

DOI: 10.33184/dokbsu-2024.3.6

Приемы музыкализации в романе Дж. Джойса «Поминки по Финнегану»: проблема межъязыковой трансляции

Е. А. Наугольных

*Пермская государственная фармацевтическая академия
Россия, Пермский край, 614990 г. Пермь, ул. Полевая, 2.*

Email: pulina_jane@mail.ru

Статья посвящена особенностям лингвомузыкальных приемов в романе Дж. Джойса «Поминки по Финнегану» и трудностям ее межъязыковой трансляции. Приведена разноаспектная характеристика музыкальной техники писателя. Анализ переводов на русский (А. Рене, А. Волохоннский, С. Диваков, О. Брагина), немецкий (Д. Штюдель, Г. Бек, В. Шредтер, У. Блуменбах и Р. Маркнер, К. Райхарт, Ф. Ратьен) и испанский языки (М. Забалой) позволил выделить некоторые переводческие стратегии, которых придерживаются переводчики в поисках способов передачи «звучания» оригинала с максимальным сохранением смысловой составляющей исходного текста.

Ключевые слова: музыкализация, окказиональное слово, творчество Дж. Джойса, переводческая стратегия.

Стремление Джойса к музыкализации (термин по [1]) художественного текста можно признать одним из основных векторов эстетической эволюции писателя. В его творчестве с ранних произведений (достаточно вспомнить цикл стихов «Камерная музыка») наблюдаются попытки музыкально организовать создаваемое им текстовое пространство. Последний роман «Поминки по Финнегану» насквозь музыкален.

В каком-то смысле творческий путь ирландского писателя напоминает безграничную любовь к музыке Б. Л. Пастернака. Оба мастера умели «мыслить звуками», были обладателями абсолютного лингвистического и музыкального слуха. В произведениях обоих метров прослеживаются полифоничность, обилие ритмов и структур, звуковых образов, воплощенных словами, вереницы музыкальных аллюзий.

Музыкальность произведения была отчетливо декларируемой целью Дж. Джойса. Писатель в полной мере осознавал, что «увлечение звуковой стороной формы произведения неизбежно влечет за собой затемнение смысла» [2, с. 58], но подобный словотворческий поиск был необходим для создания «чистой музыки». Сам Дж. Джойс не раз акцентировал внимание на том, что «музыкальный аспект книги – оправдание ее необыкновенной сложности» [3, с. 238].

Изучением отдельных звуковых аспектов языка Дж. Джойса занимался целый ряд исследователей [4–6]. Тем не менее для оценки возможностей межъязыковой передачи «Поминок по Финнегану» неизбежно требуется комплексное раскрытие композиционных, фонетических, интертекстуальных особенностей произведения. Сначала кратко остановимся на некоторых композиционных особенностях романа.

Учитывая принципы организации музыкального материала [7] и перенося их в область художественного произведения, можно предположить преобладание в «Поминках по Финнегану» гетерофонического типа композиции. В частности, здесь присутствует ярко выраженная мотивность (фрагментарность, делинеаризация), семантические узлы, дающие начало последующим тематическим разветвлениям; варьирование мелодии достигается, в т.ч., элементами различных языков, обладающими особыми выразительными возможностями и т.д. В целом ткань художественного произведения напоминает непрерывно развивающуюся переключку, в процессе которой одна и та же форма видоизменяется: *Suc? He quoffs. Wutt? Sec! Wartar wartar! Wett. Ad Piabelle et Purabelle? At Winne, Woermann og Sengs* [8, p. 610].

Опыт музыкального сочинительства приводит Дж. Джойса, по мнению ряда лингвистов, к форме бесконечного канона. Кольцеобразная макроструктура романа подчеркивалась и исследовалась в целом ряде работ, посвященных «Поминкам по Финнегану» [9–11]. Писатель использует в романе четырехчастную структуру (падение, смерть, поминки, пробуждение (воскрешение)). Само название *Finnegans wake* в отсуствии апострофа изначально содержит в себе цикличность: *fin* (франц. *конец*), *again* (анг. *снова*), *wake* (англ. 1) *поминки*, 2) *пробуждение*).

