

## ГИПЕРТЕКСТОВОЕ ИЗМЕРЕНИЕ ДЖЕЙМСА ДЖОЙСА

*Статья посвящена гипертекстовому сознанию Джеймса Джойса, которое переживает одновременность разновекторных смыслов в «ускользающих» оттенках значений в ризомности художественного дискурса.*

**Ключевые слова:** художественный дискурс, гипертекстовое измерение, сознание, одновременность смыслов, ризомное мышление.

**Фоменко О. Г. Гіпертекстовий вимір Джеймса Джойса. – Стаття.**

*Статтю присвячено гіпертекстовій особистості Джеймса Джойса, яка переживає одночасність різновекторних сенсів у відтінках значень, які «вислизають», у ризомності художнього дискурсу.*

**Ключові слова:** художній дискурс, гіпертекстовий вимір, свідомість, одночасність сенсів, ризомне мислення.

**Fomenko E. G. Hypertextual dimension of James Joyce. – Article.**

*The article explores hypertextual consciousness of James Joyce which is keenly felt by simultaneity of multidirectional meaning through fluidity of meaning in rhizomatic literary discourse.*

**Key words:** literary discourse, hypertextual dimension, consciousness, simultaneity of meaning, rhizomatic thinking.

Гипертекстовая синергия, интертекстуальность, интермедиальность, интерсемиотичность и интердискурсивность обогащают понимание многослойности и многомерности смыслов в художественных текстах. Наиболее изучена интертекстуальность – непрерывный процесс взаимодействия текстов как единиц разных семиотических систем в общем пространстве мировой культуры [3, 5], прерывающий линейность путем рефлексии, альтернативности, экспликации, критичности, адаптации и структурной размытости [6, 204–205]. Проблема гипертекстового чтения ставилась в связи с «Улиссом» Джеймса Джойса [7, 84–85]. Гипертекстовая составляющая Дж. Джойса присуща его модели художественного текста, открывающейся в мировой художественный дискурс множественными кодировками одновременных смыслов.

Необходимость изучения гипертекстового измерения в идиостиле Дж. Джойса определяется следующим. Во-первых, для Дж. Джойса гипертекстовость является условием, необходимым для активизации «автором – читателем – текстом» дополнительных ресурсов, позволяющих развертывать смыслы из свернутой повествовательности. Во-вторых, джойсовский гипертекст является способом распознавания пересечений индивидуально-авторского языкотворчества и констант мировой культуры. В-третьих, гипертекстовое измерение Дж. Джойса вызвано событием сознания, вовлекающим в конкретный художественный текст достижения мирового художественного дискурса. В-четвертых, гипертекстовость Дж. Джойса является разновидностью семантической сети сложной топологии – личного диалога Дж. Джойса с мировой культурой, органичного его индивидуально-авторской концепции.

Исследователи, которые рассматривают интертекстуальность (А.А. Александрова, Р. Барт,

И.П. Ильин, Ю. Кристева, Л.Н. Лунькова, З.Я. Тураева и другие), синкретическую интертекстуальность (И.В. Арнольд), интерсемиотичность (Л.П. Воскобойникова, Ю.М. Лотман, Е.В. Поветьева, Л.П. Прохорова и другие), интермедиальность (М. Мерло-Понти, Г.А. Левингтон, И.О. Раевская, Э.В. Седых и другие) и интердискурсивность (Т.И. Воронцова), в той или иной степени касаются гипертекстового измерения в триаде «автор – читатель – текст». Каждое направление представляет сложившуюся школу, вносящую вклад в изучение полихудожественного пространства. Интермедиальными называют монтаж [4, 237], усовершенствованный Джеймсом Джойсом, и музыкализацию прозы [9, 56], примером которой является эпизод «Сирены» в «Улиссе». Однако терминологическое разнообразие не убеждает от сближений и пересечений, требующих пояснений. Исследователи вынуждены выяснять, как соотносятся интертекстуальность, интермедиальность и ремедиация (восстановление) [9] или интертекстуальность и аппроксимация [1], чтобы разграничить сходные явления в художественном тексте и дискурсе. Дело в том, что диалог искусств и художественных текстов не является новым явлением. Например, Э.В. Седых считает интермедиальность важным свойством викторианского писателя У. Морриса [4]. В перспективе целостной модели художественного текста более удобным является апелляция к гипертекстовому измерению, которое прослеживается в целом идиостиле писателя.

