

ИРЛАНДСКАЯ ТЕТРАДЬ

15-16 мая 2006 года в ВГУ проходила Международная конференция “Ирландия. Прошлое и настоящее” (“*Ireland. Past and Present*”), организованная Ирландским Центром Воронежского университета. Специальная секция была посвящена проблемам культурной коммуникации и литературы. Доклады на эту секцию были подготовлены преподавателями кафедры зарубежной литературы филологического факультета и других вузов.

Изучение ирландской литературы на кафедре зарубежной литературы ВГУ ведется давно. Оно включено в план работы “Лаборатории по изучению мирового литературного процесса XX в.”, которая объединяет две кафедры – зарубежной литературы и русской литературы XX в.

СЛОВО В РОМАНЕ ДЖ. ДЖОЙСА “ПОРТРЕТ ХУДОЖНИКА В ЮНОСТИ”

© 2006 Д. О. Курилов

Воронежский экономико-правовой институт

Философы рассматривают любой продукт деятельности человека (тем более искусство, творчество) как его символическое бытие.

Речь — и здесь языковедам, литературоведам и философам легче всего согласиться друг с другом — это материальное выражение человеческого сознания. Коль скоро письменная речь, *текст* — одна из форм “коммуникативного существования” языка, мы вполне допускаем возможность отождествления (чисто логически) субъекта речи и его *речи* (или, если угодно, его индивидуального, личного “языка”).

Материальный текст, состоящий из слов, есть, таким образом, реализация некоего “идеального мотива” — чаще, даже нескольких. По сути, именно этой мыслью руководствуется М. М. Бахтин, когда описывает романную форму вообще как определенным образом организованное “разноречие”, “диалогическое” сосуществование различных *интенций*, явленных в собственном “языке”: “Характер преднаходимого разноречия и способов ориентации в нем определяют конкретную стилистическую жизнь слова” [1, 109].

Особенность повествовательного облика первого романа Дж. Джойса, “Портрет художника в юности” (1916), в том, что собственно “разноречия” (как его понимает М. М. Бахтин) в нем нет. “Стилистическая жизнь” слова оказывается основана не на ориентации индивидуального “языка” в социально расслаивающемся разноре-

чии, “разноязычии”, а, напротив, в тяготении слова к некоему единому словесно-образному контуру.

Основополагающую роль в стилевом единстве такого порядка играет нечто принципиально отличное от интенциональной “разноречивости” (по М. Бахтину, обязательной для романа в принципе), а именно *ритм*. Что бы и как бы ни воспроизводил текст “Портрета...”, — слово ли Стивена, слово ли автора-повествователя или чье-либо еще — сам словесно-образный строй текста неизменно подчиняется то скрытому, то явному, но всегда мощному ритмическому движению, закономерности которого не всегда отчетливо улавливаются, но всегда наличествуют.

В силу отмеченного “Портрет художника в юности” предстает как роман, реализующий особое, не характерное для классического романа “романное мышление”.

С одной стороны, “Портрет...” — “языковое” произведение, развивающее определенную точку зрения (интенцию) автора, которая, как и положено в романе, вполне “диалогически” включена в “ансамбль” других точек зрения (интенций) привлекаемых в качестве материала для романного слова.

С другой стороны, Стивен — герой романа, наделенный автобиографическими чертами, — осязательно приближается именно к типу *лирического* героя, сознание и индивидуальность которого в существенной мере определяют сам

“язык” совокупного художественного целого, *слово* текста.

Но тогда чей “идеальный мотив” реализует слово “Портрета художника в юности”? Джойса? Стивена? В “Улиссе” кто разговаривает с читателем? Джойс? Блум? Стивен? Дублин? Вселенная? Конечно, любой человек, адекватно ориентирующийся в категориях пространства и времени (и знакомый с азами литературоведческих концепций автора и героя), скажет, что нет ни Стивена, ни Блума, ни Дублина, ни Вселенной как таковых, а есть их *воспроизведение* на страницах книги — через авторское “видение”, “фокус”, “сознание” — то есть, в конечном счете, через *слова* (коль скоро мы имеем в виду именно материальный момент).

