

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**
(Н И У « Б е л Г У »)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ

ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ

Кафедра английского языка и методики преподавания

**РЕАЛИЗАЦИЯ ГРАММАТИЧЕСКОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ВРЕМЕНИ В РОМАНЕ ДЖОНА ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»**

Выпускная квалификационная работа
обучающегося по направлению подготовки
44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык (первый, второй)
очной формы обучения, группы 02051204
Морозовой Валерии Анатольевны

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент
Лагоденко Ж.М.

БЕЛГОРОД 2017

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования грамматического и художественного времени	6
1.1. Понятие, формы и особенности художественного времени	6
1.2. Объективное и перцептуальное время как важные понятия в понимании художественного времени	16
1.3. Грамматическое время как способ выражения художественного времени.....	19
1.4. Особенности представления художественного времени в постмодернистском произведении.....	22
Выводы по ГЛАВЕ I	27
ГЛАВА II. Специфика реализации художественного и грамматического времени в постмодернистском романе Джона Фаулза «Коллекционер»	29
2.1. Организация времени в романе Джона Фаулза «Коллекционер»	29
2.2. Пересечение времени персонажей, читателя и автора в романе Джона Фаулза «Коллекционер»	34
2.3. Постмодернистские маркеры времени в романе Джона Фаулза «Коллекционер»	46
Выводы по ГЛАВЕ II	55
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	57
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	60
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ	64
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	65

ВВЕДЕНИЕ

На протяжении веков представителями различных областей научного знания осуществлялись попытки осмыслить время, описать его свойства, провести их анализ, определить единицы измерения времени. Понятие времени обширно и разнопланово. В результате, оно стало изучаться различными отраслями науки, такими как философия, психология, культура, история и, конечно, лингвистика. Время в языке каждой науки обладает конкретными категориальными признаками и свойствами.

Существование художественной действительности невозможно вне временных отношений. Интерес к проблеме художественного времени в языке возник еще в начале XX века. В рамках развития как отечественной, так и зарубежной литературы появляется все больше новых произведений и, чтобы научиться различать специфику каждого из них, необходимо понимать, как реализуется и воспринимается время отдельным автором.

Художественное время является неотъемлемым элементом художественного отражения мира, формой существования сюжета, категорией развития действия, и, самое главное, особым способом выражения замысла автора в произведении.

Особое значение для художественного времени имеет его взаимосвязь и взаимодействие с грамматическим временем. От соотношенности и функционирования глагольных форм зависит преобладание статики или динамики в тексте, убыстрение или замедление времени, их последовательность определяет переход от одной ситуации к другой, а, следовательно, происходит движение времени.

Актуальность исследования связана, прежде всего, с тем, что категория времени имеет все большее значение в современном понимании мира, а особенно и в его отражении в литературе. В течение нескольких лет

ученые занялись более детальным изучением категории художественного благодаря развитию когнитивной парадигмы знания в лингвистике и взаимодействию гуманитарных наук.

Настоящее исследование посвящено изучению особенностей и способов реализации художественного и грамматического времени в литературном произведении.

Объектом исследования выступают языковые средства выражения художественного времени в постмодернистском романе Джона Фаулза «Коллекционер».

Предметом исследования является постмодернистский роман Джона Фаулза «Коллекционер».

Цель настоящей работы: изучить особенности репрезентации художественного и грамматического времени в постмодернистском романе Джона Фаулза «Коллекционер».

Двигаясь к достижению нашей цели, мы последовательно решали ряд ключевых **задач**, обусловленных предметом и объектом нашей исследовательской работы:

- рассмотреть существующие понятия художественного времени;
- изучить различные виды художественного времени;
- исследовать особенности репрезентации художественного времени;
- выявить взаимосвязь художественного и грамматического времени;
- рассмотреть особенности представления художественного времени в постмодернистском произведении;
- проанализировать и выявить своеобразие авторского выражения художественного и грамматического времени в постмодернистском романе Джона Фаулза «Коллекционер».

Теоретической базой исследования выступают труды таких отечественных и зарубежных исследователей, как М.М. Бахтин, И.Р. Гальперин, О.В. Давыдова, А.Б. Есин, И.П. Иванова, И.П. Ильин,

Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, Н.Д. Тмарченко, З. Я. Тураева, П.А. Флоренский, D.W. Fokkema, S. Freishman, H. Meyerhoff, H. Sweet, T. Todorov.

Материалом исследования послужил постмодернистский роман Джона Фаулза «Коллекционер».

В ходе исследования применялись такие **методы**, как: теоретический (анализ литературы по исследуемой проблеме), эмпирический (сравнительно-сопоставительный анализ и метод сплошной выборки), метод лингвистического анализа (описательный и метод контекстуального анализа).

Апробация работы. В рамках студенческой конференции по итогам научно-исследовательской работы студентов был сделан доклад и опубликована статья по теме: «Средства выражения времени в художественном тексте».

Структура и содержание работы определены составом решаемых проблем и задач. Выпускная квалификационная работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, списка использованных словарей, списка источников фактического материала. В теоретической главе рассматривается понятие художественного времени, его формы, особенности и способы его выражения. Во второй главе, опираясь на теорию, выявляются особенности реализации художественного времени в романе Джона Фаулза «Коллекционер».

ГЛАВА I. Теоретические предпосылки исследования грамматического и художественного времени

1.1. Понятие, формы и особенности художественного времени

Изучением категории художественного времени в разных аспектах занимались такие ученые, как М.М. Бахтин, Д.С. Лихачёв, Ю.М. Лотман, Н.Д. Тмарченко. Существует множество разнообразных работ, в которых исследователи рассматривают и анализируют понятие художественного времени, выделяя разнообразные формы, виды и особенности существования в художественном мире произведения.

Художественное время является одной из главных категорий поэтики, которая обеспечивает целостное восприятие созданной автором картины мира. Это многомерная литературоведческая категория, которая, будучи одной из базовых, подверглась множеству трансформаций и к настоящему времени имеет большое количество толкований и классификаций.

В узком значении под художественным временем понимается один из важных компонентов композиции, который обозначает собственно временной ряд, совокупность и интенсивность событий и происшествий. В литературном произведении время задает темп повествования, который, в свою очередь, характеризует художественные образы этого произведения и отражает точку зрения писателя о мироустройстве, его мировоззрение и мировосприятие (Павельева, 2012: 133).

В широком значении художественное время – это, во-первых, протяжённость событийности в литературном произведении. Вместе с тем это и конкретное социально-историческое время действия, которое определяет структуру жизни любого круга людей в тот или иной период

(Тамарченко, 2004: 110). Во-вторых, художественное время – это реальное, бытовое, биографическое время жизни героев, его длительность и протяжённость. В-третьих, это, безусловно, время повествования, то есть, время рассказывания о происшедшем (Павельева, 2012: 134).

Основой художественной действительности, т.е. мира, созданного художественным воображением, является не прямое отражение объективной действительности (Храпченко, 1973). Время протекания описываемых в тексте событий не соответствует реальному времени, проходящему при чтении текста, – это воображаемое или изображаемое время. «В применении к художественному тексту изображаемое время часто называют художественным временем» (Пелевина, 1980: 110).

По мнению Д.С. Лихачева, художественное время – это неотъемлемый элемент художественного отражения мира, форма существования сюжета, категория развития действия. Моделирование художественной действительности невозможно вне временных отношений. Художественное время – это не взгляд на проблему времени, а само время, как оно воспроизводится и изображается в словесном произведении (Лихачев, 1987: 14).

А.Ю. Стопочева-Мойер называет художественное время отражением отражения, так как оно является одним из проявлений языкового времени и связано с художественным (ненаучным) видением мира, когда одно и то же объективно данное явление оборачивается той или иной стороной в зависимости от авторского субъективизма (Стопочева-Мойер, 2001: 23).

Таким образом, художественное время является наиболее субъективным отражением реального времени. Д.С. Лихачев пишет: «Автор может изобразить короткий или длинный промежуток времени, может заставить время протекать медленно или быстро, может изобразить его протекающим непрерывно или прерывисто, последовательно или непоследовательно (с возвращением назад, с «забеганием» вперед). Он может

изобразить время произведения в тесной связи с историческим временем или в отрыве от него – замкнуто в себе; может изобразить прошлое, настоящее и будущее в различных сочетаниях» (Лихачев, 1967: 214).

Проблема художественного времени была детально исследована отечественными учеными, в частности, З.Я. Тураевой.

З.Я. Тураева пишет, что художественное время – это некое множество индивидуальных времен и установление временных зависимостей между отдельными (частными, индивидуальными) временами. При этом художественное время включает изображение субъектного восприятия времени героем произведения и реконструкцию его временного опыта (Тураева, 1979: 34).

Наконец, художественное время – это сложное пересечение трех порогов восприятия – автора, читателя, персонажей. Рассмотрим каждый порог восприятия более детально:

- время персонажей (индивидуальное, частное, личное время), в состав которого входит: субъективное восприятие времени героем произведения, его биографическое время, время его деятельности;
- время автора, отражающее его концепцию времени, его временную позицию по отношению к изображаемым событиям;
- время читателя – время рационального и чувственно-эмоционального восприятия прочитанного (Тураева, 1979: 65).

В результате рассмотрения нескольких определений, можно сделать вывод, что художественное время является неотъемлемой формой и компонентом существования художественного мира произведения. В связи с этим, оно влияет на структуру произведения и реализуется через сюжетное действие, бытовые детали, исторические реалии, исторических персонажей, а также их речь и внутренний мир. Также художественное время проявляется в хронологии изложения событий, в пространстве, интенсивности развёртывания действия и расположении глав и частей произведения.

Художественное время в произведении имеет условный характер, поскольку образ мира, созданный писателем, всегда в той или иной мере условен (Давыдова, 2003: 45).

Литература богата формами и видами художественного времени. Некоторые исследователи разграничивают понятия художественного и сюжетного времени, считая сюжетное время лишь компонентом времени художественного. Сюжетное время охватывает события, следующие в заданном сюжете временном порядке. Соответственно вторым структурным компонентом художественного времени является время фабульное, то есть время событий, входящих в фабулу. Фабульное время разворачивается в том же направлении, что и действительное время, при этом, не являясь его копией. Таким образом, несовпадение порядка изложения с реальным порядком событий, ввод в текст ретроспективных и проспективных фрагментов, всевозможные скачки во времени являются приемами преобразования фабульного времени в сюжетное (Бахтин, 1975: 234).

Ссылаясь на лекции О.В. Закировой, можно выделить следующие типы времени в произведении:

1) время циклическое – последовательность однотипных событий, жизненных кругов, вращение по кругу, неразличение начала и конца. Это обобщенное время, повторяющееся и непреходящее;

2) время линейное – однонаправленное поступательное движение событий, с идеей начала, конца, развития. Важные признаки времени: неповторимость, конкретность и единичность событий;

3) «разом данное» время – «настоящее», «прошлое» и «будущее» мыслятся как бы разом, одновременно данными сознанию человека и одновременно присутствующими в определенной его действительности (Закирова, 2014: 64).

