

От гномонности до ризомности: эволюция эпифанической модели Джеймса Джойса

Елена Геньевна Фоменко, Классический частный университет, Запорожье, Украина, clara8257@mail.ru

Ключевые слова: эпифаническое искусство, эпифаническая модель, гномон, ризом
Key words: epiphanic art, epiphanic model, gnomon, rhizome

Цель настоящей статьи – выяснить эволюцию языкотворчества Джеймса Джойса, опираясь на его художественное мышление через «нечто подобное».

Актуальность проблемы состоит в том, что языкосознание писателя вовлекается в художественный дискурс эпохи, где смысл «заставляет разнообразное принимать форму того же самого» [Делёз 1998: 111]. Поскольку «сознание появляется в тексте <...> исключительно в силу какой-то закономерности самого сознания» [Мамардашвили, Пятигорский 1997: 40-41], можно предположить, что эпифаническая модель, последовательно воплощенная Джеймсом Джойсом, напоминает саморазвивающуюся триаду Мирового Разума Георга Гегеля.

Эпифаническая модель составляется тремя макроструктурными кольцами. В первом кольце свертывается традиционная повествовательная иерархия, вводя читателя в сферу сознания «нечто подобного» через готовые духовные (культурные) концепты. Во втором кольце «нечто подобное» осваивается в надстройках смысла «подготовки», «сцены» и «события», сигналом чему часто служит неопределенное местоимение *something*; в этом кольце осваивается невидимая реальность – «нечто подобное», которое из прогнозируемого конвенционального события, так и не становящегося реальностью, переходит в индивидуально-авторскую концепцию «соприкосновения». В третьем кольце происходит вход в интерпретационный канал идеализированного соприкосновения с «нечто подобным», в который вовлекается весь читательский опыт Инобытия «нечто подобного» – переживаемое состояние человеческого сознания, переживания духовной жизни – способствует вновь обретенной духовности в интерпретационном канале «соприкосновения» в индивидуально-авторских модификациях и, возможно, трансформациях введенных в текст констант культуры.

Такое построение требует, чтобы существовало пространство импликации. Джойс использует геометрический принцип построения уже в первом сборнике «Дублинцы»: *It had always sounded strangely in my ears, like the word gnomon in the Euclid* [Joyce 1996: 7]. В геометрии Эвклида лексема «гномон», обозначавшая солнечные часы, заимствуется для геометрической фигуры незавершенного параллелограмма. Джойсоведы полагают, что в «Сёстрах» Джойса гномон является носителем негативного смысла, поскольку с ним связаны пустота, незавершенность, одиночество, тень, тьма и неудача [Bloom 1988: 44]. Вложенный целым в руки соборованного священника потир не поясняет, какое разрушающее воздействие оказал другой потир, выскользнувший из рук служки или самого священника. С состоянием сознания, через которое проходит мысль о потире, связана ассоциация оконного или дверного проёма с пустотой и высвобождением мальчика от судьбы священника. Тень становится знаком кончины, что определяется по двум свечам, традиционно зажженным у изголовья соборованного покойного. Неудача символизируется новым потиром, вложенным в руки мертвого священника, который отделен от этого предмета, так как контакт проходит только через сознание людей, соединивших сломанный потир с параличом

священника. Важно отметить, что в греческом языке, корень «гномон» используется для обозначения интерпретатора или индикатора (греч. «указатель; тот, кто знает») [Bloom 1988: 42].

Построение художественного текста гномонической проекцией неслучайно. В окружающем мире гномон весьма распространен. Ученые установили, что в спиралевидных конструкциях каждое приращение образует гномон [Газале 2002: 16]. Согласно китайской математике, знание идет от тени, а тень отбрасывается гномоном. Считают, что под арктическим кругом кривая гномона имеет форму гиперболы, на нем – форму параболы, а за ним – форму эллипса [Wilson 1995: 81, 493]. За полярным кругом тень гномона рисуют в виде сердечка, пересечением спиралей восходящего солнца [Паранина 2010: 47]. Известно, что молния притягивается к вертикальному металлическому гномоноу. В «Финнеганове помине» Джойс девять раз приводит 100-словные и один раз 101-словное обозначения грома. Гномон также тесно связан с солнечной культурой человечества. Его называют третьим глазом, или окном в космос. Палочка гномона известна также как ключ к лабиринту.

