

УДК 821.111 '19' Дж. Джойс

## ПОЕТИКА ЗВУКУ В РОМАНІ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА „ФІННЕГАНОВІ ПОМИНИ”

Ольга Бандровська

*Львівський національний університет імені Івана Франка*

У статті розглянуто особливості словесної репродукції світу в його звуковій повноті і складності в романі Дж. Джойса „Фіннеганові помини”. Зокрема, досліджено функціонування звуку та технології і показано, що перекласти звук у смисл означає для Дж. Джойса віднайти художні засоби найповнішого втілення цілісності людини в усіх її аспектах – тілесності, духовності, міжособистісних стосунках, у досягненнях і втратах цивілізаційного розвитку.

*Ключові слова:* Джойс, Фіннеганові помини, звук, звукообраз, голос, модернізм.

У романі Франца Кафки „Замок” герой твору землемір К., прийшовши до селища, намагається додзвонитись до Замку. Його з’єднують, але він лише віддалено чує голоси, які перекриває технічний шум: „...гомін незліченних дитячих голосів, ...спів далеких, дуже-дуже далеких голосів, ...єдиний високий і все ж потужний голос, що бив у вухо, ніби намагаючись проникнути не лише в жалюгідний слух, а й кудись глибше” [3, с. 162]. Шумовий фон у телефоні, відсутність зв’язку між двома світами запроєктовує філософські підвалини твору, метафоричний план і сюжетне оформлення роману. Цей шум в романі Ф. Кафки Фрідріх Кіттлер називає „шумом модернізму” [11].

На загал, характер звукового оформлення модерністичного мистецтва найбільш наочний у мистецтві музики, де усувається розбіжність між музичним тоном і звичайним шумом життя, формуються нові принципи музичної гармонії і конструкції (мінімалізм Е. Саті, додекафонна техніка Шенберга). У сфері художньої літератури фоносемантичні експерименти пов’язують насамперед із поезією. Наприклад, Андрій Белий, вважаючи звук „об’єктивацією часу і простору”, створював тексти, в яких звук і смисл покликані набувати такої єдності, за якої, як показав Ю. Лотман, окремі слова є лише елементами, що складно взаємодіють в семантичній єдності тексту, і розпадаються, своєю чергою, на елементи, передаючи лексичні значення одиницями нижчих рівнів: морфемами і фонемами [4, с. 686].

Однією з найяскравіших прозових звукових ілюстрацій в художній літературі є романі Дж. Джойса „Улісс” і „Фіннеганові помини”. Їх прийнято вважати насамперед феноменами звуку, а потім вже письма. Сам письменник був переконаний, що якщо „Фіннеганові помини” прочитати вголос певну кількість разів, зміст роману стане доступним читачеві, не зважаючи на всю смислову нерозв’язність.

Що означає візуалізувати звук у тексті? Для Джойса, який мав видатний талант співака та ідеальний слух, натомість майже не бачив і свій останній шедевр

створював за допомогою декількох лінз, це завдання полягало у знаходженні способів словесної репродукції світу у всій його звуковій повноті.

У статті „Улісс-Грамофон: два слова (про) Джойса” (1987) Жак Дерріда полемічно зауважив: „...те, що залишається неперекладним, по суті єдина річ, яка підлягає перекладу, єдина неперекладна річ” [2]. Перекласти звук, цю містку характеристику світу – природи, цивілізації (міста як дзеркала сучасної цивілізації), буття людини, у смисл означало для Джойса віднайти способи найповнішого художнього втілення цілісності людини в усіх її аспектах – тілесності, духовності, міжособистісних стосунках, у досягненнях і втратах цивілізаційного розвитку.

Відповідно до авторської мети численні звукообрази „Фіннеганових поминів”, які, можна стверджувати, фундують Джойсову концепцію людини в її відношенні до світу, слугують першоосновою поетики роману: його сюжетної концепції, образної системи, наративних стратегій, фоносемантичного експерименту.

Характеризуючи фабулу „Фіннеганових поминів”, пошлемося на Джона Бішопа, який у книзі „Joyce's Book of the Dark: „Finnegans Wake” стверджує, що роман Джойса – це реконструкція ночі, пережитої одним Кимось, чий слухові свідчення про світ є логічно послідовними [7, с. 283]. Тобто текст роману – є оповіддю особи, що спить. Цією особою виступає Ірвікер (Earwicker), в імені якого є пряма вказівка на слух і звукове сприйняття (ear – вухо, wicker – плести, сплітати з лозини). Текст буквально пересичений численними згадками про слух, глухоту, тишу, шумові ефекти.