Но Джойс, как явствует из особенностей работы слова в “Портрете...”, как раз и верит (или хочет верить? представляет, что верит? хочет нас убедить, что верит? — в данном случае это не важно), что *слова* есть жизнь сами по себе. Иначе говоря, Джойс пытается “представить дело” так, чтобы Дублин, Вселенная, Стивен, Блум и пр. являлись читателю не *через* слова, а *в самих* словах, “сами” были словами. Автор хочет не говорить с читателем о мире, а заставить мир “говорить” с читателем, явить свое многообразие, красоту и абсурдность в слове, в “запахе”, звуке и “форме” слова — как непосредственного выразителя идеального мотива “самого себя”.

В данном случае важно постараться понять вышесказанное не метафорически, а именно буквально. Мы открываем книгу и читаем *слово*. “Слова, слова, слова”, — говорит Гамлет, отвечая на вопрос Полония: “Что читаете?” (Отметим, между прочим, что в “Улиссе” Джойс обращается к гамлетовской теме не раз и не два). “В начале было Слово”, — еще одна “максима”, на которую Джойс не мог не ориентироваться хотя бы просто “культуроведчески”. Наконец, вспомним известный постулат постмодернистов о том, что все в мире — это *текст* (уж кому-кому, а Джойсу постмодернизм обязан немалым).

Уникальный повествовательный статус романного слова в “Портрете...” (и уникальность эта, по существу, признана подавляющим большинством исследователей) дает основания предположить, что Джойс едва ли не первый прозаик в мировой литературе, попытавшийся представить текст, художественное произведение (состоящее из вполне материальных — зримых и звучащих слов) не как символическую, а как самую что ни на есть *физическую* форму (одну из форм?) существования идеальной категории — сознания (человека, города, мира, вселенной и пр. — короче, того же самого бытия).

В контексте эстетики и философии Джойса представляется вполне последовательным желание автора “убедить” читателя, что он имеет дело со словом как с живой субстанцией, что и Стивен, и Блум, и Дублин, и Вселенная — это не то, *о чем* мы читаем, а то, *что* мы читаем.

В этом смысле “Портрет...” — действительно “базовая”, ключевая работа Джойса (как отмечал Р. Риф [4]). Слово и его выразительные возможности в романе (и здесь Джойса, видимо, следует считать первым) поставлены на службу раскрытию сознания *одного* главного героя. Строго говоря, с повествовательной точки зрения способы такого раскрытия не новы сами по себе (смена рассказа показом, слово в роли объекта изображения, тяготение к “перспективе героя” и погруженности в лирическое переживание “индивидуального” “Я”), — хотя в таком масштабе, возможно, до Джойса они не проникали в крупную прозу).

Однако по-настоящему новы, — если не уникальны — *система* и *последовательность* использования этих “средств” в соответствии с этапами достижения глобальной художественной задачи. Суть же этой задачи — создание “космоса” в слове, сотворение “жизни” из языковой “материи”.

В “Портрете...” к этому предприняты первые шаги.

Во-первых, слово как бы “стремится” повторить функции живого организма — расти, совершенствоваться, иначе говоря, “взрослеть”. Поэтому слово в романе повторяет эволюцию сознания героя, более того — само становится его сознанием: синтаксис, словообразование, стилистика текста выступают как компоненты материального выражения в слове психического процесса “роста души”. Как раз здесь приходит на помощь теория Стивена — Джойса об иерархии состояний искусства (лирика — эпос — драма), становясь не просто “теоретизированием” главного героя, но принципом работы слова, “взрослением” прозы. Единство “психики” (то есть внутреннего, индивидуального “Я” Стивена, движения его сознания) и “физики” (внешнего, плана выражения, техники текста) показательно иллюстрирует следующий пример из первой главы, представляющей внутренний монолог Стивена-ребенка:

“That was not a nice expression. His mother told him not to speak with the rough boys in the college. Nice mother! The first day in the hall of the castle when she had said goodbye she had put her veil double to her nose to kiss him: and her nose and eyes were red. But he had pretended not to see that she was going to cry. She was a nice mother, but she was not so nice when she cried” [3, 5].

“Так некрасиво выражаться. Мама сказала, чтобы он не водился с грубыми мальчиками в колледже. Мама такая красивая. В первый день в приемной замка она, когда прощалась с ним, слегка подняла свою вуаль, чтобы поцеловать его, и нос и глаза у нее были красные. Но он притворился, будто не замечает, что она сейчас расплачется. Мама красивая, но, когда она плачет, она уже не такая красивая” [2, 7].