Г.Н. Паранина полагает, что лабиринт-гномон положен в основу знаковых систем [Паранина 2010: 5]. Его находят в древних наскальных рисунках. На родине Джойса в Ирландии одним из древнейших является петроглиф в графстве Мит, которому около 5000 лет. Г.Н. Паранина указывает, что каменная чаша Христа – Грааль является известным образом гномона (данное замечание ценно, поскольку тогда гномическое значение обретает вышеуказанный потир в «Сестрах» Джойса). Более того, гномон характеризуется цикличностью, что отражается в симметрии имен (имена Иисуса – Изида, Асет, Исис и другие – все они указывают на «истину»). Г.Н. Паранина убеждает, что гномон превратился в волшебную палочку сказок [Паранина 2010: 26, 28].

В исследовании Мидхата Газале гномонность рассматривается как самоподобие. По его мысли, гномон порождает логарифмическую спираль. Еще Герон Александрийский называл гномоном фигуру, которая, при добавлении к другой фигуре, образует новую, подобную исходной. Во времена грека Анаксимандра, которому приписывают изобретение солнечных часов, гномоном называли «нечто, что позволяет знать» [Газале 2002: 17, 20]. Гомогномонную последовательность чисел Фибоначчи применяют для изучения спиралевидных образований.

В «Дублинцах» Джойс исходит из прямоугольника Евклида, обладающим горизонтальной пропорцией (возможно и более широкое толкование гномона как солнечных часов). Если в прямоугольник вписать примыкающие квадраты, то остается прямоугольник с вертикальной пропорцией. Если далее вписать в оставшийся прямоугольник еще квадраты снизу, то можно изобразить один квадрат и получить в левом верхнем углу остаточный прямоугольник. Движение, направляемое слева направо и снизу вверх и напоминающее завиток, происходит по часовой стрелке. Такие витые прямоугольники предшествуют спирали. Процесс получения спирали, огибающей первичные прямоугольники, бесконечен [Газале 2002: 107].

Языкосознание Джойса создает самоподобие (гномонность). Эпифаническая модель Джойса напоминает спиралевидную конструкцию, где каждое приращение смысла подобно геометрической фигуре гномона. Гномонность, или включение иного, М. Эйде именует «эстетической инвестицией» Джойса [Eide 2002: 34].

Проиллюстрируем гномонность в «Улиссе» Джойса:

That afternoon of the inquest. The redlabelled bottle on the table. The room in the hotel with hunting pictures. Stuffy it was. Sunlight through the slates of the Venetian blinds. The coroner's ears, big and hairy. Boots giving evidence. Thought he was asleep first. Then saw like yellow streaks on his face. Had stopped down to the foot of the bed. Verdict: overdose. Death by misadventure. The letter. For my son Leopold [Joyce 1992: 145].

В вышеприведенном примере гномонность создается деталями, которые могли одновременно быть и в комнате, где произошло самоубийство, и в зале судебного заседания, где оно рассматривалось: бутылочка на столе (причина смерти и вещественное доказательство; желтые полосы на лице самоубийцы и свет, проникающий в окно). Оба помещения, зал судебного заседания и комната в гостинице, сливаются в сознании Леопольда Блума (духота смерти, духота из-за скопления народа в суде, духота, вызванная мыслью об отцовском самоубийстве). Предложение *Stuffy it was* выделяется из общей последовательности своим полным составом с характерным вынесением предикатива в начальную позицию. Движению слева направо соответствует ДЕЙСТВИЕ СМЕРТИ – предсмертная записка для сына, бутылочка с красным ярлыком, ботинки; движению снизу вверх соответствует ЕДИНЕНИЕ с ДЕЙСТВИЕМ СМЕРТИ – человек нашел мертвого отца Блума, то есть вошел в комнату, где совершился акт самоубийства; увидел письмо к сыну; нашел на столе бутылочку, которую брал в руки покойный; осмотрел ботинки, подтверждающие, что не было насильственной смерти. Приращение смысла идет наложением прямоугольных форм в помещениях: зал судебного разбирательства, стены которого словно раздвигаются для новой картины самоубийства со столом, кроватью, окном с жалюзи, сценами охоты на живописных полотнах на стенах. Перечисление первичных прямоугольников (комнаты, стол, кровать, окно, письмо) служит образованию спирали – от письма к сыну с прощальным отцовским словом до разбирательств обстоятельств смерти органами правосудия. Спиралевидный виток закручивается на выходе в другую потерю Блума – смерть его маленького сына Руди.