На наш взгляд, гипертекстовое измерение является процессом, в который языковая и дискурсивная личность автора вовлекает читателя для проекций в другие продукты художественного переживания, направляя в заданный автором и текстом интерпретационный канал. Гипертекстовость является атрибутом единообразной модели

художественного текста, созданной Джеймсом Джойсом. Он научает читателя воспринимать художественный дискурс как гипертекстовую систему, подтверждая, что творчество «менее всего есть поглощенность собой, оно всегда есть выход из себя» [2, 248]. У Дж. Джойса гипертекстовое измерение открывает художественный дискурс для соприкосновения языков и культур.

Актуальность поставленной проблемы состоит в том, что использование компьютерных технологий позволяет выявлять новые гипертекстовые ссылки, которые прежде оставались вне поля зрения интерпретатора художественного текста. Можно предположить, что гипертекстовое измерение используется Дж. Джойсом для поддержания интерпретационного канала идеализированной истины соприкосновения, как прохождение сквозь мировой художественный дискурс встраиваемой в него своей индивидуально-авторской концепции. Разрастающиеся сетевые конфигурации позволяют двигаться по целому Дж. Джойсу в двух видах мышления, которые Ж. Делёз и Ф. Гваттари называют ризомным (горизонтальным), отходящим от традиционной иерархичности, и древовидным (вертикальным), опирающимся на традиционную иерархичность [8, 117]. Мы предполагаем, что гипертекстовость обеспечивает разрастание ризоморфных сред, в которых Дж. Джойс вступает в диалог с мировой культурой, привязывая ее универсальные ценности к художественному переживанию эпифанических откровений.

Цель статьи – выявить гипертекстовое измерение в тексте «Мертвые» в проекции на целого Дж. Джойса.

Хотя текст «Мертвые» был создан до «Портрета», «Улисса» и «Поминок по Финнегану», гипертекстовое измерение проявляется в нем в трех основных векторах: ирландском, американском и континентальном (европейском). Они получают дальнейшее развитие в позднем Дж. Джойсе.

Ирландский вектор намечен заголовком – аллюзией на элегию Т. Мура «Oh, ye dead», исполнявшуюся на переименованную мелодию, которую в оригинальном варианте насвистывал пахарь. Дж. Джойс опирается на лексему «глаза», которую повторяет в «Мертвых» многократно. Например, очки служат экраном для человеческих глаз («the bright gilt rims of the glasses which screened his delicate and restless eyes» (13, 202)); слезы заволокуют глаза, когда душа живого человека представит себя в приближении к душам ушедших людей («The tears gathered more thickly in his eyes and in the partial darkness he imagined he saw the form of a young man...» (13, 255)). У Т. Мура холодные, отражающие свет глаза мертвых наполняют светом живых людей. У Дж. Джойса между воспринимающим глазом и реальной действительностью

устанавливается преграда в виде экрана очков или пелены слез.

