

РАЗДЕЛ 2. ЛИТЕРАТУРА В СОВРЕМЕННОМ СОЦИОКУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

«ДУБЛИНЦЫ» Д. ДЖОЙСА В РАКУРСЕ «НОВОГО ИСТОРИЗМА»

А. Мустояпова
(E-mail:kerney@list.ru)

Карагандинский университет имени академика Е.А. Букетова, Караганда

В статье предлагается анализ сборника рассказов Д.Джойса «Дублинцы» с использованием критического подхода «новый историзм». Часть статьи посвящена краткому изложению этой новой критической теории. В основной части статьи раскрываются историко-политический, биографический и литературный контексты, которые обусловили выбор темы, проблематику, тональность сборника рассказов Д. Джойса, а также предопределили его новаторство в формировании средств художественной изобразительности.

Родственный «культурному материализму» подход сформировался в США в 1980-ые годы. Он получил название «новый историзм» и стал следующим этапом в развитии исторического подхода в литературоведческих исследованиях. Основателем «нового историзма» является американский литературовед, специалист по Ренессансу Стивен Гринблатт, который стал применять новый подход при анализе пьес У. Шекспира. Представители «нового историзма», к числу которых относят Луи Монтроза, Катерину Галахер, Хайдена Уайта, рассматривают историю в качестве важнейшего контекста для изучения литературного произведения.

«Новый историзм» отличается от предшествующих ему «исторических» подходов тем, что концепция истории обогатилась в нем постструктуралистской теорией. «Новые историки» рассматривают историю как текстовую. Их целью становится создание новой органичной связи между историческим и литературным текстами. Ни один из этих текстов для «новых историков» не является доминирующим и не может претендовать на более полное отражение истории. История при данном критическом подходе – не просто контекст или фон, который отражает или на который ссылается литературный текст. Исторический текст подобен и равен литературному тексту, просто являет собой образец другого жанра. Такая точка зрения отменяет привилегию литературного текста или, наоборот, собственно истории, но позволяет устанавливать правильное соотношение между ними в отражении и трактовке описываемых явлений.

«Новые историки» считают, что изучение исторической обстановки, в которой создавался художественный текст, позволяет точнее определить не только его смысл, но и скрытые намеки автора, а также подтекст, который был очевиден для его современников, но оказался скрытым для читателей более поздних эпох. В связи с этим одно из требований «новой критики» заключается в том, что исследователь обязан работать с множеством нехудожественных текстов. Обращение к биографическим, социальным, культурным, политическим текстам, статистике, исследованиям по экономике, историческим архивам делает литературный анализ по-настоящему историческим. Представители «нового историзма» заявляют о том, что всякий текст историчен, а история текстуальна. Они воспринимают историю как текст, а любой текст считают фактом истории. Так, «новый историзм» стал образцом интертекстуального анализа и междисциплинарного подхода в исследовании.

Подобный анализ позволяет раздвигать границы текстового полотна, преодолевать рамки жанра посредством приобщения текстов самых разных жанров. Внимание к обстоятельствам создания произведения и, как следствие, фактам биографии автора дают возможность значительно расширить аспекты рассмотрения текста и его связи с различными дискурсами.

Чтобы увидеть дискурсы, циркулирующие в ту или иную эпоху, необходимо обнаруживать не только их литературное проявление, но и их присутствие в других видах культурных явлений. «Новый историк» обращается к так называемым историческим текстам, документам: периодические издания, манифесты, инструкции, указы, листовки, объявления и многое другое. Все подобные тексты можно назвать вмешательством в происходящие события, поскольку они не просто отражают, но и оказывают влияние на современников: продвигают либо замалчивают ту или иную информацию, события, имена, формируют определенное отношение к современным реалиям.

В 1982 году Стивен Дж. Гринблатт [1; 2] предложил термин «новый историзм», исходя как из прежней, рефлексивной и позитивистской литературной исторической науки, так и из нового критического формализма. Назвав свой критический проект «культурной поэтикой», С. Гринблатт определяет термин «культурная поэтика» как исследование коллективного создания различных культурных практик и отношений между ними. В числе проблемных вопросов, рассматриваемых в рамках «культурной поэтики» следующие: методы формирования коллективных убеждений, их перемещение из одной среды в другую, способы их воплощения в эстетической форме и продвижение для восприятия аудиторией.

