

концептуальної картини світу обох статей, мовними засобами, що обираються для її репрезентації та розробкою механізмів їх взаємодії.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Горошко Е.И.* Информационно-коммуникативное общество в гендерном измерении: [монография] / Елена Ивановна Горошко. – Х.: ФЛП Либуркина Л. М., 2009. – 660 с. 2. *Караулов Ю.Н.* От грамматики текста к когнитивной структуре дискурса / Юрий Николаевич Караулов // Язык. Познание. Коммуникация / сост. Валентина Васильевна Петрова. – М.: Прогресс, 1989. – С. 5-11. 3. *Борисенко Н.Д.* Гендерний аспект репрезентації персонажного мовлення в англійських драматичних творах кінця ХХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / Наталія Дмитрівна Борисенко; Київськ. нац. лінгв. ун-т. – К., 2003. – 27 с. 4. *Дудолодова О.В.* Динаміка мовної репрезентації гендера в англійському публіцистичному дискурсі (друга половина ХХ ст. – початок ХХІ ст.): автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / Ольга Василівна Дудолодова; Харк. нац. ун-т ім. В.Н.Каразіна. – Харків, 2003. – 20 с. 5. *Хомський Н.* Аспекты теории синтаксиса / Ноам Хомский; [пер. с англ. А.Е.Кибрика, В.В.Раскина, Е.И.Шовкуна; общ. ред. и предисл. В.А.Звегинцева]. – М.: Издательство Московского ун-та, 1972. – 230 с. 6. *Hymes D.* On communicative competence / Dell Hathaway Hymes // *Linguistic Anthropology*: ed. Alessandro Duranti. – Malden, MA: Blackwell, 2000 [1965]. – P. 53-73. 7. *Радзівєвська Т.В.* Комуникативно-прагматичні аспекти текстотворення: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук: спец. 10.02.15 “Загальне мовознавство” / Радзівєвська Тетяна Вадимівна; НАН України; Інститут української мови. – К., 1999. – 33 с. 8. *Coates J.* Women, men and language: a sociolinguistic account of gender differences in language / Jane Coates. – London: Longman, 1993. – 215 p. 9. *Бессонова О.Л.* Оцінний тезаурус англійської мови: когнітивний і гендерний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня док. філол. наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” / Бессонова Ольга Леонідівна; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2003. – 39 с.

ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

1. *Tubella P.* En Estados Unidos adoran el éxito; en Inglaterra lo odian [Електронний ресурс]: Entrevista con Isabel Fonseca, escritora / Patricia Tubella. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/bibliogs/legal.html>. 2. *Ciriza A.* Soy escéptica por naturaleza [Електронний ресурс]: Entrevista con Isabel Coixet, cineasta / Alejandro Ciriza. – Madrid. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.outreach.utk.edu/ljp/links/links.html>. 3. *García R.* Ya soy yo. He dejado de ser la sobrina de... [Електронний ресурс]: Entrevista con Manuela Valezco, actriz / Rocío García. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.outreach.utk.edu/ljp/links/links.html>. 4. *Elola J.* Llevaré pantalones todos los días [Електронний ресурс]: Entrevista con Lubna Husein, activista sudanesa y periodista / Joseba Elola. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www-clg.bham.ac.uk/forensic/index.htm>. 5. *Puchades J.* Litto Nebbia nunca mira atrás [Електронний ресурс]: Entrevista con Litto Nebbia, el fundador del rock argentino / Juan Puchades. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://ccat.sas.upenn.edu/~haroldfs/bibliogs/legal.html>. 6. *Seisdedos I.* Michael Jackson no tenía tanto talento [Електронний ресурс]: Entrevista con Quinsy Jones, músico / Iker Seisdedos. – 2009. – Режим доступу до ресурсу: <http://www.outreach.utk.edu/ljp/links/links.html>.

ПРИГОДІЙ С.М.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ТРАНСТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ
(на матеріалі “Північних оповідань” Дж.Лондона)

У статті досліджуються зв'язки поміж паратекстом, гіпотекстом і гіпертекстом у класичних оповіданнях Дж.Лондона, що є по суті “палімпсестом”, де античність просвічує крізь сучасність.

Ключові слова: паратекст, гіпотекст, гіпертекст, трансформація, античність.

В статье исследуются связи между паратекстом, гипотекстом и гипертекстом в классических рассказах Дж.Лондона, которые представляют собой “палимпсест”, где античность просвечивает сквозь современность.

Ключевые слова: паратекст, гипотекст, гипертекст, трансформация, античность.

The article probes into paratext – hypotext – hypertext links in famous J.London’s stories, that are really a “palimpsest” where antiquity shines through modernity.

Key words: paratext, hypotext, hypertext, transformation, antiquity.

Як підказує назва, цей підрозділ буде присвячено аналізу “Північних оповідань” у світлі Женеттівських концептів, які входять до так званої транстекстуальної моделі. Транстекстуальність або текстуальна трансценденція, на думку вченого, це “те, що спричинює експліцитний або імпліцитний зв’язок одного тексту з іншими” [1:9].

Ж.Женетт виокремлював п’ять типів транстекстуальних зв’язків: 1. *інтертекстуальний*, що є дещо вужчим поняттям, аніж аналог Ю.Крістевой, бо передбачає ефективну присутність одного тексту в іншому тексті через вжиток цитації, плагіату, алюзії; 2. *паратекст* означає внутрішні зв’язки між складовими одного й того ж тексту: заголовки, підзаголовки, передмови, післямови, примітки, епіграфи, ілюстрації, обкладинки тощо; 3. *метатекстуальність* – “злаконізована як “коментар” кореляція одного тексту з іншим, що полемізує з ним, не обов’язково при цьому цитуючи чи згадуючи його” [1:13]. Це – певного роду критичне відштовхування одного тексту від іншого (приміром, “Робінзон Крузо” Д.Дефо і “Володар мух” В.Голдінга); 4. *гіпертекстуальність* – будь-яка кореляція поміж новоутвореним текстом Б (гіпертекст) і слугуючим йому за орієнтир або взірць текстом А (гіпотекст), коли елемент коментування відсутній (наприклад, “Енеїда” Вергілія й “Улісс” Джойса є гіпертекстами “Одіссеї” Гомера, хоча свого ставлення до цього гіпотексту вони й не висловлюють) [1:14-15]. “Гіпертекстуальність, – наголошує Женетт, – позначена особливою здатністю ангажувати старі твори до нового смислового колообігу... Так реалізується утопія Борхеса про літературу в постійній трансфузії – взаємопроникненні текстів, – яке завжди притаманне літературі в цілому, всі книги якої сполучаються в одній велетенській, безмежній книзі. Гіпертекстуальність являє собою лише одну з версій цієї беззупинної циркуляції текстів, без якої красне