Каким образом цикличность и в целом мелодичность проявляются на уровне художественной текстовой структуры можно заметить, разобрав целый ряд приемов, которые Е. Н. Азначеева причисляет к музыкальным [12, с. 8]:

1. Сокращение (повторение отрезка текста с уменьшением его длины): *Whoishe whoishe whoishe whoishe linking in? Whoishe whoishe whoishe?* [8, p. 499] *Brinabride bet my price! Brinabride!* [8, с. 500].
2. Расширение (повторение отрезка текста с увеличением его длины с возможным изменением частотностей): *Finny. Vary vary finny!* [8, p. 519]; *Calling all downs. Calling all downs to dayne.* [8, с. 593]; *Bellax, acting like a bellax* [8, p. 486].
3. Повторение морфем (*creator he has created for his creatured ones a creation* [8, с. 29]), слов (*smile him a smile* [8, с. 226]; *aroger, aroger, covertly, covertly* [8, p. 554]) или словосочетаний (*Pray go! Pray go!* [8, с. 585]).

Среди повторов доминируют корневые (*squatter and anntisquattor and post-proneauntisquattor* [8, с. 19]) и деривационные повторы (*weerпову willowy dreevy* [8, с. 333];

Britus and Gothius! Muchsias gracias [8, с. 568]). Подобный прием обуславливает умножение определенных смыслов в тексте, приводит к формированию сходнозвучных цепочек [13, с. 80].

4. Варьированное повторение: *With kiss. Kiss Criss. Cross Criss. Kiss Cross.* [8, с. 11] *Killthemall and Killeachother and Killkelly-on-the-Flure* [8, p. 389].

Усложнение синтаксиса нередко происходит за счет синтаксического параллелизма (*bang on the boochie, gurge in the gorge, rap on the roof...* [8, с. 341]; *you'll peel as I'll pale and we'll pull the boath* [8, с. 332]), техники перечисления: *these ruled barriers along which the traced words, run, march, halt, walk, stumble* [8, с. 114]; *riot of blots and blurs and bars and balls and hoops and wriggles and juxtaposed jottings* [8, с. 118].

Техника повторения определенного слова или конструкции в рамках заданного отрезка по праву считается музыкальной. В музыке в качестве примера стоит вспомнить повторение *cis* во второй фортепьянной сонате С. Прокофьева, которое, учащаясь, подводит слушателя к кульминации пьесы. Подобно этому у Дж. Джойса словосочетание «*this is*» в отрывке текста на стр. 8–10 из романа «Поминки по Финнегану» насчитывается 54 раза на контрасте с конструкцией «*that was*», примененной всего два раза.

Что касается фонетического уровня языка, важно отметить, что не последнюю роль в конструировании мелодичности текста романа играют звукоподражания. На страницах «Поминок по Финнегану» встречается огромное количество звукоподражательных единиц: *barnabarnaba; dyb dyb do; abulbul; kailly kellykekke*.

Колоссальное значение в тексте имеет аллитерация: *a way a lone a last a loved; melumps and mumpose; barbecue beanfeast; the paramount chief polemarch and last preelectric king of Ireland*. С целью продемонстрировать масштабы применения аллитерации мы посчитали количество случаев простой аллитерации начальных фонем в восьмой главе первой книги. На 20 страницах обнаружены 207 подобных аллитераций. Аллитерация для Дж. Джойса – особая техника «склеивания разрозненных частиц, наложения семантики слов с целью создания новой реальности» [14, с. 2].

Поскольку в тексте Дж. Джойса «слово как фиксированный графический элемент предполагает различное фонетическое чтение» [15, с. 320], еще одним элементом музыкально-словесного мира писателя становятся многочисленные семантические гибриды. Под семиотической гибридизацией понимается скрещивание (соединение) зрительных и звуковых образов, принадлежащих к разным языкам, семиотическим системам. Гибридизация совершается внутри слов, представляет собой «скрупулезнейшую микротехнику» [16, с. 90].

Звукозрительные гибриды Дж. Джойса однако сложнее для восприятия, чем зрительные гибриды Босха и Брейгеля, поскольку «слово, не принадлежащее никакому языку,

не ведающее никакой грамматики, – попросту выпадает из всякой системы коммуникации» [16, с. 92]. Разрушение формы до почти полной неузнаваемости опасно, так как в некоторых случаях «текст Джойса не говорит читателю ничего – именно от того, что имеет сказать слишком много!» [16, с. 93].