Возрождение интереса к историческим, социальным и политическим вопросам в литературоведении и культурологии, по мнению Джулия Ривкин и Майкл Райан [3], явилось ответом на усиливающееся забвение истории, что было характерно для все более технократической и коммерциализированной американской академической среды и общества.

Социально-политико-историческая направленность в литературоведении характеризуется смещением акцента с эстетического анализа речевых артефактов на идеологический анализ дискурсивных практик.

В «новом историзме» обнаруживается связь с деконструкцией. «Новые историки» утверждают, что методы деконструкции используются в качестве эффективных инструментов идеологического анализа, опираясь на иерархически структурированные бинарные оппозиции, которые составляют центральную традицию западной мысли. Жак Деррида [4], автор концепции деконструкции, предполагал, что деконструктивные толкования и письмо касаются не только дискурсов с концептуальным и смысловым содержанием, а сама деконструктивная практика – это, прежде всего, политическая и институциональная практика.

Традиционно постструктурализм сосредоточен на литературных текстах без учета исторического контекста. Деконструкция при анализе текста, на первый взгляд, отрицает возможность ссылки на внетекстовый мир. Однако «новые историки» (Стивен Гринблатт и Кэтрин Галлахер) обозначили важность истории для литературоведения. Они намеренно определили себя как «новые», потому что использовали в своих исследованиях не просто факты истории (события, даты, имена), а сосредоточились на исследовании переплетения текста и контекста.

Теоретик «нового историзма» Луис Монтроз [5] подчеркивает, что презентация мира в текстовом дискурсе участвует в его, мира, построении: в формировании вариантов социальной реальности и в приспособлении авторов, читателей и аудитории к множественным и меняющимся явлениям мира. Его эссе 1989 года «Новый историзм» стало ответом на полемику о роли постструктурализма в историко-литературных исследованиях, а также обоснованием некоторых его тезисов о «новом историзме» и его месте в ряду других гуманитарных исследований.

Л. Монтроз помещает термин «новый историзм» в кавычки, чтобы указать на свое несогласие с его традиционной интерпретацией критического дискурса как фиксированной и однородной совокупности доктрин и методов. Критики, использующие инструментарий «нового историзма» или, иначе говоря, культурной поэтики, проблематизируют связь между литературными и другими дискурсами.

Доминирующим способом интерпретации в английском литературоведении долгое время было сочетание методов формального и риторического анализа. Эти методы позволяли разрабатывать относительно автономные истории «идей» или литературных жанров, абстрагированных от их социальных матриц. Другая историческая практика – эрудированная антикварная наука, которая, рассматривая тексты как сложные шифры, стремится зафиксировать смысл вымышленных персонажей и их действий в отношении к конкретным историческим личностям и событиям. Воспроизводя, повторяя методологические недостатки этих устаревших эмпирических форм исторической критики, новая историческая критика сосредоточена на рассмотрении отношений, характера связи между литературой и историей, текстом и контекстом, а также на возможностях изучения автора и произведения на широком историко-социальном фоне.

Постструктуралистскую ориентацию на историю, возникающую в настоящее время в литературоведении, Л. Монтроз характеризует взаимосвязью: историчностью текстов и текстуальностью историй. Под историчностью текстов он имеет в виду историческую специфику, социальное и материальное отражение истории во всех видах письма, он также имеет в виду историческое, социальное и материальное погружение в историю всех видов чтения.

Пришло время, считает Л. Монтроз, пересмотреть отношения между вербальным и социальным, между текстом и миром. Он призывает отказаться от некоторых до сих пор бытующих идеалистических, эмпирических и материалистических представлений о литературе как о самостоятельном эстетическом, нравственном или интеллектуальном явлении, которое выходит за рамки меняющихся и конфликтующих интересов. Он говорит также о необходимости пересмотра представления о литературе как о совокупности дискурсивных инертных записей о «реальных событиях».

