

«КОГНИТИВНЫЙ ПАНДЕМОНИУМ» МОЛЛИ БЛУМ

А.А. Колотов (Красноярск) 

Последняя глава романа «Улисс» (1922) Джеймса Джойса обычно приводится как пример практически чистого «потока сознания» женского персонажа – «Пенелопы» Молли Блум, супруги «Улисса» Леопольда Блума. Термин «поток сознания» пришел в литературоведение из психологии, где был впервые предложен американским психологом Уильямом Джеймсом в 1890 году в качестве метафоры для описания повседневной работы нашего сознания – вечно изменчивого и безостановочного течения мыслей, идей, ощущений и образов. Однако спустя столетие и понятие «сознание», и сам термин «поток сознания» стали подвергаться переосмыслению, подчас довольно радикальному. Среди современных теоретиков сознания особое место принадлежит американскому ученому Дэниелу Деннету – «одному из наиболее влиятельных философов нашего времени» [8, с. 178], который, «в отличие от многих философов, тесно работает с психологами и специалистами в области вычислительных систем», но «подобно большинству современных ученых и философов отказывается от всех видов картезианского дуализма» [2, с. 65–66] – и в частности от представления о существовании в нашем мозге некоего центра, привычно называемого «сознанием человека», через который проходит безостановочный поток мыслей и образов.

Согласно Деннету, понятие «сознание» предполагает такую модель функционирования нашего мышления, которую можно назвать «картезианским театром», вслед за Декартом подразумевающей наличие в нашем мозге определенной области, ответственной за осознание происходящих событий, которые словно бы проецируются на ментальный экран пе-

ред внутренним наблюдателем. Таким образом, «картезианский театр» – это «место, где «все собирается вместе» и возникает сознание» [3, с. 39]. Деннет решительно отказывается от такого «картезианского материализма» и в противовес предлагает воспользоваться другой моделью функционирования нашего мышления – моделью пандемониума.

Деннет проводит аналогию между «демонами» – скрытыми процессами, идущими в фоновом режиме в ходе работы операционной системы компьютера – и подобного рода относительно независимыми агентами, «словами-демонами», безостановочно конкурирующими друг с другом в нашем мышлении и пытающимися получить хотя бы на мгновение контроль над всей системой, особенно над речевым аппаратом и памятью. В этом конкурирующем пандемониуме «демон» Деннета, выигравший свои несколько мгновений славы, ненадолго становится «черепно-мозговой знаменитостью» («celebral celebrity»), выступая для нас в облике вполне осмысленного намерения, мысли или слова. Таким образом, пишет Деннет, «нет никакого единого, определенного “поток сознания”, потому что нет никакой центральной Штаб-квартиры, нет никакого Картезианского Театра, где “все собирается вместе” для просмотра неким Центральным Мыслителем. Вместо такого единого потока (пусть и широкого) есть множество каналов, в которых специализированные цепи пытаются, в параллельных пандемониумах, свершить свои разные дела...» [3, с. 253–254].

Уильям Сигер называет модель Деннета «когнитивным пандемониумом», подчеркивая тот факт, что многие из этих агентов-демонов имеют дело как раз с содержанием, контентом [9, с. 113]. Марк Тернер указывает направление поисков, если мы желаем проверить теорию сознания практикой: «Если мы желаем изучать повседневное мышление, мы можем обратиться к литературному мышлению именно по-

тому, что повседневное мышление по своей сути литературно» [12, с. 7]. И если мышление литературных персонажей может прочитываться в терминах обычного, повседневного человеческого мышления, велико искушение обратиться к последней главе «Улисса» Джеймса Джойса в качестве примера работы «когнитивных демонов» в той области, которую философы до Деннета привычно называли «сознанием» (или его потоком). Практически по единодушному мнению исследователей, структура финального монолога Молли Блум «конечно же, связана с теорией Джойса по поводу ее мышления (и женского мышления в целом)...» [4, с. 76], и прочтение всего романа зависит от нашего осознания того, что мы «отслеживаем работу мышления и реагируем соответствующим образом» [6, с. 132].

Последний эпизод «Улисса» Джойса, транскрибирующий ночной внутренний монолог Молли Блум, состоит из восьми гигантских предложений без единого знака пунктуации. Вот типичный отрывок:

Id love to have a long talk with an intelligent welleducated person Id have to get a nice pair of red slippers like those Turks with the fez used to sell or yellow and a nice semitransparent morning gown that I badly want or a peachblossom dressing jacket like the one long ago in Walpoles only 8/6 or 18/6 Ill just give him one more chance Ill get up early in the morning Im sick of Cohens old bed in any case I might go over to the markets to see all the vegetables and cabbages and tomatoes and carrots and all kinds of splendid fruits all coming in lovely and fresh who knows whod be the 1st man Id meet theyre out looking for it in the morning Mamy Dillon used to say they are and the night too that was her massgoing Id love a big juicy pear now to melt in your mouth like when I used to be in the longing way then Ill throw him up his eggs and tea in the moustachecup she gave him to make his mouth bigger I suppose hed like my nice cream too I know what Ill do Ill go about rather gay not too much singing a bit now and then mi fa pieta Masetto then Ill start dressing myself to go out presto non son piu forte Ill put on my best shift and drawers let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him («Улисс», эпизод 18, строки 1493–1510).