письмо не варто було б жодних зусиль” [1:535]; 5. *архітекстуальність* – жанрова кореляція текстів, що реанімує зчаста читацький “горизонт очікувань”, адже читач “інстинктивно” сприймає текст за ustalеними (в його уяві) нормами – роман, драма, поезія., які нерідко “підводять” читача при ознайомленні з великими творами мистецтва, що зроджує проблеми (якою мірою виправдані, наприклад, жанрові означення “Роману про троянду” чи “Божественної комедії”, не кажучи вже про величезну кількість художніх текстів пізніших епох?) [1:13-14].

З п’яти транстекстуальних інстанцій Женеттівської моделі ми вибрали лише дві – паратекст і гіпертекст (гіпотекст), – що найадекватніше слугуватимуть для інтерпретації цілої низки “Північних оповідань” Дж.Лондона, де назви й інші внутрішні мікротексти, а також текстура, образність, нарація, стилістика оповідань-гіпертекстів вельми оригінально пародіюють, міметують, трансформують античні гіпотексти.

На загал, можна констатувати суттєву подвижку в застосуванні античних образів, сюжетів, мотивів американськими романтиками, імпресіоністами та неоромантиком Дж.Лондоном. Так, Брайєнт пише “Танатопсис”, де превалує макабрично-руйнівний Танатос – “чорний бог”, бог смерті; хоча і “віталізація смерті” безпомилково імплікується в цьому тексті. Готорн звертається до постаті фавна, витворює розкішну полісемантику й значенєву дисемінацію образу античного божества у контексті римської дійсності; у “Мінотаврі” пафосно лунає дифіраμβ Тесею, хоча психоаналітично цей образ прочитується в світлі Едіпового комплексу; “Золото царя Мідаса” у густому різнобарв’ї сугестій має на передньому плані й дошкульну критику “золотих лихоманок” у США, чим явно протистоїть ультразолотошукацькій оповідці Дж.Лондона “Як аргонавти в давнину”. Е.По міфологічно точно відтворює образ Психеї, романтично урізноманітнює сюжет про Астарту (Афродіту), а бюст Афіни з чорним круком на голові під пером письменця перетворюється на вражаюче безкінечний полізміст [2; 4; 5; 6:29-38, 40-86].

Американський імпресіонізм значно менше ангажує античність до своїх текстів: установка на враження від природи відволікає імпресіоністів – Г.Джеймса та Ст.Крейна – від „одвічних” образів, сюжетів, тем. Утім, Г.Джеймс пише “Трагічну Музу”, де видатна театральна актриса – реальне відлуння Мельпомени – набуває зрештою

мікронно-характеристичних якостей, перетворюється на “the jar of consciousness” (“дзбан свідомості”), в якому годі шукати якихось однозначностей [3:77-84].

Джек Лондон, звісна річ, значно поменшує характеристичну повноту, переливчастість, тонкодушевість загального малюнку; натомість різко посилює ідеалістичність героя-фронтирмена, динаміку, колізійність, вірільність та натуральність художнього словопису, що більшою або меншою мірою сугестує Долецентризм, Фатум, Випадок. Такий загальнопоетичний вектор зумовлює вибір енергійних, зухвалих, красивих і еротично-спонтанних міфологічних героїв (“Донька Аврори”), ризикованих, мужніх, чесних, вигадливих воїнів, що діють в екзотично-калейдоскопічному континуумі (“Північна Одісея”, “Як аргонавти в давнину”), гіперборейську ситуацію, що несподівано пародіюється, вивищуючи спритного й винахідливого “трикстера” (“Гіперборейський напій”), пігмаліонівський сюжет, трансформований на Клондайківський лад (“Дружина короля”) тощо. При цьому, як і в романтиків – американських(Е.По) та англійських (М.Шеллі), – у Дж.Лондона легко знайдемо мотив самопрояву Істини саме на засніженій Півночі, що, однаке, у художника-неоромантика менш містерійний, символічний, а епіфанія – природно-пластична, грубо натуралістична, проте й бореально-сугестивна.

Поетикальний зріз Лондонівського письма впритул підводить нас до головного – полікритики античного дискурсу “Північних оповідань” з прицілом на функціонуванні та значеневій сугестії паратексту, гіпотексту та гіпертексту.

Почати б з “Доньки Аврори”.

Паратекст тут – міфемний, тобто ім’я Аврори (Еос) миттєво евокує давній міф (гіпотекст) про богиню світанку, вранішню зорю, який надалі за принципом палімпсеста буде просвічуватися крізь наратив Дж.Лондона, зазнаючи різноманітних трансформацій. Але щоби все це розкрити, треба почати з міфу, який викликає певні різночитання з боку сучасних фахівців-міфологів.

Еос (Аврора), за усталеною версією, народилася від титана першої генерації Гіперіона та його сестри-дружини Тейї, які вособлювали собою Світло. В поетичній уяві давніх греків і римлян Еос (Аврора) постає молодого, рожевотілою дівчиною з довгим хвилястим волоссям, у рожевих шатах. Вона була сестрою Геліоса (Сонця) та Селени (Місяця); відтак уранці Еос підіймалася зі свого ложа на Сході й мчала

на колісниці, запряженій парою крилатих коней, провіщаючи появу свого брата Геліоса. Її вітала ранкова зірка, а інші зорі гаснули; тому Еос ставала Гемерою (Днем) і супроводжувала свого брата Геліоса допоки він не сягав західного узбережжя Океану – тут Еос оберталася на Гесперу (вечірня зоря), аби сповістити всім про кінець дня. За іншою версією, ранкова зірка Еосфор та вечірня Геспер – діти Еос: античні люди не знали, що це одна й та сама зірка (планета). Та головне в іншому – Еос поєднувала собою дві стихії: Світла й Темряви, звідси її вельми суперечлива вдача.