В своей статье «Внутренний мир художественного произведения» Д.С. Лихачёв разделяет художественное время на «открытое» и «закрытое». Под «открытым» временем подразумевается присутствие таких событий, которые протекают одновременно, выходя за пределы произведения. Под «закрытым» предполагается замкнутость времени, т.е. время излагается только в рамках сюжета, при этом не связывается с реальными событиями и историческим временем.

На сегодняшний день существующие классификации художественного времени подвергаются изменениям. Более подробно мы рассмотрим классификацию, которую предлагает А.К. Павельева. В своей статье «Концепции, свойства и формы художественного времени в литературном произведении» она объединяет основные виды художественного времени в одну классификацию, опираясь на жанр произведения. А.К. Павельева разграничивает фабульно-сюжетное художественное время и раскрывает его характеристики (Павельева, 2012: 143):

Социально-историческое или историческое время отражает процессы, которые протекают в определённом коллективе, обществе, городе, стране в определённое историческое время и характеризует смены эпох, поколений, проецирует крупные события в жизни общества. При этом оно может выражаться прямо или косвенно.

Хроникально-бытовое время подразумевает условное проявление динамики времени, на фоне которого воспроизводится устойчивый уклад жизни персонажей. Такое время не имеет конкретного начала и конца, т.е. жизнь продолжается. Хроникально-бытовое время чаще всего встречается в эпических, иногда драматических произведениях.

Авантюрное или приключенческое время является разновидностью фабульно-сюжетного художественного времени, имеющее начало и конец. При этом время обладает завершённостью и сопрягается с ситуациями испытания, которые имеют «точечный» характер (от испытания к

испытанию). Этот вид художественного времени часто реализуется в сочетании с социально-историческим, кризисным, биографическим и мистическим временем.

Кризисное время сочетается с суточным, т.к. переломные события в жизни героя обычно происходят в течение довольно короткого периода времени: нескольких минут, часов, дней или недель. Это время влияет на темп повествования и определяет такие характеристики, как интенсивность, насыщенность психоэмоциональными переживаниями героя. В этой связи отсутствуют описания действий, событий в художественном тексте. Они заменяются состоянием сна или таким состоянием героя, в котором ярко выражаются кризисные, жизненно важные, решающие мгновения.

Мистическое время, как правило, наполнено сверхъестественными, необъяснимыми, таинственными событиями и персонажами, которые не принадлежат миру людей. Мистическое время в сочетании с мотивом испытания часто переплетается с приключенческим и суточным временем.

Фантастическое время характеризуется нарушением рамок, границ, максимальной условностью времени, пространственными деформациями, присутствием фантастических персонажей и переживанием героем чувств удивления, страха, ужаса. Фантастическим является также выдуманный автором период времени, невозможный, абсурдный с точки зрения героев или читателя, существование которого отвергается всеми законами логики и мироздания.

Под идиллическим временем понимается время не только взаимной вечной любви и крепкой верной дружбы, время счастливого существования, но и время, которое наполнено отрицательными событиями, испытаниями. При этом герой чувствует себя в этот период счастливо и комфортно. Он может изменяться, стареть, слабеть, его жизнь может быть наполнена приключениями, неожиданными и непредсказуемыми поворотами событий, но при этом он будет доволен сложившимися обстоятельствами.

Мифологическое время является временем, которое движется от настоящего к прошлому, т.е. в обратную сторону. Оно характеризуется возможностью вернуть время вспять и выходить в будущее. Мифологическое время нередко сопряжено с мотивами вечности, испытания и расплат кровью за переход в демонический мир.

Биографическое время включает в себя этапы взросления, в процессе которых раскрываются наиболее важные этапы жизни персонажа. Этот вид художественного времени считается наиболее часто употребляемым, т.к. раскрывает характер, рост и развитие человека. Однако биографическое время не всегда является существенным элементом композиции, а часто используется автором как дополнительный компонент временной структуры художественного произведения.

Космическое время связано с представлением о вечности и вселенской истории. Его использование превалирует в художественных произведениях, которые насыщены идеями философии, религии и мифологии. В большинстве случаев космическое время помогает раскрыть мифологическое время.

Календарное время представлено сменой времён года, будней и праздников, оно редко выполняет сюжетобразующую функцию, при этом считается неотделимым компонентом при создании эпических произведений.

Суточное время определяется такими явлениями, как день и ночь, утро и вечер, рассвет и закат, полдень и полночь. Вид времени имеет как традиционное, так и символическое значение.

Бессобытийное время представляет отсутствие каких-либо действий и событий или размеренную и монотонную жизнь. Бессобытийность выражается через описания и лирические отступления.

Рассматривая представленную классификацию, А.К. Павельева утверждает, что такие виды художественного времени, как социально-историческое, хроникально-бытовое, авантюрное, кризисное, мистическое,

фантастическое, идиллическое и мифологическое считаются важными в построении временной структуры произведения, которые выполняют сюжетообразующие, повествовательные функции и помогают охарактеризовать главных персонажей и события в произведении (Павельева, 2012: 144).

При этом биографическое, космическое, календарное, суточное, бессобытийное не только могут создавать временную координату произведения, но и помогают дополнить главные виды сюжетообразующего художественного времени. В первую очередь, это зависит от того, какие цели и задачи ставит перед собой автор (Павельева, 2012: 144).

Если суточное, календарное или историческое время действия не указаны в произведении, следует учитывать длительность пребывания героя в том или ином месте, период времени, понадобившийся персонажу для свершения определённых поступков, момент его появления в пространстве, в котором происходит действие, момент рождения или смерти, мгновения узнавания, встречи взглядами (Николина, 2003: 59).

Сюжетно важным является сравнение или противопоставление прошлого, настоящего и будущего. При этом писатели чаще отдают предпочтение прошлому, в научной фантастике и лирике – будущему (Булаева, 2005: 48).

Литературное произведение может быть построено на одной форме времени, но чаще происходит совмещение разных типов времени, которые могут быть или одинаково важны, или же один вид художественного времени может превалировать и играть ключевую роль в сюжетном действии (Чернейко, 1994: 53).

Разнообразие типов художественного времени, которые выделяют А. Б. Есин, Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман, учитывая характер условности и степень восприятия, а также жанр произведения, не

ограничивается вышеупомянутыми формами. Это виды, наиболее важные по своей роли и функциям в тексте и наиболее часто используемые писателями.

На самом деле, существуют десятки видов, и сотни подвидов художественного времени, свойственных разным жанрам, эпохам, литературным течениям и национальным литературам. Кроме того, можно говорить о специфических индивидуально-авторских формах выражения художественного времени, присущих отдельным произведениям отдельных авторов (Павельева, 2012: 145).

З.Я. Тураева предлагает рассматривать художественное время как особую временную форму, которая характеризуется присущими только ей особенностями, своеобразным переплетением свойств реального, перцептуального и индивидуального времени. Под индивидуальным временем понимается время отдельного объекта, и в художественном произведении каждый персонаж, так же как и каждый объект реальной действительности, имеет свое индивидуальное время (Тураева, 1979: 109).

Сопоставление реального времени и времени художественного обнаруживает их различия. Отличительными признаками художественного времени являются:

- многомерность;
- обратимость;
- прерывность;
- разнонаправленность (Тураева, 1979: 110).

Многомерность связана с тем, что в художественных текстах имеется множество индивидуальных временных систем, кроме того присутствуют перекрещивающиеся или параллельные сюжетные линии и где для определения положения события во времени необходимо несколько точек отсчета. Многомерность художественного времени наиболее наглядно доказывается произведениями, в которых действия развиваются параллельно в нескольких местах в различное время (Тураева, 1979: 110).

Говоря о прерывности, следует понимать, что физическое время не может быть передано в художественном тексте с точностью до секунды, поэтому время в художественных произведениях разбивается на отдельные эпизоды (кадры), ключевые моменты. Художественное время, в отличие от реального времени рукой писателя может быть остановлено (Юрасова, 2008: 14).

Свойство обратимости связано с тем, что время художественное может двигаться в обратном направлении. Известное нам физическое время таким качеством не обладает. Ретроспекция, разрушение временного ряда, смещение последовательности описываемых событий – обычный прием структурной организации сюжета (Лотман, 1998: 152).

Разнонаправленность проявляется в том, что авторское время может влиться (объединиться, вжиться) с описываемым периодом. Кроме этого, в произведении конкретное время и период не указываются, одно время прямо противопоставляется другому. В художественном произведении время может проходить в одном, в нескольких противоположных, а то и в параллельном направлениях. Для художественного времени возможно своеобразное преломление одного из наиболее фундаментальных свойств времени – упорядоченности. Если в реальном мире следствие не может предшествовать причине, то в мире художественном подобный прием изложения широко известен (Тураева, 1979: 111).

Таким образом, категория художественного времени всё ещё находится в процессе развития и трансформации. Это даёт возможность для её непрерывных исследований, для совершенствования и дополнения имеющихся (большой частью устаревших) классификаций форм, свойств и функций художественного времени как самостоятельной категории, так и в её сочетании с художественным пространством. В целом, специфика художественного времени выявляется путем установления отношений, в которых находятся мир художественной действительности и мир реальный.

Основными характеристиками художественного времени являются одномерность или многомерность, единство прерывности и непрерывности, динамичность или статичность, обратимость и разнонаправленность. Все исследователи признают условность художественного времени, его противопоставление времени реальному. Художественное время развивается нелинейно, его структура и функциональные особенности определяются авторским замыслом и спецификой художественного мира создателя текста.

1.2. Объективное и перцептуальное время как важные понятия в понимании художественного времени

В зависимости от характера восприятия времени, З.Я. Тураева считает, что существуют также объективное и перцептуальное время. Объективное время относится к сфере объективно существующего внешнего мира, перцептуальное – к сфере восприятия реальной действительности отдельным человеком (Тураева, 1979: 13).

Так к объективному времени, за которым стоит мир реальных, можно отнести время авторское и читательское. В свою очередь, сюжетное время и время персонажей является временем вымышленного мира.

Многовековой опыт учений о времени включает анализ его свойств. Таким образом, выделяются такие свойства реального времени как:

- одномерность (положение событий на временной оси достаточно одной координаты: указания на расстояние от заданной точки отсчета);
- непрерывность (континуум моментов) означает, что объективное время как форма существования непрерывно, т.к. материя вечна и бесконечна, а, следовательно, она не исчезает и не создается вновь;

- упорядоченность (подразделение событий на более ранние и более поздние);
- необратимость (может развиваться лишь в одном направлении от прошлого к будущему) (Булаева, 2005: 16).

Важно отметить, что вышеперечисленные свойства времени могут быть переосмыслены в связи со стремительным развитием науки и техники и освоением человечеством космического пространства.

Для понимания свойств художественного времени следует учитывать и особенности перцептуального времени. Необходимо отметить, что особенности перцептуального времени имеют значение для понимания природы художественного и грамматического времени.

Как отмечает А.Б. Есин, в перцептуальном или психологическом времени есть своя индивидуальность и субъективность, и в этом смысле относительность. Она заключается в том, что быстрота течения времени при различных условиях у всех людей воспринимается по-разному (Есин, 2003: 444). Таким образом, можно заключить, что время перцептуальное (психологическое) – это время наших внутренних переживаний.