Л. Монтроз считает, что неотъемлемой частью любого подлинно новоисторического проекта должно быть осознание того, что анализ обязательно исходит из исторических, социальных и институциональных точек зрения исследователя. Следует помнить, что прошлое, которое реконструируют исследователи, в то же время является их текстуальными конструкциями, а сами они являются субъектами с определенными взглядами, личным жизненным опытом, ценностями, что накладывает отпечаток на отбор и интерпретацию исторических фактов. Таким образом, понимание и представление документов прошлого становится смесью присвоения и отчуждения исследователем.

Сборник рассказов Д. Джойса «Дублинцы» [6] позволяет осуществить «новоисторический» анализ и рассмотреть пересечение трех контекстов: историко-политический, биографический и литературный.

Джеймс Джойс (1882-1941) родился в пригороде Дублина, в семье представителей среднего класса. Детские и юношеские годы Д. Джойса совпали с важным периодом в истории Ирландии, находящейся в колониальной зависимости от Великобритании. Борьба ирландцев за политическую независимость достигала пика. Ирландцы связывали свои надежды фигурой Чарльза Стюарта Парнелла (1846-1891), который с 1875 года был членом английского парламента. Он пытался в качестве лидера движения за гомруль отстаивать требование предоставления Ирландии широкой автономии, создания национального правительства и парламента. В числе соратников Ч.С. Парнелла был дядя юного Джеймса Джойса – Чарльз. Лидеру ирландцев симпатизировал отец будущего писателя – Джон. И поэтому в семье Джойсов часто велись разговоры на политические темы.

В октябре 1881 года Ч.С. Парнелл был арестован. Находясь в Килмейнхемской тюрьме, он заключил компромисс с английскими либералами. Сафронкина Е.Ю. пишет: «После Кильмэнхемского договора, который был подписан парнеллитами и Гладстоном в 1882 г. и фактически означал отказ ирландских националистов от внепарламентской борьбы, Парнелл выбрал новую тактику, основанную на соглашении с английскими партиями, хотя это было в ущерб ирландскому движению. Тактика была направлена на ослабление массового движения в Ирландии и на усиление значения парламентской фракции ирландцев» [7, 162].

Деятельность сторонников Ч.С. Парнелла была успешна. В 1885 году они добились выхода в отставку либерального кабинета, а в начале 1886 года потерпело поражение и консервативное министерство из-за нежелания поддержать ирландский гомруль. После провала билля Гладстона о гомруле и возвращения к власти консерваторов Ч.С. Парнелл направил свои усилия на срыв репрессивных актов правительства против Ирландии – Билля Бальфура 1887 года.

Английские власти, не желая терять свои позиции в Ирландии, видели в Ч.С. Парнелле угрозу и сильного противника. Поддержка его в народе была велика, и англичане предприняли ряд мер, чтобы ослабить его влияние, а затем и вовсе отстранить от политической борьбы.

Сафронкина Е.Ю.: «Но в конце 80-х гг. XIX в. ситуация изменилась. Многие в партии ирландцев считали, что если Парнелл сохранит лидерство, то это будет серьезной угрозой для всей дальнейшей борьбы. Для многих он был слишком радикален и резок в своих решениях и поступках, потому что не считался с мнением сотоварищей, в основном слушал только себя...» [7, 162]. Стремясь дискредитировать Ч.С. Парнелла, англичане при поддержке католической церкви Ирландии организовали его травлю. В декабре 1889 г. была широко распространена информация о том, что Ч.С. Парнелл долгие годы имел связь с Кэтрин О'Ши, супругой парламентария Уилли О'Ши. Бракоразводный процесс супругов О'Ши длился почти десять лет, супруги жили врозь, и за это время Кэтрин связала свою судьбу с Ч.С. Парнеллом.

Калланан Ф. пишет об этом: «Любовная связь Парнелла с замужней женщиной Китти О'Ши была ловко использована официальной церковью. Вступив в сговор с английскими властями, в частности с Гладстоном, бывшим в то время премьер-министром, ирландская католическая церковь предала греховную связь Парнелла анафеме. Не только его соратники, но и народ, одураченный церковниками-фарисеями, отвернулись от Парнелла. Затравленный, он вскоре умер, а вместе с ним на годы были погребены надежды Ирландии на свободу. Его смерть в 1891 г. привела к угасанию движения, которое было еще неокрепшим. Массовые движения сходили на нет, затихали, до восстания 1916 г. Парнеллитам удалось направить их в легальное русло. Ирландский журналист и политический деятель Артур Гриффит сказал: «Эра конституционной политики закончилась в тот день, когда Парнелл умер» [8, 130].