Ирландские мелодии Т. Мура пользовались в Ирландии огромной популярностью. В «Джакомо Джойсе» безымянная возлюбленная оставляет на закрытом черном рояле сложенный зонтик: «Poised on its edge a woman's hat, red flowered, and umbrella, furred» (10, 16). Зонтик принято ассоциировать с мещанством. Но в проекции на герб В. Шекспира, который усматривают одновременно с геральдикой Музы, зонтик может быть метафорой сложенного крыла у спящей лебеди, воспеваемой Т. Муром в другой элегии – «Silent, O Moyle» (Дж. Джойс повторяет лексему *furred*, которая указывает у Т. Мура на сложенное крыло птицы). В «Двух рыцарях» эту мелодию исполняет уличный арфист. По легенде, дочь короля Лира Фионнула оставалась лебедем девятьсот лет, пока святой Патрик не обратил Ирландию в христианство (родоначальником рода Морканов в «Мертвых» тоже был Патрик, как, очевидно, и покойный брат сестер Моркан). Музыкой для элегии послужила народная мелодия «Моя дорогая Эвелин» (связь с текстом Дж. Джойса «Эвелин»). В «Поминок» обыгрывается название элегии: «<...> and I wound my swan's neck with a school of shells of **moyler** marine to swing their saysangs in her **silent**» (12, 548.33-34). Джойс напоминает, что девушка была превращена в маленького лебедя: нитка ракушек на лебединой шее повествует о молчании заклатья, наложенного на владелицу морского ожерелья, изготовленного из ракушек Мойла. Образ лебедя возникнет вновь в начале «Поминок» через лексему *riverrun*, которая ассоциируется с элегией английского поэта А. Теннисона «Умиряющая лебедь» («With an inner voice the river ran»). Виолончельное соло из «Карнавала животных» Сен-Санса стало лирическим этюдом, навеянным А. Теннисоном. Первое слово *riverrun* и конец второго абзаца *to be seen ringsome on the aquaface* словно служат рамкой для элегии А. Теннисона: круги от бьющего крыльями лебедя исчезают, когда птицу захватывает водоворот. Поэтический образ умирающего лебедя, созданный Анной Павловой, стал символом русского балета. Анна Павлова упоминается в сцене с прачками: «Annushka Lutetiavitch Pufflovah» (12, 207.8-9). Причём верно подмечается, что Анна Павлова была дочерью прачки или владелицы прачечной, и что её отец был неизвестен – её отчество заимствовано у названия древнего кельтского поселения Лютеции Паризиориума, из которого вырос Париж. К прачкам у Дж. Джойса тёплое отношение, потому что в восемнадцатилетнем возрасте его супруга Нора работала прачкой. Как мы видим, гипертекстовое измерение создает несколько ризоморфных отпочкований: поэзия, музыка, танец, образ лебедя, образ свободы и смерти.

Американский вектор осваивается аллюзией на имя и фамилию главного персонажа в романе американского писателя Б. Гарта «Габриэл Конрой». Имя Лили (пролексис лилии на похороны в «Улиссе» и заголовок «Поминки по Финнегану») ассоциируется с песней английского композитора Л. Стюарта (1863–1928 гг.) «Лили из Лагуны». В песне Л. Стюарта поется о девушке, сравниваемой с розой, у которой нет времени присесть и помечтать. С розой ассоциируется Молли Блум в «Улиссе». Цветок дарит Муза дочери Джакомо в «Джакомо». Лили в «Мертвых» носится из кладовки, где снимают пальто мужчины, к входной двери, чтобы встретить новых гостей. Она тоже жалуется на то, что ей некогда присесть. Кроме того, слова песни навевают мысли о несбывшейся любви. Дж. Джойс подчеркивает контраст между девушкой в песне Л. Стюарта и бледной Лили в темном помещении. Продолжением является недоумение Фредди о том, что успех оперного певца как-то может быть связан с цветом кожи, а не с качеством голоса: «Is it because he's only a black?» (13, 227).

