**Джеймс Джойс: слова и музыка**

Светлана Шеина

Джойс жил в эпоху, когда внимание целого поколения философов и писателей было обращено на тайные глубины смысла слова. Отчасти поэтому он считал искусство слова высшим из искусств.

Проблема слова является одной из ведущих тем, разрабатываемых художником на протяжении всего его творчества и также впервые получившей освещение именно в его стихотворениях. Джойс поставил перед собой задачу выразить подсознательный мир словом. В словах, тщательно им подобранных, значимо все: фонетическая организация, семантическое значение, мифопоэтический контекст.

С самого начала своего творческого пути Джойс обретался в мире слов, которые для него были не просто способом передачи смысла. Слово завораживало его своим звучанием, причем, иногда (это особенно проявилось в "Поминках по Финнегану") и в отрыве от смысла. Оно обладало самостоятельной ценностью. Свою концепцию языка Джойс выразил в "Портрете художника в юности", где он говорит о Стивене, что индекс его развития определяется степенью развития его отношений с языком 1 .

Поэзия и проза писателя - это эксперимент с языком, создание нового словесного инструмента, при помощи которого можно говорить с миром. Уже произведения раннего периода, такие как "Камерная музыка", "Дублинцы" ставят проблему слова. Соединение контекстов, безграничное расширение значения слова происходит при нагнетании разносмысленности, сочетания несочетаемого, постоянного противостояния слова самому себе. Нет, наверное, ни одного другого писателя, в творчестве которого такая полемичность слова осуществлялась бы столь ярко и разнообразно. Самое обычное проявление этого - пародия. Многие поздние тексты Джойса насквозь пародийны. Пародийное отношение к любым культурным формам углубляется у Джойса вплоть до пародии на языковое мышление вообще.

Джойс не философски, не мистически, а именно художественно дает нам ощутить пограничную ситуацию слова. Слово у Джойса - тончайшая грань между смыслом и бессмыслицей, постоянный поиск нового способа выражения мысли и эмоции. Его необузданная страсть к многосмысленности буквально расщепляет слово на морфемы и фонемы, обнажая самую сердцевину образа, представляющего собой абсолютный миф, в котором сосредоточена вся человеческая память, религии, науки и искусства. В результате этого возникают образы, слова, контексты, зачастую изуродованные, диковинные и абсурдные.

Джойс создает свой язык преимущественно тремя способами: записывая слова так, как они звучат, используя иностранные и диалектные слова и поднимая их первоначальное забытое значение. Таким образом, у Джойса, как у Льюиса Кэррола, возникают словесные гибриды, слова обретают свободу от общеязыковых смыслов, получают новые, "авторские" значения. Характерным примером является название второго поэтического сборника "Pomes Penyeach". В оригинале здесь обычная для Джойса словесная игра, - как обычно, игра на понижение. Первое слово в сочетании с "Pomes Penyeach" есть гибрид-билингва между английским "poems" и французским "pommes", плюс оттенок нарочито малограмотной орфографии. Его название можно перевести как "Стихотворения по пенни за штуку" или "Яблоки по пенни за штуку". Произведение Джойса уподобляется загадке. Поэт играет со значением слова, скрупулезно затемняя его общепринятое значение за счет извлечения менее известного либо давно исчезнувшего, и задачей читателя становится решение этого ребуса.

Проблеме слова посвящена значительная часть "Портрета художника в юности" и, особенно, его ранней версии - "Стивена-героя":

"His own consciousness of language was ebbing from his brain and tricling into the very words themselves which set to band and disband themselves in wayward rhythms:

The ivy whines upon the wall,

And whines and twines upon the wall,

The yellow ivy upon the wall

Ivy, ivy up the wall

Did any one ever hear such drivel? Lord Almighty!

Who ever heard of ivy whining on a wall? Yellow ivy: that was all right. Yellow ivory also. And what about ivory ivy?