Уход Ч.С. Парнелла с политической арены привел к прекращению конституционалистского движения как способа национальной борьбы в Ирландии. Отсутствие эффективных политических механизмов приведет к революции 1916 года – Пасхальному восстанию, которое завершилось жестоким подавлением, гибелью сотен и ранениями десятков тысяч повстанцев и мирных граждан. Военный трибунал приговорил 15 человек к расстрелу, а полторы тысячи человек были отправлены в Англию и Уэльс в лагеря для интернированных. Если бы Ч.С. Парнелл не был уничтожен, он продолжил бы парламентскую борьбу, и не было бы кровавого восстания.

Однако Ч.С. Парнелл разделил судьбу многих ирландских революционеров, кто не смог довести начатое до конца, оказавшись жертвой английской политики и раздираемой противоречиями Ирландии. Он был предан. После его смерти ирландцы поняли, что англичане не без помощи церкви их переиграли, а страна потеряла еще один исторический шанс на свободу. Ирландия погружалась в глубокий кризис, движение за права и независимость затихли на долгие годы, а народ потерял надежду на перемены. Эту ситуацию стагнации и духовного упадка наблюдал Джеймс Джойс в отроческие и юношеские годы.

Семьей Джойса, как и многими прогрессивными ирландцами, гибель Ч.С. Парнелла была воспринята как национальная трагедия. Отец Джеймса Джойса не мог смириться со смертью вождя и расставанием надежд на политическую независимость Ирландии. Политический раскол страны, а также конфликт между политикой и религией нашли отражение в политических пристрастиях членов семьи Джойса. Отец и дядя были сторонниками Ч.С. Парнелла и обвиняли католическую церковь за то, что она занимала сторону колонизатора, а

не народа. Отец будущего писателя показал Джеймсу историю Ирландии как непрекращающуюся цепь предательств, напрасных жертв и гибели ее лучших сыновей. Мать Джеймса, напротив, была ревностной католичкой и мечтала о том, что ее одаренный сын Джеймс станет священником.

Несмотря на то, что Джеймс учился в иезуитском колледже и получил предложение принять духовный сан, он отказался от этой стези. Как для всякого другого молодого ирландца, для него одним из вариантов выбора пути была революционная борьба за независимость Ирландии. Но он отказывается и от этого. Рассказы отца о предательстве народом лучших сынов «зеленого острова» и о роли католической церкви в уничтожении Ч.С. Парнелла навсегда отвратили его от идеи служения кому-либо или чему-либо. Антирелигиозные взгляды молодого Д. Джойса укреплялись чтением таких трудов, как «Жизнь Иисуса, критически исследованная» Ф. Штрауса, «Жизнь Иисуса» Ренана. Д. Джойс, восстававший против косности в политике, искусстве, решительно порывает с церковью, запретившей произведения Генрика Ибсена.

Бунт Д. Джойса нашел свое продолжение в его отношении к ирландской культуре, традиционной морали, в увлечении новыми учениями или современной европейской литературой. Это требовало от него мужества патриота и художника. Он протестовал против косности мышления ирландцев, лицемерия католической церкви и ценностей буржуазного общества.

Он, увлекавшийся французскими символистами и английским эстетизмом, читавший Г. Флобера, Э. Золя, проявивший интерес в теории психоанализа З. Фрейда, отмежевался от Ирландского Литературного Возрождения, определявшего ирландской культуры тех лет. Он был убежден в том, что далекой от современных веяний Ирландии нужна была новизна европейской культуры. Д. Джойс считал, что, помимо культурной отсталости, Ирландия страдала от гнета Англии, а духовная стагнация обусловлена зависимостью от католического Рима.

Д. Джойс утверждал, что прежней Ирландии с ее мифами и легендами, бардами и сказителями, уже не существует. Новая реальность требовала нового искусства, один из образцов которого он находит в творчестве Г. Ибсена. Зная, как сложилась судьба норвежского драматурга, Д. Джойс полагал, что для того, чтобы стать по-настоящему свободным художником и иметь возможность честно писать об Ирландии, он должен покинуть родину.