В ослышке, характерной для последующих текстов Дж. Джойса, проводится параллель между черными галошами и менестрелями Э. Кристи – актерами, загримированными под негров. Слово «галоши» созвучно *golly shoes* или *Golliwog*, чёрной кукле в одежде менестреля: «<...> because she says the word reminds her of Christy minstrels» (13, 206). Американская группа менестрелей возникла в 1843 г. по инициативе Э. Кристи, исполнителя баллад. В 1864–1904 гг. менестрели Э. Кристи выступали в Великобритании, в том числе и в Ирландии. Смуглое лицо персонажа по имени Браун напоминает актера, загримированного под темнокожего человека (синонимы прилагательного *swarthy – brown* «коричневый», соответствие фамилии Браун, *dark* «темный», значение фамилии Моркан в переводе с датского языка, и чёрный в топониме Дублин: *dubh* «black» + *linn* «роо»). Интересная деталь: в романе Б. Гарта сестра Конроя Грейс, выдавая себя за индианку, умывает лицо и руки соком йокото, чтобы ее кожа окрасилась в бронзовый цвет (ассоциация с менестрелями Э. Кристи).

Лексему *nigger* Дж. Джойс использует в новообразовании *niggerblonker* в «Поминках» (12, 611.34-35), где возможна аллюзия на песенный хит «Джимми» американского композитора И. Берлина. Никкербокерами называли голландских переселенцев, жителей Нью-Йорка. У В. Ирвинга есть герой по фамилии Никербокер. Мужские бриджи никкербокеры были модны в США в начале XX века, как и галоши в Европе. Интерес Дж. Джойса к моде проявляется в описании фэдоры фирмы Борсалино в «Поминках»: «There he is in his Borisalooner» (12, 337.33). Американский гангстер Аль Капоне любил носить фэдору. Пер-

вые галоши, кстати, вошли в моду в Бостоне ещё в 1831 г. (возможно, упоминание о массовом выезде за океан ирландцев во время последующего картофельного голода). В Европу галоши пришли гораздо позже, причем, скорее всего, из Петербурга. Там находилась фабрика гамбургского и русского производителей гуттаперчевых изделий, экспортировавших их в Европу. У тряпичной куклы Голливог, появившейся в продаже в конце XIX века, был клоунский улыбающийся рот. Как и песню «Лили из Лагуны», эту куклу обвиняли в расистской направленности.

В «Мертвых» Дж. Джойс поясняет механизм возникновения ассоциации. Созвучие в произношении позволяет уловить связь слов, которые разрастаются в новые ассоциации: галоши и Голливог, актеры, изображающие негров, и песня, которую, как и менестрелей, обвиняли в расизме ← заимствование имени и фамилии героя из романа американского писателя ← американская популярная песня ← популярные американские менестрели. Можно также подчеркнуть, что и имя Лили, и имя служанки Бесси, на которую супруги Конрой оставили своих детей во время поездки в Дублин, могут быть вариантами одного и того же женского имени Элизабет.

В ирландской культуре бард отграничивается от менестреля. Менестрель является увеселителем, плебеем. Плебейски звучит речь Брауна. Габриэл может понимать, что в его речи на празднике шестицветная одежда ирландского барда излишня, поскольку красочные яства красноречивее для гостей за столом, чем цитаты из Р. Браунинга. Как поэт в душе, Габриэл доводит истину до афоризма, обвиняя себя и одновременно считая ниже себя людей, находившихся с ним за одним столом: «<...> a pennyboy for his aunts, a nervous, well-meaning sentimentalist, orating to vulgarians and idealizing his own clownish lusts» [13, 251]. Его интересует мнение слушателей, достойных понять его мысль. Он думает о том, как могла бы воспринять его застольную речь мисс Айворс: «<...> her critical quizzing eyes» [13, 219]. То же самое слово использует Дж. Джойс в «Джакомо Джойсе», называя так лорнетку, через экран которой, подобно очкам Габриэла, Муза смотрит на зеркальное отражение мира: «She uses quizzing glasses» (10, 1).