В самом названии (семиотический гибрид) заложена разнородность частей новообразованной единицы, невозможность свести смысл гибрида к сумме смыслов его компонентов. В основе семиотической гибридизации находятся два момента. Во-первых, это целостность, как базовый принцип человеческого восприятия [17, с. 267]. Очевидно, что даже при наличии знаков различных семиотических систем читатель романа воспринимает новообразованную единицу целостно, так же как слушающий мелодию при поступлении новой ноты продолжает держать в уме звучание предыдущих. Во-вторых, идентичность разных семиотических систем. Именно похожесть знаков друг на друга, несмотря на неоспоримые различия, позволяет им соединяться и образовывать комплексные единства (*Sdrats ye, Gus Paudheen!; Ivaun the Taurrible – the sur of all Russers*).

С целью иллюстрации функционирования подобных единиц, разберем следующий пример:

Yet this war has meed pease? *In voina veritas* [8, с. 518].

В данном случае перед нами фразеологический окказионализм, или мотивировано устойчивое сочетание слов, построенное на обыгрывании соотношения фразеологической производящей основы и производного окказионального словосочетания [18–19]. Латинское крылатое выражение «*in vino veritas*» (*истина в вине*) было преобразовано путем инкорпорирования русской лексемы «*война*» (*в войну верится* (буквальный перевод), *истовость в войне* [20, с. 58]. Для сравнения в переводах на другие языки: немецкий «*Im Weint ist Warheit*» (War (война) + Wahrheit (истина, правда)) [21, р. 518]; испанский «*In voina viritas*» [22, р. 518]. Стоит отметить, что испанский переводчик оставляет русскую лексему нетронутой.

Переводы на другие языки в предыдущем примере были приведены нами неслучайно, так как одна из задач данной статьи – проанализировать переводческие решения и оценить возможности межъязыковой трансляции новаторского музыкального письма Дж. Джойса. Безусловно, вопрос о необходимости переводить сверхсложные экспериментальные тексты писателя не стоит, поскольку на первый взгляд «нечитабельный» материал – сокровищница смыслов и языковых игр [23, р. 17]. Таким образом, становится актуальным сопоставление оригинального романа Дж. Джойса с версиями на других языках с целью выявления закономерностей интерпретации и трансляции сложнейшей техники писателя, а также определения потенциалов лексических систем языков перевода. Ведь «любое сравнение двух языков предполагает рассмотрение их взаимной переводимости» [24, с. 363].

Проанализированы полный перевод на русский язык (А. Рене), переводы отдельных эпизодов/глав (А. Волохонский, С. Диваков, О. Брагина); полный перевод на немецкий язык (Д. Штюдель), переводы отдельных эпизодов/глав (Г. Бек, В. Шредтер, У. Блуменбах и Р. Маркнер, К. Райхарт, Ф. Ратьен); полный перевод на испанский язык (М. Забалой). Хронология переводов охватывает значительный период времени с XX по начало XXI в.

Исследование переводов в данной статье базируется на трех способах трансляции многоязычных текстов П. О'Нила. В случае с «Поминками по Финнегану» он выделял объясняющую (explanatory), компетитивную (competitive) и имитирующую (imitative) стратегии [25, с. 288]. С. Слэут именуется схожие стратегии иначе: субтрактивная (subtractive), аддитивная (additive) и функционально точная (functionally accurate) соответственно [26, с. 82]. Объясняющий перевод более понятен и привычен читателю, однако неизбежно приводит к сокращению объема заложенных Дж. Джойсом семантических пластов и ассоциаций. Сторонники компетитивной стратегии стремятся избежать смысловых потерь за счет деформации родного языка в манере Дж. Джойса в рамках возможностей языка перевода. Приверженцы третьей стратегии предлагают скорее вариацию, нежели перевод произведения. Так, А. Волохонский сразу говорит об опыте перевода романа, как о переложении.

Проанализируем отрывок и рассмотрим разные упомянутые стратегии перевода на следующем примере из первого эпизода романа:

The great fall of the *offwall* entailed at such short notice... [8, с. 3].

