Елена Фоменко

Инновационная структура дискурса: «Финнеганов помин» Джойса

У статті розглядається циклічна макроструктура «Фіннеганова помину» Джойса. В ході дослідження встановлено, що інноваційним є намагання Джойса вийти за межі однієї мовної системи, стверджуючи багаторівневу подвійність як принцип побудови тексту. Отримані результати можуть сприяти розумінню природи інноваційних процесів у художньому тексті.

This article investigates the cyclic macrostructure of "Finnegans Wake" by Joyce. The findings indicate that Joyce's attempts at going beyond the boundary of one language system are innovative due to appliances of multi-level doubling as the principle of text construction. The results should assist to understand the nature of innovative processes in a work of fiction.

Со времен Ф. де Соссюра исследователи словесного творчества ведут поиск инновационных процессов, изучая соотношение динамики и статики в развитии литературного языка. Однако статика в динамике, накопитель инновационных процессов в художественном тексте, изучается вяло, поскольку источник отклонений от текстовых норм ускользает при выборочном анализе тех или иных явлений. Вместе с тем инновации зреют в подготовленной почве, пересекая языки и культуры. Меняются не столько способы выражения текстовых категорий, сколько целостность художественного текста как открытой художественной системы, жизнеспособность которой обусловлена взаимодействием идиостилей писателей в коллективном идиостиле эпохи. С одной стороны, новаторство является индивидуально-авторским достижением, которое современные друг другу писатели могут либо подхватить и нормализовать, либо отказаться от его заимствования. С другой стороны, новаторство несет в себе потенциал для развития художественного текста, который может быть востребован, когда придет час.

В художественном тексте инновационный процесс приводит к эпохальному сдвигу, описание которого требует временной дистанции. Новообразования в языке Л. Стерна, такие как нанизывания коротких предложений в паратаксисе, парантезы, восклицания, передающие свободную ассоциацию, были заимствованы Джойсом спустя десятки лет, вместе с музыкальными лейтмотивами Вагнера, поэтическими тождествами Рембо, соответствиями Бодлера и другими достижениями многих предшественников, влияние которых Джойс как признавал, так и отрицал.

«Финнеганов помин» Джойса, в котором видоизменение словесных форм уводит вглубь веков к Рабле [8, с. 60], претендует на новизну космического сознания как обращенного в себя художественного языка, где двойственность подстерегает читателя на каждом шагу. Творя свой мир словесности, Джойс долгие годы конструировал гибридный художественный текст, воссоздающий смешение во вселенской истории слова. «Помин» Джойса подтверждает мысль Р. Барта, что «текст размещается в языке, существует только в дискурсе» [1, с. 415]. Предлагая вниманию читателя текст, в котором история Ирландии насыщена свидетельствами о событиях, людях, легендах и письменных памятниках, Джойс оперирует свободными ассоциациями, которые становятся разноязычным орнаментом к создаваемой им книге об Ирландии и ирландцах: *We are once amore as babes awondering in a wold made fresh where with the hen in the storyabout we start from scratch* [7, p. 336]. В «Помине» Джойс создает историю грехопадения, в которую вплетаются века в пестром разноязычии речевых смыслов-наполнителей.

Актуально выяснить, как славянский слой, насчитывающий в «Помине», как минимум, тысячу лексем, которые туманны для англоязычного читателя и порождают другие смысловые ассоциации, чем у носителя славянских языков, создает макроструктурный код, расширяющий возможности англоязычного художественного текста. Можно предположить, что аналогичным способом интегрируются другие языки, частотные, как и славянизмы, в данном тексте.

Наша цель состоит в рассмотрении текстовых инноваций, обусловленных смысловой двойственностью изучаемого текста, в котором одна языковая система наслаивается на другую, образуя гибрид с доминирующим английским текстом. Непосредственным объектом исследования служит история о русском генерале, помещенная в третью часть второй книги «Помина».