Розвиваючи ідеї синестезії, Дж. Джойс виходить з того, що уві сні всі чуття людини відключені, всі, окрім слуху. Тому слух перебирає на себе функції інших органів чуття і перетворює їх на візуальні картини сну. Відтак Ірвікер у романі виконує подвійну функцію: він оповідач і реципієнт одночасно.

Безпрецедентність Джойсового задуму полягає в тому, що весь романний текст вибудовується з потоків голосів/звуків, які, як у ребусі, в процесі оброблення сприймаючою свідомістю складаються у висловлювання, що вже існують в інших мовленнєвих шаблонах і структурах. У філософському знанні зламу ХІХ – ХХ століть ця проблема, відома з часів Аристотеля, стає надзвичайно актуальною. Американський філософ-прагматик Чарльз С. Пірс, наприклад, наголошував, що процес сприйняття звуку передбачає „вибудовування в свідомості певних тривалостей, що роблять дійсними події того чи іншого часового проміжку”, тобто звук стає смислоносним у процесі обробки свідомістю, „у пізнанні бере участь абсолютно кожен тип свідомості, ... переживання формують підоснову і саму структуру пізнання” [6, с. 37]. Переживання, своєю чергою, є „подією, зібраною в усій своїй повноті в кожен момент часу, поки воно триває” [6, с. 16]. Таким чином, текст „Фіннеганових поминів” можна розуміти як балансування на межі свідомості і підсвідомості, його звукові реальності подані у процесі обробки інтелектом, вони є голосами у становленні.

У зв'язку з цим постає проблема розрізнення понять „чути” і „слухати”. Як зауважує російський філософ В. Подорога, досліджуючи романи Ф.М. Достоевського і критично оцінюючи позицію М. Бахтіна, „чути – означає лише чути, мати слух, щоб чути; глухий, або оглухий, не чує. Слухати – це одразу розуміти, що говорять. Якщо голос слухають, у нього вслухаються, тоді він одразу наділений смислом. Смисл і те, що слухають, дані в нерозривній єдності; слухаємо і вислуховуємо, тому що розуміємо, а не тому, що взагалі щось чуємо. Ми слухаємо лише те, чому можемо надати смисл. Чути – суто сонорна перцепція, не зв'язана з розумінням. А ось слухати означає прагнути перетворити почуте в смисл. Коли оповідач чує, то він чує не голоси, а певні звучання і звуки, навіть шуми, за якими вгадуються рухи і позиції

тіл, ми зіштовхуємося з реальним завдяки психоміметичному ефекту чутого” [5, с. 512].

Наведені спостереження за особливостями поетики Достоєвського, дозволяють наблизитись до розуміння задуму ірландського письменника: можна припустити, що роман Джайса задуманий і побудований як відтворення первинної сонорної матерії, в якій голос і звук ще чітко не розрізнені, голос проривається на межі між підсвідомим і свідомим, не завжди логічно, поступово набуваючи артикульованого вираження думки. Автору вдалось передати момент, чи точніше тривалість, в якій звук стає голосом, тобто смисловою формою, він лише в наближенні до свідомості, нечіткий, не охоплений повністю інтелектом, мерехтливий, ще роз’ємний на найдрібніші психоміметичні одиниці.

Відкриття такої оповідної ситуації, такого типу оповідача відкриває широке поле можливостей для експерименту зі звуковим оформленням тексту, і Джайс переробляє слова за принципом звучання, вибудовує ритмічно організовані послідовності, які на перший план висуюють гармонію звучання, на відміну від традиційної граматично-смислової організації тексту. Слід зауважити, однак, що ритмічна організація не заступає смислової наповненості тексту. Наведемо приклад:

„Lave a whale a while in a whillbarrow to have fins and flippers that shimmy and shake. Tim Timmucan tamped hir, tamping Tam. Fleppety! Flippety! Fleapow! Hop!” [9, с. 15].

