

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ**  
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования  
**КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА**

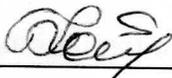
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра английского языка

Направление подготовки: 050303.65 «Иностранный язык»  
с дополнительной специальностью: 050303.65 «Иностранный язык»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ  
Зав. кафедрой английского языка

 Н. В. Колесова

« 11 » июня 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

**Повествовательная техника потока сознания**

Выполнил студент группы 51 а

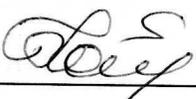
А.А. Тюшкевич



Форма обучения очная

Научный руководитель:

кфн., доцент кафедры английского языка, Н. В. Колесова



Рецензент:

кфн., доцент кафедры английской филологии, А. В. Коршунова



Дата защиты 24.06.2015

Оценка хорошо

Красноярск  
2015

## Оглавление

Введение	3
I Особенности потока сознания как стилистического приема	5
1.1 Происхождение термина	5
1.2 Поток сознания в психологии	6
1.3 Поток сознания в стилистике	10
1.4 Поток сознания в лингвистике	14
1.5 Поток сознания в литературе	17
1.6 Поток сознания и внутренний монолог	22
II Анализ повествовательной техники потока сознания на материале романа Д.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»	27
2.1 Бессвязность	28
2.2 Задержка чувств и впечатлений	31
2.3 Сцепление ассоциаций	33
2.4 Дискретность	36
2.5 Анафора	38
2.6 Анаколуф	40
2.7 Оборванность синтаксиса	42
2.8 Эпанодос	45
2.9 Сленг и нецензурная лексика	47
2.10 Смещение вводного слова	50
Заключение	54
Список литературы	56

## **Введение**

Поток сознания, являясь относительно молодым явлением в литературе, тем не менее нашел свое место в творчестве известных авторов, таких как Д. Джойс, В. Вульф, Т. Элиот и других. Находясь на стыке лингвистики и психологии, данный феномен позволяет правдоподобно передать в художественном тексте работу сознания, мысли, чувства, эмоции персонажа.

Тем самым, поток сознания представляет интерес для лингвистов.

**Актуальность** исследования потока сознания, как повествовательной техники, заключается в том, что, не смотря на большую распространенность данного феномена в современной литературе и в литературе 20в., он по прежнему остается в состоянии неясности относительно терминологического определения и типологической принадлежности. Поток сознания позволяет читателю испытать эмоциональные, моральные и интеллектуальные ощущения изнутри сознания персонажа, и открывает для автора новые возможности для повествования, не ограничивающиеся третьим и первым лицом. Это делает его важной составляющей художественной культуры.

**Целью** данной работы является проанализировать особенности потока сознания и рассмотреть его роль в организации повествовательной структуры литературного произведения.

В соответствии с целью были поставлены следующие **задачи** исследования:

- изучить происхождение потока сознания и его связь с психологией.
- определить терминологическую принадлежность потока сознания.
- сравнить взгляды на феномен потока сознания у разных исследователей.
- провести сравнение потока сознания и внутреннего монолога.
- рассмотреть особенности потока сознания как стилистического приема.
- исследовать роль потока сознания в западной и отечественной литературе.
- проанализировать стилистические и лингвистические характеристики потока сознания на материале романа Д.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи.»

**Теоретическая значимость** работы заключается в систематизации теоретического материала по теме и сопоставлении взглядов разных лингвистов относительно феномена потока сознания.

**Практической значимостью** данной работы является то, что ее результаты могут быть использованы на практических занятиях по лингвистике.

В данной работе использовались следующие **методы исследования**: метод синтаксического анализа, анализа литературы, дескриптивно-аналитический с элементами системного анализа, систематизации.

**Объектом** исследования является поток сознания в литературе и его стилистические особенности. **Предметом** исследования стали образцы использования метода потока сознания в романе Д.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи.» и в творчестве писателей модернистов 20 в.

В качестве **теоретических основ** данного исследования были использованы работы следующих авторов: Вайман С.Т., Джеймс У., Лосев А.Ф., Мотылева Т.Л., Флоренский П.А., Хампфри Р.

## **I Особенности потока сознания как стилистического приема**

### **1.1 Происхождение термина**

Термин Поток сознания был впервые применен Уильямом Джеймсом, американским философом-идеалистом и психологом, основателем философии прагматизма. Данный термин был введен в обращение в 1892 году. В своих работах Джеймс отвергает атомизм немецкой психологии и выдвигает задачу изучения конкретных фактов и состояний сознания, а не данных, находящихся «в» сознании. «Такие выражения, как “цепь (или ряд) психических явлений”, не дают нам представления о сознании, какое мы получаем от него непосредственно: в сознании нет связок, оно течёт непрерывно. Всего естественнее к нему применить метафору “река” или “поток”» [Джеймс У. 1991: 64]. Джеймс рассматривал сознание как индивидуальный поток, в котором никогда не появляются дважды одни и те же ощущения или мысли. Одной из важных характеристик сознания Джеймс считал его избирательность. С точки зрения Джеймса, сознание является функцией, которая «по всей вероятности, как и другие биологические функции, развивалась потому, что она полезна».

Уподобляя сознание «жизни птицы, которая то сидит на месте, то летает» [Джеймс У. 1991:65], Джеймс пишет о том, что наши мысли стремятся от одной устойчивой части, только что покинутой, к другой. Устойчивой частью Джеймс называет чувственные впечатления, которые могут, не изменяясь, умосозерцаться длительное время. При этом мысль стремительно движется и приводит нас к выводу раньше, чем мы успеваем осознать, буквально захватить её. Если же мы и успеваем ухватить мысль, она миглом видоизменяется. Все мысли человека строятся на ассоциациях. Причём не мысли ассоциируются между собой, а объекты.