На первый взгляд, окказиональная единица *offwall* была образована слиянием предлога и существительного (*off+ wall*), относительно прозрачна и незатейлива. При произношении окказионализма, однако, становится очевидным, что лексема также представляет собой вместилище французского слова *oeuf* (яйцо), символизирует цикличность и обладает целым рядом интертекстуальных отсылок: к персонажу многих классических детских стихов яйцеголовому человеку Humpty Dumpty, к яйцу, которое Анна Ливия разбивает для главного героя романа Эрвикера, к Молли Блум, которая в романе «Улисс» обещает приготовить яйца на завтрак Леопольду Блуму, к древнеперсидскому мифу, в котором бог Ахурамазда собрал все человеческие беды в большое яйцо, а Анхра-Майню разбил его, к китайскому мифу о сотворении мира из разбитого яйца и т.д. [27]. В приведенном выше также примере присутствует четкий ритм, достигаемый в том числе инкорпорированием в текст звуковой эпифоры *fall/offwall* (эпифора – повторение концовки речевых единиц [28, с. 906]).

Теперь проанализируем переводы на немецкий, русский, испанский языки.

Der große fall der *stürztmauer*... [29, с. 27].

Abwalls zog bein solch kurzer Bekündigung ... [30, с. 41].

Der große Fall der *SeitenMauer* machte den Plumps... [21, с. 3].

La gran caída de *extramuros* implicó con tan poca antelación... [22, с. 3].

Великое падение со столь кратким упоминанием руха... [31].

Великое падение Финнегана *яйцетреснувшей стеной*... [32, с. 14].

Великое падение *стены из яичной скорлупы*... [33].

Гробанувшийся *утильзабор*... [27, с. 19].

Сохранение интертекстуальной отсылки прослеживается лишь в двух русскоязычных переводах С. Дивакова (*яйцетреснувшей стеной*) и О. Брагиной (*стены из яичной скорлупы*). Используя объясняющую стратегию, О. Брагина передает окказиональную единицу узуальным словосочетанием, в то время как С. Диваков прибегает к сращению (сложение трех основ), что больше соответствует компетитивному подходу. А. Волохонский опускает анализируемую лексему. С. Забалой подыскивает нейтральную единицу (*extramuros – вне стены, за городскими стенами*) А. Рене создает окказиональную единицу словосложением (*утильзабор*), придерживаясь имитирующей стратегии. Далее рассмотрим модели словообразования окказиональных единиц немецких переводчиков.

В. Шредтер: *ab-* (префикс, образованный от предлога, со значением «движение сверху вниз») + *Wall* (барьер, преграда);

Г. Бек: *stürzen* (упасть, свалиться) + *Mauer* (стена);

Д. Штюдель: *Seiten* (боковая стена, склон, скат) + *Mauer* (стена).

Из трех единиц наиболее близка к узуальной лексема Д. Штюделя (*SeitenMauer*). Теоретически такое слово могло бы существовать в нормативном немецком языке, поскольку создано по продуктивной модели словообразования, однако все же причисляется к окказиональным.

Поскольку текст Дж. Джойса, как было отмечено, направлен на восприятие не только глазами, но и на слух, в переводах важно учитывать ритм, рифму, аллитерации, ассонансы и другие звуковые эффекты. Доказано, что у каждого языка свой ритм и при переводе он неизбежно меняется, «может не совпадать с ритмом исходного текста [34, с. 50]. «Подгонка формы текста под его содержание особенно важна в случае с произведениями, написанными в технике „потока сознания“ [35, с. 282]. Хотелось отметить, что во всех переводах полностью опущена эпифора, а значит нарушен ритм, заданный Дж. Джойсом.

Звуковая основа ткани произведения обогащает язык романа в смысловом и ассоциативном отношении, поэтому в продолжение темы «Шалтай-Болтая» возьмем небольшой отрывок из последней главы «Поминок по Финнегану», где особая музыкальность

и своеобразие достигается за счет использования двух наречий с концовкой на -ly, выступающих как паронимы.

If I seen him bearing down on me now under whitespread wings like he'd come from Arkangels, I sink I'd die down over his feet, *humbly dumbly*, only to washup [8, p. 628].