The word now shone in his brain, clearer and brighter than any ivory sawn from the mottled tusks of elephants".

("Его собственное ощущение языка уплывало из сознания, каплями вливаясь в слова, которые начинали сплетаться и расплетаться в сбивчивом ритме:

Плющ плющится по стене,

Плещет, пляшет по стене.

Желтый жмется плющ к стене,

Плющ желтеет на стене.

Что за чепуха? Боже мой, что это за плющ, который плющится по стене? Желтый плющ - это еще куда ни шло, желтая слоновая кость - тоже. Ну, а сплющенная слоновая кость?" 2 )

В этой цитате отражено изменение, появившееся в отношении Стивена к языку. Когда, в начале книги он путешествует с дядей по деревне, он слушает разговор: "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 him" 3 . Фразы и ритмы языка составляют ядро, вокруг которого объединяются его знания о происходящем. Но теперь, как он говорит, язык начинает формировать образы идеи и звука в его мнении. Он начинает переходить от пассивного восприятия к активному созиданию.

Легко понять, почему эта часть книги описывает процесс создания Стивеном стихотворения. Почти десять страниц посвящены поиску выражения эмоций главного героя романа. Вилланелла является одной из самых сложных стихотворных форм в средневековой европейской поэзии. Сам прозаический текст, изображающий процесс рождения стихов, становится лирической и "лиризованной" прозой, синтагмы которой близки по структуре к тем или иным стихотворным размерам: "Towards dawn he awoke. | 0, what sweet music! (ямб) | His soul was all dewy wet. | Over his limbs in sleep | pale cool waves of light had passed (хорей). | He lay still, as if his soul | lay amid cool waters (хорей), | conscious of faint sweet music. | His mind was waking slowly (ямб) | to a tremulous morning knowledge (анапест), | a morning inspiration (ямб). | A spirit filled him (ямб), | pure as the purest water, | sweet as dew (хорей), | moving as music (дактиль)..." 4 . Однако, в переводе эта близость прозы к стихам чаще всего исчезает.

Музыка сопутствует почти всем важным событиям жизни главного героя романа "Портрет художника в юности":

"O! in the virgin womb of the imagination the word, was made flesh. Gabriel the seraph had come to the virgin's chamber. An afterglow deepened within his spirit, whence the white flame had passed, deepening to a rose and ardent light....

Are you not weary of ardent ways,

Lure of the fallen seraphim?

Tell no more of enchanted days.

The verses passed from his mind to his lips and, murmuring them over, he felt the rhythmic movement of a villanelle pass through them. The roselike glow sent forth its rays of rhyme; ways, days, blaze, praise, raise....

Fearing to lose all, he raised himself suddenly on his elbow to look for paper and pencil... His fingers found a pencil and then a cigarette packet. He lay back and... began to write out the stanzas... in small neat letters on the rough cardboard surface.

Having written them out he lay back on the lumpy pillow, murmuring them again".

("Слово обретает плоть. Архангел Гавриил сошел в обитель Девы. Сияющий след разливался в его душе, откуда, разливаясь розовым знойным светом, вырывалось белое пламя...

Ты не устала в знойных лучах

Падшего духа манить за собой?

Память, усни в замороженных днях.

Из глубины сознания стихи устремились к губам, и, бормоча их, он чувствовал, как возникает ритм вилланеллы. Розовое сияние источало вспышки рифм: лучах, очах, днях...

Боясь позабыть, он быстро приподнялся на локте, отыскивая бумагу и карандаш...Пальцы нащупали карандаш и пачку сигарет. Он снова лег... и начал записывать куплеты... мелкими четкими буквами на жестком картоне.

Записав стихи, он откинулся на смятую подушку и снова начал бормотать их" 5 .)

Законченная вилланелла выражает духовно-эстетический подъем героя. Но главная функция ее в произведении - показать осознание Стивеном себя как поэта, точность и строгость этого ремесла, работу воображения и развитие эмоций.

