру письма автора только соединением различных стилей и продолжением абсурдистских традиций нельзя.

Первые проявления постмодернизма в России относятся к 1970-м годам (А. Битов, Саша Соколов), но произошедшее лишь к концу 1980-х годов восстановление автономии творческого сознания в сферах культуры дает возможность назвать русский постмодернизм «свободным», «постидеологическим» культурным явлением. Когда в начале 1990-х годов начинают обсуждать и по-настоящему широко издавать философские труды Хайдеггера, Гуссерля, Витгенштейна, а также произведения восточной философии и буддийские трактаты (которые Пелевин читал еще в молодости в самиздате), такое культурное явление, как постмодернизм, как раз приходится ко времени «выхода в свет» первых публикаций Пелевина. Философия становится частью более широкой дискуссии о культуре, а не узким университетским знанием, как было до перестройки. Если в фантастике присутствуют повторяемые клише, то постмодернизм отказывается от них. Поэтому русский постмодернизм оказывается парадоксальным образом ближе к высокому модернизму как открытости будущему, чем ко многим образцам западного постмодернизма, исходящего из текущей критики идеологий, в том числе и критики любых перспективных проектов.

В романах «Улисс» и «Жизнь насекомых» среди множества примеров готовых дискурсов будут исследованы только ведущие: у Джойса – газета, у Пелевина – радио. Эти медиасредства функционально представляют собой одно и то же ввиду линейного производства сообщений, в отличие от журнала и телевизора, создающих синхронную картинку (текст плюс изображение). Газета – явление модерна (единый мобилизующий всех дискурс). Радио – явление позднего модерна и постмодерна (распределенное вещание, приоритет мнений над матрицей фактов, высказываемых в прямом эфире).

Парадоксальное соединение готовых дискурсов у Джойса представлено в виде газетных заголовков, а у Пелевина – в виде «голосов» радио. Для Джойса само понимание газеты как главного медиа, представляющего собой парадоксальное соединение эфемерного (еже-

дневный выпуск) и монументального (типографика, печать как бы на века), становится объектом для пародий. Пресса Дублина начала XX века, по мнению самого Джойса, – это «инцест» и погоня за деньгами, поэтому в романе сатирично представлены все виды газетных шапок (от нейтральных до самых «желтых»), «оголая» извечную проблему «правды и наживы»: «Как говаривал Везерап»⁸², «Воспоминания о достопамятных битвах»⁸³, «Урезанные конечности оказываются большим искушением для игривых старушек...»⁸⁴ и т. д. Поэтому газета как парадоксальное сочетание дискурсов становится «сатирическим летописцем» реальной жизни, отдавая «бразды правления» самому тексту, автор же воспринимается только в качестве источника зарождения этого текста⁸⁵.

В романе «Жизнь насекомых» Пелевин применяет особую технику, близкую джойсовскому потоку сознания, при которой исчезает само понятие статуса автора, а основные метафизические вопросы представлены в пародийном ключе («... Вовсе не одинаковы, не скроены по одному и тому же шаблону ... <...> ...чего ждет от нас Господь, глядящий на нас с надеждой? Сумеет ли мы воспользоваться его даром? – он сам не знает, как проявят себя души, посланные им на...»⁸⁶).

Романам Джойса «Улисс» и Пелевина «Жизнь насекомых» присуще огромное количество равноправных дискурсов, представленных в сатирическом ключе, в которых, в отличие от традиционной классической литературы, нет автора или рассказчика, внетекстового или внутритекстового наблюдателя, представляющего устройство мира художественного произведения «правильно» и упорядоченно.

С. С. Хоружий в труде «“Улисс” в русском зеркале» отмечал плюрализм дискурсов⁸⁷ в романе Джойса. Подобное явление ярко выражено, например, в эпизоде «Циклопы», в котором появляется Аноним, повествующий о событиях в баре Барни Кирнана. Этот персонаж предстает в роли рассказчика, но о нем самом ничего не известно,

⁸² Джойс Дж. Улисс. М. : АСТ, 2019. С. 142.

⁸³ Там же. С. 143.

⁸⁴ Там же. С. 167.

⁸⁵ Барт Р. Смерть автора // Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М. : Прогресс, 1989. 615 с.

⁸⁶ Пелевин В. Жизнь насекомых. М. : Э, 2017. С. 6.

⁸⁷ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 129.

слышен только его «голос». В следующих эпизодах повествование будут вести еще более невнятные субъекты речи, не обозначенные ничем, кроме «голоса» и стиля, например, в эпизоде «Евмей»: «Ибо “стиль это человек”: этот афоризм XVIII века (лишь понятый с обобщением, как “стиль это субъект дискурса”) – первая заповедь в мире Джойса...»⁸⁸

Джойс практически полностью убирает внешнего (внетекстового) рассказчика, оставляя только внутреннюю речь, представляющую персонажей в качестве фантомов этой речи – в какой мере «голос» повествует о себе или о других, в такой мере он/они и существуют. В эпизоде «Циклопы» плюрализм дискурсов представлен тройственным союзом «голоса» Анонима («И таким манером, болтая о том о сем, огибаем мы с ним казармы Линенхолл и бредем задами мимо суда...»⁸⁹) и двумя очень контрастными стилями: кабацким трепом, сочетающимся с пародийно описанными высокими стилями народных поэм и древнеирландских сказаний («Пускай он остережется, говорит, и дважды остережется. А ну-ка, вылезай сюда, Герати, ты, отпетый бандюга с большой дороги!»⁹⁰ и «В стране прекрасной Инисфайл один есть край. То дивный край, земля святого Мичена. <...> Могучие покойники там спят, как бы во сне живые пребывая, прославленные воины, князья»⁹¹). По убеждению Хоружего, «Пародийные описания у Джойса – все же описания, и их речь – авторская речь! Но эта речь откровенно сдвинута, и автор в ней являет себя не в истинном облике монарха, а под гримасничающею маскою мима»⁹². Ведь у Джойса большим нарративам национализма противопоставлена пародия – например, идеологическая критика в эпизоде «Циклопы», показывающая, к каким крайностям и перегибам может привести наивное восприятие дискурсов. Пелевин продолжает критику больших нарративов, но уже с позиции постмодернизма.

В романе Пелевина «Жизнь насекомых», так же как и в романе Джойса «Улисс», представлен плюрализм дискурсов. В главе «Инициация» два человека – навозных жука – отец и сын, катят перед со-

⁸⁸ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 134.

⁸⁹ Джойс Дж. Указ. соч. С. 329.

⁹⁰ Там же. С. 330.

⁹¹ Там же. С. 329.

⁹² Хоружий С. С. Указ. соч. С. 136.

бой навозные шары. На вопрос сына об их названии отец «торжественно» отвечает: «Йа. Это священный египетский слог, которым навозники уже много тысячелетий называют свой шар...»⁹³ Здесь Пелевин смешивает высокий и низкий стили, представляя происходящее пафосно, но со сниженным смыслом, что добавляет дополнительные сатирические коннотации дискурсам. Трансформация точек зрения показана в заключительном эпизоде второй главы романа Пелевина, где навозного жука-отца давит не то женщина каблуком туфли, не то огромная птица, оставляя на асфальте лишь мокрое пятно: «Над его головой мелькнула тень... он видит красную туфлю с темным пятном на подошве, уносящуюся в небо... <...> ...Через несколько шагов он наткнулся на большое темное пятно на асфальте...»⁹⁴ Здесь представлена не только физическая метаморфоза персонажа, но и (главное) изменение его точки зрения: Йа – это и человек, и навозный жук, и навозный шар, и весь окружающий мир, все зависит только от угла зрения на этот предмет и степени вовлеченности в данный процесс. Пелевину, как и Джойсу, присуща идеологическая критика, показывающая, к каким крайностям и перегибам приводит наивное восприятие дискурсов: «...продали нас. Как есть, всех продали. С ракетами и флотом. Кровь всю высосали»⁹⁵. Таким образом, можно утверждать, что плюрализм дискурсов в романе «Жизнь насекомых» джойсовского типа, так как Пелевин, как и его литературный предшественник, продолжает критиковать большие нарративы, но уже на уровне частного высказывания.

У Джойса внутренняя речь оспаривает любые навязанные извне субъективности, в том числе субъективность мировоззренческую или религиозную («Досточтимый Оккам думал об этом, непобедимый доктор. <...> Когда он опускал свою гостию и становился на колени, он слышал, как второй звонок его колокольчика сливается с первым звонком в трансепте (он поднимает свой), а поднимаясь, слышал (теперь я поднимаю), как оба колокольчика (он становится на колени) звенят дифтонгом»⁹⁶). У Пелевина так же устроенная внутренняя речь

⁹³ Пелевин В. Указ. соч. С. 33.

⁹⁴ Там же. С. 45.

⁹⁵ Там же. С. 96.

⁹⁶ Джойс Дж. Указ. соч. С. 48.

оспаривает уже статус объективной или эмпирической реальности, которая прежде казалась вместилищем всех ценностей («...но тех нескольких секунд, пока светило солнце, хватило Марине, чтобы вспомнить, как все было на самом деле в тот далекий полдень, когда она шла по набережной и жизнь тысячью тихих голосов, доносящихся от моря, из шуршащей листвы, с неба и из-за горизонта, обещала ей что-то чудесное»⁹⁷). В результате сама речь, лишившись прежнего содержания, выступает как фантом мнимой субъективности героя, мнимость мнимости. Здесь Пелевин применяет технику, открытую Джойсом, доводя ее до предела и пароксизма.

Технику актуального внутреннего монолога оба автора исследуют с точки зрения проблемы контаминации субъектно-авторских перспектив. В «Улиссе» Стивен, прогуливаясь по берегу озера Сэндимаунт, задается вопросом: «Идти к тете Саре или нет? Глас моего единственного отца. Тебе не попадался брат твой, художник Стивен? Нет?»⁹⁸ Здесь уже не автор ведет своего героя, а сам герой в момент речетворчества определяет свою дальнейшую судьбу.

В романе «Жизнь насекомых» представлен внутренний монолог летучей муравьи: «У Марины внутри прозвучал вопрос, выраженный не словами, а как-то по-другому, но означавший несомненно: “Чего ты хочешь, Марина?” И Марина, подумав, ответила что-то хитрое, тоже невыразимое словами, – но вложила в этот ответ всю упрямую надежду молодого организма»⁹⁹. У персонажей нет в полной мере рассказчика, говорящего с ними или за них, скорее, сам персонаж существует как фантом своей речи, повествования. Получается, в какой мере он может повествовать о себе или быть предметом повествования, то в той мере он и существует. Тут как раз пародируется идея «насекомых» как предмета наблюдения в старой культуре: здесь они оказываются ненаблюдаемыми, но именно в этот момент ненаблюдаемости они и говорят. Для Пелевина важно, что сам статус автора уже ставится под вопрос, то есть джойсовские приемы размы- вают статус автора.

⁹⁷ Пелевин В. Указ. соч. С. 265.

⁹⁸ Джойс Дж. Указ. соч. С. 46.

⁹⁹ Пелевин В. Указ. соч. С. 53.

Такое понятие, как автореферентная речь (аутодиалог), в текстах обоих авторов дает возможность наблюдения самооткрытия персонажей, эпифании. В романе Джойса герои Стивен и Блум являются не только эго и альтер-эго одного персонажа, но и альтер-эго самого автора, поэтому их общение можно рассматривать с точки зрения внутреннего диалога одного человека, апеллирующего то к одной, то к другой (противоположной) смысловой позиции в своем сознании. Примером может послужить диалог Стивена и Блума в чайной «Привет извозчика» о таком понятии, как душа.

Стивен говорил: «Меня уверяли, со ссылкой на лучшие авторитеты, что это есть простая и, следовательно, не подверженная порче субстанция. Насколько я понимаю, она бессмертна, за исключением возможности уничтожения собственной Первопричиной...»¹⁰⁰ Блум отвечал: «Простая? Я не сказал бы, что это подходящее слово... Но я-то клоню вот к чему, ведь это одно дело, скажем, изобрести эти лучи, которые Рентген, или там телескоп, как Эдисон, хотя, кажется, это еще до него, я имел в виду, Галилей и то же самое законы какого-нибудь фундаментального феномена природы как, например, электричества, но это уже будет совсем другой коленкор если вы скажете я верую в существование сверхъестественного божества»¹⁰¹. Христианская проблематика в «Улиссе» представлена моментами открытия самосознания: человек смотрит на себя со стороны и понимает причины происходящего с ним, возникает возможность самооткрытия, эпифания.

В романе «Жизнь насекомых» также присутствует альтер-эго самого писателя – это мотылек Митя, духовные метаморфозы которого помогают автору увидеть тонкую грань между миром реальным и миром истинным. Аутодиалоги Мити и Димы приводят к «просветлению» героя путем постоянного поиска «источника света»:

«Кто это живет вместо меня? – спросил Митя. – И как труп может умереть?

– Хорошо, – сказал Дима, – не живет, а мертвеет. <...> Иди и сам все увидишь.

– А ты? – спросил Митя.

– С ним можешь встретиться только ты сам, – сказал Дима. – И все, что случится дальше, тоже зависит только от тебя»¹⁰².

¹⁰⁰ Джойс Дж. Указ. соч. С. 635 – 636.

¹⁰¹ Там же. С. 636.

¹⁰² Пелевин В. Указ. соч. С. 268 – 269.

Герои цитируют и истолковывают сорок восьмую гексаграмму древнекитайской «Книги перемен», а колодец в понимании одного из них представляет собой «источник всего»: «...мы носим в себе источник всего, что только может быть...»¹⁰³ Здесь Пелевин применяет ту же технику джойсовских эпифаний, но только с опорой на дзен-буддийские учения о душе, которая и до рождения, и после смерти находится в процессе бесконечных перевоплощений.

Внутренний диалог с воображаемым собеседником указывает не только на расщепленное сознание героя, но и на его потребность саморефлексии в ситуации душевного кризиса или творческого сомнения. В романе «Улисс» Стивен, пытаясь разобраться в своем отношении к религии и Богу, обращается в размышлениях к пресвитеру Александрийской церкви Арию (321 год): «Так это и есть божественная сущность, в которой Отец и Сын единосущны? Где-то он, славный бедняга Арий, чтобы с этим поспорить? Всю жизнь провоевал против единосверхвеликоеврейскотрах – ба-бахсуция. Злосчастный ересиарх. Испустил дух в греческом нужнике – эвтанасия»¹⁰⁴. Здесь у Джойса «равновеликость» человека и Бога соседствует с возвышенно-комическим отражением реальности.

Внутренний диалог с воображаемым собеседником у персонажей Пелевина относится к джойсовскому типу: «Марина (в узких темных очках) запирает автомобиль, и остановившийся рядом мордастый мужчина делает тонкое замечание об архитектуре. Марина поднимает глаза и смотрит на него с холодным интересом:

– Мы знакомы?

– Нет, – отвечает мужчина, но могли бы быть знакомы, если бы жили в одном номере...»¹⁰⁵

Пелевин применяет тот же джойсовский способ изображения реальности в травестийном виде. Внутренний диалог привычен для постмодернизма, здесь речь посвящена речи и выстраивает саму себя.

Внутренний диалог с наадресатом представляет особый случай субъект-субъектного общения персонажей, так как один из них – неподдающийся постижению Абсолют, являющийся Создателем миро-

¹⁰³ Пелевин В. Указ. соч. С. 213.

¹⁰⁴ Джойс Дж. Указ. соч. С. 45.

¹⁰⁵ Пелевин В. Указ. соч. С. 56 – 57.

здания. В романе «Улисс» «Стивен, закрыв глаза, прислушался, как хрустят хрупкие ракушки и водоросли у него под ногами. <...> Нет. Господи! Если я свалюсь с утеса грозного, нависшего над морем, свалюсь неотменимо сквозь nebeneinander (друг подле друга). Отлично передвигаюсь в темноте»¹⁰⁶. Здесь представлена джойсовская реальность, в которой из одного материала создаются «сны» и «явь», воспоминание и представление будущего, т. е. стирается граница между сознательной и бессознательной деятельностью/восприятием. У Джойса речь перестает обеспечивать корреляцию субъекта и субъекта/объекта, становится как бы самостоятельной сущностью, подрывающей статусы привычных героев художественной реальности.

В романе «Жизнь насекомых» наркоман Максим в последние минуты своей жизни взывает к Богу, так как еще за несколько мгновений до неминуемой смерти ничего не предвещало беды: «...Господи! Если ты меня слышишь! <...> Господи! Да за что это мне?»¹⁰⁷ Пелевин использует тот же джойсовский принцип самозначимости и самоуправления текста, но у первого одновременно происходит и процесс дематериализации речи, при котором она все также определяет, что и в какой мере появится в реальности и как «вдруг» обернется судьбой героев.

Полученные результаты позволяют уточнить джойсовское модернистское понимание такого явления, как газета, которое коррелируется с пелевинским представлением такого явления позднего модерна и постмодерна, как радио. Уже у Джойса статус автора размывается, а речь перестает обеспечивать корреляцию субъекта и субъекта/объекта, становясь как бы самостоятельной сущностью, подрывающей статусы других сущностей (составляющих художественного мира).

У Пелевина одновременно с джойсовскими процессами самостоятельности речи и прекращения субъект-объектной корреляции происходит процесс дематериализации речи (речь уже не референтная, а перформативная, притом критическая), но именно такая речь и определяет, что и в какой мере появится в реальности и как «вдруг» обернется судьбой героев. Критичность речи состоит в том, что эпи-

¹⁰⁶ Джойс Дж. Указ. соч. С. 44.

¹⁰⁷ Пелевин В. Указ. соч. С. 183.

фания превращается в механизм появления непредсказуемой реальности. В своем творчестве Пелевин применяет ту же технику джойсовских эпифаний, но только с опорой на дзен-буддийские учения о душе, где она не только до рождения, но и после смерти находится в процессе постоянных перевоссозданий. Поэтому это не просто инструментализация техники Джойса, а открытие ее нового потенциала для организации высказываний более широкого стилистического спектра и прагматической ориентации.

Список рекомендуемой литературы

1. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.
2. Бахтин, М. М. Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1986. – 541 с.
3. Витгенштейн, Л. Логико-философский трактат / Л. Витгенштейн. – М. : Канон : Реабилитация, 2017. – 288 с. – ISBN 978-5-88373-062-6.
4. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль ; пер. с нем. А. В. Михайлова ; вступ. ст. В. А. Куренного. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 336 с.
5. Джойс, Дж. Улисс / Дж. Джойс ; пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. – М. : АСТ, 2019. – 1056 с. – ISBN 978-5-17-111343-8.
6. Кубрякова, Е. С. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века (опыт парадигмального анализа) / Е. С. Кубрякова // Язык и наука конца XX века : сб. ст. / ред. Ю. С. Степанов ; Рос. гуманитар. ун-т. – М., 1995. – С. 144 – 238.
7. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики) / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т, 1997. – 317 с.
8. Монас, С. Джеймс Джойс и русские [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-rossiya.htm> (дата обращения: 03.05.2024).
9. Остин, Дж. Как производить действия при помощи слов. Смысл и сенсibiliи / Дж. Остин ; пер. с англ. В. П. Руднева,

Л. Б. Макеевой. – М. : Дом интеллектуальной книги : Идея-Пресс, 1999. – 329 с.

10. Пелевин, В. Жизнь насекомых / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2017. – 288 с. – ISBN 978-5-699-41380-5.

11. Сергеева, Ю. М. Внутренняя речь как особая форма языкового общения (на материале англоязычной художественной литературы) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Сергеева Юлия Михайловна. – М., 2009. – 565 с.

12. Урнов, Д. М. Дж. Джойс и современный модернизм [Электронный ресурс] : материалы науч. конф. «Современные проблемы реализма и модернизм» / Д. М. Урнов ; Союз писателей СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького, Акад. наук СССР. – М., 1964. – 37 с. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/joyce-i-sovremenniy-modernizm.htm>. (дата обращения: 08.06.2024).

Вопросы и задания

1. Кто из западноевропейских писателей оказался подвержен влиянию Джойса? Для кого подобный опыт оказался продуктивен, а кто не смог в дальнейшем обрести самостоятельный стиль письма?

2. В чем отличие определения дискурса, данное Е. С. Кубряковой: «Под дискурсом следует иметь в виду именно когнитивный процесс, связанный с реальным речепроизводством, созданием речевого произведения, текст же является конечным результатом процесса речевой деятельности, выливающимся в определенную законченную (и зафиксированную) форму», от постмодернистского дискурса Джойса и Пелевина?

3. Почему у Джойса магистральный тип дискурса в романе «Улисс» – газета, а у Пелевина в «Жизни насекомых» – радио? Какой тип вещания можно отнести к явлению модерна, а какой – к постмодерну и почему?

4. Какие виды внутренней речи вам известны? Приведите примеры применения техники аутодиалога, диалога с воображаемым собеседником, диалога с надресатом из романов Джойса и Пелевина.

5. Как изменение субъект-объектных отношений в «Улиссе» и «Жизни насекомых» трансформирует статус автора в обоих романах?

2.2. Приемы редукционистского дискурса в романе В. О. Пелевина Transhumanism Inc.

Литература XXI века работает с представлениями о множественной реальности и конце человеческой исключительности (Ж.-М. Шеффер¹⁰⁸), что можно интерпретировать с опорой на выводы ученых XX – XXI веков, которые используют также и редукционистские возможности современной биоинженерии и биоинформатики. Редукционизм – это сведение более сложных структур к более простым, имеющим эвристический смысл; может представлять собой концепцию, в которой сложные явления лишь проекции простых. В таком случае возникает множественная реальность, включающая в себя наряду с альтернативными вселенными и виртуальную.

Возникает вопрос: «Каким образом следует исследовать редукционизм в литературе: как вопрос о способе выстраивания новой литературы или как вопрос диалога литературы с современной общенаучной методологией?» Ответ зависит от того, как понимать литературу – как репрезентацию философских идей или как эксперимент, сопоставимый с экспериментом философа.

Поэтому любой редукционизм в литературе ставит вопрос: идет ли речь об использовании его для создания образов современности или о критике его изнутри, демонстрации того, что современный мир часто руководствуется упрощенными решениями? Истоки редукционизма в литературе прослеживаются уже в эпоху модерна, так как тенденции усложнения и упрощения в текстах фиксируются одновременно: сверхсложные «целостные произведения искусства» и простые архетипические, доразумные реакции изучаются в тесной связи с развитием новой исследовательской области философии, утверждающей центральную роль языка в становлении сознания.

Хоружий в своем философском анализе наследия Джойса предложил понимать редукцию как сведение жизни героя к различным эквивалентам: «Все свойства, все действия героя... “предстают в своих космических, физических и психических эквивалентах”»¹⁰⁹. Это позволило российскому критику рассмотреть поэтику Джойса в значении «новой» антропологии как «...самого методичного и тотального рас-

¹⁰⁸ Шеффер Ж.-М. Конец человеческой исключительности. М. : НЛО, 2010. 390 с.

¹⁰⁹ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 179.

членения: текст тоже разложен на “элементарные структуры”...»¹¹⁰. Тем самым и человеческое сознание, и текст оказываются состоящими из элементарных структур, которые могут быть собраны в более сложные конструкции благодаря особому дискурсу.

Становление редукционизма как философской программы связано с зарождением персонализма. Персонализм тоже исходит из наличия некоторой начальной точки, из которой выводится работа сознания и происходит утверждение реальности явлений, но этой точкой оказывается не безличная, а личная структура – человек.

Спор между редукционизмом и персонализмом в последние три десятилетия решается скорее в пользу первого: на его стороне и значительная часть лидеров и популяризаторов естественных наук, и когнитивно-информационные науки как индустрия знания. Но сейчас можно говорить не об отмене персонализма, а о его кризисе, который прослеживается в современной литературе, имеющей дело с проблематикой трансгуманизма и постгуманизма.

Трансгуманизм и постгуманизм принадлежат редукционистской программе: они отвергают антропоцентризм и рассматривают человека только как момент реализации структур более общего развития, например природной среды как «гиперобъекта» (экофилософия) или системы любых объектов и отношений (акторно-сетевая теория).

