

У підсумку наголосимо, що аналізовані тут новели і згадані факти взаємоцінок Б.Лепкого і Вл.Оркана виникали тоді, коли теорія оповідних і розповідних жанрів прози тільки склалася. Але мистецька практика випереджала теоретичну рефлексію. Тому засоби опису і характеристики оповідних відповідностей тоді досить приблизно співвідносяться з концептами сучасної розгалуженої наратології.

Література:

1. Лепкий Б. Посвяти Василеві Стефаникові. Збірник. – Тернопіль, 1997. – 100 с.
2. Лепкий Б. Твори: В 2 т. / Упоряд., автор передмови та приміток М.Ільницький. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 1. Поезія. Оповідання і нариси. Історичні повісті. – 862 с.; Т. 2. Поезія. Спогади. Виступи. – 719 с.
3. Оркан В. В розтоках. Роман, повість, оповідання. – К.:Дніпро, 1976.– 443 с.
4. Стефаник В. Твори. – Львів, 1943. – 372 с.
5. Стефаник Василь – художник слова.– Івано-Франківськ: Плай, 1996. – 272 с.

Галина ЧУМАК (Тернопіль, Україна)

НАРАТИВ МОДЕРНОСТІ У ТВОРЧОСТІ ДЖ. ДЖОЙСА ТА Т.С. ЕЛЮТА (НА ПРИКЛАДІ РОМАНУ „УЛІСС” ТА ПОЕМИ „БЕЗПЛІДНА ЗЕМЛЯ”)

Д. В. Затонський у своєму дослідженні „Модернізм и постмодернізм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств” писав: «... если держать перед глазами именно судьбу *модернизма XX века* (в сущности, единственную нами признаваемую его судьбу), то доведется согласиться с тем, что не обошлось здесь без некоторых зрительных аббераций. Ведь с точки зрения «чистой поэтики» ...модернізм этот как был, так и остался *сокрушителем* всех устоявшихся форм, *врагом* всех освященных привычкой традиций. И в начале нашего века никто как-то не задумывался над тем, *ради чего же* совершалась эта беспримерная *литературная революция*». [1, 30-31]. Свою характеристику основних наративних стратегій модернізму в порівнянні з наративними особливостями романтизму і класичним наративом дає Марія Моклиця у дослідженні „Модернізм як структура”. Основна відмінність наративу модернізму полягає в зміщенні фокусу нарації з центру на периферію, позбування фабульності, перефокусування з основного на маргінальне, фокалізація на найменших елементах щоденного емпіричного досвіду наратора, та ін. [2].

Усі ці особливості можна ідентифікувати в прозовому наративі Джойса та в поетичному наративі Т.С. Елюта. Бо ж на думку чи не усіх зарубіжних та вітчизняних дослідників, саме вони є тими «революціонерами» (послугуючись терміном Затонського), які встановили так званий естетичний стандарт модерного письма, стандарт нового модерного наративу в прозі та поезії відповідно. Роман „Улісс”/Ulysses та поема „Безплідна земля”/The Waste Land є також найбільш знаковими у творчості кожного автора. Символічним є і те, що обидва твори у повному обсязі були опубліковані в 1922 р. Перше, що впадає у вічі при прочитанні обох цих культових творів, є інтертекстуальність та

інтегрування в наратив поеми і роману багатьох гетерогенних дискурсів. Особливо широке застосування принципу інтертекстуальної побудови твору ми знаходимо в авторів епохи модернізму і постмодернізму. У їх творах відбувається розщеплення єдиного текстового потоку, коли майже кожне слово відсилає до претекстів і розірваність нарації здається вже самою формою тексту. Принцип побудови тексту за мозаїчною структурою з елементами колажу вперше був застосований Джойсом та Еліотом. Кожен твір має цікаву історію попереднього редагування, що передувало публікації остаточного варіанту. Якщо у випадку з „Безплідною землею” Еліота вирішальною стала правка і редагування Езри Паунда, про що вказується і в авторських нотатках до поеми, і в епіграфі-присвяті з Данте „із майстрів – найкращому”, то у випадку з „Улісом” Джойса відповідальність на себе взяв перший видавець роману. Після публікації факсимільного варіанту „Безплідної землі” з оригінальними нотатками Паунда (Facsimile Edition of The Waste Land) стало очевидним, що первинна структура наративу була значною мірою змінена, окремі частини зазнали кардинального скорочення, не кажучи вже про численні правки тексту та стилю.