В сознании Джойса шаг за шагом формируется другой взгляд: он ищет не только новые значения для старых слов и даже не новые слова - он ищет другой язык. Слово перестает для него быть единственным носителем языковых значений. Это приводит к тому, что область значений безмерно усложняется. С одной стороны, семантика выходит за пределы отдельного слова - она "размазывается" по всему тексту. Текст делается большим словом, в котором отдельные слова - лишь элементы, сложно взаимодействующие в интегрированном семантическом единстве текста: стиха, строфы, стихотворения.

Верха виртуозного обращения с языком Джойс достиг в романе "Поминки по Финнегану", который он писал в течение семнадцати лет. Роман подхватывает способ письма, которым заканчивается "Улисс" и дальше разрабатывает его. Здесь музыкальное чувство ритма и мастерское владение языковыми структурами переходят на новый этап развития. Основной причиной непонимания книги является тот факт, что она написана на особом языке, который отнюдь не тарабарщина - по крайней мере, если автор не имеет интенции сделать его таким. У него есть свои правила и согласования. Прежде чем читающий возненавидит или полюбит роман, он должен понять его законы. Язык романа основан на каламбуре и парономазии и пронизан игрой на сходстве звучания разных по значению слов или разных значений одного слова.

Это, наверное, одна из немногих книг, где автор прочувствовал, прожил каждое слово и каждый оттенок ритма для придания им максимально большей глубины смысла. Из всех концептуальных произведений нашего века это, пожалуй, самое сложное - в его создании участвовала вся художественная литература, философия, мистика, мифология - и даже наука. Концепция мироустройства новой физики во многом соответствовала мировидению Джойса. Хотя он и отказался от изучения науки в юности, его можно назвать "научным" писателем по завершении романа "Поминки по Финнегану". Недаром в современную физику частиц вошло слово "кварк", один из многих неологизмов писателя.

Но, тем не менее, язык часто оказывался неспособен выразить всю онтологическую глубину смысла. Поэтому не только Джойс, но и все модернисты стремились превратить слово в символ. Так как всякий символ - не адекватное выражение его содержания, а лишь намёк на него, то рождается стремление заменить язык высшим - музыкой. В центре символистской концепции языка - слово. Более того, когда символист говорит о языке, он мыслит о слове, которое представляет для него язык как таковой. А само слово ценно как символ - путь, ведущий сквозь человеческую речь в засловесные глубины. Слово звучит для отзвука - "блажен, кто слышит".

Благодаря богатству своих выразительных ресурсов, слово способно вобрать в себя музыку и своими средствами, на своей почве полноценно осуществить ее. Словесное моделирование музыкальной формы и музыкальной материи Джойс сделал ведущим приемом эпизода "Сирены" ("Улисс"). Такой культ словесного искусства сложился у Джойса не только под воздействием его личностных физических особенностей - большую часть своей жизни Джойс провел в состоянии полуслепоты - но, прежде всего, благодаря твердой вере в свою власть над словом. Хотя у специалистов до сих пор нет единого мнения, присутствуют ли определенные музыкальные формы в произведениях писателя (фуга с каноном в "Сиренах", "сюита диминуендо" в "Камерной музыке", рондо в "Портрете"), исследователи сходятся в том, что Джойс искусно наполнил свой текст различными звуковыми эффектами и музыкальными фрагментами и смог достичь максимально возможного сближения слова и музыки.

Джойс всегда стремился к музыкальной аранжировке текста, к параллелизму ритма и эмоции, движения мысли, используя для этого приемы аллитерации, ассонанса и ономатопеи. За этим стоит и эстетический постулат: искусство слова - высшее из искусств, богатейшее по своим выразительным ресурсам, оно способно вобрать в себя музыку и своими средствами, на своей почве полноценно осуществить ее. Йейтс называл некоторые стихотворения Джойса "словами, возможно, для музыки". Но никакого "возможно" не было в намерении автора: "The book ["Chamber Music"] is in fact a suite of songs and if I were a musician I suppose I should have set them to music myself" 6 .