Поєднувальні функції, як правило, виконують звукові скріпи-рефрени, які властиві поетичному тексту: це повторення звукових комплексів, наприклад звукопоєднання голосних і приголосних, в яких одна зі складових постійна, а інша змінна (в наведеному тексті – звуки w і l у поєднаннях „lave a whale a while” чи звуки t і m у „Tim Timmucan... tamping Tam”); це також співпадіння наголосів, фонетична рима, різновиди звукової алітерації, варіативність інтонаційного порядку, які набувають у тексті наскрізного характеру і лежать в основі формування смислових блоків, активізуючи звукове сприйняття читача.

Текст-універсум витворює власну мову, що вбирає англійську мову і безліч інших мов (відомо, наприклад, що Дж. Джайс вивчав російську мову, і в тексті ми знаходимо російські звуко-смислові комплекси – „xogoshie zdrast” [9, с. 91]). Точніше письменник створює власну прамову, яка передає феномен мови у його цілісності. Для аналізу „Фіннеганових поминів”, з цієї причини, недостатньо нормативних поетологічних понять, зокрема сюжету і характеру. Створений за принципом багатоголосі, багатомовної радіомережі, роман є візуалізацією акту комунікування багатьох голосів і свідомості Ірвікера. Тут важливо уточнити: голосів у становленні, не просто свідомості, а спільної зони свідомості і підсвідомості.

Звукове асоціативне поле роману вбирає весь фізичний (наприклад, образи річки, океану, Марсіанської западини) світ, біологічний (багатозначний образ щипавки, наприклад) і технічний (телефон, телеграф, радіо) світи. При цьому відтворені автором звуки з однієї сфери корелюють з іншими світами, метафорично розкриваючи механізми та взаємозв’язки сучасного життя – культурного, соціального, наукового. Так, наприклад, численні романні звукообрази природного походження за своїм значенням виходять за межі як художньої літератури, так і фізико-біологічного світу. Показовим прикладом є відтворення письменником звуків крику чайки “кварк, кварк”:

„ – Three quarks for Muster Mark!...

... That song sang seaswans. The winging ones. Seahawk, seagull...” [9, с. 383].

Зачарований Джайсовим романом видатний фізик-теоретик, лауреат Нобелівської премії 1969 року Мюррей Гелл-Манн обґрунтував власну модель елементарних часток адронів, в основі якої кварки – частки, що складають адрони. Таким чином,

кваркова модель елементарних часток своєю назвою завдячує створеному письменником звукообразу.

Особливим захопленням Джойса є фізика звукових хвиль, трансляція звуку на відстані, які роблять людину всюдисущою (всюдисущість людини як результат технічного розвитку є одним з чинників постмодерністської філософії і естетики). Слід зазначити, що в сучасному літературознавстві активно вивчається взаємозв'язок художніх практик розвитку технологій на зламі XIX-XX століть з метою більш повного виявлення природи естетичних і поетологічних інновацій модернізму. За сімдесят років до повсякденної, узвичаєної авторитарності звукових електронних технологій Джойс застосовує ефекти технологізованої комунікації, відтворює інформаційне середовище, опосередковане телефоном і телеграфом. У романі „Улісс” – це технологічний процес отримання інформації, новин для газети зі всього світу в епізоді „Сол”, чи ключовий мотив в епізоді „Протей” – телеграма про смертельну хворобу матері ‘Nother dying come home father’, отримана в Парижі Стівеном Дедалом з Дубліна від батька, що містить орфографічну помилку ‘nother’ замість ‘mother’ через недосконалість кабельного зв'язку. Це слово ‘nother’ сприймається не просто як помилкове, воно виростає у Джойса в образ-символ сучасної людини, вищий ступінь *everyman*'а в механізованому світі [10].

В романі „Фіннеганові помини” принцип бездротового зв'язку стає принципом організації оповіді і предметом іронічного осмислення. Безліч романних сцен ілюструють це подвійне завдання письменника.

Наприклад, обраний для аналізу діалог під назвою „Мовчання” є пародійною імітацією телефонної розмови, побудованої на здатності кожної людини наділяти смыслом людський голос навіть за умови утрудненої звукової ситуації, за принципом асоціації надавати значення окремим звуковим блокам. Джойс обігрує тут факт, що перші апарати спотворювали слова, робили їх незрозумілими, тим більше, якщо мовлення мало або нагадувало іншомовне походження.