За твердженням Річарда Еллмана, першого дослідника життя і творчості Джойса, первинний задум автора полягав у створенні новітнього епосу модерності на основі інтерпретації класичного наративу Гомера „Одіссея”, інтегрувавши у власний текст всі характерні особливості сучасного буття і мислення модерної людини. [3]. Первісний рукописний варіант „Улісса” був суцільним текстом, лише для публікації він був поділений на 18 глав і кожна з них була названа відповідно до певного епізоду „Одіссеї” Гомера. Усвідомлюючи складність сприйняття свого роману невідготовленим читачем, Джойс починає давати коди інтерпретації переважно в своїй кореспонденції з Валері Ларбо, Карло Лінаті та Стюартом Гілбертом. Уже після публікації деталей написання роману та авторської схеми, здійсненої Карло Лінаті та Стюартом Гілбертом (1920 і 1930 відповідно), стала зрозумілою чітка структура та енциклопедичний задум автора. У кожній главі „Улісса” Джойс мав за мету не тільки інтерпретувати міф *sub specie temporis nostri*, але надати кожному епізоду (тобто, кожній годині, кожному органу людського тіла, кожному представленому виду мистецтв у семантичній структурі цілісного тексту) певного стану і навіть створити його власну наративну техніку.

Першим і найважливішим новаторством Еліота можна вважати зміну поетичної техніки і досягнення *координованої свідомості наратора*. Еліот уникнув обмеження стилю імажизму завдяки введенню драматичного наративу, що вербалізується через фікційного героя типу Пруфрока чи Тіресія. Таким чином, образи, якими б розрізненими вони не були, поєднуються у вираженні однієї особистості. З точки зору мови наратор функціонує як *об’єктивний корелят*, абстрагуючись від особистості поета: Пруфрок – це не Еліот, Тіресій – взагалі персоніфікує в собі усі голоси, як жіночі, так і чоловічі, оскільки, „What Tiresias sees, in fact, is the substance of the poem” [4, 74], на відміну від усталеної романтичної традиції, де голос наратора поеми ідентифікувався з „я” поета. Така *деперсоналізація* сприяла чіткому і виразному використанню образності поезії. Деперсоналізований голос наратора став способом уникнення суб’єктивності і водночас поєднанням поезії з координованою свідомістю. Таким чином, основною технікою прочитання поезії Еліота стає фокусування на кожній очевидно фрагментованій частині чи фразі, що розкриває свідомість наратора, оскільки проблема свідомості – центральна проблема поезії Еліота.

Більша частина символів, присутніх в тексті поеми взяті з антропологічного дослідження Фрезера „Золота Галузка” та книги Джесі Вестон „Від ритуалу до лицарського роману” (1920) і мають авторське маркування. Головна риса поеми – множинність зна-

чень кожного образу, символу і кожного слова. Сюжет розгортається у кількох площинах: сцени сучасного життя накладаються на відіння минулого, що вербалізуються сліпим пророком Тіресієм; міфи про пошуки святого Грааля переплітаються з Християнськими мотивами з Нового Заповіту і „Божественної комедії” Данте та з міфами древньої Греції, Єгипту, до яких додається виразний індустський мотив з „Упанішад” та „Вогненної проповіді” Будди.