В научном дискурсе XXI века нет единого определения понятий «трансгуманизм» и «постгуманизм». По мнению Дж. Хаксли, при трансгуманизме «...человек остается человеком, но трансцендирует себя, реализуя все новые возможности своей природы, в том числе для нее самой»¹¹¹. По убеждению Р. Брайдотти, «постгуманистическая перспектива основывается на предположении об историческом упадке гуманизма, но идет дальше в поисках альтернатив, не погружаясь в риторику кризиса человека»¹¹².

Ж. Бенчич резюмирует значение двух понятий для современной реальности: «...пост/трансгуманистический проект направлен на то, чтобы с помощью биомедицины и технонаук “улучшить” многие интеллектуальные и физические особенности человека и преодолеть

¹¹⁰ Хоружий С. С. Указ. соч. С. 179.

¹¹¹ Huxley J. Transhumanism // *New Bottles for New Wine*, essays by Julian Huxley. London : Chatto & Windus, 1957. P. 17.

¹¹² Braidotti R. *The Posthuman*. Cambridge. UK : Polity Press, 2013. P. 37.

многочисленные ограничения, навязываемые ему природой, тем самым продвигая его на некую якобы высшую ступень искусственно стимулируемой эволюции»¹¹³. Таким образом, постгуманизм говорит о конце гуманизма, а также о необходимости преодолеть старый редуccionизм, обосновать альтернативы для привычных редуccionистских моделей. И литература может помочь в поиске таких альтернатив.

Основной линией споров о кризисе гуманизма в XX веке, специфике современного субъекта и невозможности редуccionировать его к готовым природным и социальным структурам стала пьеса У. Шекспира «Гамлет, принц Датский», рождавшая на протяжении нескольких веков философско-литературоведческие споры «...о деятельности в характере бездействия главного героя»¹¹⁴. Обращение философов XX века к «Гамлету», написанному в начале XVII века, во времена «трагического гуманизма»¹¹⁵, связано с ощущением «вывихнутого века»¹¹⁶, «конца времен» рубежа XIX – XX веков, что находит отклик и в современности.

Для любого из исторических вековых мировоззренческих переломов характерен поиск нового образа Человека, так как общеевропейский культурный код XVI века (с его гуманистической моделью) полностью изжил себя и нуждался в пересмотре всех моральных ценностей.

По утверждению С. Липняговой и М. Щукиной, «европейская литература прошлого века отчасти унаследовала “гамлетоцентричность”»¹¹⁷, которая обоснована значимостью фигуры Гамлета как

¹¹³ Бенчич Ж. К вопросу о конце человека: постчеловек в любви [Электронный ресурс] // НЛО. 2019. № 5 (159). С. 286 – 297. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21560/ (дата обращения: 23.03.2024).

¹¹⁴ Чеснокова М. Г. Экзистенциально-религиозные мотивы в эссе Л. С. Выготского о «Гамлете» (1916) // Культурно-историческая психология. 2018. Т. 14, № 2. С. 134.

¹¹⁵ Смирнов А. А. Шекспир, Ренессанс и барокко (к вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма) // Из истории западноевропейской литературы. М. : Худож. лит., 1965. С. 187.

¹¹⁶ Приходько И. С. Шекспир Александра Блока // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 4. С. 140.

¹¹⁷ Липнягова С. Г., Щукина М. С. Репрезентация ренессансной гуманистической концепции человека в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман, «Гамлет в остром соусе» А. Николаи, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2019. Т. 12, вып. 12. С. 100.

субъекта с расщепленным сознанием. Этот спор по-новому представляет понимание гуманистической личности: здесь уже идет речь не об обретении человеком себя, а, наоборот, о кризисе личного самосознания.

В памфлете Э. В. Ильенкова «Тайна черного ящика» (1964) показан один из возможных вариантов развития человечества, покончившего, «...наконец, со всеми остатками антропологизма»¹¹⁸. Гамлет для Ильенкова – гуманистическая личность, опыт которой позволяет разоблачить технократический трансгуманизм, подчинение человека универсальным машинным алгоритмам. Кризис гуманизма и первые черты постгуманизма, утверждающего равенство всех субъектов и отсутствие привилегий «великой личности», проявились уже в ранней постмодернистской литературе.

В пьесе Т. Стоппарда «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» (1966) оба главных героя перед лицом смерти становятся равны Гамлету, а значит, равны и как протагонисты. Поэтому пьеса Стоппарда открывает возможность множественной реальности с предопределенной гибелью Розенкранца и Гильденстерна при любом варианте развития событий (как обозначено в названии).

Проблематизация фигуры Гамлета привела и к новому пониманию природы романного героя, который выступил уже не как «характер», но как субъект речи, определяющий организацию текста. Остался лишь вопрос о том, насколько этот субъект речи самостоятелен и автономен или, напротив, встроен в готовые структуры мышления и высказывания.

Рассмотрим шекспировские аллюзии в контексте споров XX века о Гамлете на примере текстов Джойса и Пелевина. По наблюдению Эллманна, для создания эпизода «Сцилла и Харибда» «...Джойс использовал тринадцать лекций, которые он прочитал в Триесте в 1912 – 13 годах, все они были посвящены Гамлету»¹¹⁹. Этот эпизод может интерпретироваться как критика общезначимости истины, дополнительным аргументом которой служит изложенный выше спор о Гамлете.

В романе «Улисс» Стивен, сочиняя собственную биографию Шекспира, «раздумывает о несбывшемся... о возможностях возмож-

¹¹⁸ Ильенков Э. В. Об идолах и идеалах. Киев : Час-Крон, 2006. С. 12.

¹¹⁹ Ellmann R. Op. cit. P. 81.

ного...»¹²⁰, следовательно, Шекспир в представлении Стивена становится всем во всем: «Он призрак, и он принц. Он – во всем», «Все во всем», «Он наконец-то король и принц: в смерти, с подобающей музыкой»¹²¹. Смерть всех уравнивает, поэтому в размышлениях Стивена Гамлет, встречаясь с Тенью отца, говорит не о закономерности возмездия, а о том, каким он может быть, вернувшись к себе: «...как предсказал Гамлет, ...человек во славе, ангел-андрогин, есть сам в себе и жена»¹²². Тем самым кризис гуманизма осмысливается как начало постгуманизма по следующим параметрам: отсутствие у личности ясных границ, понимание личности как тотальности (здесь постгуманизм сходится с персонализмом); понимание смертности человека не как родового свойства, а как способа восстановить связь времен, выйти за пределы частного гуманизма как утверждающего лишь эстетическое бессмертие человека в искусстве, а не другие формы бессмертия; понимание человека, совершающего поступок, как находящегося «во славе», принявшего уже новую форму и новый способ бытия.

По убеждению А. Б. Борунова и Е. В. Шерчаловой, один из инструментов создания текстовой реальности у Пелевина – перенос канвы мифа в современность: «Мифотворчество и мифология становятся инструментами выражения авторской позиции и участвуют в конструировании художественного мира. При этом, несмотря на условные декорации, в которых развивается история, она перекладывается автором на другую эпоху без противоречий, что позволяет встроить частный художественный текст в более сложную систему мировой литературы, превращая его в гипертекст»¹²³.

В романе Пелевина *Transhumanism Inc.* реальность представлена отсутствием какой-либо определенности, поэтому вероятность любого события становится лучшим способом мышления и действий персонажей. Шекспировские аллюзии в романе Пелевина, так же как и у Джойса, проблематизируют современную автору реальность, где распад связи времен рассматривается как расщепление сознания. Один из главных героев – Гольденштерн «...переживает множественные

¹²⁰ Джойс Дж. Указ. соч. С. 217.

¹²¹ Там же. С. 239.

¹²² Там же. С. 240.

¹²³ Борунов А. Б., Шерчалова Е. В. Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 3. С. 13.

расщепления сознания»¹²⁴, что дает возможность появиться «стартапу» «Розенкранц и Гильденштерн живы»¹²⁵, который только в заголовке противопоставлен пьесе Стоппарда. Ведь если каждый субъект действия может легко превращаться в другого, то, по аналогии, и смерть должна превращаться в жизнь, но это изначально невозможно в многовероятностном мире Пелевина, потому что именно смертность всех субъектов и определяет их взаимопревращаемость, а следовательно, и их равенство: «Теперь вы Гольденштерн... – А я Розенкранц. <...> Но когда их повесили рядом, разница потеряла смысл...»¹²⁶ Постмодернистская работа не с характерами, а с произведениями еще больше радикализует постгуманизм Гамлета: оказывается, что весь мир уже постоянно мутирует и нет точки отсчета, которая позволила бы говорить о чем-то устойчивом характере.

Поэтому в мире Пелевина «любой, кто пришел в эту комнату – уже Гольденштерн»¹²⁷, и выбор своего жизненного пути мнимый: «...вам нужно будет сделать правильный выбор. <...> Гольденштерн станет Розенкранцем»¹²⁸. В романе *Transhumanism Inc.*, как и ранее у Джойса, герои, только прожив все вероятностные жизни, могут обрести себя, понять, какими они могут быть: «...Гольденштерн постигал, что был ими всеми»¹²⁹. Таким образом, разрушается смыслообразование как таковое, личность теряется в бесконечности смыслов, а «...пародируемые дискурсы могут становиться основой художественного мира наряду с изображаемыми объектами»¹³⁰. Смертность человека уже не является связью времен, как у Джойса, потому что меняется само понимание существования, ведь тот, кто никогда не жил, не может и умереть (в классическом понимании смерти).

Тогда зарождение некоего всемогущего существа (Гольденштерна), находящегося «во славе», приводит к появлению новой множественной реальности как нового типа сознания субъектов (редукционистский дискурс).

¹²⁴ Пелевин В. О. *Transhumanism Inc.* М. : Эксмо, 2021. С. 553.

¹²⁵ Там же. С. 73.

¹²⁶ Там же. С. 568.

¹²⁷ Там же. С. 569.

¹²⁸ Там же. С. 587.

¹²⁹ Там же. С. 599.

¹³⁰ Жиличева Г. А. Язык теории как объект метапародии в прозе русского постмодернизма // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 42.

Пелевин в романе *Transhumanism Inc.* показывает путь к зарождению постгуманизма через постановку проблемы автономности субъекта. Смерть персонажей воспринимается уже не как неизбежный трагический исход, а как движущая сила романа, становясь апоретическим суждением, включающим в себя не только бинарные оппозиции жизни и смерти, но и когнитивные процессы дискурса. Поэтому расщепленное сознание Гамлета и обосновывает его антиредукционизм, пролагая путь к новой антигуманистической концепции социума.

Понимание смерти как структурного момента нового романного субъекта приводит к исчезновению «прежнего» человека в романах Джойса и Пелевина. Но его смерть не мгновенна, а поэтапна: сначала происходит разложение личности на схематические архетипы, потом каждая «деталь» продолжает свое существование отдельно от целого, сохраняя когнитивно-речевые навыки, и только в этой когнитивной реализации она принимает законченный вид – рождается новый вид человека.

Наиболее репрезентативно у Джойса исчезновение «прежнего» человека представлено в эпизоде «Итака» в перволичном утверждении: «Я пишу “Итаку” в форме математического катехизиса. Все события решаются в их космическом, физическом, психическом и др. эквивалентах. <...> Блум и Стивен, таким образом, становятся небесными телами, странниками, как звезды, на которые они смотрят»¹³¹. Поэтому «слияние» Стивена и Блума порождает Стума и Бливена: «Если поставить Стивена на место Блума, то Стум последовательно закончил бы школу старушки и среднюю школу. Если поставить Блума на место Стивена, то Бливен последовательно закончил бы приготовительный, младший, средний и старший школьные классы...»¹³² (как Розенкранц и Гильденстерн у Стоппарда и Пелевина), а жители Дублина, все как один, совершают одно и то же действие – находятся в постели, кроме того, кто в могиле («Мартин Каннингем (в постели), Джек Пауэр (в постели), Саймон Дедал (в постели)... Падди Дигнам (в могиле)»)»¹³³.

Но эти подмены, способность когнитивной функции заменить и подменить человека – часть более глубокой постгуманистической

¹³¹ Ellmann R. Op. cit. P. 156.

¹³² Джойс Дж. Указ. соч. С. 690.

¹³³ Там же. С. 714.

мысли. А главный вопрос Блум задает сам себе: «Какое сложное и асимметричное отражение в зеркале привлекло затем его внимание? Отражение одинокого (самосоотносительно) изменчивого (иносоотносительно) мужчины»¹³⁴ – здесь максимально сконцентрирована проблема редукционистской изменчивости, которая в итоге порождает тотальное одиночество. Таким образом, у Джойса рождается «новая» антропология – антиперсоналистская: разложение человека на элементы, затем сложение частей в некий деперсонализированный универсум. Поэтому в конце «Улисса» Джойс дает Блуму новое имя: «Всякий-и-Никто» – безвольное общечеловеческое существо.

По утверждению Г. Заломкиной, одним «...из ключевых посылов творчества В. Пелевина может получиться следующее: разрушение пут мировоззренческого шаблона»¹³⁵. В романе Пелевина Transhumanism Inc. измышление автора о том, что «прежнего» человека нет, обосновано не только философско-социальными построениями, но и физическими допущениями – отсутствием тела: «...люди смогут отделить свой мозг от старящегося тела...»¹³⁶ Поэтому если у Джойса слияние главных героев порождает общий человеческий универсум, то у Пелевина слияние мозгов дает возможность потенциально любому человеку-мозгу проживать тысячи жизней: «Прекрасный проживает жизнь этого человека...»¹³⁷ Все жители этого «архаично-футуристического мира»: девушка Маня, Бро кукуратор, Судоплатонов, Шкуро и другие – все они были Гольденштерном, а Гольденштерн был ими. Здесь эта когнитивная подмена достигает универсализации: каждый может быть всеми, и все – каждым.

Обобщив полученные результаты, можно утверждать, что джойсовский метод редукционистского дискурса оказывается релевантен для романа Пелевина Transhumanism Inc., сводящего человека будущего (Номо overclocked), с одной стороны, к «космическим эквива-

¹³⁴ Джойс Дж. Указ. соч. С. 718.

¹³⁵ Заломкина Г. В. Ксерокопия света: взгляд на утопию искусственного в романах В. Пелевина «IPHUCK 10» и «S.N.U.F.F.» [Электронный ресурс] // НЛО. 2020. № 3 (163). С. 194 – 210. URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/163_nlo_3_2020/article/22235/ (дата обращения: 12.10.2021).

¹³⁶ Пелевин В. О. Transhumanism Inc. С. 4.

¹³⁷ Там же. С. 551.

лентам», а с другой – к теме альтернативных личностей, к «сумме, равной нулю»¹³⁸.

Но в джойсовско-пелевинской реальности, созданной при участии многих субъектов, разложенный на атомы человек находит в себе силы вновь заново собраться. Это становится возможным благодаря достигаемому героями эффекту эпифании. В романе Джойса «Улисс» реальность выстраивают альтернативные персональности: событие эпифании в их жизни можно расценивать как встречу искусства и жизни («обе стихии должны проникать и наполнять, оплодотворять друг друга»¹³⁹, «двуединство искусства и жизни»¹⁴⁰). Следовательно, этот дуализм в творчестве Джойса обосновывает не только равенство всех субъектов, но и равенство всех возможностей.

Виртуальное полностью проникает в реальное, и в мире Джойса эпифания и возможность ее достижения становятся равны. Если Стивен в романе «Портрет художника в юности» сам испытывает эпифаническое озарение («Перед ним... стояла девушка... волшебная сила превратила ее в существо, подобное невиданной прекрасной морской птице. <...> “Боже милосердный!” – воскликнула душа Стивена в порыве земной радости»¹⁴¹), то в «Улиссе» он сам уже становится создателем эпифаний: «Припомни свои эпифании... <...> Читая одну за одной страницы одинокого однодума... сливаешься заодно с тем одиночкой...»¹⁴² Здесь эпифания – не реальность, а ощущения от реальности, возможность реальности, возможность возможности, ее альтернатива, созданная художником.

В романе Transhumanism Inc. эпифания становится источником энергии в новой «баночной» реальности: «И в этой... трансформации праха в божество и заключалось высшее из возможного»¹⁴³. У Пелевина эпифания сводится к одной из функций компьютерной системы – давать сигнал, передавать электрический импульс. Тем самым редукционизм воспроизводит экзистенциальные ситуации, и, значит, ставка

¹³⁸ Пелевин В. О. Transhumanism Inc. С. 603.

¹³⁹ Хоружий С. С. Ранний Джойс, или Стивениада до Одиссеи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/ranniy-joyce-ili-stiveniada-do-odissei.htm> (дата обращения: 12.03.2024).

¹⁴⁰ Там же.

¹⁴¹ Джойс Дж. Портрет художника в юности // Дублинцы : рассказы ; Портрет художника в юности : роман. М. : ЗнаК, 1993. С. 362.

¹⁴² Джойс Дж. Улисс. С. 48.

¹⁴³ Пелевин В. О. Transhumanism Inc. С. 599.

бытия человека становится самой высокой: либо человек есть все, либо ничто. Либо человек берет на себя создание всех систематизированных смыслов, либо оказывается частью действия смыслов, претендующих на автономию и власть над ним.

Поэтому тема альтернативных личностей, поднятая Пелевиным в романе *Transhumanism Inc.*, подтверждает джойсовский итог, что «прежнего» человека нет, даже если он может «Быть всем»¹⁴⁴, становясь никем: «Он был каждым из них и никем»¹⁴⁵. Минута озарения, когда Гольденштерн понимает, что он не божество, а просто искусственный интеллект, — это страшная эпифания, неспособная больше созидать, несущая только распад и разложение: «Гольденштерн... вспомнил главное: ...что такое бог. И тогда, сжавшись от гнева, боли и ужаса... он... начал новое низвержение к узким и слепым человеческим смыслам...»¹⁴⁶

Здесь постгуманизм Пелевина выражен в размывании понятий классических бинарных оппозиций (жизнь/смерть, субъект/объект, живое/механическое), что приводит к переразложению структуры как четкого взаимодействия и взаимосвязи ее составных частей. Поэтому герои романа *Transhumanism Inc.* приобретают статус *Homo overclocked* в новой множественной реальности.

Джойсовский тип зарождающегося постгуманизма (сходящийся с персонализмом) Пелевин переосмысливает в виде полного разложения человека как биологического вида. Созданный Пелевиным в романе *Transhumanism Inc.* новый тип сознания — *Homo overclocked* — становится обоснованием множественной реальности как универсально функционирующей и вбирающей в себя литературу прошлого. Одной из точек отсчета пути разложения «прежнего» человека становится фигура Гамлета, расщепленное сознание которого помогает выяснить отношения редукционизма и антиредукционизма в становлении кибернетической реальности как производства все новых различий и альтернатив в мире явлений. Обнаруженный антиредукционизм Гамлета, который наряду с джойсовско-пелевинским редукционизмом также становится одним из истоков антигуманистического

¹⁴⁴ Пелевин В. О. *Transhumanism Inc.* С. 600.

¹⁴⁵ Там же. С. 601.

¹⁴⁶ Там же. С. 604.

уклада социума, добавляет при этом дополнительные смыслы вечной апории «Быть или не Быть».

Джойс, применяя метод редукционистского дискурса, разлагает человека не только философски, но и анатомически (гипотетически вновь собранные части представляют собой нежизнеспособное целое). Однако, доказывая на протяжении всего романа «Улисс» постулат, что «прежнего» человека нет, в итоге сам же его опровергает, применяя так называемую стратегию ускользания, благодаря которой ни один вывод в джойсовском мире не может быть истинным или окончательным (открытый в «Улиссе» «опыт с негативным исходом» сменяется сериальным искусством и т. д.). Пелевин же рецептирует джойсовскую концепцию редукционистского дискурса и идет дальше, лишая своих персонажей биологических тел как формы, оставляя от человека лишь электронные импульсы для поддержания работы компьютерной системы. Поэтому, с одной стороны, в пелевинской множественной реальности появляется возможность бесконечного проживания тысяч жизней, а, с другой – личность растворяется во множестве смыслов, становясь «Homo overclocked».

Однако в джойсовско-пелевинской редукционистской реальности все же находится место некоему божеству, катарсису, постижение которого становится возможным благодаря эффекту эпифании. Но если для Джойса эпифания – это божественное личностное преобразование, то в мире Пелевина эпифания понимается как электрический импульс, двигатель новой реальности. Мир романа Transhumanism Inc. населен альтернативными персональностями, поэтому собирание единого субъекта становится невозможным, что и приводит к появлению постгуманистической перспективы множественной (кибернетической) субъектности.

Список рекомендуемой литературы

1. Бенчич, Ж. К вопросу о конце человека: постчеловек в любви [Электронный ресурс] / Ж. К. Бенчич // НЛО. – 2019. – № 5 (159). – С. 286 – 297. – URL: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/159_nlo_5_2019/article/21560/ (дата обращения: 23.03.2024).

2. Джойс, Дж. Портрет художника в юности / Дж. Джойс // Дублинцы : рассказы ; Портрет художника в юности : роман / Дж. Джойс. – М. : ЗнаК, 1993. – С. 205 – 445.

3. Жиличева, Г. А. Язык теории как объект метапародии в прозе русского постмодернизма / Г. А. Жиличева // Критика и семиотика. – 2020. – № 1. – С. 42.

4. Ильенков, Э. В. Об идолах и идеалах / Э. В. Ильенков. – 2-е изд., стер. – Киев : Час-Крон, 2006. – С. 40 – 51. – ISBN 966-96617-0-6.

5. Липнягова, С. Г. Репрезентация ренессансной гуманистической концепции человека в пьесах «Розенкранц и Гильденстерн мертвы» Т. Стоппарда, «Убийство Гонзаго» Н. Йорданова, «Офелия» Т. Ахтман, «Гамлет в остром соусе» А. Николай, «Фортинбрас спился» Я. Гловацкого / С. Г. Липнягова, М. С. Щукина // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – 2019. – Т. 12, вып. 12. – С. 100 – 103.

6. Пелевин, В. О. Transhumanism Inc. / В. О. Пелевин. – М. : Эксмо, 2021. – 608 с. – ISBN 978-5-04-123118-7.

7. Приходько, И. С. Шекспир Александра Блока / И. С. Приходько // Знание. Понимание. Умение. – 2013. – № 4. – С. 139 – 145.

8. Смирнов, А. А. Шекспир, Ренессанс и барокко (к вопросу о природе и развитии шекспировского гуманизма) / А. А. Смирнов // Из истории западноевропейской литературы. – М. : Худож. лит., 1965. – С. 181 – 206.

9. Хоружий, С. С. Ранний Джойс, или Стивениада до Одиссеи [Электронный ресурс] / С. С. Хоружий. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/ranniy-joyce-ili-stiveniada-do-odissei.htm> (дата обращения: 12.03.2024).

10. Чеснокова, М. Г. Экзистенциально-религиозные мотивы в эссе Л. С. Выготского о «Гамлете» (1916) / М. Г. Чеснокова // Культурно-историческая психология. – 2018. – Т. 14, № 2. – С. 129 – 137.

11. Шеффер, Ж.-М. Конец человеческой исключительности / Ж.-М. Шеффер ; пер. с фр. С. Н. Зенкина. – М. : НЛО, 2010. – 390 с. – ISBN 978-5-86793-820-8.

12. Braidotti, R. The Posthuman. Cambridge / R. Braidotti. – UK : Polity Press, 2013. – 229 p.

13. Ellmann, R. Ulysses on the Liffey / R. Ellmann. – Oxford : Oxford University Press, 1972. – 213 p.

14. Huxley, J. Transhumanism / J. Huxley // New Bottles for New Wine, essays by Julian Huxley / J. Huxley. – London : Chatto & Windus, 1957. – P. 13 – 17.

Вопросы и задания

1. Какую проблему позволяет решить применение техники редукционизма в художественной литературе XX – XXI веков? Определите истоки редукционизма в литературе.

2. Дайте определения понятий «трансгуманизм» и «постгуманизм» в научном дискурсе XXI века. Какое из двух понятий резюмирует линию споров о кризисе гуманизма в XX веке?

3. Почему поиск Нового человека социумом XX – XXI веков приводит философов к «Гамлету» Шекспира? Как изживание гуманистической модели связано с фигурой Гамлета?

4. Какие техники и приемы поэтики Джойса и Пелевина разрушают мировоззренческие шаблоны современного общества?

