

Э.П.Гончаренко

Днепропетровский государственный университет

ЭПИФАНИИ В ПРОЗЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

Диалектика формирующегося художественного взгляда Джойса уже в юношеских писаниях ищет для себя и форму выражения, и слово-обозначение. И то и другое найдено в джойсовских эпифаниях. Так он назвал свои прозаические миниатюры – зарисовки, диалоги и внутренние монологи, рассказы о снах, образы, возникающие в сознании, – которые уже в 1902 г. читал Йейтсу, вызвав его частичное одобрение: “красивые, хотя и незрелые и эксцентрические гармонии маленьких прозаических описаний и медитаций”[1,34].

Существует много определений джойсовских эпифаний (йейтсовское “гармония описаний и медитаций” – одно из них). Это слово относят “к жанру ранней прозы Джойса, к духовному или интеллектуальному осуждению природы вещей, а также, расширительно, к художественным прозрениям и тем средствам, которыми достигается такое откровение”[11,141].

Действительно, “расширительность” – это, пожалуй, основное свойство литературоведческих толкований эпифаний. Поэтому кажется очень важным вернуться к собственному джойсовскому определению, данному в первом варианте его большого романа – “Стивен-герой” (1902-1906), где это слово появляется впервые.

“Под эпифанией он [Стивен] подразумевал внезапное духовное проявление чего-либо – то ли в обыкновенной речи или жестах, то ли в некоей памятной фазе жизни самого сознания. Он был уверен, что литератор должен записывать такие эпифании с сугубой тщательностью, понимая, что это – самые тонкие и возвышенные моменты жизни. Он сказал Крэнли, что часы на здании Балласт Офис способны на эпифанию. Крэнли спросил, идёт ли речь о загадочном циферблате часов на Балласт Офис с его не менее загадочным выражением.

– Да, – сказал Стивен. – Я прохожу там время от времени, иногда упоминаю их или ссылаюсь на них, бросаю на них мимолётный взгляд. Они – только статья в каталоге обстановки дублинских улиц. А потом, совершенно внезапно, я вдруг вижу их и сразу же понимаю, что они такое: это и есть эпифания”.

В этом тексте есть некоторая (думается, сознательная) неясность, которая побуждает читателя мыслить активно, задавать вопросы. Вызывается ли эпифания активным творческим усилием сознания художника или предмет сам открывает себя, стоит лишь настроиться на созерцание? Стивен продолжает, как бы отвечая нам:

“ – Представь себе мои зрительные впечатления от этих часов как

усилия моего духовного взгляда добиться точной фокусировки. В тот момент, когда фокус достигнут, предмет эпифанизируется"[6,215-216].

Такой ответ вызывает дальнейшие вопросы. Главное: предмет, увиденный в точном духовном фокусе, раскрывает себя – или нечто сверх себя? Вкладывает ли Джойс в это слово, действительно, некое религиозное или философско-идеалистическое содержание, мысль, что “душа” предмета или его идея в момент фокусировки начинает просвечивать или “испускать лучи”?

Литературоведы, желая понять, что же такое эпифании, чаще обращаются не к ранним, а уже к зрелым произведениям молодого Джойса – “Дублинцам” и “Портрету художника в юности”. Вероятно, потому, что ни “Стивен-герой”, ни миниатюры [10,1965] не объясняют, в чём же смысл этого джойсовского открытия, они лишь указывают на существование этого смысла и создают парадоксальную ситуацию: слово уже существует, предмет же, понятие, на которые оно должно указывать, как бы до конца не созданы.

И получается, что определения эпифаний и даже целые классификации их, выделение их основных типов опираются больше всего на теоретизирование самого Джойса, в “Стивене-герое” и в “Портрете художника в юности”. Здесь в поле зрения попадают прежде всего рассуждения Стивена в V главе “Портрета художника в юности”, перенесённые сюда из “Стивена-героя”[6,216]. Они же кладутся в основу упомянутых выше классификаций. Один тип эпифаний видят в достижении “ясности” (*claritas*). Это категория эстетики Фомы Аквинского, о которой, как и о двух других (и они же – два других типа эпифаний), подробно говорит здесь Стивен. Это *integritas* и *quidditas* – единство и “чтойность” или “самость”[7,404 и далее].