Позже, термин поток сознания стал использоваться писателями и критиками в литературе. Более тщательным исследованием потока сознания в литературе занимался Роберт Хампфри. Он выделяет проблему типологической принадлежности потока сознания. «Мы никогда не можем

быть уверены, используется ли он в виде птицы техники, или зверя жанра – и поражены, узнав, что существо в виде которого он предстает – чудовищная комбинация обоих» [Humphrey R. 1959: 1]. Хампфри указывает, что «сознание» нельзя путать со словами, означающими более узкие понятия умственной деятельности, такие, как «рассудок» и «память». «Сознание включает в себя весь спектр умственного внимания, начиная с подсознания и вверх, через уровни рассудка к высшей точке – рациональной коммуникативной осознанности» [Humphrey R. 1959: 1].

Таким образом, поток сознания, появившись в психологии, не сразу дал название новому направлению в повествовании. Тем не менее, конец двадцатого века являлся временем расцвета модернизма, что дало почву для возникновения такого направления.

## **1.2 Поток сознания в психологии**

Уильям Джеймс основал психологию прагматизма- все что способствует достижению цели, является истинным. Он же ввел в обиход понятие «поток сознания», подразумевая под этим понятием непрерывный поток постоянно сменяющихся психических состояний человека.

По утверждению ученых, сознание обеспечивает связь с внешним миром на основе принципа реальности: при удовлетворении желаний человек руководствуется требованиями внешнего мира, в особенности социального, а вытесняет асоциальные влечения в бессознательное, следовательно, основной функцией сознания является оградить психику от бесконтрольного удовлетворения влечений, которые могут носить разрушительный характер. Бессознательное., в свою очередь, руководит явлениями психики, протекающими без участия сознания, оно управляет влечениями человека, не

считаясь с внешним миром, поэтому именно в бессознательном видятся основные побудительные силы развития личности, ее проявления в психических состояниях и поведенческих реакциях; в бессознательном скрыты главные ресурсы психической энергии, инстинкты и потребности, продуцирующие (часто в скрытой форме) истинные мотивы поведения, в том числе нерационального, невротического. Кроме того, К.Г. Юнг вводит понятие «высвобожденного сознания», то есть «срединного» состояния между сознанием и бессознательным, которое может быть передано средствами художественной выразительности [Юнг, 1993:94].

Кроме этого, на феномен потока сознания повлияло исследование У. Джеймса, которое он посвятил изучению философской категории времени. Джеймс рассматривал время как качественную величину и разделял его на физическое время и на время внутри человеческого сознания. Им была отмечена непрерывность чувства времени, таким образом, он постановил, что сознание не имеет времени внутри себя, являясь свидетелем происходящего. В своих исследованиях ученый указывает на существующую разность в оценке времени: насыщенный разными событиями промежуток времени протекает быстрее, чем бессодержательный. В главах «Научных основ психологии», посвященных феномену потока сознания Джеймс выделил четыре свойства сознания:

- 1) каждое состояние сознания стремится быть частью личного сознания;
- 2) в границах личного сознания его состояния изменчивы;
- 3) всякое личное сознание представляет непрерывную последовательность ощущений;
- 4) одни объекты оно воспринимает охотно, другие отвергает и, вообще, все время делает между ними выбор.

Под понятием «личное сознание» Джеймс подразумевает мысли, чувства и умственные процессы протекающие в данном, конкретном сознании. Он отмечает, что понятие сознания невозможно отделить от личности и

рассматривать, как что-то просто существующее, витающее в воздухе. «Наиболее общим фактом сознания служит не "мысли и чувства существуют", но "я мыслю" или "я чувствую. Под личными сознаниями мы разумеем связанные последовательности мыслей, сознаваемые как таковые. Худшее, что может сделать психолог, - это начать истолковывать природу личных сознаний, лишив их индивидуальной ценности.» [Джеймс У. 1902: 116]. Он также указывает на то, что, не смотря на то, что все мысли и чувства так или иначе связаны, перетекают одна в другую в рамках личного сознания, они ни в коем случае не пересекаются с мыслями и чувствами принадлежащими другим личным сознаниям. «Абсолютная разобщенность сознаний, не поддающийся объединению плюрализм составляют психологический закон. По-видимому, элементарным психическим фактом служит не "мысль вообще", не "эта или та мысль", но "моя мысль", вообще "мысль, принадлежащая кому-нибудь". Ни одновременность, ни близость в пространстве, ни качественное сходство содержания не могут слить воедино мыслей, которые разъединены между собой барьером личности. Разрыв между такими мыслями представляет одну из самых абсолютных граней в природе.» [Там же. 1902: 116].

Джеймс говорит о невозможности повторения одного и того же ощущения или одной и той же мысли в рамках одного личного сознания, подкрепляя этим заявлением некоторую несостоятельность аналитического метода в психологии. «Без сомнения, часто удобно придерживаться своего рода атомизма при объяснении душевных явлений, рассматривая высшие состояния сознания как агрегаты не изменяющихся элементарных идей, которые непрерывно сменяют друг друга. Подобным же образом часто бывает удобно рассматривать кривые линии как линии, состоящие из весьма малых прямых..» [Там же. 1902: 119]. Он также довольно ярко доказывает свою гипотезу о постоянной смене состояний сознания и невозможности точного повторения этих состояний с физиологической точки зрения. «Для

того чтобы ощущение повторилось с абсолютной точностью, нужно, чтобы мозг после первого ощущения не подвергался абсолютно никакому изменению. Но последнее, строго говоря, физиологически невозможно, следовательно, и абсолютно точное повторение прежнего ощущения невозможно, ибо мы должны предполагать, что каждому изменению мозга, как бы оно ни было мало, соответствует некоторое изменение в сознании, которому служит данный мозг.» [Там же. 1902: 119].

Джеймс заявляет, процесс возникновения мыслей, т. е. процесс мышления, непрерывен. Тем не менее им допускаются два вида прерывностей в сознании: 1) временные пробелы, в течение которых сознание отсутствует; 2) резкую перемену в содержании познаваемого, настолько резкую, что последующее не имеет в сознании никакого отношения к предшествующему. «Положение "сознание непрерывно" включает в себе две мысли: 1) мы сознаем душевные состояния, предшествующие временному пробелу и следующие за ним как части одной и той же личности; 2) перемены в качественном содержании сознания никогда не совершаются резко.» [Там же. 1902: 121].