Багато критиків (Philip R. Headings, Grover Smith, John Xiros Cooper) відмітили розпадання символів на бінарні опозиції, що існують як антитези, антиномії в тексті „Безплідної землі”. Серед найхарактерніших опозицій можна назвати пророцтво / сліпота, фертильність / стерильність, вода / вогонь, час / вічність, смерть / безсмертя, природа / урбанізованість. Окремі мотиви і символи існують не в опозиціях. Серед них мотив передбачення і пророцтва, фрагментованості та алієнації, трансформації, сезонних змін, молодості та вікових змін, пам’яті, а також наскрізні релігійні мотиви Християнства, Буддизму та древніх міфів, що не протиставляються, а існують рівноправно та інтерферують між собою. Релігійна символіка створює „поліфонію” поеми, де важко виділити головну партію. Якщо в дослідженнях Гровера Сміта, Клінта Брукса, Г’ю Кенера, Філіпа Хідінгса Християнські мотиви позиціонувалися як центральні в символіці поеми, то в пізніших дослідженнях Клео Макнеллі Кернс, Аласдіра Мекрой, К’яри Падован наголос робиться на Буддистській символіці та індійській міфології як основних кодах інтерпретації. Окремий підхід складають гендерні та феміністичні трактування поеми, продемонстровані в дослідженнях Керол Кріст, Марго Норіс, Тіма Діна, Патриції Слоан та ін.

Хаотичне поєднання образів, що визначають свідомість наратора, допомагають передати основний вияв модерного життя – втрати зв’язків та нівелювання інтегрованої особистості. Така техніка є свідомим впровадженням поета і відбиває його відчуття алієнації та розгубленості перед життям, позбавленим сенсу та мети: “The life of a soul does not consist in the contemplation of one consistent world but in the painful task of unifying (to a greater and less extent) jarring and incompatible ones”¹[4, 353]. У „Безплідній землі” ми маємо множинність, поліфонічність голосів, чоловічих і жіночих, молодих і старих, вони звучать різними мовами та стилями, різкі зміни суб’єкту мовлення задаються імпліцитно, так, що важко визначити, кому належать наступні рядки. Поєднуються різні міфологічні системи і коди: античність, Християнство, Буддизм та героїка германських міфів. Але інтегрованість поеми зумовлюється тим фактом, що всі голоси є складовими однієї особистості, єдності, що умовно можна назвати голосом модерної свідомості. Той факт, що така свідомість не фокусується на одному об’єкті, явищі чи дії і навіть одній мові допомагає передати напругу та фрагментарність існування людини в модерному світі, що виявляється основним мотивом поеми. У нотатках сам Еліот експлікує авторський метод і стверджує, що сліпий провидець Тіресій, спостерігач і арбітр усіх подій, водночас належить до основних персонажів поеми, оскільки об’єднує усі інші втілення героїв. Так само, як одноокий гендляр зі Смирни перетворюється на фінікійського моряка Флебаса, якого годі відрізнити від принца Фердинанда, так і всі жіночі образи зливаються в один образ Сивіли Кумської, а дві статі поєднуються в образі Тіресія. Все, що бачить Тіресій, фактично і є змістом поеми [4, 74]. Читаючи поему, необхідно вяснити, яким чином колаж із таких гетерогенних образів допомагає вирізнити одну багатогранну, поліфонічну, урбаністичну та емоційно нестабільну свідомість. Особистість, що проявляється після прочитання цих двох творів символізує неспроможність модерної

¹ „Духовне життя не полягає в медитації в одному цілісному світі, але у болісній спробі уніфікації (до певної міри) антагоністичних і ворожих світів” (Переклад наш - Г. Ч.).

дійсності існувати як гомогенне явище чи надати фрагментованому буттю будь-який сенс внутрішньої інтеграції. Єдність поліфонічних голосів поеми походить від мозаїчної картини, яку вона відкриває перед нами, і символізує модерну концепцію свідомості.