Однако психологическое время не стоит сравнивать с художественным временем. Главное отличие заключается в том, что художественное время не обращается к мыслительной деятельности субъекта, поскольку в рамках художественного времени события не обсуждаются и не оцениваются, а непосредственно переживаются в чувственной форме (Тарасова, 1989: 35).

Если основа объективного времени – объективно существующий мир, то основой перцептуального времени являются наши эмоции, чувства. Так, например, перцептуальное время характеризуется тем, что герой воспринимает обыкновенный ход событий особенно остро, в его восприятии время замедляется или ускоряется, секунда может остановиться и длиться целую вечность или же наоборот – дни, недели, месяцы пролетают как одно

мгновение в разных типах пространства или в зависимости от эмоционально-психологических переживаний персонажа (Чернейко, 1994: 53).

С перцептуальным временем, несомненно, являющимся отражением реального времени, связано наше «чувство» настоящего, прошедшего и будущего, служащее критерием соотнесения событий в интенсивном плане. Прошлое кажется более длительным, если оно богато событиями, в то время как в настоящем наоборот: чем содержательней его заполнение, тем незаметнее протекание. Время ожидания желательного события томительно удлиняется, нежелательного – мучительно сокращается (Лихачев, 1968: 80).

Перцептуальное время так же выражается через приемы ретроспекции и проспекции. Впервые в отечественной лингвистике к проблеме проспекции и ретроспекции обратился И. Р. Гальперин, который определяет их как текстовые категории временного континуума. Категориальным признаком ретроспекции и проспекции являются темпоральные скачки, нарушающие линейную последовательность событий. «Ретроспекция – свойство текста обращаться к ранее сообщённой содержательно-фактуальной информации. Проспекция – свойство текста возбуждать предсказуемость содержательно-фактуальной информации, эксплицитно выраженной в последующих частях текста» (Гальперин, 1980: 44).

Также И. Р. Гальперин разграничивает два понятия: субъективно-читательскую и объективно-авторскую ретроспекцию. Субъективно-читательская ретроспекция является результатом индивидуального творческого восприятия континуума повествования, а объективно-авторская ретроспекция – результатом авторских ссылок на предшествующие части текста (Гальперин, 1980: 45).

Восприятие времени также зависит и от ритмической организации произведения. Время может быть сжатым или растянутым в зависимости от того, насколько оно заполнено событиями и впечатлениями. Чем их больше, тем короче кажется время, когда вспоминаешь о нем; если же время

заполнено мало, оно тянется медленно, но потом кажется, что оно промелькнуло быстро. Таким образом, время является основным средством ритмизации как составляющей художественной формы. Такая ритмизация осуществляется на уровне слов, фраз, деления произведения на части (Чернейко, 1994: 53).

Именно перцептуальное время с его способностью к ускорению или замедлению имеет огромное значение для понимания природы художественного времени.

1.3. Грамматическое время как способ выражения художественного времени

Существует множество работ, которые рассматривают, как отражается время в языке. З.Я. Тураева считает, что время художественное и грамматическое находятся в тесной взаимосвязи, но отождествлять данные понятия не следует, в связи с тем, что время грамматическое не всегда совпадает со временем словесного произведения. Вместе с тем, следует говорить о том, что время грамматическое является одним из главных компонентов создания времени действия сюжета, а также авторского и читательского времени.

Под грамматическим временем подразумевается, прежде всего, выражение временных отношений в рамках видовременной системы глагола. Такая характерная особенность наиболее четко прослеживается в традиционной грамматике И.П. Ивановой, А.И. Смирницкого.

А.И. Смирницкий полагал, что грамматическое время есть такая грамматическая категория, посредством которой так или иначе определяется временное отношение между процессом, обозначенным данной формой

глагола, и моментом данной речи, который выступает в качестве «нуля» на линии времени (Смирницкий, 1959: 32).

Согласно определению И.П. Ивановой под грамматической категорией времени понимается отношение действия к моменту отсчета, которым является условный момент речи (Иванова, 1981: 52).

При этом следует отметить, что в своих работах авторы сосредотачивают внимание только на структурно-формальном описании и систематизации грамматических форм. Для отражения временных связей в явлениях, имеющих место в объективном времени, в большинстве языков мира создаются грамматические системы времен, которые, по мнению А.А. Коневского, выражают не понятия времени и не объективное время в целом, а соотношение явлений друг к другу во времени (Коневский, 1982: 153).

В работах, исследующих грамматическую категорию времени, исходным понятием обычно является момент речи.

В своих трудах в области изучения времени, З.Я. Тураева говорит о различии неязыкового момента речи и языкового, грамматического. Неязыковой момент речи автор рассматривает в качестве определенного момента объективного времени, который находится в постоянном движении и функционирует независимо от нашего сознания. Несмотря на то, что неязыковой реальный момент речи находится вне языка, именно на него ориентируется говорящий в ситуации непосредственного общения. Отражение этого момента в речи является языковым грамматическим моментом речи. Он выражается опосредованно через план выражения и план содержания грамматических глагольных форм времени. Эти формы несут в своем значении и формальном выражении определенное отношение к грамматическому моменту речи (Тураева, 1979: 10).

Говоря о моменте речи для грамматического времени в художественном произведении, становится очевидно, что необходимо

наличие некоторой реляционной точки отсчета. Благодаря этому, в произведении реализуются временные значения глагольных форм: наблюдается разобщенность или неразобщённость относительно точки отсчета, ярко прослеживается «глубина» временной перспективы, которая осуществляется в процессе употребления различных форм времен. Общая величина, которая принимается за точку отсчета, помогает «выравниваться» временным формам. Важно отметить, что в произведениях художественной литературы время всегда условно: автор произвольно выбирает ту точку отсчета, вокруг которой строится повествование (Тураева, 1979: 11).

В качестве компонента текста видовременные формы участвуют в создании художественного времени и выступают по отношению к тексту как строительный материал, в то время как уровень текста выступает по отношению к видовременным формам как область их функционального назначения (Ильиш, 1971: 135).

Таким образом, сопоставляя особенности грамматического и художественного времени, З.Я. Тураева делает вывод о существовании определенной иерархии между ними, где художественное время является категорией более высокого ранга и подчиняет себе грамматическое время как одно из средств своего выражения (Тураева, 1979: 145).

Важно отметить, что в произведениях художественной литературы время всегда условно: автор произвольно выбирает ту точку отсчета, вокруг которой строится повествование. В этом и заключается специфика художественного времени и грамматических средств его выражения (видовременных форм). Она выражается в отсутствии прямой временной соотнесенности с реальным моментом речи автора или читателя видовременных форм, участвующих в создании темпоральной картины мира персонажей, и в наличии опосредованной соотнесенности этих форм с авторским и читательским временем (Штеллинг, 1996: 163).

Это позволяет сделать вывод, что в художественном произведении складываются два принципа – условность, вымышленность создаваемого мира художественного слова и отображение существующей действительности.

1.4. Особенности представления художественного времени в постмодернистском произведении

Восприятие и выражение художественного времени автором тесно связано с тем, какое направление в литературе представляет написанное произведение. Это проявляется в особенностях мироощущения картины мира.

Уже несколько десятилетий на страницах многочисленных изданий ведутся дискуссии о сути феномена постмодернизма: как, когда и при каких условиях он появился. Стараясь найти ответы на вопросы, исследователи не могут сойтись в единстве мнений. Тем не менее, сложились в некоторой степени устойчивые характеристики этого явления, выделился ряд влиятельных теоретиков постмодернизма, накопился соответствующий багаж текстов, в которых анализируется постмодернистская ситуация.

Словарь литературоведческих терминов также указывает на то, что понятие постмодернизм является часто употребляемым за последние несколько лет, но при этом он еще не получил четкого определения. Суть понятия сводится к тому, что это многозначный и многоуровневый, подверженный влиянию национально-исторических, социальных обстоятельств комплекс эстетических, философских, научно-теоретических представлений, обусловленных спецификой мировосприятия, мироощущения

и оценки познавательных возможностей человека, его места и роли в окружающем мире (Книгин, 2006: 102).

Зарождение этого направления в литературе обычно относят приблизительно к концу Второй мировой войны, однако как общественно-эстетический феномен постмодернизм был осознан в западной культуре и отражен как специфическое явление только в начале 1980-х годов. (Книгин, 2006: 102)

Всей своей сутью постмодернизм противостоит реализму. Из этого следует, что постмодернизм, в сущности, означает многомерное теоретическое отражение духовного поворота в самосознании западной цивилизации. Через осмысление всех проблем постмодернизма с необходимостью проходит идея преемственности культурного развития, трактуемая как весьма сложный процесс, прежде всего лишенный линейности. В культурном постмодерне выполняется характерная для XX века смысловая структура множественности. Во всех сферах своего проявления, осмысливая опыт предшествующего развития человечества, возвращаясь к истокам и основаниям, увидеть через прошлое и настоящее то, что должно сформироваться в будущем, и тем самым ищет пути к самоспасению и самосохранению человечества (Ильин, 1998: 200).

Если суммировать признаки постмодернистской художественной парадигмы, свойства, качества, характеристики, выявленные в процессе изучения этого явления исследователями Н.В. Киреевой, И.П. Ильиным, В.А. Кутырёвым, М.Н. Маньковской, то окажется, что постмодернизм обладает определенными особенностями.

Характерной чертой литературы постмодернизма становится так называемая «дефабуализация», под которой понимается, в первую очередь, значительное ослабление роли фабулы в произведении, когда ведущим началом, организующим художественный мир романа, становится не событийный ряд, а его сюжетное преломление в различных, обладающих

самоценностью точках зрения, диалогах, размышлениях (Маньковская, 2000: 203).

Существенную роль в художественной организации текста играет характерный для искусства данного периода принцип «разъединения элементов», в соответствии с которым повествовательное развертывание художественного мира становится «прерывистым», лишенным органичной плавности переходов, выявляет «конструкцию» произведения. Возникает так называемый «роман-монтаж», целое которого открыто смонтировано из разнородных элементов и организовано по принципу «симультанности» (Ильин, 1998: 207).

Следующей характерной чертой постмодернизма является ироничность. Корни такого подхода – в «романтической иронии», то есть в неприятии реального состояния вещей, жизненного уклада, а также в попытке показать примитивность, искусственность, а иногда и бессмысленность идей, кумиров, истин, бытующих в массовом сознании (Кутырев, 1998: 7).

Известно, что постмодернистское творческое сознание проявляется на разнообразных повествовательных уровнях. Внешний уровень – это цитирование, обыгрывание мифов, известных сюжетов, устоявшихся реалий культуры. В постмодерне наблюдается тенденция к синкретизму, слиянию различных видов искусства. Часто природу постмодернизма определяют как синтез игры. Сознательно игровой стиль произведений постмодернизма выражает ненормальность, искусственность царящего в обществе образа жизни. Игра в эпоху постмодернизма становится художественным принципом, который формирует всю структуру художественного повествования. Но постмодернистская система основывается не только на игровом элементе, но и на стилевом факторе, то есть прочитывается в ракурсе усиленного внимания к средствам художественного языка, стиля, системы сравнений (Затонский, 1996: 20).

