

А. В. Горина

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ КАТЕГОРИИ ВРЕМЕНИ
НА ФОНЕТИЧЕСКОМ И МОРФОЛОГИЧЕСКОМ УРОВНЯХ ЯЗЫКА
(на материале романа У. Голдинга «Свободное падение»)**

Работа представлена кафедрой английской филологии

Кубанского государственного университета.

Научный руководитель — доктор филологических наук, профессор В. И. Тхорик

Статья посвящена анализу категории времени как текстообразующей лингвистической составляющей художественного произведения. В ней используется комплексный подход к изучению философской категории времени через призму лингвостилистического и литературоведческого анализа. Рассматривая вышеупомянутую категорию на фонетическом и морфологическом уровнях языка, возможным становится выявление интерпретационных решений на уровне декодирования.

Ключевые слова: *импликация, импликационный смысл, темпоральный план, местоимение, стилистический прием, ономапоея, паронимазия, персонификация.*

A. Gorina

**LINGUOSTYLISTIC ANALYSIS OF THE TIME CATEGORY
ON THE PHONETIC AND MORPHOLOGICAL LANGUAGE LEVELS
(based on the novel “Free Fall” by W. Golding)**

The article is devoted to the analysis of the category of time as a text-forming linguistic component of a literary work. Complex approach to the studies of the philosophical category of time from the point of view of linguistic-stylistic and literary analysis is applied. Examining the above mentioned category on the phonetic and morphological language levels, it becomes possible to reveal interpretation variants on the level of decoding.

Key words: *implication, implication meaning, temporal plane, pronoun, stylistic device, onomatopoeia, paronomasia, personification.*

Роман У. Голдинга наиболее психологически тонко, последовательно и тщательно описывает тему самопознания и нравственного выбора. Для более глубокого понимания истинного замысла автора и его позиции по отношению к этическому развитию главного героя категория времени, столь активно упоминаемая автором и выполняющая роль определяющего фактора в жизни главного героя, представляет для нас наибольший интерес.

Как любому художественному тексту, роману У. Голдинга присуща неполнота отображения. Она является неперменным свойством искусства и требует от читателя самостоятельного восполнения недоговоренного. Информация в тексте, соответственно, подразделяется на эксплицитную и имплицитную.

По элементам образов, контрастов, аналогий, выраженным вербально, читатель восстанавливает подразумеваемое. Предложенная автором модель мира при этом неизбежно несколько видоизменяется в соответствии с личностью читателя, который синтезирует то, что находит в тексте, со своим личным опытом. Типы организации контекста с имплицитной информацией объединяют общим термином «импликация» [1, с. 147].

Импликация в широком смысле подразумевает наличие в тексте вербально не выраженных, но угадываемых читателем смыслов. Текстовая импликация передает не только предметно-логическую информацию, но и информацию второго рода, прагматическую, т. е. субъективно-оценочную, эмоциональную и

эстетическую. Для нашего исследования целевой установкой является выявление импликационных смыслов для создания общего образа произведения на материале анализа категории времени, и как текстообразующего элемента в структуре текста романа, и как самостоятельно фигурирующего понятия, ключевого в определении жизненной позиции главного героя. Две противоположные по своей сути, но взаимосвязанные по принципу активности использования тенденции – усиление эксплицитности и тенденция компрессии информации и суггестивности, способствующая сотворчеству адресата наряду с автором через экспрессивность и авторское эстетическое воздействие, являются определяющими факторами при языковой репрезентации категории времени. Поэтому в основе языковой репрезентации вышеупомянутой категории лежат приемы и средства самых разных языковых уровней, среди которых интерес для нас представляют фонетический и морфологический уровни.

Фонетический уровень. Каждое литературно-художественное произведение, как поэтическое, так и прозаическое, есть произведение речевое, а следовательно, представляет некоторую звуковую последовательность, из которой возникает последовательность слов, фраз, предложений и далее все сообщение. Для того чтобы быть эстетически действенной, звуковая сторона произведения должна чем-то выделяться и обращать на себя внимание. Хотя провести грань между эстетически действенными и выдвинутыми элементами текста и эстетически нейтральными весьма трудно, и в подлинно художественном произведении действительны все его элементы.

Как отмечает И. В. Арнольд, существуют «исполнительские и авторские фонетические стилистические средства» [1, с. 275]. Для нас интересны последние, поскольку они придают экспрессивность языку художественного произведения и усиливают его эмоциональное восприятие. Их совокупность, соответствующую настроению сообщения фонетическую организацию принято называть инструментальной. Важную роль в создании корректной

инструментовки играют такие стилистические фонетические приемы, как аллитерация, ассонанс, консонанс, обратная рифма, парарифма, параномазия, звуковые повторы (эвфонические и метрические), ономотопея.

Так, при описании внешности и поведения постояльца в доме главного героя романа Сэмми Маунтджоя автор сравнивает его с часами, используя при этом прием ономотопеи (звукоподражания): «*But even more remarkable was his breathing, quick as a bird's and noisy, in out, in out, in out, all the time, tick tick tick...*», «*...I could hear him up there, through the single deal boards, tick tick tick*» [2, p. 24]. Переход из семантического поля «человек» в поле «время» (→ «часы») осуществляется путем сравнения и уподобления.