Известно, что у Джойса был прекрасный тенор и в молодые годы он выступал с пением ирландских песен и баллад. Позднее он увлекся английской мадригальной поэзией и музыкой ХVI века - Доулендом, Бёрдом и другими елизаветинцами. В 1904 году он даже намеревался предпринять гастрольную поездку по югу Англии с лютней и соответствующим старинным репертуаром. Песни Джойса возникли, когда он импровизировал задумчивые аккорды на рояле или на гитаре. Поэтому не столько эстетические открытия французских символистов, сколько само ирландское происхождение писателя сказалось на ритмической организации стихотворений.

Джеймс Джойс придает особое значение слуховым аспектам текста - ритмике, звукоряду. Его воображение не столько визуальное, сколько слуховое. В этом смысле Джойс занимает особое место среди современных писателей: чтобы полнее понять его тексты, их необходимо читать вслух.

Музыка звучит во многих его стихотворениях. Если рассматривать только лексический уровень, то музыкальная тема присутствует в 23 стихотворениях из сорока девяти, входящих в поэтические циклы "Камерная музыка" и "Стихотворения по пенни за штуку". Слова, в которых музыка является денотатом, встречаются в стихотворениях 34 раза (music встречается в них 8 раз, sing - 16, song - 6, piano - 1, harp - 3 раза). Стихи Джойса не просто связаны с музыкой, они состоят из нее.

У него музыкально море: "Winds of May, that dance on the sea"; поет ветер: "Wind of spices whose song is ever Epithalamium"; а глагол hear, который так или иначе тоже связан с музыкой, вообще встречается в стихотворениях 23 раза. В "Watching the Needleboats at San Sabba" фраза Return no more заимствована из арии из оперы Пуччини "Красотка с запада", которую гребцы пели в период жизни Джойса в Италии. И, тем не менее, в этом нет ничего революционно нового, за исключением того, что его лирика в простоте и чистоте своей композиции может быть названа стихами в той же мере, что и музыкой.

В "Камерной музыке" и в "Дублинцах", в "Стихотворениях по пенни" и в "Улиссе" он обращается к композиции, которая соответствовала его интересу к обоим искусствам. Важно понять, что эксперименты Джойса с языком вызваны не желанием продемонстрировать изощренность ума, а тем, что слова, по его мнению, неспособны выразить то богатство чувств и мыслей, которое легко передается музыкой.

Критические суждения о музыкальных элементах в произведениях Джойса могут быть разделены на два основных типа. "Интермедиальные" подходы связаны с выяснением способов воплощения музыкальности в письме Джойса. Эти подходы имеют случайное значение и гораздо менее удовлетворительны. Идея Роберта Бойла, например, о том, что "Улисс" воплощает форму сонаты 7 , зависит от произвольной эквивалентности между образами героев Джойса и музыкальными ключами. Понятие лейтмотива в литературе основано на чисто литературных признаках, и широко известная фуга с каноном, несмотря на заверения того же Р. Бойла, все же остается неуловимой, так как при желании фугу с каноном можно найти даже в газетном тексте. Музыкальное влияние на тексты Джойса более ощутимо только в отдельных его элементах. Не удивительно, что произведения Джойса до сих пор исследуются с позиции их музыкальности. Еще символисты и другие сторонники "музыкализации" литературы, заимствовали у музыки ее способность порождать и выражать эмоции.

В рамках данной статьи мы придерживаемся "межтекстового" подхода, который имеет дело с соотношением между письмом Джойса и текстовым материалом, который мы расцениваем как принадлежность к царству музыки, например, песенная лирика "Камерной музыки". Зак Боуен исследует музыкальные моменты, инкорпорированные в тексты Джойса, и отношение писателя к оперному искусству и литургическим традициям 8 . Его труд объясняет многие связи текстов Джойса с музыкой, но это исследование направлено на прозаические произведения писателя, в частности, главу "Сирены" из романа "Улисс", и основное внимание уделяется не воплощению музыкальной материи в текстовом материале, а выяснению связей эпизода с вокальными произведениями.