Под “*claritas*” имеется в виду то, что через деталь, событие или действие, чем-то отличающиеся, достигается новое освещение всего – и подробностей, и целого, – и формируется образ, который может быть воспринят. Другой тип эпифаний видится критикам в *quidditas*, или, как переводит Стивен в “Портрете...”, в “*whatness*” – “чтойности” вещи; на языке Стивена, душа вещи испускает лучи. Третий тип – это реализация принципа *integritas*: ради единства впечатления приносятся в жертву подробности – например, при разработке фигуры персонажа, – но так, что читатель получает то целостное впечатление от этого образа, которое виделось автору, “когда эстетический образ впервые зародился в его воображении [7,405].

Построение теории эпифаний на основе “томизма” джойсовского героя – характерная черта ряда работ [11,141; 3,91-115; 4,237]. Но отметим: джойсовские размышления об эпифании и об эстетическом трактате Фомы Аквинского помещены им в разные произведения, с разным уровнем художественного совершенства образа героя, разной

степенью зрелости автора. Они вложены в уста автобиографического героя, причём степень отождествления с этим героем у Джойса необычно велика; даже рассказ 1904 г. "Сёстры", начало "Дублинцев", он подписал "Стивен Дедалус". Но это герой, меняющийся вместе с художником и отражающий последовательные стадии его становления. Поэтому не случайно то, что в "Стивене-герое" эпифании прямо связаны с томистскими категориями, в романе же "Портрет художника в юности" он термина "эпифания" не применяет. И эта воля художника, на наш взгляд, нарушена литературоведами, когда они утверждают, что эпифании "Стивена-героя" и "томизм" Стивена в "Портрете художника в юности" – одно и то же. Получается обратное соотношение: в "Стивене-герое" есть теоретизирование об эпифаниях, но нет или почти нет самих эпифаний как художественных свершений: мелькает лишь образ молодой женщины в дверях дома, о которой Стивен думает, что это Ирландия [6,215], но он не развёрнут; эта сцена будет перенесена в "Портрет художника в юности" и там станет гораздо выразительнее. В "Портрете..." же эпифании не обсуждаются теоретически, зато они есть – тот же образ девушки-Ирландии, предчувствие смерти брата, "ночной трамвай", фигура Эйлин [7,277-279], о чём мы писали выше. Многие эпифании из его юношеского цикла миниатюр попадают сюда, развёртываются или просто повторяются, но в составе целого и во взаимодействии друг с другом рождают гораздо более внятную, более глубокую "перспективу смыслов". Что это значит? Умение художника выросло? Разумеется; но раз так, то и теоретизирование Стивена в зрелом романе выглядит – и должно восприниматься – иначе, чем в "Стивене-герое": не как теоретический очерк, который может восприниматься в ряду литературоведческих работ и в этом качестве цитироваться, а как выразительная краска в портрете беззаветно увлечённого литературой подростка. Этот Стивен может увлекаться схоластикой, может не замечать противоречий между нею и собственными первыми опытами или приспособливать её к себе; но он ещё не может говорить о эпифании, честь открытия которой принадлежит взрослому Джойсу.

В "Улиссе" слово "эпифания" появляется в контексте лирическом и ироническом: серьёзность отношения к себе-прежнему снимается, дистанцирование от собственных юношеских теоретических построений – двойное: Стивен, который в "Улиссе" живёт в 1904 г., с улыбкой вспоминает себя-студента, и автор, пишущий это более чем через 10 лет, с улыбкой глядит на двух своих прежних "я". Здесь уместно вспомнить, что, как доказывает Дж.С.Атертон, теоретизирование Стивена (в "Стивене-герое" и в "Портрете художника в юности") строилось не на полных текстах Аквината, а на популярных цитатах из учебников [13,533]. Значит, ироничность, jocoseriousness,

ещё одна джойсовская форма остранения, уже сказала и в этих романах: изображены юношеские “завихрения”, хотя и прозрения. Вся эстетика, в абстрактных терминах томистской схоластики, доказывается на примере корзинки булочника, а рассуждения о *claritas* (ясности) начинаются с таких комических контрастов:

“ - ...Расскажи мне о *claritas*, и ты заслужишь сигару” (сопоставление отвлечённо-философского языка и материального, бытового, объектного окружения).