Постмодернистские произведения ориентированы на создание необычайного впечатления. Это одно из проявлений игры с читателем. Формирование читательской заинтересованности произведением, готовности к неоднократному обращению к тексту заставляет постмодернистов искать новые средства для своей художественной палитры. Тем самым художник пробивается к массовому читателю. Постмодернистские произведения не являются элитарной литературой, они рассчитаны на среднестатистического читателя, живущего в эпоху постмодернизма. В то же время, несмотря на массовость, постмодернизму свойственна определенная ориентированность на культурного читателя (Киреева, 2004: 96).

Для художественного произведения постмодернизма непременно взаимодействие автора, читателя и персонажей. Постмодернистский текст формирует новый тип взаимоотношений между литературой и читателем. Исчезает старый читатель-созерцатель, его место занимает активный читатель, читатель – соавтор текста. Старое однозначное эстетическое восприятие остается атрибутом прошлого, появляется современное многозначное восприятие художественных ценностей (Эко, 1988: 152).

Главным специфическим признаком литературы постмодернизма является интертекстуальность. Следует отметить, что она находится в тесной взаимосвязи с концепцией «смерти автора». Интертекстуальность считается одной из главных черт литературы постмодернизма, а осознанная цитатность является одним из главных приемов постмодернистской поэтики. Через призму интертекстуальности мир предстает как огромный текст, в котором все когда-то уже было сказано, а новое возможно только по принципу калейдоскопа: смешение определенных элементов дает новые комбинации (Курицын, 2000: 15).

Таким образом, центральной идеей постмодернизма является с одной стороны, постижение мира как хаоса, а с другой стороны важной идеей считается идея о свободе. Однако, свобода в понимании постмодернизма и

свобода в понимании человечества существенно различаются. Так, в постмодернизме важную роль играет внутренняя свобода, не выходящая за рамки внутреннего мира личности, а человечество понимает свободу как вседозволенность, возможность делать все, что хочется. Таким образом, свобода превращается в агрессию (Ильин, 1998: 103).

Рассмотрение поэтики постмодернизма является важным в раскрытии вопроса художественного времени произведения. Рассмотрев особенности эпохи постмодернизма, нам необходимо более детально проанализировать роман, рассмотреть при помощи каких языковых средств автор раскрывает время в своем произведении, и понять, как постмодернистские маркеры влияют на специфику протекания художественного времени.

Выводы по ГЛАВЕ I

В результате рассмотрения теоретических основ времени в художественном произведении был сделан ряд выводов.

Категория художественного времени всё ещё находится в процессе развития и трансформации. Это даёт возможность для её непрерывных исследований, для совершенствования и дополнения имеющихся классификаций форм, свойств и функций художественного времени как самостоятельной категории, так и в её сочетании с художественным пространством.

Художественное время есть особая временная форма, специфическое переплетение свойств реального, перцептуального и индивидуального времени. Свойствами художественного времени, отличающими его от всех других форм проявления времени являются обратимость, многомерность, разнонаправленность, прерывность, точнее, единство прерывности и непрерывности, сигнализация признака «статичность» наряду с признаком движение.

Время объективное и перцептуальное являются важными понятиями в рассмотрении художественного времени. Время реальное (объективное) – динамическое, однонаправленное, с необратимым вектором, и перцептуальное (психологическое) – ощущение времени индивидуумом, оценка длительности временных сегментов, которая отличается от человека к человеку.

Грамматическое время находится в тесной взаимосвязи с художественным временем. Оно подразумевает собой систему видовременных форм глагола. В контексте художественного времени важным является то, как оно выражается и пересекается, а также какие функции реализует при раскрытии художественного времени.

Необходимо понимать, как выражается время в произведении с точки зрения автора, читателя и персонажей и какие языковые средства при этом используются.

Выявление маркеров определенной эпохи в художественном произведении позволяет произвести глубокий анализ художественного времени, понять авторский замысел. Характерными особенностями постмодернизма как литературного течения являются интертекстуальность, иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого, многоуровневая организация текста, прием игры, принцип читательского сотворчества, явление «авторской маски».

ГЛАВА II. Специфика реализации художественного и грамматического времени в романе Джона Фаулза «Коллекционер»

2.1. Организация времени в романе Джона Фаулза «Коллекционер»

Для рассмотрения реализации художественного и грамматического времени мы остановились на романе Джона Фаулза «Коллекционер». Выбор данного романа обусловлен двумя причинами: во-первых, выбранное произведение, исходя из его стиля и жанра, можно отнести к романам постмодернизма, которые характеризуются своего рода «психологизацией» времени. Главный принцип заключается в том, чтобы передать сюжетное время так, как ощущает его главный герой. В этом случае перцептуальное время, которое является частью художественного времени становится доминирующим над временем читателя, временем автора, а также объективным временем. Такое выделение перцептуального времени главных персонажей произведения дает возможность автору раскрыть все свойства и возможности художественного времени, а именно, растянуться или сжаться до вневременного характера, приостановиться, вернуться в прошлое или заглянуть в будущее.

Во-вторых, выбор романа связан с самим автором. Джон Фаулз является одним из классиков английской современной литературы и выдающимся представителем постмодернизма. Роман «Коллекционер», который сделал Джона Фаулза успешным и знаменитым, является отправной точкой в его творчестве. Такое внимание к творчеству Фаулза вызвано тем, что автор поднимает вопросы, которые волнуют современного человека: проблема становления личности, противостояние добра и зла, проблема выбора в жизни каждого человека.

Таким образом, постмодернистская организация романа с его особой интерпретацией времени обуславливает его художественное своеобразие. В свою очередь, это позволяет глубже проникнуть в творческий замысел автора, максимально адекватно представить общую картину мира творческого развития в контексте истории, идеологии и закономерностей эволюции литературы его времени.

Действие романа «Коллекционер» разворачивается в Лондоне. Композиционно он состоит из четырех глав, содержание которых условно можно разделить на два периода. В первой части романа повествование ведется от имени Клегга. В этой части рассказывается об его увлеченности девушкой Мирандой Грей, детальном планировании её похищения и его стремлении влюбить ее в себя. Вторая часть представляет собой дневник Миранды, в котором она записывает свои мысли и воспоминания о днях ее заточения.

Используемая автором дневниковая форма позволяет реализовать различные аспекты художественного времени в романе:

- сюжетное время (временная протяженность изображенных действий и их отражение в композиции произведения);
- фабульное время (их реальная последовательность);
- время персонажей;
- время читателя;
- время автора.

Рассмотрим последовательно каждое из них. Композиционное или сюжетное время играет в романе важную роль. События романа четко отнесены к определенному реальному времени. Используя числительные и темпоральные слова, автор указывает на конкретную точку отсчета событий, которая определяет устойчивый уклад жизни главных героев:

That was 1937 (p. 28).

Another time on Saturday off when I went up to the Natural History Museum I came back on the same train (p. 4).

*In one of the **Sunday papers** I saw an advert in capitals in a page of houses for sale (p. 26).*

Косвенные указатели, такие как наименование эпох, упоминание графств, зданий, культурных памятников помогают читателю понять культуру и ее значимость в произведении, проследить связь с прошлым, а именно историческим наследием, в котором жили персонажи, а также их привязку к фактам реального мира:

*I remembered Miranda talking one day about how she liked **Victorian** things, so that did I (p. 151).*

*I bought a map of **Sussex** (p. 27).*

*It was **Hamstead** (p. 39).*

*I looked up the **Slade School of Art** in the telephone directory (p. 21).*

Таким образом, сюжетная линия романа складывается из бытового и социально-исторического времени. Формой конкретизации художественного времени в романе являются определенные «циклические» временные координаты и темпоральные указатели, которые обозначают определенный исторический отрезок. Вслед за этим, можно сделать вывод, что для Джона Фаулза важно показать, как разворачивается частная жизнь героев на фоне определенной исторической эпохи. Герои являются включенными в историческое время, а, следовательно, художественное время в романе «Коллекционер» является «открытым». Автор прибегает к конкретизации времени для того, чтобы обратить внимание читателя на события в романе, указать на настоящие и нерешенные проблемы в реальном мире.

Выбор автором дневниковой формы повествования является непосредственным отражением свойств художественного времени произведения. Роман начинается с описания Клеггом его первых встреч с Мирандой. Такое пересечение сюжетных линий, дает читателю право

предполагать, что индивидуальных времен в произведении уже несколько, а это, в свою очередь, доказывает многомерность художественного времени:

*When **she** was home from her boarding-school **I** used to see her almost every day sometimes, because their house was right opposite the Town Hall Annexe. **She** and her younger sister used to go in and out a lot, often with young men, which of course **I** didn't like (p. 4).*

Следует отметить что, события описываются героями посредством пересечения временных планов. Так, начиная свой рассказ в прошлом, прослеживается точка соприкосновения с настоящим и будущим временем:

*The days we **spent** together, not together exactly, because I always **went** off collecting and he'd sit by his rods, though we always **had** dinner together and the journey there and home, those days (after the ones **I'm** going to say about) are definitely the best I **have** ever **had** (p. 10).*

Такое переплетение времен представляет собой один из наиболее ярких примеров нелинейности в анализируемом романе, а именно, нарушение временной последовательности художественного времени.

Прерывность и обратимость времени в романе проявляется через разбиение произведения на ключевые моменты. Например, когда Клегг нашел дневник Миранды, время со стороны Клегга прерывается и начинается линия изложения уже произошедших событий, но теперь от лица Миранды:

October 14th? It's the seventh night... (p. 222)

Говоря об общей организации времени в произведении, необходимо обратить внимание еще на то, что художественное время в романе напрямую связано с фрагментарностью повествования, которая является отличительной чертой литературы постмодернизма. Фрагментарность лежит в основе композиции и выражается в том, что в романе четко реализуются неравные между собой четыре временные части:

1) похищение главной героини и последствия, описываемые Клеггом;

2) дневник Миранды, который она вела во время пребывания в плену, соответственно все события изложены от ее имени;

3) повествование Клегга с момента болезни Миранды;

4) изложение событий после смерти Миранды.

При этом роману свойственна разнонаправленная временная отнесенность его композиционных частей. На первый взгляд, кажется, что все события строятся на воспоминаниях Миранды и Клегга, и создается ощущение, что все действия имели место в прошлом и никак не связаны с будущим и настоящим. Но с другой стороны, здесь следует обратить внимание на первую и четвертую главы.

Первая глава относится к прошлому, т.к. действия выстраиваются на основе воспоминаний. Последнюю главу можно считать противоположной по данному признаку: планируются новые похищения, и сложно определить, определился ли Клегг с новой жертвой к моменту временной закреплённости первой главы:

I shall put what she wrote and her hair up in the loft in the deed-box which will not be opened till my death, so I don't expect for forty or fifty years. I have not made up my mind about Marian (another M! I heard the supervisor call her name), this time it won't be love, it would just be for the interest of the thing and to compare them and also the other thing, which as I say I would like to go into in more detail and I could teach her how. And the clothes would fit (p. 512).

Благодаря такому структурному расположению глав и их временной спаянности, создается динамика произведения. Временная связанность возникает в ощущении читателя, в то время как произведение должно подойти к логическому концу, оно вдруг неожиданно возвращается в начало, концовка становится началом, подчеркивая циклический характер времени и действия.