На рубеже XIX-XX веков литература Англии характеризуется логическим завершением уходящего литературного века и поиском новых форм художественной выразительности. Эти процессы связаны с романтизмом начала XIX века, который сохранял свое влияние на протяжении всего столетия. Мощный взлет литературы романтизма, представленной такими именами, как Дж. Байрон, В. Скотт, П.Б. Шелли и др., он нашел определенное отражение и в ньюгейтском романе, творчестве Ч. Диккенса и У. Теккерея. Явления литературы последней трети XIX века также были связаны с романтизмом: неоромантизм, символизм, эстетизм, декаданс. Не избежали влияния романтизма даже последний романист викторианской эпохи Т. Гарди и крупнейший представитель реалистического направления начала XX века Д. Голсуорси. Субъективистское начало романтизма, индивидуалистическая романтическая модель творчества и образ художника-одиночки составили в преобразованном виде некую точку опоры для английского модернистского романа. Поскольку модернизм предполагает углубление художника в самого себя, собственный внутренний мир, то в этом смысле романтизм имел черты модернизма.

Модернизм в Англии оказался несколько запоздалым по сравнению с континентальной Европой явлением. Он стал стремительно развиваться после выставки современного французского искусства «Мане и постимпрессионизм» в Лондоне в 1910 году. На ней были выставлены работы В. Ван Гога, Ж. Сёра, П. Сезанна, А. де Тулуз-Лотрека и других художников.

Безусловно, изменившаяся реальность требовала новых путей, новых форм

художественной выразительности. Поиск привел, прежде всего, к отказу от существующих эстетических канонов, приоритету личного перед общественным, синтезу разных видов искусства, стремлению к изображению сознания и подсознательного, отказу от традиционной линейной фабульности, к изображению текучести жизни, мысли, чувств.

Представления о распаде личности, стремительном течении исторического времени, отсутствии незыблемых ценностей и твердых опор в жизни человека обусловили выбор техник «потока сознания», «точки зрения» как оптимальных способов познания индивидуальности в меняющемся мире, на фоне быстрой смены ценностей и декораций реальности.

Окончив колледж в 1902 г., Джойс уехал в Париж, где намеревался изучать медицину, но уже весной 1903 г. вынужден был вернуться в Дублин в связи с тяжелой болезнью матери, которая вскоре умерла. После этого он еще около года провел в родном городе, но жил отдельно от семьи.

«Дублинцы» («Dubliners», 1914) – сборник, состоящий из 15 рассказов. Три рассказа («Сёстры» (первый вариант), «Эвелин», «После гонок») были опубликованы в 1904 году в журнале «Ирландская усадьба» под псевдонимом Стивен Дедалус и встречены крайне неблагоприятно. Новаторство Д. Джойса опережало готовность его современников воспринимать новое модернистское искусство. Публикацию его первых трех рассказов в 1904 году приняли столь холодно, что заказчик поэт Дж. Расселл под влиянием возмущенных читателей его журнала просил Д. Джойса больше не писать для него.

Позже Д. Джойс написал еще двенадцать рассказов. Окончательно состав этой книги новелл сложился в 1907 г. Попытки публикации сборника предпринимались в 1909 году, затем в 1912 году. В результате выход книги в свет не состоялся по причине отказа издателя публиковать уже набранную книгу. Издатель, уже набрав рукопись, в последний момент не рискнул публиковать сборник рассказов, полагая, что изображение Д. Джойсом ирландской действительности, нелюбимого портрета дублинцев слишком безжалостны, критичны и откровенны. И издатель, боясь задеть чувства своих читателей, предпочел сжечь готовые гранки сборника.

Подлинным воплощением своей страны Джойс считал Дублин, город «трех цивилизаций» — дохристианского мира, средневековой католической Европы и современной Британской империи. Поэтому во всех своих произведениях он обращался к образу ирландской столицы, пытаясь вывести его максимально «объективно».

Одним из главных героев сборника стал образ Дублина. Ему присущ не столько внешний облик, сколько внутренний, выраженный в царящей в городе атмосфере духовного упадка, пессимизма, разочарования, потерянности и одиночества жителей Дублина. «Моим намерением, – пишет Д. Джойс, – было написать главу из духовной истории моей страны, и я избрал местом действия Дублин, поскольку, с моей точки зрения, именно этот город является центром паралича» [9, 13].

