

ІЗОМОРФІЗМ ПРОСТОРОВИХ МОДЕЛЕЙ І СТИЛІСТИКИ РОМАНІВ ДЖ. ДЖОЙСА „УЛІСС” ТА „ФІННЕГАНІВ ПОМИН”

Розглядаються романи Дж. Джойса „Улісс” та „Фіннеганів Помин” в аспекті створення особливого художнього світу. Виокремлюється ізоморфізм просторових моделей, чим доводиться особливий прояв міфологізму в поетиці письменника. Доводиться, що нестандартні стилістичні авторські засоби відображення дійсності відбито на усіх рівнях художнього матеріалу. Фундаментальна рефлексуюча самототожність конструктивних елементів джойсівського тексту визначається як гарантія його значущого рецептивного потенціалу.

Ключові слова: міфологізм, просторові моделі, “мовна” гра, ізоморфізм, модернізм, Дж. Джойс.

Форми відображення простору і часу в літературі змінювалися з розвитком суспільства, відповідно література ХХ століття дає нові уявлення про світ, перегляд суджень про простір та час. Сприйняття часопростору як універсальної категорії дозволило М. Бахтіну назвати його важливою категорією в моделюванні художнього світу. За словами науковця, „хронотопи включаються один в одного, співіснують, переплітаються, змінюються у більш складних взаємовідносинах” [1, с. 401]. Все це простежується й у творчості Джойса. Про Джойса вже сказано літературними критиками досить багато. Однак проблема простору останніх двох романів письменника не висвітлена з вичерпною повнотою у літературознавстві, тому викликає глибоку зацікавленість при вивченні еволюції художнього стилю автора та формування його особливого художнього світу. При аналізі „Уліссу” та „Фіннеганова Помину” ми вважаємо, що художній простір можна розглядати окремо від художнього часу, оскільки “щоб зрозуміти художній світ як ціле, необхідно осмислити його частинами” [2, с. 53].

В „Уліссі” взаємодія таких просторових моделей, як психологічна, соціо-історична, онірична, міфологічно-біблійна, інфернальна, дає уявлення про особливий твір-космос, всесвіт, представлений багатьма стилями. Розділ „Еол” найкраще демонструє різноманітні стилі, тут щезають оповідні норми, а надлишковість стає формою написання. Багатство оповіді, наявність різних стилістичних рівнів передається пародією та пастишем. Пародії з’являються у зв’язку з незначною подією чи коментарем в оповіді. Подібно до заголовків, самі уривки, їх довжина, мовлення втілюють зменшену версію роману. Наприклад, питання Джо до Громадянина: „And how’s the old heart citizen” [8, с. 295]

(„Як здоров'ячко?”) – відкриває потік гіперболізованої мови, яка пародіює епічний опис: „In rhythmic resonance the loud strong hale reverberations of his formidable heart thundered rumbly” [8, с. 296] „ритмічно могутні звучні поштовхи його велетенського серця громоподібними ударами трясли землю”). Подібним чином прохання Громадянина „to save the trees” [8, с. 327] („рятувати дерева”) породжує цілу газетну сторінку, де назви хвойних дерев змінені на „аристократичні” імена. Так, оголошується весілля „Міс Ялини Хвої” з „Жаном Уайзом де Ноланом”. В такому контексті психологічний простір із розчиненим у ньому потоком свідомості ізоморфний соціо-історичному. Власні імена типу „John Wyse Nolan” („Джон Уайз Нолан”) зазнають змін, які надають оповіді нового смислу. „Джон Уайз Нолан” [8, с. 327] стає „О'Нолан, у сяючих обладунках, низько вклонився могутньому, великому, грізному володарю Еріна” [8, с. 327], пізніше він уже – „шевальє Жан Уайз де Нолан, великий доглядач Ірландських Національних Лісів”). Ці рядки кепкують над ірландським суспільством, сентиментальним патріотизмом Громадянина. Блум також проходить низку перетворень в антисемітській атмосфері, з такого собі міфологічного ірландця – „О'Блума, сина Рорі” – у визначного „науковця герр професора Луїтпольда Блюмендуфта”, „Вірага з Угорщини” [8, с. 338], „Вашу високість милостивого володаря Леопольда Квітку” [7, с. 342], біблійного „Бена Блума Ілію” [8, с. 345]. Таким чином, комічна карнавалізація стає ключем до історії світу.