Джойс использует три группы музыкальных приемов. Во-первых, просодические приемы:

|  |
| --- |
|  повторы (синтаксический параллелизм): |
|  | ...Sad is his voice that calls me, sadly calling, At grey moonrise. Love, hear thouHow soft, how sad his voice is ever calling |
|  аллитерация:  | Rain on Rahoon falls softly, softly falling |
|  ономатопея:  | Wind whines and whines the shingle,The crazy pierstakes groanA senile sea numbers each singleSlimesilvered stone.  |

В добавление к просодическим приемам встречаются попытки использовать приемы музыкальные:

|  |  |
| --- | --- |
|  стаккато:  | Again!Come, give, yield all your strength to me! |
|  фермато:  | A music of sighs: Arise, arise  |

Второй способ относится к воспроизведению музыки через упоминание ее различных аспектов: происхождение, музыкальные эффекты, физиология восприятия, звуки и инструменты.

Третий и, возможно, самый важный - оркестровка ссылками на музыкальные произведения. Традиционно, этот приемом относят к прозе Джойса, в частности, к главе "Сирены" из романа "Улисс", в которой Зак Боуэн находит 158 ссылок на 47 музыкальных произведений 9 . Пять песен - основных. Три из них - "Goodbye, Sweetheart, Goodbye", "All is Lost Now", "When first I saw that form endearing" - о потере любимого или разлуке. Песня "Love and War" отмечает переход от любовных песен, которые доминируют в начале главы, к патриотическим балладам второй части. Через песню "The Croppy Boy" передана печаль одинокого, преданного Блума и преданной страны. Через тему предательства в мифопоэтический комплекс женщины входит тема взаимоотношений с родиной. В опыте взаимоотношений Джойса с ней Ирландия связана с предательством. Он дважды возвращался туда ненадолго - в 1909 и 1912 годах, пережил сожжение книги, предательство друга и больше никогда там не был. Предательство Парнелла ирландскими политиками Джойс считал образцовым примером предательского деяния. В поэтических произведениях также встречается использование этого приема ("Watching the Needleboats at San Sabba", "Tutto ? sciolto").

Насквозь музыкальная глава "Сирены" представляет собой не только попытку выразить музыку словами, но и один из этапов осмысления сущности женской психологии, взаимоотношений мужчины и женщины на примере Молли и Блума. "Сирены" объединяет с поэзией Джойса не только музыкальность, но, прежде всего, общая тема "любовь-предательство", которая раскрывается, опять же, через общность песен, более или менее открыто присутствующих в текстах Джойса.

Богатство музыкальных образов и ситуаций в "Сиренах", равно как и в стихотворениях, - это универсальность, раскрывающая переживания не только конкретных любовников произведения, но и любого, страдающего или наслаждающегося любовью.

Музыка - искусство выражения не просто эмоций, хорошо осознаваемых форм и образов, которые мы можем потрогать, увидеть, услышать, а тех фантазий, что скрываются в нашем подсознании. Они неотчетливы и невыражаемы привычным языком, но благодаря музыке пробуждаются и позволяют нам разобраться в них.

Джойс использует музыкальные и нарративные аналогии, чтобы создать атмосферу сентиментальности, которая существует параллельно, в сложном контрапункте с пародийностью, стихи и проза все время сталкиваются друг с другом, то взаимодействуя, то противоборствуя.