За чоловіка Еос мала Астрея – сина Крія, титана першої генерації, що, будучи уособленням Сили, не захотів був одружуватися (як то робили інші п'ять титанів) на своїй сестрі, а взяв собі у дружини молоду океаніду Еврібію. Тож родовід Астрея представляє собою тотальну Силу. Не дивно, що в Еос від Астрея народилися чотири (інша версія – три) вітри: Борей (північний), Зефір(західний), Нот (східний) та Евр (ранковий вітер, спершу східний, а потім південно-східний) та всі чи майже всі зорі. Прикметно, саме вітер у найдавніших міфологіях (давньогрецькій, скандинавській, слов'янській...) вважався породжуючою стихією, тож Астрей, що виступав спершу як ранковий вітер, прегарно виконав свою функцію.

Утім, незважаючи на багатодітний шлюб з Астреєм, Еос, за міфом, була далеко не байдужою до смертних чоловіків. Щоправда тут є важлива передісторія: одного ранку Афродіта була застала свого коханця Ареса на ложі Еос і наслала на неї одвічну жагу-пристрасть до земних юнаків, котру богиня світанку сповна реалізовувала. Подейкують, що від сорому вона набула рожевих кольорів, що так прикрашають Діву. Коханців Еос неодмінно обирала собі сама; а міфологи сьогодні не можуть точно перерахувати, кого ошчасливила Еос. Одні називають Оріона, Клейта, Тітона, від яких богиня народила Ематіона, Кефала, Мемнона [4:100], інші стверджують, що Кефал був не сином, а коханцем, додаючи до списку “обраних” ще й Ганімеда тощо [5:112-115]. Дехто прочитує таку хіть Еос як “просту алегорію”: на світанку в людей спалахує еротична пристрасть [5:113-115], інші тлумачать це як жіночу компенсацію за те, що “в давній Еладі люди на загал мало шанували Сонце, Еос, зорі” [6:185]. Є й інші інтерпретації [6:184].

Маючи перед собою такий гіпотекст – точніше його головну частину, можемо перейти до аналізу гіпертексту – оповідання “Донька Аврори”.

Письменник мальовниче презентує північну красуню – Джой Моліно – як доньку Еос та спритного чолов’яги (без імені), котрий торгував хутром на Півночі, коли сучасні золотошукачі ще й не мріяли про ті краї. Звісно, в портретиці Джой, як і в її матінки, домінують рожеві тони та ніжна зваба: “пекучі поцілунки морозу розрум’янили її щічки, усміхнені уста розтулилися, а очі виблискували тією великою звабою, сильніше за яку нічого немає у світі – звабою жінки”. Природно також, що “очі Джой уперше поглянули на світ у мерехтливий час світанку”, та й головна подія наративу – санні перегони – відбувається під небесний акомпанімент Еос. Щоправда, богиня світанку послугоувалась колісницею, запряженою крилатими кінями, її ж північна донька мала найкращий запряг прегарних собак, опис яких під пером Дж.Лондона набуває еротичної конотації: “собаки живою косматою купою метушилися довкола її ніг, а вожак запрягу Вовче Ікло обережно поклав свою довгу морду їй на коліна”.

Саме ім’я героїні – напрочуд евокативне: Joy – велика радість, щастя, захват (англ.); французьке прізвище Molineau складається з mol – ніжний, м’який; moll – (розм.) прізвисько Марії та eau – вода. Тож, на загал, ім’я Joy Molineau передвіщає велику радість, звабу, ерос; м’яку всетурботу, але й непередбачуваність, суперечність, різноликість першостихії води. Всі ці атрибути – більшою чи меншою мірою – спрацьовують в образі головної героїні оповідання “Донька Аврори”.

Передусім, саме Джой є першоімпульсом, рушієм дії-інтриги в художньому світі оповідання. Вона розтормошила чоловіче царство новиною про можливість отримання прибуткової ділянки, пробудила до дії „ледацюг”-залицяльників Харрінгтона та Савоя (прикметно, що Harrington походить від дієслова harry – набридати; а Luis Savoy – Луї Савойський – іронічне обігрування шляхетності й аристократизму) і, найголовніше, пообіцяла вийти заміж за того, хто переможе у змаганні. Тож її дія – Еосоподібна: встати першою, побачити те, чого ще не знають інші, розпочати день. Показовим є й те, що Джой обирає собі чоловіка саме серед золотошукачів, адже золото – символ Сонця, брата Еос, отже й “дядька” Джой. Нарешті її грайливе заохочення до кохання теж Еосоцентричне, а санні перегони, що хитро інсценовані нею і на її

ж таки честь, примушують наратора до монологу-дифірамбу чорноокій красуні, донці Еос, незбагненній для чоловіка природі Жінки.

В такий спосіб теплий середземноморський міф про чарівну Еос проектується на реалії далекої Півночі, що зроджує розкішну екзотику, поетичність, м'яко іронічну колізійність, за якими стоїть її величність жінка, яка рухає світом чоловіків.

Антоніо Менегетті нарешті побачив би в образі Джой екстраординарний випадок, коли жінка не піддалася звичному для неї монітору відхилення – суспільним стереотипам, відомій семантиці, а засвідчила свою високу місію у бутті, взяла на себе відповідальність за життя земних людей, владнала все за своєю життєдайною логікою, що лише вивищила її в очах світу. Щоправда, психолог, можливо, звернув би увагу і на м'яко іронічне забарвлення образу Джой, що підказало йому думку про неоднозначне ставлення автора до цієї героїні або, принаймні, сумніви молодого письменника щодо Еосоподібної жінки на землі. Втім онтопсихолог знайшов би і тут момент семантизації Джой – вона обирає гіршого візничого, підставивши ніжку кращому!