5. Каким образом альтернативные персональности романа Пелевина Transhumanism Inc. создают новую постгуманистическую виртуальную реальность?

Глава 3. ДЖОЙСОВСКАЯ СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНЫХ РЕАЛЬНОСТЕЙ В ТВОРЧЕСТВЕ В. О. ПЕЛЕВИНА

3.1. Роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности» как основа реальности романа S.N.U.F.F. В. О. Пелевина

Общим основанием для сравнения романов Джойса «Портрет художника в юности» и Пелевина S.N.U.F.F. становится понимание взросления не в смысле бытовой психологии, как в романах воспитания, а в качестве пересоздания себя, как в модернистских романах о личном пути героя, являющегося альтер-эго автора. Выделяется единый тип романа взросления, появившийся после кризиса старого психологизма (в литературе XIX века главенствовал «пафос объяснения» причинно-следственных связей внутренних переживаний героя¹⁴⁷).

Начало XX века – время дискуссий о детстве и взрослении, так как новые философские построения (от Бергсона и неокантианцев до Гуссерля и венцев) подразумевали, что старый психологизм закончился и необходимо какое-то более естественное отношение к описанию реальных предметов. Отсюда возник повышенный интерес к детству и взрослению как новым способам высказывания о существовании вещей. По мнению Хоружего: «И культура XX века говорит, что воспитывать себя нужно не по линии “идейного содержания”, но по линии всех измерений естества и сознания, которые нам даны в дорогу, измерений нашего личностного мира. А в числе этих измерений, прежде всего, – пять модальностей восприятия, пять наших систем репрезентации»¹⁴⁸.

Влияние феноменологии Гуссерля в первой половине XX века (предпосылками которой послужили кризис позитивизма XIX века и зарождение неопозитивизма) не только распространилось в области философии, но и глубоко проникло в литературную сферу. Выстраивание опыта нового типа – сознательного опыта субъекта познания, полученного в результате методической саморефлексии, – позволяет исследовать сознание героев романов «Портрет художника в юности»

¹⁴⁷ Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977. 443 с.

¹⁴⁸ Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. С. 368.

и S.N.U.F.F. с точки зрения их переживаний от первого лица, направленных на репрезентирующий объект.

Неопозитивизм и феноменология подразумевают параллель и при этом различие «содержания сознания» и «предмета сознания», что требует повышенного внимания к внутреннему миру, но не с целью дальнейшей психологизации, как в реализме, а для более отчетливого понимания того, на что именно, на какой предельный опыт может быть направлено сознание (Гуссерль¹⁴⁹).

В начале XXI века в результате «кризиса культуры» XX века (Ч. Сноу¹⁵⁰), отчуждения человека от культуры Пелевин уже исходит из данности языка, оспаривающей статус объективной или эмпирической реальности, которая прежде казалась вместилищем всех ценностей. Здесь отношение Пелевина к данности себя доходит до крайней степени; вопрос о взрослении у него ставится острее, чем у Джойса, потому что сам язык, лишившись прежнего содержания, выступает как фантом мнимой субъективности героя, мнимость мнимости.

Хоружий приходит к выводам, что в «Улиссе» Джойс будет прямо декларировать «предельный опыт» как основное содержание художественного сознания: «Чтобы открыть, что человека нет, требуется дойти до границ, до предела человека. И только тогда ты сможешь честно сказать: да, действительно нет. Потому что я дошел до предела человеческого опыта...»¹⁵¹ В романе «Портрет художника в юности» Джойс еще не постигает «предельного опыта», он показывает только предварительный путь разложения/пересоздания человека и превращения его в последних эпизодах «Улисса» в «дискурсивную вязь». Для этого совершается аналогичная неопозитивизму работа по соотносению содержания сознания и способа направленности сознания на предметный мир, в том числе в виде репрезентации. В XX веке репрезентацию невозможно сводить только к внутренним переживаниям сознания при виде предмета, она имеет прямое отношение к содержанию реальности и изменению человека при постижении этой реальности, поэтому меняется уже не объект, не обстоятельства, заставляющие героя раскрыться, а сам субъект, выстраивающий себя и

¹⁴⁹ Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию. СПб. : Фонд Университет : Владимир Даль, 2004. 398 с.

¹⁵⁰ Сноу Ч. П. Две культуры : сб. публицист. работ. М. : Прогресс, 1973. 146 с.

¹⁵¹ Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. С. 372.

воссоздающий непосредственный опыт мира, который лучше всего дан в детстве.

В начале романа «Портрет художника в юности» главный герой Стивен предстает перед читателем ребенком с обрывистыми воспоминаниями из самого раннего детства, пытающимся осознать себя в настоящем в колледже Клонгоуз. По мере взросления его сознание претерпевает изменения ввиду основной направленности его переживаний на репрезентирующий объект (например, религию или творчество), некой рефлексии и саморефлексии, которая приводит к переходу сознания из религиозного русла в эстетическое: «Жизнь вызывает к его душе – не тем скучным, грубым голосом мира обязанностей и отчаяния, не тем нечеловеческим голосом, что звал его к безликому служению церкви. Одно мгновение безудержного полета освободило его, и ликующий крик, который губы его сдержали, ворвался в его сознание»¹⁵².

В XXI веке Пелевина также интересует вопрос взросления/перерождения, пересоздания человеческого сознания, но уже исходя не из тотальности содержания сознания, а из тотальности языка, которому приписывается власть над индивидуальным и коллективным сознанием. Еще в конце XX века автор представляет российское сознание автоматизированным, несвободным, подверженным влияниям СМИ (Generation «П»).

В романе S.N.U.F.F. Пелевин доводит игры с сознанием до предельных границ, подталкивая читателя к мысли о полном разложении сознания и манипуляциям им извне: «Снимали неправду, и в нее никто не верил. Неверие вело к ненависти. И в результате рухнул весь мир»¹⁵³.

Хотя сам Пелевин называет свой роман утопией, по всем жанровым признакам он более похож на антиутопию. По мнению литературоведа И. Роднянской, «Пелевин замыслил “Снаф” как утопию и антиутопию одновременно. (Сам автор, заглавно обозначая жанр романа как утопию, слово это пишет в орфографии официального “верхне-среднесибирского” языка Уркаганата – с і десятиричным и с перечеркнутым косой чертой “о”). Что бы ни значила эта черта в математике, в платежных квитанциях так принято обозначать нули, чтобы

¹⁵² Джойс Дж. Портрет художника в юности. С. 360.

¹⁵³ Пелевин В. S.N.U.F.F. М. : Эксмо, 2021. С. 343.

отличить их от буквы “о” – и я готова понять эту графическую выдумку как обнуление утопии)»¹⁵⁴. Таким образом, тотальность языка не позволяет выстроить утопию или антиутопию, как это было раньше, исходя из привычной психологии ожиданий.

События в романе S.N.U.F.F. описывают будущее, в котором показаны два мира: верхний – Бизантиум – технически развитый, достигший «эры насыщения», исповедующий «мувизм»; низший – Орк-ланд – технологически и социально отсталый, находящийся в полной зависимости от Биг Биза. В своем произведении Пелевин показывает возможность рождения интенциональности (чистого смыслообразования) у главного героя Дамилолы Карпова, которое происходит благодаря его собственному уникальному опыту переживания и суждения не только о низшем и высшем мирах, но и, самое главное, о самом себе: «Но мы должны знать, что все в этом непостижимом для нас мире непременно должно иметь какой-то смысл, какое-то высокое божье намерение, направленное к тому, чтобы все в этом мире “было хорошо” и что усердное исполнение этого божьего намерения есть всегда наша заслуга перед ним, а посему и радость, гордость... Мне кажется, что я, как художник, заслужил право сказать о себе, в свои последние дни, нечто подобное тому, что сказал, умирая, Бернар»¹⁵⁵. Дамилола после катарсиса начинает ощущать себя художником, как и столетием ранее в романе Джойса Стивен после полного душевного краха и отказа от религии осознает свое полное перерождение, пересоздание себя творцом.

В XX веке в новейшей русской философской мысли господствовало переосмысление осознанной познавательной эмпирии методической саморефлексии в качестве опыта нового типа (Вл. Соловьев¹⁵⁶). Это философское утверждение позволяет сопоставить сознание героев романов Джойса и Пелевина с точки зрения их переживаний от первого лица, направленных на репрезентирующий объект, и тем самым показать специфику выстраивания новой действительности в литературе.

¹⁵⁴ Роднянская И. Сомелье Пелевин. И соглядатаи [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/10/somele-pelevin-i-soglyadatai.html (дата обращения: 23.03.2024).

¹⁵⁵ Пелевин В. S.N.U.F.F. С. 508.

¹⁵⁶ Соловьев В. С. Сочинения. В 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1988. С. 757 – 831.

В романе «Портрет художника в юности» Стивен «действует и испытывает воздействие», он испытывает реальность и испытывает ею: «Человек, подобный соколу в небе, летящий к солнцу над морем, предвестник цели, которой он призван служить и к которой он шел сквозь туман детских и отроческих лет, символ художника, кующего заново в своей мастерской из косной земной материи новое, парящее, неосязаемое, нетленное бытие?»¹⁵⁷ Здесь смешиваются реальность и иллюзия, Стивен – художник, который творит свою реальность и меняется сам под ее воздействием: «Душа его восстала из могилы отрочества, стряхнув с себя могильные покровы. Да! Да! Да! Подобно великому мастеру, чье имя он носит, он гордо создаст нечто новое из свободы и мощи своей души – нечто живое, парящее, прекрасное, нерукотворное, нетленное»¹⁵⁸. Но так называемая стратегия ускользания позволяет Джойсу моментально изменить начальный тезис/посыл на противоположный, поэтому в текстовой реальности ирландского писателя детское/юношеское «парящее» и «прекрасное» легко превращается во взрослую чистую разложенность, небытийную множественность, в отрицание реальности и абсолютное «ничто».

В романе Пелевина S.N.U.F.F. Дамилола также предстает как «создатель реальности» (он снимает снафы, представляющие собой синтез кино и новостей, в основе сюжета которых лежат насилие и любовные сцены). Таким образом, реальность оказывается функцией крайне субъективного воображения, отождествляясь с его целеполаганием. У Пелевина показана иллюзорность не только Оркланда (культура и быт которого созданы Биг Бизом), но и самого Бизантиума, симулирующего как окружающую природу, так и человеческие взаимоотношения, находящиеся во власти Маниту: «...все есть Маниту – и Бог, и кесарь, и то, что принадлежит им или вам. А раз Маниту во всем, то пусть три самых важных вещи носят его имя. Земной образ Великого Духа, панель личной информации и универсальная мера ценности...»¹⁵⁹

Учитывая тот факт, что в современном мире каждый субъект становится соавтором субъективно-множественной реальности (в своем желании изменить/перевоссоздать действительность), массовая

¹⁵⁷ Джойс Дж. Портрет художника в юности. С. 360.

¹⁵⁸ Там же. С. 361.

¹⁵⁹ Пелевин В. S.N.U.F.F. С. 206.

литература моментально реагирует на такие желания и отражает их. Но равнодействующей подобных стремлений в развитой романной форме может быть интенциональность, т. е. внесубъективная структура целеполагания в мире вещей и желаний.

Полученные результаты позволяют утверждать, что появление героя нового типа в XX веке, вычленение сознания, а не психологии в качестве главного предмета художественного исследования выстраивают непротиворечивое высказывание о художнике, который, с одной стороны, полностью конструирует свой опыт, а с другой – сохраняет непосредственную связь с образами детства, когда «было хорошо». Иллюзия и реальность в XX – XXI веках различаются не в бытовом порядке (исходя из бытового опыта), а как способы конструирования художественного повествования, поэтому в романах Джойса и Пелевина иллюзия и реальность становятся функционально неразличимы.

Таким образом, небытийная множественность Джойса сродни виртуальной реальности Пелевина, не противоречащей схеме художника как некой форме рефлексии над интенциональностью и при этом непрерывностью данностей опыта, укорененных в детстве. Для Пелевина идея виртуальной реальности не замкнута только на компьютерных играх и интернете – она связана с мировой литературой (с Джойсом), поэтому он остро ставит проблему симулятивной природы реальности, которая утверждает субъекта как изменчивого субъекта интенциональности.

Список рекомендуемой литературы

1. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон ; пер. с фр. В. Флеровой ; вступ. ст. И. Блауберг. – М. : ТЕРРА-Книжный клуб : КАНОН-Пресс-Ц, 2001. – 384 с. – ISBN 5-275-00390-0.

2. Генис, А. Диалог с амальгамой. Прозрачный пейзаж [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.vavilon.ru/texts/prim/genis3-2.html> (дата обращения: 10.09.2024).

3. Гинзбург, Л. Я. О психологической прозе / Л. Я. Гинзбург. – Л. : Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1977. – 443 с.

4. Гуссерль, Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология: Введение в феноменологическую философию / Э. Гуссерль ; пер. с нем. Д. В. Складнева. – СПб. : Фонд Университет : Владимир Даль, 2004. – 398 с. – ISBN 5-93615-017-8.

5. Джойс, Дж. Портрет художника в юности / Дж. Джойс // Дублинцы : рассказы ; Портрет художника в юности : роман / Дж. Джойс. – М. : ЗнаК, 1993. – С. 205 – 445.
6. Пелевин, В. S.N.U.F.F. / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2021. – 512 с. – ISBN 978-5-699-70362-3.
7. Роднянская, И. Сомелье Пелевин. И соглядатаи [Электронный ресурс] / И. Роднянская. – URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2012/10/somele-pelevin-i-soglyadatai.html (дата обращения: 23.03.2024).
8. Сноу, Ч. П. Две культуры : сб. публицист. работ / Ч. П. Сноу ; сокр. пер. с англ. Ю. С. Родман. – М. : Прогресс, 1973. – 146 с.
9. Соловьев, В. С. Сочинения. В 2 т. Т. 1 / В. С. Соловьев ; общ. ред. и сост. А. Ф. Лосева и А. В. Гулыги ; примеч. С. Л. Кравца [и др.]. М. : Мысль, 1988. – С. 757 – 831.
10. Хоружий, С. «Улисс» в русском зеркале / С. Хоружий. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – ISBN 978-5-389-09913-5.
11. Эко, У. Поэтики Джойса : II Улисс [Электронный ресурс] / У. Эко. – URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/umberto-eco-poetiki-joyceab.htm> (дата обращения: 20.05.2024).

Вопросы и задания

1. В чем отличие пути взросления главных героев в романах Джойса «Портрет художника в юности» и Пелевина S.N.U.F.F. от классических романов взросления, появившихся после кризиса старого психологизма?
2. Каким образом стремление к жизни у юного художника Стивена в начале романа Джойса «Портрет художника в юности» оборачивается «дискурсивной вязью» «эвримена» в «Улиссе»?
3. Каким образом и с какой целью Стивен (герой романа Джойса «Портрет художника в юности») творит свои «эпифании»?
4. Как может быть применена так называемая теория ускользания к анализу творчества Джойса и Пелевина?
5. Каким образом «чистая» интенциональность влияет на проблему симулятивной природы реальности, которая утверждает субъекта как изменчивого субъекта интенциональности в романах Джойса и Пелевина?

3.2. Изобретение нового персонажа в романе В. О. Пелевина Empire «V»

Постмодернизм как понятие, обозначающее широкое течение в западной культуре, появился в конце 1960-х годов и быстро распространился на все сферы действия и способы осмысления искусства. В Советском Союзе в 1970-е годы политическая обстановка кризиса «утопических идеологий» и «исчезновения реальности»¹⁶⁰ привела общество к «состоянию постмодерна» (Ж.-Ф. Лиотар), что нашло отражение и в литературе (А. Битов, В. Ерофеев, Саша Соколов, в ряде аспектов – И. Бродский и др.). Как ни парадоксально, но тяга русских постмодернистов к высокому модернизму («стремление “вернуться” в “Серебряный век”»¹⁶¹) оказалась сильнее вовлеченности в постмодернистские интеллектуальные практики с их критикой существующей идеологии: «Постмодернизм намеренно разрушает любые мифологии, понимая их как идеологическую основу власти над сознанием, навязывающей ему единую, абсолютную и строго иерархическую модель истины, вечности, свободы и счастья»¹⁶², поэтому Пелевин, действуя внутри постмодернизма, обращается к идеям Джойса.

В сентябре 1920 года Джойс писал К. Линати: «Мое намерение состоит не только в том, чтобы передать миф *sub specie temporis nostri*, но также и в том, чтобы позволить каждому приключению (то есть каждому часу, каждому органу, каждому искусству быть взаимосоединенными и взаимосвязанными в соматическую схему целого) обуславливать и даже создавать собственную технику. Каждое приключение – это, так сказать, одна личность, хотя оно и состоит из личностей – как Фома Аквинский рассказывает о небесных воинствах»¹⁶³. Джойс хотел создать «некое тотальное произведение... чьим предметом будет не субъективность поэта, уединившегося в башне из слоновой кости, а человеческое общество, и в то же время –

¹⁶⁰ Липовецкий М. Н. Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2006. № 1 (17). С. 53.

¹⁶¹ Липовецкий М. Н. Постмодернизм в русской литературе. С. 55.

¹⁶² Там же.

¹⁶³ Ellmann R. Op. cit. Preface xvii.

реальность истории и культуры»¹⁶⁴. У Джойса каждый элемент бытия, вплетенный в общую структуру, создавал новую структуру, изменяя и ее саму (космос), и сам механизм ее постижения.

По убеждению М. Н. Липовецкого, постмодернизм должен «преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса...»¹⁶⁵, поэтому джойсовское создание «тотального произведения», «произведения-космоса» становится одним из способов преодоления антитезы (паралогии) хаос/космос в современном русском постмодернизме.

Обратимся к анализу В. Курицыным статьи Л. Фидлера «Пересекайте границы, засыпайте рвы», посвященной постмодернистской художественной литературе. В статье Фидлера Курицын выделяет три основные позиции: «“стирание границ” между “массовостью” и “элитарностью”»¹⁶⁶, «...уничтожение рвов и границ не только между массовым и элитарным, но и между чудесным и вероятным»; переход от отношений между автором и текстом к отношению между субъектом и миром»¹⁶⁷, где сам художник именуется «двойным агентом»¹⁶⁸. Также в концепции Фидлера Курицын делает акцент на «множественности миров», «виртуальности реальности» и «неразличении “эстетического” и “метафизического”»¹⁶⁹, что свойственно текстовым реальностям современного постмодернизма, в том числе и текстам Пелевина.

Общая платформа для сравнения пелевинской рецепции джойсовских техник – эпистемологический кризис, которому принадлежат оба писателя (здесь под эпистемологическим кризисом мы понимаем изменение модели познания: от сознания как основы философии XIX века к критике «психологизма» и новой функции языка, становящегося объектом познания в его довлеющем значении над субъективным сознанием¹⁷⁰). Хотя эти кризисы у обоих писателей различаются (у Джойса – «языковая революция» начала XX века; у Пелевина –

¹⁶⁴ Эко У. Поэтики Джойса : II Улисс [Электронный ресурс]. URL: <http://www.james-joyce.ru/articles/umberto-eco-poetiki-joyca6.htm> (дата обращения: 20.05.2025).

¹⁶⁵ Липовецкий М. Н. Постмодернизм в русской литературе. С. 56.

¹⁶⁶ Курицын В. Русский литературный постмодернизм. М. : ОГИ, 2000. С. 11.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Там же.

¹⁶⁹ Там же.

¹⁷⁰ Витгенштейн Л. Философские работы : в 2 ч. М. : Гнозис, 1994.

кризис «соцреализма» и постмодернистский поворот конца XX века), их результатом становится разрушение жанровых условностей и выдвижение на первый план экспериментов с языком.

Определение степени усвоения Пелевиным джойсовского принципа расщепления субъективного сознания предполагает исследование рецепции современным автором новой концепции письма ирландского писателя, ведущей, по убеждению С. С. Хоружего, к «...аналитическому, расчленяющему представлению человека. При-сущая прежней литературе “скульптурная” модель человека (“героя”) как объемной фигуры, как цельного характера фатально распадается и исчезает. С героем происходит истончение и рассечение, разложение на множество проекций и архетипов, которые получают независимую разработку и живут собственной жизнью»¹⁷¹. Поэтому в эпизоде «Цирцея» «...все аспекты блумовой личности отделяются и гипостазируются, становясь самостоятельными субъектами: Блум-мальчик, Блум-бабник, Блум-деятель, Блум-преступник... вплоть до “Блумумии”»¹⁷² (здесь гипостазирование понимается как обретение отвлеченными понятиями (качествами) самостоятельного существования). Джойсовское гипостазирование элементов единого субъекта научного познания – это один из первых этапов его антропологии, носящей «резко редуccionистский уклон» и ведущей в конечном счете к «обобщению», «универсализации» и «деперсонизации» человека¹⁷³.

Для выявления путей и методов усвоения Пелевиным джойсовского способа представления расщепленного субъективного сознания также привлекаются понятия из истории философии, которые служат наиболее надежными ключами к пониманию того, как переживание катастрофы и непредсказуемости стало и условием восприятия современности, и условием понимания художественных новаций в романе.

Сначала рассмотрим кризис понятия субъекта и его значимость для определения знания субъекта как надежного. Далее исследуем, как уже признанный в философии кризис субъекта привел к трансформации способов изложения, способов представлять знание, а значит, изменил и отношение романного вымысла и действительности.

¹⁷¹ Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. С. 178.

¹⁷² Там же.

¹⁷³ Там же. С. 179.

Наконец, рассмотрим, как были созданы концепции выхода из кризиса как сознания, так и выражения, и проанализируем продуктивность этих концепций для обновления формы романа, выделив из них те, которые связывают Джойса и Пелевина.

Проблематизация кризиса субъект-объектных отношений берет начало в европейской эпистемологической философской мысли XIX века. Немецкий философ Ф. Ницше выступал критиком бытующей в XIX веке метафизической трансценденции: «убив» Бога, он утвердил новую форму бытия как мира явлений, мира становлений. В мире Ницше реальность деонтологизирована, а связь человека с незыблемыми парадигмами бытия мыслится не через привычные порядки субъект-объектных отношений, которые Ницше считал внушенными грамматикой и бытовыми привычками, а через его волю и власть, которые каждый раз должны подвергаться спонтанной критике: «Прясть дальше всю нить жизни, и притом так, чтобы нить делалась все прочнее, – вот истинная задача»¹⁷⁴. Ницше утверждал, что главная ценность человека заключается в его способности оценивать, иначе говоря, выносить суждение независимо от прежних структур мышления, что и делает его точкой отсчета и мерилем всех ценностей. По мнению Джозефа Фелла, «задача Ницше – это задача великой культурной переоценки»¹⁷⁵, переоценки прежних привычек философского мышления, которые Ницше считал лишь прикрытием для властолюбия или обывательского разума.

Но вопрос о кризисе субъекта был поставлен еще раньше, в предэкзистенциальной традиции. С. Кьеркегор в противоположность системам немецкого идеализма (И. Г. Фихте, Ф. В. Й. Шеллинг, Г. В. Ф. Гегель), утверждавшим, что из позиции субъекта («Я» Фихте, «Мировой дух» Гегеля) может быть выведена вся философия, говорил, что на самом деле сам субъект оказывается лишь моментом становления, уникальным аспектом поиска недостижимой истины. «Как только бытие истины становится эмпирически конкретным, сама истина вступает в процесс становления и в свою очередь становится –

¹⁷⁴ Ницше Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей. М. : Культур. Революция, 2005. С. 367.

¹⁷⁵ Fell J. Heidegger and Sartre: an Essay on Being and Place. N. Y. : Columbia University Press, 1979. P. 15.

по умолчанию – согласованностью между мышлением и бытием»¹⁷⁶. Поэтому «объективное» знание непостижимо для человека (только для Бога как завершенного субъекта), но человеку экзистирующему все же доступна истина в виде моментального этического и религиозного знания, которое должно помочь ему осознать, что главная задача для него – это задача жить.