Поема складається з 5 частин і назва кожної частини відсилає нас до певного прецедентного тексту завдяки алюзіям. Заголовок же поеми, можливо, походить від поеми „Morte d'Arthur” Мелорі. Поема під такою самою назвою Waste Land, написана Медісоном Кевейном (Madison Cawein) і подібна за темою та побудовою була опублікована у 1913.

Назва першої частини *The Burial of the Dead/ Поховання померлих* взята з англійської заупокійної служби [5, 115]. Тут ми бачимо поєднання символіки язичницьких богів плодючості та циклічних ритуалів міфів про Короля-Рибалку з Християнською символікою. Згідно з александрійським культом, статую Адоніса кидали в море, що означало повернення бога в царство мертвих, після чого наставало його нове повернення на землю. Занурення символізує також хрещення за християнським обрядом, зміст якого так само символічний і багатозначний. Ця міфологема пов'язана з образом Короля-Рибалки, адже риба в ранньому християнстві та Середньовіччі символізувала хрещення і Христа - ловця людських душ. „Риба” і „рибалка” є показовими символами і тому, що вони свідчать, наскільки важливими для раннях релігійних вірувань були образи води (фертильності) і її відсутності (стерильності/спустошення). Символ води вводить ще й буддійські асоціації: Будда в одному з представлень сидить на березі світового океану Samsara/Самсара, закидаючи сіті, щоб виловити рибину істини і витягнути її до світла спасіння [6, 131]. Символ води в різних частинах поеми має то негативне то позитивне значення.

Назва другої частини поеми запозичена від однойменної п'єси Томаса Мідлетона (1580-1627) „Гра в шахи”. Також можлива алюзія іншу п'єсу Мідлетона „Жінки, остерігайтеся жінок”, де сцена зваблення в одній частині паралельна до гри в шахи в іншій [5, 117].

Третя частина поеми „Вогненна проповідь” є очевидною алюзією на ‘Вогненну проповідь’ Будди. Більшість традиційних інтерпретацій поеми базувалися на аналізі міфологічних, ритуальних, Біблійних мотивів, трактувань впливів „Божественної комедії” Данте, переспівів з Шекспіра, Бодлера та ін. літературних, антропологічних та філософських джерел. Однак аналіз Еліотової рецепції індійських літературних та релігійних джерел [7] дозволяє розширити наше уявлення про символіку та поліфонію образів „Безплідної землі”. У своїй проповіді Будда закликає звільнитися від плотських бажань, позбавитися вогню пристрастей, щоб досягнути бажаного душевного спокою – нирвани. Сам Еліот у своїх нотатках вказував, що „Вогненна проповідь” Будди за своїм значенням відповідає „Нагорній проповіді”, слова з неї цитуються у рядках 178-179, 290-291, та 306 третьої частини поеми. У своїй проповіді Будда визначає поняття *tanha* - жадоби до життя та бажання тимчасових чуттєвих речей. Ця чуттєва пристрасть засліплює людей і перешкоджає їм досягнути вищого знання істини. Блукаючи в тумані незнання, людина неспроможна уникнути колеса страждань, так само, як і не в силі визнати марність свого існування. Образ Короля-Рибалки, традиційно інтерпретований як символ Христа - ловця людських душ, в контексті буддизму набуває іншої конотації. Його доля тісно пов'язана з світом людей. Лише він зможе „дати лад (своїм) землям”. В індійській традиції Будда часто зображається як рибалка, що виловлює рибу з океану *samsara* і виносить її до світла спасіння. У цьому сенсі ми повинні остерігатися пророцтва „*смерті від води*”, оскільки воно означає перебування в універсальному русі „*колеса*” реінкарнацій, існування рабом своїх непотійних бажань.