так приятно бы подольше поговорить с воспитанным образованным человеком я бы завела себе хорошенькие красные домашние туфли как продавались у тех турок в фесках или желтые и красивый слегка прозрачный пеньюар он мне так нужен или матине персикового цвета как то что когда-то давно у Уолпола всего за 8 и 6 или за 18 и 6 пожалуй я дам ему еще один шанс встану утром пораньше все равно это ложе старого Козна надоело безумно и можно пойти на рынок посмотреть овощей капусту помидоры морковь разных фруктов получше они такие чудесные свежие когда их привозят кто знает какой первый мужчина мне попадется они по утрам бродят в поисках этого Мэйми Диллон так уверяла и по ночам тоже это она так ходила к мессе вдруг страшно захотелось грушу большую сочную грушу тающую во рту как в ту пору когда меня одолевали причуды потом я ему швырну его яйца и подам чай в той чашке с приспособлением для усов ее подарок чтоб у него рот стал еще шире думаю мои сливки тоже ему понравятся я знаю как я сделаю я буду ходить по дому довольно веселая но не слишком напевая *mi fa pieta Masetto* потом начну одеваться чтобы выйти *presto pop son piu forte* надену лучшие панталоны нижнюю юбку и дам ему как следует на все посмотреть так чтоб у него встал [*перевод В. Хинкиса, С. Хоружего*].

Если пользоваться метафорой Деннета, то совершенно очевидно, что это довольно странный фильм для ментального экрана картезианского театра – в лучшем случае арт-хаусное кино, чем сцена из традиционного спектакля нашего сознания. И нельзя не отметить, что модель когнитивного пандемониума подходит в данном случае куда лучше. В самом деле, разве не видим мы здесь письменные свидетельства параллельной работы сразу нескольких «демонов Деннета»? Вот письма демона, мечтающего о новых нарядах («*nice pair of red slippers*», «*nice semitransparent morning gown*», «*peachblossom dressing jacket*»), вот демон-покупатель овощей и фруктов («*all the vegetables and cabbages and tomatoes and carrots and all kinds of splendid fruits*») и демон-любитель груш («*Id love a big juicy pear now to melt in your mouth*»), демон-детектив, выводящий Мэйми Диллон на чистую воду («*that was her massgoing*»), демон утреннего завтрака в по-

стель («Ill throw him up his eggs and tea in the moustachecup»), итальянский демон-певец («mi fa pieta Masetto», «presto non son piu forte») и, конечно же, демон эротических фантазий («Ill put on my best shift and drawers let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him»).

Но, быть может, подобная арт-хаусность и, соответственно, впечатление работы когнитивного пандемониума возникает именно из-за способа визуального представления текста на типографской странице с полным отсутствием любых знаков препинания? Дерек Эттридж в своей книге «Джойс-эффекты» предлагает запись вышеприведенного отрывка в соответствии с правилами синтаксиса английского языка [пунктуационные знаки в нижеприведенном русском переводе расставлены мной – А.К.]:

I'd love to have a long talk with an intelligent well-educated person. I'd have to get a nice pair of red slippers, like those Turks with the fez used to sell – or yellow; and a nice semi-transparent morning gown (that I badly want), or a peach-blossom dressing jacket like the one long ago in Walpole's (only eight-and-six, or eighteen-and-six). I'll just give him one more chance. I'll get up early in the morning – I'm sick of Cohen's old bed, in any case. I might go over to the markets to see all the vegetables and cabbages and tomatoes and carrots and all kinds of splendid fruits all coming in, lovely and fresh. Who knows who'd be the first man I'd meet? They're out looking for it in the morning; Mamy Dillon used to say they are, and the night too. That was her mass-going! I'd love a big juicy pear now, to melt in your mouth, like when I used to be in the longing way. Then I'll throw him up his eggs and tea in the moustachecup she gave him to make his mouth bigger. I suppose he'd like my nice cream, too. I know what I'll do: I'll go about rather gay, not too much, singing a bit now and then. 'Mi fa pieta Masetto'. Then I'll start dressing myself to go out. 'Presto, non son piu forte'. I'll put on my best shift and drawers – let him have a good eyeful out of that to make his micky stand for him [1, с. 96].