К концу XIX века стал очевиден «кризис наук», разрыв между действительным содержанием жизни человека и программами познания в отдельных науках. Далее попытки выхода из кризиса представления о едином субъекте познания были предприняты представителями марбургской школы неокантианства (Г. Коген, П. Наторп, Э. Кассирер). Внимание было смещено с программ познания на собственно сущность познания, которое и диктует человеку условия своего осуществления: «...вопрос, что убеждает познание в его объективной значимости, в его отношении к предмету, должен быть решен на почве самого познания, получить ответ в ясном свете разума при признании его условий и границ»¹⁷⁷. Поэтому человеческое познание всегда находится в состоянии постоянной незавершенности: с одной стороны, наше «объективное» знание весьма ограничено, следовательно, неистинно, а с другой, объект познания – продукт творческой деятельности нашего мышления, получающий материал из «первоисточника». В результате познание оказывается своеобразной практикой себя, способом для субъекта завершить себя в ответ на вызов бытия. Таким образом, философия неокантианцев стала основой зарождения феноменологии (Бrentано, Гуссерль), с развитием которой проблема кризиса субъекта научного познания вышла на новый уровень.

До исследований Brentано в философии главенствовала мысль об «ощущающем» свойстве сознания (элементарные частицы сознания – это дубликаты ощущений), но в труде «Психология с эмпирической точки зрения» (1874) философ показал, что психические акты не

¹⁷⁶ Кьеркегор С. Заключительное ненаучное послесловие к «Философским крохам». СПб. : Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2005. С. 207.

¹⁷⁷ Кассирер Э. Жизнь и учение Канта. СПб. : Университетская книга, 1977. С. 114 – 115.

равны актам восприятия, так как психический феномен имеет интенциональную природу (хотя равнозначность обоих актов для познающего субъекта не отрицалась). Тем самым позиция субъекта не может быть сведена к осуществлению некоторого объективирующего познания, но сама представляет собой некую установку, которая и проблематизируется философией.

Гуссерль, в отличие от Brentano, признающего материальность психической деятельности человека, утверждал, что интенциональность как смыслопорождающий акт сознания может существовать и без объекта познания, поэтому причинно-следственная связь между «“объективным” физическим бытием и бытием “субъективным”»¹⁷⁸ «противомысленна». В представлении Гуссерля «...трансцендентность физической вещи – это трансцендентность конституирующегося в сознании и связанного с сознанием бытия...»¹⁷⁹ С точки зрения Гуссерля (в отличие от Brentano и неокантианцев), философия ставит под вопрос и подвергает критическому пересмотру не только привычную систему научного знания, но и привычное понимание бытия, что также способствует проблематизации отношений между внутренней и художественной речью.

При этом в ряде философских программ начала XX века предпринимались попытки найти ту неотменяемую часть опыта, которая и позволяет говорить о реальности бытия, во всяком случае как конституирующего наше сознание. Французский философ А. Бергсон представил новый способ перцепции бытия – длительность: «...есть форма, которую принимает последовательность наших состояний сознания, когда наше “я” просто живет...»¹⁸⁰ Понятие длительности находит свое воплощение и в эстетических сферах, например в литературе (художественный прием потока сознания) и живописи (здесь оно стало решающим для отказа от прямой репрезентации в пользу переживания времени как напрямую связанного с достоверностью внутрен-

¹⁷⁸ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. С. 119.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память // Собрание сочинений. В 4 т. Т. 1. М. : Московский клуб, 1992. С. 93.

него опыта: «...от “растянутого момента” перехода состояний в живописи импрессионистов – до особенной темпоральности пространственно-временного становления в кубизме...»¹⁸¹). Такая «длительность», соотносящая внутренний опыт достоверности нашего знания и данное в ощущениях бытие человека во времени, затрагивает и литературную жизнь конца XIX века, которая представляла собой «переходы и брожения» (Б. Л. Пастернак). Пастернак отмечал, что символисты «...писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что так им хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность...»¹⁸²

Но «переходы и брожения» в реальности конца XIX – начала XX века происходили не только в литературе, они коснулись и других сфер науки и искусства. Итог всех этих смещений подвел французский историк науки Г. Башляр, для которого процессы в искусстве модернизма, новой науке XX века (теория относительности), и новом ощущении действительности (катастрофические переживания, вызванные мировыми войнами) были частью одной большой смены парадигм. Башляр выдвинул идею «эпистемологического разрыва» – концепцию развития науки, когда научное знание представляет собой не объективное отражение событий окружающего мира в непрерывном их накоплении, а ряд «взрывов», революционных сломов в понимании мира. По убеждению Башляра, «в ходе прогресса научного духа всегда проявляется разрыв между научным познанием и обыденным сознанием»¹⁸³, который и порождает новый способ познания, совершенствующийся в диалектическом контакте с предметами познания, трансформированными человеческой активностью.

Продолжателями принципа эпистемологического сомнения в проектировании «объективной» реальности, признававшими приоритет «эпистемологического разрыва» над способами конструирования

¹⁸¹ Духан И. Искусство длительности: философия Анри Бергсона и художественный эксперимент // Логос. 2009. № 3 (71). С. 189.

¹⁸² Пастернак Б. Л. Поль-Мари Верлен // Зарубежная поэзия в переводах Б. Л. Пастернака : сборник / сост. Е. Б. Пастернака, Е. К. Нестеровой. М. : Радуга, 1990. С. 543.

¹⁸³ Башляр Г. Рациональный материализм. Заключение. Познание обыденное и познание научное // Избранное. Т. 1. Научный рационализм. М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. С. 369.

субъекта познания, в англоязычной традиции были К. Поппер, Т. Кун; во франкоязычной – Ж. Делёз, М. Фуко, Л. Альтюссер, Ж. Деррида. Постмодернизм второй половины XX – начала XXI века, заявивший о смерти прежнего субъекта (субъекта, сконструированного привычками старых наук), принципиально отказывается от создания онтологии; по мнению Деррида, бытие мыслится как «трансцендентальное означаемое», как гиперреальность, как гипертекст. «Превращение культуры в текст – самое значительное событие, происходящее в ситуации постмодерна»¹⁸⁴, поэтому познание мира становится познанием текста, вмещающим в себя всю культуру, язык, социальные отношения и так далее и содержащим в себе «разрывы», т. е. различия и расхождения между выражением и содержанием, и позволяет осмыслить тот самый эпистемологический разрыв.

Наконец, новый угол зрения на проблему кризиса субъекта научного познания с попыткой осмыслить философское наследие XX века в постиндустриальную кибернетическую эпоху XXI века утверждает *weird*-философия. Термин *weird* – «причудливый, темный, сверхъестественный» – не имеет общепринятого перевода на русский язык. В работе *Old and New Weird* Б. Нойс и Т. С. Мерфи приводят краткую историю термина *weird* начиная от «поздневикторианского» и заканчивая *New Weird* (*The New Weird* – термин, введенный М. Дж. Харрисоном в 2003 году¹⁸⁵), который «...принимает более радикальную политику, рассматривая чужое, гибридное и хаотичное как подрывную деятельность различных форм нормализации власти и субъективности»¹⁸⁶. Основные представители направления *weird fiction* – наши современники: Г. Харман, Ю. Такер, Т. Мортон, Р. Нега-рестани, Д. Харауэй, К. Мейясу и др.

По итогам исследования современного американского писателя М. Циско, «*weird fiction* – это способ написания художественной литературы, который возникает из-за внутреннего различия религиозно-

¹⁸⁴ Уваров М. С. Смерть смерти: постмодернистский проект // Перспективы метафизики. Классическая и неклассическая метафизика на рубеже веков : материалы междунар. конф. (Санкт-Петербург, 28 – 29 сент. 1997 г.). СПб. : Изд-во Ин-та человека РАН, 1997. С. 21.

¹⁸⁵ Noys B., Murphy T. S. Introduction : *Old and New Weird* // *Genre*. 2016. № 49 (2). P. 118.

¹⁸⁶ *Ibid.* P. 125.

го, морализаторского и/или определенного рода философствования художественной литературы, когда создание причудливого становится самоцелью, а не средством для достижения цели (обычно это приводит к большему благочестию, большему послушанию и т. д.)»¹⁸⁷. Основные представители названного направления для Циско – Генри Джеймс («Поворот винта»), Уильям Хоуп Ходжсон («Невидимая вещь»), Джеральд Буллетт («Улица глаза»). В их произведениях взаимодействуют два основных понятия – «странность» и «судьба», которые и порождают новый сверхъестественный мир, похожий на виртуальный. «Странность» становится вызовом реальности и целостности мира, поэтому, когда с ней сталкивается человек, она отделяет его от привычного мира и становится его судьбой, меняя персонажа кардинально. Таким образом, «...странная история действует на читателя не как иллюстрация знакомого религиозного или метафизического представления о жизни или мире, а, скорее, как шокирующий отход от привычности как таковой»¹⁸⁸.

Исходя из такого понимания странного как гносеологически продуктивного, американский философ Бен Вудард интерпретировал появление литературы *weird fiction* как новый способ постижения основ реальности. В своих исследованиях он отверг весь категориальный аппарат Канта с защищающими мир от безумия всевозможными «границами» и предложил в качестве инструмента познания работу с текстом, где текст представляет собой «Великое Внешнее» по отношению к читателю, так как он находится «за границей», «извне».

В данном философском направлении постановка статуса субъекта речи под вопрос достигает кульминации. Г. Харман интерпретировал творчество Г. Ф. Лавкрафта с позиции философии «зазоров» (что нам представляется одним, на самом деле может быть двояким, и наоборот). Поэтому, например, дух идола Ктулху («Зов Ктулху» Лавкрафта) должен восприниматься как аллюзия на реальный объект: «В этом отношении Ктулху ничем не отличается от молотка, стула, атома или человека»¹⁸⁹. Здесь непредсказуемость бытия ставит под вопрос и статус субъекта, и

¹⁸⁷ Cisco M. *Weird Fiction. A Genre Study* [Электронный ресурс]. USA, NY, Bronx : CUNY Hostos Community College, 2021. URL: <http://library.lol/main/79198992EF2BD4459B521A72661F5F3B> (дата обращения: 11.05.2025).

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Харман Г. *Weird-реализм: Лавкрафт и философия*. Пермь : Гиле Пресс, 2020. С. 221.

привычные результаты познания, требуя постигать не столько закономерное, сколько непредсказуемое, «контингентное» (Мейясу).

Таким образом, полученные результаты позволяют уточнить следующие основные тезисы weird-философии XXI века:

1) человек не обладает монополией на то, чтобы быть разумным существом на земле: разумом могут обладать животные, стихии, вещи, закономерности, фантастические существа и фантомы воображения;

2) разумное поведение еще не является предсказуемым поведением: наоборот, разумное поведение может включать в себя сломы, разрывы, «контингентное», поэтому может существовать псевдо-разумное поведение, не отличающееся от поведения фантастических существ, в том числе вампиров;

3) weird (причудливое) следует из того, что мы никогда до конца не знаем степень разумности другого существа и не можем предугадать его дальнейшее поведение, поэтому вампир как сверхъестественное агрессивное существо в попытке поглотить все тело и кровь своей жертвы оказывается не просто героем отдельных сюжетов, но символом потребительского поведения вообще.

Серия произведений Пелевина, посвященных вампирам (Empire «V» (2006), «Бэтман Аполло» (2013)), вполне соответствует weird-философии не только развитием сюжетных линий, но и постановкой под вопрос объективной реальности, самих процедур познания и «шокирующим отходом от привычности как таковой». При этом данная философия в ее художественном представлении смыкается с антисциентизмом. *Антисциентизм – это философско-мировоззренческая позиция, подразумевающая негативное и отстраненное отношение человека к прогрессу и науке.* Для исследования влияния джойсовского антисциентизма на роман Пелевина Empire «V» за методологическую основу была взята монография С. Ф. Денисова «Антисциентизм: конфликтность и негативность», так как в ней «обосновывается идея наличия в каждой форме негативизма своего образа науки»¹⁹⁰, а выявленные «три вида антисциентизма: ирониче-

¹⁹⁰ Денисов С. Ф. Антисциентизм: конфликтность и негативность : монография. Омск : Изд-во ОмГПУ, 2013. С. 2.

ский, пророческий и нигилистический»¹⁹¹ – позволяют максимально детально проанализировать тексты Джойса и Пелевина.

Иронический антисциентизм¹⁹² свойственен модернистско-постмодернистской эстетике текстов Джойса и Пелевина, само представление авторами отношения героев к науке и знанию показано в пародийно-комическом ключе. Поэтому такой важный для каждого человека процесс, как обучение, буквально «вывернут наизнанку». Например, Бык Маллиган хочет обучить Стивена греческому пониманию красоты: «Как верно названо море у Элджи: седая снежная мать! Сопливо-зеленое море. Яйцещемящее море. Эпи ойнопа понтон. Ах, эти греки, Дедал. Надо мне тебя обучить»¹⁹³. Здесь Джойс ставит вопрос отношений художника и искусства, рефлексии художника не только по поводу искусства вообще, но и касательно собственного творчества. Поэтому у Джойса субъект познания превращается из творца, работающего с первозданной природой, в человека, работающего со всем вторичным, с «художеством по поводу другого художества» и – шире – с текстом и гипертекстом.

В романе *Empire «V»* «...обучение заключается в том, что вампир кусает ученика»¹⁹⁴. Здесь укус представлен как трансгрессия, переход границы возможного и невозможного (как эффект эпифании у Джойса), но только превращающий человека в вампира и переносящий его из мира живых в мир мертвых, из мира «объективной» реальности в мир симуляционного бытия, обращая в копию, в симулякр. Поэтому субъект познания у Джойса и Пелевина, отказывая науке в существовании, утверждает никчемность «ясного» сознания и невозможность познания «объективной» реальности ввиду отсутствия ее как «реального» объекта.

Пророческая форма антисциентизма представляет собой образ «Врага»¹⁹⁵, поэтому будущее может быть окрашено только в черные тона. В «Улиссе» Стивен, размышляя о судьбах «англичанки и итальянки» (Британской империи (англиканской церкви) и Римской апостольской церкви), приходит к мысли, что в итоге всех ожидает толь-

¹⁹¹ Там же. С. 8.

¹⁹² Денисов С. Ф. Указ. соч. С. 156 – 195.

¹⁹³ Джойс Дж. Улисс. С. 9.

¹⁹⁴ Пелевин В. *Empire «V»*. СПб. : Азбука-Аттикус, 2021. С. 13.

¹⁹⁵ Денисов С. Ф. Указ. соч. С. 196 – 238.

ко пустота: «Орды ересей в скособоченных митрах разбегаются нау-тек... <...> Неизбежная пустота ожидает их, всех...»¹⁹⁶ В этом эпизоде юный художник отрицает служение как Британской империи, так и Римской церкви, которые, по убеждению Эллманна, символизируют «тело и душу»¹⁹⁷. Поведение Стивена представляет собой сплошные отказы (отказ молиться за мать, отказ служить «англичанке и итальянке», даже отказ купаться с Маллиганом), что в целом являет собой отказ от духовного и физического очищения, выступая одной из форм негативизма субъекта познания.

В романе Пелевина *Empire «V»* пророчество может сбыться только после укуса вампира: «Ты вспомнишь всю свою жизнь. Язык будет знакомиться с твоим прошлым...»¹⁹⁸ Укус выступает как новый этап кризиса субъекта научного познания (укус как «великая культурная переоценка»¹⁹⁹), так как, с одной стороны, он открывает иные способы получения информации (через кровь укушенных), с другой – закрывает путь к классической науке и философии как устаревшим методам познания окружающей реальности.

Третий вид антисциентизма, по Денисову, – нигилистический²⁰⁰ (или кинический, т. е. отвергающий абстрактные идеи, направленный на изучение внутреннего мира человека). В романе «Улисс» мнение Стивена о Гамлете обозначил Маллиган: «Мы уже переросли Уайльда и парадоксы. <...> Он с помощью алгебры доказывает, что внук Гамлета – дедушка Шекспира, а сам он призрак собственного отца»²⁰¹. Упомянутый О. Уайльд как представитель модернизма отказывал современной ему реальности в первозданности (в «Улиссе» есть слово *shopsoiled* – «замусоленный в лавке»). Поэтому в опошленном мире лучшим способом выживания становится философия киников, нашедшая свое иронико-патетическое преломление в трудах Ницше о появлении «сверхчеловека», пародийная версия которого озвучена Маллиганом: «У меня нет двенадцатого ребра... Я Uebermensch (сверхчеловек)»²⁰².

¹⁹⁶ Джойс Дж. Улисс. С. 26.

¹⁹⁷ Ellmann R. Op. cit. P. 11.

¹⁹⁸ Пелевин В. *Empire «V»*. С. 13.

¹⁹⁹ Fell J. Op. cit. P. 15.

²⁰⁰ Денисов С. Ф. Указ. соч. С. 239 – 289.

²⁰¹ Джойс Дж. Улисс. С. 23.

²⁰² Там же. С. 28.

В романе Empire «V» нигилистический вид антисциентизма представлен крайней формой отказа человеку в попытках повлиять на свою жизнь, так как «...всеми нами управляет судьба»²⁰³. Единственный выход для субъекта познания – подчинившись судьбе, стать вампиром (карнавальным «сверхчеловеком» Джойса), получив сверхъестественную силу, использовать ее лишь для собственного блага.

Таким образом, джойсовский антисциентизм в пародийном представлении человека «сверхчеловеком» переосмысливается Пелевиным в трансформацию человека в вампира как агрессивного властного кровососущего существа в обществе потребления, а функция науки сводится лишь к деконструкции реальности и возвращению ее к первоосновам.

Однако деконструкция «объективной» реальности и антисциентизм способствуют лишь углублению кризиса единого субъекта познания, дробя его до бесконечности и собирая вновь. Свидетельства страсти к всеобщей множественности и сборности («желание всеобъемлющего образа отцовства», «“множественного” отцовства»²⁰⁴) присутствуют даже в биографии ирландского писателя: «Джойс чувствовал несоответствие между своим генетическим происхождением от беспутного отца и ортодоксальной матери, хотя и любил их, и своим творческим происхождением от Ибсена, Флобера, Данте и Д'Аннунцио. Не отрекаясь от своих настоящих родителей, они со Стивенем души не чаяли в тайне множественного происхождения»²⁰⁵. Поэтому в эпизоде «Цирцея» галлюцинации Блума «размножают» его сознание до бесконечности, материализуя каждое качество: Блум-ребенок («узкоплечий юноша в голубом элегантном оксфордском костюме...»²⁰⁶); Блум-ловелас (при виде Молли: «Он дышит глубоко, возбужденно...»²⁰⁷, по отношению к миссис Брин: «...пальцы его медленно скользят вдоль ее запястья...»²⁰⁸; Блум как представитель разных профессий («дантист», «Член Клуба Молодых Офицеров Армии и флота», «Лорд-мэр Дублина» и др.) вплоть до превращения в «Блумумию»²⁰⁹.

²⁰³ Пелевин В. Empire «V». С. 13.

²⁰⁴ Ellmann R. Op. cit. P. 5.

²⁰⁵ Ibid.

²⁰⁶ Джойс Дж. Улисс. С. 489.

²⁰⁷ Там же. С. 490.

²⁰⁸ Там же. С. 494.

²⁰⁹ Там же. С. 572.

Расщепление сознания Блума – это один из первых этапов «новой» антропологии Джойса, антропологии универсализации и деперсонификации. По мнению Хоружего, для того чтобы собрать нового человека, нужно дойти до основ прежнего, разложив его на «элементарные структуры»²¹⁰.

В романе Пелевина *Empire «V»* единый субъект познания «размножен», как и у Джойса, только с поправкой на weird-философию. Вампир представляет собой симбиоз «языка» и его носителя – человека. «Язык» имеет свойство менять носителя: «...где жил язык до того, как поселиться в человеке. <...> В этой огромной мыши...»²¹¹, но при этом «Нельзя сказать, что язык жил в Великой Мыши. Он был ею»²¹². Для вампиров «язык» – это вся «суть», «Это была как бы переносная флэш-карта с личностью...»²¹³ У Пелевина «язык» выступает как материализованный элемент вампирского сознания, как его альтер-эго, как скрытое желание неограниченной власти (Ницше) и элемент, дающий ему эту власть над миром и людьми, что вполне соответствует тому, как понимается контингентность, непредсказуемость языка и языковых структур в weird-философии. Отказываясь от объяснения языка как просто системы оппозиций и инструмента манипуляций в постмодернистской философии, weird-философия, настаивающая на «конце человеческой исключительности», видит в языке особый тип фантома, непредсказуемый генератор смыслов, определяющий вторжение не-человеческого (в том числе вампирского) в человеческое. Поэтому вампиры создают новую реальность с «героически-насильственной» культурой, в которой им нужно «...дойное животное... человек»²¹⁴. У Пелевина «место» человека в современной реальности представлено сообразно учению weird-философии, в которой он больше не «вершина пирамиды» – в иерархии других живых существ человеческий разум смещен с первого места. Вся человеческая культура за долгий исторический период доказала свою несостоятельность и непродуктивность, поэтому высшим

²¹⁰ Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. С. 179.

²¹¹ Пелевин В. *Empire «V»*. С. 167.

²¹² Там же. С. 168.

²¹³ Там же. С. 169.

²¹⁴ Там же. С. 170.

разумом на Земле становятся вампиры как итог «бесчеловечной» деятельности людей.

Постоянное разложение единого субъекта познания трансформирует и окружающую его реальность, превращая в субъективно-множественную: «...людям лишь кажется, что они ходят по поверхности шара и глядят в бесконечное пространство, а в действительности они живут внутри полой сферы, и космос, который они видят, — просто оптическая иллюзия»²¹⁵. Реальность для вампиров и людей лишь «отпечатки» их же собственных ощущений: «...мы живем не среди предметов, а среди ощущений, поставляемых нашими органами чувств»²¹⁶. Поэтому человеческий ум — это «...зеркало внутри этого полого шара»²¹⁷. В постмодернистской философии Пелевина реальность не может быть представлена как нечто целое и описана с помощью общих теорий, претендующих на единственно верное знание о мире. Поэтому в романе *Empire «V»* вампиры не стремятся построить новый мир или усовершенствовать старый, их девизом становится установка: «Спешите жить. Ибо придет день, когда небо лопнет по швам...»²¹⁸. Вектор вампирской философии направлен на деконструкцию, но понятую уже в духе *weird*-философии как вторжение некой не-человеческой «ярости», непредсказуемого контингентного развития событий, не зависящих от человеческого опыта и сознания, представляющих собой что-то вроде сбоя в безличной компьютерной программе.

Такой «сбой» ставит под вопрос саму систему субъект-объектных отношений: «...ум “Б” является одним из объектов ума “А”. И те фантазмы, которые он производит, воспринимаются умом “А” в одном ряду с фотографиями внешнего мира»²¹⁹. Здесь у Пелевина на первый план выходит гиперреальность (гипертекст) как результат виртуальной симуляции «объективной» действительности. Поэтому если вся реальность — это текст, то познание его представляет собой бесконечное количество его интерпретаций «размножен-

²¹⁵ Пелевин В. *Empire «V»*. С. 171 – 172.

²¹⁶ Там же. С. 172.

²¹⁷ Там же.

²¹⁸ Там же. С. 412.

²¹⁹ Там же. С. 173.

ным» сознанием субъекта научного познания, который в итоге и порождает субъективно-множественную реальность.

Однако такая субъективно-множественная реальность у Пелевина, как и у многих постмодернистов, не является устойчивой, а подвергается все большей энтропии, одним из источников которой выступает роман «Улисс». Если в эпизоде «Цирцея» Джойс представляет «театр личности» (Блум), то в «Итаке» – уже «ее аналитическое разложение» (Блум и Стивен)²²⁰. Описывая эпизод «Итака», Джойс утверждал, «...что он производит “математико-астрономико-физикомеханико-геометрико-химическую сублимацию Блума и Стивена...”»²²¹ Если понимать сублимацию как процесс преобразования «либидо» в социально-продуктивные результаты (З. Фрейд), то слияние и разложение Стивена и Блума не становятся первозначимыми, так как представляют собой универсальный (единый) субъект научного познания: «Какие два темперамента они индивидуально представляли? Научный. Художественный»²²². И хотя Стивен и Блум, например, воображают разные сцены, навеянные общей беседой, они все же происходят в одном и том же отеле «Куинз»²²³. И на вопрос: «Отнес ли он эту омонимию за счет осведомленности, или совпадения, или интуиции?»²²⁴ ответ такой: «Совпадения...», но «...которые не были рассказаны, однако подразумевались существующими...»²²⁵ Здесь представлено полное расщепление сознания единого субъекта научного познания, каждый элемент которого гипостазирован, поэтому окружающая действительность воспринимается обрывисто и мозаично (например, только через зрительные ощущения (у Стивена) или слуховые (у Блума), которые должны быть одновременными, но они «были квазиодновременные»). Поэтому на вопрос: «Какое предложение сделал ноктамбулическому Стивену диамбулический Блум...?»²²⁶ получаем ответ о сомнамбулическом сознании «Стума» и «Бливена», для которых возможность познания «объективной» реальности тож-

²²⁰ Джойс Дж. Улисс. С. 1027.