Психоаналітик угледів би в образі Джой Моліно суто жіночий нарцисизм, самозакохану валькірію, що постала як наслідок кастрованості жінки, її нуртуючого лібідо, яке не знаходить собі виходу, але сигналізує про себе значущими деталями: образом здорових, гарних собак, особливо Вовчим Іклом; грайливим акцентуванням чоловічих “лінощів”; гіпотетичним поєднанням еросу та золота (що, за Фройдом, є *filth*, отже...). Прихильник “Остраху впливу” залюбки відстежив би у Лондонівській оповідці *weak and strong misreadings* тексту-попередника (частково це зробили й ми). Можливо, він навіть знайшов би випадок “антитетичної критики”, чого не змогли віднайти ми.

Культурно-історичний тлумач розкрив би типовість ситуації: молода, амбітна жінка, що зросла в родині торговця, під час Клондайкської лихоманки хитро підлаштовує все так, аби її обранець першим отримав золотоносну ділянку, відтак забезпечив високий добробут собі й своєму сімейству. Накладання на цю життєву історію античного міфу лише додає оповідці художнього шарму, іскристості, інтриги та, з іншого боку, легко переключає її в тональність вічних образів, сюжетів, образів, тем.

Міфокритик, окрім уже виявлених паралелей-трансформацій гіпотексту в гіпертексті, зосередив би свою увагу на важливому образі

собак. Адже в головному міфі про Еос вони не фігурують, але в побіжній історії кохання Еос та Кефала бачимо: Еос викрала була красеня-юнака Кефала, від якого народила Тітона та Фаетона. Проте Кефал був одружений, і Еос намовила його „випробувати” вірність своєї жінки Прокриди, перевдягнувшись у чужинця і запропонувавши їй багатства. Дружина й справді піддалася спокусі, а потому з сорому втекла на Крит. Отримала там від Артеміди (варіант – Міноса) чарівного собаку і влучного списа та, повернувшись додому, “випробувала” на вірність Кефала. Той теж піддався. Зрештою Прокрида і Кефал помирилися, але жінка стала дуже ревнивою і заздрісною, що призвело її до загибелі. Отже через хитрість (де одним із головних фігурантів був чарівний пес) Еос досягла свого. Її донька Джой вдається до подібної хитрості – віддає свого найкращого собаку Харрінгтону, але в останню мить, коли той був уже на фініші, Джой кличе до себе Вовче Ікло, а сани з Харрінгтоном перекидаються. Виграє Савой, як того й бажала дівчина.

Образ собаки – архетиповий, що сугестує, з одного боку, вірність, допомогу, а з іншого, ворожість, агресивність, „оскалені зуби”. В одній з перших сцен оповідання читач зустрічає прегарного пса, що лежить біля ніг Джой, а на її грайливе запитання що стосується Харрінгтона, Вовче Ікло скалить зуби. Надалі образ собаки цілком виповнюється архетипною суперечністю. Втім, найцікавішим для архетипокритика є поєднання “чорних яскравих очей доньки Аврори” та водної складової її прізвища Molineau. “Очі наші, – пише П.Клодель, – це недосліджені озера плинного світла, якими Господь наділив нас”. Тож очі – вода – плинне світло взаємозумовлені. До того ж, водні озера, моря – то „очі землі, її інструмент для споглядання часу” [7:57]. Нарешті, за Р.Емерсоном, око (коло) символізує собою “першу” форму безкінечного колообігу феноменального світу [8:225]. Виходить, що Джой – Еосова донька, – будучи реальною жінкою, вособлює в собі стихії води, неба, землі, світла, тобто є Істиною або тією першою жінкою, про яку так пафосно висловився А.Менегетті. Вона ж – плин, рух, життя, транспарентність, природа, якими сповнені кращі оповідання Дж.Лондона.

Нашу увагу, зокрема, привернула “Північна Одіссея”. Назва твору та ім’я героя – Улісс – зроджують доволі міцну сув’язь гіпертексту та гіпотексту, хоча й не скасовують посутної трансформації твору-

попередника у Лондонівській оповідці. Погляньмо спершу на композиційні видозміни.

Гомерівська “Одіссея”, як відомо, починається “з середини”: 20-річний Телемах веде інтригуючі розмови з Нестором і Менелаєм, які потверджують, що Одіссею можливо живий (I – IV пісні). Далі ми зустрічаємо Одіссею у Каліпсо, дізнаємося про його бажання дістатися рідної Ітаки (і Пенелопи) незважаючи на те, що Каліпсо обіцяє йому безсмертя, коли він залишиться із нею (V – VIII пісні). Потому Одіссею потрапляє до феаків і розповідає свою історію, яка власне складається з десятиох сюжетів, що розміщені за принципом “добра історія – зла історія” (IX – XII пісні). Нарешті після ретроспективних подій слідує подія реальні: Одіссею сягає Ітаки, влаштовує “відстріл” залицяльників Пенелопи і поєднується з коханою (XIII – XXIV пісні). Безперечно така нелінійна композиція сприяє посиленню інтриги та вивищенню героя-грека на тлі реального та нереального оточення.

Лондонівська “Одіссея”, що значно менше за обсягом, має водночас більш ускладнену композицію. Вона починається ближче до фіналу історії, хоча на загал, принцип тут той самий: спершу йдуть ретардації-фрагменти, а далі Улісс-Наас ретроспективно виповнює всю історію, яка залишає Принса і Кида у стані “трагічної розгубленості”. Звісно, останнього і близько не було в Гомера, як не властиве гіпотексту *градаційне* наростання інтриги, котре спостерігаємо у Лондона: 1. випадкова зустріч із мовчазним незнайомцем, який, виявляється, знає Кида; 2. несподіваний приїзд Улісса, позичення золотого піску.., схвильовані зауваги Кида щодо майбутнього цього чолов’яги; 3. Улісс раптом з’являється з велетнем Гундерсоном і його дружиною по дорозі до східного Ельдорадо; 4. з’ява страшної чоловікоподібної потвори, що виявляється Уліссом-Наасом, який і розповідає велику історію свого життя.