#### „SILENCE

– Hello! Are you Cigar shank and Wheat? – I gotye. Gobble Ann's Carrot Cans. – Parfeuy. Now, after that justajiff siesta, just permit me a moment. Challenger's Deep is childisplay to this but, by our soundings in the swich channels, land is due. A truce to demobbed swarwords. Clear the line, priority call! Sybil! Better that or this? Sybil Head this end! Better that way? Follow the baby spot. Yes. Very good now. We are again in magnetic field” [9, с. 501].

У репліці „Hello! Are you Cigar shank and Wheat?” англійське „wheat” (пшениця) звучить як французьке „huit” (вісім), у відповіді „I gotye. Gobble Ann's Carrot Cans” словосполучення „Ann's Carrot Cans” чується як французьке „quarante quinze” (сорок п'ятнадцять). Співставлення не значень, а звукового звучання іномовних слів, а також ритму і побудови висловлювань дають право розуміти початок діалогу як початок телефонної розмови з уточненням телефонних номерів, тим більше, що далі „Parfeuy” імітує французьке „говорити”, а фраза „Clear the line, priority call!” належить телефонному розмовному словнику („Звільніть лінію! Терміновий дзвінок!”). Хоча, якщо не виділяти англо-французький смисловий контекст висловлювань, а розглянути їх лише в англійськомовному смисловому середовищі, тоді вони будуть асоціюватися зовсім з іншою проблематикою – кулінарією і режимом споживання їжі. Про це будуть повідомляти слова „wheat” – „пшениця”, „carrot cans” – консервована морква, „parfeuy” (parfait) – десерт з яєць, морозива і фруктів, „cigar” – сигара, „siesta” – післяобідній сон.

Окремий смисловий блок утворює висловлювання „after that justajiff siesta, just permit me a moment. Challenger's Deep is child's play to this but, by our soundings in the swich channels, land is due”. „Justajiff siesta” утворене від латинського „justa” – „той, що належить по праву”, англійського „jiff” – „мить” та іспанського „siesta” – „післяобідній сон”. „Challenger's Deep”, як відомо, – найглибша частина Марсіанської западини, є метафорою тієї відстані-безодні, що лежить між персонажами, які розмовляють по телефону. Сама ущелина порівнюється з дитячою грою („child's play”). Сформований реплікою образ передає ідею глобальності і всеохопності телефонної бездротової мережі, яка до того ж, проривається у сон.

Вивчаючи процедури смислотворення в романі слід звернути увагу на слова, які Дельоз (досліджуючи Льюїса Керрола) назвав словами-портмоне. Вони є синтетичними, тобто складеними зі слів, як правило двох слів, у випадку Джойса більшої кількості слів, ще й часто взятих з різних мов. За Дельозом, „слова-портмоне засновані на строго диз'юнктивному синтезі” і в залежності від того, як буде прочитано таке слово, відкриється та чи інша серія текстової семантики, тобто одна з можливих версій прочитання [1]. У словосполученні „A truce to demobbed swarwords” таким словом є „swarwords”. В ньому виділяється два слова „war” (війна) і „words” (слова), однак можна виділити і звуковий блок „swar”, який фонетично асоціюється з другою формою дієслова „swear”, полісемантика котрого включає такі різні значення як „присягати” і „богохульствувати”. Відтак розуміння слова-портмоне „swarwords” залежатиме від індивідуальної читацької операції диз'юнкції.

Зазначимо, що у тексті „Фіннеганових поминів” багато „технічних” слів-портмоне і навіть словосполучень-портмоне: „vaticum” (корінь слова - „вакуум”), „twintriodic singulvalvulus” („triodic” – триодний, „singultus” – технічна назва ікання, „valvule” – клапаноподібна система). Досліджуючи роман Джойса і вибудовуючи аналогічну Дельозу біфуркаційну модель смислородження, М. Бютор вводить поняття слова-перемикача, яке в загальних рисах відповідає дельозівському слову-портмоне, але на наш погляд, більше відповідає технічному акценту „Фіннеганових поминів”.