Следует оговорить, что инновационные процессы в художественном тексте освещаются нами в диалоге эпох как потенциал, который может быть нормализован в последующем развитии художественного текста. Критически осмысляется утверждение зарубежных исследователей Джойса о креолизации английского литературного языка и его транснациональном функционировании в обследованном тексте [9, с. 14]. Вслед за А. Камю, продуктивное творческое воображение рассматривается как атрибутивное для души бытия в абсурде. Можно считать, что в циклических зацеплениях христианской истории

о грехопадении Джойс осваивает потенциал гибридного художественного текста в причудливой, конструируемой, контролируемой, целенаправленной интеграции в основной язык текста многих человеческих языков. В макроструктуре данного текста повествование сводится к надстройкам двойственных смыслов. Роль славянского слоя состоит в поддержании макроструктуры в оппозиции МИР (*dom/izba, nebo, mistomist, lissnaluhy, skattert, podushka*: привычное рассказывание историй *the same old domstoole story* [7, с. 353]) и ПРОТИВОБОРСТВО (bitvalike, kopje, reptrograd leanins). Бытовая история о русском генерале, ни разу не называя без искажения этот персонаж, трагикомична и не вызывает широкой улыбки у носителя славянских языков. Куда более понятны надстройки смыслов, вызывающие в памяти «Броненосец Потемкин», кремлевские тайны и строительство Санкт-Петербурга.

Джойс создает необычный художественный текст, в котором словесный контрапункт (*Into the deeps* [7, с. 626]) настолько сложен, что затрудняет привычное чтение. Легче всего констатировать, что текст экспериментаторский и его художественная ценность в игре словами, образами, подсознательным и неосознанным. В этом есть доля истины, когда дублирования сопровождаются английским словом, как noviny news [7, с. 333]. Но намного труднее выяснить, в чем трансформационный радикализм этого текста, структуру дискурса которого У. Эко назвал «эпистемологической метафорой» [4, с. 385]. Исследователи славянизмов в «Помине» утверждают, что все славянские языки, кроме русского, используются блоками [6, с. 141], однако вышеприведенное украинское слово употреблено одиночно и выбивается из блочного принципа.

«Помин» созвучен поиску истины, обращенной в первичность художественного языка. Текст «Помина» творит себя, направляя читателя ключами, которые нужно определить и осмыслить в ассоциативных связях и схемах для того, чтобы понять направление мысли Джойса и не выйти за границы интерпретируемого, заблудившись в лабиринте всплывающих ассоциаций. Макроструктура «Помина» строится в полутонах узнаваемых историй, которые рассказываются в вариациях на одну и ту же тему. Концентрируясь на лексическом составе текста, читатель сталкивается с усеченной линейной связностью, каркас которой восстанавливается по разноязычным повторам, разбросанным по тексту.

Знаменательна мысль Ф.Т. Михайлова о том, что к космическим философским открытиям XX века относится «открытие вне индивидуальной, однако явно идеальной реальности – объективной реальности Его Величества Текста» [3]. Самостоятельная реальность продуктивного воображения в языке писателя – это индивидуально-авторский мир художественного текста, обращенный в человеческую культуру словесного воображения. В процессе индивидуально-авторского творчества язык писателя творит текстовые формы, которым приписывается макроструктура, управляющая индивидуально-авторским пониманием мира. Свобода творческого полета направлена на вечный поиск ИСТИНЫ в текстуальном пространстве СОПРИКОСНОВЕНИЯ ДУШ. Джойс создает обманчивую телесную оболочку художественного текста, в которой «орудийная вооруженность человека» [3], язык, организует универсальную модель мировой культуры с многомерными смыслами, меняющимися от ракурса интерпретации. За маской повествования об Адаме и Еве, Тристане и Изольде, Норвежском капитане, Русском генерале скрывается осознание первичности художественности языка.

У. Эко указывает, что «Помин» есть «огромная эпифания космической структуры, разрешающейся в языке» [4, с. 405]. По его словам, «… отныне и в дальнейшем <…> будут две раздельные области дискурса – одна, в которой осуществляется сообщение о фактах жизни человека и его конкретных отношениях <…> и другая, в которой искусство будет осуществляться на уровне технических структур дискурса абсолютно формального типа» [4, с. 461]. «Помин», соответственно, принадлежит второму типу. Иными словами, макроструктура «Помина» образует каркас для эпифанического языка, раскрывающего себя в себе самом. Из славянизмов извлекается ассоциативность созвучий, которые повествуют об Ирландии, наряженной в славянские одежды языком Джойса. Под слоем славянизмов свободно течет ирландская речь, которая не стыдится неправильностей по сравнению с нормативным английским языком.

Однако, как указывает Ф.Т. Михайлов, «в жизнедеятельности человека нет таких субъективных актов самосознания, которые, будучи произведением самих индивидов, не имели бы всеобщей формы овнешнённого проявления для других и для себя как для другого, некоторого субъективно переживаемого ими содержания» [3]. Таким проявлением становится макроструктура, овнешляющая надстройки смысла, которые могут быть развернуты памятью в свернутые ими повествования. Откровения ИСТИНЫ, эпифанизации, строящиеся ассоциациями на самых разных уровнях, материализуются смысловыми сгустками, которые СОПРИКАСАЮТ и направляют в интерпретационный канал.