В «Мертвых» подчёркивается, что семейство Морканов жило скромно, однако не отказывало себе в хорошей еде. Сестры Моркан пережили ирландский картофельный голод, когда Ирландия потеряла четверть населения. Если принять во внимание, что действие рассказа относится ранее, чем к 1904 г. (тетя Джулия в «Улиссе» уже умерла), а сестры традиционно справляли праздник в течение тридцати лет, то они, скорее всего, были маленькими, когда Ирландия переживала свою



великую трагедию. Лили разносит гостям в емкости, завернутой в белую салфетку, блюдо из картофеля, бланшированного в муке. Изобилие дополняют апельсины и американские яблоки. Деталь об американских яблоках интересна, потому что Ирландия славится своими яблоками, а цвет американских яблок Дж. Джойсом даже не описывается, хотя тетино лицо ее племянник сравнивает с красным яблоком. Яблоко Дж. Джойс связывает с первоначалом, как в «Поминках»: «You have eaden fruit» (12, 597.35-36). На празднике подают стаут – крепкий портер, который на рубеже прошлых веков считали целительным напитком, необходимым для восстановления здоровья, а также эль, такое же национальное достояние, как и арфа. В «Мертвых» Дж. Джойс вспоминает как ирландцев, погибших во время голода и переживших то время, так и ирландцев, которые на «плавающих гробах» достигли Нового мира или погибли на пути к нему. На хрупкое состояние здоровья тетушек указывает характеризующий их походку глагол со значением «ковылять, бродить, учиться ходить»: «Aunt Kate and Aunt Julia were still toddling round the table» [13, 225]; «Kate and Julia came toddling down the dark stairs at once» [13, 201]. Глагол *toddle* можно представить и как слово-саквояж, в котором немецкое слово *Tod* (смерть) и английское прилагательное *old* указывают на старение и приближение конца. Возможна связь между глаголом, которым Габриэл мог бы со временем описать самого себя (состарившийся наивный ребенок), и его желанием начать процесс изменения (вступления в зрелость через осознание своей идентичности, к которому его подводит мисс Айворс): «The time had come for him to set out on his journey westward» (13, 255). В своей речи Габриэл использует прием аллитерации, начиная каждое качество, присущее Ирландии, с такой же буквы («<...> it had certain qualities of hospitality, of humour, of humanity» (13, 219)), что напоминает бравадную французскую песенку из текста «После гонок» о персонаже, у которого всего было по три (континентальный вектор).

Ирландская идентичность сквозь музыку, танец и поэзию составляет гипертекстовое измерение в «Мертвых». Мэри Джен служит органисткой в церкви Святой Марии в зажиточном районе Дублина. Она исполняет виртуозное произведение для фортепиано. Топоним в названии песни «The Lass of Aughtrim», которая является ключом к сердцу Греты, совпадает с названием улицы, на которой в доме № 41 проживали родственницы Дж. Джойса, сестры Флинн, известные своими музыкальными талантами. На организованных ими концертах в течение двадцати лет выступал Б. М'Карти, ведущий тенор в церковном хоре в соборе на Мальборо-стрит, который был известен исполнением арии Лионеля из «Марты» фон Фло-

това (в эпизоде «Сирены» в «Улиссе») эту арию исполняет отец Стивена Дедала). Он пытался выступать в Лондоне и Америке, однако успеха не добился. Б. М'Карти считают наиболее вероятным прототипом Д'Арси, голос которого всколыхнул в душе Греты воспоминания о первой любви.

На празднике в доме Морканов гости танцуют французский танец кадрили, для которого достаточно 2–4 пар, расположенных по прямоугольнику, а потом английский парный бальный танец лансье, известный как бальная кадрили, для которого нужно участие такого количества пар, чтобы их число было кратно четырем.

Джулия Моркан исполняет виртуозную арию Эльвиры из оперы В. Беллини «Пуритане». Эльвира собирается замуж за Артура, она готовится к бракосочетанию. Однако Артур спасает королеву Генриетту, выводя ее из замка под видом своей невесты Эльвиры. Эльвира страдает до безумия. Когда все выясняется, она становится прежней, а помилование спасает Артура от верной казни. Влюбленные воссоединяются навсегда.