Таким образом, четвертая часть не только возвращает нас к началу романа, но и заставляет пережить потенциальную возможность нового

похищения. К тому же, к известному добавится что-то новое, ведь Клегг теперь набрался опыта и готовится действовать более «профессионально»:

Of course I would make it clear from the start who's boss and what I expect (p. 512).

В романе всего два главных героя. Благодаря противопоставлению двух миров персонажей, изложение событий переходит то к одному, то к другому герою. Это способствует развитию динамики сюжета и призывает читателя взглянуть на мир глазами того героя, который в данный момент ведет рассказ. Поэтому нелинейность изложения событий является одной из особенностей художественного времени в этом произведении. Так, например, события второй главы не продолжают рассказ с того момента, где остановился читатель, а наоборот, возвращают его назад и восстанавливают произошедшие события с более позднего момента. События четвертой главы выполняют функцию эпилога, потому что начинаются после слова «конец»:

She was waiting for me down there. I would say we were in love, in the letter to the police. A suicide pact. It would be "The End" (p. 510).

Но, фактически, связкой третьей и четвертой главы является продолжение рассказа Клегга о том, что произошло и, самое главное, что будет происходить после смерти Миранды.

2.2. Пересечение времени персонажей, читателя и автора в романе Джона Фаулза «Коллекционер»

В романе «Коллекционер» время можно условно разделить на объективное и перцептуальное, которое отражается при пересечении триединства восприятия автор-читатель-персонаж. При этом объективное

время складывается из времени автора и читателя, а перцептивное время реализуется через эмоции и чувства персонажей.

Анализ восприятия времени персонажами является одним из главных способов определения и понимания художественного времени в романе. Индивидуальное время героев реализуется несколькими сюжетными линиями: линией Клегга и линией Миранды. В начале произведения сюжетные линии отдельных героев развиваются параллельно, но затем пересекаются, при этом образуя единый композиционный узел. Важной деталью является то, что время герои романа воспринимают по-разному. Это зависит от того, кто является рассказчиком.

Рассмотрим для начала время Клегга. Его сюжетная линия начинается с первой главы романа. Особенность его повествования заключается в том, что Клегг выражает мысли в форме дневниковой записи, используя при этом не типичные дневниковые пометки, а видовременные формы. Формы прошедшего времени занимают преобладающее место в рассказе Клегга. Так, использование времени Past Simple, главной функцией которого является обозначение факта в прошлом и привычное действие в прошлом, характеризует Клегга как человека замкнутого в своем мире. Рассказывая о смерти дяди – одного из самых близких ему по духу людей – все события он принимает как данность, они не вызывают у него эмоциональных переживаний:

*The days we **spent** together, not together exactly, because I always **went** off collecting and he'd sit by his rods, though we always **had** dinner together and the journey there and home, those days (after the ones I'm going to say about) are definitely the best I have ever had. Aunt Annie and Mabel used to despise my butterflies when I **was** a boy, but Uncle Dick would always stick up for me. He always **admired** a good bit of setting. He **felt** the same as I **did** about a new imago and would sit and watch the wings stretch and dry out and the gentle way they try them, and he also let me have room in his shed for my caterpillar jars (p. 10).*

Частое использование конструкции *used to do something* помогает читателю перенестись в прошлое героя, которое позволяет узнать о жизни Клегга, его привычках и пристрастиях. При этом употребление данной конструкции чаще используется в отношении Миранды, когда одним из его излюбленных занятий стало воображать, как он знакомится и находится рядом с ней:

I used to see her almost every day sometimes, because their house was right opposite the Town Hall Annexe. I stood by the window and used to look down over the road over the frosting and sometimes I'd see her. I used to have daydreams about her, I used to think of stories where I met her, did things she admired, married her and all that (p.4).

Можно предположить, что употребление этой конструкции, исходя из ее семантики, дает возможность читателю уже в начале романа предугадать события, которые возможно вскоре произойдут: либо Клегг познакомится с Мирандой, либо оставит попытки за ней следовать. Таким образом, происходит своеобразный скачок в будущее во времени у читателя, преломляя объективное восприятие прошедшего времени.

При этом необходимо отметить, что в повествовании Клегга присутствуют видовременные формы настоящего времени:

*My father was killed driving. I was two. That was in 1937. He was drunk, but Aunt Annie always said it was my mother that drove him to drink. They never told me what really happened, but she went off soon after and left me with Aunt Annie, she only wanted an easy time. ... I was stupid, I went straight and asked Aunt Annie and if there was any covering-up to do, of course she did it. I **don't care** now, if she is still alive, I **don't want** to meet her, **I've got** no interest. Aunt Annie's always said good riddance in so many words, and I **agree** (p. 8).*

But forgetting's not something you do, it happens to you. Only it didn't happen to me (p. 12).

Используя формы времени Present Simple, Клегг дает в настоящем своеобразную оценку своим уже свершившимся действиям. Время в данном случае играет для него важную роль: оно является доказательством правоты всех его действий.

Несмотря на повествование в прошедшем времени, Клегг старается заинтриговать читателя, благодаря забеганию в будущее. Так с помощью конструкции *to be going to do something*, временные рамки для читателя раздвигаются. Такой прием проспекции уже дает возможность читателю творчески мыслить и перемещает ход мысли во времени:

*The days we spent together, not together exactly, because I always went off collecting and he'd sit by his rods, though we always had dinner together and the journey there and home, those days (after the ones **I'm going to say about**) are definitely the best I have ever had (p. 10).*

Соотношение настоящего и будущего с прошедшим временем относительно мало, поэтому индивидуальное время кажется читателю замкнутым и однообразным.

Формы настоящего времени на фоне форм прошедшего в рассказе Клегга выполняют функцию выделения событий и явлений прошлого крупным планом:

*It **was** a nice garden, it runs back to a field which **had** lucerne then, lovely stuff for butterflies. The field **goes** up to a hill (that is north). East there **are** woods on both sides of the road running up from the valley towards Lewes. West there **are** fields. There **is** a farmhouse about three-quarters of a mile away down the hill, the nearest house. South you **have** a fine view, except it was blocked by the front hedge and some trees. Also a good garage (p. 30).*

Воссоздавая непосредственное время воспоминаний главного героя, читатель становится свидетелем описываемой картины, и время сюжета немного замедляется.

Время для Клегга не представляется важным понятием. Его время протекает непрерывно, равномерно и последовательно, о чем свидетельствует преобладание форм прошедшего времени в его рассказе. Такое «сухое» повествование говорит о строго распланированном времени. Но случаются ситуации, которые дают читателю возможность проследить смену его эмоционального состояния через действия, которые выходят за рамки его повседневных событий. Одним из таких дней является попытка похитить Миранду.

В то время, когда Клегг выжидает момент для похищения Миранды, его перцептуальное восприятие времени ярко реализуется через глаголы, называющие медленное перемещение в пространстве, глаголы, обозначающие физические и психические состояния субъекта, а также глаголы со значением чувственного восприятия, таким образом, замедляя описание времени:

*This night I was outside the tube as usual with the van up a side street. It had been a fine day but close; and it came on to thunder and rain. I **was standing** in the doorway of a shop opposite the exit, and I saw her come up the steps just as it **was teeming**. I saw she had no raincoat, only a jumper. Soon she ran round the corner into the main part of the station. I **crossed**, there were a mass of people milling about. She was in a telephone box. Then she came out and instead of going up the hill like she usually did she went along another street. I **followed** her, I thought it was no good, I couldn't understand what she **was doing**. I mean I **felt I was swept on**, like down rapids, I might hit something, I might get through (p. 40).*

Контраст создается благодаря действиям ничего неподозревающей Миранды. Использование форм Past Simple и глаголов, которые указывают на стремительное передвижение в пространстве и мгновенность движения и действия, создают ощущение ускоренного действия у читателя, при этом перцептивное время Миранды остается неизменным (для нее идет все своим ходом):

*She **stopped**, surprised (p. 44).*

*Then she **came out** and instead of going up the hill like she usually did she went along another street (p. 40).*

*Soon she **ran round** the corner into the main part of the station (p. 40).*

*Then she suddenly **shot up** a side road and there was a cinema and she **went in**. I saw what it was, she had rung up where she lived to say it was raining hard and she was going in the cinema to wait for it to clear up (p. 40).*

*Then she **came round** the end of the open back door, and I stood back as if to let her see (p.44).*

Можно сделать вывод, что благодаря такой ритмизации времени на уровне текста, осуществляется динамика текста, при которой время персонажей и время читателя различаются.

Клегг, рассказывая о событиях, иногда забегают вперед, но это не противоречит позиции автора, рассказывающего о прошлом. Поэтому можно утверждать, что в первой, третьей и четвертой главах романа сюжетное время предшествует времени рассказчика.

Повествование и восприятие времени Мирандой кардинально отличается и является ярким противопоставлением времени Клегга.

Сюжетная линия Миранды занимает особое место в организации художественного времени. Исходя из того, что она является пленницей Клегга, а значит находится в замкнутом пространстве, время для главной героини имеет существенную значимость и воспринимается совсем иначе. В своих записях она погружается в прошлое, задумывается о своем будущем после освобождения, боится настоящего. Между временем действия и записью об этом действии лежит совсем короткий промежуток времени. Близкое следование за временем действия придает драматическую напряженность повествованию. При этом Миранда не только описывает ход событий, она размышляет, анализирует и старается дать оценку происходящему. Переплетение временных пластов помогает воспринимать

действительность героини как поток ее сознания. Поэтому художественное время здесь протекает неравномерно. Миранда находится в постоянном напряжении. В связи с этим, время перцептуальное реализуется очень ярко – оно то ускоряется, то замедляется. События, которые происходят во время пребывания в плену, героиня воспринимает как настоящее, поэтому в данном случае сюжетное время соотносится со временем Миранды.

Если внимательно проследить за ее изменяющимися мыслями, чувствами и эмоциями, что, вероятно, по замыслу автора и должен сделать скрупулезный читатель во второй части романа, мы увидим, что настроение Миранды претерпевает изменения. Динамику её настроения можно условно разделить на четыре этапа.

На первой стадии Миранда от страха неизвестности и ожидания насилия приходит к непониманию ситуации. Жалобы на мучительное одиночество и решимость выжить во что бы то ни стало, ожидание разрешения ситуации - все это переживает Миранда. Дневник для нее - средство разобраться в происходящем, нечто вроде протокола событий. В этой связи, использование повторяющихся предложений (анафоры) и большого количества номинативных предложений (эллипсиса) в речи Миранды представляют в тексте план настоящего:

If only they knew. If only they knew.

Share the outrage.

So now I'm trying to tell it to this pad he bought me this morning. His kindness.

Calmly.

Try try try to escape.

It's all I think of.

A strange thing. He fascinates me. I feel the deepest contempt and loathing for him, I can't stand this room, everybody will be wild with worry. I can sense their wild worry (p. 222).

Можно сделать вывод, что время для героини протекает прерывисто и непоследовательно. Находясь в тяжелом психологическом напряжении, время для Миранды останавливается и растягивается:

Seven days ago. It seems like seven weeks (p. 226).

Использование форм настоящего времени общего вида актуализирует признак «перцептивности» повествования. Восприятие времени персонажем и читателем совпадают, следовательно, читатель представляет события, которые Миранда воспринимает непосредственно в момент их протекания, и, тем самым, читатель связывается с конкретным чувственным опытом индивида как источника информации.