Как пишет С.С. Хоружий в комментарии к роману "Улисс", заявленная автором музыкальная форма, "фуга с каноном", может быть найдена в главе лишь при слишком усердных поисках, но текст действительно насыщен "самыми разными звуковыми и музыкальными эффектами. Мы слышим мелодии, ритмы, переливы, богатую звуковую инструментовку..." 10 . И хотя С.С. Хоружий говорит о вступлении к эпизоду как о "наборе из 58 бессвязных обрывков", именно в этом вступлении особенно силен поэтический компонент текста. Это и рифмы (a sail! A veil!; One rapped, one tapped), и стихотворные размеры (Peep! Who's in the.... peepofgold? или Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade.), и звукопись (Jingle jingle jaunted jingling). Это вступление лишь внешне бессвязно, на самом деле в нем "проиграны", пусть эзотерически, многие из основных мотивов творчества писателя: мотив потери (All is lost now), любви возвышенной (Goldpinnacled hair (ср. Goldenhair - героиня "Камерной музыки") и плотской (Fro. To, fro. A baton cool protruding; One rapped, one tapped, with a carra, with a cock), музыки-целительницы (And a call, pure, long and throbbing. Longindying call. Decoy. Soft word. But look: the bright stars fade. Notes chirruping answer).

Эффект "бессвязности" в данном отрывке наделен определенной функцией: во-первых, передать сумбур, сумятицу чувств Блума (недаром его имя всячески обыгрывается в эпизоде - Blew. Blue bloom, Bloo. Boomed crashing chords), героя, который мучается из-за вероятной измены жены, но и сам готов ей изменить; во-вторых, передать хаос прозаической, бытовой жизни дублинского ресторанчика, в которой сталкивается высокое и низкое, любовь, патриотизм и физиология.

Это своего рода гротеск - дисгармоническая гармония (Jingle jingle jaunted jingling - "шутовские колокольчики, чепуха", другое значение - "стихи, рифмовка"), которая проходит далее через весь эпизод, организуя переливы его ритмов, нарочито деформированных слов и синтаксических конструкций с вкраплениями многоязычных цитат из песен и романсов. Весь эпизод - смесь прозы жизни и мифопоэтической красоты существования (сверкание золота и бронзы в баре, отблеск облика гомеровых сирен на образах певичек), лирическое пение чередуется с бытовыми рассуждениями Блума:

"--Full of hope and all delighted...

Tenors get women by the score. Increase their flow. Throw flower at his feet. When will we meet? My head it simply. Jingle all delighted. He can't sing for tall hats. Your head it simply swurls. Perfumed for him. What perfume does your wife? I want to know. Jing. Stop. Knock. Last look at mirror always before she answers the door. The hall. There? How do you? I do well. There? What? Or? Phial of cachous, kissing comfits, in her satchel. Yes? Hands felt for the opulent.

Alas the voice rose, sighing, changed: loud, full, shining, proud.

--But alas, 'twas idle dreaming...

Glorious tone he has still. Cork air softer also their brogue. Silly man! Could have made oceans of money. Singing wrong words. Wore out his wife: now sings".

(- Полон счастья и надежды...

У теноров всегда масса женщин. Помогает быть в голосе. К его ногам летит букет, а в нем от дамочки привет. Вы мне вскружили. Катит, позвякивая, радуется. Его пение не для светской публики. Вскрюжат голову бедняжке. Надушилась для него. Какими духами твоя жена? Желаю знать. Коляска звяк. Стоп. Тук-тук. По пути к двери - последний взгляд в зеркало, непременно. Прихожая. Заходите. Ну, как дела? Все отлично. Куда тут у вас? Сюда? В сумочке у ней леденцы, орешки для освежения дыхания. Что-что? Руки ласкали ее пышные.

Увы! Голос набрал воздуха, поднялся, стал полнозвучным, гордым, сверкающим.

- Но то был миг, увы, недолгий...

Да, тембр по-прежнему изумительный. В Корке и воздух мягче и выговор у жителей. Этакий глупец! Ведь мог бы купаться в золоте. А слова он поет не те. Жену уморил и распевает 11 .)