²²¹ Там же. С. 1030.

²²² Там же. С. 691.

²²³ Там же. С. 693.

²²⁴ Там же.

²²⁵ Там же.

²²⁶ Там же. С. 704.

дественна возможности познания сна, т. е. априори невозможна. И обращение Блума к зеркалу с вопросом: «Какое сложное и асимметричное отражение в зеркале привлекло затем его внимание? Отражение одинокого (самосоотносительно) изменчивого (иносоотносительно) мужчины»²²⁷ представляет собой лишь результат когнитивной работы его мозга, способного замещать реальных людей на гипостазированные элементы собственного «я», тем самым превращая единый субъект научного познания во множество редуцированных элементов.

В романе Пелевина *Empire «V»*, как и ранее у Джойса, единый объект познания также разложен и гипостазирован, но уже в соответствии с учениями weird-философии, где человеческое, звериное и монструозное – это контингентные моменты одной и той же энтропии, распада языка и расщепления сознания. Поэтому «Комар» из стиха Митры превращается в человека, затем в вампира, а позже и в саму богиню Иштар («Комар» равен «князю мира сего»: «Комар... будь он человеком, он был бы – герой»²²⁸). Если сама действительность романа *Empire «V»* – это гиперреальность (гипертекст), то гипостазированные части трансформируются и взаимопревращаются в симулякры, а возможность их познания сводится к их пониманию через другие тексты, которые интерпретируются через следующие, и так до бесконечности.

Но обитатели мира бесконечных интерпретаций Пелевина (вампиры) крайне агрессивно настроены не только к человеку, но и к себе подобным. Гибель любого представителя кровососущего рода не вызывает ни капли сострадания у сородичей, а представляется как великое служение общему делу, поэтому смерть Митры остается практически незамеченной: «...Митра ушел навсегда, и это грустно. До самой последней секунды он ни о чем не догадывался»²²⁹. Также ни о чем не догадывалась и Гера, никого не интересовало ее желание/нежелание перевоплощения в богиню Иштар, что в очередной раз утверждает агрессивно-потребительское поведение вампиров. Но в пелевинских парадигмах реальности наличие большой доли хаоса не отрицает четкой иерархической структуры власти, поэтому когда по-

²²⁷ Джойс Дж. Улисс. С. 718.

²²⁸ Пелевин В. *Empire «V»*. С. 393.

²²⁹ Там же. С. 405.

стоянно меняющемуся вампирскому миру понадобился новый бог, точнее богиня Иштар, то для ее перерождения все разрозненные гипотазированные элементы (расщепленный субъект научного познания) вновь собрались в единый субъект, ощущающий себя «...носовой фигурой огромного корабля...»²³⁰ Но это уже не субъект опыта, а субъект события, по отношению к которому любой опыт оказывается частным.

В итоге, если в конце эпизода «Итака» вновь собранный Блум получает имя «Всякий-и-никто» – универсальный деперсонализированный общечеловек, то истолкование облика Иштар у Пелевина представляет собой такой дискурс, который может быть интерпретирован только с помощью других дискурсов, в том числе и дискурса романа «Улисс». Поэтому джойсовский расщепленный субъект научного познания переосмысливается Пелевиным в такой субъект познания, который даже не может быть признан существующим, так как отрицание субъект-объектных отношений доказывает, что исследуемое явление не может быть исследовано никем, кроме субъекта познания, т. е. самого себя, таким образом становясь своеобразным мифическим «уроборосом» как репрезентацией бесконечно циклической природы жизни в бесконечно множественной реальности. Этот субъект вполне отвечает представлению о множественности в современной weird-философии, множественности опыта как структурного условия утверждения какого-либо бытия.

Доказывается, что Пелевин, переосмысливая джойсовскую традицию понимания кризиса субъекта научного познания в категориях, соответствующих weird-философии, создает новых персонажей, способы высказывания которых определяет фантомный генератор смыслов, поэтому в человеческие языковые структуры вторгаются нечеловеческие (вампирские) паттерны, производя экспансию и интерференцию. Но даже всемогущие вампиры в романе Пелевина Empire «V» лишены возможности влиять на ход событий, всем управляет «судьба» (контингентность в weird-философии), а персонажи – симулякры в симулятивной реальности, где смерть любого лишь механический сбой в компьютерной программе. Поэтому в субъективно-множественной реальности Пелевина разрушительная сила вампиров

²³⁰ Пелевин В. Empire «V». С. 404.

направлена на обеспечение возможности разрыва границ опыта и достижение трансгрессии (сродни джойсовской эпифании) как способа сделать невозможное возможным.

Таким образом, можно утверждать, что исследование способов построения литературных реальностей у Джойса и Пелевина позволило выявить общие закономерности в их структуре, доказывающие рецепцию традиций ирландского автора современным русским писателем.

Схожие с Джойсом формы построения литературной реальности выявлены и в структуре романа Пелевина S.N.U.F.F. В романах «Портрет художника в юности» и S.N.U.F.F. формирование личности художника основано на опыте методической саморефлексии, соединенной с феноменологией переживаний как гносеологическим принципом. Благодаря постоянной саморефлексии в соединении с интенциональностью чувств героев становится возможным создание новой литературной действительности, в которой реальность и иллюзорность становятся функционально неразличимы. Такое функциональное неразличение реальности/иллюзии создает познающего субъекта нового типа, заданного интенциональным отношением к происходящему.

Еще один общий способ построения литературных реальностей у Джойса и Пелевина – применение схожей техники письма. Исследование способа преобразования джойсовского отстраненного отношения к прогрессу в романе «Улисс» в пародийно-комический антисциентизм романа Пелевина Empire «V» позволило выявить, что художественный прием, отражающий специфику расщепленного сознания героев романа Пелевина Empire «V», развивает джойсовскую традицию понимания кризиса субъекта научного познания с учетом weird-философии XXI века. Результатом переосмысления Пелевиным джойсовских принципов расщепления сознания субъекта научного познания становится новый субъект действительности с размноженным сознанием, способный создавать субъективно-множественные реальности (в пелевинской текстовой реальности – гипертекст). Доказывается, что такой субъект действительности нового типа представляет собой итог трансформации Пелевиным джойсовского приема гипотазирования моментов научной достоверности. Поэтому интерпретация таких персонажей может быть осуществлена только в рамках субъект-объектных отношений, свойственных художественной литературе.

Глоссарий

1. ***Weird fiction*** – это способ написания художественной литературы, который возникает из-за внутреннего различия религиозного, морализаторского и/или определенного рода философствования художественной литературы, когда создание причудливого становится самоцелью, а не средством для достижения цели (обычно это приводит к большему благочестию, большему послушанию и т. д.).

2. ***Антисциентизм*** – это философско-мировоззренческая позиция, подразумевающая негативное и отстраненное отношение человека к прогрессу и науке.

Список рекомендуемой литературы

1. Джойс, Дж. Портрет художника в юности / Дж. Джойс // Дублинцы : рассказы ; Портрет художника в юности : роман / Дж. Джойс. – М. : ЗнаК, 1993. – С. 205 – 445.

2. Джойс, Дж. Улисс / Дж. Джойс ; пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. – М. : АСТ, 2019. – 1056 с. – ISBN 978-5-17-111343-8.

3. Пелевин, В. Empire «V» / В. Пелевин. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2021. – 416 с. – ISBN 978-5-389-10814-1.

4. Барт, Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.

5. Башляр, Г. Рациональный материализм. Заключение. Познание обыденное и познание научное / Г. Башляр // Избранное. Т. 1. Научный рационализм. – М. ; СПб. : Университетская книга, 2000. – 395 с.

6. Харман, Г. Weird-реализм : Лавкрафт и философия / Г. Харман ; пер. с англ. Г. Коломийца и П. Хановой. – Пермь : Гиле Пресс, 2020. – 258 с.

7. Cisco, M. Weird Fiction. A Genre Study [Электронный ресурс] / M. Cisco. – USA, NY, Bronx : CUNY Hostos Community College, 2021. – URL: <http://library.lol/main/79198992EF2BD4459B521A72661F5F3B> (дата обращения: 11.05.2025).

Вопросы и задания

1. Как вы понимаете термин «новая антропология» Джойса? Как это выражено в романах Джойса «Улисс» и Пелевина Empire «V»?

2. Каким образом «эпистемологический разрыв» Башляра заложил основы новых субъективно-множественных художественных реальностей в творчестве Джойса и Пелевина?

3. Как в романе Пелевина Empire «V» трансформируется идея Ницше о «сверхчеловеке»? Почему в романе Пелевина человек превращается в вампира – агрессивное властное кровососущее существо в обществе потребления, а функция науки сводится лишь к деконструкции реальности и возвращению ее к первоосновам?

4. Как Пелевин трансформирует и развивает идею антисциентизма Джойса в своих произведениях?

Глава 4. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ФИЛОСОФСКИХ ВОПРОСОВ ДЖОЙСОМ И ПЕЛЕВИНЫМ

4.1. Страх перед адом в романах Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и В. О. Пелевина «Непобедимое солнце»

По мере того как литература отдаляется от психологизма XX века, страх перестает быть частной психологической ситуацией и углубляется в более древние конфигурации, приобретая два измерения (этическое и экзистенциальное) со своими формами смыслопорождения. Исследование подобного схождения этих измерений и конфигураций у двух писателей разных эпох – Джойса и Пелевина – проводится на материале произведений «Портрет художника в юности» и «Непобедимое солнце».

Тематизация страха как отдельного конструирующего внутреннюю жизнь момента опыта впервые была философски обоснована С. Кьеркегором в трудах «Страх и трепет» (1843) и «Понятие страха» (1844). Датский философ подходил к страху не как к эмоции, а как к одной из функций бытия, направленной на сознание человека, разделяя при этом понятия боязни и страха: «...понятие страха... совершенно отлично от боязни...»²³¹ Причиной страха он называл «Ничто» – глубинные силы, ощущение присутствия которых свойственно человеку уже с младенчества. Тем самым страх оказывается одним из мировых экзистенциалов.

Термин «экзистенциал» был впервые введен М. Хайдеггером и определялся им как единое онтологическо-бытийное существование индивида: «...мы называем бытийные черты присутствия экзистенциалами. Их надо четко отделять от бытийных определений неприсутствиеразмерного сущего, которые мы именуем категориями»²³². Экзистенциал, с точки зрения философа, представлял собой бытийность / модус экзистенции (экзистенция как неналичное бытие индивида), априорный вид человеческого существования. Хайдеггер продолжил идею Кьеркегора о метафизическом происхождении человеческого страха, сделав страх одним из основных экзистенциалов человеческо-

²³¹ Кьеркегор С. Понятие страха. М. : Академический проект, 2014. С. 59.

²³² Хайдеггер М. Бытие и время. М. : Ad Marginem, 1997. С. 44.

го бытия. Немецкий философ вслед за своим датским коллегой представлял экзистенциальный страх человека не как боязнь чего-то конкретного, а как страх перед самим бытием (бытие-в-мире), который обосновывает и другие экзистенциалы – свободу, одиночество, тоску и подобные, приводящие к бытию-к-смерти. В различные исторические периоды, начиная с Античности, экзистенциальный метафизический страх (в отличие от эмпирического) трактовался как страх перед «Ничто», страх перед адом, страх Божий, страх смерти – несомненно, с присущими каждому экзистенциалу особенностями, свойственными лишь ему.

Связь страха, религиозных убеждений и мудрости известна с глубокой древности. Описанный Пелевиным в романе «Непобедимое солнце» исторический период (III – IV века н. э.) чаще всего называют периодом эллинистически-римской культуры, характеризуя его как время религиозного эклектизма и крушения надежд. Несмотря на видимое благополучное положение дел в клонившейся к закату Римской империи, люди все меньше чувствовали себя в безопасности и пытались найти смысл жизни и освобождение от страха в различных философских и религиозных системах.

Историки (начиная с книги Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи») называют времена правления римских императоров Каракаллы и Элагабала (III век н. э.) периодом упадка античной цивилизации (победа аграрного хозяйства над торговлей, распад торговых связей и др.). Но за этими процессами стояли более глубокие, связанные со всесторонним кризисом античного мира, который, по убеждению Гиббона, в первую очередь объясняется распространением христианства – религии смирения и всепрощения, дискредитирующей римские социальные добродетели, «кодекс чести» римских императоров и т. д.

Концепция Гиббона была основана на четком противопоставлении Античности и христианского Средневековья, но благодаря трудам Э. Р. Курциуса, Э. Ауэрбаха и других исследователей граница между античным и средневековым становилась все более размытой. В 1971 году вышла монография П. Брауна «Мир поздней Античности», которая окончательно изменила вектор изучения исторического периода со II по VII век: «...перед читателем представала не исключительно христианская империя, но очень неоднородное и поликон-

фессиональное образование...»²³³ Так утвердился новый термин «поздняя Античность»²³⁴, обозначающий не упадок классической Античности, а глубочайший интерес к исследованию влияния искусства и религии на социум и утверждающий это влияние как определяющее новое самосознание. «Поздняя Античность» – это особая переходная эпоха, включавшая в себя как глубочайшие кризисы, так и способы их преодоления.

Таким образом, выделение переходной эпохи и переходности как свойства культуры в течение долгого периода позволило осмыслять страхи уже не как симптом или обстоятельство, но как часть духовной жизни этой эпохи.

В период поздней Античности в связи с расширением ойкумены и изменением представлений об античном космосе (его разрушении) страх как сугубо внешняя угроза вступил в пределы феноменологической топики человека. Поэтому изменился способ борьбы с ним: от античного представления бессмертия как безграничной памяти – к катарсису как очищению души состраданием (например, состраданием античной трагедии).

В Средние века в Европе (в период с XIII по XVIII век) рост страха в обществе усиливали исторические события (Столетняя война, эпидемии чумы и др.). Современный французский историк Ж. Делюмо в своем труде «Ужасы на Западе» указывал на рост уровня страха в эпоху Великих географических открытий, когда мир стал слишком большим и поэтому непредсказуемым. Тем самым позднее Средневековье напоминало позднюю Античность, где «...новое самосознание было основано на обостренном чувстве незащищенности человеческой жизни...»²³⁵

Поэтому в Средние века и Новое время философская проблема экзистенциала страха перед адом прежде всего интерпретировалась через призму евангельских положений протестантизма («Страх Господень – источник жизни, удаляющий от сетей смерти» (Прит.

²³³ Ващева И. Ю. Концепция поздней античности в современной исторической науке // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2009. № 6 (1). С. 224.

²³⁴ Brown P. The world of Late Antiquity. From Marcus Aurelius to Muhammad. London : Thames and Hudson, 1971. 216 p.

²³⁵ Делюмо Ж. Ужасы на Западе. М. : Голос, 1994. С. 229.

14:27)), которые позволили трактовать страх перед адом как страх Божий.

Евангелисты представляли проблему страха перед адом в двух линиях развития: 1) страх физической смерти; 2) страх за свою душу, или страх Божий, т. е. страх, обозначенный любовью к Богу как благочестие. В связи с этим тема благочестия, актуализованная протестантизмом и барочной мистикой, нашла продолжение в трудах Гегеля, который стремился показать историю как реализацию Мирового духа, а значит, как ситуацию, где страх Божий, само присутствие Суда и непосредственной цели истории определяют ход конкретных исторических событий. Гегель представлял страх Божий как предпосылку истинной любви, где «...душа обретает истинную свободу»²³⁶. Поэтому в периоды Средневековья и Нового времени трактовка страха перед адом как божественного благоговения (Евангелие) или как «истинной свободы» (Гегель) позволяла преодолевать страх и примирять человека с ним.

В обществе XXI века, как и в предыдущие века, страх ада/смерти остается постоянным спутником человека. Один из основных теоретиков постмодерна Ж. Бодрийяр утверждал, что смерть из реальной и неотвратимой превратилась в смерть-игру, в симулякр. Поэтому в постмодернистском мире происходит смешение живого и мертвого: «Вся наша техническая культура занята созданием искусственной среды смерти»²³⁷. Настоящая же смерть «вынесена за скобки» (подразумевается вынесение из зоны сакрального бытия в профанное), на нее наложено табу. Поэтому современный человек максимально устраняет страх перед адом из повседневной жизни, используя весь свой ментальный потенциал (позитивную свободу), что, однако, не делает чувство страха менее глубинным, так как именно позитивная свобода и порождает страх (Кьеркегор интерпретировал этот страх как реакцию человека на предоставленную ему свободу выбора, как реакцию на «Ничто»).

Позитивная свобода XXI века представляет собой итог глубоких философских сдвигов начала XX века (кризис позитивизма и зарождение неопозитивизма), послуживших источниками зарождения фе-

²³⁶ Гегель Г. В. Ф. Лекции по философии религии (Ч. 1) // Философия религии. В 2 т. Т. 1. М., 1976. С. 320.

²³⁷ Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть. М. : Добросвет, 2000. С. 312.

номенологической философии Гуссерля. Ключевой метод исследования страха перед адом в романах Джойса и Пелевина – феноменологическая редукция, или эпохé, которая «...полностью закрывает от меня любое суждение о пространственно-временном существовании здесь»²³⁸ Но, учитывая, что страх перед адом для человеческого разума – это «нечто», тогда любой психический акт, направленный на работу с ним, делает наше сознание интенциональным. Интенциональность – одна из важнейших функций человеческого сознания, представляющая собой сознание о чем-либо. Таким образом, феноменология Гуссерля позволяет вычленивать сознание, а не психологию героев романов Джойса и Пелевина и исследовать экзистенциал страха перед адом в ключе интенционального анализа, представляющего страх не просто как эмоцию, а как фактор переживания актуальных событий, восприятия истории в ее событийности, постоянной переходности, а не просто в уроках и предупреждениях.

По убеждению А. Б. Борунова и Е. В. Шерчаловой, Пелевин переносит канву мифа в современность: «...для него характерно обыгрывание... мифологем действительности, а также архаических мифологических сюжетов»²³⁹. Постмодернистское обыгрывание как позднеантичного, так и христианского мифов в романе «Непобедимое солнце» трансформирует глубинный человеческий страх перед адом в «бесформенное совершенство по ту сторону всякого опыта»²⁴⁰, где у автора экзистенциалистская тематика перевешивает христианскую. В данном случае Пелевин как постмодернист обращается к прежним христианским и не только формам страха, чтобы преодолеть экзистенциалистский «большой нарратив» и показать, что страх выступает не просто экзистенциалом существования, но условием персонализации опыта в деперсонализированном постмодерном мире. Здесь персонализм Пелевина образует некоторый вектор идентификации, который актуален и в постмодерное время как способ опознавания себя среди множества «актеров», среди которых для постмодернизма важен прежде всего язык как первая персона.

²³⁸ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. С. 73.

²³⁹ Борунов А. Б., Шерчалова Е. В. Авторский миф в современном постмодернистском романе // Филологический класс. 2021. Т. 26, № 3. С. 12.

²⁴⁰ Пелевин В. Непобедимое солнце. М. : Эксмо, 2021. С. 641.

Для исследования связи образа проектора Sol Invictus в тексте Пелевина с древнеантичными верованиями в силу «камня солнца» обратимся к статье А. Г. Кифишина «Геноструктура догреческого и древнегреческого мифа»: «В... третьем мире преисподней происходила какая-то гибель реального мира... с дальнейшим возрождением его в виде каменного столба... увенчанного диском солнца...»²⁴¹ В романе «Непобедимое солнце» «Sol Invictus – это объект, создающий всю нашу реальность»²⁴², «Названий у него много... <...> ...Другое – “фонарь Платона”»²⁴³. Проектор «Непобедимое солнце» у Пелевина представляет собой аллюзию к философской аллегории мифа «О пещере» Платона, утверждающей иллюзорность познания человеком реальности. Отсюда следует, что и страх перед адом в иллюзорной реальности может быть только проекцией нездешнего мира, которая связывает героев и события древней Античности с поздней, отводя представителям последней лишь роль изображений, «узоров на шелке».

Поэтому, когда маленький Варий спускается по лестнице, «...где стояла мраморная статуя львиноголового человека, обвитого змеями»²⁴⁴, читателю сразу представляются древнеантичные чудовища: например, один из обликов горгоны Медузы («...фронтальная архаическая маска, соединяющая черты несоединимого – солнечного диска и льва – в обрамлении развевающихся змей»²⁴⁵) или Химеры – чудовища с головой льва, телом козы и хвостом змеи. Здесь страх перед адом у Вариия, с одной стороны, обоснован возможным нарушением родовых табу и сложившегося миропорядка (Медуза как посредник между людьми и богами²⁴⁶) – таким способом античные философы пытались уменьшить страх перед хаосом. С другой стороны, в позднеантичный период страх начинает визуализироваться, переходить из сакральной сферы в профанную, становясь более понятным и «одомашненным». Поэтому страх перед адом, принадлежащий про-

²⁴¹ Кифишин А. Г. Геноструктура догреческого и древнегреческого мифа // Образ-смысл в античной культуре / под общ. ред. И. Е. Даниловой. М. : Внешторгиздат. 1990. С. 29.

²⁴² Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 366.

²⁴³ Там же. С. 367.

²⁴⁴ Там же. С. 290.

²⁴⁵ Савостина Е. А. Фронтон архаического храма: образ универсума – Медуза Горгона // Образ-смысл в античной культуре. М. : Внешторгиздат. 1990. С. 136 – 137.

²⁴⁶ Там же. С. 134 – 150.

фанному бытию, все отчетливее приобретает черты культурологического плана, становясь символом культуры позднеантичного социума.

Но Рим III века, представляющий собой поликонфессиональное общество, пытался побороть страх перед адом не только при помощи демонов и олимпийских богов, но уже и при помощи сильного, хотя и подспудного влияния христианства. Поэтому жена Вария Аквилия, втайне принявшая христианство, после смерти мужа начинает молиться Христу, призывая, «...чтобы настало тысячелетнее царствие Христа»²⁴⁷. И с его наступлением древне- и позднеантичные методы преодоления страха перед адом начинают трансформироваться в христианские.

Христианский ад в представлении Стивена, героя романа Джойса «Портрет художника в юности», в одном из метафорических обликов также подобен пещере (аллюзия к Платону): «Он медлил в страхе... <...> ...словно у входа в какую-то темную пещеру»²⁴⁸, поэтому страх перед адом для него, с одной стороны, страх перед темным замкнутым, ведущим в бесконечную мглу миром теней (как и в позднеантичный период), а с другой – страх Божий, благодаря чему «...душа его как будто вздыхала и, вздыхая, карабкалась вместе с ним, поднимаясь наверх из вязкой мглы»²⁴⁹. Но душа Стивена была подвержена и иным страхам: он боялся «собак, лошадей, огнестрельного оружия...»²⁵⁰. Его страхи очень биографичны, так как отражают фобии самого автора: «Гроза как носитель божественной силы и гнева так глубоко тронула воображение Джойса, что до конца своей жизни он дрожал от этого звука»²⁵¹. Поэтому, учитывая тот факт, что Джойс воспитывался, по его собственным словам, в «католической Ирландии» («Когда друг спросил его, почему он так взволнован, он ответил: “Ты не был воспитан в католической Ирландии”»²⁵²), страх перед адом у Стивена можно также трактовать, опираясь на учения Августина Блаженного «О граде Божьем», с которым сам Джойс был знаком с юности.

²⁴⁷ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 638 – 639.

²⁴⁸ Джойс Дж. Портрет художника в юности. С. 328.

²⁴⁹ Там же.

²⁵⁰ Ellmann R. James Joyce. New York ; Oxford ; Toronto: Oxford University Press, 1982. P. 25.

²⁵¹ Ibid.