Джойс дает ключи к прочтению, превращая повествование в сгустки человеческой культуры, затянутые паутиной бесконечных ассоциативных наслоений. Например, русское удвоенное утверждение *But dada* [7, с. 338] одновременно является названием дадаизма, модернистского течения в искусстве, популярного в 1916-1922 и

косвенно датирующего события в Ирландии, революционный характер которых передается через революционную лексику Советской России (*moriartsky blutcherudd, Baltiskeeamore* [7, с. 338]). В русифицированном прилагательном также спрятан индивидуально-авторский слой, связывающий с искусством (*art*) и указывающий на ключ через фонетическое созвучие с *kee* или на водную стихию через русское «море».

Недаром в заключительной части «Помина» Джойс определяет свое словесное искусство как *hueful panepiphanal world*, или насыщенны оттенками цвета пан-эпифанический мир, соединяя многоцветность особым образом организованной речи, мифологического Пана, христианскую эпифанию и человеческий мир. Он сводит в свойственной «Помину» телескопической манере это трехкомпонентное образование к двухкомпонентному словосочетанию *heupanepi world*, в котором обыгрываются фонетическое созвучие («многоцветность») и графическое написание: *heu* = he + you. Фонетическое созвучие, ключом к которому может быть heu, позволяет вычленить: 1) one из *wondr* (варианты: one (один) won (выиграл), wonder (чудо, свежесть восприятия) = некто, наделенный свежестью восприятия; 2) will (вспомогательный глагол будущего времени – его ключ в том же абзаце *a flash from a future*) + wild (первозданная природа, слово, повторяемое в «Помине») + il, созвучное французскому личному местоимению «он», = некто, чье существование станет фактом бытия; 3) немецкое слово Welt («мир») расчленяется на два личных местоимения: английское we и французское elle = «мы есть в мире, он и она, любая история, вытекающая из первородного греха»; 4) wir (немецкое «мы») из *wirbl* – зеркальное отражение we / wir как то же самое «мы»; 5) в *warbl* вычленяется немецкий глагол war, который вступает в отношение «бытия» с will/is и, далее, с формой множественного числа, вычленяемой из *world*, где wor созвучно were. Выстраивается ряд: one (will), he/she is/was (war), we (wir) were. Игра формами глагола «быть» обнаруживается в варьированном повторе resty fever/risy fever, где покой/воскресение (rest/rise) содержат в корне формы est/is. Ключ снова дается несколькими страницами раньше: The child, a natural child, thenown by the mnames of, (aya! aya!), *wouldbewas* kidnapped [7, с. 595]: would (прошедшая форма will), be (неопределенная форма «быть»), was (форма прошедшего времени).

В *heupanepi* выделяются чередования гласных в корне p-n: pan (дается в готовом виде), pen (возможно, писатель), pun (игра словами) и pin (возможно, острота): Panpan and vinvin are not alonety vanvan and pinpin in your Tamal without tares but simplisoley they are they [7, p. 598]. Новое сокращение, *huepanwor,* включает в себя he, we, you, were и war: неразличимая двойственность в игре формой лица: We calls him [7, с. 616]. Следующее свертывание *Panepiwor* = pan/ pen, epiphanic, word – новое эпифаническое слово, единица эпифанического мира. Наконец, вершина макроструктуры: epiwo – эпифанизующий художественный дискурс, лингвистический универсум интериоризированного бытия воспроизводящего языка. Целостная модель обобщается так: в ЭПИФАНИЧЕСКОМ МИРЕ (*epiwo*) НЕКТО (*somewho*) В ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОДНОВРЕМЕННОСТИ (*somewhererise, Thenanow*) ЭПИФАНИЧЕСКОЙ РЕЧЬЮ ПРОБУЖДАЕТСЯ (herewaker). Истории перекраиваются, но, по сути, не меняются (*the same old domstoole story* = русская лексема «дом» + «табурет»/ «стул» как рассказывание истории в домашнем кругу).

Возобновление является главным макроструктурным принципом в «Помине». По мысли Х. Баррелла, исследовавшего повествования в «Помине», каждый эпизод в этой книге повторяет Генезис 3 из Ветхого Завета. Более того, он полагает, что Джойс развивает макроструктуру, которая повествует об убийстве Богом собственного сына, не только Христа, но и Адама, изгнав последнего из рая. В истории о русском генерале беседуют Тафф (Бог) и Батт (Адам), причем с пониманием значения употребляемых ими славянских лексем [5, с. 165].