Джойсовед Ф. Сенн описывает гномонность Джойса, предлагая свое объяснение провекции (целенаправленного, векторного движения). С первых строк «Портрета», по его мысли, Джойс нарушает повествовательные нормы выходом за конвенциональное повествование. Динамизм гномонности биографичен для Джойса: Дублин, Триест, Цюрих, Париж являются гномонами для Дублина, неизменного в языкосознании Джойса. Гномонность проявляется и в том, что ни одно его последующее произведение не повторяет предыдущее. Теряя своих литературных поклонников, Джойс неизменно следует выходу за установленные пределы через «движение» в заданном направлении. Ф. Сенн выделяет такие свойства провекции, как «прирост» (*augmentation*), интенсификация, гипертрофия, амплификация, переключение (*shunting*). Он подчеркивает, что за любой вербализацией стоит нечто большее, похожее на прежний опыт и одновременно другой. Ф. Сенн говорит о некой точке бифуркации, вбирающей в себя векторность оязыковленного момента [Senn 1995: 39, 41].

Философия НЕЧТО ПОДОБНОГО является сутью эпифанического искусства. Это проявляется в перемежении составляющих повествовательной модели Джойса (одновременное присутствие всех составляющих модели в макроструктурных кольцах), в текучести создаваемого эффекта (схватывая подобие, убеждаешься, что все происходит совершенно не так, как могло бы быть), в напряжении полифоничности разновекторных образований и их множественных интерпретаций. Языкосознание «нечто подобного» подтверждает мысль Н.В. Крушевского, что «целое, состоящее из подобных единиц, должно быть неустойчиво и способно к изменению» [Крушевский 1883: 12].

Проведенный нами анализ всех художественных текстов Джойса позволяет прийти к выводу, что динамика макроструктурных колец в эпифанической модели Джойса определяется «нечто подобным»:

1. Базовые категории: фрагмент LIKE THAT («подобное») можно развернуть в традиционное повествование.

Например, в «Сестрах: *No, I wouldn't say he was exactly . . . but there was something queer . . . there was something uncanny about him* [Joyce 1996: 7]. Коттер так и не говорит прямо, что привело к смерти священника после того, как служка разбил потир. Но он указывает на факт, известный его слушателям, занимающий их мысли, но не поддающийся логике их мышления. Священник стал странным после случая со сломанным потиром. Потрясение привело к нескольким ударам и смерти. «Подобное» создается смертью от паралича в результате сильного потрясения, связанного с «разбитым» долгом, олицетворяемым разбитым потиром.

2. Надстройки SOMETHING LIKE THAT («нечто подобное») приводят к отклонениям от традиционного повествования, свернутой иерархичности в смыслах THIS TIME THAT IMAGE SUCH AS THIS. В надстройках смысла происходит ВСТРЕЧА, событие внутреннего человека. Познание откровением встречи считает знаменательным русский философ С.Н. Булгаков. В «Свете невечернем» он убеждает, что личность познается встречей, под которой понимается живое откровение о себе [Булгаков 1994].

Такое откровение встречей переживается Гретой Конрой в «Мертвых». Неожиданная встреча с воспоминанием о прошлом приковала ее к лестничному пролету звуками мелодии, доносящейся из-за закрытой двери. Её супруг поражен застывшей позой, навевающей символический образ. Он не догадывается о драме, всколыхнувшей ее сознание воспоминанием о нечто, задвинутом глубоко и вызванном из недр памяти звуками мелодии:

There was grace and mystery in her attitude as if she were a symbol of something. He asked himself what is a woman standing on the stairs in the shadow, listening to distant music, a symbol of [Joyce 1996: 240].

В роли некоего смысла выступает неопределенное местоимение *something*. Его появление является сигналом индивидуально-авторской концепции, которая соприкасается с «нечто подобным».

3. Фокус-эпифания в интерпретационном канале «соприкосновения»: NEVER LIKE THAT (НИКОГДА НЕЧТО ПОДОБНОЕ).

