

Фоменко Е. Г.,  
профессор

Классического частного университета

## КУЛЬТУРНЫЕ КОНСТАНТЫ В ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

**Аннотация.** Джойс переживает культурные константы в ассоциативности, которая выделяется векторами «соприкосновения» предлогом *through* и наречием *forth*. Индивидуально-авторская концепция Джойса использует культурные константы как сигналы, скрепляющие новые смыслы о мире в человеке.

**Ключевые слова:** константы культуры, индивидуально-авторская концепция, концептосистема, художественный дискурс.

**Постановка проблемы.** Художественная концептология вплотную подошла к проблеме динамизма переживаемого художественного откровения [2]. Поскольку XX век передает «величайшую потрясенность человеческого существования» и является откликом «на новую, порожденную им действительность» [1, 5], индивидуально-авторская концепция испытывает давление амбивалентности смыслов и подтекста как средства создания многоплановости художественного текста. Актуальность проблемы состоит в интеграции индивидуально-авторской концепции в антропоконцептуальное пространство эпохи в динамизме художественных переживаний, вовлекающих сквозные для идиостиля писателя константы культуры. Это позволяет рассмотреть языкотворческую личность писателя как антропоцентрическое пространство открытого типа, подобное живой системе [3, 120], в ассоциативности индивидуально-авторского и коллективного бессознательного.

**Культурные константы, художественный концепт и индивидуально-авторская концепция.** В работах как отечественных, так и зарубежных специалистов в области художественной концептологии изучаются структуризации ментальной сферы; поэтому моделирование индивидуально-авторского сознания «может претендовать на отдельное направление когнитивных исследований» [4, 142]. Теория ментальных пространств исследует лингвистическую референцию в связях между разрастающимися ментальными пространствами. Базовым является пространство, к которому присоединяются другие ментальные пространства. Профиль когнитивной модели обеспечивает семантическое наполнение ментального пространства. Каждому лексическому концепту присущ свой профиль [5, 125]. В антропоконцептуальном пространстве художественного дискурса индивидуально-авторские концепции опираются на концептосистемы. Ядро концептосистем составляют ключевые сущности, или смыслы эпохи, которые закреплены в константах культуры. Концептосистемы устанавливаются по отобраным константам культуры, а также по динамике их освоения вплоть до трансформационного радикализма, то есть выхода за

константы культуры, что закрепляется в концептосфере народа благодаря освоению новых смыслов художественными текстами эпохи, прежде всего прецедентными текстами. В таком понимании художественный концепт является результатом освоения констант культуры в новых смысловых конфигурациях, освоенных языкотворчеством и языкознанием творческих личностей. Художественное переживание не признает выделения какой-то одной константы культуры, поскольку по своей природе индивидуально-авторская концепция есть внутренний диалог в идиостиле писателя, диалог между идиостилами писателей в художественном дискурсе эпохи через восприятие читателя, который может представлять более позднюю эпоху, чем интерпретируемый художественный текст. Читатель включается в переживание индивидуально-авторских концепций, опираясь в своей интерпретации на современное ему понимание универсальных констант культуры. Отбор культурных констант является знаковым для идиостиля писателя и оказывает влияние на единообразие его модели художественного текста.

**Цель статьи** – выявить культурные константы, сквозные в индивидуально-авторской концепции Джеймса Джойса.

**Индивидуально-авторская концепция СОПРИКОСНОВЕНИЯ.** Индивидуально-авторская концепция Джойса есть исконное переживание «я», из раковины одиночества вступающего в творчество активизацией собственной души. Как зреет творческая личность в ходе литературно-художественной деятельности, так и набирает мощь ГОЛОС ДУШИ. Художественным СЛОВОМ Джойс создает ОБРАЗЫ, связанные ГРЕХОПАДЕНИЕМ, ДОМОМ, СЕМЬЕЙ, ВСТРЕЧЕЙ, стремящиеся к выходу из ТЬМЫ в СВЕТ, испытывающие свое БЕЗМОЛВИЕ, примеряющие на себя ЭХО и ТЕНЬ пространств и веков. Внешний мир, как Джойс пишет в «Портрете», оживает для художника тогда, когда он вовлекается в слышимое, звенящее ЭХО внутренних переживаний. Соприкосновение с реальным миром происходит у Джойса через разум, которым стягиваются культурные константы. Переживания души осваиваются в формах, скользящих в приглушенном свете (*Forms passed this way and that through the dull light* [6, 126]), где грешное «я» (*sinful soul* [6, 127]) выталкивается (*forth*) из тьмы в свет (*had driven him forth from the darkness of sin into the light* [6, 130]). Человеческий ГРЕХ у Джойса остается в первом макроструктурном кольце с культурными константами, которые художник берет как опыт пространств-веков в готовом виде. Джойс помещает в особую среду душу грешного «я», которая в соприкосновении с тьмой волевым движением направляет себя к свету истины.