Оперы В. Беллини, Дж. Россини и Г. Доницетти славились виртуозными колоратурами. И тетя, и племянница увлекаются техническими музыкальными произведениями, что говорит об их профессионализме. Мечты обеих, однако, не реализованы: Джулия поет не на оперной сцене, а в церковном хоре; племянница дает уроки музыки и служит органисткой, а не ведет активную концертную деятельность.

В «Мертвых» Дж. Джойс описывает театральный Дублин, упоминая итальянские театральные труппы, выступавшие на его сцене, оперных теноров и сопрано. Д'Арси совершенно справедливо выделяет из теноров современности неаполитанца Э. Карузо (1873–1921 гг.). Когда Э. Карузо начинал свою карьеру, в Италии было 360 первоклассных теноров, из них 44 знаменитых. Выбиться было трудно, однако Э. Карузо сумел это сделать, исполнив в молодом возрасте партию престарелого отца, партию сына которого исполнил шестидесятилетний тенор.

У Э. Карузо был чарующий, страстный голос, полный чувств и эмоций. Он обладал природным драматическим даром. Сохранившиеся записи, несмотря на несовершенство звукозаписывающей аппаратуры, оставляют очень сильное впечатление от его пения. Провинциальный Дублин не мог пригласить знаменитость с его баснословными гонорарами, хотя в Лондоне, Париже и Милане он выступал. Тетя Джулия восхищается английским тенором У. Паркинсоном (1834–1905 гг.). В 1870-е гг. он пел и на оперной сцене Дублина, выступая во многих ролях, например Лионеля в «Марте» фон Флотова: «A beautiful, pure, sweet, mellow English tenor» (13, 228). Мэри Джен в связи с постановкой оперы французского композито-

ра А. Тома «Миньон» вспоминает английское сопрано Дж. Бернс и ее исполнение заглавной роли. Дж. Бернс дебютировала на сцене в возрасте семнадцати лет в 1877 г. Возможно, Мэри Джен думает о виртуозной арии «Je suis Titania» с пассажирами и трелями, где Дж. Бернс блистала своим высоким «до». Неслучайно упоминается и комическая опера Дж. Мейербергера «Динора», которую перестали ставить, о пастушке Диноре и пастухе Гоэле, свадьбу которых расстроила страшная буря. Гоэль отправляется на поиски клада, возвращается, чтобы спасти из потока обезумевшую Динору, и понимает, что его Динора – это настоящий бесценный клад, который у него есть. Несмотря на явную натянутость сюжета, партия Диноры была выигрышна для колоратурных сопрано, где можно было блеснуть. В «Лукреции Борджиа» Г. Доницетти также много эффектных колоратур. Мэри Джен показывает хорошее знание репертуара колоратурного сопрано, как, разумеется, и сам Дж. Джойс.

Среди упоминаемых в «Мертвых» певцов, блиставших в Дублине, можно назвать меццо-сопрано З. Требелли (1838–1892), драматическое сопрано Т. Тиетенс (1831–1877), оперный тенор И. Кампанини (1846–1896), драматическое сопрано И. ди Мурска (1836–1899), Л. Равелли, испанский оперный тенор А. Арамбуро и А. Джульини. Джеймс Джойс был любителем оперы. Он не пропускал оперных спектаклей, когда жил в Триесте. Учителем вокала у Дж. Джойса в Триесте был Дж. Синико (фамилия миссис Синико в «Несчастном случае» навеяна этой семьей). Свое увлечение пением Дж. Джойс автобиографически перенес на страницы своих книг.