“ - Коннотации этого слова, сказал Стивен, довольно неясны. Аквинат употребляет термин, который кажется неточным... [7,405]. (Здесь – игра на контрасте “ясность-неясность”, на том, что сама сущность “ясности” оказывается дразняще-непрозрачной).

Модус, в котором выдержан весь пассаж с эпифаниями в “Улиссе” – это тоже проявление джойсовской “шутовской серьёзности”:

“Я был молод. Ты раскланиваешься сам с собою в зеркале, делаешь шаг вперёд, чтобы серьёзно аплодировать себе, лицо – впечатляющее. Ура чёртовому идиоту! А книги, которые ты собирался написать, с буквами вместо названий... Вы читавли его Ф? О да, но я предпочитаю К... Вспомни свои эпифании на зелёных овальных листах, глубокие-преглубокие, экземпляры разослать на случай твоей кончины во все великие библиотеки мира, включая Александрийскую” [8,40-41].

Если задаться вопросом о судьбе джойсовского термина “эпифания” в его романах, получится обманчивая нисходящая линия: в “Стивенегерое” он подробно обсуждается, находясь в центре внимания героя, в “Портрете художника в юности” он вытесняется томистскими категориями, в “Улиссе” он подвергается иронии и, как кажется с первого взгляда, снимается: ведь в приведённом выше фрагменте всё иронично. Ироничен переход “я” в “ты”: я – это Стивен вчерашний герой первых двух романов, к которому отчуждённо-насмешливо обращается как к другому лицу (“ты”) Стивен сегодняшний, герой “Улисса”. Иронично и появление некоей восхищённой толпы (“они”, читавшие “Ф” и “К”), и писательское новаторство, свёдшееся к названиям-буквам, и воспоминание о своей юношеской заносчивости (аплодисменты самому себе, оценка эпифаний – “глубокие-преглубокие”, “*deeply deer*”). Всё это кульминирует в предложении о разослании эпифаний в Александрийскую библиотеку, погибшую ещё в древности. Перед нами ирония в классическом греческом смысле слова – “притворство, особенно в речи, когда кто-либо одно говорит, а другое думает” [12,379]; притворство, помогающее явлению некоей правды, которую прямые слова и формулировки не дают увидеть.

Но думается, что этот пассаж в “Улиссе” сам является эпифанией; это не что иное, как ироническая эпифания – явление “двух Стивенов”, картина повзрослевшего сознания в его отношении к своей же более

ранней стадии.

Этот пассаж позволяет понять и то, что средством создания литературной эпифании может быть что угодно: не только зарисовка, состоящая из “тривиальных” жизненных подробностей, “моментальная фотография” [1,36], сценка-диалог, но и ирония-самонаблюдение; здесь нет ограничений, нет неподходящих приёмов. Таким образом, эпифания не исчезает, даже когда связывается художником с ироническим пересмотром прошлого.

Это многообразие эпифаний и даёт им возможность отражать не однообразно-одноперспективную, а “многофакетную” (“multifaceted”) действительность.

И отсюда же – спор последующих определений эпифании; расхождения в этих дефинициях весьма значительны – от взгляда на эпифанию как на принадлежность только джойсовского художественного мира, так сказать, его опознавательный знак, до расширительного толкования их как выразительного средства литературы вообще, употреблявшегося и до Джойса, и после него [3,91-115; 2,17-23,27-45, и далее]; от уверенений, что не только сам термин, но и его наполнение связаны (и не только у Джойса) с религиозным восприятием мира, что это “проявление благодати” [4,237-238], до утверждений, что и сам Джойс ничего подобного не имел в виду, и для эпифаний в целом это не обязательно.