Прохождение через ПАЗУМ (The wind of the last day blew **through the mind** [6, 130]) потока, в котором движется ДУША, позволяет выйти за освоенные человечеством культурные константы путем отсеивания того, что уже освоено художественным дискурсом. Аналогичный процесс описан через фильтрацию света, проникающего внутрь часовни во время вечернего богослужения. Зазора становится достаточным для того, чтобы свет, подобно копью, пронизал божественным светом пространство церкви: The chapel was flooded by the dull scarlet light that filtered **through the lowered blinds; and through the fissure** between the last blind and the sash a shaft of wan light entered like a spear [6, 132].

Возникающие под влиянием внешнего материала (реального мира) мысли обретают новое качество художественного воплощения. В этом художник изолирован от других (He saw clearly too his own futile isolation [6, 111]), поскольку он сам вовлечен в процесс волнообразного проталкивания (характерное для Джойса наречие forth) сквозь себя переживаний СОБСТВЕННОЙ ДУШИ, освобождающейся от навязанного ей культурной константы ГРЕХОПАДЕНИЯ.

У Джойса творческая душа порождается опытом, благодаря которому возникает самодостаточный образ, проецируемый в бесконечность пространства-времени: It was **his own soul** going forth to experience, unfolding itself sin by sin, spreading abroad the balefire of its burning stars and folding back upon itself, fading slowly, quenching its own lights and fires [6, 116]. Душа творческой личности направляется (forth) к опыту (I go to encounter for the millionth time the reality of experience [6, 288]) грехопадения (sin by sin), проходит сквозь христианский грех (Our souls, shamed by our sins [7, 73]), в пространство (abroad), где оставляет след (сигнальный огонь зажженных звезд души), и сворачивается в себя, разрушая собственные «света» и искры. Проходя сквозь грехопадение, душа словно выносятся на щите тела, в котором она находится, чтобы «нырнуть» сквозь пространство: ... he feared that he had already died, that **his soul** had been wrenched forth of the sheath of his body, that he was plunging headlong **through space** [6, 141-142]. Из реального мира душа черпает страх смерти, которой она с силой выносятся из физического тела, чтобы погрузиться (глагол plunge является синонимом глагола fall), причем головой вниз по отношению к телу, в пространство. У кельтов голова была вместилищем души. Джойс, по-видимому, подчёркивает, что в кельтской мифологии голова могла существовать без тела.

Важен процесс развертывания души. Здесь есть выброс переживаний в космическую даль (The stars began to crumble and a cloud of fine stardust fell through space [6, 111]). За ним следует неизменный откат обратно в душу, где метания успокаиваются, раз на них найден ответ (He was unheeded, **happy** and near to the wild heart of life [6, 195]), и где собираются силы для возобновления душевного пути (He halted suddenly and heard his **heart** in the **silence** [6, 196]). Опыт осваивается в культурных константах, которые берутся художником из внешнего по отношению к его собственной душе мира (**Darkness** is in our souls [7, 73]).

Одушевляя душу, Джойс наделяет ее свойствами, например, вздохом. Одушевленная душа не погружается

более в себя, а наоборот, начинает восхождение: his soul seemed to **sigh**, at every step **his soul** mounted with his feet, **sighing in the ascent, through** a region of viscid gloom [6, 155]. Восхождение проходит в области, где царит лепящаяся (желатинообразная, сиропообразная, клееобразная) тоска, печаль. Тело, поднимаясь, поднимает и ее, душу, неразрывную с телом: He felt only an ache of soul and body, his whole being [6, 156]. Джойс переживает неразрывность души и тела. Поэтому душа наделена чувствами. У Джойса душа грешит мыслью, словом и делом в человеческом теле: ... and he knew then clearly that **his own soul** had sinned in **thought and word and deed** willfully **through his own body** [6, 159-160]. Душа оживает (his soul trembled [6, 166]).