Кожна частина поеми закінчується звертанням: до брехливого читача в першій частині, до спостерігача сцени божевільля Офелії в другій частині, до слухача „Вогненної проповіді” Будди в третій частині, до мандрівника в четвертій частині, і до імплікованого брехливого читача в заключній п’ятій частині, де слова з „Упанішад” повторюються на мовою оригіналу. Мало того, автор звертається до читача, як до другої особи („*You! hypocrite lecteur! mon semblable, mon frère!*”), що видається не випадковою граматичною структурою. Тут відчутне імпліковане бажання автора інтегрувати читача в дискурс поеми, допомогти подолати словесні та інтелектуальні ребуси численних алюзій, цитат, перифразів та ремінісценцій для того, щоб він зважився ставити власні „магічні питання” про значення тексту, про його постійно змінюваного наратора, про нові способи інтерпретації та розуміння. Тому використання Санскриту та індійських посилань має за мету створення нового інтерпретаційного коду та прочитання всієї поеми як мантри.

Відчуття інтегрованості гетерогенних елементів провокується різноманітністю стилів версифікації. Як у модерному світі не може існувати одного домінуючого способу вираження почуттів та емоцій, так само не існує однастайності щодо використання лінгвістичних форм. Як тільки традиційна людська спільнота трансформувалася в урбанізоване населення, нереальне місто стало візією сучасного Інферно, тому традиційна мова трансформувалася у множинність контрастних стилів: від латини і греки до робітничого сленгу, від п’ятистопного ямбу Шекспіра до дитячої пісеньки, від прозових уривків до оперних лібрето.

Прикметою оригінального стилю Т.С. Еліота стала також його всепроникаюча *іронія*, що переходить в гротеск і пародію. Ця техніка є ключовим моментом до розуміння всього модерного стилю і часто провокує сардонічний чи навіть песимістичний тон поеми. Еліот, як правило, найчастіше вербалізує іронію в одному рядку, де зростаюча експресія важливого твердження на початку раптово нівелюється несподіваним закінченням.

Світ, який відкривається через подібний стиль – це до певної міри натовп втікачів-вигнанців (що підкреслює кількість персонажів з невизначеним місцем перебування), котрий існує так само, як і наше культурне минуле, наша мова, а значить, і наші думки, у формі фрагментів, довільно скомпонованих у чудернацький колаж свідомістю автора. Таким чином, модерний світ не тільки відображає неминучий занепад і руйнування традиційних культур, але й викликає аналогічну ситуацію в межах дискурсивної практики.

До найвідоміших ранніх інтерпретацій „Улісса” Джойса належить стаття Карла Густава Юнга „Монолог Улісса”, вперше опублікована в „*Europaesche Revue*“ 1932 р. Юнг сформулював широко цитовану пізніше тезу про те, що «Улісс» заслуговує звання найбільш паталогічного явища в усьому мистецтві модернізму» [8, 63]. Юнг був першим, хто провів чітку паралель між нарративними стратегіями Джойса та теорією психоаналізу Фрейда. Стиль та наративні техніки Джойса були настільки незвичними для читачів та більш підготовлених реципієнтів – літературних критиків, що роман затаврували як „порнографічний” і перше видання в США з’явилося лише після судового процесу 1933 р., який зняв заборону на публікацію роману.

Згідно зі своєю теорією архетипів Юнг трактує головних героїв - Стівена Дедалуса, Леопольда Блума та Моллі Блум - як архетипних героїв модерності: «Звичайно, архетипна основа яскраво відчутна. За Дедалусом і Блумом стоять вічні фігури духовних і телесних людей: Місіс Блум, очевидно, репрезентує анімі, що загубилася в безмовності і власне Улісс цілком може бути за героя» [8, 70]. Подібно до Марі і короля-Рибалки, які є архетипними героями в „Безплідній землі” Еліота, фігура Стівена Дедалуса є архетипним втіленням сина – Телемаха згідно з символікою „Одіссеї”, фігура Лео-