Відтак, принципово схожі композиції обох творів різняться в деталях: Лондону прегарно вдалися ретардації-фрагменти, але ретроспективна розповідь протагоніста – не така яскрава, як у Гомера. Причиною тому – брак рельєфного топосу і вражаючої подієвості у сюжетах Нааса. Втім, в оповіданні американця є прекрасна композиційно-семантична знахідка: все, що б не відбувалося в “Північній Одіссеї”, постає через *розповідь у хижі* Мейлмюта Кида. Тож хижа золотошукача постає тим центром, до якого тягнуться всі зримі й незримі ниті Лондонівської оповідки. Мимоволі пригадуєш тут

онірію (архетип) хижі (Г.Башляра), що сигналізує найдорожче, найсакральніше, найпотаємніше, найвище для людини. А оповідь воленс-ноленс набуває архетипних вимірів наймудрішої, безмежно варіативної, сціляючої, егалітарної, профатичної... комунікації серед людей.

Водночас з архетипних висот краще видні подібності та несхожості в нарації обох “Одіссей”. Гомер, звісна річ, сповна задіює “всезнаючого автора”, який фокалізує точку зору Телемаха та Одиссея. Щоправда це відбувається суто формально, бо стильово точки зору батька й сина нічим не відрізняються одна від одної. Як стверджують фахівці, індивідуальна точка зору, індивідуальний голос у художньому епосі з’являється доволі пізно – аж у XVIII сторіччі. Пояснюється це тим, що давні автори, не знаючи глибоко індивідуума, тяжіли природно до літературних канонів, стандартів [9:70-71].

Лондонівська нарація потверджує вищезазначену закономірність: оповідь Улісса-Нааса демонстративно індивідуальна, починаючи від світовідчуття героя і до його “каліченої” англійської мови (що, на жаль, значною мірою зникає в російських та українських перекладах). “Всезнаючий автор” у Лондона сприймається як “своя людина” серед золотошукачів, а в “Північній Одиссеї” маємо природну зміну нараторів: спершу “всезнаючий автор”, потім Улісс-Наас, а далі лаконічний “погляд” Кида.

Є у Дж.Лондона й оригінальна подвижка в царині експліцитного та імпліцитного нарататора (фіктивного читача). Улісс веде розмову з Кидом, а той, переказуючи цю розмову Принсу, додає ще й своєї інформації, поглиблюючи загальну картину. Часом Кид скеровує оповідь „всезнаючого автора” на адресу молодого Принса через звертання у другій особі. Тож маємо комунікативну модель: недієгетичний наратор – дієгетичний наратор – експліцитний / імпліцитний читач. З відомих причин Лондону вельми легко даються переходи від недієгесизу до дієгесизу – вже дуже близький Мейлмют Кид “всезнаючому наратору”.

З огляду на композицію та нарацію обох “Одіссей” можемо констатувати, що лінеаризація не відіграє тут принципової ролі, а от аналепсиси і пролепсиси – “правлять бал”. Особливо увиразнюється гомодієгетичний аналепсис, а в “Північній Одиссеї” маємо розлогий пролепсис у розповіді Гундерсона про майбутній “золотий рай”. Гетеродієгетичних аналепсисів та пролепсисів – обмаль, що

пояснюється моноепічним спрямуванням обох творів. Сцена природно домінує над резюме у перших частинах Лондонівської оповідки, хоча далі в оповіді Улісса-Нааса гору бере резюме. У Гомера вповільнено-урочистий плин оповіді рівномірно вбирає в себе сцени, резюме, еліпсиси. Щодо частотності нарації, то в обох “Одіссеях” найбільше працюють сингулятивні та ітеративні повтори; щоправда в Лондона один герой / герої повертаються кілька разів до тієї ж самої хижі з різною (й однаковою метою), що можна тлумачити і як сингулятив, і як репетатив.

Звичайно, найважливішим в обох творах постає сюжет-ідея мандрів, дороги. У Гомера мандрівництво Одіссея зумовлено богами, і, хоча Улісс менш детермінований божею волею, аніж Еней у Вергілія, всеодно його поступування богоспричинене. На загал, це втілювало ідею залежності індивідуальної волі людини від намірів богів-олімпійців, котрі могли „розкидатися” людиною, як шкаралупиною. Щоправда, О.Лосєв та його учні вбачають у мандрах Одіссея одвічне прагнення давніх греків до експансії – політичної, економічної, культурної [10:33], що мені здається надмірним політизуванням художнього тексту. З іншого боку, Одісей як перший трикстер чи не найкраще самопроявляється в мандрівництві; так само через мандри Гомер вивищує свого героя-грека, котрий зрештою завжди виходить переможцем із найскрутніших ситуацій.

У Дж.Лондона малюнок мандрівництва дещо інший. Улісс-Наас вирушає в дорогу аби *помститися* велетню Гундерсону за викрадання нареченої, за руйнацію сімейного щастя, за приниження; а також сподіваючись повернути собі коханну Власне насильство лежить в основі мандрівництва в обох “Одіссеях”, проте у Гомера покарання богів аж ніяк не сприймалося як насильство, а от у Лондона проступок “білявої бестії” Гундерсона безпомилково виводить читача на Ніцшеанського супермена. Помста Улісса-Нааса – передовсім язичницьке явище, що сприймалося як онтологічна необхідність [11:88-89], однак сьогодні, як вже зазначалося, насилля через помсту позиціонується психологами як непатологічне насильство. Подібним чином, “потрясіння віри”, що вважається різновидом насилля-помсти [12:24], найпотужніше проявляється у фіналі Лондонівського наративу: найбільше приголомшило Улісса-Нааса різка відмова його колишньої нареченої повернутися до нього, її сміх та презирство до чоловіка-земляка. За всім цим бовваніє ідея: примітивна людина, долучена до

вищої цивілізації, не бажає повертатися назад “до природи”, особливо коли це “долучення” пов’язане з чуттям сильної жінки.

Здавалося б, фінали Лондонівської та Гомерівської “Одіссеї” – прямо протилежні. Так воно і є, коли брати до уваги виключно тексти творів; однак відомий міф, за яким Пенелопа теж зрадила Одиссея: не дочекавшись чоловіка, вона віддалася залицяльникам – не одному, а всім – і від усіх (ΠΑΥΤΣΣ) вона народила Пана (ΠΑΥ – все), бога всієї природи, що пізніше підказав філософам концепт пантеїзму. Тож і тут маємо несхожу схожість.