Четвертая особенность душевных процессов, на которую Джеймс обращает внимание при первоначальном поверхностной описании потока сознания, заключается в следующем: «сознание всегда бывает более заинтересовано в одной стороне объекта мысли, чем в другой, производя во все время процесса мышления известный выбор между его элементами, отвергая одни из них и предпочитая другие.» [Там же. 1902: 122]. Он объясняет это тем, что каждое отдельное сознание разделяет мир на две половинки «мое» и «не мое» и человек питает совершенно особенный интерес к части под названием «мое», что является основным психологическим фактором. «Никто не может проявлять одинаковый интерес к собственной личности и к личности ближнего. Личность ближнего сливается со всем остальным миром в общую массу, резко противопоставляемую собственному "я"» [Там же. 1902: 125].

Поток обладает характеристикой ограниченности. Есть еще важное свойство потока - выбор объектов, на который он направляется, селективность. Селективное свойство сознания и внимание по Джеймсу это одно и то же. То есть внимание это непрерывный, изменчивый, сугубо индивидуальный и избирательный поток.

Джеймсу сознание представлялось приспособительным актом, созданным природой для выживания в меняющихся условиях. Сознание, по У. Джеймсу, не плоскостная картинка, а некоторый изменчивый, непрерывный поток функциональных актов, остановить который можно только исходя из законов кратковременной памяти.

Психология сознания заложила основы научной психологии как самостоятельной дисциплины. Неправомерно сужая класс психических явлений, ограничивая их только сознательным опытом, психология сознания тем не менее сформулировала многие законы функционирования психики, не опровергнутые и поныне.

### **1.3 Поток сознания в стилистике**

Основной проблемой термина «поток сознания», относительно стилистики является некоторая размытость определения. До сих пор в различных словарях и источниках о потоке сознания в литературе говорится, как о способе, приеме, методе повествования, одной из стилистических разновидностей, творческом принципе. В основе этой проблемы, возможно, лежит то, что, как и мир вокруг нас, собственное сознание каждый воспринимает по своему. Не всегда есть возможность провести четкую грань между целями и средствами, понять является ли поток сознания техникой, или существуют техники, с помощью которых нам предлагают познакомиться с потоком чужого сознания. Особенно, если это касается внутреннего мира

автора и его целей. Тем не менее, чтобы лучше понять, что из себя представляет поток сознания в стилистике и литературе, необходимо рассмотреть некоторые определения.

Одно из определений предлагает Энциклопедия литературы под редакцией профессора Горкина: «Потоком сознания является способ повествования, который имитирует функционирование человеческого сознания и подсознания. От похожего на него внутреннего монолога, в котором ход мыслей тем или иным образом упорядочен и организован, его отличает то, что в нем предполагается объективное фиксирование различных проявлений психической деятельности, которые, тем не менее, обличены в словесную форму. Поток сознания, по данному определению, представляет собой слияние мыслей, полуосознанных волевых импульсов, воспоминаний и мгновенных впечатлений. Все это чаще всего передается вне логической и причинно-следственной взаимосвязи, по принципу акустических, визуальных и других ассоциаций.» [ Горкин А.П. 2006:662]

Чтобы проанализировать данное определение, в первую очередь следует определить, что такое способ повествования. Свободная энциклопедия Википедия предлагает следующее: «Способ повествования – есть набор методов, которые использует автор в театре, литературе, кинематографе и мюзикле, целью использования которого передать содержание сюжета аудитории.» [URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/способ\\_повествования](https://ru.wikipedia.org/wiki/способ_повествования)]. Исходя из этого, можно определить, что поток сознания – это не просто метод повествования, это определенный набор методов, с помощью которых автор передает ход мыслительных процессов героя и характеризуется он бессвязностью, ассоциативностью и часто отсутствием логической связи.

По версии словаря литературоведческих терминов. С.П. Белокурова, поток

сознания представляет собой одну из стилевых модификаций модернистской литературы, наглядно представленной в западноевропейской прозе первых десятилетий XX века (например, романы Д. Джойса "Уллис", М. Пруста "По направлению к Свану", В. Вулф "Волны", У. Фолкнера "Шум и ярость"). Основное отличие, выделяющее метод потока сознания это то, что каноничный реализм рассказа и свойственная ему внутренняя логика и мотивированность заменены воспроизведением динамичной картины психической деятельности человека, лишенной логичности. В том числе в повествовании отсутствуют смысловая и синтаксическая упорядоченность: непрерывная смена мыслей, чувств, обрывков памяти, скачки ассоциаций, возникающих в качестве реакции на внешние раздражители, включая факторы, относящиеся к окружающей действительности, что позволяет не отделять сознательное от бессознательного. Соответственно, предмет художественного исследования потока сознания представляет собой не объективную реальность, а субъективное представление о ней, отраженное в сознании героя, таким образом, текст зачастую представляет собой оборванные фразы, отдельные слова, даже слоги.

Это определение возводит поток сознания к литературному стилю и противопоставляет его реализму, ссылаясь на контраст в традиционного логичного повествования и беспорядочной фиксации мыслей и образов, протекающих в сознании. Особый акцент делается на отсутствие синтаксической упорядоченности, что является одной из отличительных черт потока сознания. Также здесь отмечено, что субъективное впечатление героя о мире является главным предметом литературного исследования потока сознания. Из чего мы можем сделать вывод, что основной целью применения потока сознания, как литературного стиля является передача событий и внешнего мира через внутренний, через глубины личности и ее психических процессов

Также, как и в предыдущем примере, поток сознания относят к стилям и в Словаре культуры XX века В.П. Руднёва: «Потоком сознания - в литературе модернизма XX в. является стиль, наглядно изображающий внутреннюю сторону функционирования сознания с помощью сведения ассоциаций, нелинейности и разорванности синтаксиса. Понятие потока сознания появилось благодаря американскому философу, стоящему у основания прагматизма Уильяму Джеймсу, считавшему, что сознание является потоком или ручьем, в котором мыслеобразы, впечатления, эмоции, ассоциации непрерывно переходят друг в друга и причудливо переплетаются точно также, как это случается в сновидении.» [Руднев В. П. 1997:215]

В данном определении поток сознания причисляется к стилям в модернистской литературе, посредством которого автор передает ментальные процессы сознания. Также, в отличие от предыдущих определений, здесь четко выделены черты, присущие потоку сознания. К таким чертам автор относит соединение свободных ассоциаций, нелинейность и оборванность синтаксиса. Это дает возможность распознать поток сознания в художественном тексте.