На втором этапе после нескольких неудавшихся попыток к бегству Миранда приходит к выводу, что имеет дело не с неуравновешенным несчастным человеком, а с коллекционером, который от бабочек перешел к людям. Миранда начинает испытывать к похитителю презрение и ненависть.

Время для Миранды становится ценным ресурсом. Стараясь придумать план побега, она понимает значимость каждой минуты и пытается воспринимать время адекватно его протеканию:

I feel depressed. Sleepless. I must, must, must escape (p. 284).

I must must must escape (p. 316).

I'll never escape. It drives me mad. I must must must do something (p. 444).

В данном случае многократный повтор модального глагола *must* в дневнике Миранды приобретает особую стилистическую значимость.

Многократно повторяя модальный глагол *must*, Миранда передает свое отношение к происходящему: старается себя успокоить, понимая, что каждая минута имеет значение и торопить события нельзя. При этом у читателя создается атмосфера напряженности и время для него начинает ускоряться.

Со временем Миранда начинает осознавать всю серьезность и безысходность ситуации, и в этой части дневник для нее играет роль

отвлекающей терапии. В нем все большую часть занимают воспоминания и анализ жизни на свободе, отношений с Ч. В.

Исходя из роли дневника на данном этапе, время Миранды уже приобретает иную форму: преобладают формы прошедшего времени, а на смену номинативным предложениям приходят простые, составные и сложноподчиненные предложения:

The way he walked. Very self-contained, not loosely. Such a nice old pilot-coat. He said hardly anything, I knew he really didn't want to be with us (with Caroline) but he'd caught us up; he can't have spotted from behind who we were, he was obviously going the same way. And perhaps (I'm being vain) it was something that happened when Caroline was going on in her silly woman-of-advanced-ideas way—just a look between us. I knew he was irritated and he knew I was ashamed. So he went round Kenwood with us and Caroline showed off (p. 288).

При этом употребление форм настоящего времени в ее воспоминаниях о Ч.В. говорит о том, что в подземелье мир Ч. В. кажется ей особенно реальным и живым.

I've been mainly thinking about G.P. In his world, not this one here. I remembered so much. I would have liked to write it all down. I gorged myself on memories. This world makes that world seem so real, so living, so beautiful (p. 276).

На третьем этапе поведение Миранды уже воспринимается как истерическое. Сначала она льстит Клеггу, при этом, чувствуя, что начинает вести себя так, как хочет этого он, затем, испытывая муки совести, издевается над Калибаном:

*I felt sorry for Caliban this evening. He will suffer when I am gone. There will be nothing left. He'll be alone with all his sex neurosis and his class neurosis and his uselessness and his emptiness. He's asked for it. I'm not really sorry. But I'm not absolutely **unsorry** (p. 376).*

В данном случае, плеоназм помогает прочувствовать эмоциональное состояние Миранды, ее нарастающее отвращение к Калибану и желание сбежать от него. Иногда, устав от одиночества, Миранда становится заложником своих чувств и стремится к обществу Клегга:

Ridiculous. I wanted him to come. I often want him to come. I'm as lonely as that (p. 402).

Миранде становится физически плохо находиться под землей, а из разговора с Клеггом она осознает, что ее заключение будет пожизненным:

C. (he suddenly burst out with it) You don't know what you are. You're everything. I got nothing if you go.

(And there was a great silence.)(p. 472).

Дневник наполняется результатами длительного анализа впечатлений вольной жизни - философскими размышлениями, глубокими оценками самоанализа:

I think and think down here. I understand things I haven't really thought about before (p. 270).

Two things. M. I've never really thought of M objectively before, as another person. She's always been my mother I've hated or been ashamed of. Yet of all the lame ducks I've met or heard of, she's the lamest. I've never given her enough sympathy. Because I haven't felt so sorry for her for years. I've always excused myself—I've said, I'm kind and tolerant with everyone else, she's the one person I can't be like that with, and there has to be an exception to the general rule. So it doesn't matter (p. 270).

Формы настоящего времени связаны прежде всего с субъективным психологическим временем Миранды, ее эмоциональной сферой, их использование усложняет образ времени. Воссоздание событий и фактов прошлого, привязка их к настоящему времени создают вновь непосредственно переживаемые Мирандой события. Цепь форм настоящего

времени не только максимально приближает события прошедшего, но и передает субъективное ощущение времени, воссоздает его ритм.

На последнем четвертом этапе Миранда понимает, что выхода нет. Ее философские и логические построения разбились о реального Клегга – Калибана. Она впадает в отчаяние, переходя от философствования о жизни и себе к отрывкам мыслей, чувств и описаний:

Oh my God my God I could kill myself.

He's going to kill me with despair.

I'm still down here. He never meant it (p. 474).

He's always abused me. From the very beginning. That story about the dog. He uses my heart. Then turns and tramples on it.

He hates me, he wants to defile me and break me and destroy me. He wants me to hate myself so much that I destroy myself (p. 476).

Цельность переживаний утрачивается, Миранда теряет последние силы и способность к действию. Она теряет счет времени и полностью уходит от действительности:

Dream. Extraordinary.

Walking in the Ash Grove at L. I look up through the trees. I see an aeroplane in the blue sky. I know it will crash. Later I see where it has crashed. I am frightened to go on. A girl walks towards me. Minny? I can't see. She is in peculiar Greek clothes—drapery. White. In sunshine through the still trees. Seems to know me but I do not know her (not Minny). Never close. I want to be close. With her. I wake up (p. 480).

Номинативные предложения, переплетение форм настоящего, будущего и прошедшего, а также переход к описанию – замедляют перцептивное время Миранды. В последнем обращении к Ч. В. у Миранды прослеживается уход от реальности:

I won't die I won't die.

Dear dear G.P . . . this

Oh God oh God do not let me die.

God do not let me die.

Do not let me die (p. 482).

Поток сознания и мыслей Миранды прослеживается благодаря отсутствию знаков препинания, тем самым её время уходит в бесконечность.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что роману «Коллекционер» свойственна особая временная отнесенность композиционных частей романа. Фаулз изображает художественное время таким, каким его воспринимают персонажи, Клегг и Миранда.

На основе проанализированных в данном параграфе примеров, можно сделать вывод о специфике грамматического времени в романе. Приемы ретроспекции и проекции являются преобладающими характеристиками в раскрытии перцептуального времени героев. Прием ретроспекции у Клегга выражается через время Past Simple, выполняя сюжетобразующую функцию. В первой, третьей и четвертой частях сюжетное время предшествует времени повествователя, при этом художественное время протекает равномерно, последовательно. Использование форм настоящего времени Present Simple, Present Continuous и Present Perfect не вызывает ломки единой однонаправленной хронологической линии, при этом их функцией в основном является описательная, которая придаёт повествованию характер статичности. Прием проекции в повествовании Клегга реализуется посредством употребления Future Simple и конструкции *to be going to do something, used to do something*, способствуя развитию событийной последовательности художественного времени, а также формированию у читателя представления о неизбежном осуществлении событий.

Грамматическое время, которое лежит в основе времени Миранды, выполняет другие функции. Так, Present Simple в данном случае является главным компонентом образования сюжета. Поэтому время повествователя

соответствует сюжетному времени только во второй части романа (художественное время здесь протекает прерывисто, неравномерно).

Находясь в замкнутом пространстве, перцептуальное время раскрывается с помощью переплетения трех временных планов: настоящего, прошедшего и будущего. Так, использование Present Simple в сочетании Past Simple позволяет свободно двигаться в прошлом своего героя, перенося повествование из одного места и времени в другое. Прием проспекции реализуется, когда Миранда представляет себя на свободе. Оно также представляется через формы будущего времени и обилие конструкций сослагательного наклонения.

2.3. Постмодернистские маркеры времени в романе Джона Фаулза «Коллекционер»

Анализируя характерные особенности реализации художественного времени в контексте постмодернизма, необходимо определить отправную точку сюжета.

Если расположить все события последовательно, то можно проследить, что все они начинаются в тот момент, когда Клегг видит Миранду в первый раз, а заканчиваются после ее смерти. При этом свой рассказ главный герой начинает только через некоторое время после гибели Миранды:

The days passed, it is now three weeks since all that (p. 512).

В заключительной части романа Клегг возвращается к отправной точке своих воспоминаний:

I was just driving to the flower-shop when a girl in an overall crossed the crossing where I stopped to let people over. For a moment it gave me a turn, I

thought I was seeing a ghost, she had the same hair, except it was not so long; I mean she had the same size and the same way of walking as Miranda (p. 512).

Это событие определяет картину будущего. Автор заинтриговывает читателя и оставляет финал открытым и незаконченным, позволяя читателю додумать конец самостоятельно:

But it is still just an idea. I only put the stove down there today because the room needs drying out anyway (p. 514).

Прием художественного замалчивания является своеобразным приглашением принять участие в создании текста. Роль читателя приобретает особое значение и, таким образом, реализуется один из важнейших принципов постмодернизма – приглашение читателя к сотворчеству, за счет чего читатель сам становится соавтором.

Резкая смена лиц повествования позволяет выявить в романе постмодернистский маркер раздвижения временных рамок. Благодаря резкому переходу к дневнику Миранды, читатель вместе с главной героиней перемещается назад во времени. Такая ретроспекция позволяет переосмыслить ее жизненный опыт, сопоставить его с миром Клегга, тем самым, полагаясь на этот опыт, читатель понимает проблему межкультурного и межличностного общения в реальном мире.

Исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что такая особенность временной организации романа может расцениваться как прием игры с читателем.

Присутствие в романе автора практически нивелировано. В связи с тем, что читатель сам формирует представление о произведении, персонажах, и даже конфликтах, Фаулз, в свою очередь, лишь косвенно выражает свою точку зрения, через владение приемами интертекстуальности, аллюзий, прямого и непрямого цитирования. Такие стилистические маркеры постмодернистского времени обеспечивают связь эпох и культур, совершая при этом определенные скачки во времени.

Литература XX века опирается на опыт литературы прошлых эпох. Говоря о персонажах романа Фаулза «Коллекционер», необходимо проанализировать отсылки имен героев к персонажам из шекспировской пьесы. В романе используются образы-символы, которые заимствованы из шекспировской трагикомедии «Буря», написанной в 1611 году. В этом произведении тоже действует персонаж по имени Миранда – юная дочь волшебника Просперо, вместе с отцом живущая в изгнании на острове. Также в шекспировской «Буре» имеются герой – любовник Фердинанд – имя, которым в целях конспирации представляется Миранде Грей ее похититель из «Коллекционера» Фредерик Клегг:

She wasn't to know F stood for Frederick. I've always liked Ferdinand, it's funny, even before I knew her. There's something foreign and distinguished about it (p.20).

При этом антигерой, сын страшной колдуньи, отвратительное чудовище Калибан, в шекспировском тексте предпринимал попытку посягнуть на честь Миранды, дочери Просперо:

*They should have called you **Caliban** (p. 113).*

Эти примеры раскрывают очевидное и неслучайное соответствие как сюжетных линий, так и имен героев. Кроме того, намеренность построения автором подобных параллелей неоднократно подчеркивает, что, цитируя Шекспира, сама Миранда Грей – выступает в роли «внутреннего аналитика» романа Фаулза:

I have to give him a name. I'm going to call him Caliban (p. 62).