Джойс проходит «сквозь» переживаемую им культуру, вырываясь в пространство собственной душевной свободы (He would create proudly out of the **freedom** and power of his **soul** [6, 193]), чтобы войти обратно в культуру человечества (His soul was soaring in an air beyond the world [6, 192-193]), обогатив её светом и пламенем своей индивидуальной души (My soul walks with me, **form of forms** [7, 67]). Но одиночное путешествие души – не то, что он ищет. Он обнаруживает, что соприкосновение единением с душевными приливами других людей – совсем не простое дело: ... to **merge** his life in the common tide of other lives was harder for him than any fasting [6, 172]. Его душа – душа пробуждающаяся (His soul was waking slowly [6, 247]).

Джойс ассоциирует внешний мир с хаосом по отношению к своим творческим переживаниям, сквозь который надо пройти, проталкивая переживания душой волнообразными движениями за горизонт существующей культуры, когда душа художника обретает свой ГОЛОС, своё СЛОВО (In the virgin womb of the imagination the word was made flesh [6, 247], свою ДУШУ посредством virginal selfsurrender [6, 173] (джойсовское «моральное самоотрицание» близко к тому, что Р. Барт называл смертью автора).

Джойс переживает мир в соприкосновении со всем, что вызывает личностное переживание. Он активизирует память читателя благодаря слабой видимой привязке к повествованию. Его соприкосновение строится соотносением с божественным богоявлением, эпифанией, и фундаментальными христианскими духовными (культурными) константами веры, надежды, греха, прощения, души. Соприкосновение Джойса направлено к тому, что в реальной жизни остается в остатке – к подлинному ЕДИНЕНИЮ ДУШ. У Джойса вера противопоставляется не-вере не-первоначального греха, которая несетя потоком художественного дискурса для идеализированного ЕДИНЕНИЯ. В сферу единения входят разного рода союзы – брак, семья, дружба, национальная идентичность и тому подобное. Единение творчеством, письмом занимает особое место, как и самопознание себя как творческой личности, индивидуальности, охватывающей культурные константы всего человечества.

Можно утверждать, что ключевые (сквозные) для Джойса константы вводятся в первых трёх рассказах «Дублинцев», которые принято соотносить с детством. Первая константа культуры, которую вербализует Джойс в «Дублинцах», – это НАДЕЖДА (hope). Вернее, ее отсутствие:

There was **no hope** for him this time: it was the third stroke [8, 7]. Культурная константа страха перед смертью, безнадежность увильвания от обречённости каждого человека завершить свой конечный путь встают в космическом целом как цикличность рождения и смерти. Культурная константа HOPE [LONGING, DREAM] является синонимом таких культурных констант, как FAITH, WISH, CONFIDENCE и DESIRE]. В «Сестрах» вербализуется WISH: a great wish for him [8, 8]. Культурная константа HOPE активизируется тезаурусными связями, выступая в связке вербализаций hope, wish, confidence, trust. Через принадлежность священника католической вере и событию, сопряженным с поврежденной чашей (потиром) выходим на константу FAITH. НАДЕЖДА как томление, страсть вербализуются в «Мертвых» через LONGING: He **longed** to be master of her strange mood <...> He **longed** to cry to her from **his soul**, to crush her body against his, to overmaster her [8, 248]. У Джойса НАДЕЖДА, ВЕРА локализируются в ДУШЕ, из которой изливается движение жизни, как во сне мальчика из «Сестер»: I felt **my soul** receding into some pleasant and vicious region [8, 9].

В «Джакомо Джойсе» то же самое отсутствие надежды в описании еврейского кладбища, где рано или поздно найдет свой последний приют возлюбленная, обрастает безмолвием, в котором нет надежды. Константы культуры НАДЕЖДА и БЕЗМОЛВИЕ соединяются в индивидуально-авторской концепции БЕЗМОЛВИЯ БЕЗ НАДЕЖДЫ: Here is the tomb of her people and hers: black stone, **silence without hope**: and all is ready [9, 7]. Возникает линия покоя смерти, которая из «Джакомо» ускользает в «Сестры», к соборованному священнику: I knew that the old priest was lying **still** in his coffin [8, 17]. Через лексему knew [KNOWLEDGE] выходим на культурную константу CURIOSITY. Безмолвие связывают с византийским мистическим течением исихазмом, очищающим сердце. Процесс исихии есть вхождение в себя, то есть деятельное безмолвие. В Триесте, в котором пересекаются многие культуры, Джойс мог ближе познакомиться с православным исихазмом, которым называют практику предельного собрания сознания. НАДЕЖДА, как ВЕРА и ЛЮБОВЬ, возводят человека в царство интеллектуальной свободы.