Снова в «Мертвых», после признания Греты о переживаниях первой любви, Габриель испытывает нечто, где он становится самим собой в сфере своего сознания, без привычного блеска образованности и без привычной маски благополучного человека: *His soul had approached that region where dwell the vast hosts of the dead. He was conscious of, but could not apprehend, their wayward and flickering existence. His own identity was fading out into a grey impalpable world: the solid world itself, which these dead had one time reared and lived in, was dissolving and dwindling* [Joyce 1996: 255].

Фокус-эпифания вводит в интерпретационный канал нечто подобного соприкосновению с вечным, где бренность единит со всем человечеством, ушедшим, уходящим и идущим – в вечности человеческой судьбы.

В гномонности интерпретационной перспективы, например, переосмысляются заголовки текстов «Дублинцев». Просветляется, восстанавливается значение заголовка «Милость Божия». Единение людей лепится («Глина») памятью сердца («Мертвые»), которая воплощается художественным словом («Аравия»). Человек приходит в мир для переживания себя («Встреча») в духовном единении с другими («Сестры»). Отдельные народы, как бы ни были самобытны («Пансион») принадлежат человечеству («Дублинцы»).

Из вышесказанного следует, что эпифаническая модель художественного текста является конструктом, в котором динамикой индивидуально-авторской концепции управляет НЕЧТО как первичная вербализация НЕЧТО ПОДОБНОГО. Первое

макроструктурное кольцо свертывает конвенциональное повествование, вводя константы культуры в зону действия НЕЧТО ПОДОБНОГО и распределяя их по текстовым константам, подобно вагнеровским философемам-лейтмотивам. Во втором макроструктурном кольце потенциал констант культуры осваивается в когнитивных надстройках смысла, где происходит трансформация констант культуры в индивидуально-авторскую концепцию НЕЧТО ПОДОБНОГО-ЗДЕСЬ-СЕЙЧАС. В третьем макроструктурном кольце индивидуально-авторская концепция включается в ассоциативные когнитивные структуры, которые обнаруживаются во всем идиостиле писателя.

Таким образом, закрепленные в языковой культуре константы, культурные (духовные) концепты, перемежаются с индивидуально-авторскими концептами, синтезируясь ЭПИФАНИЧЕСКИМ СОПРИКОСНОВЕНИЕМ. Концентрация неопределенного местоимения something или его аналогов является сигналом когнитивных структур, в которых получает вербальное воплощение индивидуально-авторская концепция.

Динамизм эпифанической модели Джойса предполагает ее саморазвитие, которое проявляется в трансформации гномонности в ризомность. Джойс перестраивает концепцию художественного знака, что приводит к частичному совпадению концептуальных систем автора, текста и читателя. Новаторство Джойса, в полной мере проявившееся в «Финнеганове помине», состоит в ризомном прочтении художественного текста. М. Элман приписывает ризомные характеристики текстам Джойса, например, ризомное сцепление с культурой интертекста [Ellman 2010].

Новаторство эпифанической модели Джойса, ее потенциал для последующих эпох состоит **в переходе к ризомному мышлению**. Это проявляется в отходе от иерархичности повествования, в СОПРИКОСНОВЕНИИ откровением ДЕЙСТВИЯ жизни, НЕ-ДЕЙСТВИЯ смерти, НЕ-ЕДИНЕНИЯ одиночества и ЕДИНЕНИЯ грехопадением человечества, в блуждающих антропоцентрах, в переходах светоцветовой среды и в некоем «между» пространственной одновременности. Линейность сплюснута в гномонности.

Согласно Ж. Делёзу и Ф. Гваттари, ризома не имеет начала и конца, она посередине, «между», интермеццо. Ботаническое корневище ризома, в отличие от дерева, не имеет центра. Внутри ризомы нет иерархичности, но при этом существует взаимосвязь, поскольку любая часть ризомы занимает некое срединное положение в многовекторной системе. В ризоме отсутствует линейность. Ей присуще возобновление из середины, отличающееся разной степенью напряжения благодаря гетерогенной множественности (математическая «вложенность»). «Улисс» Джойса разросся из шестнадцатого рассказа «Дублинцев». Процесс становления Стивена в «Портрете» строится разной степенью напряжения в отдельных главах этого текста. Отсутствие центра компенсируется фокусами-эпифаниями, пересекающими границы отдельных текстов Джойса.