Säh ich ihn jetzt mir nahn unter weißgebreiteten Schwingen, als käm er aus Arkangels, senk ich, ich schläge nieder zu seinen Füßen, *fraglos saglos*, nur um Beten zu machen [36, p. 270].

Wenn ich ihn säh jetzt wie er mich niederflög unter weißgespreizten schwingen als käm er von Arzangeln, ich sänk hin ich erstürb zu sein füßen, *krumm stumm*, nur um aufzubetzen [37, p. 272].

Wenn ich ihn nun zu mir hätte herunterschnellen sehen unter weißgespreizten Flügeln als käme er von Archengeln, ich würde sinkerlich über seinen Füßen niedersiechen, *humpeldumpelnd*, nur um aufzuwäschen [38, p. 275].

Wemm ich ihn sehe, wie er mich unter weißgespreizten Schwingen bürgt, als kähne er von den Erzängelln. Ich dinke, ich will über seinen Füßen stairben, *Hambli Dambli*, nur zum Anbetten [21, p. 628].

Si lo viera ahora inclinarse sobre mí bajo unas alas blanquiabiertas como si viniera de los Arkangels, me hundiría muerta a sus pies, *humblimemente dumpisa*, sólo para adorarlo [22, p. 628].

А только я представляю, как он обрушивается на меня под дебело раскинувшимися крыльями, словно он явился от архангельсов, я погружаюсь, чтобы упокоиться у его ног, *горько-горестно*, и отмыкаться от всех [39, с. 50].

Наречия – наименее используемый семантический подкласс паронимической аттракции. В анализируемом примере наречия уточняют признаки предиката. *Humbly* и *dumbly* – паронимы, различающиеся одним согласным звуком. С одной стороны, они выполняют поэтическую функцию и используются как разновидность звуковых повторов, создающих ощущение «мягкости», «текучести». Они описывают эмоциональное состояние момента перерождения Лиффи (воплощающей все реки мира), засыпающей у ног отца. С другой стороны, паронимы инкорпорируются в текст для передачи тонких смысловых оттенков и реализации людической функции. В данном случае они имеют очевидную интертекстуальную составляющую – возвращают тему детской песенки про «Шалтай-Болтая».

Важно отметить, что все переводы в той или иной степени сохраняют паронимическую аттракцию, на которой строится каламбур Дж. Джойса. Наименее схожи друг с другом два слова в испанской версии, которые представляют разные части речи: *humblimemente* (наречие, образованное по аналогии с *humildemente*) (смиренно) +

dumpisa (существительное женского рода, образование при помощи продуктивного суффикса *-isa*).

Сохранение интертекстуального смысла явно отмечается в трех переводах (Ф. Ратьен, Д. Штюндель, М. Забалой). А. Рене строит перевод на системе «мотивов», на основе которых им составлены переводческие комментарии к роману. «Горько-горестно» – отсылка к мотиву «Горе-горюшко», или Humpty Dumpty, как указывает сам переводчик, следовательно, в его переводческом решении также прослеживается отсылка к Шалтай-Болтаю. В переводе У. Блюменбаха и Р. Маркнера языковая игра строится на корневой антонимии (*fragen* (спрашивать) – *sagen* (говорить)). Суффикс *-los* добавляет значение отсутствия какого-либо признака и содержит в составе, также как и у Дж. Джойса, сонант *l*.

Таким образом, нами представлена разноаспектная характеристика музыкальной техники Дж. Джойса. Анализ его поздних романов позволяет утверждать, что в них преобладает не сюжетный, а детальный тип композиции. Нарращивание смыслов происходит во многом через звуковую составляющую романа, писатель посредством музыкальных приемов достигает многогранности, объемности образов, наполняет текст каламбурами и ребусами, с которыми приходится работать реципиенту оригинала. На уровне лексики музыкальность просматривается в словотворчестве. При этом наиболее сложными для восприятия являются звуковые окказионализмы/семиотические гибриды, которые дают начало развитию потенциально разных, в том числе субъективных ассоциаций. Необходимо оценивать варьирование мелодии с учетом техник, использованных Дж. Джойсом, поэтому «Поминки по Финнегану» обязательно нужно читать вслух.