Ассоциативная цепочка, по которой движется сознание Стивена, имеет своей отправной точкой высказывание одного из ребят, которое герой находит грубым. Примечательно, что с самого начала формирования и накапливания своего духовного опыта Стивен определяет впечатления от действительности не больше, не меньше, как с позиций “красоты” и “антикрасоты”. Это заключение не представится надуманным, если внимательно проследить, от чего к чему движется мысль маленького Стивена. Ключевое понятие здесь, несомненно, “nice”. Общая структура данного ассоциативного ряда (или, вернее, последовательности) выйдет в таком случае чрезвычайно простой и вместе с тем всеобъемлющей: “not nice” – “nice” – “not so nice”. Это ведь вся гегелевская диалектика в миниатюре! Вспомним известные категории “тезис” – “антитезис” – “синтез”. В двух-трех ассоциативно сцепленных картинах (душа героя постигает самую суть бытия, причем это происходит без малейшей “натяжки” с точки зрения повествовательной формы – манера, выбранная Джойсом, заставляет нас мыслить одновременно с героем, приходя к его выводам с той же естественностью и так же оправданно, как если бы мы мыслили самостоятельно.

Во-вторых, слово максимально соотнесено по “физическим” параметрам с элементами референтной ситуации, которую оно описывает. Проще: слово “имитирует” звуком и ритмом тот предмет, который называет (или то явление, которое “изображает”). В описании некоего предмета или явления становится принципиальным, с какой частотой чередуются единицы текста (т. е. абзацы, синтагмы, слоги) и как они звучат. Скажем, “болезнь Стивена” (как фрагмент воссоздаваемой действительности) и, например, “октябрьский вечер” или “игра в крикет” (как другие фрагменты воссоздаваемой действительности) будут различно ритмически и фонически организованы.

Вот характерный пример из текста.

“Hurray! Hurray! Hurray!

The cars drove past the chapel and all caps were raised. They drove merrily along the country roads. The drivers pointed with their whips to Bodenstown. The fellows cheered. They passed the farmhouse of the Jolly Farmer. Cheer after cheer after cheer.

Through Clane they drove, cheering and cheered. The peasant women stood at the half-doors, the men stood here and there. The lovely smell there was in the wintry air: the smell of Clane: rain and wintry air and turf smouldering and corduroy.

The train was full of fellows: a long long chocolate train with cream facings. The guards went to and fro opening, closing, locking, unlocking the doors. They were men in dark blue and silver; they had silvery whistles and their keys made a quick music: click, click, click, click, click” [3, 13].

“Ура! Ура! Ура!

Кебы поедут мимо часовни, все снимут шапки. Весело выезжают на проселочную дорогу. Возчики указывают кнутами на Боденстаун. Мальчики кричат “ура!”. Проезжают мимо дома арендатора Джолли. Ура, ура и еще раз ура! Проезжают через Клейн, с криками, весело раскланиваясь, с ними тоже раскланиваются. Крестьянки стоят у полуоткрытых дверей, кое-где стоят мужчины. Чудесный запах в зимнем воздухе – запах Клейна; зимний воздух, дождь, тлеющий торф и грубая ткань крестьянской одежды.

Поезд битком набит мальчиками: длинный-длинный шоколадный поезд с кремовой обшивкой. Кондукторы ходят взад-вперед, отпирая, закрывая, распахивая и захлопывая двери. Они в темно-синих с серебром мундирах, у них серебряные свистки и ключи весело позвякивают: клик-клик, клик-клик” [2, 17-18].

В рассматриваемом фрагменте текста представлена “увиденная” (впрочем, столь же и “услышанная”) сознанием Стивена картина возвращения учащихся колледжа домой. Маленький Стивен, засыпая, воображает, как, наконец, наступит пора каникул и все ученики (в том числе, конечно, и он сам) поедут по домам.

Ключевое настроение здесь – радостное оживление, приподнятость внутреннего “градуса” сознания. Весь фрагмент проникнут мотивом *движения* – веселого, скачущего, почти “приплясывающего”: вначале ребята, возвращающиеся домой, едут в запряженных лошаадьми фургончиках, кэбах (“cars”), затем продолжают путь на поезде (“train”). И сам текст “подскакивает”, “постукивает” звуками гравия под колесами, металлическим шелканьем замков на дверях вагонов, наконец, “позвякивает” ключами в руках проводников. Столь же закономерно, что природа “описываемого” (звучащего?) движения (“физического” – кэба ли, поезда, – в той же мере, что и “движения” сознания, мысли, души Стивена) находит выражение в “движении” фразы, слова текста – то есть в его *ритме*. Ритм, в котором “движется” текст, задается синтаксическими повторами и параллелями, как бы “толчками”, “подскоками” понукающими, подгоняющими

повествование: “The cars drove... they drove... the drivers pointed... the fellows cheered... they drove... the women stood... the men stood...” — и др.