В своих новеллах Джойс стремился изобразить Дублин беспристрастным взглядом стороннего наблюдателя, с натуралистической последовательностью фиксирующего каждую деталь городской среды. При этом он последовательно обнажал иллюзорность традиционных представлений дублинцев о самих себе, присущую им склонность к самообману, выставлял напоказ убогость жизни современного горожанина. В письмах к лондонскому издателю Джойс называл «Дублинцев» «главой из нравственной истории» ирландской столицы.

В рассказах еще чувствуется традиция импрессионизма и символизма, однако главным в нем стало та новаторская манера, которая определила авторский стиль Д. Джойса. Дублин становится символом одиночества, заброшенности его жителей. Он словно взирает на них отстраненно и равнодушно, гипертрофированно выражая их собственное безразличие по отношению людей друг к другу, порой и к самим себе, своей судьбе. Кошкина Е.А. отмечает: «Паралич для Джойса – это символ ненавистных ему пороков современной ирландской жизни: косности, низкопоклонства, коррупции, культурной отсталости, бездуховности» [10, 132].

Урбанистическая тематика, столько характерная для литературы модерна (экспрессионизм, футуризм), будет развита писателем в «Улиссе». Город становится воплощением художественного пространства. Это – конкретная локация, место действия, где протекает жизнь героев рассказов. Место мрачное, словно парализованное, в котором замерла жизнь людей, и поэтому это пространство становится психологическим, ментальным. Это двойкая природа пространства напоминает место заточения, из которого не вырваться, как не могут вырваться персонажи из чувства потерянности, одиночества, отсутствия надежд на перемены.

Никитина Т.Г. пишет: «Дублин является ограничивающим пространством, местом заточения, поэтому герои стремятся вырваться из застойной жизни Ирландии, из плена рутины и скуки... Герои рассказов тесно связаны с реальным, плотным миром городского пространства Дублина» [11, 28].

Пространство делится на темное, безрадостное «здесь» и светлое, обнадеживающее «там» новой, неведомой, манящей жизни. Чтобы вырваться в новую жизнь, следует покинуть пространство города и расстаться со своей прежней жизнью, связями, отношениями.

Мотив блуждания по городу обусловлен стремлением героев найти некое иное пространство, способное изменить их жизнь. Побег из гнетущего пространства, удачный или неудачный, становится шансом на перемены или провалом надежд, часто обусловленным страхом человека перед переменами.

Пространство, разделенное на «здесь» и «там», миром стагнации и миром перемен, имеет границы. Символом границы становится море, окно, свет лампы, рассеивающий мрак. Героям следует предпринять усилия, чтобы преодолеть душевный паралич, страх и переступить эту границу, разделяющую старое и новое. Готовность героя к усилию обусловлено новым чувством, наступающим его, новым взглядом на свое безрадостное существование. Это чувство у Д. Джойса находит выражение в состоянии внезапного озарения героя, когда его жизнь открывается ему во всей его полноте. Он словно просыпается от спячки и становится готовым к переменам. Это особое состояние Д. Джойс называл *эпифанией*, ставшей центральной концепцией эстетической теории раннего периода его творчества. *Эпифания* (от греч. *Επιφάνια* – явление), по Д. Джойсу, это внезапное озарение, духовная манифестация, мимолетные состояния души, проявляемые в беседе, жесте, ходе мыслей, достойных запоминания и регистрации. Переживая эпифанию, человек вдруг видит свою жизнь в ее истинном свете.

Мотив возвращения к прошлому определяет специфику художественного времени сборника. Его выражение мы находим в приеме ретроспективы, изображении детства, отрочества, зрелости и общественной жизни героев, а также обращении к прошедшей истории страны.

Хронотоп выражен во взаимосвязи пространства паралича, охватившего город, и замершего времени в жизни его жителей. Парализованное пространство словно не позволяет настоящему прорваться в будущее. И герои остаются в замкнутом круге пространства и времени.

