
Зарубежная литература

УДК 82-1/29

ОИ: 10.31249/lit/2025.03.10

КУРИЛОВ Д.О.¹ ТРАНСФОРМАЦИЯ СТРУКТУР ГОМЕРОВСКОГО ЭПОСА В «УЛИССЕ» ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА[©]

Аннотация. В статье рассматриваются модификации некоторых структурно-композиционных и поэтико-повествовательных особенностей античного эпоса (формульность, составные эпитеты, «замалчивание» события) в модернистском эпосе XX века на материале избранных фрагментов «Одиссеи» Гомера и «Улисса» Дж. Джойса. В результате предпринятого сопоставительного анализа формулируется вывод о том, как специфическая модификация указанных формальных особенностей гомеровского эпоса оказывается связана с частными повествовательными задачами и глобальной творческой сверхзадачей Джойса-художника.

Ключевые слова: эпос; хронологическая несовместимость; замалчивание; формула; составной эпитет.

Для цитирования: Курилов Д.О. Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе» Джеймса Джойса // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение. – 2025. – № 3. – С. 154–173. – DOI: 10.31249/lit/2025.03.10

Поступила: 01.03.2025

Принята к печати: 31.05.2025

KURILOV D.O.² Transformation of structures of Homeric epic in James Joyce's *Ulysses*[©]

¹ **Курилов Дмитрий Олегович** – кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и типологии филологического факультета Воронежского государственного университета;

© Курилов Д.О., 2025

² **Kurilov Dmitriy Olegovitch** – PhD in Philology, associate professor at the Department of History and Typology of Russian and Foreign Literature, Voronezh State University;

© Kurilov D.O., 2025

Abstract. The article considers modifications of certain structural-compositional and poetic-narrative features of the ancient epic (narrative formulas, compound epithets, “silencing” of the event) in the modernist epic of the twentieth century basing on selected fragments of *The Odyssey* by Homer and *Ulysses* by J. Joyce. The conducted comparative analysis reveals how specific modification of Homeric formal features corresponds to Joyce’s particular narrative objectives and general artistic mission.

Keywords: epic; chronological incompatibility; silencing; (narrative) formula; compound epithet.

To cite this article: Kurilov, Dmitriy O. “Transformation of structures of Homeric epic in James Joyce’s *Ulysses*”, *Social sciences and humanities. Domestic and foreign literature. Series 7: Literary studies*, no. 3, 2025, pp. 154–173. DOI: 10.31249/lit/2025.03.10 (In Russian)

Received: 01.03.2024

Accepted: 31.05.2025

«Улисс» Джеймса Джойса – один из наиболее знаковых текстов новейшего времени, обращающихся к античному наследию. О параллелях – реальных и мнимых, – и сближениях – принципиальных и формальных – между джойсовским и гомеровским текстами обстоятельно и подробно писали многочисленные отечественные и зарубежные исследователи и комментаторы (см., напр., [Джойс, 1993, с. 551, 554; Arkins, 1999; Ellmann, 1977; Minta, 2007; Norris, 1991; Raleigh, 1977; Schork, 1998; Иванова, 2002]). Статус модернистского эпоса XX века, который приобрел этот роман («энциклопедии модернизма...», где автор, по словам Н.П. Михальской, «...создает модель мира и человека» [Михальская, Анкин, 1998, с. 341]), конечно, предполагает некоторую связь с эпико-мифологическими культурными схемами древности и классической культуры.

Однако в главном (то есть в том, как эти схемы адаптированы к новому материалу и ощущению действительности) Джойс-художник, по общему мнению исследователей, все же не столько следует традиционным эпическим правилам и формам (и в первую очередь это относится к непосредственно декларируемым соотношениям с композицией «Одиссеи»), сколько специфически разворачивает, а то и переворачивает эти схемы. Иногда они становятся предметом пародийного обыгрывания, инвертирования (так трактует С. Хоружий гомеровские «параллели» в «Улиссе»: «...“Улисс”

и “Телемак” не сходятся, а расстаются. ...“Пенелопа”... совершает... единственное деяние – измену. ...Трудно не заключить, что художнику была органически присуща «люциферова» тяга к... перевертыванию всех классических схем и парадигм» [Хоружий, 1993, с. 658]). По большей же части автор, сохраняя структурную рамку эпоса классического, наполняет ее иным содержанием и поэтикой (как склонен рассуждать о джойсовском прозаическом каноне и конкретно об «Улиссе», например, У. Эко: «...“Улисс” предстает как невероятный образ некоего мира, который почти чудом держится на несущих структурах старого мира, принятых в их формальном значении, но отвергнутых в их значении существенном» [Эко, 2006, с. 289]).

В тех же аспектах, где традиционная эпичность Джойсом не переводится в (пост-)модернистский код, а как бы «наследуется» – т.е. в тех случаях, когда, пусть и с «поправкой» на время, можно говорить о преемственности нового эпоса в отношении эпоса «традиционного» – исследователи (как отечественные, так и зарубежные) в большей степени указывают на универсалии. Отмечается охват жизненного материала, показ всего во всем, создание модели современного человека. Так, по словам Д. Гиффорда и Р. Сидмана, «...в гомеровской «Одиссее» мы следим за тем, как Одиссей возвращается на родину из похода на Трои, и вместе с тем – как его дожидается верная жена Пенелопа и мужает сын Телемак; в «Улиссе» мужает Стивен, Блум возвращается в родной дом, Молли принимает супруга в свое лоно, в Дублине же (подобно Итаке) еще раз (либо единственный раз за историю) устанавливается надлежащий порядок» [Gifford, Seidman, 2008, p. 2]. Кроме того, в прозе XX века отмечается возводимая именно к Гомеру традиция, «...которая побуждает романистов ограничивать действие больших романов одним или несколькими днями...» [Зарубежные писатели, 2003, с. 295]. На универсальный характер джойсовской эпопеи указывает и Р. Эллманн, подчеркивающий, что, по мысли самого творца, «...существо жизни с гомеровских времен до наших дней не изменилось – и существенные черты, определяющие наше сознание, должны быть такими же» [Joyce, 1985, p. 709].