К совершенно другой категории поток сознания отнесен в определении, данном в Большом Энциклопедическом словаре Ушакова и Даля : «Поток сознания — творческий принцип, определившийся в западноевропейской литературе в начале 20 в. Данный термин позаимствован из книги "Научные основы психологии" (1890) У. Джемса. Согласно ему, поток сознания является изобразительным литературным приемом прямо изображающим процессы душевной жизни, а также, конечной формой "внутреннего монолога", как бы "самоотчета ощущений". В литературе модернизма становится самостоятельным методом изображения жизни, претендуя на

многоохватность и на особую доскональность иллюзии "присутствия", "сопереживания" при передаче ментальных состояний. Представителями данного приема являются Дж. Джойс, В. Вулф, Г. Стайн, М. Пруст.»[Д. Н. Ушаков; В. И. Даль 2000:571]

С одной стороны поток сознания здесь - творческий принцип, что является довольно широким понятием, тем не менее наиболее точно определяющим поток сознания, как феномен в литературе, так как он вполне может быть отнесен к совершенно разным, как по жанрам, так и по стилям произведениям. С другой стороны, поток сознания также обозначен, как литературный прием и метод изображения духовной жизни героев.

На основе приведенного выше анализа определений потока сознания можно сделать вывод, что, несмотря на то, что исследователи не сходятся во мнениях о том, чем все таки является поток сознания в литературе, во всех определениях прослеживаются общие черты. С помощью потока сознания автор на бумаге симулирует умственную деятельность героев, их мысли, чувства, воспоминания в таком же непрерывном, путаном потоке, в котором предстает само сознание. В тексте этот поток выражается непоследовательностью, сбивчивостью, несоблюдением синтаксических структур и непосредственной сменой ассоциаций и различных чувственных впечатлений в содержании.

Таким образом, несмотря на неопределенность терминологической принадлежности феномена потока сознания, его вполне можно различить в тексте, так как он имеет вполне определенные стилистические черты.

#### **1.4 Поток сознания в лингвистике**

Использование потока сознания дает возможность запечатлеть состояние и движение сознания в тексте, что указывает не только на необходимость

нахождения стилистической принадлежности потока сознания, но и на проблему связи языка и мышления.

Одним из современников процесса возникновения феномена потока сознания был русский православный философ и богослов П.А. Флоренский. Он считал, что языку свойственна противоречивость и, что он живет двумя противоположными тяготениями. В представлении П.А. Флоренского, язык существует вмещая в себя антиномии движения и неподвижности, персонального и общественного.

П.А. Флоренский отмечал наличие в слове и языке антиномии, структурной противоречивости, заключающейся в прочности и непостоянности. Именно поэтому он сравнивает внешнюю форму слова с телом организма, говоря о ней, как о «неизменном, общеобязательном, твердом составе, которым зиждется все слово». «В отсутствии этого тела — не было бы слова как явления наиндивидуального». Внутренняя сторона слова отождествляется П.А. Флоренским с душой «бессильно заточенной в самое себя, пока у нее нет органа проявления, и разносящую вдаль свет сознания, как только такой орган ей дарован». Душа слова восходит из деяний духовной жизни. Наружная форма слова являет собой воплощение внутренней. Она наиндивидуальна, внутренняя, в свою очередь, — индивидуальна. Свое, собственное, персональное, индивид передает с помощью общего, наиндивидуального языка. «Процесс говорения есть присовокупление говорящего к наиндивидуальному, обобщенному единству, взаимопроникновение силы личностного духа и силы народного, общечеловеческого сознания». Человек, по П.А. Флоренскому, всегда говорит с целью, высказать то, что желает сказать. Чувственное мышление получает свое претворение в фонеме, аналитическое — в морфеме, которые, обобщаясь, образуют внешнюю форму слова. Внутренняя форма слова содержит внутри себя все разнообразие ассоциаций, появившихся с течением

всего времени существования слова на внешней форме, она по сути неиссякаема и вмещает в себя потенциал для формирования ассоциативных рядов, предоставляя материал для воспроизведения «потока сознания». [Флоренский П.А.2001: 225].

Также над вопросом «потока сознания» в лингвистике работал А.Ф. Лосев. За основу своей работы он взял утверждение о том, что любой язык как прерывен, так и непрерывен. Несмотря на то, что чаще всего язык рассматривают в виде разделенной мысли, по аналогии с членораздельной речью, членимость языка абстрактна, ее «сложно представить в полном виде не только на уровне артикуляции, но и на уровне внутреннего наполнения выражаемой в языке мысли» [Лосев А.Ф. 1982: 454]. Лосев разрабатывал гипотезу, основываясь на том, что феномен языковой непрерывности наиболее очевиден при рассмотрении устной речи, так как воспринимая ее, не обращают внимания не только на отдельные звуки, но и на отдельные слова, а иногда и на полноценные предложения. Основываясь на диалектическом суждении о том, что движение представляет собой прерывность и непрерывность, объединенные в одно целое, А.Ф. Лосев постановляет, что прерывные сегменты языка, которые изучаются в школе (отдельные звуки и слова, части речи и т.д.) на самом деле не существуют, они изучаются только ради науки. Фактически, язык является слиянием прерывности и непрерывности, и, если не принимать это в расчет, можно прийти к абсолютному исключению наличия какого-либо иррационализма, в то время как язык представляет собой объединение рационального и иррационального. «Итак, – пишет А.Ф. Лосев, – поток сознания есть непрерывная текучесть языкового сознания, возможная и необходимая в качестве заполнения непрерывных и строго определённых моментов в движении этого языкового сознания, которые существуют лишь исключительно только в своей взаимной слиянности» [Лосев А.Ф. 1982:455]