польда Блума є архетипним втіленням духовного і реального батька – Одиссея-Улісса, а фігура Моллі Блум – архетип дружини – Пенелопи. Аналогії між поемою та романом відчуваються і через модерністський топос: у „Безплідній землі” – це „нереальне” урбанізоване місто Лондон, а в „Уліссі” такий же самий напівреальний урбаністичний монстр Дублін. Хронологічно наратив роману позначений одним днем 14 червня 1904 р. Хронологічні рамки поеми неможливо визначити так чітко, оскільки сучасність накладається на минуле і потім вони, в своєю чергу, проектуються на майбутнє. Час виступає у співвідношенні з абсолютом вічності. Як у Дж. Джойса, так і в Т.С.Еліота провідною наративною технікою є потік свідомості, який значною мірою визначає і форму обох творів. Еволюцію поезики внутрішнього діалогу Умберто Еко виводить у такій послідовності: Бергсон – Джеймс – Пруст – Джойс: внутрішній монолог був розробленим методом ще і до Джеймса Джойса, але це зовсім не применшує оригінальності його авторського використання, оскільки саме в „Уліссі” вперше використовуються всі можливості такого технічного прийому. Посилаючись на Дюжардена, як першовідкривача поезики внутрішнього діалогу для Джойса, Еко формулює твердження про те, що внутрішній монолог реєструє весь потік свідомості персонажа, при чому відбувається редукція реального універсуму до конкретного твору [9, 215].

Незважаючи на хаотичне нагромадження асоціацій, символів, алюзій та ремінісценцій, які значною мірою утруднюють розуміння змісту, структура наративу відрізняється чіткою систематизованістю. Роман складається з 18 розділів, кожен з яких названий відповідно до певного епізоду „Одиссеї” Гомера. Кожному розділові відповідає певний часовий проміжок, певний орган людського тіла. Майкл Зейдель у своїй книзі „Джеймс Джойс: короткий вступ” також характеризує наративні стратегії „Улісса”. Він виділяє основні чотири: усталена нарація від третьої особи, розмовний наратив, внутрішній монолог, і особливий прийом Джойса – вторинна нарація, що складається з авторської інтертекстуалізації та рефлексії над романом, і головним чином проявляється через генерування тексту, який лише поверхово пов’язаний з більш звичними наративними техніками [10, 57]. Одним з найбільш несподіваних наративних прийомів Джойса є його спосіб прямого цитування і використання тире замість звичних лапок для маркування цитації, тому читач ніколи не може бути цілковито певним, де закінчується пряма мова і починається голос наратора.

Очевидний політичний підтекст роману виявляється в численних прямих та непрямих алюзіях та маркованих і прихованих цитаціях з ірландського епосу, народних пісень, патріотичної риторики періоду Ірландського відродження. Коли Джойс сатирично висміює псевдо-патріотичну риторичку та іронізує з приводу паралічу життя в Ірландії, то він просто реєструє претензійні та беззмістовні дискурси журналістів, не виказуючи свого авторського судження. Авторська точка зору передається через форму самого розділу, де застосовуються усі відомі риторичні фігури: метонімія, хіазм, метафора, асиндетон, епіфора, оноματοпея, анаколуп, метатеза, прозопопея, полісиндетон, гіпотипосис, іронія, синкопа, солецизм, анаграма, металексис, тавтологія, анастрофа, паліндром, сарказм, перифраз, гіпербола, алюзія, ремінісценція та ін. До того ж різні фази розмовного наративу розділені на параграфи, названі відповідно до заголовків журналістських колонок, і в прогресуючому нагромадженні стилів заголовків – від „класичного” вікторіанського до заголовку на слензі. Таким чином, здійснюється стратегія передачі досвіду, де досвід, за визначенням Умберто Еко, виходить за синтаксичні і семантичні рамки, „виставляє себе на показ”, визначає структуру і швидкість нарації.