Джойс ускладнює й ускладнює, примушуючи обертатися у вирі „мовної гри”, в численних трансформованих контекстах, надлишку стилістичних фігур.

Показово, що у „Пенелопі” Молліни думки циклічні й, незважаючи на всю їх заплутаність та постійні кружляння, вони знову й знов повертаються до її чоловіка. У такому вигадливому творі, як „Улісс”, повинна бути розгаданою сутність усіх думок Моллі. Ч. Пік, досліджуючи творчість письменника, вказує на те, що „Джойс створив монолог за чіткою колоподібною схемою, з вісьмома реченнями, які співвідносяться з вісьмома основними напрямками компасу, і Блум, Бойлан, Малві та Стівен стоять на Півночі, Сході, Півдні та Заході” [9, с. 315]. Хто де знаходиться – не так суттєво, оскільки завдяки коловороту в розділі від Блума до Бойлана і навпаки чоловік у свідомості Моллі, врешті-решт, поєднує якості фізичного, романтичного й поетичного коханців. Періодична згадка пісень у монологі Моллі характеризує її настрій. Слова пісні „Waiting” нагадують про передчуття зміни одноманітності й про першу зустріч із Блумом, про візит Бойлана, з яким вона співала того дня „Love's old sweet song”; врешті-решт вона асоціюється з Малві, романтичним коханцем „in the dear dead days beyond recall”. Пісня „In old Madrid”, пов'язана з думками про Бойлана та Стівена, „Shall I wear a white rose?” [8, с. 759] („Чи приколю я білу троянду?”) – про Малві й Стівена, – всі вони переплітаються перед остаточним прийняттям Блума. На думку Ч. Піка, „щоб зобразити ментальні процеси звичайної

жінки, такої як Моллі, стиль повинен бути досить відвертим; однак після надлишку у книзі стилістичної складності та новацій, будь-що скорочене від *tour de force* буде здаватися антиклімаксом” [9, с. 318]. Джойс запропонував демонстрацію діапазону мовних ресурсів недоосвіченої особи. І хоча словниковий запас Моллі обмежений і не вирізняється витонченістю, все ж вона в змозі створити експресивні слова та образи. Наприклад, описуючи голос Бартела Д’Арбі як „tinny” чи Саймона Дедала як „no art in it over you like a warm showerbath” [8, с. 774] („він немов усю тебе омиває, як теплий душ”). У цьому випадку “читач вірить, що слухає саме слова, які свідомість Моллі адресує собі, коли повільно обертається, завершуючи дію книги, додаючи нового об’єму темі, утворюючи форму і приводячи всю стилістичну одісею до банального, але блискучого завершення” [9, с. 318].

Переплетіння подій, різноманітні тлумачення з філософської, релігійної, психологічної сфер, повсякденні явища перемішані зі смаками, шумом і „східними” мріями – все пов’язується, стикається і відштовхується одне від одного, дозволяючи читачу самому, через численні асоціації, пізнати твір-універсум. В „Уліссі” всі розділи співвідносяться з частинами людського тіла, а вони, в свою чергу, створюють образ тіла; тіло стає втіленням величезного універсуму автора. Весь романний простір (18 розділів) насичений різноманітними оповідними техніками; цікаво, що й епізод “Блукаючі скелі” складається з вісімнадцяти частин, які вміщують у собі оповідні стилі всіх розділів.