Когда же мальчики пересаживаются на поезд, изменение плана содержания (то есть того, что описывается), тотчас же “отзывается” изменением плана выражения, формы, — то есть, опять же, изменением самого звучания и ритма текста. Теперь синтаксически повторяются, входят в ритмическую регулярность уже не предикативные группы, а обстоятельственные обороты: “...Opening, closing, locking, unlocking...” — и это дает другую звуковую окраску происходящему. Ритм учащается, звуки становятся “светлее” (благодаря сонорным и палатальным), параллельно с чем возрастает частотность союзных повторов (“...and... and... and...”), ускоряющих *темп* повествования — в совокупности “форсируется” “темп” самого лирического переживания (ожидания отправления домой, которое становится все “ближе”).

В собственно звуковом, фоническом развитии данной картины (и это характерно для прозы Джойса вообще) возможно вычленить несколько лейтмотивных звуко сочетаний, “проведение” которых определяет выразительное качество его “музыки”:

“Hurray... raised... Clane... rain...” etc. — лейтмотивное проведение, “движение” по тексту дифтонга [ei] в соседстве с аффрикатой [r] и сонорными [l] и [n] создает звучание, ассоциативно связанное с ощущением “торжественности”, “приподнятости”:

“...Cheered... cheer... cheering... here... there... air...” etc. — звуковые ряды, образуемые лейтмотивным проведением дифтонга [i:] в сочетании с неявно артикулируемым фриктивным [r], создают на уровне эмоционального восприятия бессознательное ощущение чего-то “плавного”, “летающего”, “перекатывающегося”;

“...Locking, unlocking, quick, click...” etc. — в этом звукоряде соседство [l] и [k] носит очевидно звукоподражательный характер, прямо имитируя металлическое “пощелкивание”, “позвякивание”.

Нетрудно заметить, что вышеперечисленные лейтмотивные звуко сочетания, выстраиваясь в ряды, не просто создают эффект звуковых “соответствий”, аналогий, но буквально рифмуются, — приближая таким образом повествование к той зыбкой и “скользящей” грани, за которой проза становится поэзией.

Таким образом, звук и ритм в слове Джойса-автора “подчеркнуто” взаимозависимы, и столь же “подчеркнуто” органична их связь со смыслом слова — через “продолжающую” этот смысл эмоцию, которую слово призвано пробудить в

сознании читающего уже самой формой. Линии проведения “звуковой темы”, отмеченные выше, прихотливо “переплетаясь” друг с другом и в сочетании с уже отмеченными синтаксическими и союзными повторами, а также с разнообразными лексическими повторами (“Cheer after cheer after cheer; ...the lovely smell... the smell of Clane; ...in the wintry air... rain and wintry air...” и т. п.) “симфонизируют” повествование, заставляя смысл, ритм и звук выполнять общую задачу — то есть доносить до читателя то настроение, которое нужно автору.

Наконец, в-третьих, “животворение” слова, надделение его “собственным” бытием реализуется в романной форме “Портрета...” через своеобразный “переход” слова от одной повествовательной инстанции к другой. В романе слово как единица смысла, физическая составляющая текста, по мере развития повествовательной формы меняет отнесенность к субъекту речи — причем не той художественно воссоздаваемой речи, которую составляет единство речевых планов повествователя и действующих лиц (то есть “вымышленное”, фиктивное речевое пространство “Портрета...”), а в первую очередь той речи, которую составляет собственно *текст* как материализация коммуникативной воли конкретного адресанта (то есть то речевое пространство “Портрета...”, которое чисто лингвистически оформляет данное в слове романа обращение *фактического* автора к читателю. Джойс “заставляет” слово работать так, чтобы у читателя к концу романа сложилось впечатление, будто автором произведения мог являться *сам* Стивен — автор и герой как бы меняются местами, чем достигается иллюзия принципиальной относительности самих понятий *реальности* или *фиктивности* слова как “индивидуального разноречия”. Слово, таким образом, становится *самостоятельным*, “*живым*”, — во всяком случае, становится тем “самостоятельнее”, чем условнее, *факультативнее* по отношению к этому слову выступают его возможные “владельцы” (автор и герой, уравненные в статусе объективной реальности).