Само звучание греческого слова “epifaneia” провоцирует поиски “духовного” (в религиозном смысле) корня этого понятия. Так, Е.Ю.Гениева пишет: “Термин позаимствован из богословия и буквально означает “богоявление” [13,14]. Здесь две неточности: заимствовано из греческого, что не значит обязательно - из богословия; и “буквально означает” – “появление”, “явление”, и лишь более позднее новозаветное наполнение слова – Богоявление и второе пришествие Спасителя [12,514]. Далее, Е.Ю.Гениева полагает, что Джойс “не изменил смысла этого религиозного термина, но расширил его границы”, и лишь “позднее, в пору работы над “Дублинцами”, Джойс несколько изменил своё понимание “эпифании” – она стала скорее эстетической категорией, тем, что в “Портрете” будет названо *claritas* – ясностью, озарением” [13,15].

Осмелимся сказать, что здесь всё выражено неясно и сбивчиво: может ли что-то быть шире понятия “эманация божественной сущности”, если, по определению, подразумевается, что она исходит от всех вещей божественно-сотворённого мира? И если только “позже” это стало “эстетической категорией”, то чем же было в пору “Стивена-героя”? “Расширенной” религиозной категорией?

Самый авторитетный биограф Джойса Р.Эллманн объясняет сущность и происхождение джойсовского термина гораздо определённое.

“...он начал в 1900 и продолжал до 1903 писать целую серию того, для чего он сначала, поскольку не следовал никому, отказался употреблять название “стихотворения в прозе”(prose poems), как это сделал бы любой другой. Но он выработал для них новый и более сенсационный описательный термин, “эпифании”. Эпифания не обозначала для Джойса Богоявления, явления Христа волхвам, хотя это полезная метафора для понимания того, что он имел в виду” [5,83]. Иногда, добавляет Эллманн, он называет эпифании евхаристиями, “дерзко заимствуя ещё один христианский термин и вкладывая в него светское содержание”. Здесь следует прямая ссылка на “Стивена-героя”, где Стивен “переводит это слово на язык здравого смысла” (translating the word into common sense) [6,30]. И далее Эллманн, цитируя отдельные фрагменты джойсовских объяснений (как это делают почти все, стремящиеся дать определение эпифании), говорит, что эпифании – это внезапное “обнаружение чуждости вещи”, момент, в который “душа самой обыкновенной вещи ... кажется нам испускающей лучи” [5,83]. Самое замечательное в рассуждениях Эллманна – не сама дефиниция, как мы видим, ничего не прибавляющая к формулам Джойса, а объяснение эстетической особенности их воздействия. “...они точно передают ауру не поддающегося выражению опыта... Они разнообразны по стилю: иногда они читаются как послания на незнакомом языке; их блеск объясняется их особой смелостью, их бескомпромиссным отказом от любых средств, которые сделали бы их непосредственно понятными. А в других случаях они обдуманно незашифрованы, полны лиризма”[5,84].

Таким образом, Р.Эллманн остро ощущает необычность джойсовских эпифаний. Для Морриса Беджа, автора целой монографии об эпифаниях, это не совсем так: “Стивен просто даёт новое имя старому опыту”[2,13]. Ещё более определённо высказывается Айрини Хендри Чейс в статье “Эпифании Джойса”: “Что сделал Джойс, так это дал системную формулировку общему эстетическому опыту – опыту настолько общему, что и некоторые другие – писатели, если не эстетики – считали его достойным размышления ради него самого”[3,141]*.

Но дальнейший анализ, проделанный автором этой монографии для целого ряда авторов, от блаженного Августина до Айрис Мердок, показывает, что это не так, и сам “опыт” – эстетический опыт Джойса и модернистов – нов. И роль опыта “эпифаний” в современном романе несравненно более важная, чем в предшествующей литературе, и характер их нов.