Помимо этого, обосновывая наличие феномена потока сознания в языковой сфере, А.Ф. Лосев обращается к случаю полисемии. Он обращает внимание на то, что любой синоним, в первую очередь, обладает определенным ясным оттенком, который необходимо уметь формулировать в сравнении с остальными синонимами. Кроме того, данный синоним должен как бы отличаться от другого синонима, так и указывать на его существование. В третьих, «каждый синоним данного слова не только указывает на другой синоним этого слова и, следовательно, так или иначе, связан с ним, так или иначе в него переходит, но и все синонимы данного слова должны указывать на это общее слово или на то общее понятие, частичными вариантами которого они являются и специфическую, единичную значимость которого они выражают.» Совокупность синонимов принимает свои индивидуальные значения, в то время как каждый индивидуальный вариант призывает к совокупности и является ее выражением. Это показывает, что синонимия и явление модальности также иллюстрируют языковой поток сознания. [Лосев А.Ф. 1982: 462-463].

Таким образом, можно прийти к выводу, что поток сознания, который рассматривают, как нераздельное целое, слитое из нечленораздельных звуков, слов и предложений, отражает процесс мышления. Поэтому, являясь результатом иллюстрирования процесса мышления в устной речи, поток сознания играет большую роль в изучении связи внутренней речи с ее устным и письменным воплощением.

### **1.5 Поток сознания в литературе**

Понятие потока сознания впервые появилось и было осмысленно на рубеже XIX—XX веков. В лингвистических кругах его связывают с культурой модернизма, и, соответственно, приписывают определенные временные рамки, которые распространяются на вторую треть XIX — первую половину

XX века.

Исходя из этого, к литературе потока сознания вполне можно отнести литературу двадцатого века, тяготеющую по большей части к модернизму. Характерным ей изобразительным приемом можно назвать непосредственное воспроизведение процессов, относящихся к душевной жизни, таких как переживания, размышления, настроения и эмоции.

Еще с древних времен в литературе был отмечен анализ духовной жизни человека проводимый с помощью его прямого отражения. К примеру, «Разговор души самой с собой» Платона, драматические монологи, «исповеди», «эссе», «афоризмы», «максимы», «анатомии», произведения «в письмах» — в разной степени и форме воспроизводят живое течение мыслей, чувств, «отчет ощущений». Поведать в причудливом разнообразии игру ума сделал своей первостепенной задачей Л. Стер. Его роман «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» являлся значительной вехой в развитии приемов психологического анализа, в углублении внутреннего монолога. В его произведениях Стерном был во многом предвосхищен интерес к внутренним, скрытым от всех психическим процессам и явлениям. В литературе начала девятнадцатого века этот интерес распространился в виде одного из проявлений глобальной переоценки рационалистических просветительских взглядов на человеческую природу. Это все породило довольно распространенное мнение о том, что «Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена» можно скорей отнести к литературному искусству XX, нежели XVIII века.

Тем не менее, С.Т. Вайман российский литературовед, доктор филологических наук, в своей работе «Метаморфозы художественной мысли. XX век» не соглашается с подобным мнением. Он полагает, что

концептуально текст Л. Стерна не несет принципиальных отличий от типичного просветительского текста. Необходимо только вернуть прыжки в прошлое на стартовые отметки, заполнить пустые страницы опущенными фрагментами сюжета. В случае со Стерном создана только видимость непрерывности, которая лежит в основе художественных произведений XX века, лишь «гениальная симуляция повествовательной неразберихи» [Вайман С.Т. 2001: 355].

По мнению С.Т. Ваймана в неклассических литературных работах двадцатого века обычную классическую синтаксическую последовательность вытесняет совершенно новая структура, а именно «форма эпизода, начатого в одном месте, продолженного то там, то здесь и законченного в третьем месте». Также, согласно его утверждениям. В неклассическом литературном искусстве двадцатого века превалирует «транстекстуальный способ порождения художественной непрерывности», а именно, в двадцатом веке имеет место «переплавка художественного времени в художественное пространство». Текст, передающий поток сознания включает в себе качественные, структурные отличия от типичного классического повествования. [Вайман С.Т. 2001: 354—356]

Романы М. Пруста, В. Вулфа, Дж. Джойса относятся к классическим примерам потока сознания. В их произведениях в высшей степени обострено внимание к субъективному, скрытому в психике человека. Кроме того в них присутствуют изменение традиционной повествовательной структуры и смещение временных планов, что наравне со все остальным помогает симулировать процесс мышления и точно иллюстрировать внутреннюю жизнь героев посредством текста.

Наиболее известным произведением демонстрирующим применение потока сознания в литературе считается «Улисс» Д. Джойса. В нем параллельно

показаны вершина и исчерпанность возможностей метода потока сознания: наряду с исследованием духовного мира человека, в нём присутствует размывание границ характера, а психологический анализ зачастую переходит в самоцель. Под огромным влиянием Джойса на европейскую и американскую культуру литературы, многие крупные писатели, такие как Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, О. Хаксли, Г. Грин, Г. Грасс, М. Дюра и другие увлекались потоком сознания, в основном, на этапе ранних произведений и впоследствии обращались к нему в реалистических исследовательских целях, например, как к приёму в иллюстрировании тех или иных внутренних состояний.

К литературе модернизма зачастую невозможно приложить нормы восприятия художественного произведения, которые принято считать стандартными. К ним относятся ориентация на сюжет, острая интрига и логичность. В двадцатом веке появились писатели, ставившие во главу новое направление. У них появилось другое -поток переживаний, богатейшая игра воспоминаний и впечатлений, наслаждение письмом. Изменчивые чувства, полифония мироздания, мгновения ускользающей жизни - вот что доминирует в романе-потоке.