В поисках способов передачи «звучания» произведения переводчики придерживаются разных стратегий. Сопоставительное исследование оригинала и полных версий романа на немецком, русском и испанском языках позволяет предположить, что конкурентивной стратегии чаще придерживается Д. Штюндель, объясняющий перевод представлен в испанской версии (переводчик М. Забалой), а вольная интерпретация А. Рене – пример приверженности третьей стратегии. Подобные выводы относительно переведенных глав романа дискуссионны из-за недостаточного объема и разноплановости переведенных отрывков. Тем не менее, С. Диваков, Г. Бек, по-видимому, стараются придерживаться конкурентивного подхода, в то время как О. Брагина применяет объясняющую стратегию.

Выбирая определенную стратегию, все переводчики стремятся максимально использовать креативные возможности родных языков, но каждый раз рискуют создать новое произведение, лишь в некоторой степени напоминающее оригинал. Тем не менее, мы полностью согласны с П. О'Нилом в том, что даже неудачные переводческие реше-

ния (“bad” translations) позволяют обогатить форму и содержание оригинального произведения Дж. Джойса [40], которое является ярким примером моделирования музыкального искусства на уровне литературы.

Литература

1. Rabaté J.-M. The silence of Sirens. In James Joyce: the centennial symposium. Chicago: University of Illinois press, 1986. Pp. 82–88.
2. Гальперин И. Р. Избранные труды. М.: Высшая школа, 2005. 255 с.
3. Гениева Е. Ю. И снова Джойс... М.: ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2011. 366 с.
4. Docherty T. ‘Sound sense’; or ‘tralala’ / ‘moocow’: Joyce and the anathema of writing. In James Joyce and the Difference of Language. Cambridge University Press, 2003. Pp. 112–127.
5. Fordham F. Finnegans Wake: novel and anti-novel. In A Companion to James Joyce / ed. by R. Brown. London: Blackwell Publishing, 2008. Pp. 71–90.
6. Hart C. Structure and Motif in Finnegans Wake. Evanston: Illinois Northwestern University Press, 1962. 271 p.
7. Кулешова Г. Г. Композиция оперы. Минск: Наука и техника, 1983. 175 с.
8. Joyce J. Finnegans Wake. London: Wordsworth classics, 2012. 628 p.
9. Эко У. Открытое произведение. СПб.: Симпозиум, 2006. 412 с.
10. Duszenko A. The Relativity Theory in “Finnegans Wake” // James Joyce Quarterly. 1994. Vol. 32. No. 1. Pp. 61–70.
11. Shockley A. Playing the square circle: musical form and polyphony in the “Wake” // European Joyce Studies. 2009. Vol. 18. Pp. 101–112.
12. Азначеева Е. Н. Музыкальные принципы организации литературно-художественного текста. Пермь: изд-во Перм. ун-та, 1994. 288 с.
13. Николина Н. А. Активные процессы в языке современной художественной литературы: монография. М.: ИТДГК «Гнозис», 2009. 336 с.
14. Wellek R., Warren A. Theory of Literature. New York: Harcourt, 1956. 162 p.
15. Фещенко В. В. Лаборатория Логоса: Языковой эксперимент в авангардном творчестве. М.: Языки славянских культур, 2009. 392 с.
16. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале. СПб.: Азбука, 2015. 384 с.
17. Петровский А. В., Брушлинский А. В., Зинченко В. П. Общая психология. М.: Просвещение, 1986. 399 с.
18. Ханпира Э. И. Окказиональные элементы в современной речи. В сборнике Стилистические исследования. М., 1972. С. 245–317.
19. Серкова Н. И., Егорова О. В., Тараканова И. В. Окказиональное слово как явление художественной речи. Хабаровск: Издательство ХГПУ, 2005. 260 с.
20. Джойс Дж. На помине Финнеганов: Книга 3, глава 3 / пер. с англ. А. Рене. Екатеринбург: Издательские решения, 2021. 438 с.
21. Joyce J. Finnegans wehg / übersetzt von D. H. Stündel. Frankfurt a/M: Zweitausendeins, 1993. 628 p.
22. Joyce J. Finnegans wake / traducido por M. Zabaloy. Avellaneda: el ceuenco d plata, 2016. 628 p.