*Эту работу подробно цитирует и реферирует С.Cowan в упомянутом выше эссе, С.110-113.

Беджа с самого начала признаёт невозможность универсального определения эпифаний. И хотя для него эпифании – не исключительно джойсовское художественное открытие, своё “рабочее определение” он строит именно на Джойсе (цитировать его нет необходимости – это снова фрагменты из “Стивена-героя”). Однако важно, что Беджа, во-первых, старается выделить в этих джойсовских дефинициях самое специфическое для эпифаний; во-вторых, свою классификацию их строит не просто на повторении джойсовско-томистской троичной формулы “claritas, integritas, quidditas”. Специфические черты эпифании, по Беджа, – это прежде всего внезапность озарения, откровения. Эпифания может готовиться долго, но совершается она одновременно; “когда этот опыт приходит, он – оказывается не постепенным, а внезапным”[2,14].

Далее, это скорее то, что совершается с художником, а не совершаемое им самим: “моменты, в которые внешняя божественная сила открывает правду”. Как мы видим, это навеяно джойсовским эпитетом “spiritual”: эпифании в “Стивене-герое” – “sudden spiritual manifestations”[6,215]. Всё же Беджа вынужден признать, что в литературе и литературоведении этот теологический термин не обязательно подразумевает религиозное понятие. “Эпифании могут рассматриваться как нечто совершенно естественное, хотя и необычное, и именно это стало растущей тенденцией, так что в современной литературе писатели, которые возводят их к божественной благодати – Дж.М.Хопкинс, Т.С.Элиот – являются заметными исключениями. Джойс не таков, и у него слово “духовное”[проявление] употреблено фигурально”[2,15].

Далее, важно, что это – “манифестации”, т.е. внезапное проявление, озарение, откровение (a showing forth, an illumination, a revelation [2,15]. Стивен в разговоре с Крэнли процитированном нами выше говорит, что такая “манифестация” может произойти с любым предметом: бетонной конструкцией, произведением искусства, обрывком разговора, подслушанным на улице, жестом, в такой же мере, как и “памятным моментом в жизни сознания”.

Здесь хотелось бы подчеркнуть то, что Беджа специально не комментирует: Джойс построил этот свой знаменитый текст, источник всего дальнейшего теоретизирования литературоведов вокруг эпифаний (что и произошло после публикации “Стивена-героя” в 1944 г.), так, чтобы некоторые существенные моменты оставались неясными. Прежде всего: предмет производит, порождает откровение (откровение о чём-то, ему самому не равном), или он открывает сам себя? Что это значит – “часы эпифанизируются”?

Классификация Беджа может быть использована для отыскания ответа на этот вопрос лишь отчасти. Это “сны-эпифании” (описаны в

рукописях Джойса), эпифании-воспоминания, в том числе “ретроспективные эпифании” и “возвращённое время” (как у Пруста) – всё это “памятные вехи сознания”. Очевидно, эпифании, связанные с тривиальными вещами и речами, хуже поддаются классификации, – Беджа не предлагает здесь никаких теоретических построений. И наш вопрос об “эпифанизированных часах на Балласт-Офисе” остаётся без ответа.

Очевидно, из логики теоретизирования Стивена и в “Стивене-герое”, и в “Портрете” вытекает достаточно простой ответ: есть эпифании, в которых вещь открывает себя, свою “чтойность”, сущность-в-себе – это *quidditas*; и эпифании, в которых через вещь открывается что-то другое и важное – *integritas* и *claritas*. Однако, обращаясь от рассуждений героя к художественному изображению, созданному автором, мы видим, что всё бесконечно усложняется. Какую “чтойность” могут открыть часы? Свои пружинки и колёсики? А ступеньки трамвайной лесенки или ночной стук копыт – в эпифаниях, рассматривавшихся нами в предыдущей главе? Эпифания часов – это само Время, эпифания “ступенек”- отношения героев, ночных звуков – настроение, иронических “зелёных листочков”, которые хотелось отослать в библиотеки – двойной образ творца, в юной восторженности и более зрелой трезвости видения. Большинство эпифаний из серии 1900-1903 гг. перешло в поздние великие произведения Джойса, думается, именно потому, что вещь раскрывала не себя, а через себя, говорила собою о другом, как заметил о Прусте Мамардашвили.