Культурной константой в индивидуально-авторской концепции Джойса выступает предлог through. В «Дублинцах» он употребляется только в авторской речи в четырнадцати текстах (во всех, кроме рассказа «День плюща»). В одиннадцати случаях из двадцати пяти этот предлог передает движение сквозь городское пространство, как в текстах «Встреча», «Аравия», «Эвелин», «Два рыцаря», «Облачко», «Личины» и «Несчастный случай». Например, во «Встрече» пробивание солнечного света сквозь листву с отражением на зеркальной поверхности воды контрастирует с обшарпанными улицами на рабочей окраине Дублина, по которым бродят сбежавшие с уроков мальчишки: All the branches of the tall trees which lined the mall were gay with little light green leaves, and the sunlight slanted **through** them on the water [8, 21]; as we wandered **through** the squalid streets [8, 23]. В «Аравии» детские игры на убогих улицах контрастируют ярко освещенным улицам: The career of our play brought us through the dark muddy lanes behind the houses [8, 29]; We walked **through** the flaring streets [8, 31]. Как и во «Встрече», в «Аравии»

сквозь уличное пространство движется несколько человек. Детство – время инстинктивного единения с другими людьми.

В четвертом тексте «Эвелин» совершается переход к одиночному движению человека сквозь городскую толпу: ... as she elbowed her way **through** the crowds [8, 39] В «Двух рыцарях» изолированно движутся сквозь поток людей двое молодых людей, которые по случайности оказались вместе: ... the two young men walked **through** the crowd [8, 55]. В «Облачке» «каждый» житель Дублина, вместе и по отдельности, включается в движение по городу: ... everyone who passed **through** the gardens [6, 77]. Далее каждый возвращается в свое изолированное плавание, как в «Личинах»: He went **through** the narrow alley of Temple Bar quickly [8, 102]; The man passed through the crowd [8, 103].

Катастрофа одинокого прохождения сквозь пространство города как фатальный, но осознанный выбор, переживается в «Несчастном случае»: He walked along quickly through the November twilight [8, 125]; He walked through the bleak alleys where they had walked four years before [8, 130] – звенящее одиночество потерянного союза двух сердец, остаются пустынные, сумеречные аллеи, по которым движется один, вспоминая о прогулках с другим человеком.

Как мы видим, движение сквозь пространство Дублина разграничивает одиночество, формальное единение людей, например, детей в пропуске школы или игре в индейцев, и свидание мужчины и женщины. Предлог олицетворяет город как место, сквозь которое проходят судьбы многих людей во внешнем взаимодействии друг с другом.

Но люди проводят другую часть своей жизни в помещениях, где тоже есть движение «сквозь». В «Сестрах» мальчик кружит вокруг дома священника, ожидая увидеть отблеск свечи на шторах. Джойс позволяет ему увидеть то же самое изнутри (отблеск пламени свечей на шторах погружает комнату, где покоится соборованный священник, в полумрак): The room **through the lace** end of the blind was suffused with dusky golden light amid which the candles looked like pale thin flames [8, 13]. Интересно, что и снаружи, и изнутри взгляд возможен через отражающую поверхность, в данном случае занавеску. Но взгляд изнутри имеет золотистый оттенок из-за света, поступающего с улицы. Он дает надежду тому, кто видит свет изнутри. Движение вовнутрь помещения (стук дождя по оконной раме) дублируется движением наружу (переживанием дождя у разбитой рамы): **Through one of the broken panes** I heard the rain impinge upon the earth [8, 31] («Аравия»). Следует обратить внимание на аналогию между надтреснутой рамой и сломанным потиром в «Сестрах» (аналогия подчеркивается прямым повтором причастия прошедшего времени broken). Созерцающий человек отделен от внешней среды оконной рамой, которая оставляет зазор для взаимодействия с внешним миром (при сильном дожде она может пропускать воду внутрь помещения). Препятствие в виде рамы не является полным в виду ее разбитого состояния. В «Пансионе» в замкнутом пространстве снимаемого жилья оказывается молодой человек, которому навязывается женитьба. В лабиринте пансиона у него есть один выход на свободу – через крышу, потому что путь

вниз баррикадирует брат девушки: He longed to ascend **through the roof** and fly away to another country [8, 74].