Вновь обратимся к тексту.

“Was your father... Cranly interrupted himself for an instant... What was he?”

Stephen began to enumerate glibly his father’s attributes.

— A medical student, an oarsman, a tenor, an amateur actor, a shouting politician, a small landlord, a small investor, a drinker, a good fellow, a storyteller, somebody’s secretary, something in a distillery, a tax gatherer, a bankrupt, and at present a praiser of his own past” [3, 186].

“— А твой отец... — Крэнли на секунду замаялся... — А кем он был?”

Стивен начал скороговоркой перечислять труды и дни своего отца.

— Студент-медик, гребец, тенор, любитель-актер, ярый политик, мелкий помещик, мелкий вкладчик, пьяница, хороший малый, говорун, чей-то секретарь, кто-то на винном заводе, сборщик налогов, банкрот, а теперь певец собственного прошлого" [2, 241].

Здесь инстанции "повествователь" и "герой" разграничены вроде бы прямо "вербально" (что кому "принадлежит" — не перепутаешь). Действительно, "Stephen began to enumerate glibly his father's attributes" — реплика повествователя, "обладающая" собственной стилистической "состоятельностью" (лексико-синтаксическим наполнением и интонацией). Фрагмент же "A medical student ... and at present a praiser of his own past" — реплика Стивена, прямо оформленная как диалог, и она в той же мере, что и слово автора, представляет собой самостоятельный стилистический элемент общего художественного целого. Но суть ведь в том, что художественное *качество* и авторской реплики, и реплики Стивена идентично! Попробуем проанализировать весь фрагмент. Единство "совокупного" художественного впечатления складывается из единства смысла и формы, дающих определенное настроение, общее и для слова автора-повествователя, и для слова героя. Это настроение — *ирония*. Какими средствами создается иронический эффект в реплике от повествователя? "Труды и дни" своего отца Стивен перечисляет "скороговоркой". Даже чисто "фразеологически" сочетание "труды и дни" (в оригинале — "attributes") воспринимается как нечто "балладное", если не "одиозное" — иначе говоря, мало подходящее для перечисления "скороговоркой" ("glibly"). Прибегая к оксюмору, автор, таким образом, еще до слов героя настраивает читателя на ироническое восприятие фигуры отца Стивена. Автор-повествователь как "творящая натура" здесь *ироничен* по отношению к одному из "сотворенных" им персонажей (отцу Стивена) — и авторская ирония находит *художественное* выражение в определенной *стилистической* окраске авторского же слова. А как обстоит дело со словом героя? В нем сохранена (более того — развита, усилена и дополнена новыми оттенками) та же ироничность тона. Из чего она явствует на этот раз? Говоря об отце, Стивен, естественно, показывает себя как лицо значительно более пристрастное, чем автор-повествователь — но пристрастность его *не отменяет* авторской ироничности — напротив, продолжает, "подхватывает" ее, и, что важнее, "дорисовывает", "докрашивает" дополнительными стилистическими "штрихами". В слове Стивена мы находим не только развитие "игры контрастом" (начало

которой положил уже упомянутый авторский оксюморон) — "a shouting politician, a small landlord", "a drinker, a good fellow", "a tax gatherer, a bankrupt" — но и весьма прихотливую *градацию* — как в значении (от более позитивного: "an oarsman, a tenor... a shouting politician" — до более негативного: "a small investor, a drinker... a bankrupt"), так и в стилевом регистре (от нейтрального: "A medical student, an oarsman..." — до небрежно-разговорного: "a drinker, a good fellow, a story-teller..."). Более того, градация выдержана еще и на уровне "от конкретного — к абстрактному": если в начале своего "перечисления скороговоркой" Стивен называет вполне определенные виды занятий ("A medical student, an oarsman, a tenor..."), то к концу описывает отца все более "общо" ("somebody's secretary, something in a distillery..." и, наконец, просто "bankrupt"). Все это в совокупности "рисует" необыкновенно тонкую и неожиданно всеобъемлющую картину не только "трудов и дней" (или, если угодно, "attributes") Дедалуса-старшего, не только особенностей его личности и темперамента, но и отношения самого Стивена к своему отцу. В самом деле, все описание, даваемое Стивеном, *выстроено* так, что чем обобщеннее становятся характеристики отца героя, тем небрежнее, *подчеркнуто* будничней они даются — и в то же время тем более личностный, оценочный характер они приобретают в устах говорящего. И читатель чувствует уже не только насмешку Стивена (хотя ее в первую очередь) — но и затаенную грусть, которая становится почти болью — когда дается последняя характеристика в общей чередке (самая "пристрастная", самая абстрактная и самая контрастная по стилю): "...and at present a praiser of his own past". Таким образом, слово героя и в содержательном, и в интонационном плане продолжает слово автора, но так, что именно благодаря слову героя читателю становятся видны нюансы и оттенки авторской позиции.