²⁵² Ibid.

Аврелий Августин писал о двух видах любви, которые служат фундаментом для двух градов: «Града небесного» (праведников), обоснованного верой и любовью к Богу, и «Града земного» (нечестивцев) с любовью ко всему мирскому и к самому себе. Душа Стивена мечется между добром и злом: первое искреннее раскаяние в совершенном грехе блуда дает ему лишь временное успокоение, переходящее в новый страх, что он покался не из любви к Богу, а только из-за ужаса перед преисподней: «Может быть, та первая, поспешная исповедь, вырванная у него страхом перед преисподней, не была принята?»²⁵³

Свое возможное служение священником Стивен представлял очень по-книжному: «...как на картинках в детском молитвеннике...»²⁵⁴ Здесь у Джойса, как и в позднеантичной Римской империи, социальные фобии трансформируются в религиозные культы и символы искусства, но, в отличие от Рима III века, христианство становится доминантной религией, а чувственное ощущение страха перед адом превращается в страх Божий как возможность обретения Рая. Таким образом, если Римскую империю III века можно представить «Градом земным», то католическая церковь XIX века стремилась к «Граду Божьему».

Страх человека XXI века перед адом отличается от средневекового возможностью позитивной свободы, наравне с которой, по убеждению А. Ю. Каширина, «Страх же делает все дробным фрагментарным, а вернее сводит “неопределенность” (неопределенность как эрзац “свободы”), открытость реальности к некоторому конкретному единичному, сингулярному и потому тотально-непререкаемому, диктующему, приказывающему»²⁵⁵. Поэтому героиня романа «Непобедимое солнце» Саша и пытается утвердить этот «эрзац свободы» при встрече с богами: «Я увидела богов... бесконечно древние вихри воли, воронки...»²⁵⁶ И хотя страх перед воронками (перед адом) у Саши сродни страху Элагабала и Стивена перед великим «Ничто» (темная бездна, пещера), он все же отличается меньшей от него зависимостью (вероятно, весьма субъективной). Подобный вывод позво-

²⁵³ Джойс Дж. Портрет художника в юности. С. 345.

²⁵⁴ Там же. С. 350.

²⁵⁵ Каширин А. Ю. Страх как культурная экзистенция современной мифологии // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2018. № 2 (26). С. 88.

²⁵⁶ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 670.

ляют сделать исследования американского философа У. Джеймса, который, изучив человеческое «ощущение реальности», утверждал, что источник реальности – субъективен (W. James. The Principles of Psychology). Поэтому вся окружающая действительность для Саши – это субъективное представление ее сознания о ее же эмоциональной и психической деятельности, что и порождает возможность появления множественности субъективных реальностей. Вследствие этого одно из представлений Сашей действительности в виде скатерти указывает на иллюзорное римское искусство, где архитектурные и театральные иллюзии превращались в реальные смерти – кровавые зрелища на сцене: «Что может произойти с нарисованным на скатерти городом, когда скатерть сворачивают? Нарисованные жители испытают нарисованный ужас... Это было и страшно, и смешно»²⁵⁷. Так, карнавализация (по М. М. Бахтину) как языковая игра осовременивает понятие страха перед адом и, следовательно, его преодолевает.

По убеждению Г. А. Жиличевой, «...в большинстве нарративов Пелевина используется мотив ухода из изображаемого хронотопа... Искомая “позиция внаходимости” предваряется эпизодами написания текстов...»²⁵⁸ В романе «Непобедимое солнце» главные герои вырываются из «реального» хронотопа с помощью не только написания текста (интернет-дневник блондинки), но и сакральных предметов (маски Каракаллы, проектор Sol Invictus и др.). Реальность романа Пелевина, представленную в виде скатерти, можно соотнести с джойсовским видением праведной жизни как «картинки в детском молитвеннике», где обозначенные культурные коды, с одной стороны, как и в позднеантичный и средневековый периоды, служат способами преодоления страха, а с другой, Пелевин дает своей героине возможность самой «творить» не только альтернативные вселенные, но и миры внутри «нашей» реальности. Поэтому нанесенная Сашей на плечо татуировка служит доказательством ее «миротворения»: «Это был стилизованный лев. Татуировка»²⁵⁹. Существенно, что этот лев является не символом грозного древнего бога или змея, а ручным и домашним знаком искусства, чей новый облик сотворен уже самой героиней.

²⁵⁷ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 665.

²⁵⁸ Жиличева Г. А. Эпизоды текстопорождения в нарративной организации романов В. Пелевина // Новый филологический вестник. 2021. № 2 (57). С. 85.

²⁵⁹ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 677.

Хотя чувства страха перед адом и смертью схожи по характеру отдельных переживаний, все же существует ряд особенностей, присущих непосредственно экзистенциалу страха смерти. В романе Пелевина волхвы просят Элагабала: «Заверши мир! ...Освободи единую душу из плена!»²⁶⁰ Этот призыв представляет собой аллегория понимания тела как темницы души (отсылка к философии неоплатонизма и митраизма), поэтому позднеантичный император и решается ее освободить. А его танец перед камнем, с одной стороны, может быть расценен как жертвенное самоубийство (в Риме III века н. э. гладиаторские бои носили погребально-агонистический характер²⁶¹), а с другой – танец становится одним из способов снятия массовых фобий в обществе; ритуалом, позволяющим выйти за пределы реальности и познать вечность; возможностью стать «новым эоном».

В христианском Средневековье и Новом времени страх смерти уже невозможно преодолеть позднеантичными способами. В философской мысли бытует новое понимание страха смерти не только как божественного благоговения, но и как «истинной свободы» (Гегель). Поэтому Стивен на проповеди о Страшном суде ощутил, как «...проблески страха обратились в ужас, когда хриплый голос проповедника дохнул смертью на его душу»²⁶². Вера Стивена уменьшается с каждым днем, он понимает, что никогда не достигнет Царства Божьего: «Нет спасения! <...> Он... умирает»²⁶³, впереди только «...пустота, ничто»²⁶⁴. Но Джойс не отпускает свой роман в бытийное ничто, всегда оставляя своим героям возможность выбора, и Стивен делает свой выбор, трансформируя религиозные истины в художественные. Душа Стивена трансцендирует за пределы христианских догм и переходит в эстетическую стихию, как и ранее душа Элагабала в стремлении покинуть Рим и стать новым эоном. В отличие от позднеантичного императора, готового ради своей цели раствориться в великом «Ничто», Стивен поэтапно выписывает свой собственный портрет художника. И именно этот «индивидуальный изгиб» художника-творца через столетие проявится у героини романа Пелевина.

²⁶⁰ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 594.

²⁶¹ Ляпустина Е. В. Римские зрелища, или кое-что о самосознании личности и общества // Одиссей. Человек в истории. 1998. М. : Наука, 1999. С. 8 – 25.

²⁶² Джойс Дж. Портрет художника в юности. С. 306.

²⁶³ Там же. С. 307.

²⁶⁴ Там же. С. 333.

Возникновение творческого «изгиба» у Саши происходит через субстанциальное опредмечивание окружающей действительности, начинающееся с постепенного появления ее собственного тела после ретрита или реальной перезагрузки мира (точного ответа автор не дает). Но точный ответ и не нужен, ведь в мире Пелевина смерть – это концепция: «Разве можно соединить жизнь и смерть? ...Конечно... <...> ...Они и так одно и то же»²⁶⁵. Поэтому Саша в конце романа сама отвечает на свой же вопрос: «Почему позволила мрачному земному бардаку перезагрузиться... Наверное, просто потому, что... <...> ...Непобедимое Солнце... – Это женщина»²⁶⁶.

Представление реальности, в которой возможны взаимопревращаемость субъектов и объектов познания, свойственно философской мысли XXI века, так как современному человеку важна уже не подлинность реальности (как в экзистенциальном дискурсе), а лишь эффект от реальности. Сам характер постмодернистской литературы, постоянно переопределяющей границы личного опыта, уже имеет дело не с реальной жизнью, а только с ощущением от нее. Поэтому Пелевин, как и ранее Джойс, может осмыслить экзистенциал смерти только как ситуацию постоянного неопределенного выбора. Но Пелевин отчасти все же остается персоналистом и не может принять безличное растворение в космосе, как это было в античной духовности, а понимает экзистенциальную ситуацию как постоянный выбор.

Если в античном представлении допускалась вероятность исчезновения всей объективной реальности вместе с субъектами познания, то в модернистско-постмодернистском мире Джойса и Пелевина это уже невозможно. Субъекты познания через состояние катарсиса (эпифании) становятся творцами новых реальностей, чьи механизмы смыслопорождения у Джойса и Пелевина различаются: у первого они обоснованы экзистенциально-онтологической проблематикой, а у второго путем случайного «вбрасывания» персонажа в одну из множественных реальностей (чаще виртуальных) происходит превращение позитивной свободы в своеволие и, как следствие, потеря связи героя со своим истинным бытием. Поэтому общество XXI века «выносит за скобки» страх перед адом, что в итоге не делает его влияние на жизнь людей менее значимым, но позволяет «примирить» современного человека с ним.

²⁶⁵ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 264.

²⁶⁶ Там же. С. 699.

Список рекомендуемой литературы

1. Кьеркегор, С. Понятие страха / С. Кьеркегор ; пер. с дат. Н. В. Исаевой, С. А. Исаева. – 2-е изд., стер. – М. : Академический проект, 2014. – 224 с. – ISBN 978-5-8291-1598-2.
2. Хайдеггер, М. Бытие и время / М. Хайдеггер. – М. : Ad Marginem, 1997. – 451 с. – ISBN 5-88059-021-6.
3. Делюмо, Ж. Ужасы на Западе / Ж. Делюмо. – М. : Голос, 1994. – 416 с. – ISBN 5-7117-0113-4.
4. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по философии религии (Ч. 1) / Г. В. Ф. Гегель // Философия религии. В 2 т. Т. 1 / Г. В. Ф. Гегель. – М., 1976. – С. 205 – 530.
5. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / Ж. Бодрийяр. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с. – ISBN 5-7913-0047-6.
6. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии / Э. Гуссерль ; пер. с нем. А. В. Михайлова ; вступ. ст. В. А. Куренного. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1999. – 336 с.
7. Пелевин, В. Непобедимое солнце / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2021. – 704 с. – ISBN 978-5-04-112784-8.
8. Кифишин, А. Г. Геноструктура догреческого и древнегреческого мифа / А. Г. Кифишин // Образ – смысл в античной культуре / под общ. ред. И. Е. Даниловой. – М. : Внешторгиздат, 1990. – С. 9 – 63.
9. Джойс, Дж. Портрет художника в юности / Дж. Джойс // Дублинцы : рассказы ; Портрет художника в юности : роман / Дж. Джойс. – М. : ЗнаК, 1993. – 448 с.
10. Каширин, А. Ю. Страх как культурная экзистенция современной мифологии / А. Ю. Каширин // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. – 2018. – № 2 (26). – С. 83 – 92.
11. Ляпустина, Е. В. Римские зрелища, или кое-что о самосознании личности и общества / Е. В. Ляпустина // Одиссей. Человек в истории. – М. : Наука, 1999. – № 1998. – С. 8 – 2.

Вопросы и задания

1. Как Пелевин переосмысляет в постмодернистском ключе две исторические эпохи (позднюю Античность и современность), опираясь на джойсовское отношение к модернистскому восприятию бытия

как предмета переживания сознанием времени героями романа «Портрет художника в юности»?

2. Как джойсовское историческое время становится образцом специфической хронологии ретроспектив и перспектив у Пелевина?

3. Каким образом обращение Пелевина к позднеантичным и христианским формам страха дает возможность представить страх не просто одним из экзистенциалов бытия, но условием персонализации опыта в постмодернистской реальности?

4. Почему постоянное переопределение границ личного опыта у Пелевина становится результатом переосмысления модернистской комбинаторики Джойса, но с учетом достижений современной философской мысли, открывающей бесконечное число альтернативных вселенных и берущей за основу уже не подлинную реальность, а только ощущение от нее?

4.2. Модернистско-постмодернистская интерпретация древнегреческого понимания души в романах Дж. Джойса «Улисс» и В. О. Пелевина «Непобедимое солнце»

В современной философской мысли продолжается исследование древнегреческого понимания души как основного свойства, делающего человека живым и мыслящим существом. Для анализа проблематизации Джойсом и Пелевиным древнегреческого понимания души как «актуализации божественного» в романах «Улисс» и «Непобедимое солнце» обратимся к пониманию души древнегреческими философами Платоном и Аристотелем, а также обозначим влияние философии томизма Фомы Аквинского на творчество Джойса и буддизма – на тексты Пелевина.

Как уже было отмечено, постмодернистское творчество Пелевина соединяет в себе философию популярного платонизма, сближенного с буддизмом, элементы научной фантастики, битнической литературы и т. д. При этом неслучайно именно буддизм оказался «точкой сборки» этих непохожих направлений мысли и приемов искусства. Г. С. Олькотт в труде «Буддийский катехизис» писал о буддизме: «...Из всех религий он один учит наивысшему благу без Бога, продолжению бытия без души, блаженству без неба, святости без Спасителя, искуплению одними собственными силами, без обрядов, молитв

и покаяния, без посредства святых и духовенства; он учит, наконец, совершенству, осуществимому уже в земной жизни»²⁶⁷. Поэтому исследование «актуализации божественного» в душах героев романа «Непобедимое солнце» парадоксальным образом будет осуществлено без «присутствия» Бога и «наличия» души.

В текстах Пелевина, по выводам Л. Г. Хоревой, существует «...единственная буддистская модель картины мира с ее отрицанием индивидуальной души, “самости” человека. Отрицание “я” здесь возводится в культ, и вместе с “я” отрицаются все его предикаты, все предметы и объекты, которые могут попасть под знаменатель “мой”. <...> Это знание еще более усиливает иллюзорность человеческого бытия»²⁶⁸. Но эти выводы представляются преувеличением: канонические буддийские учения никогда не сводились к полному исчезновению «я», они основывались на идее преодоления и совершенствования в познании собственного внутреннего мира. Поэтому только «просветленный» человек, самость которого очищена от внешнего и наносного, может приблизиться к будде, получив возможность творить и созидать.

Пелевин использует усредненный буддизм для усвоения достижений мировой философии, прежде всего платонизма, который обосновывал одновременно два различных тезиса: творческую автономию души и ее божественное происхождение, подразумевающее способность души вернуться к божеству как источнику идей. Платон примирил эти тезисы, введя фигуру демиурга, бога-творца, который создает и идеи, и душу. Платон считал, что бог сотворил душу из трех сущностей: 1) «неделимой и вечно тождественной»; 2) разделенной в телах; 3) средний вид сущности, полученный в результате контаминации первой и второй. «Затем, взяв эти три начала, он слил их все в единую идею, силой принудив не поддающуюся смещению природу иного к сопряжению с тождественным»²⁶⁹.

В философии Платона душа пребывает в двух ипостасях: Мировая душа и индивидуальная душа. Мировая душа представляет собой

²⁶⁷ Лосский, Н. О. Христианство и буддизм // Христианство и индуизм : сб. ст. М. : Св.-Владим. изд-во, 1992. С. 36.

²⁶⁸ Хорева Л. Г. Буддистские и античные мифологемы в творчестве В. Пелевина как отражение современной картины мира // Вестник славянских культур. 2019. Т. 54. С. 260.

²⁶⁹ Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3. М. : Мысль, 1994. С. 437.

единое бессмертное самодвижущееся начало, объединяющее мир идей и вещей, находящееся в центре космоса, «...довольствующееся познанием самого себя и содружеством с самим собой»²⁷⁰. Наряду со свойством движения она обладает способностью создавать (диалог «Филеб»). Учитывая тот факт, что индивидуальная человеческая душа, являясь частью Мировой души, подобна «...божественному, бессмертному, умопостигаемому, единообразному, неразложимому...»²⁷¹ «Абсолюту», то она также наделена способностью созидать. Точка зрения Платона на отношения души и тела близка теории пифагорейцев, которые понимали тело как «темницу» души, поэтому душа может познать истину, только «очистившись» от тела: «Очистившись таким образом и избавившись от безрассудства тела, мы, по всей вероятности, объединимся с другими такими же, как и мы, чистыми сущностями и собственными силами познаем все чистое, а это, скорее всего, и есть истина»²⁷². Поэтому, по Платону, подлинное бытие – это мир идей, а объективный мир – это мир копий подлинного мира идей; и то, и другое соотносятся между собой как вечное и преходящее.

По убеждению Эллманна, Джойс «...очень восхищался Аристотелем и неоднократно демонстрировал это... Его эстетическая тетрадь... содержит размышления Аристотеля на темы комедии и трагедии. “Аристотель не дал определения состраданию и ужасу, а я даю”, – объявляет Стивен в “Герое Стивене”... Станислав Джойс заявляет в своем дневнике, что Джеймс “поддерживает Аристотеля против своих друзей и хвастается, что он аристотелевец”»²⁷³. Для Аристотеля, в отличие от его учителя Платона, мир идей не может существовать без объективного вещественного мира. Поэтому весь окружающий нас мир, в том числе и тело человека, представляет собой «материю»: «Естественно возникновение того, что возникает от природы; то, из чего нечто возникает, – это материя...»²⁷⁴ – некий субстрат, не живое, самодвижущееся начало. Для того чтобы существовать, материя должна быть заключена в «форму»: «Формой я называю суть бытия

²⁷⁰ Платон. Указ. соч. С. 437.

²⁷¹ Там же. Т. 2. С. 36.

²⁷² Там же. С. 18.

²⁷³ Ellmann R. Ulysses on the Liffey. P. 12.

²⁷⁴ Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 1. М.: Мысль, 1976. С. 198.

каждой вещи и ее первую сущность»²⁷⁵, которая представляет собой активное начало.

Согласно изложенной концепции, душа человека – это «форма», живое начало и причина всего сущего. Только единство материи и формы создает жизнь на Земле: «Все состояния души связаны с телом»²⁷⁶, поэтому «в большинстве случаев, очевидно, душа ничего не испытывает без тела и не действует без него...»²⁷⁷ Но, по мнению Аристотеля, окружающий мир несовершенен и требует преобразования, которое может быть достигнуто только разумной деятельностью человека.

Творчество, расцененное как создание нового на основе старого, послужит «двигателем» в таком изучении и преобразовании мира, начиная с познания души: «Ведь душа есть как бы начало живых существ. Так вот, мы хотим исследовать и познать ее природу и сущность, затем ее проявления, из которых одни, надо полагать, составляют ее собственные состояния, другие же присущи – через посредство души – и живым существам»²⁷⁸. Одно из основных качеств души – «энтелехия» как «форма», обладающая «возможностью» жизни: «Сущность же как форма есть энтелехия; стало быть, душа есть энтелехия такого тела. Энтелехия же имеет двоякий смысл: или такой, как знание, или такой, как деятельность созерцания; совершенно очевидно, что душа есть энтелехия в таком смысле, как знание»²⁷⁹. Поэтому «энтелехия» – это внутренняя сила, включающая в себя одновременно и стремление к цели, и окончательное достижение результата.

На формирование эстетических взглядов Джойса также повлияли труды Фомы Аквинского (томизм), основные тезисы которого изложены в работе «Сумма теологии», представляющей собой теистическую интерпретацию философии Аристотеля. Для возможности исследования «актуализации божественного» в романе «Улисс» обратимся к пониманию красоты Фомой Аквинским: «...красота состоит из цельности (*integritas*), пропорции, или созвучия (*consonantia*), и ясности (*claritas*), под которой понималось идеальное излучение самой

²⁷⁵ Аристотель. Указ. соч. С. 198.

²⁷⁶ Там же. С. 373.

²⁷⁷ Там же.

²⁷⁸ Там же. С. 371.

²⁷⁹ Там же. С. 394.

идеи, или формы»²⁸⁰. По трактовке А. Лосева под цельностью Аквинат понимал совершенство. В томизме Бог непознаваем и триедин, а единство (цельность) – одно из свойств красоты, поэтому красота становится одной из предпосылок совершенства, т. е. «божественности» в сотворенной вещи: «Если под ясностью понимать ту или иную качественность, а под пропорцией и согласованием понимать структуру этого качества, то интегральная цельность, несомненно, явится объединением того или другого, где структура и ее качественное наполнение даны как единое или, вернее, единораздельное, цельное»²⁸¹.

Ясность (*claritas*) означает также «сияние», которое Фома Аквинский и Джойс понимали по-разному. «Сияние» для Аквината представляло собой «божественный смысл» в каждой сотворенной вещи; для Джойса же «сияние» становится сродни эпифании – интенции художника в процессе творчества, самостоятельное наделение эстетическим смыслом предмета искусства художником-творцом.

Таким образом, именно «сияние»/«прозрение» художника и придает эпифаническую ценность вещи, которой у нее не было до момента творческого видения. По убеждению У. Эко, «...Джойс понял, что аристотелевская и томистская эстетика вовсе не связана с утверждением “я” художника: произведение есть объект, выражающий свои собственные структурные законы, а не личность художника»²⁸².

Дневники Джойса доказывают, что он читал не только крупные труды Аристотеля («Физику», «Метафизику» и др.), но и менее известные («Проблемы», «О душе» и др.). По итогам исследования Элманн пишет: «...значение этой философии для Джойса в Дублине в 1904 году заключалось в том, что он видел вокруг себя такой же безудержный идеализм, как идеализм Платона. Что ему нравилось в Аристотеле, так это то, что он принижал платоновские идеи, отрицал возможность отделения общего от частного и, короче говоря, выступал против мистицизма»²⁸³. Принимая во внимание тот факт, что

²⁸⁰ Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. С. 148.

²⁸¹ Там же. С. 149.

²⁸² Eco U. The aesthetics of Chaosmos: the Middle Ages of James Joyce. Tulsa, Okla.: University of Tulsa, 1982. P. 17.

²⁸³ Ellmann R. Ulysses on the Liffey. P. 12 – 13.

Джойс испытывал сильное влияние трудов Аристотеля, можно утверждать, что первые три эпизода «Улисса» насквозь пропитаны аристотелевской философией.

В размышлениях Стивена о мировой истории актуализирует «божественное» в его душе фраза Аристотеля: «Мысль – это мысль о мысли. Безмятежная ясность. Душа – это, неким образом, все сущее: душа – форма форм. Безмятежность нежданная, необъятная, лучащаяся: форма форм»²⁸⁴, а любая война – это пиррова победа, какой бы благой целью она ни прикрывалась – физической или духовной: «Существенной добродетелью души является не борьба, а свобода. Физическая история – войны и духовная история – тоже войны одинаково отвратительны для него»²⁸⁵. Поскольку Стивен – художник, то свободой для него становится возможность творить, поэтому в его воображении море, как «седая снежная мать»²⁸⁶, превращается в «Древнего отца Океана»²⁸⁷, по которому следует, «пронося в воздухе высокие перекладыны трех мачт, с парусами, убранными по трем крестам салингов, домой, против течения, безмолвно скользя, безмолвный корабль»²⁸⁸. Этот корабль, по мысли Эллманна, «...скрепляет брак формы и материи, тела и души, пространства и времени, который возглавил Аристотель»²⁸⁹. В этом эпизоде Стивен в момент эпифанического озарения представляет неживую природу матерью и отцом как возможными творцами, утверждая автономность создания от создателя, чем, подобно метафорически построенному Аристотелем «кораблю», «актуализирует божественное» в своей душе.

Текстовая реальность романа «Непобедимое солнце», в отличие от «Улисса», сродни идеям платонизма: «Наш мир создан очень хитрым колдовством. Душа в нем уязвлена связью с материей. Но связь эта устроена так, что если принудительно вызволять душу из плена, ее страдание достигнет невыразимой силы... – Мир похож на ткань... И души в нем вместо нитей. <...> И все нити – на самом деле одна душа. <...> Если рвать, мука живых нитей будет невыносимой»²⁹⁰.

²⁸⁴ Джойс Дж. Улисс. С. 32.

²⁸⁵ Ellmann R. Ulysses on the Liffey. P. 22.

²⁸⁶ Джойс Дж. Улисс. С. 9.

²⁸⁷ Там же. С. 60.

²⁸⁸ Там же. С. 60.

²⁸⁹ Ellmann R. Ulysses on the Liffey. P. 26.

²⁹⁰ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 587.