Нарешті цікаво трансформується у Дж.Лондона класична сцена сходження Одиссея в аїд. У Гомера, як відомо, герой зустрічається в аїді з Тіресієм-провидцем, який розкриває герою його подальшу долю, після чого Одиссей повертається у світ. Власне і у Лондона Улісс-Наас, Гундерсон та Унга зазнають певного одкровення, спустившись у глибоку страшну прірву посеред гір, яку Гундерсон відразу ж охрестив „пеклом”. Там унизу стояла стара хижа, в якій долівка була вкрита золотом, і поруч із нею була золота жила в горі; але довкола валялися залишки людей і на стінах можна було прочитати їхні історії-прокляття: діставшись золота, вони так переймалися ним, що виявлялися неспроможними повернутися у світ і всі до одного гинули. Улісс, Гундерсон та Унга, збагнувши таку загадку, мерщій подалися геть, аби прийти ізнов із належними запасами їжі, екіпіровки тощо. Як знаємо, їм цього не судилося здійснити. Тож “пекло” у Лондона слугує самопрояву Істини: людина, яка тотально піддалася золотоманії, рано чи пізно гине. Такий присуд сповна суголосить із пафосом “Золота царя Мідаса” Н.Готорна, хоча у Дж.Лондона в “Північних оповіданнях” трапляються й інші, сказати б, протилежні сугестії. На загал, якщо романтики Н.Готорн і Г.Торо однозначно негують “золотолобство” як згубу для людини, то неоромантик Дж.Лондон скоріше продовжує діалектику Р.Емерсона, котрий вбачав у любові до матеріальних цінностей (гроші, золото, багатства) як негатив – адже це блокує дію self-reliance, – так і позитив, „педагогічний фактор”, бо гроші, багатство посилюють у людини чуття самодостатності та усвідомлення глибших духовних законів [8:151, 201-202}. З останнім ми ще зустрінемося при аналізі оповідання “Як аргонавти в давнину”. Тепер же зупинимося на оригінальній оповідці „Гіперборейський напій”.

Гіперборей (Hyperboreioi – ті, що живуть по той бік північного вітру) – казковий, вічно юний народ, що жив у якійсь райській країні,

насолоджувався сонячним світлом. Гіперборейці не знали воєн і чвар, вони ніколи не гнівили Немесіди, в них часто гостював Аполлон. Ці люди могли жити тисячу років, але коли хтось утомлювався життям, він міг його вкоротити, кидаючись зі скелі в море(4,73). У Гомера (і в “Іліаді”, і в “Одіссей”) зустрічаємо “Гіперійську землю”, тобто “поза межову” або “верхню” – міфічну батьківщину феакійців, звідки вони пізніше переселилися на Схерію(13,414). Тож ідеальний устрій і стосунки між людьми в царстві Алкіноя – не що інше, як відлуння благодатного побутування в Гіперборейі.

Дж.Лондон різнобічно пародіює давньогрецький міф, всіляко підводячи читача до висновку, що в реальності Гіперборея неможлива. Неможлива, тому, що люди на Землі знаходяться на різних етапах еволюції, і більш розвинуті (англосакси) завжди підкоряють собі й позбиткуються над менш цивілізованими (індіанцями); але й коли люди перебувають на одному еволюційному щаблі, їм ніколи не досягти гіперборейської гармонії із-за природженої волі до влади, що завжди збурюватиме ворожнечу. Причому суспільне зло чинитиметься через найгуманнішу мотивацію, найвідвертішу й найбожественнішу риторику.

Відтак фіктивний світ “Гіперборейського напою”, умовно кажучи, триповерховий. Спершу маємо Богом забуте індіанське плем’я, що живе десь на краю Льодовитого океану, живе за усталеними звичаями – голодує, “розкошустує”, народжує дітей, вмирає... Та одного разу до цього племені потрапляє зголоднілий янкі Том Стівенс зі своїм слугою-індіанцем. Їм дають притулок, рятують від смерті, але американцю цього мало. Покладаючись на трикстерську вигадливість та “расову вищість”, Том виготовляє самогонний апарат і починає влаштовувати для індіанців “свято”, “зустріч з богами”, після чого мужні воїни-мисливці слабшають і не можуть іти полювати. Тут-таки додається картярська гра і у купі з “гіперборейським напоєм” вони спричиняють “райське життя” племені Таттарата. Коли невдовзі людей починає мучити похмільний синдром, Том звертається до богів, ті знову-таки через магічний напій потверджують його верховенство, а плем’я одностайно обирає янкі своїм вождем, до якого, за відому винагороду, зносять всі відомі й невідомі багатства. Так всупереч Лукрецієвій тезі, Том з “нічого стає всім”. При цьому лунає відверте узагальнення наратора, що принципово подібним шляхом раса білих досягає панівного становища у різноетнічному світі. Тож поетика залихвацької

витівки, трикстеріади включає в себе й іронію, сатиру, спрямованих на “беззупинний” поступ раси білих. Остання ж фраза Тома-гіперборейця засвідчує його цинізм по відношенню до індіанців: коли йому закинули, що жорстоко було покинути Таттарат у час голоду, той зі сміхом відповів: “А хіба у них не залишилося жирних собак?”

Проте міфічна Гіперборея заперечується і доглибним людським інстинктом. Автор навмисно вводить у свій наратив образ Муусу – слуги-індіанця, котрий дещо чув і про біблійні історії. Він перебуває на тому ж еволюційному щаблі, що й мешканці Таттарату, однак, щойно він відчув смак влади, яку міцно ухопив його білий хазяїн, Муусу несвідомо починає свій “бій” за владу. Причому на подив Стівенса індіанець-Чиппева, “майстерно” використовуючи біблійні легенди, заволодіває душами мешканців Таттарату, стає шаманом, зазіхає на поєднання в одній особі посад вождя і шамана.., і лише чергова хитрість білого руйнує ці плани, повертає “оніцшеаненого” Муусу назад на своє незмінне місце слуги. Отож *will to power* притаманна не лише “вищій” расі англосаксів, а людині, як такій; а раз так, то „*the heart of darkness*” – в усіх людях. Відмінність лише у вмінні, “технології” її реалізації.