В меньшей степени джойсоведы прослеживают конкретные поэтические техники, перенимаемые Джойсом-творцом из гомеровского художественного прецедента и интегрированные в собственный мир-текст. Сказанное, разумеется, надо понимать не в том смысле, что «Улисс» беден на технические изыски, и не в том,

что эта полистилистика современной одиссеи мало изучена. Речь лишь о том, что источники тех многообразных экспериментов со словом и его художественными возможностями, которыми Джойс наполняет свой эпос нового времени, по большей части усматриваются критиками в литературе, современной автору (или, по крайней мере, в литературе сравнительно недавнего прошлого, – скажем, в комически переосмысливающих античные эпосы текстах Поупа, Свифта и Филдинга, как убедительно показывает Д. Норрис в [Norris, 1991, p. 72–73]); освоенный же и модернистски переосмысленный культурный опыт прошлого более отдаленного в основном сводится к аристотелевскому наследию, «инвентаризованному» средневековой схоластикой. У. Эко, весьма убедительно и всесторонне исследующий в своих «Поэтиках Джойса» не только эстетические направляющие художественной философии автора «Портрета...», «Улисса» и «Финнеганова помина» (в частности, идеи Фомы Аквинского, Джордано Бруно, Николая Кузанского), но и конкретные поэтические установки, создающие ткань джойсовского словотворчества (как, скажем, творческие принципы Ибсена, Флобера, Малларме), обосновывает тезис о принципиальной открытости джойсовских текстов множественным (по сути, неограниченным) интерпретациям. Однако и У. Эко, фактически констатирующий абсолютную «всеядность» джойсовского нарратива (в смысле способности подчинить собственному мега-тексту любой другой локальный нарратив, растворить в себе любой мыслимый дискурс) не устанавливает сколь-нибудь существенных связей между «Улиссом» и собственно поэтикой Гомера, ограничивая источники влияния на автора новой одиссеи, с одной стороны, Аквинатом и Вико, с другой же – относительно современными Джойсу романтико-символистскими и реалистическими (натуралистическими) коннотациями: «...Джойс дает нам произведение, выходящее за пределы его поэтики (и именно поэтому оказывающееся достаточно крепким для того, чтобы выдержать две, три, четыре поэтики...). В конечном счете... “Улисс” спасается именно как чисто повествовательное произведение, как эпический рассказ, и парадоксальным образом он выживает как пункт прибытия великой романтической традиции, как последний “хорошо сделанный” роман, последний великий театр, в котором человеческие фигуры, исторические события и целое общество движутся во всей полноте действия» [Эко, 2006, с. 297].

Не претендуя на глобальное «первопроходство», автор настоящей статьи хотел бы более подробно остановиться на трех

представляющихся существенными моментах преемственности джойсовского эпоса новейшего времени **именно** в отношении гомеровского прецедента в целом (и «Одиссеи» в частности) – и попытаться точнее раскрыть специфические принципы этой преемственности.

Первый из упомянутых моментов – **формульность**, раскрывающаяся в систематическом проведении характерных по лексическому наполнению и ритмометрическому строю описаний – образных пассажей, сопровождающих как движение сюжета, так и раскрытие действующих лиц в речи. В эпосе античном, служа своеобразными структурообразующими элементами текста, эти формулы-повторы регулярно возникают как в условно-авторском слове, так и – что особенно любопытно! – в речи персонажей, причем, единожды встретившись в слове одного из героев, они порой без ущерба для поэтической цельности и общей эпической тональности «перекочевывают» к другому. С.М. Боура, в частности, замечает о Гомере: «Трудно представить себе такую ситуацию, для которой у Гомера не существовало бы формульной строки или формульного отрывка. На них держится весь механизм повествования, формулы покрывают все звенья повествовательной структуры: речи, вопросы и ответы, наступление утра и ночи, сон и пробуждение, вооружение, выход кораблей в море и их причаливание к берегу, празднества и жертвоприношения, встречи и прощания, свадьбы и похороны» [Боура, 2002, с. 312]. В новейшем, модернистском эпическом опыте «Улисса» мы наблюдаем похожие «формульные» повторы элементов текста (описаний, речевых характеристик, устойчивых примет и деталей вещного мира). Задача их, однако, приведена в согласие с изменившимися принципами выразительности художественного слова. В одних случаях джойсовские «формулы» отмечают узловые – навязчивые – состояния героя – носителя сознания; в других, – скажем, в речи условного повествователя, – создают прихотливые сцепки-связки ассоциаций и, соответственно, дифференцируют образное и ритмическое движение текста (который Джойс-творец стремится наделить собственным бытием).

Рассмотрим, как функционируют отмеченные особенности организации повествования, на примерах из текстов обеих «одиссей»¹.

¹ Далее гомеровский текст дается в классическом переводе В. Жуковского, оригинальный джойсовский текст дублируется переводом В. Хинкиса и С. Хоружего.

*Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе»
Джеймса Джойса*

Вот во второй песни гомеровской «Одиссеи» Ментор, обращаясь к женихам Пенелопы, загостившимся в доме Одиссея, укрывает их – а купно с ними и всех сильных мира сего – в забвении правил приличия:

...Тогда поднялся неизменный
Спутник и друг Одиссея, царя беспорочного, Ментор.

<...>

...И полный

Мыслей благих, обратясь к согражданам, так им сказал он:
“Выслушать слово мое приглашаю вас, люди Итаки:
**Кротким, благим и приветливым быть уж вперед ни единый
Царь скиптоносный не должен, но, правду из сердца изгнавши,
Каждый пускай притесняет людей, беззаконствуя смело,
Если могли вы забыть Одиссея, который был нашим
Добрым царем и народ свой любил, как отец благодушный.**
Нужды мне нет обвинять женихов необузданно-дерзких
В том, что они, самовластвуя здесь, замышляют худое”

[Гомер, 1985, с. 30].