Для эпифании важен ещё и “критерий незначительности” и, так сказать, несовпадение значения и характера открытия с той (“тривиальной”) вещью, которая это открытие порождает. Эпифания возникает “драматически, из непрямой суггестии”[2,16].

Зато существенными кажутся следующие наблюдения автора монографии: никакие объяснения, ни постепенное понимание, к которому приходит герой, не являются эпифаниями. В эпифании обычное становится многозначительным [2,17].

Из этого ряда наблюдений рождается определение, лишь в первых своих словах повторяющее формулу Джойса, а далее раскрывающее её: “...внезапная духовная манифестация, как от какого-нибудь объекта, сцены, события, так и от памятной фазы сознания, – манифестация, не пропорциональная по значению или по прямому логическому соответствию тем вещам, которые её породили” [2,18].

Из сохранившихся и опубликованных [10,1965] сорока эпифаний Джойса двенадцать вошли в “Портрет художника в юности”.

Самая первая попадёт на первые страницы “Портрета”; в этой эпифании действующие лица и место носят подлинные имена, и иронично и забавно то, что трёхлетний малыш, сидящий под столом,

именуется "Джойс", а не Джим или Джимми:
" [Bray: in the parlour of the house in Martello Terrace]
Mr Vance – (comes in with a stick)... O, you know,
He'll have to apologise, Mrs Joyce.
Mrs Joyce – O yes... Do you hear that, Jim?
Mr Vance – Or else – if he doesn't – the eagle'll
Come and pull out his eyes.
Mrs Joyce – O, but I'm sure he will apologise.
Joyce – (under the table, to himself)
- Pull out his eyes,
Apologise,
Apologise,
Pull out his eyes.
Apologise,
Pull out his eyes,
Pull out his eyes,
Apologise" [10,11].

Отчётливее, чем в романе, открывается здесь смысл эпифании – именно из-за "взрослого" именованья малыша, сложившего свои первые стишки. Да, этот малыш станет поэтом, и в его жизни многие со всех сторон будут требовать от него "извиниться", а "орёл, который выключает его глаза"... - в 1900-1903 гг. это действительно откровение, пророчество: семнадцать мучительных глазных операций ещё ждали Джойса впереди.

Эпифания № 3: "This is the last tram. The lank brown horses know it and shake thier bells to the clear night, in admonition. The conductor talks with the driver; both nod often in the green light of the lamp. There is nobody near. We seem to listen, I on the upper step and she on the lower. She comes up to my step many times and goes down again, between our phrases, and once or twice remains beside me, forgetting to go down, and then goes down.... Let be; let be.... And now she does not urge her vanities – her fine dress and sash and long black stockings – for now (wisdom of children) we seem to know that this end will please us better than any end we have laboured for"[10,13] – миниатюрная мимическая сценка в последнем трамвае, к которой Джойс неоднократно вернётся в "Портрете". Атмосфера ясного вечера и прощания создаётся несколькими деталями; и совсем минимально то, что можно назвать собственно сценкой: всего лишь несколько движений девочки по ступенькам подножки. Только в этом и заключен весь лиризм ещё детских, смутных, но уже глубоких чувств и отношений.