Обращение Дж. Фаулза к этой пьесе обуславливается ее высокой художественностью и близостью к мировоззрению самого автора. Аналогии у Дж. Фаулза проявляются на двух уровнях: внешнем и внутреннем. К внешним литературным аналогиям относятся имена главных героев (Калибан и Миранда). Эти имена несут символическую нагрузку. Называя своих героев именами шекспировской «Бури», автор не только использует прием аллюзии,

но и переосмысливает классический сюжет. Идейная преемственность прослеживается и на внутреннем уровне. Дж. Фаулз не случайно вводит в повествование само произведение «Буря», своего рода символическую деталь. Миранда в заточении перечитывает «Бурю» У. Шекспира:

Reading "The Tempest" again all the afternoon. Not the same at all, now what's happened has happened. The pity Shakespeare feels for his Caliban, I feel (beneath the hate and disgust) for my Caliban. Half-creatures. "Not honour'd with a human shape." "Caliban my slave, who never yields us kind answer." "Whom stripes may move, not kindness." PROS... and lodged thee In mine own cell, till thou didst seek to violate The honour of my child. CAL. O ho, O ho! – Would't had been done! Thou didst prevent me; I had peopled else This isle with Calibans... Prospero's contempt for him. His knowing that being kind is useless (p. 460).

Сравнивая Клегга с героем из шекспировской пьесы, Миранда старается понять внутренний мир и побуждения «своего» Калибана, при этом, используя прямое цитирование строк, Фаулз старается приблизить читателя к конфликту, затрагивающему глубокие философско-этические проблемы, которые остаются актуальными в контексте реального времени, опираясь на опыт прошлых эпох.

Выбирая для Клегга псевдоним «Калибан», Миранда выражает свое к нему отношение – презрение к его порочности, пусть и скрытой от его собственных глаз, отвращение перед его косностью и ненависть к его жестокости:

I must fight with my weapons. Not his. Not selfishness and brutality and shame and resentment (p. 438).

Согласно развитию сюжета Миранда переживает кризис, в ходе которого она переосмысливает роль Калибана, интерпретируя ее не как роль «жестокоего раба, в пороках закосневшего», а как роль «заколдованного принца», и она видит свою задачу в том, чтобы его «расколдовать своей любовью»:

Perhaps I really should kiss him. More than kiss him. Love him. Make Prince Charming step out (p. 446).

Авторская интерпретация образа Клегга как чудовища подтверждается, и данное значение усиливается наложением двойного символа «чудовища»: вначале из шекспировской пьесы (отрицательная оценка), затем из сказки (оценка положительная). На данном этапе Миранда даже прекращает именовать Клегга Калибаном, используя вместо этого, как она думает, его истинное имя – Фердинанд:

She liked to get me stumbling after her (as she said one day – poor Caliban, always stumbling after Miranda, she said), sometimes she would call me Caliban, sometimes Ferdinand (p. 33).

Данное совпадение тоже не случайно. В шекспировской пьесе Фердинанд – юноша, пылающий взаимной любовью к Миранде, чья любовь выдерживает все испытания, намеренно нагромождаемые на пути влюбленных. Двойной образ «достойного любви рыцаря» усиливает философско-этическое напряжение романа «Коллекционер».

Однако в конце романа Миранда, чья попытка «расколдовать чудовище» лишь привела к очередному витку усиления конфликта, разочаровывается в своей теории, и Клегг окончательно и бесповоротно остается Калибаном. Так, умирая, Миранда с презрением и ненавистью называет его имя:

I won't die. I won't die. Not for Caliban (p. 114).

Еще одна литературная аллюзия включена в ткань повествования в виде прямой отсылки читателя и героя Клегга к роману Дж.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи». Миранда Грей заставляет Клегга прочесть этот роман современного им американского писателя, открытым текстом озвучивая поведенческую параллель, возникающую между Холденом Колфилдом и Фредериком Клеггом:

You can jolly well read "The Catcher In The Rye" (p. 283).

Оба героя испытывают трудности в общении. Но на этом внешнее сходство заканчивается, и на первый план выступают внутренние различия. Тогда как Холден Колфилд искренен в своем недовольстве устройством общества, и протест его направлен против фальши мира взрослых, Клегг – продукт мира, его взрастившего, и вся критичность, на которую он способен, выражается через обиду на окружающих людей и их обвинения в несправедливом отношении к его персоне. Тогда как Колфилд самокритичен и естественен, Клегг лишь ханжески демонстрирует внешнее смирение, при помощи своей способности к самоконтролю и самодисциплине. Таким образом, вектор двух персонажей диаметрально противоположен: если Колфилд – мятущаяся душа мыслящего и чувствующего человека – заслуживает положительной оценки, то Клегг – коллекционер, готовый заморить в подвале живого человека ради удовлетворения своей болезненной страсти обладания красотой – заслуживает, безусловно, отрицательной.

Логический ряд ссылок на классическую и современную литературу, использованных Фаулзом в исследуемом произведении, продолжает упомянутый в дневнике Миранды роман «В субботу вечером, в воскресенье утром» Алана Силлитоу:

*I've just finished **Saturday Night and Sunday Morning**. It's shocked me. It's shocked me in itself and it's shocked me because of where I am (p. 435).*

Главный герой этого романа Артур Ситон, которого Миранда называет отвратительным, происходит из рабочего класса:

*I hated the way Arthur Seaton just **doesn't care about anything outside his own little life**. He's mean, narrow, selfish, brutal. Because he's cheeky and hates his work and is successful with women, he's supposed to be vital (p. 454).*

Как и Артур Ситон, Фредерик Клегг имеют постоянную и нелюбимую работу:

*That really riled me. I can say I was sick to death with the Annexe, and **I was going to leave anyhow** (p. 16).*

I didn't push at the Annexe, it didn't suit me (p. 32).

По сравнению с Ситоном, Клеггу повезло больше: работа писмоводителя в Ратуше, с которой начинал Клегг, все же чище и спокойнее, чем должность рабочего на велосипедной фабрике. Но при этом у Клегга не было денежных затруднений с тех пор, как он сорвал банк на тотализаторе. Артур Ситон так же, как и Клегг, недоволен жизнью, но его критике главным образом подвергаются не личности, а общество в целом, хотя и без политической подоплеки. Разочарование в добре, равнодушие к происходящему в мире, жестокость и эгоизм – вот те черты, которые объединяют героев Фаулза и Силлитоу.

Миранда Грей утверждает, что для нее происхождение человека, его обеспеченность и социальное положение не играют решающей роли; исходя из всего этого, а также из прямой аллюзии в тексте ее дневника, она ассоциируется с Эммой Вудхауз из романа Дж. Остин «Эмма»:

*I think of people I could introduce him to. He could go to Caroline's psychiatrist friend. I'd be like **Emma** and arrange a marriage for him, and with happier results. Some little Harriet Smith, with whom he could be mousy and sane and happy (p. 406).*

Обе героини на протяжении произведения демонстрируют значительное развитие образа и личностный рост. Определенная озабоченность вопросами классового сознания присутствует как в мыслях Эммы, так и Миранды: хотя последняя отрицает значимость социальных предрассудков, она ощущает свое превосходство над Клеггом во всех отношениях:

He loves me desperately, he was very lonely, he knew I would always be "above" him. It was awful, he spoke so awkwardly, he always has to say things in a roundabout way, he always has to justify himself at the same time. I sat and listened. I couldn't look at him (p. 232).

I'm so superior to him. I know this sounds wickedly conceited. But I am. And so it's Ladymont and Boadicaea and noblesse oblige all over again. I feel I've got to show him how decent human beings live and behave (p. 246).

Таким образом, для художественной манеры Фаулза очень характерны подобные косвенные и даже прямые цитаты. При этом большинство аллюзий присутствует в мыслях и в речи Миранды, что характеризует её как личность одухотворенную, с богатым внутренним миром. Можно заметить, что излюбленный прием Фаулза: подчеркивать непонимание героями аллюзий. Так, например, когда Миранда в ужасе осознает, что она находится в плену и впервые видит Клегга, она выкрикивает фразу из шекспировской пьесы, при этом сама того не осознавая:

Come, thou tortoise!, she cried (a literary quotation, I think it was) (p. 37)

Противопоставляя образ Клегга, автор не наделяет его особыми качествами, а, наоборот, подчеркивает его необразованность и узконаправленность. Клегг на протяжении всего повествования остается «глух» к аллюзиям и вызывающе отвергает «литературные» роли, которые предлагает ему Миранда: герой из «Над пропастью во ржи», Старик из повести Хемингуэя «Старик и море»:

*M. I know what you are. You're **the Old Man of the Sea.***

C. Who's he?

M. The horrid old man Sinbad had to carry on his back (p. 94).

Для Клегга они не имеют никакого значения, а, следовательно, не важны для его понимания.

Всеведущ лишь автор, сопоставляющий дневники героев, сталкивая «точки зрения», но нигде не позволяющий себе прямую речь. Владение различными контекстами – привилегия автора. Следует отметить, что только именно в этом и выражается присутствие автора. Фаулз предоставляет возможность читателю проследить и сопоставить миры двух персонажей.

Итак, нами продемонстрированы аллюзии на целый ряд классических и современных литературных произведений, использованные автором в тексте романа «Коллекционер». Несмотря на то, что многие образы подвергаются символической семантизации, текст романа при этом претендует на особую интерпретацию сюжета и характера героев.

Интертекстуальность становится в постмодернизме одним из самых работающих приемов, что ясно видно на примере исследуемого романа. Аллюзии к текстам Шекспира, Дж. Остин, Дж.Д. Сэлинджера, А. Силлитоу помогают дать глубокую характеристику не только главных героев, но и представление о картине мира самого автора. Значимость аллюзий заключается в том, что, используя образы героев из уже существующих произведений, Фаулз добавляет свои характеристики персонажам, исходя из культуры и конфликтов эпохи постмодернизма.

Кроме того, художественное время в романе выражается через надевание «маски» автором, еще раз тем самым, позволяя читателю стать соавтором. При этом, в зависимости от эрудированности читателя, текст может восприниматься по-разному, а, это, в свою очередь, доказывает многоуровневость текста, что является одним из постмодернистских маркеров художественного произведения.

Таким образом, постмодернистские маркеры в романе Джона Фаулза «Коллекционер» являются выражением авторского времени, влияют на специфику протекания времени в романе и особым образом отражают временную категорию: интертекстуальность позволяет раздвинуть временные рамки для читателя, читатель в качестве соавтора погружается во время персонажей, тем самым исходя из перцептуального времени героев, время останавливается, замедляется, движется быстрее.

Выводы по ГЛАВЕ II

В результате анализа специфики реализации художественного и грамматического времени в произведении Джона Фаулза «Коллекционер» был сделан ряд выводов.

В романе ярко выражены черты эпохи постмодернизма: широкое использование интратекстуальности, принципа читательского соавторства, отказ от прямого выражения точки зрения самого автора и надевание «авторской маски», многоуровневая организация текста, а также переосмысление элементов культуры прошлого. Реализация данных постмодернистских маркеров влияет на структуру и специфику протекания времени романе.