В пятой песни мы слышим те же слова из уст Афины, обращающейся к сонму богов-олимпийцев:

Стала Афина рассказывать им о бедах Одиссея,
В сердце тревожась долгой неволей его у Калипсо:
“Зевс, наш отец и владыка, блаженные, вечные боги,
**Кротким, благим и приветливым быть уж теперь ни единый
Царь скиптоносный не должен, но, правду из сердца изгнавши,
Каждый пускай притесняет людей, беззаконствуя смело, –
Если могли вы забыть Одиссея, который был добрым,
Мудрым царем и народ свой любил, как отец благодушный;**
Брошенный бурей на остров, он горе великое терпит
В светлом жилище могучей богини Калипсо, насильно
Им овладевшей; и путь для него уничтожен возвратный...”

[Гомер, 1985, с. 66 – 67].

Почему же Афина «крадет» слова Ментора?

Античному – как, вероятно, и в принципе древне-эпическому – сознанию, не ощущающему необходимости в индивидуализации речи, в концептуализации субъектности как таковой, – не представляется «натяжкой» переход слова от одного носителя к другому: носители эпического дискурса условны и не важны, важен сам эпический дискурс и цельность мира в его прошлом, настоящем и будущем, этим дискурсом постулируемая, или, по выражению В. Вахрушева, «...текучесть человеческой природы, ее

способность к метаморфозам в вечном поиске все новых сторон бытия» [Зарубежные писатели, 2003, с. 298]. Вследствие этой «текучести», специфически синкретичной онтологии слова и мира, впечатляюще выраженной в древнегреческом гекзаметре, «...все герои Гомера живут в особом поэтическом хронотопе, где находят разрешение многие... противоречия бытия, где уравниваются перед лицом Судьбы, общей для всех смертных, высокое и низкое, цари и рабы, война и мир...» [Зарубежные писатели, 2003, с. 296–297]. Боги у Гомера в принципе легко и охотно принимают облик героев, чтобы «от их лица» поучаствовать в событиях – та же Афина в иные моменты действия становится то Ментором, то Ментесом, то передает ободряющие слова Пенелопе через сотворенный своим волшебством призрак Ифтимы, – в этом смысле «заимствование» речи одним героем у другого, «минуя» магию, можно трактовать просто как обнажение повествовательного приема.

А вот в джойсовском мифе (по-своему пересоздающем «универсалию» жизни и человека... в которой претворяются извечные начала бытия» [Михальская, Аникин, 1998, с. 356]) Стивен-«Телемак» в очередной раз возвращается мыслями к образу умершей матери, зависимость от которой (и вину перед которой) он никак не в силах избыть:

Stephen, an elbow rested on the jagged granite, leaned his palm against his brow and gazed at the fraying edge of his shiny black coat-sleeve. Pain, that was not yet the pain of love, fretted his heart. **Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown grave-clothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes.** Across the threadbare cuffed edge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the well-fed voice beside him [Joyce, 1985, p. 11–12].

Memories beset his brooding brain. Her glass of water from the kitchen tap when she had approached the sacrament. A cored apple, filled with brown sugar, roasting for her at the hob on a dark autumn evening. Her shapely fingernails reddened by the blood of squashed lice from the children's shirts.

In a dream, silently, she had come to him, her wasted body within its loose graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath bent over him with mute secret words, a faint odour of wetted ashes [Joyce, 1985, p. 16]¹.

¹ «Стивен, поставив локоть на шершавый гранит, подперев лоб ладонью, неподвижно смотрел на обтерханные края своего черного лоснистого рукава.

В примерах, приведенных выше, формула, номинально строясь в вербальном плане автора, по большому счету, не покидает пределов слова и сознания героя. Напевный и размеренный строй формульного пассажи, поданного с сохранением эпического третьего лица, не диссонирует с ритмом и фактурой мыслительного процесса – работы сознания – протагониста, который задуман автором (и соответственно, раскрывается читателю) как человек с развитым образным мышлением, интеллектуальный, чуткий к звуковой стороне слова. По этой причине «мыслеслово» героя, не требуя «транспозиционных» усилий со стороны читателя, встраивается в глобальный эпический текст, и простой организации повествования в несобственно-прямой речи оказывается достаточно, чтобы преодолеть условную границу между сознаниями фиктивного (героя) и фактического (автора-повествователя) субъектов речи.

Но еще более примечательны и, в силу того, показательны как момент преемственности между античной эпической традицией и радикальным джойсовским словотворчеством те случаи, когда формула в джойсовском мире-тексте, как и в гомеровской эпосе, *буквально* переходит из уст в уста и из сознания в сознание, демонстрируя читателю двадцатого – двадцать первого столетий, что субъект речи – факультативен, а первичен – Логос.

Sargent who alone had lingered came forward slowly, showing an open copy-book. His **tangled hair** and scraggy neck gave witness of unreadiness and through his misty glasses weak eyes looked up pleading. On his cheek, dull and bloodless, a soft stain of ink lay, dateshaped, recent and damp as **a snail's bed** [Joyce, 1985, p. 33]¹.

Боль, что не была еще болью любви, саднила сердце его. **Во сне, безмолвно, она явилась ему после смерти, ее иссохшее тело в темных погребальных одеждах окружал запах воска и розового дерева, а дыхание, когда она с немым укором склонилась над ним, веяло сыростью могильного тлена.** Поверх ветхой манжеты он видел море, которое сытый голос превозносил как великую и нежную мать» [Джойс, 1993, с. 9].

«Скорбные воспоминания осаждают его разум. Стакан воды из крана на кухне, когда она собиралась к причастию. Яблоко с сахаром внутри, испеченное для нее на плите в темный осенний вечер. Ее изящные ногти, окрашенные кровью вшей с детских рубашонок.