Роман „Улісс” як і поема „Безплідна земля” має виразну драматичну форму: текст складається з монологів чи з потоків свідомості постійно змінюваних нараторів, де

„драматична” техніка усуває постійну присутність автора і підмінює його точку зору точкою зору персонажів і самими подіями. Сучасна Джайсові журналістика передана так, як це могли б зробити самі журналісти; чутки і плітки про Блума сприймаються так, як їх міг би сприймати сам Блум; пристрасті та рефлексії Моллі Блум визначені так, як це могла б вербалізувати сама героїня. Таку техніку нарації Еко порівнює з технікою кінематографічного монтажу Ейзенштейна і Годара. [9, 187]. Таким чином, порушуючи хронологію і причинно-наслідкові зв'язки між подіями, застосовуючи неймовірні контрасти і ракурси, монтаж, автор репрезентує спосіб мислення героя.

Найбільш показовою в плані різноманітності наративних технік, на нашу думку є розділ 14 ”Бики Геліуса”, де дія триває лише одну годину – від 10 до 11 вечора. Після епізоду ”Навсікая” Блум нарешті прибуває в пологовий будинок щоб відвідати Міну Пюрефой, яка вже три дні не могла розродитися. Чекаючи на радісну звістку про народження хлопчика, Блум зустрічає Стівена Дедалуса в темному передпокої лікарні і приєднується до п'ятики в компанії декількох молодих людей, серед яких був і Бак Малліган. Далі весь наратив складається з п'ятих балачок і суперечок, в яких побіжно згадується сумна доля Ірландії, триваюча демографічна криза через еміграцію в пошуках кращої долі, моральна проблема абортів та спад дітонародження, проблема батьків і дітей, етапи розвитку англійської мови, і т. ін.

В цій главі детально розробляється опозиція життя vs смерть і пологовий будинок в Дубліні забезпечує відповідний контекст для дискусії про народження і вмирання. Прототипом матері - Ірландії виступає сама породилля Міна Пюрефой, яка видається втіленням золотолової кельнерки Міни Кеннеді з розділу 10 „Блукаючі скелі”. Золоте волосся Місс Кеннеді є алюзією на золотих кивів Геліуса і на колір самого сонця. Народження „золотої дитини” Міни Пюрефой підсилює цю алюзію через присутній каламбур: англ. слова son і sun вимовляються однаково. Таким чином довгоочікуваний новонароджений син асоціюється із священною отарою Геліуса та імпліцитно присутня алюзія на його роль як можливого месії для Ірландії. Роздуми Леопольда Блума про свого померлого сина Руді ще більше послаблює елемент батьківства у символі народження, що підтверджується далі в тексті п'ятих балачками товаришів Дедалуса про контрацепцію, вагітність та зачаття. Особливо символічним у даному контексті виступають „чорні” жарти Маллігана, через які автор проводить десакралізацію таких важливих понять, як „непорочне зачаття” та „народження”. Цей розділ є одним із найскладніших для розуміння та аналізу ще і через те, що автор вводить ще одного анонімного наратора, який не є фізично присутнім в хронотопі розділу 14 ”Бики Геліуса”. Відповідно до символіки народження текст глави поділено на 9 окремих частин – по одній на кожен місяць вагітності. Ще на початку розділу 14 стає зрозумілою авторська імплікація того, що кожна з 9 частин символізує також певний лінгвістичний період у розвитку англійської мови. „Бики Геліуса” починаються з кельтського речитативу і далі нарація ведеться на різних варіантах стародавньої англійської та середньо англійської мови. Із зміною синтаксису і орфографії відповідно до хронологічних періодів розвитку англійської мови, в главі встановлюється наративний тон відповідно до наративних структур, що відповідають кожному окремому періоду.