Подъём и спуск, пребывание вверху лесенки – внизу лесенки, то вместе, то врозь: только и всего. Однако это выразительная пространственная метафора, метафора движения. Собственно, и

слово “метафора” здесь неточно; за этим буквальным планом – целый пласт невысказанного, и слово “метафора” напрашивается только из-за осязаемости за этими “ступеньками” иных значений; но это и не метафора (нет ни присутствующего, ни подразумеваемого второго члена сопоставления), и не символ (т.е. знак, связь которого с обозначаемым намеренно создаётся художником). Как в метафоре, здесь совершается перенос значений (в “Портрете” это особенно ощутимо: Стивен смотрит на ступеньки, а видит и чувствует совсем иное), но перенос как бы психологически произвольный; как в символе, вещь начинает “звучать” по-другому, обозначать иное, чем то, что обычно видится в ней: но буквальное присутствие вещи не только не отступает перед этим иным, – наоборот, она всё время “здесь”, если воспользоваться словом Вульф, и её физическое, конкретное бытие заполняет всё поле зрения художника и читателя. Да, для этого нужно найти новый термин, что и сделал Джойс. И “непонятность” эпифаний – результат новизны такого изображения.

Эпифания № 6 – то, что Беджа называет *dream-epiphany*:

“A small field of still weeds and thistles alive with confused forms, half-men, half-goats. Dragging their great tails they move hither and thither, aggressively. Their faces are lightly bearded, pointed and grey as india-rubber. A secret personal sin directs them, holding them now, as reaction, to constant malevolence. One in clasping about his body a torn flannel jacket; another complains monotonously as his beard catches in the stiff weeds. They move about me, enclosing me, that old sin sharpening their eyes to cruelty, swishing through the fields in slow circles, thrusting upwards their terrific faces. Help!” [10,16].

Кошмарные лица полулюдей-полукозлов, агрессия, жестокость, “старый грех”, “тайный личный грех” – всё это отзовется не только в “Портрете”, но и в “Дублинцах”. Не это ли внутренние мотивы такого рассказа, как “Встреча”. Новизна и потому “непонятность” этого языка эпифаний хорошо просматривается в эпизоде, связанном с этим рассказом. Когда Грант Ричардс и другие стали критиковать некоторые рассказы как неприемлемые и оскорбляющие мораль, Джойс неосторожно спросил, почему никаких возражений не вызывает “Встреча”. Ричардс вчитался в рассказ – и отказался печатать уже всю книгу в целом [9,17].

Эпифания № 25 предвосхищает прустовский мотив “девушек в цвету”. Это – главный образ абзаца:

“The quick light shower is over but tarries, a cluster of diamonds among the shrubs of the quadrangle where an exhalation arises from the black earth. In the colonnade are the girls, an April company. They are living shelter, with many a doubtful glance with the prattle of trim boots and the pretty rescue of petticoats under umbrellas, a light armoury, upheld at

cunning angles. They are returning to the convent – demure corridors and simple dormitories, a white rosary of hours – having heard the fair promises of Spring, that well-graced ambassador.....”[10,35].

Неопытность юного автора сказывается в банальном сравнении дождя с алмазами; но это же – знак художнической дерзости Джойса, который, выражая своё видение, не оглядывается на возможные языковые стереотипы и не боится их. Видимо, это – предвестник будущих стилистических имитаций и пародий Джойса-романиста: в разных стилистических системах будет отбираться то, что уже стало расхожим, перестало ощущаться как индивидуальное языковое открытие; и из столкновения этих “книжностей” будет извлечён новый, свой собственный эффект. Предвестье этих стилизаций - и образ “прекрасные обещания Весны, этого грациозного посла”, прямо заимствованный из лирики “метафизиков” (в “Портрете” будет подчеркнута особая любовь Стивена к ним).

Второй абзац:

“Amid a flat rain-swept country stands a high plain building, with windows that filter the obscure daylight. Three hundred boys, noisy and hungry, sit at long tables eating beef fringed with green fat and vegetables that are still rank of the earth” [10,35] — вводит новый мотив: “три сотни мальчиков, шумных и голодных”, сидящих за скудной трапезой в сумрачной столовой колледжа, противопоставлены “апрельской компании” девочек.