Во сне, безмолвно, она явилась ему, ее иссохшее тело в темных погребальных одеждах окружал запах воска и розового дерева, ее дыхание, когда она склонилась над ним с неслышными тайными словами, веяло сыростью могильного тлена» [Джойс, 1993, с. 12].

¹ «Сарджент, единственный, кто остался, медленно подошел, протягивая раскрытую тетрадь. Его **спутанные волосы** и тощая шея выдавали явную него-

Наличие в описании глаголов в третьем лице единственного числа, развернутые синтагмы, эпическая плавность повествования, достигаемая постпозицией обстоятельства-эпитета по отношению к глаголу (также своего рода стилизация под слог гомеровских поэм) – несомненные приметы присутствия повествователя, сохраняющего дистанцию как от героя, так и от читателя, и это *ему* чернильное пятно на щеке ученика «кажется» похожим на слизня.

Но вот текст переводится в перспективу протагониста (в данном случае – Стивена). Глаголы исчезают, уступая место прямым «этюдным» номинациям и атрибуциям – однако сами эти словесные «краски» словно выхвачены сознанием героя из предшествующего слова автора-повествователя:

Ugly and futile: lean neck and **tangled hair** and a stain of ink, **a snail's bed**. Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot, a squashed **boneless snail** [Joyce, 1985, p. 33]¹.

Здесь уже – поток сознания, не условно-авторская, а самая что ни на есть прямая (хоть и внутренняя) речь героя – но, при том, все такая же неотторгаемая часть обще-эпического мира-текста. Неопределенное местоимение «someone» (в переводе удачно переданное через субстантивированное «какая-то» вне привязки к определяемому субъекту), членение структур, производящее впечатление отрывистости, тезисности – очевидные маркеры речи героя, его внутреннего монолога, в который он при этом с готовностью включает авторские формулы, – и они оказываются не менее на своем месте, чем речь Афины в устах Ментора: сравнение чернильного пятна со слизнем, как бы «позаимствованное» из недавнего условно-авторского пассажа, вполне органически, аутентично существует в перспективе сознания Стивена и его слове.

Таким образом, в конечном счете формульные «репризы» и «вариации» у Джойса служат созданию эффекта автономного сло-

товность, слабые глаза в запотевших очках глядели просяще. На блеклой бескровной щеке расплылось чернильное пятно в форме финика, еще свежее и влажное, **как след слизня**» [Джойс, 1993, с. 25].

¹ «Уродлив и бестолков: худая шея, **спутанные волосы**, пятно на щеке – **след слизня**. Но ведь какая-то любила его, выносила под сердцем, нянчила на руках. Если бы не она, мир в своей гонке давно подмял бы его, растоптал, **словно бескостого слизня**» [Джойс, 1993, с. 25].

ва – то есть слова, не «закрепленного» за определенным носителем речи и сознания, а свободно меняющего лики и формы (и в этом качестве парадоксально «воскрешающего» архаичный гомеровский протеизм).

Вторым специфическим моментом общности древнего и новейшего эпических миров-текстов оказываются **составные эпитеты**, которые в «Илиаде» и «Одиссее» суть неотъемлемая часть поэтического кода, устойчивая атрибуция образа (и в этом плане они аналогичны рассмотренным выше формулам, только появляются в микроконтексте: «розовошерстая Эос», «Одиссей хитроумный», «Зевс тучегонитель» и пр.); в «Улиссе» же это – средство диалога с традицией и одновременно инструмент расширения выразительных возможностей языка.

Функций, которым подчинено образование и «проведение» по тексту «Улисса» составных эпитетов (и аналогичных им образных номинаций и атрибуций), по меньшей мере, две.

Первая – это, очевидным образом, игровая, – то есть, пародийная, – имитация художественных особенностей гомеровского эпоса. В частности, составные эпитеты используются в описаниях и оценках, даваемых автором-повествователем (равным образом – в подаваемых из перспективы сознания Стивена) для вышучивания определенных эллинистических гипертрофий кельтского возрождения, одним из адептов которого косвенно рисуется Бык Маллиган – друг-завистник героя (что справедливо отмечается, в частности, Р. Элманном, напр., в [Ellmann, 1977, p. 570]). Такие случаи вполне прозрачны стилистически, и их возникновение в тексте, как правило, читателю «разгадывать» не нужно. Либо это слегка иронизирует автор, либо герой (Стивен), либо оба вместе:

Wavewhite wedded words shimmering on the dim tide [Joyce, 1985, p. 15]¹.

He capered before them down towards the **fortyfoot** hole, fluttering his **wing-like** hands, leaping nimbly, Mercury's hat quivering in the fresh wind that bore back to them his brief **birdlike** cries [Joyce, 1985, p. 25]².

¹ «Слитносплетенных словес словно волн **белогрудых** мерцанье [Джойс, 1993, с. 12].

² Выделывая антраша, он подвигался на их глазах к **сорокафутовому** провалу, махая **крылоподобными** руками, легко подсакивая, и шляпа ветренника колыхалась на свежем ветру, доносившем до них его отрывистые **птичьи** (более эквивалентно оригинальному словообразованию было бы: «птицеподобные». – Д. К.) крики [Джойс, 1993, с. 19].

Mulligan will dub me a new name: the **bullockbefriending** bard [Joyce, 1985, p. 42]¹.