Важливою є нараторіальність оповідання. Розпочинається воно недієгетичним наратором, що детально „каталогізує” хто, де й як зустрів Томас Стівенса – затятого і безстрашного мандрівника Півночі. Проте далі недієгетичний наратор поступається дієгетичному, котрий особисто зустрічається в Доусоні з Томом і після гри у фараон та чарочки якогось напою, що нагадав Томасу його власний витвір у Таттараті, оповідь перебирає на себе вторинний дієгетичний наратор Том, а перший оповідач виступає в ролі фіктивного нарататора (слухача). Така багатоплановість нарації слугує оприявленню кількох точок зору на головну подію оповідки: трикстерівську й “англосаксонську” (Том), іронічну й сатиричну по відношенню до білої раси (Том, перший наратор); осуд негуманності й цинізму Тома (перший наратор).

Нараторіальна неоднозначність у Лондона евокує Джеймсівський експеримент, хоча зразу скажемо, що автор “Гіперборейського напою” не сприймав творця “Крил голубки”, але думається, що несприйняття те було здебільшого зумовлене “темним стилем” Генрі Джеймса, а не його турботою про “точку зору”, власний “голос” того чи іншого персонажа, чіткість і прозорість композиції. Хоча Джеймс, обстоюючи конструктив

“центральної свідомості”, завжди виступав проти оповіді від першої особи (персонажа), яка, на його переконання, увергала читача в “жахливий потік самовідвертостей” [15:105-218], Дж.Лондон навпаки пише Тома від першої особи, що прегарно промовляє “за” і “проти” цього персонажа. Втім, Лондону незнане Джеймсівське занурення у психологію персонажа, відтак невідоме й побоювання Ich – нарації.

Чи не найсвітлішим і найоптимістичнішим Лондонівським оповіданням про Північ є “Як аргонавти в давнину”. Тут усіма люблена історія давньогрецьких аргонавтів вправно накладається на кумедний і героїчний наратив про дідуся Таруотера, котрий незважаючи на перешкоди дістається Клондайку, віднаходить там своє „золоте руно” і повертається до сонячної Каліфорнії, аби викупити собі й дітям втрачені землі. В гіпертексті (новому творі) маємо подвійний пара текст – назву оповідки та нехитру пісеньку, що її в найскрутнішу мить хрипко наспівував дідусь: “Як аргонавти в давнину // Мерщій сідай в Арго // Пливе тум – тум, тум – тум, тум – тум // По золоте руно”. Співанка ця стає лейтмотивом оповідання, своєрідним пеаном, що виражає незборимий, одвічний дух „аргонавтів” усіх часів і країн світу, хоча у першу чергу, звісно, вона передає фронтирний шарм Каліфорнії ‘49 року, Клондайка’97 року.

Доречним є зіставлення зачину гіпотексту та гіпертексту. Ясон вирушає до Колхіди за золотим руном і духом Фрікса аби посісти царський трон і посприяти гармонії поміж своїми людьми. Не обходиться тут і без підказки Гери, яка чинить помсту Пелію. Лондонівський герой їде на Клондайк, аби знайти свій скарб і повернути собі свої ж землі – землі, якими переймалися Таруотери з діда-прадіда. Відтак у гіпертексті вищою метою постає не царська влада, а рідні землі, що евокує прадавні американські міфи про “свою землю”.

Так індіанці свято вірили у Богом данну “рідну територію”, “свою землю”, де народився, виріс, живу я, жили мої пращури й житимуть мої нащадки. Тому ніхто не має права забирати мою землю, лише я можу по-братерськи прийняти іншого на “свою землю”. Така віра почасти пояснює той запеклий опір, що його чинили індіанці західноєвропейським колоністам. Пуритани, зі свого боку, сприймали землю вже як об’єкт купівлі-продажу, що спонукало їх рухатися на Захід, освоювати Новий Світ. Проте у пуритан “успіх” був міцно пов’язаний зі своєю, Богом дарованою землею, відтак сакралізація

землі не щезала, бо “Все – від Бога”. Просвітники – Т.Джефферсон – ідеалізували людину на землі, фермера як найморальнісню особистість, вважаючи, що майбутнє Америки має постати як власне фермерський парадиз. Трансценденталісти, виходячи з постулату про “Природу як портрет Бога”, сакралізували землю, а Цілісну людину намірялися відродити в образі фермера, поета, вченого [16:100-109].

Не дивно, що американець Дж.Лондон робить свого героя “землешанувальником”. Власне в образі дідуся Таруотера, точніше його меті, конденсуються різні американські міфи про “свою землю”, про “людину на землі”.

Цікавою постає „географічна” паралель у гіпотексті та гіпертексті. Ясон і аргонавти прямують на Північ, у тому ж напрямі важко просувається Таруотер. Для давніх греків Колхіда була “краєм світу”, і Ясон, який дістався колхів, отримав те, що хотів, і повернувся додому, символізував “нового грека”, що підкоряє собі світ. Північ у Лондона, як і в романтиків, означає ту особливу царину, де самопроявляються основоположні сили Буття, самопромовляє Істина, а людина, що доторкнулася до цих первнів, стає незвичайною, як дід Таруотер.

В обох творах герої плывуть до місця свого призначення “великою водою”. “Арго” з давньогрецької перекладається як “хижа” і “швидка”, що прегарно сугестує протилежні якості першостихії води: “пожираючу” (деструктивну) і плинну, несучу (конструктивну). Втім на чолі “Арго” стоїть Ясон, чиє ім’я перекладається як “лікувальник”, “помічник”, тож на рівні антропоніму, хижу й небезпечну воду завжди врівноважує помічник-лікувальник, воїн. Відомо, до речі, що експедицію на “Арго” спершу запропонували були очолити Гераклу, але той великодушно відмовився на користь Ясонові – думається не лише тому, що Ясон був автором “проекту”, мінгом, прямим спадкоємцем царського трону..., а й тому, що Геракл (дослівний переклад – “той, хто здійснює подвиги через спротив Гери) знав, що за авантюрою Ясона стоїть дружина Зевса, і не бажав зайвих жертв.