Включение славянского слоя начинается с присутствия викингов (варягов) среди древних славянских народов. Однако первое упоминание о *Grander Suburbia* (околица мира; возможно, завоевания после разгрома независимой Башкирии, приведшие к покорению народов Сибири в XV веке; возможно, феномен сибирской ссылки как проекция в собственную добровольную ссылку Джойса в культурные центры Европы) порождает двойственность. Упоминание о Рюрике и других правителях Киевской Руси как потомках Святослава (*breeder to sweatoslaves*) образует смысловую сеть с варягами, которых финны называли гребцами. Но здесь же прочитывается «пот рабов», который уводит в сторону от целостного восприятия славянского мира к порабощению Ирландии и трагедии захватов ее территории. Вхождение в славянский слой кодируется лексемой, в которой связаны «варяги» и «ворота» (*Variagated peddlars*). С другой стороны, лексема *ruric* вызывает ассоциации с лексемой *rustic/rural* («деревенский»), так как она противопоставляется космополитизму. В европейских центрах культуры, на что намекает через упоминание о Рюрике Джойс, нет обывательской замкнутости современной Джойсу Ирландии.

Возвращаясь к славянскому слою, еще М.В. Ломоносов считал, что варяги-русь жили на берегу Варяжского моря, а сам Рюрик был славянского происхождения, выходцем из древних россов, о которых упоминает Джойс, приводя название Киевской Руси к ирландской

форме: *the Askold-Olegsonder Crowds of the O'Keef-Rosses and Rhosso-Keevers of Zastwoking* [7, с. 310]. Джойс развивает две линии: смысловые надстройки, связанные с ранней историей Ирландии и Руси, которые объединяются викингами, и русский слой, который будет фоном в рассматриваемой части текста. Джойс начинает с вхождения варягов в славянский мир, упоминая Олега, потомка Рюрика на севере, и Аскольда, обосновавшегося в Киеве, который, по летописям, препятствовал продвижению Рюрика на юг и был убит вместе со своим братом Диром именно Олегом. Бриан Бору, верховный король Ирландии, который осадил Дублин, послал, подобно Святославу, уведомление викингам (датчанам) о своем решении изгнать их из города, который они основали в 838 году. Во время кровопролитной битвы Брайан погиб, а викинги еще тридцать лет оставались в Дублине. Интересно, что ирландское название викингов Lochlannach отсутствует в структурировании смыслового эха на тему викингов.

Ассоциативные сети в славянском слое Джойс строит культурными проекциями. Например, выстраивается цепочка *Elizabeliza blessing the bedpain* [7, с. 328]/ Demidoff's tomb [7, p. 329]. В слове-саквояже вычленяются «Елизавета», «прекрасная», «Лиза»; речь идет, по-видимому, о баронессе Елизавете Александровне Строгановой, графине Демидовой, русской аристократке, обворожительной хозяйке салона в наполеоновскую эпоху, скоропостижно скончавшейся в Париже и увековеченной в одном из лучших памятников с колоннами из белого мрамора на кладбище Пер-Лашез. Строганова была замужем за богатым промышленником Демидовым, через которого проводится ассоциация с парижским банкиром Ротшильдом (*the riches of the roedshields* [7, с. 328]), женатого на женщине по имени Бетти и похороненного, как и Строганова, на кладбище Пер-Лашез. Можно добавить, что Ротшильд помог русскому изгнаннику Герцену, что также указывает на славянский слой. Для английского читателя, мало знакомого с русскими, покоящимися на кладбище Пер-Лашез, составные части фамилии Демидов (*demi* + *doff*) имеют значение «частично». Например, вторая лексема означает «снять одежду частично», чаще всего имеется в виду шляпа. Именно заглавная буква в фамилии Демидов указывает на имя собственное и смысловое эхо. Более сложным является обыгрывание «медведя» в *Bernesson Mac Mahanon/ the grizzliest manmichal in Meideveide!* Известно, что Mac Mahon означает «сын медведя»; Патрик Макмахон проявил себя в осаде Севастополя во время Крымской войны, став страшнее русского медведя, на что указывает Джойс.