Вторая функция непосредственно связана с задачей показать работу сознания персонажа средствами несобственно-прямой речи (в том числе в потоке сознания, когда образные характеристики объектов окружающей действительности представляются в тексте как бы «на границе» внутренней речи и речи произнесенной в нерасчлененном, «сплавленном», «полувербализованном» виде). И здесь в тексте, сочетающем голоса, точки зрения и речевые характеристики, открывается поле для языкового эксперимента, который Джойса-творца занимает уже «всерьез» и для успешного проведения которого простой стилизации «под Гомера» ему явно недостаточно. Проникновение таких сложно-образованных построений, как составные эпитеты (либо квази-идиоматические номинативные и атрибутивные сочетания, функционально с ними сходные) во внутренний монолог Блума, более того – подчас навязчивое их в нем присутствие невозможно списать на культурный «бэкграунд» или поэтическое чутье (которых «великому мещанину» Блуму, дублинскому рекламному агенту, явно иметь «не положено» – по крайней мере, в стивеновых масштабах), – а стало быть, требуют особой мотивировки со стороны момента действия или (что гораздо актуальнее для автора и действеннее для текста) со стороны глобальной философии языка, которую, собственно, и призван воплотить «Улисс», отталкиваясь от парадигмы «Одиссеи» лишь формально, а по существу – опровергая повествовательную условность не только эпоса древнейшего, но и любого повествования.

Mourners came out through the gates: woman and a girl. **Leanjawed** harpy, hard woman at a bargain, her bonnet awry [Joyce, 1985, p. 103].

Grafton street **gay with housed awnings** lured his senses. Muslin prints, **silk, dames** and dowagers, jingle of harnesses, **hoofthuds lowringing** in the baking causeway. Thick feet that woman has in the white stockings. Hope the rain mucks them up on her. **Country bred chawbacon**. All the **beef to the heels** were in [Joyce, 1985, p. 167–168]².

¹ «Маллиган даст мне новое прозвище: **быколобивый** бард» [Джойс, 1993, с. 31]).

² «Из ворот выходили женщина и девочка в трауре. **Тонкогубая** гарпия, из жестких деловых баб, шляпка набок» [Джойс, 1993, с. 79].

<...>

Перевод В. Хинкиса и С. Хоружего, как в особенности можно видеть на последнем примере, «гомероподобен» еще более, чем оригинал – в русскоязычном тексте составные эпитеты возникают даже там, где в англоязычном автор вроде бы «обходится» свободными сочетаниями слов. Однако гомеровская стилизация здесь едва ли может быть поставлена в вину переводчикам; она не самоуправство, а точная стилистическая адаптация джойсовской словесной игры, поскольку сочетания слов, которыми Джойс-автор оркеструет повествование из перспективы сознания героя, «на деле» не такие уж и «свободные» – впечатление конструктивизма, эквивалентного «составленности», искусной сделанности гомеровских эпитетов, возникает в оригинальном тексте либо за счет монтажа регистров речи («**Grafton street gay with housed awnings lured his senses**»), либо за счет прихотливого жонглирования валентностями слов («**Muslin prints, silk, dames and dowagers**»), либо за счет эффектного контраста между семантической многозначностью и синтаксическим аналитизмом («...**beef to the heels were in**»). Заметим, как показательно соседствуют во внутреннем монологе Блума естественные для него речевые характеристики сниженно-разговорного тона («**Country bred chawbacon**» etc. – «**Чистопородная деревенщина**», «...толстомясые поприжаловали»), сложносоставность которых психологически и лингвистически «объективна», – и явные продукты нетривиального словотворчества, авангардность, лингвистическая изощренность которых, на первый взгляд, не очень мотивированы («**Leanjawed...**» – «**Тонкогубая...**»; «...**hoofhuds lowringing...**» – «...глухозвук стукопыт...»). Конечно, отчасти возникновение этих словообразов в сознании героя оправдано особенностями ситуации «за текстом»: герой устал и голоден, его сознание работает в заторможенном режиме, и поэтому приметы окружающей действительности, впечатления и раздражители наслаиваются друг на друга, смещаются к границе между речью внутренней и произнесенной. Но объяснение это нельзя признать полным, в чем убеждает сравнение со следующим фрагментом:

«Грэфтон-стрит **яркопестрыми** навесами дразнила чувства его. Набивной муслин, **шелколеды**, величественные матроны, звяканье сбруи и **глухозвук** стукопыт по раскаленным бульжникам. Какие толстые ноги у этой белой в чулках. Хорошо бы дождь заляпал их грязью. Чистопородная деревенщина. Все **толстомясые** поприжаловали» [Джойс, 1993, с. 128].

Hot fresh blood they prescribe for decline. Blood always needed. Insidious. Lick it up, **smoking hot, thick sugary**. Famished ghosts [Joyce, 1985, p. 171]¹.

Примечателен контраст между свернутостью, хаотической прерывистостью внутренней речи героя, строящейся как череда неполных предложений, и морфо-синтаксически экстенсивными, семантически весомыми составными определениями, самая образность которых по-гомеровски основательна.

В приведенных примерах «составленность» эпитетов (закономерным образом переходящая в сложносоставность слов) – это тоже особенность художественного кода, но уже не древне-эпического, в котором певцу-сказителю, скажем, «хитроумие» или «многострадальность» Одиссея мыслились неотъемлемыми чертами самого Одиссея – а потому и сопутствовали номинации героя регулярно и в любых ситуациях, – но кода «архетипического» в неклассическом смысле, структуралистского, использующего слово не для *отражения* объекта и его свойств, а для (пере-)создания объекта и его свойств. Слово и текст, как и в древнем эпосе (хоть и по другим причинам), оказываются важнее, чем носитель слова, будь то предъявитель текста или его получатель. Поэтому Джойс позволяет своим миметическим языковым конструктам возникать как в подготовленных к языковой игре сознаниях, так и в неподготовленных, – да и вообще вне сознаний, как происходит в поздних эпизодах «Улисса», где язык как будто оживает и ведет текст «сам от себя», а не от чьего-то лица. Блуму позволено подчас думать и «речепорождать» нестандартно, потому что в нем как герое – не один лишь дублинский еврей-рекламщик, тяготящийся нереализованным отцовством и плотским вожделением, – но и античный Одиссей, гармонично наделенный как хитроумием, так и наивным лукавством; как отвагой, так и благоразумием; как поэтичностью, так и практицизмом; как женолюбием, так и тоской по семейному очагу, – а заодно с Одиссеем – и Шекспир, и Гамлет, и вечный жид, и просто человек, который, как и все люди до, во время и после занят не имеющим конца возвратом к себе. Человек конкретный – как и человек вообще – есть сумма всех людей, и его опыт, непосредственно явленный в тексте, – это часть мира-текста, в котором

¹ «При чахотке прописывают свежую еще теплую кровь. Всегда нужна кровь. Подстерегающие. Лизать ее **жаркодымящуюся густоприторную**. Алчущие призраки» [Джойс, 1993, с. 131].