В контексті частин давньоанглійського періоду наратор інтегрує структурні моделі „Беовульф” та інших англосаксонських епосів. Далі наратив розділу нагадує моралізаторські історії з „Кентерберійських оповідань” Чосера. Із зростанням напруги між Стівеном Дедалусом та його товаришами Блум все більше дратується через грубі жарти Маллігана, нарація переходить до „сучасних” варіантів англійської, зберігаючи стилістичну подібність до авторського наративу Діккенса та різноманітних вікторіанських

письменників. Після виходу ослабленого випивкою Стівена, ірпський варіант мови дегенерує до різноманітних діалектів та урбанізованого сленгу, і цикл від народження до смерті завершується. Афектований нарратив цієї глави створює виразний іронічний і навіть сатиричний ефект. Іntenційість автора у підтриманні „дистанційованого” староанглійського стилю лише підсилює це враження, наближаючись до звучання коментарів наратора з розділу 12 ”Циклопи”. У текстуальній пародії „Беовульфа” наратор аналізує містичну „рану” Блума. А пізніше ми дізнаємося, що то був банальний укус бджоли. Тут можлива паралель з символічною раною Короля-Рибалки із „Безплідної землі” Еліота, яку можливо зцілити і тим самими повернути родючість „безплідні землі” задавши „правильне запитання”.

Еволюція англійської мови, яка завершується із закінченням глави у вигляді урбанізованого сленгу нагадує адаптацію Т. С. Еліотом жаргону кокні та афроамериканських діалектів у „Безплідній землі”. Такий лінгвістичний прийом символізує амбівалентне відношення англо-американських модерністів до неминучого „культурного хаосу/ culture chaos своєї епохи, що позначався на нівелювання нормативності та усталеності різних варіантів англійської. І тут у Джойса, як і в Еліота хаос модерності відбивається на рівні дискурсу і провокує фрагментованість наративу.

Література:

1. Затонский Д. В. Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и неизящных искусств. – Харьков: Фолио; М.: ООО Издательство АСТ, 2000. – 256 с.
2. Моклиця М. Модернізм як структура: Філософія. Психологія. Поетика. – Луцьк: Ред.-вид. відділ Волин. держ. ун-ту ім. Л. Українки, 1998. – 294 с.
3. Ellman R. *The First Waste Land // Eliot in His Time: Essays on the Occasion of the Fiftieth Anniversary of The Waste Land.* – Princeton: Princeton UP, 1973.
4. Eliot T.S. *Selected Poems.* London: Faber and Faber, 1986. – 151 p.
5. *The Cambridge Companion to T.S.Eliot / Ed. A. David Moody.* – Cambridge: Cambridge UP, 1994. – 279 p.
6. Kearns Kleo McNelly. *T.S.Eliot and Indic Traditions. A Study in Poetry and Belief.* – Cambridge: Cambridge UP, 2003. – 308 p.
7. Kearns Kleo McNelly. *T.S.Eliot, Buddhism and the Point of No Return // Placing of T.S.Eliot, ed. by Jewel Spears Brooker.* – Columbia: University of Missouri Press, 1991. – P. 128-35.
8. Юнг К. Монолог «Улисса» // Юнг К., Нойманн Э. Психоанализ и искусство. Пер. с англ. – М.: REEL-book, К.: Ваклер, 1996. – С. 55-84.
9. Эко Умберто. Поэтики Джойса / Пер. с итальянского и прочих Андрея Ковалю. – Санкт-Петербург: Symposium, 2003. – 491 с.
10. Michael Seidel. *James Joyce: A Short Introduction.* – Blackwell Publishing, 2002. – 236 p.
11. Joyce James. *Ulysses. Annotated Students' edition with an introduction and notes by Declan Kiberd.* – London: Penguin Books, 1992. – 1195 p.
12. Joyce James. *The Essential James Joyce. With an Introduction and Prefaces by Harry Levin.* – London: Penguin Books, 1969. – 554 p.
13. Joyce J. *The Critical Writings of James Joyce.* – London: Faber and Faber, 1959. – 228 p.
14. Eliot T. S. *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound / Edited by Valerie Eliot.* – New-York: Harvest Books, 1993. – 184 p.