Так приятно бы подольше поговорить с воспитанным образованным человеком. Я бы завела себе хорошенькие красные домашние туфли, как продавались у тех турок в фесках – или желтые; и красивый, слегка прозрачный пеньюар (он мне так нужен), или матине персикового цвета, как то, что когда-то давно у Уолпола (всего за восемь и шесть

или за восемнадцать и шесть). Пожалуй, я дам ему еще один шанс: Встану утром пораньше – все равно это ложе старого Козна надоело безумно. И можно пойти на рынок посмотреть овощей: капусту, помидоры, морковь, разных фруктов получше – они такие чудесные, свежие, когда их привозят. Кто знает, какой первый мужчина мне попадется? Они по утрам бродят в поисках этого (Мэйми Диллон так уверяла) и по ночам тоже. Это она так ходила к мессе! Вдруг страшно захотелось грушу, большую сочную грушу, тающую во рту, как в ту пору, когда меня одолевали причуды. Потом я ему швырну его яйца и подам чай в той чашке с приспособлением для усов – ее подарок, чтоб у него рот стал еще шире. Думаю, мои сливки тоже ему понравятся. Я знаю, как я сделаю: я буду ходить по дому довольно веселая, но не слишком, напевая «*mi fa pieta Masetto*». Потом начну одеваться, чтобы выйти. «*Presto non son piu forte*». Надену лучшие панталоны, нижнюю юбку и дам ему как следует на все посмотреть – так, чтоб у него встал.

Представленный в таком «нормальном синтаксическом виде» монолог Молли Блум уже не воспринимается как чистый арт-хаус и безусловное свидетельство работы когнитивного пандемониума. Дерек Эттридж справедливо отмечает, что по сравнению с «синтаксически нормализованным» внутренним монологом Молли «внутренние монологи Стивена и Блума нарушают грамматические правила гораздо радикальнее» [1, с. 96]. Более того, можно даже утверждать, что отступления от правил английского языка (например, отсутствие глагола во втором предложении перед «*long ago*», что в переводе из-за структуры русского языка вообще не воспринимается нами в качестве ошибки), которые мы наблюдаем в «синтаксически нормализованном» монологе Молли, являются, по сути, лишь характерными особенностями разговорной речи. Для Эттриджа приведенный выше отрывок из «Улисса» служит иллюстрацией его утверждения о том, что «смысл безостановочного поступательного движения, игнорирующего все границы правил, возникает из самого языка, поскольку это не то, что якобы происходит в мозге человека, но то, что представляется *на странице*»

[1, с. 98 – курсив автора]. С точки зрения исследователя, мы не должны воспринимать представленный Джойсом монолог Молли Блум в качестве отражения действительных процессов, происходящих в сознании человека: «Но если предложения, кажется, идут без паузы, то это не из-за того, что мы улавливаем особенности мыслей Молли с их непунктуационностью, но из-за того, что мы не улавливаем – благодаря способу визуального представления Джойса – синтаксические артикуляции, которые, как ей может подразумеваться, должны использоваться» [1, с. 99]. Таким образом, поток слов Молли Блум без знаков препинания между ними – это «особенность, присущая типографскому изданию, а не мышлению» [1, с. 100].

Тем не менее пример Эттриджа можно прочитать и в обратном ключе. Подразумеваемые миссис Блум «синтаксические артикуляции» в таком случае – не что иное, как смена «черепно-мозговых знаменитостей» в модели когнитивного пандемониума Деннета, а знаки препинания – графические маркеры, отмечающие переход от представления одного «демона» Деннета к другому. Отсутствующая, но тем не менее подразумеваемая пунктуация, таким образом, присуща самому языку, который тем самым придает связность письменной речи, графически оформляя переходы от одной мысли к другой. Более того, в монологе Молли Блум, помимо подразумеваемых синтаксических артикуляций, можно найти и другие языковые средства, явно направленные на достижение большей связности речи и повествования. Эрвин Стайнберг, например, отмечает использование так называемых «слов-связок» (“transitional words”), которые создают впечатление безостановочного потока сознания в данном эпизоде [11, с. 119]. Однако с таким же успехом можно сказать, что эти слова, равно как и союзы (например, союз «and» встречается 46 раз в последних 27 строках монолога Молли),

служат опять-таки мостиками для перехода от одной мысли к другой, от представления работы одного «демона Деннета» к работе другого. В итоге попытка транскрибировать работу демонов с помощью языка неизбежно накладывает на эту транскрипцию текстуру самого языка, отказ от эксплицитного синтаксиса все равно приводит к подразумеваемой синтаксической артикуляции, а кажущийся поток сознания, захватывающий все и вся на своем пути, все же вынужден использовать слова-связки, придающие речи и повествованию хотя бы минимально необходимую связность.