Из вышеприведенных примеров следует, что Джойс создает культурный слой, в котором двойственность смыслов намеренна и может быть выведена из смысловых ключей – иноязычных дублирований. По крайней мере, русскому читателю следует догадаться, что понятие русского медведя заимствуется для ассоциации с иноземным победителем.

Нанизывание славянских слов является чертой словесного эха, которое указывает на поиск ключей, подобных дистанционному управлению. Слово в «Помине» становится носителем собственной истории, которая свернута, но может быть развернута по желанию. При этом временные рамки нарушаются. Подобно монтажу в фильме, балтийский революционный моряк проникает в Крымскую войну, в которой английский солдат убивает русского генерала. История выстраивается смысловыми вехами, «всплывающими» ассоциациями. Одновременное присутствие и отсутствие рассказываемой истории *How Burghley shuck the rackuchant Germanon* [7, с. 338] подобно снятой кожуре (английское shuck the raw) через интервенции славянского слоя в англоязычный художественный дискурс, как в *he feels a bitvalike a baddle fall* [7, с. 348]. Эффект неожиданности создается не только активизацией иноязычного слова в чужом языке и культуре, но и одновременным использованием поэтических слов. Например, второе слово в словосочетании *speak a spake* [7, с. 338] является поэтической или библейской формой глагола прошедшего времени spoke; сходным образом дублируется русское искривленное *krashning* литературной формой ruddy в *blutcherudd* («мясник», «кровопролитие», «красный»).

История о русском генерале воплощена в форме телешоу с использованием коллажа для чередования движущихся картин. Предугадывая возможности телевидения и, видимо, интересуясь изобретением телевизора, Джойс соединяет разные культуры, философии, мифологии, повествуя в гипертекстовом режиме свою историю человечества, вскрывая слои в универсальной памяти языка [11]. Вводя Бакли (*The man that shunned the rucks on Gereland* [7, с. 337]) в созвучиях *Bud Budderly* [7, p. 337], Джойс превращает этого ирландского солдата, участника Крымской войны на стороне Великобритании в ведущего шоу. Джойс надевает на него «федору» – шляпу с тремя вмятинами на тулье, популярную у городских жителей Западной Европы в 1910-е годы, которую называет по имени фирмы-производителя Borsalino: *There he is in his Borrisalooner* [7, p. 337]. В слове-саквояже можно прочесть «Борис», «риза», «одиночество», «бор» – слова, которые можно отнести к славянскому слою, но трудно объяснить их смысловые связи внутри текста. По мысли Х. Баррелла, вся история о русском генерале служит метафорой противопоставлению Адама и Бога; одновременно, сам Адам связывается с норвежским капитаном, ведущим свое происхождение от викингов [5, 52].

Как бы ни хотелось утверждать, что Джойс использует славянский слой для воспевания русской культуры в мировом контексте, создается впечатление, что славянский слой нужен Джойсу для языковой игры – и не более. Например, он говорит о малороссийском наречии (*Stranaslang, Malorazzias*), смешивая русское и английское слово для комбинаций «диалектное наречие», «слегка касаясь, дергая». Смысл всего предложения складывается так: Стропи/ метай из пращи, бери на ремень, поднимай с помощью ремня или каната, как чеканит/ закрепляет гвоздями, прокалывает (язык) говор страны (ассоциация с русским языком и малороссийским наречием), видоизменяя языковую норму (дословно, употребляя устаревшую форму), примером которой Джойс выбирает поэтическую/ библейскую форму прошедшего времени от глагола «говорить». Здесь прозрачна ассоциация с ирландским вариантом английского языка, с имперским давлением на региональную речь, о чем говорится в самом начале книги: *Behove this sound of Irish sense. Really? Here English might be seen* [7, с. 12-13]. Но одновременно глагол *raze* в *Malorazzias* означает «разрушать до основания», что, по-видимому, относится к «Помину» Джойса – иллюзия создания текста на английском языке является его задачей, равно как и прочтение текста через славянский слой, первая одиночная лексема которого появляется в начале текста: Come nebo me [7, с. 11] (искаженное: Приди ко мне, небо; возможно, Сойди ко мне с неба. Ассоциация с небом понятна через такие русские лексемы, как obras, Slobabogue, sbogom и других.