Существенной чертой данного литературного направления является изменчивость, противоречивость, длительность, многообразие мелочей и ассоциаций. Важнейшим качеством трактовки сознания является концепция времени, течения жизни.

Пробудившийся интерес к мелочам связан, по большей части с кризисом литературы больших идей. Роман-поток появился еще и вследствие измельчения ценностей, которое затронуло западноевропейскую культуру XX века. В литературе мелочей и малых тем, в ассоциациями и осколками элитарного сознания выразила сомнение в общечеловеческих идеях и ценностях.

Формирование данного направления искусства модернизма идет под влиянием 'философии жизни', для которой бытие расщеплено на становление и ставшее, на спонтанный, иррациональный поток жизни и мертвую, рационально осознанную социальную действительность.

Для литературы модернизма поток сознания становится универсальным методом иллюстрации духовной и душевной стороны человеческой жизни. При этом стоит обратить внимание на то, что техника передачи того, что происходит во внутреннем мире человека, у каждого автора имела свои собственные ему особенности. Для сравнения можно взять цикл произведений М. Пруста «В поисках утраченного времени» и роман Д. Джойса «Улисс». Отмечают, что М. Пруст в своем произведении объединял обрывки воспоминаний с текучую мозаику, значительное место в которой было отдано ассоциативной памяти в виде свободных ассоциаций. Также, в этих произведениях впечатление объединено с его анализом, а прошлое с настоящим.

Анализируя механизм появления чувств, М. Пруст буквально передает язык души с помощью слов, таким образом переводя непостижимый язык души на язык рациональной логики, что делает его более понятным. Именно поэтому, очень много внимания М. Пруст уделял грамматической красоте фразы. В то время как Д. Джойс заглядывал в душевное состояние многих персонажей, М. Пруст показал душевную жизнь одного. НЕ смотря на это они оба уделяли внимание глубинным слоям психики, делая акцент на процессах, происходящих в области бессознательного.

Во второй половине XX века повествовательный метод «потока сознания» применялся представителями французского «нового романа», такими как Мишель Бютор, Натали Саррот. В литературе реализма двадцатого века «поток сознания» часто использовался в качестве приема изображения душевного состояния героя, как, например, в прозе Уильяма Фолкнера, во многом благодаря влиянию модернистской литературы.

Таким образом, «поток сознания» в зарубежной литературе, а особенно в литературе модернизма двадцатого века был не только действенным

инструментом исследования психики человека но и эффективным способом иллюстрации объективной действительности посредством ее непосредственного регистрирования сознанием персонажей.

## **1.6 Поток сознания и внутренний монолог**

Некоторые лингвисты считают, что предпосылкой появления направления потока сознания выступил внутренний монолог, сквозь призму которого были усвоены влияния со стороны романтизма, эстетизма, импрессионизма. В творчестве Ф.Достоевского, Л.Толстого, Э.Дюжардена все преломляется сквозь призму внутреннего восприятия героя. Внутренний монолог (например, монолог Анны Карениной перед самоубийством) выступал как риторическое нагнетание эмоций, которые становились затем мотивом поступка, внешне кажущегося алогичным. В свою очередь, в литературе потока сознания мгновение - эмоциональное движение или впечатление, которое в импрессионизме провоцировалось внешним объектом, возникает как внутренний импульс. В противовес большим идеям и нравоучениям под влиянием эстетизма был усвоен гедонизм, наслаждение красотой и рефлексией собственных переживаний.

Внутренний монолог, по Э. Дюжардену, представляет собой передачу мыслей героя в их хаотической, субъективистки прихотливой форме. Подобного мнения придерживается лингвист Мотылева Т.Л. . «Новизна внутреннего монолога — в том, что он воссоздает непрерывный поток мыслей, возникающих в душе персонажа, по мере того, как они рождаются и в том порядке, в каком они рождаются. Дело не в отсутствии отбора, а в том, что отбор происходит не под знаком рациональной логики» [Мотылева Т.Л. 1965:280].

Крайность степени внутреннего монолога, или отличительная черта «потока сознания», состоит в особо ярко выраженной игре ассоциаций, возведении языка в степень игры. Классическим образцом этого способа создания художественного образа считается последний эпизод романа «Улисс» Дж. Джойса — поток сознания Мэрион Блум — более 24050 слов без знаков препинания, за исключением деления на 8 абзацев.

Проблема соотношения внутреннего монолога и потока сознания является довольно сложной. Поток сознания часто называют крайней формой внутреннего монолога, основываясь на их некотором внешнем сходстве с точки зрения имитации мыслительно-эмоциональной деятельности человека; по своей же сути они предстают различными понятиями.

Современные лингвисты определяют внутренний монолог как высказывание. Таким образом, вербальная форма является его вершиной. За вербальной формой внутреннего монолога стоят мысли и чувства, уже вербализованные героем в его сознании и представленные в его внутренней речи.

«Поток сознания» передает скорее не внутреннюю речь героя, но имитирует его внутреннюю жизнь. В «потоке сознания» находят себе место невербальные образы, присутствующие в сознании героя наряду с его внутренней речью. С этой точки зрения, «поток сознания» предстает явлением более широким, чем внутренний монолог, который, затрагивает внутреннюю жизнь героя только в ее вербализованном аспекте.

Так, например, С.С. Хоружий, размышляя о «потоке сознания» в его отношении к обычной внутренней и внешней речи, приходит к выводу, что «поток сознания» не является простой передачей внутренней речи.

С.С. Хоружий проводит сравнение трех понятий по трем критериям: плотности, информативности, организации. Обычная внутренняя речь по

сравнению с внешней «разряжена», менее информативна, еще менее организована. Поток сознания по сравнению с той же внешней речью получает обратные характеристики — он концентрирован, максимально информативен, высокоорганизован. Он предстает явлением, обратным внутренней речи, которую он, как считалось долгое время, воспроизводит. [Хоружий С.С. 1994:114—115]

Решение проблемы дифференциации «потока сознания» и внутреннего монолога сопрягается с проблемой вербальности самого «потока сознания». Поток сознания, будучи явлением литературным, характеризуется тотальной вербальностью, тогда как сознание само по себе вербально далеко не в такой степени. Проблему в разной степени затрагивали в своих размышлениях В.В. Набоков, С.М. Эйзенштейн, С.С. Хоружий.