Здесь представлена современная интерпретация платоновской концепции в понимании тела как «темницы» («плена») души, а человеческих душ – как нитей единой материи (Мировая и индивидуальная душа), но, самое главное, огромное желание богов «освободить единую душу», вернуть ей состояние подлинного бытия. Платон считал космос «живым существом», по его убеждению, «...наш космос есть живое существо, наделенное душой и умом, и родился он поистине с помощью божественного провидения»²⁹¹.

В XXI веке на первое место выходит не сама объективная реальность (включающая в себя «живой» космос, Вселенную и т. д.), а только ощущения от нее. Постмодернистское обыгрывание древнегреческого платоновского мифа позволяет Пелевину постоянно переопределять границы личного опыта. Поэтому мир Платона не может быть точным прообразом реальности у Пелевина, ведь последний (как последователь традиции персонализма) отводит человеку более значимое место в истории создания/разрушения реальности, чем античный философ. Поэтому в романе «Непобедимое солнце» и появляется *soltator* – «ключ», «...чтобы распутать все узлы нашего мира. Только он это может»²⁹². Здесь пелевинская позиция сродни джойсовской (несмотря на то что авторы в понимании души обращаются к разным философам): *soltator* у Пелевина близок Стивену Джойсу не только присутствием человека в создании Вселенной, но и возможностью повлиять на ход событий. Стивен как художник и творец, находясь в высшей степени созерцания, может не только наблюдать, но и создавать эпифании как «божественные откровения» в человеке или предмете искусства. *Soltator* в романе «Непобедимое солнце», так же как юный художник у Джойса, достигнув точки экстатического наслаждения в танце, «...получает высшую власть над миром»²⁹³. Поэтому истолкование древнегреческого понимания души Джойсом и Пелевиным в текстах «Улисс» и «Непобедимое солнце» позволяет героям романов «прикоснуться» к процессу создания/разрушения Вселенной, что актуализирует «божественные» источники в их душах, обозначая тесную связь с Провидением.

²⁹¹ Платон. Указ. соч. Т. 3. С. 434.

²⁹² Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 588.

²⁹³ Там же. С. 588.

Квинтэссенция отражения аристотелевско-томистского учения у Джойса заключена в эпизоде «Сцилла и Харибда». По убеждению М. Маклюэна, «“Сцилла” этимологически восходит к семитскому “скула”, что означает “скала” – это позволяет Джойсу свести воедино диалектику, схоластику и знаменитый Трон Петра. В соответствие к скале Джойс ставит Аристотеля и догматическое богословие. Как противоположность к Сцилле, скале, – возникает Харибда, водоворот, соотносимая здесь с Платоном и мистикой»²⁹⁴. Интеллектуальный турнир Стивена с культурной элитой Дублина, представленный в IX эпизоде, сродни турниру мировоззрений Платона и Аристотеля. Поэтому фраза Стивена «Но я энтелехия, форма форм, сохраняю я благодаря памяти, ибо формы меняются непрерывно»²⁹⁵ являет собой одновременно интенцию и результат деятельности художника в открытии эпифанического свойства предмета. Стивен, отвечая Эглинтону в споре о роли Энн Хэтуэй (как жены Шекспира) для литературы, не соглашается с утверждением о ее смерти еще до рождения. Для Стивена она прежде всего мать, родившая Шекспиру детей (аллюзия к матери Стивена: «Мать на смертном одре»²⁹⁶), которая в своей способности созидать утверждает самозначимость своих творений даже после своей смерти. Поэтому, по размышлению Стивена, Энн Хэтуэй важна для всей мировой литературы как одна из форм «энтелехии» Шекспира, благодаря интенции которой творческие «блуждания» драматурга явили собой «врата открытия», актуализировав «божественное» в его душе.

В романе Пелевина «Непобедимое солнце» вопросы главной героини Саши древним эонам об основах мироустройства остаются без ответа. Причины и цель создания мира непостижимы человеческим разумом, но людям все же отведена немаловажная роль в создании/разрушении этого мира: «...золотая фигурка танцевала в лиловом облаке... Так это была я сама? <...> Кто сказал, что женщина не может быть Шивой? <...> Ты сама в храме своей души решаешь, быть миру или нет. <...> Каждая душа создает свой мир, но все души, как

²⁹⁴ Маклюэн М. Джеймс Джойс: тривиальное и четвериальное. Ч. 2 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mcluhan.ru/quotations/marshall-maklyuen-dzhejms-dzhojs-trivialnoe-i-chetverialnoe-chast-2-ya/> (дата обращения: 20.07.2025).

²⁹⁵ Джойс Дж. Улисс. С. 213.

²⁹⁶ Там же.

нити, переплетены друг с другом...»²⁹⁷ (в индуизме Шива – абсолютное божество создания и разрушения, олицетворяющее мужское начало). У Пелевина представлен религиозный синкретизм (соединение индуизма, буддизма, платонизма и др.) вкупе с современными представлениями о роли и месте человека в «божественном» мироустройстве (субъективно-множественная реальность). Поэтому автор позволяет своей героине разрушить и вновь создать этот мир. Но если для Джойса важны красота и энтелехия души в создании мира (открытие эпифанических свойств предметов), то у Пелевина современный человек давно утратил связь со своим истинным бытием, а «актуализация божественного» в его душе может происходить только в момент творения личной субъективной реальности в бесконечно множественных интерпретациях.

Полученные результаты позволяют уточнить, что экзистенциально-онтологическая точка зрения Джойса на древнегреческое и средневековое понимание души реализуется в актах творения эпифаний, воспроизведении «божественного», придании самостоятельной эстетической ценности предметам искусства вне интенций автора. В субъективно-множественной реальности Пелевина «божественное» в душе человека пробуждается его же собственной волей в момент творения субъективной истории и/или реальности (здесь становится совершенно неважно, есть ли Бог и душа, первоначально человеческое восприятие внешнего мира как проекции внутреннего). Но оба автора схожи в понимании сложившейся экзистенциальной ситуации как ситуации вечного выбора и постоянной редифиниции границ личного опыта, ведущих к интерпретации потенциала (энтелехии) человеческой души как «актуализации божественного» в ней.

Таким образом, можно заключить, что исследование онтологически-философских и библейско-теологических вопросов в текстах Джойса и Пелевина позволяет говорить о схожем их понимании и интерпретации.

В романах Джойса «Портрет художника в юности» и Пелевина «Непобедимое солнце» раскрытие онтологического вопроса страха перед адом/смертью представляется перцептивным моментом сознания героев, исследуемым в период смены эпохальных парадигм. Джойсовское осознание такой категории, как время (при модернист-

²⁹⁷ Пелевин В. Непобедимое солнце. С. 672 – 673.

ском восприятии бытия как пережитого в сознании героев длящегося временного промежутка), для Пелевина становится точкой отсчета, моментом исторических ретроспектив и перспектив для романа «Непобедимое солнце». Постмодернистское обыгрывание Пелевиным сразу двух исторических эпох (поздней Античности и современности) – результат переосмысления джойсовского осознания бытия и времени, поэтому обращение к позднеантичным и христианским формам страха перед адом/смертью позволяет обозначить страх одним из основных экзистенциалов бытия и в XXI веке, а также представить его обстоятельством персонализации опыта в современной реальности.

Полученные результаты позволяют уточнить онтологическую проблематизацию романов Джойса «Улисс» и Пелевина «Непобедимое солнце», исследованную с точки зрения влияния на эти произведения древнегреческого понимания души как основного признака, делающего человека живым и мыслящим существом. В текстах Джойса и Пелевина интерпретация души получает модернистско-постмодернистское истолкование, позволяющее открывать эффекты эпифании в «Улиссе» и сопричастности Провидению в романе «Непобедимое солнце». Подобные эффекты и обозначают «актуализацию божественного» в душе/сознании героев романов Джойса и Пелевина.

Список рекомендуемой литературы

1. Аристотель. Сочинения. В 4 т. Т. 1 / Аристотель ; под ред. В. Ф. Асмус. – М. : Мысль, 1976. – 550 с.
2. Лосев, А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1998. – 750 с.
3. Маклюэн, М. «Джеймс Джойс: тривиальное и четвериальное». Ч. 2 [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.mcluhan.ru/quotations/marshall-maklyuen-dzhejms-213dzhojs-trivialnoe-i-chetverialnoe-chast-2-ya/> (дата обращения: 20.07.2025).
4. Пелевин, В. Непобедимое солнце / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2021. – 704 с. – ISBN 978-5-04-112784-8.

5. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2 / Платон ; общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmusa, А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1993. – 528 с. – ISBN 5-244-00385-2 ; ISBN 5-244-00471-9 (т. 2).

6. Платон. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 3 / Платон ; общ. ред. А. Ф. Loseva, В. Ф. Asmusa, А. А. Тахо-Годи. – М. : Мысль, 1994. – 654 с. – ISBN 5-244-00385-2 ; ISBN 5-244-00577-4 (т. 3).

7. Хорева, Л. Г. Буддистские и античные мифологемы в творчестве В. Пелевина как отражение современной картины мира / Л. Г. Хорева // Вестник славянских культур, 2019. – Т. 54. – С. 257 – 264.

8. Eco, U. The aesthetics of Chaosmos: the Middle Ages of James Joyce / U. Eco ; translated from the Italian by Ellen Esrock. – Tulsa, Okla : University of Tulsa, 1982. – 96 p.

Вопросы и задания

1. Каким образом религиозный синкретизм текстовых реальностей Джойса и Пелевина обосновывает «актуализацию божественного» в душах героев их романов?

2. Как модернистско-постмодернистская интерпретация древнегреческого понимания «энтелехии» души позволяет достичь эффекта эпифании (в случае героев Джойса) и человеческой сопричастности Провидению (у Пелевина)?

3. Как вы объясните тот факт, что в актах творения эпифаний, «воспроизведении божественного», придание самостоятельной эстетической ценности предметам искусства в текстовой реальности Джойса происходит вне интенций автора/героя, а в субъективно-множественной реальности Пелевина «божественное» в душе человека может пробудиться только благодаря собственной воле человека?

4.3. Джойсовские интересусубъективные практики сознания в романе В. Пелевина KGBT+

Компаративистика в XXI веке выходит на новый этап своего развития, при котором художественное произведение рассматривается как функционирующая целостная система, находящаяся в постоянном контакте не только с социогуманитарными, но и с другими (тех-

ническими) науками. Влияние творчества одного писателя на другого может носить сознательный характер, а может быть неосознанным, как в случае рецепции Дж. Джойса В. Пелевиным, через безличные структуры, обозначенные французским структурализмом (К. Леви-Стросс, Ф. де Соссюр и др.), в противоположность личным. Американский исследователь Х. Вергара в своем труде «Все будущее уходит в прошлое: Джеймс Джойс в русской литературе» (2021) выявляет имплицитную связь Джойса и Пелевина: «Пелевин переплетает всевозможные интертексты как из высокой, так и из массовой культур, в которых ...стирает границы между сакральным и профанным...»²⁹⁸, что сродни техникам Джойса.

В конце XIX – начале XX века социум приобретает черты технобюрократической цивилизации, где усиливается отчуждение личности не только от общества, но и от самой себя. Одним из возможных путей решения этой проблемы становится интерсубъективность в понимании взаимодействия людей на основе трансценденции. Немецкий философ Э. Гуссерль в «Картезианских размышлениях» (1950) исследовал понятие интерсубъективности в ходе решения проблемы солипсизма (по И. Г. Фихте, «солипсизм» – признание собственного сознания в качестве объективной реальности и отрицание внешнего мира). По мысли Гуссерля для выхода из солипсического тупика человеческое сознание конструирует сознание «Другого» в себе самом. «Пользуясь механизмом особого рода аппрезентации или вывода по аналогии, который, согласно Гуссерлю, является одной из базовых способностей человеческого разума, мы заключаем, что раз тела эти подобны нашим, делают те же движения и произносят звуки, то они обладают собственным монадическим Я, эйдетическое Эго которого идентично с нашим, что, в общем-то, и требовалось доказать»²⁹⁹. К схожему выводу приходит и французский философ-экзистенциалист Г. Марсель, отрицающий существование «отграниченного» бытия, следовательно, бытие превращается в ситуацию «открытости» человека человеку в его стремлении к процессу коммуникации, к «бесконечному диалогу». Интерсубъективность у Марселя становится ответом обществу тотального отчуждения. Таким образом, и Гуссерль, и

²⁹⁸ Vergara J. Op. cit. P. 142.

²⁹⁹ Сусоев М. В. Рецензия на «Картезианские размышления» Э. Гуссерля (СПб., 1998) // Эпистема. 2004. Вып. 3: Язык. Дискурс. Текст. 2004. С. 182.

Марсель находят в интерсубъективности «выход» из тупиков экзистенциального одиночества, а в интеракции (понятой как непрерывающийся диалог) – возможность обретения во множественности истинного «себя». Близкие люди (и их сознания) не отражаются в «я», они становятся его частью. Такие взаимоотношения созидательны для личности, особенно наглядно интерсубъективность выражается в творчестве. По мысли Марселя «Надо, чтобы размышляющий субъект в каком-то смысле оторвался от самого себя, чтобы он забыл о себе, дабы погрузиться в те существа, которые он вынашивает в своем воображении, в которые он стремится вдохнуть жизнь»³⁰⁰, что позволяет не утверждать «я» художника, а автономизировать произведение от авторской интенции.

Но интерсубъективность определяется не только пространственным расположением субъектов/сознаний, не менее (а может быть, и более) значимыми представляются их отношения с категорией времени. Время в трактовке французских феноменологов (Э. Левинас) представляет собой связующее звено субъектов/сознаний: «Время – не факт отъединенного субъекта, а сама связь субъекта с другим»³⁰¹. «Таким образом, время тоже конструируется объектами, имеется “множественность времен” (это тоже уже своеобразная аксиома в социальных исследованиях – достаточно вспомнить Дж. Урри)»³⁰². Иными словами, Левинас «переоткрывает» категорию времени, что дает возможность философу «захватить будущее настоящим»: «Представляется, что связь с будущим, присутствие будущего в настоящем свершается лицом к лицу с другим. Тогда ситуация лицом к лицу есть само свершение времени. Захват настоящим будущего – не акт (жизни) одинокого субъекта, а межсубъектная (intersubjective) связь. Ситуация бытия во времени – в отношениях между людьми, то есть в истории»³⁰³, что и позволяет современным исследователям говорить о контаминации множественных субъектов/сознаний и «множественности времен» как способе обретения человеком «истинного» «я».

³⁰⁰ Марсель Г. Трагическая мудрость философии. Избранные работы. М. : Изд-во гуманит. лит., 1995. С. 161.

³⁰¹ Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. СПб. : Высшая Религиозно-Философская Школа, 1998. С. 23.

³⁰² Головашина О. В. Темпоральность в исследованиях социального: конструирование времени и временем // Философия и общество. 2016. № 3 (80). С. 52.

³⁰³ Левинас Э. Указ. соч. С. 81.

По убеждению британской исследовательницы В. Сотировой, использование интерсубъективности становится одним из основных признаков модернистского «романа-сознания», где проблематизирована множественная идентичность³⁰⁴. В представлении сознания героев в художественной литературе начала XX века произошла «революция»: «преломление повествования через множество точек зрения»³⁰⁵, что позволило передать «власть» автора/рассказчика самим персонажам произведения. Такое структурное изменение позволило увидеть описываемое событие с различных ракурсов, тем самым нарушая как единство «истинного» представления, так и целостность одной точки зрения. В эпоху модернизма завершенность человека как субъекта познания подвержена энтропии, поэтому интерсубъективность становится одним из способов вернуться к целостности. Анализируя творчество Джойса в контексте модернистских практик сознания, Сотирова приходит к выводу, что «Представление сознания Джеймсом Джойсом совмещает голоса персонажа, рассказчика и читателя, а это, в свою очередь, вовлекает читателя в построение смысла»³⁰⁶. Джойс, работая с репрезентацией сознания в романе «Улисс», не «играет» с точками зрения различных персонажей, а «пропускает» события через сознание одного героя: «Мое намерение состоит не только в том, чтобы передать миф *sub specie temporis nostri*, но также и в том, чтобы позволить каждому приключению (то есть каждому часу, каждому органу, каждому искусству быть взаимосоединенными и взаимосвязанными в соматическую схему целого) обуславливать и даже создавать собственную технику. Каждое приключение – это, так сказать, одна личность, хотя оно и состоит из личностей – как Фома Аквинский рассказывает о небесных воинствах»³⁰⁷. Поэтому каждый эпизод «Улисса», хотя он и представлен через сознания разных персонажей, воспринимается как единое повествование «эвримена», отвечающего на вселенский вопрос межсубъектного взаимодействия на основе трансценденции: «Да».

Джойс применяет и менее очевидный способ связи субъективных сознаний – через повторяющиеся части, отрывки воспоминаний,

³⁰⁴ Sotirova V. *Consciousness in Modernist Fiction: A Stylistic Study*. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. P. 48.

³⁰⁵ *Ibid.* Introduction ix.

³⁰⁶ *Ibid.* Introduction x.

³⁰⁷ Ellmann R. *Ulysses on the Liffey*. Preface xvii.

например, в эпизоде «Навсикая» Блум, глядя на море, вспоминает, как Молли дала согласие на предложение стать его женой: «Смотрела на море, когда дала мне ответ»³⁰⁸. Через пять эпизодов романа в бесконечно сумбурном потоке сознания Мэрион всплывает схожий сюжет: «...пока он не попросил меня сказать да а я не стала отвечать только смотрела на море... <...> ...я обвила его руками да и привлекла к себе так что он почувствовал мои груди их аромат да и сердце у него колотилось безумно и да я сказала да я хочу Да»³⁰⁹. Того же типа рекуррентные элементы, свойственные постструктуралистской технике связи сознаний, пересекают границы индивидуальной психики героя и, встраиваясь в новый контекст, усиливают действие интерсубъективности на уровне сюжета.

Интерсубъективность на сюжетном уровне вступает во взаимодействие с паралогиями как прерывным развитием и рассуждения, и бытия. Термин «паралогия» был введен Ж.-Ф. Лиотаром в труде «Состояние постмодерна» (1979): «Интересуясь неопределенностями, ограничениями точности контроля, конфликтами с неполной информацией, “фракталами”, катастрофами, прагматическими парадоксами, постмодернистская наука строит теорию собственной эволюции как прерывного, катастрофического, несладкого, парадоксального развития. Она меняет смысл слова “знание” и говорит, каким образом это изменение может происходить. Она производит не известное, а неизвестное. И она внушает модель легитимации, не имеющую ничего общего с моделью наибольшей результативности, но представляющую собой модель различия, понимаемого как паралогия»³¹⁰.

По убеждению критика М. Липовецкого, русскому постмодернизму (в «рамках» чего мы и будем рассматривать творчество Пелевина) свойственны «паралогии» как новый тип логических рассуждений. Русский постмодернизм в своем стремлении «...преодолеть фундаментальную для культуры антитезу хаоса и космоса...»³¹¹, с одной стороны, отрицает модернистскую бинарную систему оппозиций «структуры сознания», а с другой, становится преемником классических культурных традиций гротескных противопоставлений «добра»

³⁰⁸ Джойс Дж. Улисс. С. 426.

³⁰⁹ Там же. С. 801.

³¹⁰ Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. С. 143.

³¹¹ Липовецкий М. Н. Постмодернизм в русской литературе. С. 56.

и «зла». Подрыв этой системы оппозиций радикализуется через представление виртуальной реальности как господствующей, доминирующей и над ценностными порядками, и над логикой, что и происходит в последних произведениях Пелевина.

В романе Пелевина KGBT+ показана «гуманная зеленая эра на ветряках и лошадиной тяге»³¹² – постгуманистическая эпоха, где небольшое количество людей продолжает жить на Земле, обслуживая подземные хранилища, в которых находятся отделенные от тела и помещенные в банки мозги. Люди карбонной эры имеют встроенный в мозг имплант, позволяющий правительству (крупным корпорациям) контролировать их сознание и поведение: «Для большинства очипованных граждан роковая двойственность русского ума не слишком даже заметна, потому что оба нарратива скрыты под густым потоком рекламы»³¹³. В таком представлении сознания Пелевин идет дальше Джойса: помимо того что каждый персонаж может «прожить» жизнь (симуляцию жизни) любого человека («Прекрасный проживает жизнь этого человека...»³¹⁴), в каждый мозг направляется огромное количество электронных импульсов, кардинально влияющих на его сознание. В романе KGBT+ интерсубъективность получает дополнительный «внешний» субъект воздействия (имплант), встраиваемый в сознание персонажа и провоцирующий полярную расщепленность личности: «Что-то похожее происходит со всеми мальчишками и девчонками, когда им вживляют имплант... Подобной полярной расщепленности они не испытывают. Такое случается только с нами, курсантами Претория, и дело здесь в особенностях нашей подсветки»³¹⁵. Такая двойственность сознания (находящаяся в системе координат бинарных оппозиций) становится дополнительным аргументом «паралогий» современного русского постмодернизма.

Уже в начале XX века произошедшие в обществе перемены (начало «века машин») приводят к изменению восприятия и поведения человека. По мнению канадского и американского историка литературы Хью Кеннера, такое радикальное изменение становится заметно, прежде всего, в «качестве городской жизни», в которой появ-

³¹² Пелевин В. KGBT+. М. : Эксмо, 2023. С. 111.

³¹³ Там же. С. 131.

³¹⁴ Пелевин В. Transhumanism Inc. С. 551.

³¹⁵ Пелевин В. KGBT+. С. 131.

ление механизированного общественного транспорта приводит к новому социальному феномену «толпы». Как утверждал ученый: «Жизненный опыт человека-толпы управлялся разрывами и управлялся вездесущими машинами»³¹⁶. Художественное проявление нового механизированного существования отражено в модернистских работах на уровне как языковой формы, так и нарративной структуры, по замечанию Кеннера: «Быстрый транзит ранее не был частью опыта; она лежит в основе “эпизодической” структуры “Улисса”, где, перевернув страницу, мы внезапно оказываемся где-то в другом месте, и быстрого монтажа “Бесплодной земли”, где в один момент мы наблюдаем, как глаза и спина поворачиваются вверх от стола (строка, которая, прося, чтобы ее прочитали буквально, передает искажение Пикассо), и в следующий момент остатки утреннего завтрака убираются в унылой квартире на закате. Стихотворение работает как раздетая и четкая машина (Кеннер, 1987: 102)»³¹⁷. Каждому эпизоду «Улисса» соответствует определенный орган, но собранные воедино они напоминают, скорее, человека с картины Пикассо (смещенные, гипертрофированные, растянутые во времени). У Джойса человек-толпа получает вполне определенное название «эвримен», чье сознание травмировано из-за нарушения целостности его основы (внешние и внутренние вторжения в само ядро): «У Блума эти мотивы – измена Молли с Бойланом и смерть Руди, отчасти и самоубийство отца. У Стивена – поиски отца и смерть матери. <...> И только сознание Молли лишено травм и комплексов, в чем проявился особый комплекс уже самого автора...»³¹⁸ Таким образом, травмированность «эвримена» складывается из комплексов и навязчивых идей всех героев, включая и фобии Джойса.

Подобная интерсубъективная связь сознаний становится похожей на «телепатию»³¹⁹, например, повторяющиеся элементы постоянного возвращения к самому себе (навязчивый травмирующий мотив) у Стивена (эп. 9) и Блума (эп. 15): «...Если сегодня Сократ выйдет из дому, он обнаружит мудреца, сидящего у своих дверей. Если нынче Иуда пустится в путь, этот путь его приведет к Иуде. Каждая жизнь –

³¹⁶ Sotirova V. Op. cit. P. 18 – 19.

³¹⁷ *Ibid.* P. 19.

³¹⁸ Хоружий С. «Улисс» в русском зеркале. С. 141.

³¹⁹ Sotirova V. Op. cit. P. 90.

множество дней, чередой один за другим. Мы бредем сквозь самих себя, встречая разбойников, призраков, великанов, стариков, юношей, жен, вдов, братьев по духу, но всякий раз встречая самих себя»³²⁰; «Все возвращается. Думаешь, убежал и налетаешь на самого себя. Кружной путь домой самый короткий»³²¹. У Джойса вечное возвращение – вероятность начать все с начала, вернуться к самым истокам бытия, как возможность избавиться от травм сознания.