И это отнюдь не свойство некоего особого, «женского» языка Молли Блум. Вполне очевидно, что подобная упорядочивающая работа языка над письменами «демонов», если и имеет отношение к роду (гендеру), то оно основано скорее на лингвистическом (языковом) понятии рода, также выступающем в роли одной из «связок» в речи и повествованиях. И на этом уровне, уровне начальной работы языка над письменами демонов, нет принципиального отличия, кроме языкового, в том, кто именно лежит и грезит на кровати старого Козна – Молли Блум или ее любовник Буян Бойлан. Речь и повествования Бойлана могут иметь другое содержание, над этим другим контентом могут работать совсем другие демоны, и мы даже можем отдать дань традиционному гендерному стереотипу, предположив, что связи внутри и между его внутренними повествованиями могут быть более логичными, чем у его любовницы Молли, особенно учитывая, что Молли Блум с точки зрения гендерного подхода может рассматриваться не столько как типизация женской натуры, сколько как типичное воплощение мужских фантазий о женщинах: «Она летаргична, нелогична, безрассудна, тщеславна, самолюбива, пассивна и всегда в постели» [7, с. 208]. Однако все это отнюдь не отменяет принципиальной тождественности между миссис Блум и мистером Бойланом как

литературными персонажами (или «литературными мышлениями»), если воспользоваться термином Марка Тернера) – все равно упорядочивающая работа языка происходит над письменами как мужских, так и женских демонов. Язык излечивает одержимость, и все попытки запечатлеть письмена демонов в том виде, в каком «они есть на самом деле» в пространствах нейронных цепей или предсознательного, обречены на провал с того самого мгновения, когда происходит обращение даже не к литературе, а к языку за помощью в решении этой задачи.

Тем не менее мы можем (и Джойс убедительно демонстрирует это на практике) создать достоверную литературную иллюзию, симуляцию работы наших демонов. И вряд ли в этом случае, с таким большим влиянием языка и присущей ему синтаксической структуры на внутренний монолог Молли, можно говорить о том, что «финальный эпизод погружает нас в предсознательное мышление Молли Блум» [10, с. 5]. Скорее мы должны согласиться с Моникой Флудерник, что «этот монолог является крайне вербальным», и отсутствие пунктуации в потоке сознания миссис Блум заставляет предположить «безостановочный поток разговорной речи, который, в свою очередь, *симулирует* поток мыслей Молли» [5, с. 82, курсив автора]. И тогда эта симуляция, добавим мы, вполне укладывается в модель «когнитивного пандемониума» Деннета с учетом неизбежной «обработки» результатов работы «демонов» самим строем языка.

«Когнитивный пандемониум» Молли Блум в таком случае становится лишь еще одной метафорой из того же разряда, что и «поток сознания» – метафорой, призванной выразить те неуловимые процессы, происходящие перед самыми границами языка, вступая в пределы которого, они вынуждены каждый раз менять свое обличье, подчиняясь новой лингвистической структуре языкового пространства.

и способные напомнить нам о своем до-языковом состоянии лишь посредством более или менее правдоподобного уподобления. Ведь в конечном счете, как признает сам изобретатель когнитивных демонов Дэниел Деннет, «разнообразные феномены, которые составляют то, что мы называем сознанием», на самом деле являются лишь «физическими эффектами деятельности мозга», дающими рождение «иллюзиям о своих способностях и свойствах» [3, с. 16].

Библиографический список

1. *Attridge Derek*. Joyce Effects: On Language, Theory, and History. Cambridge: Cambridge university Press, 2003.
2. *Blackmor Susan J.* Consciousness: An Introduction. Oxford: Oxford University Press, 2004.
3. *Dennett Daniel Clement*. Consciousness Explained. Boston: Little, Brown & Company, 1991.
4. *Ellmann Richard*. James Joyce. Oxford: Oxford University Press, 1982.
5. *Fludernik Monika*. An Introduction to Narratology. New York: Routledge, 2009.
6. *Levine Jennifer*. Ulysses // The Cambridge Companion to James Joyce. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
7. *Maddox Brenda*. Nora: The Real Life of Molly Bloom. Boston: Houghton Mifflin, 1988.
8. *Revonsuo Antti*. Consciousness: The Science of Subjectivity. New York: Psychology Press, 2010.
9. *Seager William*. Theories of Consciousness: An Introduction and Assessment. New York: Routledge, 1999.
10. *Spinks Lee*. James Joyce: A Critical Guide. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
11. *Steinberg Erwin R*. The Stream of Consciousness and Beyond in 'Ulysses'. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1973.
12. *Turner Mark*. The Literary Mind. New York: Oxford University Press, 1996.