Обрамление эпизода - это невнятные звуки из вступления (Rrrpr. Kraa. Kraandl... My eppripfftaph. Be pfrwritt), перекликающиеся с финалом эпизода, в котором высокая тема родины сталкивается с физиологией, испусканием газов Блумом. Становится понятным и слово из вступления - eppripfftaph, искаженное "epitaph". Но "эпитафией" на могиле героя будет его неприличный звук Pprrpffrrppffff. Это и есть поэтическая стихия эпизода, доведенная до злой самопародии, в которой проявляется элемент карнавальной эстетики.

Позиция художника, отраженная в его творчестве выражает разлад и отчужденность от окружающей реальности, ее неприятие. Это неприятие действительности является, в первую очередь, эстетической реакцией на пошлость, царящую, по его мнению, во всех областях жизни, искусства, человеческих отношений и чувств. Отторжение окружающего мира привело художника к стремлению создать свой собственный, свободный от давления внешних факторов, мир. Но, выражая себя, Джойс выражает свое общество и свое время, достигая, благодаря вере в свою власть над словом, выражения человека и времени в новом, только ему открывшемся образе.

(данная статья является выдержкой из диссертации автора "Поэзия Джеймса Джойса в контексте его творчества")

**Список литературы**

Джойс, Джеймс. Дублинцы: рассказы; Портрет художника в юности: роман; переводы с англ. - Т.1.- М.: Знак, 1993. - 448 с.

Джойс, Джеймс. Улисс. - М.:Республика, 1993.-С. 213

Хоружий, С. С. Комментарии // Джойс, Джеймс. Улисс. - М.:Республика, 1993.-С. 670

Boyle, Robert. The Woman Hidden in James Joyce's Chamber Music // Women in Joyce. - Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1982. - P. 3-17

Bowen, Zack. Bloom's Old Sweet Song. - Gainesville: University Press of Florida, 1995. - 219 pp.

Joyce, J. The Essential James Joyce / ed. by H. Levin. - L., 1991.- 590 pp.

Joyce, J. Ulysses. - L.: Penguin Books, 1969. - 554 pp.

Joyce, James. Selected Joyce Letters. 2 Vol. / ed. Richard Ellmann. -New York: The Viking Press, 1975.

ПРИМЕЧАНИЯ

1  Джойс, Джеймс. Дублинцы: рассказы; Портрет художника в юности: роман; переводы с англ. - Т.1.- М.: Знак, 1993. - С. 354.

2  Джойс, Джеймс. Дублинцы: рассказы; Портрет художника в юности: роман; переводы с англ. - Т.1.- М.: Знак, 1993.- С. 368.

3  Joyce, J. The Essential James Joyce / ed. by H. Levin. - L., 1991.- P. 68.

4  Joyce, J. The Essential James Joyce / ed. by H. Levin. - L., 1991.- P. 109.

5  Джойс, Джеймс. Дублинцы: рассказы; Портрет художника в юности: роман; переводы с англ. - Т.1.- М.: Знак, 1993. - С. 408-409.

6  Joyce, James. Selected Joyce Letters. 2 Vol. / ed. Richard Ellmann. -New York: The Viking Press, 1975. - P. 20.

7  Boyle, Robert. The Woman Hidden in James Joyce's Chamber Music // Women in Joyce. - Urbana, Chicago, London: University of Illinois Press, 1982. - P. 14.

8  Bowen, Zack. Bloom's Old Sweet Song. - Gainesville: University Press of Florida, 1995. - 219 pp.

9  Bowen, Zack. Bloom's Old Sweet Song. - Gainesville: University Press of Florida, 1995. - P. 87.

10  Хоружий, С. С. Комментарии // Джойс, Джеймс. Улисс. - М.:Республика, 1993.- С. 610.

11  Джойс, Джеймс. Улисс. - М.:Республика, 1993.- С. 213.