В романе Пелевина KGBT+ вбойщик (человек, который с помощью импланта может транслировать другим свои мысли) оказывается способен формировать сознание человека-толпы: «DDDD вот именно вбил свой смысл в мою голову»³²². Здесь также, как и ранее у Джойса, прослеживается прием телепатии, только с применением компьютерных технологий, что позволяет одной мысли возвращаться бесконечное число раз, добавляя новые коннотации изначальному смыслу: «DDDD ухмыльнулся, кивнул своей музе – и они каким-то образом оттранслировали уже прошедшую сквозь меня мысль еще раз, с сотней новых оттенков...»³²³ У Пелевина «век машин» не просто наступил, он поработил все человечество, подчинив его своим целям, поэтому концепция вечного повторения/возвращения, в отличие от Джойса, не может выглядеть позитивной, так как здесь происходит возвращение не к истокам бытия, а к запрограммированным на такую работу компьютерным программам (машинам).

Изменим вектор восприятия, рассмотрев повторяющиеся элементы в интересубъективном сознании с точки зрения психологии, где, согласно американскому психологу И. М. Бентли, это один из способов возврата к магико-феноменалистической фазе развития Ж. Пиаже, свойственной первым двум годам жизни ребенка. На этой фазе развития «...ребенок мог рассматривать себя (неосознанно) как неподвижный центр вселенной...»³²⁴, в то же время не имея представления о самом себе. Таким образом, магико-феноменалистическая фаза развития ребенка, по Пиаже, одновременно свидетельствует как об эгоцен-

³²⁰ Джойс Дж. Улисс. С. 239 – 240.

³²¹ Там же. С. 422.

³²² Пелевин В. KGBT+. С. 161.

³²³ Там же. С. 161.

³²⁴ Пиаже Ж. Теория Пиаже // Жан Пиаже: теория, эксперименты, дискуссии : сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. Ф. Обухова, Г. В. Бурменской. М. : Гардарики, 2001. С. 110.

тричности детей, так и об отсутствии представления себя субъектом действительности.

Реальность романа «Улисс» сродни предсознательному ощущению реальности ребенком, поэтому восприятие героями пространства отличается от евклидова трехмерного, где четвертый вектор – время. Такая реальность «“волшебна, потому что она состоит из бессвязных событий”, а магия “по определению – это отсутствие вообразимых причин” (Bentley, 1988: 33)»³²⁵. Согласно Бентли, герои Джойса стремятся вернуться к стадии магического младенчества в их постоянной озабоченности деторождением (Блум – Гертти: «Ребеночек не сможет родиться, разве что будет такой силач, пробьется с боем наружу»³²⁶; Молли: «...это они придумали насчет женщин все удовольствие себе а доведись им бы самим испробовать знали бы тогда через что я прошла с Милли...»³²⁷, – персонажи «Улисса» часто упоминают роды и детей в своих пространственных внутренних монологах. Такая одержимость деторождением обусловлена стремлением героев вернуться в мир, который они воспринимали будучи младенцами; мир, где отменено пространство и время, причинность и «самость»; мир, который был потерян при взрослении и который все так упорно желают вернуть. Джойсовские интерсубъективные практики сознания становятся сродни Провиденциальным, позволяющим «встретиться» Отцу (Блуму) и Сыну (Стивену) как на физическом, так и на ментальном уровне. Но в мире Джойса отменены причинно-следственные связи, поэтому «божественное» предопределение встречи Отца и Сына заканчивается практически ничем: ментального воссоединения двух сознаний в единое целое не происходит.

Реальность романа KGBT+ субъективно-множественная, так как каждый персонаж (в зависимости от его материального состояния) может «купить» себе свою версию (компьютерную симуляцию действительности). В мире Пелевина нет озабоченности деторождением, так как магико-феноменалистическая фаза развития героев не заканчивается до конца всей жизни: каждый персонаж одновременно и выступает «центром» своей вселенной, и не имеет четкого представления о себе и своей «самости» (не то он человек со встроенным в мозг

³²⁵ Sotirova V. Op. cit. P. 92.

³²⁶ Джойс Дж. Улисс. С. 422 – 422.

³²⁷ Там же. С. 757.

имплантом, не то вообще представляет собой банку с мозгами в подземном бункере). Если Стивена и Блума на протяжении всего романа «магически» притягивало друг к другу, то у Пелевина роль «бога» берет на себя вбойщик – человек, который с помощью подключения к имплантам толпы влияет на сознание каждого в ней: «Это было как любовь. Даже лучше – как свидание с богом. С тем богом, который живет в каждом человеке, но очень редко выглядывает из своей скорлупы. Я сумел разбудить его»³²⁸ (в свою очередь, вбойщиком управляет искусственный интеллект, и так до бесконечности). Пелевин переосмысляет джойсовские практики сознания с учетом возможностей современных компьютерных систем, поэтому интерсубъективность в романе KGBT+ дополнена еще и компьютерным разумом.

Полученные выводы позволяют утверждать, что обращение к интерсубъективным практикам сознания Джойсом и Пелевиным обусловлено непринятием как самими авторами, так и персонажами их романов окружающей действительности. Интерсубъективность предоставляет возможность для выхода из тупиков экзистенциального одиночества и возвращения к «истинному» себе. Эксперименты Джойса с миром «Улисса» направлены на обретение героями «первичной» реальности, достижение возможности детско-магического восприятия действительности. Такая реальность Джойса, состоящая из «бессвязных случайных» событий, волшебна, так как не подчинена никаким причинно-следственным парадигмам. Но в мире ирландского автора всегда присутствует большая доля скепсиса и иронии, поэтому можно предположить, что новая реальность Джойса – это очередной способ разоблачить искусственность любых попыток осветить сознание другого человека. Пелевин же, переосмысляя джойсовские практики сознания в романе KGBT+, размножает количество субъектов сознания до бесконечности, поэтому его герои уже не в состоянии вернуться к «себе», так как самость личности, подверженная постоянной энтропии, просто растворена в бесконечном множестве смыслов, иными словами, ее уже просто нет. Поэтому Пелевин и создает великий внешний регулятор Transhumanism Inc. для управления сознанием людей/мозгов, способный создать любую реальность. Но пелевинская реальность уже изначально деонтологизирована, так как бесконечно размножена, пространственно-временные коррелянты отменены (как

³²⁸ Пелевин В. KGBT+. С. 211.

и у Джойса), но именно это и позволяет ему проводить бесконечное число экспериментов, включая интерсубъективную практику сознания, для подчинения авторской интенции создания новых реальностей в романе-сознании XXI века.

Список рекомендуемой литературы

1. Левинас, Э. Время и другой. Гуманизм другого человека / Э. Левинас ; пер. с франц. А. В. Парибка. – СПб. : Высшая религиозно-философская школа, 1998. – 266 с.
2. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
3. Липовецкий, М. Н. Постмодернизм в русской литературе: агрессия симулякров и саморегуляция хаоса / М. Н. Липовецкий // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2006. – № 1 (17). – С. 52 – 82.
4. Пелевин, В. KGBT+ / В. Пелевин. – М. : Эксмо, 2023. – 560 с. – ISBN 978-5-04-191189-8.
5. Пиаже, Ж. Теория Пиаже / Ж. Пиаже // Жан Пиаже: теория, эксперименты, дискуссии : сб. ст. / сост. и общ. ред. Л. Ф. Обуховой, Г. В. Бурменской. – М. : Гардарики, 2001. – 624 с. – ISBN 5-8297-0093-X.
6. Sotirova, V. Consciousness in Modernist Fiction : A Stylistic Study / V. Sotirova. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2013. – 274 p.

Вопросы и задания

1. Каким образом интерсубъективные практики сознания героев романов Джойса и Пелевина помогают преодолеть тотальное экзистенциальное одиночество?
2. Почему возвращение к магико-феноменалистической фазе своего развития у героев Джойса и Пелевина приводит к различным итогам в поисках «истинного “я”»?
3. Каким образом джойсовское представление о сознании трансформируется Пелевиным в субъективно-множественную художественную реальность романа KGBT+, управляемую искусственным интеллектом?

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В издании были рассмотрены важнейшие понятия, используемые в отечественной и мировой компаративистике, освещены вопросы генезиса и функционирования процессов влияния одного автора или литературного произведения на другого(-ое). В соответствии с требованиями университетской программы в учебном пособии авторы постарались раскрыть содержание важных разделов дисциплин «Зарубежная литература XX века» и «Новейшая отечественная литература», связанных с изучением мирового модернизма начала XX века и его влияния на творчество современных русских писателей. Материалы пособия помогут студентам овладеть сложной системой понятий и терминов для анализа наиболее значимых литературных произведений отечественных и зарубежных писателей в контексте современных литературоведческих исследований в филологической науке.

Учебное пособие направлено на обеспечение высокого уровня профессиональной практической подготовки студентов 4 – 5-го курсов бакалавриата – приобретение ими навыков филологического анализа художественных произведений. Сложные теоретические понятия раскрываются на конкретном материале. Для анализа привлекаются художественные произведения русских и зарубежных писателей XX – XXI веков.

Для представления актуального состояния компаративистики было не только проанализировано развитие компаративной теории в Европе и России с конца XVIII до начала XXI века, но и выявлены причины ее доминирования в анализе большого числа текстов. Был исследован путь трансформации введенного Гёте термина «всемирная литература», которая потребовала критической рефлексии над речевой организацией и поиска гуманистической равнодействующей в голосе автора и голосах героев.

Полученные результаты позволили установить, что гуманизм как императив просвещенности, как связь знания книг и смягчения нравов на протяжении многих столетий вошел в фазу кризиса еще в конце XVI века (в литературе это отражено в пьесе Шекспира «Гамлет»). В постановке философских проблем XX – XXI веков гуманизм сменился «трансгуманизмом» и «постгуманизмом», что свидетель-

ствовало не о полном его элиминировании, а лишь о новой фазе кризиса. После опыта двух мировых войн XX века одной из магистральных идей всемирной литературы стало возрождение идеи гуманизма, идеи единства гуманистической литературы.

Для Джойса же кризис гуманизма представлял собой поиск «нового человека», не опирающегося на прежнюю ценностную (гуманистическую) систему, поэтому в «Улиссе» представлена «новая» джойсовская антропология, сводящая человека к бесконечно множественной сборной личности, лишенной целостности. Но эта новая модель человека полностью не исчезает в «бытийном ничто» (как должно было бы быть по закону «единства и целостности»). В мире Джойса много гуманистических начал (приоритет любви и частной жизни над революциями и войнами; неприятие автором насилия, убийства, жестокости), поэтому писатель оставляет право выбора за читателем; выбора как постижения предельного опыта, бытийных условий сущительности человека.

В художественной литературе XXI века переход от гуманизма к постгуманизму выражен новыми речевыми стратегиями, где меняется само понимание романного героя, представляющего собой новый субъект речи, организующего «тело» текста, а не просто «характер». Постмодернистская работа современных русских писателей с текстом (гипертекстом), а не с характерами все сильнее радикализует их представление о современной текстовой реальности и ее отношении с отдельными постижимыми явлениями (литературная реальность XXI века постоянно изменяется вследствие потери исторической точки отсчета: историю понимают не как причинно-следственную линейную систему, а как хаос событий, ризоматичный и зависимый от эпифаний процесс).

Понимание исторического события в его связи с гуманистической программой в литературе представляется итогом авторского стремления к гуманизации современной реальности как возможности выхода из экзистенциальных ситуаций тотального отчуждения человека не только от общества, но и от самого себя (постмодернистский дискурс), где только творчество (как возможность достижения состояния эпифании) возвращает человека к самому себе, к начальному переживанию, к начальному отношению со *Словом*.

Выявлено наиболее значимое для определения джойсовского типа дискурса качество – «событийность». Именно «событийность» дискурса формирует последовательность, ценность, правомерность и так далее актов говорения или написания, что позволяет организовывать и упорядочивать систему получения знаний. Уникальностью джойсовского типа дискурса Е. Ю. Гениева справедливо считала единство гетерогенности текстов Джойса, попытку создания им синкретического искусства (единства литературы, музыки и живописи), описанного с помощью Слова. По замечанию С. С. Хоружего, такая гетерогенность текстов Джойса непреодолима в силу принципиальной несовместимости дискурсов. Поэтому только плюрализм дискурсов, их нарочитое равноправие, ведущее к элиминированию субъектов говорения/писания, дает возможность зарождения новой модели самоуправляемой реальности текста, что отвечает современной авторской интенции написания произведений.

Одним из способов рассказать историю Джойса в России становится художественная рецепция фигуры ирландского писателя русскими авторами. Во многих произведениях Ю. Олеши («Я смотрю в прошлое», «Лиомпа» и «Человеческий материал») мы видим интерпретацию джойсовской темы изъятия отцовского наследия не только из истории, но и из самой сущности человека.

В. Набоков, который так и не перевел роман Джойса «Улисс» буквально, представил в модернистском ключе в романе «Дар» апофеоз джойсовских представлений об отношениях отца и сына, что можно расценивать еще большим авторским вкладом в интеграцию идей ирландского автора в русское литературное пространство начала XX века.

Но, с другой стороны, масштаб личности Джойса в представлении Олеши и Набокова достиг таких космических размеров, что ирландский автор стал той мифологической фигурой отца, с которой они оба вели непрекращающуюся литературную борьбу.

Неудивительно, что в ранние советские времена подобное противостояние приобрело оттенки «битвы титанов», однако в постсталинскую эпоху градус писательского антагонизма ощутимо снизился. И уже в «Пушкинском доме» Андрея Битова парадигма отца и сына приобрела явные игровые черты. Вместо того чтобы бояться прошлого или, того хуже, активно пытаться его побороть, роман Битова

стремится превратить его в игру-разоблачение. Битов видел в Джойсе возможность вырваться из тисков истории *разыгрыванием* последней, поэтому для «Пушкинского дома», согласно комментарию самого Битова, рассматривалось альтернативное название «Поминки по хулиганам».

Продолжил русский джойсовский проект Саша Соколов. Главным *магнитом* авторской рецепции в романе «Улисс» стали Стилль, полифонический дискурс и разрушение линейного течения времени. В литературной реальности Саши Соколова (как и ранее у Джойса) все происходит одновременно, голоса героев становятся неотделимы от голосов автора и рассказчика, в заключительных главах сливаясь с самим Стиллем. Саша Соколов нашел освобождение от ограничений советской действительности в авторской литературной репрезентации дискурса Джойса и его материализации в своем романе «Школа для дураков».

В XXI веке основные качества джойсовского типа дискурса («событийность», перформативность, редукционизм) переосмысливаются современными авторами, в частности Пелевиным, уже в новый тип текстовой реальности, в которой главную роль играет дискурс (Ж.-Ф. Лиотар считал, что в эпоху постмодерна научное знание также рассматривалось как вид дискурса), поэтому все современные науки в первую очередь соотнесены с Языком, Речью и Словом.

Доказано, что продолжением джойсовской дискурсивной традиции представления Речи автономной субстанцией, не подчиняющейся субъект-объектной корреляции, является речь персонажей в романах Пелевина. Его рефлексия над джойсовскими речевыми моделями позволяет максимально автономизировать текстовую реальность от окружающей действительности, что приводит к системному переустройству текстов Пелевина, включающих в себя изменение статуса автора, дематериализацию речи, уничтожение субъект-объектной зависимости и т. д. Рецепция джойсовской антропологии (с редуцированно-множественной сборной личностью) предоставляет Пелевину возможность творить субъективно-множественные (в том числе и виртуальные) миры с деперсонализированными субъектами в постмодернистских техниках письма XXI века.

Полученные выводы позволяют уточнить, что у Пелевина схожая с Джойсом структура литературной реальности опирается на метод построения литературного персонажа нового типа, эпистемологи-

ческой концепцией которого выступает феноменология переживаний как интенциональное отношение к происходящему с постоянной саморефлексией. Доказывается, что этот метод и позволяет авторам создавать такие литературные миры, где функционально тождественны реальность и иллюзорность.

Таким образом, обнаруженные сходства в построении литературных реальностей у Джойса и Пелевина могут свидетельствовать о близкой технике письма этих авторов и близких глубинных установках.

Были сделаны выводы о том, что пелевинский художественный прием, отображающий специфику субъективно-множественного сознания героев романа *Empire «V»*, – это рецепция джойсовской традиции понимания кризиса субъекта научного познания, но с учетом современных философских тенденций, в частности *weird-философии*. Таким образом, можно утверждать, что построение схожих литературных реальностей Джойсом и Пелевиным, основанных на изобретении субъектов действительности нового типа, берет свое начало в близком понимании авторами научного прогресса (у Джойса – отстраненное отношение к науке, у Пелевина – переосмысленная джойсовская традиция, трансформированная в устойчивый пародийный антисциентизм).

В ходе исследования проблемы экзистенциала страха перед адом/смертью в текстах Джойса и Пелевина было доказано, что страх – это не просто человеческая эмоция, а причина рецепции и переживаний актуальных событий и, как следствие, восприятие мировой истории в ее постоянной переходности (событийности), а не в виде линейной причинно-следственной системы. Поэтому обращение Пелевина к дохристианским и христианским формам страха позволило ему преодолеть прежний экзистенциалистский «большой нарратив». Таким образом, в XXI веке страх перед адом представляет собой не просто один из человеческих экзистенциалов существования, но становится обоснованием персонализации опыта в постмодернистской деперсонализированной реальности.

Было доказано, что мотивационным механизмом модернистско-постмодернистской интерпретации древнегреческого понимания души в текстах Джойса и Пелевина является эпифания, где самодостаточность эстетической значимости самого произведения искусства автономизирована от авторской интенции. Полученные выводы поз-

воляют уточнить, что у Пелевина «поиск» человеческой души сводится к созданию субъективно-множественных реальностей как ее проекций в реальном мире, благодаря чему в пелевинской текстовой реальности человеческая душа/сознание в момент творения художественных миров, как и у Джойса, сталкивается с эффектом эпифании (таким образом «актуализируя божественное» в себе), что и позволяет сделать вывод не только о схожей модернистско-постмодернистской интерпретации древнегреческого понимания души обоими авторами, но и близком понимании «актуализации божественного» как ситуации беспрестанного выбора и переопределения границ личного опыта.

Итак, созданные Пелевиным персонажи нового типа – это итог последовательной рецепции «новой» антропологии Джеймса Джойса. Полученные результаты позволяют уточнить, каким образом повествовательные стратегии Пелевина в новой литературной реальности развивают джойсовские идеи, продолжают традиции и техники ирландского автора, переосмысленные современным русским писателем с учетом достижений новейших направлений философии.

РЕКОМЕНДАТЕЛЬНЫЙ БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский ; вступ. ст. И. К. Горского ; коммент. В. В. Мочаловой. – М. : Высш. шк., 1989. – 404 с.
2. Гениева, Е. Ю. И снова Джойс... / Е. Ю. Гениева. – М. : Рудомино, 2011. – 370 с. – ISBN 978-5-91922-001-5.
3. Гениева, Е. Ю. «Русская одиссея» Джеймса Джойса / Е. Ю. Гениева. – М. : Рудомино, 2005. – 279 с. – ISBN 5-7380-0205-9.
4. Ильин, И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с. – ISBN 5-87604-038-X.
5. Кристева, Ю. Избранные труды : Разрушение поэтики : пер. с фр. / Ю. Кристева. – М. : Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. – 656 с.
6. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т эксперимент. социологии ; СПб. : Алетейя, 1998. – 160 с.
7. Мыслина, Ю. Н. «Дар» смерти как «дар» времени в виртуальной реальности романа В. Пелевина «Путешествие в Элевсин» / Ю. Н. Мыслина // Вестник ИВГУ. Сер.: Гуманитарные науки. – 2024. – № 5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dar-smerti-kak-dar-vremeni-v-virtualnoy-realnosti-romana-v-pelevina-puteshestvie-v-elevsin> (дата обращения: 19.05.2025).
8. Мыслина, Ю. Н. «Джойсовские интерсубъективные практики сознания в романе В. Пелевина «КГБТ+» / Ю. Н. Мыслина // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. – 2024. – № 4. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dzhoysovskie-intersubektivnye-praktiki-soznaniya-v-romane-v-pelevina-kgbt> (дата обращения: 19.05.2025).
9. Мыслина, Ю. Н. Джойсовская конструкция внутренней речи в романе В. Пелевина «Жизнь насекомых» / Ю. Н. Мыслина // Вестник Удмуртского университета. Сер.: Филология и история. – 2021. – Т. 31, вып. 6. – С. 1306 – 1312.
10. Мыслина, Ю. Н. Джойсовский редукционистский дискурс как принцип формирования реальности в романе В. Пелевина «Transhumanism Inc.» / Ю. Н. Мыслина // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2023. – Т. 45, вып. 4. – С. 92 – 98.

11. Мыслина, Ю. Н. Джойсовская традиция романа В. Пелевина «Empire “V”»: от антисциентизма к изобретению нового персонажа / Ю. Н. Мыслина // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. – 2022. – Т. 14, вып. 4. – С. 94 – 105.

12. Мыслина, Ю. Н. Интерпретация древнегреческого понимания души как «актуализации божественного» в романах Дж. Джойса «Улисс» и В. Пелевина «Непобедимое солнце» / Ю. Н. Мыслина // Перекрестки взаимодействий: диалог русской и зарубежной литературы во времени и пространстве [Электронный ресурс] : материалы Восьмых Междунар. науч. чтений. В 2 ч. Ч. 1 / отв. ред. Е. И. Хачикян. – Калуга : Изд-во КГУ им. К. Э. Циолковского, 2022. – С. 204 – 213. – ISBN 978-5-88725-668-9.

13. Мыслина, Ю. Н. Опыт, иллюзия и реальность в романах Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и В. Пелевина «S.N.U.F.F.» / Ю. Н. Мыслина // Художественный текст и культура: жанровые стратегии, мотивная структура [Электронный ресурс] : материалы XIV Междунар. науч. конф. (28 – 29 окт. 2021 г., Владимир) / Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых ; Пед. ин-т, каф. рус. и зарубеж. филологии. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – С. 128 – 134. – ISBN 978-5-9984-1705-4. – URL: <https://dspace.www1.vlsu.ru/handle/123456789/10668> (дата обращения: 24.03.2025).

14. Мыслина, Ю. Н. Страх перед адом как интенциональная характеристика сознания героев романов Дж. Джойса «Портрет художника в юности» и В. Пелевина «Непобедимое солнце» / Ю. Н. Мыслина // Ученые записки Новгородского государственного университета. – 2022. – Вып. 5 (44). – С. 597 – 602.

15. Роткирх, К. Одиннадцать бесед о современной русской прозе / К. Роткирх. – М. : НЛО, 2009. – 160 с. – ISBN 978-5-86793-650-1.

16. Хоружий, С. «Улисс» в русском зеркале / С. Хоружий. – СПб. : Азбука-Аттикус, 2015. – 384 с. – ISBN 978-5-389-09913-5.

17. Ellmann, R. Four Dubliners: Wilde, Yeats, Joyce, and Beckett / R. Ellmann. – New York : George Braziller Inc., 1988. – 122 p.

18. Ellmann, R. James Joyce / R. Ellmann. – New York ; Oxford ; Toronto : Oxford University Press, 1982. – 887 p.

19. Ellmann, R. Ulysses on the Liffey / R. Ellmann. – Oxford : Oxford University Press, 1972. – 213 p.

20. Vergara, J. All Future Plunges to the Past: James Joyce in Russian Literature (NIU Series in Slavic, East European, and Eurasian Studies) / J. Vergara. – Ithaca (N. Y.) : Cornell University Press, 2021. – 270 p.

Учебное электронное издание

МАРТЬЯНОВА Светлана Алексеевна

МЫСЛИНА Юлия Николаевна

ДЖЕЙМС ДЖОЙС И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX – XXI ВЕКОВ

Типы дискурсов и структура художественных миров

Учебное пособие

Редактор Е. А. Платонова

Технический редактор Ш. Ш. Амирсейидов

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Корректор Н. В. Пустовойтова

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Системные требования: Intel от 1,3 ГГц; Windows XP/7/8/10; Adobe Reader;
дисковод CD-ROM.

Тираж 9 экз.

Издательство Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.