Девушки: свет, весна, светлые краски; даже время в монастырской школе превращается в “белые чётки часов” (обратим внимание на двузначность “hours” – часы (время) и “часы” как католические мотивы, читаемые в определённое время). Мальчики: тёмные краски, тусклый свет, приземлённость, говядина и овощи. Женское – лёгкое и легкомысленное; мужское – грубоватое, казарменное, нечто более “материалистическое”. Это со- и противопоставление – тема модернизма, от Пруста до Пикассо (“Девочка на шаре”); и “разматывать” цепочки ассоциаций, вызываемых джойсовской контрастной картинкой, можно долго и в совсем других выражениях. В этом и роль эпифаний: предметы говорят сами, “перевод” на язык понятий не может их исчерпать. Конечно, это свойство образа вообще; но в эпифаниях оно выступает так, как в поэзии, а не в прозе, без подспорий и поддержек со стороны более широкого контекста и авторских пояснений. Недаром можно назвать их “прозаическими стихами”.

Входя в роман, сливаясь с целым, эпифании не теряют и своей самостоятельности. Отсюда порою ощущение фрагментированности романного текста, если он состоит из эпифаний или насыщен ими (“Портрет художника в юности” Джойса, “Миссис Дэллоуэй” и “На маяк” Вульф). Не всегда это та действительная отрывочность и

разорванность, в которой упрекали художников ранние рецензенты: это – другой тип связи, “многофакетность” действительности, не требующая вмешательств-пояснений. Уже в 20-е гг. этот эпифанический тип художественного языка был освоен (или заново создан) в Америке Хэмингуэем, чей первый сборник рассказов “В наше время” (1925) и строился как цикл эпифаний, “вдвинутый” в цикл рассказов, так что каждому рассказу предшествует эпифания. Не “отрывочность”, а “мозаичность” – определение, больше соответствующее эффекту множества эпифаний.

Над собственным словечком-термином зрелый Джойс посмеивается; но принцип, им открытый и описанный, станет одним из главных признаков литературы модернизма.

1. *Anderson C.G.* (1998). *James Joyce*. – L.: Thames & Hudson.
2. *Beja M.* (1971). *Epiphany in the Modern Novel*. – L.: University of Washington Press.
3. *Cowan J.C.* (1985). *Lawrence, Joyce and the Epiphanies of “Lady Chatterley’s Lover”* // *D.H Lawrence’s Look at “Lady Chatterley’s Lover”* / Ed. By M.Squires & D.Jackson. – Atlanta: The University of Georgia Press. – P.91-115.
4. *Cuddon J.A.* (1979). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. – G.B.: Penguin – P.1051.
5. *Ellmann R.* (1983). *James Joyce*. – N.Y.: Oxford University Press.
6. *Joyce J.* (1956). *Stephen Hero*. – L.: Thames & Hudson.
7. *Joyce J.* (1982). *Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man*. – M.: Progress Publishers.
8. *Joyce J.* (1993). *Ulysses*. – Oxf., N.Y.: Oxford University Press.
9. *Joyce J.* (1973). *Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man*. – A Selection of Critical Essays / Ed. By M.Beja. – L.: Macmillan.
10. *The Workshop of Daedalus: James Joyce and the Raw Materials for “A Portrait of the Artist as a Young Man”* (1965) / Ed. By R.Scholes & R.M.Kain. – Evanston: Northwestern University.
11. *Walzl F.* (1986). *The Epiphanies of Joyce* // *20th- Century Literary Criticism*. – L. – N.Y. – Vol. 48. – P.141.
12. *Вейсман А.Д.* (1991). *Греческо-русский словарь* / Репринт V издания 1899 г. – М.: Греко-латинский кабинет Ю.А.Шичалина.
13. *Генуева Е.Ю.* (1982). *Комментарий* // *J.Joyce. Dubliners. A Portrait of the Artist as a Young Man*. – M.: Progress Publishers.

Стаття надійшла до редколегії 03.06.2000.

Summary

The main aspect of this presentation is James Joyce’s youth aesthetic orientation (1900-1907); the author strives to give a general idea of double process of assimilation and astrangement of the world by a word – the process which led Joyce to the synthesis and at the same time reevaluation and modernisation of literary principles which have been worked out in the previous epochs of the literary development.