В труде под редакцией Р. Фабера и А.М. Стивенсон ризомность описывается как «соприкосновение (togetherness) множественностью» [Faber, Stephenson 2011: 147]. Важно отметить, что на тексто-стилевой концепт СОПРИКОСНОВЕНИЕ мы вышли, независимо от авторов вышеупомянутой книги, изучая индивидуально-авторскую концепцию во всем каноне Джойса [Фоменко 2004].

Если соглашаться с тем, что многоформная реальность кристаллизуется собственной множественностью [Faber, Stephenson 2011: 148], тогда отрицается переход от одного к другому. Действительно, «нечто подобное» ищется изнутри в повороте конвенционального, ожидаемого события к неконвенциональной «нежданной» встрече, интерпретируемой в фокусе-эпифании по ключам, данным текстом. У Джойса наблюдаются такие черты ризомности, как **возвращение**

повторением, отказ от иерархии, гибридность, ризомное соединение ассоциативных сетей.

Ризомным является пространство второго макроструктурного кольца. Построение текста надстройками смысла уводит от центра. Что касается фокуса-эпифании, то в нём возможен плюрализм интерпретаций и, следовательно, тоже нет центра. В «Помине» любая история дается выборочно, обрастает деталями постепенно, она не столько повествуется, сколько подводится к фокусу-эпифании, чтобы затем погрузиться в новый виток эпифанизации, войти в новый фокус-эпифанию и так, в принципе, до бесконечности, до исчерпанности истории как таковой.

Например, ризомность присуща блуждающим антропоцентрам: персонажи не только переходят из одного текста в другой, но и включаются в антропоцентрическую интертекстуальность художественного дискурса. Комментируя выбор имени для миссис Синико в «Несчастном случае» Джойса, М. Лове-Эванс предполагает, что имя Эмили составлено именем «Эмма» (ассоциации с Эммой Бовари и другим персонажем Джойса, Эммой Клери) и суффиксом -ly [Lowe-Evans 1995: 397]. В «Аравии» рассказчик влюбляется в сестру Мэнгана. Ирландский поэт Мэнган был известен тем, что приписывал себе переводы с арабского языка, которым не владел [Raglianti 1998:289]. В девичьей фамилии миссис Кирни из «Матери» М. Гарнир прочитывает матрицу, в которой выделяются прародительница Ева и название города Дублин (фамилия Devlin = Eve, Dublin) [Garnier 1997: 239]. Боб Доран из «Пансиона» носит фамилию, которая по-ирландски означает «изгнанник»; но ему не удастся «изгнать» себя из семейства Муни (известная в Дублине фамилия пекарей и виноделов) [Torchiana 1986: 25]. У Брета Харта есть рассказ «Габриель Конрой», имя и фамилия которого заимствуются для главного персонажа «Мертвых» [Burgess 1973: 126]. В христианской традиции Габриель изображается с лилией в руках, что, по-видимому, имел в виду Джойс, назвавший девушку, встречавшую гостей, именем Лили.

В «Помине» Анна Ливия персонализуется в цветоцветовой среде: 1) прилагательное *livid*, заимствованное из латыни (*lividus*), указывает на лиловато-серый оттенок: *My lips went livid...* [Joyce 2000: 626]; 2) прилагательное *blue*, обозначающее водную стихию: *My great blue bedroom...* [Joyce 2000: 627]; 3) прилагательное *auburn*, передающее цвет волос Анны Ливии: *granny-stream Auborne, an auburn mayde, sweetsome auburn*; 4) прилагательное *коричневый*, ее же волосы (*her hair's as brown as ever it was*); 5) прилагательное *черный* (*annablack water*) отсылает к популярным названиям ирландских рек (*Black water*); 6) прилагательное *белый*, которое часто используется в персонализации Исси (*white shoulders of Finnuala* – ирландская лексема *Finnuala* дублирует *white shoulders*); 7) иноязычное цветообозначение (*the most beautiful of woman, of the veilch veilchen ceilde* [Joyce 2000:403]); 8) глагол *dapple*: *the delidale dappling night* [Joyce 2000: 7]; 9) существительное «изумруд», один из редких случаев цветоцветовой персонализации в ирландском топосе: *Houri of the coast of emerald* [Joyce 2000: 68]; 10) наряд Анны Ливии в виде радуги: *By that Vale Vowdose's lucyalac, the reignbeau's heavenarches arranged orranged her* [Joyce 2000: 203].