Этой точке зрения противостоит философская формула, сводящаяся к тому, что «без языка не существует мышления», говорящая о том, что мысль всегда облечена в вербальную форму, иначе она перестает быть мыслью.

Применительно к внутреннему монологу, где автор оперирует только мыслями героя, эта точка зрения полностью верна. Применительно к «потoku сознания», где в центре внимания автора находятся не столько мысли героя, сколько задача через внутренний мир воссоздать внешний, показать контекст, сконцентрированный вокруг одного начала — человека, и таким образом вернуть миру утраченную целостность — то, к чему стремился модернизм.

Одним из исследователей потока сознания и внутреннего монолога был М. Бютор, французский писатель и философ. В своем исследовании данных явлений он не проводит различия между внутренним монологом и «потокom сознания». Дискурс, в данном исследовании определяемый как «поток сознания», у М. Бютора именуется внутренним монологом. Дифференциация дискурсов «потока сознания» и внутреннего монолога у М. Бютора только

намечена: дискурс, типологически принадлежащий антропоцентрической культуре, у М. Бютора получает определение «обычного внутреннего монолога». М. Бютор пишет: «Даже в дневнике в период между действием и его изложением хватило бы времени сто раз прокрутить все в голове. Нам предлагается действительность с пылу с жару, живая натура, чудесное преимущество иметь возможность следить за всеми эпизодами события в памяти рассказчика, за всеми происходящими с событием изменениями, всеми его последовательными интерпретациями, продвижениями в пространстве с того момента, как оно произошло, до того, как оно было записано в дневник» [Бютор М. 2000: 208]

Однако в обычном внутреннем монологе проблема письма просто-напросто поставлена в скобки, затушевана. Как у языка получается дойти до стадии письма, в какой момент письмо смогла его заместить?» [Бютор М. 2000: 73—74]

Представляется, что текст «потока сознания», в отличие от текста внутреннего монолога, как раз позволяет ответить на подобные вопросы, поскольку одним из основных аспектов предмета художественного изображения такого текста выступает процесс вербализации.

«Поток сознания» и внутренний монолог представляются имеющими разные цели. Внутренний монолог нацелен на выявление внутреннего мира персонажа. «Поток сознания» ориентирован на воссоздание внешних связей персонажа с миром. Слитость человека с миром воссоздается не словами автора, но действием читателя, автор лишь создает для этого действия условия — отмечает путь знаками, создавая почву для ассоциаций, которые становятся средством проникновения в бытие. Эта особенность «потока сознания» определяет его использование в художественных произведениях модернизма, так как она служит средством, помогающим, сопоставляя разрозненные фрагменты текста, восстановить «узор» бытия. ассоциации,

обращенные к универсальным символам бытия, делают модернистский текст открытым в мир, создавая ассоциативные связи между элементами текста и элементами сознания читателя.

## **II Анализ повествовательной техники потока сознания на материале романа Д.Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»**

Роман «Над пропастью во ржи» Джерома Сэлинджера вышедший в Америке в 1951 году снискал огромную популярность не только среди взрослых, для которых он был рассчитан, но и среди молодежи, оказав большое влияние на культуру второй половины 20 века.

Роман погружает читателя во внутренний мир подростка Холдена Каулфилда, показывая действительность такой, какой он ее видит. За исключением диалогов, практически весь текст является запечатлением работы сознания юного героя, его мыслями, воспоминаниями, переживаниями и впечатлениями, переплетенными в причудливый поток.

Для создания потока сознания писателю необходимо реалистично воссоздать сознание, оставляя при этом место для приватности, а также с помощью этого сознания донести что-то до читателя.

Понятие потока сознания является достаточно освященным в современной лингвистической литературе. Среди наиболее распространенных приемов введения потока сознания исследователи называют следующие:

- бессвязность
- задержка чувств и впечатлений
- сцепление ассоциаций
- дискретность
- анафора
- анаколуп
- оборванность синтаксиса
- эпанодос
- сленг и нецензурная речь

- смещение вводного слова

[ Руднев В.П 1997:215 ], [ Ушаков Н.Д. 2000: 351], [ Хамфри Р. 1959: 73]

## 2.1 Бессвязность

Бессвязность, как и сцепление ассоциаций используются в художественной литературе, чтобы передать поток сознания, сны или бредовые состояния. В следующих примерах рассмотрено, как данный прием использован в Д. Сэлинджером для создания потока сознания главного героя:

В первом примере, после драки в отеле, главный герой погружается в мечты о том, как бы он отомстил. Образы, всплывающие в его воображении являются читателю в виде бессвязного набора характеристик и реакций свойственных крутым героям в фильмах и книгах.

11 *“But I’m crazy. I swear to God I am. About halfway to the bathroom, I sort of started pretending I had a bullet in my guts. Old ‘Maurice had plugged me. Now I was on the way to the bathroom to get a good shot of bourbon or something to steady my nerves and help me really go into action. I pictured myself coming out of the goddam bathroom, dressed and all, with my automatic in my pocket, and staggering around a little bit. Then I’d walk downstairs, instead of using the elevator. I’d hold onto the banister and all, with this blood trickling out of the side of my mouth a little at a time. What I’d do, I’d walk down a few floors—holding onto my guts, blood leaking all over the place— and then I’d ring the elevator bell. As soon as old Maurice opened the doors, he’d see me with the automatic in my hand and he’d start screaming at me, in this very high-pitched, yellow-belly voice, to leave him alone. But I’d plug him anyway. Six shots right through his fat hairy belly. Then I’d throw my automatic down the elevator shaft—after I’d wiped off all*

the finger prints and all. Then I'd crawl back to my room and call up Jane and have her come over and bandage up my guts. I pictured her holding a cigarette for me to smoke while I was bleeding and all.”( c.112)

В следующем примере поток сознания использован с целью показать, насколько пьян главный герой. Фразы беспорядочны и повторяются, герой снова погружается в свою фантазию о пуле в животе и о том, как стойко он переносит рану.