Невід’ємний атрибут „Улісса” – порушення синтаксису речення, що, за задумом Джойса, пропонує безліч натяків і все ж залишає невпевненість. Так, у словах: „A warm human plumpness settled down of his brain. His brain yielded. Perfume of embrace all him assailed with hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore” [8, с. 168] („Теплі округлості людської плоті заповнили його мозок. Мозок капітулював. Аромат обіймів захлеснув його. Зголодіною плоттю, непевно, він оніміло жадав любити”). У свідомості Блума перетинаються чуттєві спогади, спокуса та бажання. Зрозуміло, що при всій синтаксичній свободі існує чіткий порядок, де розмаїття натяків й асоціацій дає можливість краще зрозуміти персонажа. У. Еко вказує на те, що „тлумачення завжди утримує нас всередині книги, яка стає, таким чином, певним лабіринтом, де можна рухатись у різних напрямках, відкриваючи безкінечний ряд можливостей вибору всередині твору, замкненого й визначеного, як якийсь космос, за межами якого нічого немає” [5, с. 285].

Джойс використовує головний міфологічний принцип „все пов’язано з усім та відображається у всьому”. Цей принцип в „Уліссі” тільки набирає обертів і досягає свого апогею в „Фіннеганові Помині”; для такого принципу потрібні особлива мова та свідомість. Ю.М. Лотман у статті „Художній простір у прозі Гоголя” пише, що „художній простір не є пасивним вмістилищем героїв та сюжетних епізодів. Співвіднесення його з діючими світами та загальною моделлю

світу, яка створюється художнім текстом, переконує в тому, що мова художнього простору ... – один із компонентів загальної мови, якою промовляє художній твір” [4, с. 255].

В останньому романі автора всі події розгортаються наче уві сні, кінець роману припиняє сновидіння й дає початок дню. В романі реальність зводиться до міфу, давнини, а все разом розчиняється уві сні, що повинно символізувати появу нового універсуму. Сама оповідь виявляється безладним потоком, будь-яка річ стає власною протилежністю і пов'язується з усім разом; завжди відбувається повторення, тому що немає нічого нового. Низка повернень, метаморфоз найкраще розкривається в каламбурі. Оповідь завершується й останньою фразою переходить у початок твору, що повинно символізувати воскресіння всіх речей. Так, речення, яким розпочинається роман, виявляється його закінченням. Перше речення „... riverrun, past Eve and Adam's, from swerve of shore to bend of bay, brings us by a commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs ...” [7, с. 3] („... той потік річки, повз церкву Адама й Єви, від закруту берега до вигину саги несе нас найлегшим шляхом кругооберту назад, до замку Хоут та його околиць”), останнє – „A Way a lone a last a loved a long the” („шлях усамітнений останній улюблений вздовж”). В останньому реченні не ставиться крапка, а перше починається з малої літери. Тут найулюбленіший принцип Джойса – „все у всьому”: не лише географічна вказівка, а й повна двозначність, „Адам та Єва” належать і до церкви на березі, і до праотців (натяк на мінливість людської долі); їх гріхопадіння пов'язується з падінням Тіма Фіннегана й Ієрвікера, на ім'я якого вказують перші букви слів „Howth Castle and Environs” („замок Хоут та околиці”): Н. С. Е. (Humphrey Chimpden Earwicker), що також означає „Here comes everybody” („сюди приходять кожен”). Численні каламбури повинні постійно натякати на космічну, загальнолюдську роль роману, своєрідну історію людства. Так, У. Еко стверджує, що в „Фіннеганові Помині” „лінгвістичний апарат перетворюється на свідчення якогось стану культури і водночас – в образ можливих зв'язків між подіями універсуму, безмежної епістемологічної метафори, словесним заміщенням тих зв'язків, якими наука оперативно користується, щоб пояснити події. Згадка про схоластичний Ordo (порядок. – Т.М.) зникла” [5, с. 355].

Джойс був упевнений, що й слова повинні вживатися у незвичному зв'язку, за логікою сну; пов'язані вільними, неординарними асоціаціями, відкриваючи низку доволі далеких ідей. Слово, яке відсилає до „Нової науки” Віко, – грім, що вказує на голос божества; грім, втілений у слові – ономатопея зі ста знаків, чії сполучення утворюють слово „грім” на різних мовах: „bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonneronntuonnthunntrovarrhounawnskawntoohooordenenthurnuk!” [7, с. 3]. Грім асоціюється також із гріхопадінням „the hundering blundering dunderfunder of plundersundered manhood” [7, с. 596] („сотні бовдурів пограбованого людства, які помилились”); слово „грім” також втілює глухий звук,

удар від падіння того, хто зірвався з драбини: „drumstrumtruminahumptadump” [7, с. 314], що можна перекласти як „бумтриньтриньнапуфіпінь”.