личность менее надежна, чем язык, через конкретную личность себя манифестирующий.

Наконец, **третий**, и самый любопытный, момент «родства» Джойса с Гомером – это своеобразное «замалчивание» события, в древнем эпическом повествовании связываемое с законом хронологической несовместимости (сформулированным Ф.Ф. Зелинским, по наблюдению которого в гомеровских текстах «...из двух параллельных действий одно совершенно пропускается, вследствие чего на том театре, где оно происходило, получается чувствительный пробел» [Зелинский, 2014, с. 446]), – в тексте «Улисса» же вызванное новыми, по сравнению с романом классическим, задачами драматизации романа, которые берется решать Джойс-повествователь, – в начальных эпизодах «Улисса» еще ощущаемый в тексте, но изыскивающий способы «спрятаться» за персонажами.

Вот как автор-повествователь в «Улиссе» неожиданно демонстрирует нам своеобразное «неумение» (нежелание?) рассказывать о событиях, происходящих *синхронно* (или практически синхронно – настолько, насколько синхронными могут считаться *мысль* и перевод ее *в речь*):

Mr Bloom halted behind the foreman's spare body, admiring a glossy crown.

<...>

Nature notes. Cartoons. Phil Blake's weekly Pat and Bull story. Uncle' Toby's page for tiny tots. Country bumpkin's queries. Dear Mr Editor, what is a good cure for flatulence? I'd like that part. Learn a lot teaching others. The personal note M.A.P. Mainly all pictures. Shapely bathers on golden strand. World's biggest balloon. Double marriage of sisters celebrated. Two bridegrooms laughing heartily at each other. Cuprini too, printer. More Irish than the Irish.

The machines clanked in threefour time. Thump, thump, thurap. Now if he got paralysed there and no one knew how to stop them they'd clank on and on the same, print it over and over and up and back. Monkeydoodle the whole thing. Want a cool head.

– Well, get it into the evening edition, councillor, Hynes said. Soon be calling him my lord mayor. Long John is backing him they say. The foreman, without answering, scribbled press on a corner of the sheet and made a sign to a typesetter. He handed the sheet silently over the dirty glass screen.

– Right: thanks, Hynes said moving off.

Mr Bloom stood in his way.

– If you want to draw the cashier is just going to lunch, he said, pointing backward with his thumb.

– Did you? Hynes asked.

– Mm, Mr Bloom said. Look sharp and you'll catch him.

– Thanks, old man, Hynes said. I'll tap him too.

He hurried on eagerly towards the Freeman's Journal.

Three bob I lent him in Meagher's. Three weeks. Third hint [Joyce, 1985, p. 120–121]¹.

Приведенный фрагмент любопытен в плане соотношения авторского слова и слова героя и ясно показывает условность потока сознания как средства самораскрытия сознания протагониста, – формально, по видимости, ведущего «собственную» повествовательную линию, на деле же, – по крайней мере, в начальных эпизодах «Улисса», пока Джойс-творец еще не «выпускает» слово «на свободу», – подчиняющегося «режиссуре» автора-повествователя,

¹ «Мистер Блум остановился за спиной шупловатого фактора, дивясь гладкоблестящей макушке.

<...>

Заметки о природе. Карикатуры. Очередная история Фила Блейка из серии про быка и Пэта. Страничка для малышей, сказки дядюшки Тоби. Вопросы деревенского простака. Господин Уважаемый Редактор, какое лучшее средство, когда пучит живот? В этом отделе я бы хотел, пожалуй. Уча других, кой-чему сам научишься. Светская хроника. К.О.К. Кругом одни картинки. Стройные купальщицы на золотом пляже. Самый большой воздушный шар в мире. Двойной праздник: общая свадьба у двух сестер. Два жениха глядят друг на дружку и хохочут. Купрани, печатник, он ведь тоже. Ирландец больше чем сами ирландцы.

Машины лязгали на счет три-четыре. Стук-стук-стук. А положим, вдруг у него удар и никто их не умеет остановить, тогда так и будут без конца лязгать и лязгать, печатать и печатать, туда-сюда, взад-вперед. Мартышкин труд. Тут надо хладнокровие.

– Давайте пустим это в вечерний выпуск, советник, – сказал Хайнс.

Скоро начнет его называть лорд-мэр. Говорят, Длинный Джон покровительствует ему.

Фактор молча нацарапал печатать в углу листа и сделал знак наборщику.

Все так же без единого слова он передал листок за грязную стеклянную перегородку.

– Прекрасно, благодарю, – сказал Хайнс и повернулся идти.

Мистер Блум преграждал ему путь.

– Если хотите получить деньги, то имейте в виду, кассир как раз уходит обедать, – сказал он, указывая себе за спину большим пальцем.

– А вы уже? – спросил Хайнс.

– Гм, – промычал мистер Блум. – Если вы поспешите, еще поймаете его.

– Спасибо, дружище, – сказал Хайнс. – Пойду и я его потрясу.

И он энергично устремился к редакции «Фрименс джорнэл».

Три шиллинга я ему одолжил у Маэра. Три недели прошло. И третий раз намекаю» [Джойс, 1993, с. 92].