Окремої уваги заслуговує акцентований письменником зв'язок між несвідомим і явищами світу: акустика сну, трансляція звуків в сплячому тілі виростає у символ безмежної радіомережі. Дуглас Телл зауважує, що „дія „Поминів” драматизує те, як електрика, машини, механізми і хімічні процеси виконують центральні функції тіла кожної людини” [8].

Тому, на нашу думку, „Фіннеганові помини” можна вважати одним з перших зразків психоакустичного гіпертекстуального роману, в якому кількість внутрішньо текстуальних зв'язків породжує відкрити множину значень та інтерпретацій, а його інтерпретативне поле викликає асоціацію з приладом, який вивчає розподіл енергії звукового сигналу.

Звукова картина світу, поетика звуку, що виявляє себе на всіх рівнях „Фіннеганових поминів” – фонетичному, метрико-ритмічному, образному, мотивному, ще раз акцентує масштаб особистості Джойса. Органічна єдність художнього мислення і слуху митця дозволяє йому створити в останньому романі один з найскладніших літературних звукообразів світу, в якому співвідношення звуку зі смислом не лише витворюють власну художню реальність, практично незнану в літературі, одночасно активізуючи звукове читацьке сприйняття, а й водночас актуалізує необхідний для цього контекст – тобто сучасну людину і світ, що її оточує.

„Фіннеганові помини” – це, говорячи мовою Жака Дерріди, „могутній проект запрограмувати на століття всю сукупність досліджень в онто-логіко-енциклопедичній області за підписом „Джеймс Джойс”, це складна, неоднозначна, вдала, на наш погляд, спроба висвітлити феномен людини у всій його повноті.

Повноті, як її розуміли на початку ХХ століття і становлення та відкритість якої залишаються актуальними до сьогодні.

1. Делез Ж. Логика смысла / Жиль Делёз. Москва: „Раритет”, 1998.
2. Деррида Ж. Улисс-Граммфон: Дескать (про) Джойса // Жак Деррида: пер. А. Гараджи. 1987. Режим доступу: [http://derrida.sitecity.ru/text\\_0509020756.phtml](http://derrida.sitecity.ru/text_0509020756.phtml)
3. Кафка, Франц. Замок / Франц Кафка ; [пер. Р. Райт-Ковалевої]. Москва: Радуга, 1989.
4. Лотман Ю.М. Поэтическое косноязычие Андрея Белого / Юрий Лотман // Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. Анализ поэтического текста. Санкт-Петербург, 1996.
5. Подорога В. Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы / Валерий Подорога. Том I. Москва: Культурная революция, Логос, Logos-altera, 2006.
6. Пирс Ч. Начала прагматизма / Чарльз Пирс ; [пер. а англ., предисл. В.В. Кирюшенко, М.В. Колопотина]. Санкт-Петербург: Лаборатория метафизических исследований фил. ф-та СПбГУ; Алетейя, 2000. (Серия „Метафизические исследования”. Приложение к альманаху).
7. Bishop John. Joyce's Book of the Dark: “Finnegans Wake” / John Bishop. Madison, WI: U. of Wisconsin Press, 1986.
8. HauntedInk. Chapter Five. Shut Your Mouth, Close Your Eyes: The Cable in Joyce's *Finnegans Wake*. Режим доступу: <http://www.hauntedink.com/ghost/ch5.html>
9. Joyce, James. *Finnegans Wake* / James Joyce. London, Boston: Faber and Faber, 1975.
10. Joyce, James. *Ulysses* / James Joyce ; [introd. by Jeri Johnson]. Oxford University Press, 1993.
11. Kittler Friedrich A. *Gramophone, Film, Typewriter* / Friedrich A. Kittler ; [translated, with an Introduction by G. Withrop-Young and M. Wutz]. – Stanford University Press, 1999.

## THE POETICS OF SOUND IN JOYCE'S *FINNEGANS WAKE*

**Olha Bandrovska**

The depiction of the peculiarities of a verbal reproduction of the world in its sound plenitude and complexity in James Joyce's “Finnegans Wake” constitutes the aim of the presented paper. Specifically, the ways technology and sound function in the novel are explored. It is also stated that transition of sound into sense for Joyce is tantamount to finding artistic devices for the representation of human being's wholeness in a wide range of its aspects – corporeality, spirituality, interpersonal relations as well as achievements and losses of civilization development.

*Key words:* Joyce, *Finnegans Wake*, sound, sound image, voice, modernism