Особливою формою „мовної гри” Джойса стають слова, в яких такі комбінації фонем не зустрічаються та нереалізуються в мові; вони дещо подібні за формою до інших слів: „trwth” [7, с. 132] („truth – правда”), „stlongfella” [7, с. 82] (“strong fellow – сильний хлопець”). Саме слово у романі позначає само себе, структури фраз теж не виняток, вони вказують на будову твору в цілому. Цей лінгвістичний калейдоскоп відкриває читачеві тотожність персонажів, змішування фактів, думок, символів.

Простір тексту „Помину” – це сон, який складається зі снів, де змішування мов повинно вказувати на біблійно-міфологічну Вавилонську вежу; а сам головний герой Ірвікер, такий собі Фінн, син легендарного Кумала, воскресає на власних поминках і від нього численні „стежки” ведуть до безлічі міфів, у простір інфернальної ночі.

У художньому просторі „Помину” простежується також принцип акровірша. Відокремлені від контексту першого речення, літери взаємодіють одна з одною, утворюють комбінації слів та фраз, виступають матрицею значення, в якому сутність буквеної, „символічної” функції відкриває семантичну складність. Чіткий, особливий вибір символів, букв нагадує математичний метод, який В.Б. Шкловський пояснює так: „Алгебраїчною” здатністю мислення ми розуміємо об’єкти тільки як форми з неясною довжиною; ми не бачимо їх повністю, але впізнаємо їх за основними ознаками. Ми бачимо об’єкти, ніби вони запаковані у мішок. Ми знаємо, що це за обрисом, але бачимо тільки силует. Об’єкт, який приймається у прозовому сприйнятті, тьмяніє і не залишає навіть першого враження” [цит.за: 6, с. 51].

У такому випадку об’єкт не просто тьмяніє, його умовна природа ставлення до мови як складової онтології сама гасне в „автоматизмі”. Джойсова текстова „автоматизація” відбувається при збереженні непослідовного вмісту структури „Улісса” та „Фінеганова Помину”, від граматики до синтаксису, до видимого семантичного складу. Однією з найяскравіших особливостей поезики Джойса виявляється правильне сполучення структурних шифрів, як, наприклад, у „Фінеганові Помині”, фігури А.Л.Р. та Н.С.Е. (Анна Лівія Плурабель та Хамфрі Чімпен Ірвікер): „Now [...] concerning the genesis of Harold or Humphrey Chimpden’s occupational agnomen (we are back in the presurnames prodromarith period, of course just when enos chalked halltraps) [...]. Nag Chivychas Eve, in prefall paradise” [7, с. 30] („тепер, торкаючись походження прізвища Гарольда чи Хамфрея Чімпдена (ми повертаємося до перших прізвищ дошлюбного періоду, звичайно ж коли позначали крейдою вовчі ями) [...]. Злий дух мучительки Єви, у раю до падіння”). Згадування історії („in the presurnames prodromarith period”) та її напрямок у бік біблійно-міфологічної історії („prefall”) вказує на передування або введення в гіпотетичну до-історію, де

спостерігається властивий Джойсу ізоморфізм просторів; „Eat early earthapple. Coax Cobra to chatters. Nail, Neva, we hear!” [7, с. 271]. При такому зворотному порядку використання перших літер Н.С.Е. „тотожність” сполучається з поняттям симптоматології (prodrome) та темою падіння (Едем, Вавилон). Джойс поєднує анаграматичний та акровіршовий способи сполучення тотожності з віконіанським поняттям *ricorsi storici* та епохальним коловоротом: „Nail him heathen, heal him holystone!

Courser, Recorser, Changechild ...