Соответственно, если повествовательное развитие "Портрета..." — это путь слова к "жизни", автономному бытию, "разбитый" на определенные "этапы", о которых шла речь выше, — то и сам "Портрет..." — не что иное, как один из этапов в общей логике животворения слова, которая реализуется через все прозаическое творчество Джойса. Если представить себе весь джойсовский "канон" (т. е. "Портрет художника в юности", "Улисс", "Поминки по Финнегану") как "историю" слова, его путь к предельной адекватности выражения, обретению собственного безусловного ("неинструментального") бытия, то "Портрет..." можно считать той стадией "самостоятельности" слова, на которой оно уже не подчиняется автору, но еще подчиняется кому-

то, кого автор оставляет своим творческим “наместником”.

Иными словами, хотя слово уже может обойтись без “реального” владельца, оно еще не может жить “само по себе”, без всякого владельца и вне всякого владения. Его самостоятельность, “надусловность” ограничена рамками одного субъекта сознания — Стивена Дедалуса, Адама Джойсовской вселенной, со всеми присущими ему стилистическими “умениями”, художественным видением и чувством звука и формы. К концу “Портрета...” слово романа окрашено личностью Стивена и как бы само ею “стало”. Между героем и текстом романа можно поставить знак равенства, поскольку сам текст — это слово героя, его язык.

В “Улиссе” же картина меняется принципиально. Вселенную Джойса (соперника высшего Творца) населяют многие “сознания”, — и сознание Стивена — лишь одно из этих многих. Слово же путешествует по этим “многим” сознаниям (по сознанию Стивена — в числе прочих), не принадлежа никому и принадлежа всем вместе (вспомним: “Бог — это крик детей на улице”).

Поэтому совершенно закономерно, что в “Улиссе” нет единого — и *главного* — субъекта речи и сознания. Роман “полистилистичен” в идеальном, “джойсовском” смысле, т. е. является бесконечно дробным, разностилевым речевым “множеством” (не зря же Юнг сравнивал “Улисса” с бесконечным кольчатым червем, говоря, что читать роман можно с любого места и в любом направлении).

В то же время это “множество” есть некое целое, только цельность его выражается не в

единстве языка (языка *романа*), а в единстве “подхода” к слову, в одинаковом “равнодушии”, с которым слово меняет формы и лики, оставаясь выразителем главного, “общепримиряющего” идеального мотива: все в мире обречено бесконечно повторять само себя.

В “Поминках по Финнегану” слово получает “окончательную” свободу — может быть, именно оттого становясь фактически “нечитаемым”. Оно существует именно “само по себе”, вне всякого субъекта речи и сознания. Оно, как библейский предвечный “дух Божий”, свободно “носитя над землей”, и смысл, который оно несет, не нуждается ни в авторе, ни в читателе для того, чтобы существовать, — вернее, этот смысл существует не потому, что это кому-то “надо” или “не надо”, а просто потому, что он *есть*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: исследования разных лет / М. М. Бахтин. — М.: Худож. лит., 1975. — 502 с.
2. Джойс Дж. Портрет художника в юности: [пер. с англ. М. Богословской-Бобровой] / Дж. Джойс. — Санкт-Петербург: Кристалл, 2002. — 254 с.
3. Joyce J. A Portrait of the Artist as a Young Man / J. Joyce. — Wordsworth Editions Limited, 1992. — 196 p.
4. Ryf R. A New Approach to Joyce. The Portrait of the Artist as a Guidebook / R. Ryf. — University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1964. — P. 5-30.

Рецензент — Л. Е. Кузнецова.