В своем труде «Феномен человека» современный Дж. Джойса П. Тейяр де Шарден писал, что условием более полного существования является объединение; расщепление материи усиливает схо-

жесть, ее фундаментальное единство; единство по однородности приводит к коллективному единству; сеть образуется однородными сплетениями, образуя ячейку заполненного пространства. Он утверждал: «То, что делает человека современным <...> – это способность видеть не только в пространстве, не только во времени, но и в длительности или, что то же самое, в биологическом пространстве и времени, и больше того, способность все рассказать только в этом аспекте, все, начиная с самого себя» [5].

Идиостиль Дж. Джойса можно рассматривать как зону художественного дискурса, не повторяющую другие зоны (Дж. Джойс в своих текстах смотрит как бы со стороны на великие литературные памятники прошлого, определяя соприкасающиеся зоны, – Гомер, Данте, В. Шекспир, Дж. Свифт, Т. Мур и другие). В протяженности художественного дискурса Дж. Джойс доходит до предела порога размельчения. Он добивается того, что П. Тейяр де Шарден называет «мгновенным сечением безграничных временных волокон» [5], в чем ему помогает активизация гипертекстового измерения.

Одновременность отклоняющихся смыслов у Джеймса Джойса имеет гипертекстовую природу, поскольку присущее ему соприкосновение нечто подобным порождает скольжение в художественном дискурсе, вовлекая достижения мировой культуры. Гипертекстовое измерение позволяет Джойсу перестроить триаду «автор – читатель – текст» для непрекращающегося вхождения в интерпретационный канал соприкосновения, который делает мировой художественный дискурс полифоническим. Перспективным является выяснение всех ресурсов гипертекстового измерения в «Поминках по Финнегану» Дж. Джойса, что одновременно ставит перед собой задачу их перевода с сохранением множественных одновременных смыслов.

### Литература

1. Александрова А.А. О соотношении категорий текста «интертекстуальность» и аппроксимация / А.А. Александрова // *Studia Linguistica. Антропоцентрическая лингвистика: проблемы и решения.* – Вып. XXI. – СПб. : Политехника-сервис, 2012. – С. 170–176.
2. Бердяев Н. Самопознание / Н. Бердяев. – СПб. : Азбука, 2012. – 415 с.
3. Луныкова Л.Н. Интертекстуальность художественного текста: оригинал и перевод : автореф. дис. ... докт. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Л.Н. Луныкова ; Российский ун-т дружбы народов. – М., 2011. – 38 с.
4. Седых Э.В. Интермедальность в художественном творчестве У. Морриса / Э.В. Седых // *Studia Linguistica. Антропоцентрическая лингвистика: проблемы и решения.* – Вып. XXI. – СПб. : Политехника-сервис, 2012. – С. 234–246.
5. Тейяр де Шарден П. Феномен человека / П. Тейяр де Шарден. – М. : Прогресс, 1965. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [www.psylib.org.ua/books/shard01/txt01.htm](http://www.psylib.org.ua/books/shard01/txt01.htm).
6. Chandler D. Semiotics: Basics / D. Chandler. – L. : Routledge, 2002. – 276 p.
7. Gupta S. Globalization and Literature / S. Gupta. – Cambridge, UK : Polity Press, 2009. – 200 p.
8. Patin T. A Glossary of Contemporary Art Theory / T. Patin, J. McLerran. – Westport, CT : Greenwood, 1997. – 158 p.
9. Rajewsky I.O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective in intermediality / I.O. Rajewsky // *Intermedialities.* – 2005. – № 6. – P. 43–64.

### Список иллюстративного материала

10. Joyce J. Giacomo Joyce / J. Joyce. – L. : Faber and Faber, 1968. – 16 p.
11. Joyce J. Ulysses / J. Joyce. – L. : Everyman's Library, 1992. – 1087 p.
12. Joyce J. Finnegans Wake / J. Joyce. – L. : Penguin, 1992. – 628 p.
13. Joyce J. Dubliners / J. Joyce. – L. : Penguin, 1996. – 256 p.