Eldasendall, earth ... ?” [7, с. 481] (виділено мною. –

Т.М.) („Поклич його варвар, вилікуй його каміння! Мисливець, Рятівник, Підмінене дитя ... Древність світу, земля ... ?”). У структурі роману літери Н.С.Е. вказують на „зупинку” оповіді. Значення кожного елемента збільшується по всьому ідентично позначеному простору, в межах якого різні вектори просторів діють одночасно. Дослідник творчості Джойса, Луїс Арман, називає таке явище „гіпертекстуальна споруда” [6, с. 53]; у такому випадку кожна буква чи комбінація букв може породжувати нові значення в мовному просторі. Так, в ініціалах Н.С.Е. знаходиться втілення й синекдоха. Н.С.Е. зустрічається всюди у словосполученнях, які здаються стихійними та різноманітними: „Howforhim chirrupeth everachbird” [7, с. 98] („як кожна пташка щебече для нього”).

Як в „Уліссі”, так і в „Фіннеганові Помині” слова використовуються за принципом взаємооберненості, взаємовідображення. Так, Тристан, образ, пов’язаний із Шемом, гомологічний Патріку, Свіфту, Каїну, у книзі III Тристан з’являється з характеристиками Шона; Ірвікер, в свою чергу, трансформується в Марка, героя комедії дель-арте Панталоне, Свіфта – старіючого розпусника, короля Артура. І так далі, нескінченно.

Важко не помітити, що роман „Фіннеганів Помин” не сповіщає ні про що нове, але розвивається як безупинний протеоформний відгук усієї культури людства, як колосальний каламбур. „Течія річки” вводить у роман плинність просторових моделей, їх взаємонакладання: фантастично-географічного, оніричного, міфологічного, інфернального. При цьому відбувається мінливість та плинність лінгвістичної будови, де кожне слово виявляється сполученням декількох слів, а будь-яка річ – власною протилежністю. Регулярний повтор змінених похідних від *viso* та *recirculation* нагадують про одвічне повторювання, циклічне вимірювання та непостійність джойсового універсуму, де відбувається постійне взаємозаміщення однієї речі іншою. Мова роману перетворюється на засіб відображення стану культури, відкриваючи епоху, її соціо-історичний простір.

Отже, художній простір, який конструюється Джойсом, відображає складну модель світу й людини. Для моделювання широкого спектра комбінацій просторових моделей Джойс у романах використовує особливе мовлення, користується різними типами зв’язку в реченнях, що в цілому відображає структуру творів. Принципи „тут і

зараз” і „все в усьому” реалізується в постійній конкретизації, коловоротному проясненні та поверненні до матеріалу, що викладається. Завдяки „нестандартному” використанню стилістики уможливлються „додаткові” смисли в інтерпретації художнього тексту.

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234-407.
2. Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. – М.: Наука, 1989. – 272 с.
3. Лисюк Н.А. Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів “Міфологія”, „Міфологія слов’янська і світова”. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. – 200 с.
4. Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь: Кн. для учителя / Ю.М. Лотман. – М.: Просвещение, 1988. – 348 с.
5. Эко У. Поэтики Джойса / Пер. с итал. А. Коваля. – СПб.: Симпозиум, 2003. – 496 с.
6. Armand L. Strange attractions: Techno-poetics in the vortex // *Litteraria pragensia*. – Pr., 2001. – Vol. 11, N 22. – P. 42-65.
7. Joyce James. *Finnegans Wake*. – Penguin Classics, 1999. – 672 p.
8. Joyce James. *Ulysses*. – New York: The Modern Library, 1961. – 773 p.
9. Peake C.H. *James Joyce, the citizen and the artist*. – Stanford: Stanford univ. press, 1977. – 369 p.

Summary

In the novels “Ulysses” and “Finnegans Wake” Joyce created peculiar artistic world, where isomorphism of spatial models takes place, that allows to confirm a special display of mythology in the author’s poetics. All levels of artistic material are organized by non-standard stylistic devices – means of author’s reality representation. Endless circular sameness of the elements in the novels permits the reader to outline different views on the texts.

Key words: mythology, spatial models, language play, isomorphism, modernism.

Стаття надійшла до редколегії 13.11.2008