В «Матери» открывается обзор пространства в общественном месте – в концертном зале, где собираются горожане: ... a quick glance **through the open door of the hall** [8, 156]. Дверь открыта, но она закрывается для матери, которая требует гонорар за участие дочери в патриотическом концерте. Такие же «общественные» двери ведут из питейного заведения наружу, на улицу: The three men left the bar and the crowd sifted **through the doors** into the laneway [8, 172]. Через упоминание о толпе устанавливается связь с предложениями, где говорится о движении по улицам Дублина. Сквозь те же самые двери (ворота на причале) видит с ужасом Эвелин черный силуэт корабля, который может затащить ее в бездну: **Through the wide doors of the sheds** she caught a glimpse of the black mass of the boat [8, 42]. Ощущение пустоты или бездны создается прилагательным, указывающим на широкое отверстие, за которым пустота добровольной эмиграции. Внутри помещений собираются люди на вечеринку, где они танцуют. Сквозь вальсирующие пары движется Гретта в «Мертвых»: He saw his wife making her way towards him **through the waltzing couples** [8, 217]. Так обыгрываются танцующая пара в круговом движении и движение женщины к мужчине, паре в жизни, но не в танце.

Предлог «сквозь» позволяет обыгрывать одиночество среди людей внутри помещения: ... who had been **silent through the supper ...** [8, 229] («Мертвые»); любое движение в пространстве: Rapid motion **through space** elates one; so does notoriety, so does the possession of money [8, 46] («После гонок»); учебу, овладение профессией: She had been **through the Academy** [8, 200] («Мертвые»), описывать голос: ... and his voice, as he led me monotonously, **through the mystery** [8, 28] («Встреча»); вывод человека из пространства: ... as soon as she had become aware **through the reverie** that the bells of George's church had stopped ringing [8, 69] («Пансион»). Индивидуально-авторское звучание предлог «сквозь» обретает в «Аравии», где он в паре с существительным «тишина, молчание, безмолвие» выводит на полет творческого вдохновения: The syllables of the word Araby were called to me **through the silence in which my soul** luxuriated and cast an Eastern enchantment over me [8, 32]. Наконец, еще одно знаковое употребление предлога обращает на себя внимание: ... as the buttons of his overcoat slipped with a squeaking noise **through the snow-softened frieze**, a cold, fragment air from out-of-doors escaped from crevices and folds [8, 201]. Здесь есть упоминание о шуме, напоминающем человеческий голос, и о побеге через повторение глагола escape. Но тут есть нечто большее, чем расстегиваемое с мороза пальто. Холод внешнего мира, природы уступает теплу, накопленному человеческим телом в складках одежды. Внешний холод проскальзывает и растворяется в тепле дублинского дома, куда пришли люди на традиционный вечер.

В «Портрете» сфера сознания, очерчиваемого предлогом «сквозь», расширяется. Впервые движение направляется из города, когда речь идет о крестьянах: **Through Clane** they drove, cheering and cheered [6, 22]. Предлог «сквозь» группирует освоение игры на школьной площадке в соприкосновении мячей с сумеречным воздухом. Например: ... the greasy leather orb flew like a heavy bird

**through the grey light** [6, 3]; ... a heavy bird flying low **through the grey light** [6, 24]; And from here and from there came the sounds of the cricket bats through the soft grey air [6, 46]; In the soft grey silence he could hear the bump of the balls: and from here and from there **through the quiet air** the sound of the cricket bats ... [6, 67]. Предлогом «сквозь» усиливается движение через любое отверстие, например, в рукомойнике: ... and the dirty water went down **through the hole** in the basin [6, 12]. В словах как культурном наследии познается мир: Words which he did not understand he said over and over to himself till he had learnt them by heart: and **through them** he had glimpses of the real world about them [6, 70]. Воображение рождает приключения: ... in his imagination he lived **through a long train of adventures**, marvelous as those in the book itself, towards the close of which there appeared an image of himself, grown older and sadder [6, 70]. Через Деву Марию обращается Стивен к Святой Троице: ... **through Mary** in the name of her joyful and sorrowful and glorious mysteries [6, 169]. Влияние кумира на рождающуюся душу сравнивается с дующим ветром: ... the spirit of Ibsen would blow **through him** like a keen wind [6, 200]. «Я» переживает «сквозь» игру воображения (Through this image [6, 202]), разум (like a gust through the cloister of Stephen's mind [6, 218]), ассоциативность (These relations of the sensible, visible to you through one form and to me through another [6, 238]) и тому подобное. Эпифаническое возникает тогда, когда соприкасаются предлоги forth (сила) и through (вектор): A moment before the ghost of the ancient kingdom of the Danes had looked **forth through** the vesture of the hazenwrapped city [6, 188].