Вместе с тем у Джойса модель смешанная, так как вариативность и соединение ассоциативных сетей конструируется и подчиняется структуре, что не свойственно ризомности. Подобно дереву, повествование присутствует в свернутом виде, оно может быть выведено читателем из опыта прочтения других текстов с развернутой иерархической структурой. Развернутое повествование уходит в подтекст, имплицитно. От него остается «событие» с «подготовкой» и «сценой», которое в вариативной сети начинает терять свое основание, расплывается, расходится векторами от заданной точки. Подобное, вдруг, кажется иным, а иное, меняя вектор, начинает напоминать подобное.

Подведем итог. Эпифаническая модель Джойса проходит развитие от гномонного к ризомному языкосознанию. Новаторским является шаг, сделанный Джойсом к **ризомному художественному мышлению**. В «Помине» Джойс заменил повествовательную иерархию ризомными сетями, наполнив их множественным потоком сознания в разнообразии форм, свернув повествование в слово-изоглоссу. Эпифаническая модель Джойса делает читателя частью художественного дискурса. Для эпифанической модели художественный дискурс является неделимым целым, в котором происходит коллективное движение творцов в диалоге друг с другом и идеальным читателем. В эпифанической модели паутина событий-смыслов движется сквозь художественный дискурс в поисках эпифанического откровения СОПРИКОСНОВЕНИЕМ душевных переживаний, настроенных на одну волну авторского и читательского сознаний.

Литература

- БУЛГАКОВ С.Н. Свет не вечерний: Созерцание и умозрения. М.: Республика, 1994.
- ГАЗАЛЕ М. Гномон: От фараонов до фракталов. Москва-Ижевск: Институт компьютерных исследований, 2002.
- ДЕЛЁЗ Ж. Логика смысла. Екатеринбург: Деловая книга, 1998.
- КРУШЕВСКИЙ Н.В. Очерк науки о языке // Известия и ученые записки Императорского Казанского университета. Казань, 1883. Т. 19.
- МАМАРДАШВИЛИ М.К., ПЯТИГОРСКИЙ А.М. Символ и сознание, метафизические рассуждения о сознании, символе и языке. М.: Языки русской культуры, 1997.
- ПАРАНИНА Г.Н. Свет в лабиринте: время, пространство, информация. СПб: Астерион, 2010.
- ФОМЕНКО Е.Г. Типологическое в идиостиле Джеймса Джойса. Запорожье: ЗГУ, 2004.
- BLOOM H. (Ed.). James Joyce's Dubliners. Philadelphia: Chelsea House, 1988.
- BURGESS A.. Joycesprick: An Introduction to the language of James Joyce. L.: Andre Deutsch, 1973.
- EIDE M. Ethical Joyce. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- ELLMAN M. The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud. NY: Cambridge University Press, 2010.
- FABER R., STEVENSIN A.M. (Eds.). Secrets of becoming: Negotiating Whitehead, Deleuze, and Butler. NY: Fordham University Press, 2011.
- GARNIER M.D. From paralysis to para-life: another reading of "A Mother", In M. Power and U. Schneider (Eds.). Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1997 (p. 231-246).
- JOYCE J. Finnegans Wake. L.: Penguin, 2000.
- JOYCE J. Dubliners. L.: Penguin, 1996.
- JOYCE J. Ulysses. – L.: Everyman's Library, 1992.
- LOWE-EVANS M. Who killed Mrs. Sinico? // Studies in short fiction: special Dubliners number, 1995, 32 (3): 395-402.
- RAGLIANTI V. From heaven to earth: of love and angel Woman in Dante's "Vita Nova" and Joyce's "Araby". In C. Hart et al (Eds.). Images of Joyce. Vol. 1. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1998 (p. 286-290).
- SENN F. Inductive Scrutinies: Focus on Joyce. Dublin: The Lilliput Press MCMXCV, 1995.
- SULLIVAN J.C. Joyce's use of colors: Finnegans Wake and the earlier works. L.: Research Press, 1985.
- TORCHIANA.T. Backgrounds for Joyce's Dubliners. Boston: Allen and Unwin, 1986.

Abstract

James Joyce develops his epiphanic model in the direction from gnomon-like to rhizomic fictional thinking, which is marked by the broken narrative hierarchy, multiple rhizomic networks, and words-idioglosses. Rhizomic reading makes the reader part of the literary discourse in which decentralized consciousness moves through the revelations of Joyce's language.