который предоставляет героям право голоса отнюдь не тогда, когда этого «хотят» они, но тогда, когда это «в интересах» читателя. Причем в рассматриваемом фрагменте «драматургический» замысел автора – донести до читателя определенную информацию *не раньше* определенного момента действия – настолько важнее «права» героя на «свободу слова», что сам момент передачи герою слова выбран явно вопреки естественности речемыслительного процесса, – ведь реакция на стимул к когнитивной деятельности, посылаемый из окружающей действительности, должна бы предшествовать (или, если угодно, сопутствовать с минимальным запаздыванием) речепорождению, а не следовать за ним. Или, другими словами, «театры» (как выразился бы Ф.Ф. Зелинский) действий, – в данном случае, «театр» действия внешнего (речи) и внутреннего (мысли), – из синхронии переведены в диахронию; вдобавок предшествование передается как последствие.

В самом деле, внутреннее «проговаривание» Блумом фразы «Три шиллинга я ему одолжил у Маэра» (как, разумеется, и непосредственно развивающий эту фразу комментарий «Три недели прошло. И третий раз намекаю», – а, так вот в чем дело и вот почему он его не пускал!.. – наконец «соображает» читатель) никак не могли «случиться» в его потоке сознания *после* сцены пресловутого «намекания» героем Хайнсу на долг последнего, – но, в соответствии с «естественной» хронологией событий, должны были бы возникнуть в блумовом потоке сознания только *до* его диалога с должником. Однако автор не просто «включает» нас в сознание героя лишь после – а не во время! – увиденной со стороны сцены, он еще и «заставляет» героя как бы «задержаться» с фиксированием в собственном сознании первопричины самой сцены. Подобное наивное «припоминание» «пост-фактум» позволяет себе (в двенадцатой песни поэмы своего имени) Одиссей – эпический рассказчик, когда Гомер предоставляет ему право «самому» поведать царю феакийцев о своих злоключениях до того, как герой-скиталец оказался на острове нимфы Калипсо. Пересказывая историю рокового убийства священных коров («быков», если по Жуковскому) Гелиоса, которое совершили одиссеевы спутники на Тринакрии, пока он спал, – причем пересказывая с обстоятельностью и в пространственно-временной перспективе, невероятных в ситуации «выключенности» героя из события, – он, пытаясь оправдать свою осведомленность, как бы кстати вспоминает, что узнал обо всех печальных перипетиях святотатства уже позже, от самой Калипсо,

которой, в свою очередь, ранее поведал о случившемся Эрмий (Гермес).

Сладкий на вежды мне сон низвели нечувствительно боги.
Злое тогда Еврилох предложение спутникам сделал:

<...>

Выберем лучших быков в Гелиосовом стаде и в жертву
Здесь принесем их богам, беспредельного неба владыкам.
После – когда возвратимся в родную Итаку, воздвигнем
В честь Гелиоса, над нами ходящего бога, богатый
Храм и его дорогими дарами обильно украсим...

<...>

Так говорил Еврилох, и спутники с ним согласились.
Лучших тогда из быков Гелиосовых, вольно бродивших,
Взяли они – невдали корабля темноногого стадо
Жирных, огромнорогатых и лбистых быков там гуляло, –
Их обступили, безумцы; воззавши к богам олимпийским,
Листьев нарвали они с густоглавого дуба, ячменя
Боле в запасе на черном своем корабле не имея.
Кончив молитву, зарезав быков и содравши с них кожи,
Бедра они все отсекли, а кости, обвитые дважды
Жиром, кровавыми свежего мяса кусками обклали.
Но, не имея вина, возлиянье они совершили
Просто водою и бросили в жертвенный пламень утробу,
Бедра сожгли, остальное же, сладкой утробы отведав,
Всё изрубили на части и стали на вертелах жарить.
Тут улетел усладительный сон, мне ресницы смыкавший.
Я, пробудившись, пошел к кораблю на песчаное взморье
Шагом поспешным; когда ж к кораблю подходил, благовонным
Запахом пара мясного я был поражен; содрогнувшись,
Жалобный голос упрека вознес я к богам олимпийским:
“Зевс, наш отец и владыка, блаженные, вечные боги,
Вы на беду обольстительный сон низвели мне на вежды;
Спутники там без меня святотатное дело свершили”.
Тою порой о убийстве быков Гиперионов светлый
Сын извещен был Лампетией, длинноодеянной девой.
С гневом великим к бессмертным богам обратясь, он воскликнул:
“Зевс, наш отец и владыка, блаженные, вечные боги,
Жалуюсь вам на людей Одиссея, Лаэртова сына!
Дерзко они у меня умертвили быков, на которых
Так любовался всегда я – всходил ли на звездное небо,
С звездного ль неба сходил и к земле ниспускался.
Если же вами не будет наказано их святотатство,
В область Аида сойду я и буду светить для умерших”.
Гневному богу отвечив так тученосец Кронион:
“Гелиос, смело сияй для бессмертных богов и для смертных,
Року подвластных людей, на земле плодоносной живущих.

*Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе»
Джеймса Джойса*

Их я корабль чернобокий, низвергнувши пламенный гром свой,
В море широком на мелкие части разбить не замедлю”.
(Это мне было открыто Калипсой божественной; ей же
Все рассказал вестносец крылатый Кронионов, Эрмий.)

[Гомер, 1985, с. 157–159].

Однако читатель (слушатель?) эпической поэмы Гомера никак не может быть введен в заблуждение этим повествовательным лукавством итакийского царя (подобным лукавству ирландского мифотворца, делящегося словом с дублинским Улиссом): ведь об отплытии Одиссея с острова Калипсо, как и о состоявшемся ранее посещении ее Гермесом (передавшим нимфе повеление богов отпустить Одиссея на родину и ни словом не обмолвившимся об убийстве священных животных), мы уже знаем от самого слепого сказителя – автора поэмы об Одиссее, – а стало быть, знаем, что никаких дополнительных подробностей о событии, на тот момент уже прошлом, никто Одиссеею сообщить не мог. Либо же их «сообщали» – но автор (на тот момент – «сам» Гомер) от нас это «скрыл».