Уже в сборнике «Дублинцы» Д. Джойс использует элементы музыкального искусства. Его сборник рассказов строится по законам симфонии. Помимо основной темы, духовного паралича, слышатся голоса героев, ведущих свою партию и развивающих множество лейтмотивов, вариаций. Доминирует то один, то другой «инструмент», при этом главная тема сохраняется и обрамляет все произведение, сообщая ему единство и гармонию. Как в симфонии, автор сводит воедино, на первый взгляд, разобщенные факты, фрагменты событий, случайные встречи, целую гамму настроений и богатую палитру чувств. И финал звучит мощным аккордом, заставляя слиться все голоса и подчеркнуть главную тему «Дублинцев» – духовного и физического паралича.

Голос самого автора оказывается заглушенным многоголосием персонажей, а повествование переходит к речи героини без всякой подготовки к этому читателя, без вводящих конструкций. Читатель оказывается погруженным в мысли, переживания,

воспоминания, чувства героя. Так Д. Джойс вводил непосредственно голоса персонажей, их мысли.

В рассказах сборника «Дублинцы» Д. Джойс успешно использовал бесфабульность как художественный прием, правда, не оцененный его первыми читателями. Прием стал результатом находок Г. Флобера и натуралистов, ставивших целью бесстрастно фиксировать прозу жизни, не стремясь к ее излишней и нарочитой драматизации. От фабульности в поэзии отказались и поэты-символисты.

Наконец, в рассказах сборника «Дублинцы» Д. Джойс апробировал возможности приема «потока сознания», позволившего запечатлеть сознание героев. Это прием писатель доведет до совершенства в своих романах.

И. Гарин отмечает: «Цель модернизма — свобода художника и свобода читателя, преодоление консерватизма, поиск в неизведанных местах. Модернизм не должен бежать подлинной жизни, правды жизни, глубины жизни — отсюда эстетика "цветов зла", безобразного, низа... Собственные комплексы и пограничные состояния художника могут стать условиями и компонентами творчества. Норма перестает быть образцом, в том числе в языке, ибо полнота жизни не подчиняется правилу, а среднего человека не существует. Да, искусство всегда нарушение, потому что оно есть свобода» [13].

Тягостная ситуация, в которой оказалась Ирландия, трагическая судьба Ч.С. Парнелла и роль в этом католической церкви, модерновое мышление Д. Джойса, его знакомство с новейшей европейской литературой, стремление к личной и творческой свободе предопределили тематику, проблематику, стилистику, новаторский характер рассказов, составивших сборник «Дублинцы».

Список литературы:

1. Greenblat S. J. Representing the English Renaissance. – Berkeley: University of California Press, 1988.
2. Гринблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса. – Новое Литературное Обозрение. – 1999. – № 1 (35). – С. 34-77//<https://magazines.gorky.media/nlo/1999/1/formirovanie-ya-v-epohu-renessansa-ot-mora-do-shekspira.html>
3. Rivkin J., Ryan M. Literary Theory: An Anthology. Third Edition. – JohnWiley&Sons, 2017. – 1640 p.
4. Деррида Ж. О грамматологии. – М.: Ад Маргинем, 2000. – 511 с.
5. Montrose L. New Historicisms// Redrawing the Boundaries. –Modern Language Association, 1992. –Р. 392-418.
6. Джойс Дж. Дублинцы: Рассказы. Портрет художника в юности: Роман. – М.: Знаменитая Книга, 1993. – 445 с.
7. Сафронкина Е.Ю. Ч. С. Парнелл: Личностный аспект ирландского вопроса в последней трети XIX века//Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015. – № 10 (60): В 3-х ч. – Ч. I. – С. 161-163.
8. Callanan F. The Parnell Split 1890-1891. Cork: Cork University Press, 1992. –320 p.
9. Дудова Л.В., Михальская Н.П., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. – М.: Флинта-Наука, 1998. – 237 с.
10. Кошкина Е.А. «Духовный паралич» героя в малом рассказе Джеймса Джойса «Сестры» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Сер Филология и искусствоведение. – 2012. – № 1 (2). – С. 131-134.
11. Никитина Т.Г. Пространственная модальность в рассказах Дж. Джойса «Дублинцы»// Современные научные исследования и инновации. –2020. –№ 12//<https://web.snauka.ru/issues/2020/12/94179>
13. Гарин И.И. Век Джойса. –М., 2002//<https://www.litmir.me/br/?b=191398>