Лондонівський герой теж має дуже евокативне “водянисте” ім’я Tarwater. “Tar” означає “смола”, “дъоготь”, а “water” – “вода”. Таке сполучення в останній своїй глибині вказує на важку, смертоносну воду і життєдайну, чисту стихію. Відтак, ім’я героя конденсує й символізує собою його долю – через “tar” (в’язкі, складні перешкоди) до “water” (чистої, прозорої перемоги, всебічного успіху). Не забудьмо, одначе, землелюбство Таруотера, сніги й льоди Півночі, рятівний постріл, що є

проекцією архетипу вогню, і тоді побачимо, що цей кумедний і світлий образ буквально зітканий з різнопроявів першостихій води, землі та вогню, що діють на несвідомому рівні й викликають таке зачарування у читача.

Нарешті не можна не помітити дотепного пародіювання на рівні складу команд – аргонавтів та Лондонівських золотошукачів. У перших був вождь (Ясон), супермен (Геракл) і сорок вісім інших героїв Давньої Греції, які представляли свої регіони і мали на меті налагодити торговельні стосунки з країнами Понта Евксинського. Та був ще Орфей, що своєю грою на кіфарі й чарівним співом допомагав аргонавтам у лиху годину. Золотошукачі Дж.Лондона теж мали свого “капітана” (Ліверпуля), могутнього, геркулесового чоловіка (Білла), “комерсанта” (Чарльза), а от роль Орфея кумедно й інспіруюче виконував старий Таруотер, надихаючи інших своїм нехитрим пеаном “Як аргонавти в давнину”. Причому, якщо Орфей був молодим, сповненим сил чоловіком, то Таруотер – фізично немичним дідусем, у якому, однак, бував невгамовний Дух, що й убезпечував американських аргонавтів. Взагалі, співочість американців найперше пов’язують із церковною літургією, ритуальним співом індіанців та “робочими” піснями афро-американців. Але Таруотерський “пеан” – з дещо іншої “опери”: це хобоїстська весела пісенька з вкрапленням аргонавтської тематики.

Тож Джек Лондон у своїх “Північних оповіданнях” аж ніяк не цурався сонячного шарму давньогрецької міфології, що спричинювалося до оригінального паратексту і гіпертексту творів американця. Фігура Еос (Аврори) посприяла створенню образу чарівної, вигадливої жінки-північанки, що формує свій світ, своє щастя і провокує фахівця на незнані досі архетипні, онтопсихологічні та міфокритичні тлумачення. Історія Одиссея підказала Дж.Лондону створити вражаючий наратив про велике кохання і зраду, помсту і людську гідність, екзотичні мандри і трагічний фінал. Саме в цьому оповіданні зустрічаємо первинного і вторинного нараторів, змінного нарататора, стрижневий композиційний центр – архетиповий образ хижі тощо. Чи не найкритичніший потенціал випромінює текст “Гіперборейського напою”, де розкрито, що в реальному світі утопічної Гіперборейі не може статися. Ну, а найсвітліший малюнок підказав Дж.Лондону міф про аргонавтів, що під пером письменника перетворився на кумедну історію про дідуса, що по суті постав як Дух

всіх аргонавтів всіх часів і країн, уславивши в такий спосіб чоловічу звитягу, сміливість, вигадливість, честь.

Напевно, античний “слід” у “Північних оповіданнях” зродив своєрідну художність і зміст, що зєвокували і ще зімплікують оригінальні інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Genette Gérard. Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe // Aus dem Franz. von Wolfram Bayer u. Dieter Hornig. – Frankfurt / M.: Suhrkamp, 1993.
2. Пригодій С.М. Античність та американський романтизм. – Чернівці, 2003.
3. Пригодій С.М. Генрі Джеймс. Еволюція творчості. – К., 1992.
4. Словник античної міфології. – К., 1989.
5. Грейвс Р. Мифы древней Греции. – М., 1992.
6. Дюрант В. Жизнь Греции. – М., 1997.
7. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи. – М., 1998.
8. Emerson R.W. Selected essays. – N.Y., 1985.
9. Франко І. Зібрання творів: У 50 т. – К., 1982. – Т.17.
10. Античная литература. – М., 1986.
11. Бердяев Н.А. О назначении человека. – М., 1993.
12. Фромм Э. Душа человека. – М., 1992.
13. Гомер. Илиада. – М., 1985.
14. Petit Larousse illustré Dictionnaire Encyclopedique. – Paris, 1975.
15. Henry James and H.G.Wells. Ed. L.Edel and Gordon N.Ray. – University of Illinois Press, Urbana, 1958.
16. Пригодій С.М. Українська філософія Серця та американський трансценденталізм. – К., 2002.

САВЕНКО А.О.

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ ВИМІРИ КОНЦЕПТУАЛЬНОЇ МЕТАФОРИ В РОМАНІ Н. КАЗАНДЗАКІСА “ЛИХІ ТА КУМЕДНІ ПРИГОДИ АЛЕКСІСА ЗОРБАСА”

У статті розглянуто процес концептуалізації інтертекстуальних елементів роману Н. Казандзакіса, в результаті якого інтертекстуальні елементи, виражені прецедентними іменами, висловлюваннями, дискурсивною фразеологією, стають частиною генерувального простору метафоричного бленду, що вводить у роман текстопороджувальні концептуальні метафори “ЖИТТЯ – ЦЕ ГРА”, “ПІЗНАННЯ – ЦЕ ТАНОК”.

Ключові слова: культурні простори, концептуальна метафора, культурний концепт, інтертекстуальність, аллюзія.

В статье проанализирован процесс концептуализации интертекстуальных элементов в романе Н.Казандзакиса, вследствие которого единицы, выражающие интертекстуальность – прецедентные имена и высказывания, дискурсивная фразеология, становятся частью генерирующего пространства метафорического бленда. Подобные концептуальные модели вводят в роман текстопорождающие метафоры “ЖИЗНЬ – ЭТО ИГРА”, “ПОЗНАНИЕ – ЭТО ТАНЕЦ”.

Ключевые слова: культурные пространства, концептуальная метафора, культурный концепт, интертекстуальность, аллюзия.

This paper deals with the complex process of conceptualization of the intertextual units of the Kazandzakis' novel, by which the conceptual elements like precedent names and expressions, discursive phraseology consist a part of the generic space of the metaphoric blend that introduces in the text several conceptual metaphors “LIFE – IS A GAME”, “COGNITION – IS A DANCE” which organize the inner literary space of the novel.