В «Улиссе» (третий эпизод), Стивен отходит от аристотелевского преобладания зрения над всеми другими чувствами – зримого как материи для разума: Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, **thought through my eyes** [7, 56] (мысль, извлекаемая из опыта зримого). Стивен закрывает глаза и ступает по берегу, погружаясь в незримые, воображаемые ощущения. Диафания, прозрачность или просвечивание, создает экран, соприкосновение с которым (движение сквозь диафанию) обретает черты (возможна ассоциация с принципом диафании в готической архитектуре): Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers **through it**, it is a gate, if not a door [7, 56]. Стивен слышит, как под башмаками скрипят раздавливаемые ракушки – незримое движение тела пытается прочесть поверхность, по которой он ступает с закрытыми глазами: You are walking **through it** howsoever. I am a stride at a time. A very short space of **time through very short times of space** <...> Open your eyes. No, Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell **through the nebeneinander ineluctably** [7, 56]. Он сравнивает шаг с множеством мигнов в пространстве, погружаясь в нечто, неизбежное, обязательное, которое есть «рядом, одновременное сосуществование», а не противопоставление прозрачности и непрозрачности. Вхождение в «одновременное сосуществование» – мир в человеке – стимулирует движение СЛОВОМ: Who ever anywhere will read these written words? [5, 73].

#### Выводы и перспективы.

Проведенное исследование показывает, что отобранные Джойсом константы культуры служат строительным мате-

риалом для новых построений в индивидуально-авторской концепции соприкосновения. У Джойса культурные константы вовлекаются в художественный дискурс с поддержкой серийных предлогов и наречий для переживания новых смыслов, а также для усиления вектора соприкосновения, направляющего индивидуально-авторскую концепцию для освоения новых, еще не закрепленных художественным дискурсом констант культуры. Перспективным является изучение серийности предлога *through* и наречия *forth* в антропоцентрическом пространстве эпохи Джойса для выяснения сближений индивидуально-авторских концепций в сходных моделях художественного текста.

#### *Литература:*

1. Адмони В.Г. Поэтика и действительность: Из наблюдений над зарубежной литературой XX века / В.Г. Адмони. – Л.: Советский писатель, 1975. – 312 с.
2. Воробьева О.П. Методология лингвистического анализа концептов / О.П. Воробьева // Лингвоконцептология: перспективные направления: коллективная монография. – Луганск: Изд-во РУ «ЛНУ им. Т Шевченко», 2013. – С. 10-30.
3. Кравченко А.В. Концепт, концепта, концепту: модный дискурс на незаданную тему / А.В. Кравченко // Записки з романо-германської філології. – Вип. 1 (30). – Одеса: КП ОМД, 2013. – С. 115-124.
4. Тарасова И.А. Когнитивная поэтика / И.А. Тарасова // Грани сучасної лінгвістики: монографія. За ред. О.Г. Фоменко та В.К. Харченко. Запоріжжя: Класичний приватний університет, 2014. – С. 132-161.
5. Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics / V. Evans. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. – 240 p.
6. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man / J. Joyce. – L.: Penguin, 1996. – 288 p.
7. Joyce J. Ulysses / J. Joyce. – L.: Everyman's Library, 1992. – 1087 p.
8. Joyce J. Dubliners / J. Joyce. – L.: Penguin, 1996. – 256 p.
9. Joyce J. Giacomo Joyce / J. Joyce. – L.: Faber and Faber, 1968 / Introduction and notes by R. Ellmann. – 16 p.

#### **Фоменко О. Г. Культурні константи в індивідуально-авторській концепції Джеймса Джойса.**

**Анотація.** Джойс переживає культурні константи в асоціативності, яка підкреслюється векторами «з'їтнення» прийменником *through* та прислівником *forth*. Індивідуально-авторська концепція Джойса використовує культурні константи як сигнали, що скріплюють нові сенси про світ в людині.

**Ключові слова:** константи культури, індивідуально-авторська концепція, концептосистема, художній дискурс.

#### **Fomenko E. G. Cultural Constants in James Joyce's Individual-authorial Conception**

**Summary.** Joyce epiphanizes cultural concepts in associativity which is emphasized by such vectors of “togetherness” as the preposition “through” and the adverb “forth”. Joyce's individual-authorial conception utilizes cultural constants as the signals that consolidate new meanings about the world in a human being.

**Key words:** constants of culture, individual-authorial conception, conceptual system, literary (fictional) discourse.