23. Lecercle J.-J. Modalities of translating nonsense // Translation Studies. 2019. Vol. 12. Iss. 1. Pp. 15–23.
24. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода. В сборнике Избранные работы. М.: Прогресс, 1985. С. 361–368.
25. O'Neill P. Impossible Joyce: Finnegans Wakes. Toronto, 2013. 322 p.
26. Slote S. Finnegans Wake, however basically translated // Translation Studies. 2019. Vol. 12. Iss. 1. Pp. 78–88.
27. Джойс Дж. На помине Финнеганов: Книга 1, глава 1 / пер. с англ. А. Рене. Екатеринбург: Издательские решения, 2021. 226 с.
28. Москвин В. П. Словарь выразительных средств современной русской речи. Тропы и фигуры. Терминологический словарь. Ростов н/Д: Феникс, 2007. 940 с.
29. Joyce J. Der Anfang (übersetzt von H. Beck). In J. Joyce Finnegans Wake: gesammelte Annäherungen. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989. Pp. 27–36.
30. Joyce J. Der Anfang (übersetzt von W. Schrödter). In J. Joyce Finnegans Wake: gesammelte Annäherungen. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989. Pp. 39–44.
31. Джойс Дж. Уэйк Финнеганов / перевод с английского А. Волохонского. URL: <http://www.james-joyce.ru/works/anri-volhonskiy-text.htm> (дата обращения: 20.06.2024).
32. Джойс Дж. Финнегановы воспоминки / перевод с английского С. В. Дивакова. Тверь: Издательство букиниста «Что делать?», 2022. 120 с.
33. Джойс Дж. Поминки по Финнегану (отрывок) / пер. с англ. О. Брагиной. URL: <https://interroezia.org/content/pominki-po-finneganu/> (дата обращения: 16.06.2024).
34. Степанюк Ю. В. Ритм прозы как переводческая проблема. В сборнике Язык и культура. Лингвистика, поэтика, сравнительная культурология, теория перевода / под ред. Н. К. Гарбовского. М.: изд-во Московского университета, 2001. С. 49–55.
35. Бабков В. О. Практика и идеология художественного перевода. М.: изд-во АСТ: CORPUS, 2022. 336 с.
36. Joyce J. Anna Livia's Monolog (übersetzt von U. Blumenbach und R. Markner). In J. Joyce Finnegans Wake: gesammelte Annäherungen. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989. Pp. 262–271.
37. Joyce J. Anna Livia's Monolog (übersetzt von K. Reichert). In J. Joyce Finnegans Wake: gesammelte Annäherungen. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989. Pp. 271–274.
38. Joyce J. Anna Livia's Monolog (übersetzt von F. Rathjen). In J. Joyce Finnegans Wake: gesammelte Annäherungen. Frankfurt a/M: Suhrkamp, 1989. Pp. 275–276.
39. Джойс Дж. На помине Финнеганов: Книга 4, глава 1 / пер. с англ. А. Рене. Екатеринбург: Издательские решения, 2021. 224 с.
40. O'Neill P. Finnegans Wakes: tales of translation. Toronto: University of Toronto Press, 2022. 399 p.

Статья рекомендована к печати кафедрой иностранных языков
Пермской государственной фармацевтической академии
(канд. пед. наук, доц. В. М. Томилова).

James Joyce's musicalization devices in *Finnegan's Wake* and its translatability challenges

E. A. Naugolnykh

*Perm State Pharmaceutical Academy
2 Polevaya st, 614990 Perm, Perm Krai, Russia.*

Email: pulina_jane@mail.ru

The paper aims at revealing certain linguistic and musical techniques of J. Joyce in *Finnegan's Wake*, as well as studying the challenges of their translation. The multi-aspect characteristics of the writer's musical devices are given. Analysis of translations into Russian (A. Rene, A. Volokhonsky, S. Divakov, O. Bragina), German (D. Stündel, H. Beck, W. Schrödter, U. Blumenbach and R. Markner, K. Reichert, F. Rathjen) and Spanish (M. Zabaloy) made it possible to identify some translation strategies followed to convey the “sound” and “sense” of the source text.

Keywords: musicalization, occasional word, J. Joyce's literary works, translation strategy.