Целая веха в жизни главного героя посвящена периоду знакомства и зарождения романтических чувств к Беатрис Айфор. История любви героев заканчивается трагическим образом именно для мисс Айфор, которая впоследствии попадает в приют для умалишенных. Образ Беатрис Айфор, ее непроизвольное мочеиспускание при встрече с Маунтджоем главный герой сравнивает с психически неуравновешенной девочкой из детских воспоминаний, страдающей палифразией, не сумевшей вспомнить свое имя:

«*The nice lady guessed. She was helping too.*

“*Meggie? Marjorie? Millicent?*”

<...>

“*May? Mary?*”

“*Margaret? Mable?*”

Minnie pissed on the floor and the nice lady's shoes» [2, p. 35] – в школе (детские воспоминания).

«*The smell of the foul nursery rose from my shoes. Maisie, Millicent, Mary?*» [2, p. 245] – в доме для умалишенных. Замена вопросительных знаков на запятые (в данном случае – графический стилистический прием) при перечислении имен также свидетельствует о безнадежности психического состояния Беатрис, перехода из пространства психологического равновесия в беспмятство. Она была «и Мейси, и Миллицент, и Мэри» одновременно. Использованный прием аллитерации со звуком [m], заключающийся в повторе данного согласного зву-

ка в начале близкорасположенных ударных слогов, вкуче с параномазией — близостью звучания контекстуально связанных слов — создает фонетическую группировку, акцентирующую внимание читателя на состоявшемся переходе Беатрис из «плоскости» психологического равновесия в «плоскость» беспомощности. Указанные фонетические приемы осуществляют также и мгновенную связь двух темпоральных планов — периода детства главной героини с ее нынешним состоянием двадцать лет спустя.

Морфологический уровень. Стилистическая функция в романе реализуется на данном уровне довольно активно. На уровне морфологии целесообразным кажется рассмотрение свойственных английскому языку морфологических противопоставлений, грамматических категорий и способов их выражения, включая и функционирующую параллельно с синтетическими формами систему сочетаний служебных слов с полнозначными при создании необходимых темпоральных и локальных пластов.

При описании двух временных стихий, настоящего и прошлого, автор умышленно делает описание линейности времени как примитивную смену незначительных эпизодов, прибегая к использованию «элементарных» слов, таких как указательные местоимения *this, that, those*, числительного *three*, предлогов *of, out, apart* и союзов *than, or, and*. «*The other is a memory, a sense of shuffle fold and coil, of that day nearer than that because more important, of that event mirroring this, or those three set apart, exceptional and out of the straight line altogether*» [2, p. 6].

Активное использование личных местоимений, и в частности местоимения *I*, свидетельствует о внутренних переживаниях, душевном дискомфорте или, наоборот, удовлетворении и радости, что является отражением психологического пространства героя. В случае с нашим героем желание разобраться в причинах своего нравственного падения постоянно толкает его в прошлое, в детство. В самом начале произведения он еще говорит о себе в первом лице: «*I remember one such experience. I was very small and I was sitting on the stone. <...> I had bathed and drunk and now I was sitting on the warm*

stone edge. <...> I was overcome by a new knowledge. I could take whichever I would of these paths» [2, p. 5]. Но чем больше он углубляется в самоанализ, тем больше он абстрагируется от самого себя, используя при этом уже местоимение 3-го лица: «*That, then, is all the infant Samuel I can remember. He trailed no clouds of glory. He was spirit and beauty proof. He was hard as nails and gave better than he got*» [2, p. 77]. Транспозиция (в данном примере) осуществляется как перенос одного местоимения в сферу действия другого местоимения.

Главный герой с детства испытывает страх темноты. Это чувство серьезно обостряется у него в период проживания в доме священника Штопачема. Боязнь темноты в сознании Маунтджоя значительно прогрессирует и достигает своего апогея в камере предварительного содержания в нацистском лагере. Но еще в доме священника герой размышляет о причинах своей фобии, используя местоимение «*she*» о темноте (согласно контексту в объектном падеже «*her*»), вместо неопределенного «*it*», что реализуется в приеме персонификации: «*Then later, when I saw her first there was perhaps still time; but no one told me, no one knew what we might see and how easily we might lose the faculty*» [2, p. 154].

Но и это дисфункция сознания неразрывно связана с «ощущением времени» героем. Все преобразования, происходящие как в реальной жизни, так и в ирреальном мире его сознательного и бессознательного, подчинены идее времени, идут с ним рука об руку. Этому свидетельствует резкий переход в повествовании от размышлений философского характера в форме внутреннего монолога к темпоральному пласту прошлого, реализуемый в форме анахронии. Сразу же после вышеупомянутого предложения идет: «*The verger stepped in, opened me up with one blow of his hand*» [2, p. 154].

Таким образом, рассмотренный корпус примеров в их лингвостилистическом единстве позволяет наиболее детально воссоздать ментальный образ категории времени, занимающую одну из ключевых позиций в романе «Свободное падение» как на уровне организации текста, так и на интерпретационном уровне декодирования.

ЯЗЫКОЗНАНИЕ

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арнольд И. В.* Стилистика. Современный английский язык: Учебник для вузов. 4-е изд., испр. и доп. М.: Флинта: Наука, 2002. 384 с.
2. *Golding W.* Free Fall. Harvest Book. New York. 2004. 254 p.