Итак, общее у двух повествовательных ситуаций (в одиссеях прецедентной и новейшей) следующее: дискурсу приписано событие, которого в нем не могло быть в постулируемый момент времени; в одном случае, у Джойса-Блума, оно должно было случиться – и, вероятно, случилось – раньше, чем «уверяет» нас текст; в другом случае, с Гомером-Одиссеем, событие не происходит там и тогда, где и когда, согласно дальнейшему тексту, оно должно было произойти. И там («Одиссея») и тут («Улисс») событие истории (внешней – у Гомера и внутренней – у Джойса) *замалчивается*: в одном случае (у Гомера) – чтобы создать интригу, в другом (у Джойса) – чтобы ее не нарушить.

Как видим, Джойс не только наследует Гомеру, но и наполняет характерные для древнего эпоса структуры текста и приемы повествования новым пониманием словесного творчества и задач литературы – при этом изоморфность структур нарративных оказывается лучшим подтверждением инвариантности структур бытийных, онтологических. Полистильность, эклектическая тотальность мира-текста «Улисса» не восстает против «классичности» мира в гомеровском эпосе – но, напротив, органически из него выводится.

Любопытна характеристика поэтического языка гомеровских поэм, данная Н.И. Гнедичем, переводчиком «Илиады», которую приводит в своей вступительной статье к «Одиссее» А. Ней-

хардт: «Гомер не описывает предмета, но как бы ставит его перед глазами: вы его видите. Это волшебство производят простота и сила рассказа». И действительно, что бы ни описывал поэт, будь то изображения на знаменитом щите Ахилла, изготовленном для великого героя «Илиады» богом-кузнецом Гефестом, или медный топор с двумя лезвиями, крепко насаженный на ручку из твердой оливы, который дает нимфа Калипсо Одиссею для постройки плота, – все это как бы встает перед глазами читателя» [Гомер, 1985, с. 10].

Вспомним в этой связи, что именно замена рассказа показом явилась одной из принципиальных доминант литературы рубежа девятнадцатого – двадцатого столетий, занятой поисками новой выразительности языка; и модернисты, призывавшие в первой трети двадцатого века учиться у Достоевского, могли в поисках «жанра» обратиться и к значительно более отдаленным прецедентам, – а по Джойсу судя, и обратились, – дав исследователям-джойсоведам справедливые основания утверждать, что “gulf”, т.е. «пропасть» (по выражению С. Минты) между Джойсом и Гомером куда меньше, чем между «Одиссеей» и текстами Данте или даже Софокла [Minta, 2007, p. 94].

Таким образом, сопоставление избранных фрагментов текстов убеждает в том, что отмеченные особенности, характерные для гомеровского эпоса (хронологическая несовместимость, формульность и составные эпитеты, многие из которых имеют постоянный характер) не просто находят свое актуальное применение в джойсовской «одиссее» нового времени, но получают техническое развитие в контексте авторского замысла и существенно расширяют горизонты повествовательных возможностей романа.

Список литературы

1. *Боура С.М.* Героическая поэзия. – Москва : Новое литературное обозрение, 2002. – 808 с.
2. *Гомер.* Одиссея / пер. с древнегреч. В. Жуковского ; [предисл. А. Нейхардт ; примеч. С. Ошерова]. – Москва : Правда, 1985. – 320 с.
3. *Джойс Дж.* Улисс / пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего ; прим. С. Хоружего. – Москва : Республика, 1993. – 672 с.
4. Зарубежные писатели. Библиографический словарь / под ред. Н.П. Михальской. – Москва : Дрофа, 2003 – 668 с.
5. *Зелинский Ф.Ф.* Закон хронологической несовместимости и композиция Илиады // EINA1 : Проблемы философии и теологии. – 2014. – Т. 3, № 1/2 (5/6). – С. 432–446.

*Трансформация структур гомеровского эпоса в «Улиссе»
Джеймса Джойса*

6. *Иванова Ю.А.* Категория мифологического времени в современном романе-мифе (на примере романа Джеймса Джойса «Улисс»): дисс. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2002. – 188 с. – URL: <https://james-joyce.ru/articles/kategoriya-mifologicheskogo-vremeni.htm>
7. *Михальская Н.П., Аникин Г.В.* История английской литературы. – Москва: Издательский центр «Академия», 1998. – 516 с.
8. *Хоружий С.* Вместо послесловия. Комментарии // Джойс Дж. Улисс. – Москва: Республика, 1993. – С. 550–670.
9. *Эко У.* Поэтики Джойса. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2006. – 496 с.
10. *Arkins B.* Greek and Roman themes in Joyce. – Lewiston, N.Y.: E. Mellen press, 1999. – 197 p.
11. *Ellmann R.* Joyce and Homer // *Critical inquiry*. – 1977. – Vol. 3, N 3. – P. 567–82.
12. *Gifford D., Seidman R.* *Ulysses* annotated: notes for James Joyce's *Ulysses*. – 2 ed., rev. and enlarged by D. Gifford. – Berkeley; Los Angeles; London: Univ. of California press, 2008. – 645 p.
13. *Joyce J.* *Ulysses / the corrected text* edited by H.W. Gabler with W. Stepp and C. Melchior; with a new preface by R. Ellmann. – Harmondsworth: Penguin books in association with Bodley Head, 1985. – 720 p.
14. *Minta S.* Homer and Joyce: the case of Nausicaa // *Homer in the twentieth century: between World literature and the Western canon / ed. by B. Graziosi, E. Greenwood*. – Oxford; New York: Oxford univ. press, 2007. – P. 92–119.
15. *Norris D.* A clash of Titans: Joyce, Homer and the idea of epic // *Studies on Joyce's Ulysses / ed. by W. Hellegouarc'h, J. Genet*. – Caen: Presses universitaires de Caen, 1991. – P. 101–118.
16. *Raleigh J.H.* Bloom as a modern epic hero // *Critical Inquiry*. – 1977. – Vol. 3, N 3. – P. 583–598.
17. *Schork R.J.* Greek and Hellenic culture in Joyce. – Gainesville: UP of Florida, 1998. – xviii, 322 p.