Особенное место в романе отводится дневниковой форме повествования. С помощью такого способа реализуются сюжетное и фабульное время, время читателя, автора и персонажей. Художественное время в романе «Коллекционер» реализуется как открытое социально-историческое время.

Общий характер времени в романе прерывистый, который подтверждается фрагментарностью повествования. При этом восприятие времени персонажами отличается. Замкнутое и однообразное течение времени Клегга реализуется через соотношение видовременных форм прошедшего времени и настоящего. Время Миранды протекает прерывисто и непоследовательно, благодаря переплетению временных пластов прошедшего, настоящего и будущего. С течением времени в каждой главе герои предстают перед нами изменившимися, в каждой новой ситуации раскрываются с разных сторон.

Читатель, по замыслу автора, считается соавтором, тем самым ощущает время так, как воспринимают его главные герои романа. Это зависит, от

какого лица строится повествование. На протяжении всего романа прослеживается замедление, ускорение, приостановление времени на фоне равномерно протекающего объективного времени. Нелинейность времени, возвраты и забеги вперед, раздвижение временных рамок, фрагментарность, цикличность воссоздают динамику произведения.

Усложненность и экспериментальность романа «Коллекционер», реализуются через композиционную дробность и неоднородность ее форм, неожиданно частично повторяемую информацию, нелинейность информационного изложения, информационное сужение от первой главы к четвертой главе, особую временную отнесенность композиционных частей романа.

Проведенный анализ позволяет сделать вывод, что категория времени является частью художественного мира в романе Джона Фаулза «Коллекционер» и отражает свой специфический, присущий только ему характер выражения художественного времени.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В ходе исследования темы данной работы были рассмотрены теоретические и практические аспекты репрезентации художественного времени в произведении.

Исходя из поставленных задач, мы изучили несколько определений понятия «художественное время» и сделали вывод, что художественное время есть особая форма существования художественного мира произведения, складывающаяся из сюжетного времени, то есть времени тех событий, из которых создается сюжет. Опираясь на категорию объективного времени, сюжетное время связано через время фабульное, которое представляет хронологическую последовательность событий. При этом, как правило, время сюжетное не совпадает со временем фабульным. Благодаря этому формируется особенность выражения художественного времени, базируясь на установках автора и его стилистических задачах. В результате художественное время проявляет такие свойства как многомерность, прерывность, обратимость и разнонаправленность.

Необходимо отметить, что художественное время реализуется через время перцептуальное, которое создается из ощущений интенсивности времени автором, читателем и персонажами. В результате индивидуального восприятия времени каждым участником временного плана, художественное время может ускоряться, замедляться и приостанавливаться.

Художественное время опирается на определенную систему языковых средств. Одним из средств является грамматическое время, которое считается основным компонентом художественного времени. Реализуясь через видовременные формы глагола, необходимо проследить, как они влияют на протекание художественного времени в произведении.

В ходе анализа романа, мы определили, что произведение основывается на таких чертах постмодернизма, как интертекстуальность, переосмысление элементов культуры прошлого, сотворчество читателя, косвенное присутствие автора, многоуровневость и фрагментарность текста. Эти особенности постмодернистского романа влияют на специфику выражения и протекания художественного времени.

На основе комплексного и системного анализа произведения было выявлено, что взаимодействие в тексте разных временных планов, соотнесенность в произведении бытового и социально-исторического времени, усложненность композиции романа, переплетение временных планов автора, персонажей и читателя являются отличительными особенностями романа Джона Фаулза «Коллекционер». Эти принципы временной организации определяют образный строй текста и находят отражение в языке произведения. При этом необходимо отметить, что в романе ярко представлено нарушение протекания объективного времени посредством выдвижения на первый план перцептуального времени персонажей. В свою очередь, такое динамичное протекание времени в романе помогает автору создать атмосферу общения с читателем и более полного погружения читателя в художественный мир произведения.

Джон Фаулз отказывается от единой трактовки проблемы времени, делая произведение открытым игровым пространством для читателя. Прием игры реализуется через сложную повествовательную технику и достигается с помощью таких грамматических категорий текста, как ретроспекция и проспекция. Автор также прибегает к приёмам ускорения и замедления сюжета через различные видовременные формы в повествовании персонажей. Выполняя различные функции, грамматическое время позволяет читателю стать соучастником происходящих событий, разграничить мир Клегга и мир Миранды, противопоставляя равномерное и прерывистое время героев. Дневниковая форма повествования создает эффект отстранения

автора, при котором он сохраняет внешнюю безучастность к происходящим событиям, предписывает читателю самостоятельно оценить их.

Таким образом, на материале постмодернистского романа Джона Фаулза «Коллекционер» мы рассмотрели особенности репрезентации автором художественного и грамматического времени.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бабенко Л.Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы анализа текста: учеб. пособие. – М.: Екатеринбург: Академический проект, 2004. – 464 с.
2. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Худож. лит., 1976. – 504 с.
3. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. – М.: Худож. лит., 1975. – 407 с.
4. Бондарко А.В. Грамматическое значение и смысл. – Л.: Наука, 1978. – 173 с.
5. Брехова Т.В. Временная организация повествования в романе У.С. Моэма «Узорный покров» // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина, 2010. – № 3. – С. 1-8.
6. Булаева Н.Г. Категория времени в произведениях научной фантастики на английском языке (на материале художественных произведений XX века): дис. ... канд. филол. наук. – Тула, 2005. – 169 с.
7. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. – 5-е изд. – М.: КомКнига, 2007. – 144 с.
8. Гильфанова Д.Р. Темпоральность художественного текста на материале английского и татарского языков: дис. ... канд. филол. наук. – Тюмень, 2005. – 218 с.
9. Давыдова О.В. Художественное время как средство создания виртуальной реальности в литературном дискурсе: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2003. – 214 с.
10. Есин А.Б. Художественное время и художественное пространство // Вопросы литературы. – М.: Флинта: Наука, 2003. – С. 97-105.

11. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, 2005. – 248с.
12. Закирова О.В. Филологический анализ текст: конспект лекций. – Казань, 2014. – 123 с.
13. Затонский Д.В. Постмодернизм: гипотезы возникновения // Иностранная литература. – 1996. – №2. – С. 19-25.
14. Иванова И.П. Вид и время в современном английском языке. – Л.: ЛГУ, 1961. – 200 с.
15. Иванова И.П., Бурлакова В.В., Почепцов Г.Г., Теоретическая грамматика современного английского языка. – М.: Высшая школа, 1981. – 285 с.
16. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – М, 1998. – 201 с.
17. Ильиш Б.А. Строй современного английского языка. – Л.: Просвещение, 1971. – 256 с.
18. Киреева Н.В. Постмодернизм в зарубежной литературе: учебный комплекс для студентов-филологов / под ред. Н. В. Киреевой. – М.: Флинта: Наука, 2004. – 216 с.
19. Коневский А.А. Лингвистические универсалии. – М.: Наука, 1982. – 500 с.
20. Курицын В. Русский литературный постмодернизм: монография. – М.: ОГИ, 2000. – 289 с.
21. Кутырев В.А. Философия постмодернизма. – Н. Новгород: Изд-во Волго-Вятской академии государственной службы, 2006. – 95 с.
22. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М.: Наука, 1979. – 376 с.
23. Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968. – №8. – С. 76-89.

24. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – СПб.: Искусство, 1998. – 285 с.
25. Маньковская, М.Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
26. Николина Н.А. Филологический анализ текста. – М.: Академия, 2003. – 256 с.
27. Павельева А.К. Концепции, формы и свойства художественного времени в литературном произведении // Известия ТулГУ, 2012. – №10. – С. 133-141.
28. Полуэктова Т.А. Художественное время в романе Б. Бейнбридж «Мастер Джорджи». – Вестник КГПУ им. В.П. Астафьева, 2010. – № 1. – С. 17-20.
29. Пуханов С.А. Видовременные формы английского глагола и их экспрессивно-стилистический потенциал: дис. ... канд. филол. наук. – Тула, 2002. – 202 с.
30. Смирницкий А.И. Морфология английского языка. – М.: Изд-во литературы на иностранных языках, 1959. — 440 с.
31. Стопочева-Мойер А.Ю. Время в контексте языка и культуры: минимальные единицы членения: дис. ... канд. филол. наук. – М., 2001. – 153 с.
32. Тарасова Е.В. О многоаспектной природе времени (время физическое, перцептуальное, языковое, художественное, лингвистическое) // Вест. Харьков. ун-та, 1989. – № 339. – С. 33-37.
33. Тивьява И.В. Изучение проблемы текстового времени в рамках отечественной лингвистике // Известия ТулГУ, 2014. – №1. – С. 23-27.
34. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2002. – 334 с.
35. Тураева З.Я. Категория времени. Время грамматическое и время художественное (на материале английского языка). – М.: Высш. шк., 1979. – 219 с.

36. Тураева З.Я. Лингвистика текста. – М.: Просвещение, 1986. – 127 с.
37. Хрящева Н.П. Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения. Хрестоматия. – М.: Флинта: Наука, 2011. – 456 с.
38. Чернейко Л.О. Способы представления пространства и времени в художественном тексте, 1994. – № 2. – С. 52-55.
39. Штелинг Д.А. Грамматическая семантика английского языка. Фактор человека в языке. – М.: МГИМО, 1996. – 254 с.
40. Эко У. Заметки о постмодернизме на полях «Имени розы» // Иностр. лит., 1988. – № 10. – С. 142–152.
41. Юрасова Н.Г. Проблемы методологии анализа художественного времени // Вестник МГУ. – 2008. – № 3. – С. 13-17.
42. Blokh M.Y. A Course in Theoretical English Grammar. – М.: Высшая школа, 1983. – 383 с.
43. Bull W.E. Time, Tense and the Verb. A Study in Theoretical and Applied Linguistics. – California: University of California Press, 1960. – 205 p.
44. Fokkema D.W. The Semantic and Syntactic organization of Post-modernist Texts // Approaching Postmodernism. – Amsterdam, 1986. – P. 14-19.
45. Freishman S. Tense and Narrativity: From Medieval Performance to Modern Fiction. – London: Routledge, 1990. – 254 p.
46. Ilyish. B.A. The Structure of Modern English. – М.: Просвещение, 1971. – 370 с.
47. Meyerhoff H. Time in Literature. – Los Angeles: University of California Press, 1955. – 160 p.
48. Sweet H. A New English Grammar Logical and Historical. – Oxford: Clarendon Press, 189. – 412 p.
49. Todorov T. The Place of Style in the Structure of the Text // Literary Style: A Symposium. – L., N.Y., 1970. – P. 31-32.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

1. Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В.Н. Ярцевой. – М.: Изд-во МГУ, 1990. – 709 с.
2. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М.: НПКи Интелвак, 2001. – 1632 с.
3. Книгин И.А. Словарь литературоведческих терминов / под ред. И.А. Книгина. – Саратов: Лицей, 2006. – 272 с.
4. A Dictionary of grammatical terms in linguistics / ed. by R.L. Trask, London and New York: Routledge, 1993. – 335 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Дж. Фаулз. Коллекционер = The Collector: [парал. текст на англ. и рус. яз.: учебное пособие]. – Москва: Эксмо, 2015. – 544 с.