В эпизоде о русском генерале Джойс использует «Крым» (дополнительно обыгрывается игра желтого цвета) для проведения ассоциации со сказками братьев Гримм и мрачным описанием (английская лексема grim = зловещий, страшный): With its chromo for all crimm crimms [7, с. 334] / …for the grimm grimm tale of the four hyacinths [7, с. 335] (возможно, сказка, написанная, подобно сказкам Гримм, четырьмя евангелистами). Первым упоминается *deafeeled carp* [7, с. 335], дословно «глухой к чувствам других брюзга» (слово carp обозначает как разновидность рыбы, так и брюзгу). Тот же самый «Крым» выводит на другую ассоциацию: *On the mizzatint wall. With its chromo for all crimm crimms* [7, с. 334]. Джойс, скорее всего, имеет в виду гравирование способом меццо-тинто, создающее тоновые пятна в процессе зернения. Он говорит о пятнах с желтой (хромовой) тоновой насыщенностью. Техника полутона использовалась для ноктюрнов, как свой язык в «Помине» определял Джойс. Возможно, в *crimm crimms* Джойс играет с оборотом «Пройти огонь, воду, медные трубы, чертовы зубы, Крым и рым». Он может также намекать на Крым как на место, из которого невольники доставлялись для продажи в Рим.

Инновации в художественном тексте Джойса, а именно размещение адекватных слов в неадекватных позициях, как показано выше, утверждают право художника на нарушение норм, трансформационный радикализм в смысловых надстройках, служащих макроструктурным каркасом полисемантическому двигателю. Джойс радуется свободе вновь созданных форм, заимствуя у любимого Флобера ритмизацию прозы. Скачок за «повествование», по мысли Р. Мосса, возможен благодаря языку Джойса, передающему нелинейность интериоризованного сознания [10, p. 133]. Джойс воспроизводит ассоциированный принцип мышления на уровне цикличной истории о грехопадении, вплетая двойственность значения в базовое каноническое повествование, которое присутствует в обыгрывании своих нюансов. Ради текучести словесного искусства, Джойс жертвует повествованием, от которого остаются речевые маски. Он стремится к тому, чтобы отдельное содержало в себе целое, заимствуя у Джамбатисты Вико и Джордано Бруно гармонию оппозиций. Он неустанно развивает через специально организованный эпифанический язык то, что М. Бахтин определял как способность «к углублению, к безмятежному погружению в неподкупные глубины своей души» [2, с. 130].

Таким образом, макроструктура «Помина» строится полутонами, в которых узнаваемое трансформируется в нечто иное через циклизацию (recirculation), многоуровневые повторы (Echoland), обыгрывание грехопадения (fall, great fall) и помина / воскресения, пробуждения (wake). НЕЧТО, эпифаническое откровение, растворяется в пробуждении: … *an intrepidation of our dreams which we foregot at wiking when the morn hath razed out limpalove and the bleakfrost chilled our ravery* [7, с. 338]. Подобным образом растворяется славянский слой в гимне Финнегану, бесконечности, повторяемости и ассоциативности.

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика и поэтика / Р. Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с. **2.** *Бахтин М.* Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 333 с. **3.** *Михайлов Ф.Т.* Креативное воображение / Ф.Т. Михайлов // Вестник. – № 7. – 2000 [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.experiment.lv/rus/biblio/vestnik_7/v7_mikailov_kreativnostj.htm **4.** *Эко У.* Поэтики Джойса / У. Эко. – Санкт-Петербург: Symposium, 2003. – 494 с. **5.** *Burrell H.* Narrative design in Finnegans Wake / H. Burrell. – Gainesville, Florida: The University Press of Florida, 1996. – 226 p. **6.** *Engelhart B.* "…or Ivan Slavansky Slavar" (FW: 355.11): The integration of Slavonic languages into Finnegans Wake / B. Engelhart // European Joyce Studies. – Amsterdam: Atlanta, GA, 1999. – P. 135-144. **7.** *Joyce J.* Finnegans Wake / J. Joyce. – L.: Penguin, 2000. – 628 p. **8.** *Korg J.* Polyglotism in Rabelais and Finnegans Wake / J. Korg // Journal of Modern Literature. – 26 (1). – 2002. – P. 58-65. **9.** *Milesi L.* (Ed.). James Joyce and the Differences of Language / L. Milesi. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 232 p. **10.** *Moss R.*

Difficult language: The justification of Joyce's syntax in Ulysses / R. Moss // The Modern English novel: The reader, the writer and the work. – L.: Open Books, 1976. – P. 130-148. **11.** *Toffts D.* "Where are we at all? And whenabouts in the name of space?" / D. Toffts // *Hypermedia Joyce Studies.* – 1(1). – 1995 [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://hjs.ff.cuni.cz/archives/v1/framed/tft1.html