16 “Boy, I sat at that goddam bar till around one o'clock or so, getting drunk as a bastard. *I could hardly see straight. The one thing I did, though, I was careful as hell not to get boisterous or anything. I didn't want anybody to notice me or anything or ask how old I was. But, boy, I could hardly see straight.* When I was really drunk, I started that stupid business with the bullet in my guts again. I was the only guy at the bar with a bullet in their guts. I kept putting my hand under my jacket, on my stomach and all, to keep the blood from dripping all over the place. I didn't want anybody to know I was even wounded. I was concealing the fact that I was a wounded sonuvabitch. *Finally what I felt like, I felt like giving old Jane a buzz and see if she was home yet. So I paid my check and all. Then I left the bar and went out where the telephones were. I kept keeping my hand under my jacket to keep the blood from dripping. Boy, was I drunk.*” (c.161)

17 “I stayed in the damn phone booth for quite a while. I kept holding onto the phone, sort of, so I wouldn't pass out. I wasn't feeling too marvelous, to tell you the truth. Finally, though, I came out and went in the men's room, staggering around like a moron, and filled one of the washbowls with cold water. *Then I dunked my head in it, right up to the ears. I didn't even bother to dry it or anything. I just let the sonuvabitch drip. Then I walked over to this radiator by the window and sat down on it. It was nice and warm. It felt good because I was*

*shivering like a bastard. It's a funny thing, I always shiver like hell when I'm drunk.*

*I didn't have anything else to do, so I kept sitting on the radiator and counting these little white squares on the floor. I was getting soaked. About a gallon of water was dripping down my neck, getting all over my collar and tie and all, but I didn't give a damn. I was too drunk to give a damn. Then, pretty soon, the guy that played the piano for old Valencia, this very wavyhaired, flitty-looking guy, came in to comb his golden locks. We sort of struck up a conversation while he was combing it, except that he wasn't too goddam friendly.” (c.163)*

В приведенных примерах главный герой находится в возбужденном состоянии, тем не менее его сознание замутнено после драки и из-за алкогольного опьянения. Для того, чтобы проиллюстрировать его состояние, повествование имитирует бессвязные размышления. В тексте примеров использованы короткие предложения, часто формально не связанные друг с другом, несмотря на то, что они описывают одно и то же событие. В некоторых из примеров можно увидеть смену модальности и смену действующего лица в предложении. Также, в речи потока сознания в данной книге есть повторяющиеся элементы, такие как “sort of”, “I'd”, “then” - в первом примере, “boy”, “I could hardly see straight” - во втором, “then” - в третьем.

Учитывая то, что бессвязная внутренняя речь присутствует еще в четырех примерах из найденных и разобранных двадцати семи, можно сделать вывод, что данный прием, хоть и использован в книге не так часто как некоторые другие, не только добавляет достоверности потоку сознания, но и помогает распознать его в тексте.

## 2.2 Задержка чувств и впечатлений

В художественной литературе зафиксированные и снова всплывающие в памяти чувства, впечатления и идеи используются, чтобы дать читателю сигнал и задержать его на той или иной мысли. В следующих примерах проанализировано применение данного метода в рамках потока сознания.

В первом рассмотренном примере Холден про себя рассуждает о том, как ужасно, что такое огромное количество ходят в кинотеатры. При этом он не может отделаться от этой мысли продолжая думать ее снова и снова, что заставляет его хотеть покинуть эту улицу как можно скорей, и эта мысль начинает приобретать некую навязчивость.

13 “Broadway was *mobbed and messy*. It was Sunday, and only about twelve o’clock, but it was *mobbed anyway*. *Everybody was on their way to the movies*—the Paramount or the Astor or the Strand or the Capitol or one of those crazy places. *Everybody was all dressed up, because it was Sunday, and that made it worse*. But the worst part was that you could tell they all wanted to go to the movies. *I couldn’t stand looking at them*. I can understand somebody going to the movies because there’s nothing else to do, but when somebody really wants to go, and even walks fast so as to get there quicker, then it depresses hell out of me. *Especially if I see millions of people standing in one of those long, terrible lines, all the way down the block, waiting with this terrific patience for seats and all. Boy, I couldn’t get off that goddam Broadway fast enough*. I was lucky. The first record store I went into had a copy of “Little Shirley Beans.” They charged me five bucks for it, because it was so hard to get, but I didn’t care. Boy, it made me so happy all of a sudden. *I could hardly wait to get to the park to see if old Phoebe was around so that I could give it to her.*” (c.126)

В данном примере снова упоминается фраза из стихотворения Бернса. Эта фраза не только является отсылкой к названию произведения, идея пришедшая в голову главному герою настолько его захватывает, что он снова погружается в себя, представляя, как будет ловить детей в поле и не давать им соскользнуть в пропасть.

19 “Anyway, *I keep picturing all these little kids* playing some game in this big field of rye and all. *Thousands of little kids, and nobody’s around—nobody big, I mean—except me. And I’m standing on the edge of some crazy cliff. What I have to do, I have to catch everybody if they start to go over the cliff—I mean if they’re running and they don’t look where they’re going I have to come out from somewhere and catch them. That’s all I’d do all day. I’d just be the catcher in the rye and all. I know it’s crazy, but that’s the only thing I’d really like to be. I know it’s crazy.*” (с. 186)

Последний пример взят из предпоследней главы книги, которая, практически заканчивает повесть о небольшом путешествии главного героя. Здесь видна разница между физическими и душевными ощущениями героя, а также, заметна заикленность на данных ощущениях. Образы которые он воспринимает, которые могли бы показаться незначительными, имеют огромное значение для него. А то, как они преподнесены в виде потока сознания, делает их важными и для читателя.

27 “Boy, it began to rain like a bastard. In buckets, I swear to God. All the parents and mothers and everybody went over and stood right under the roof of the carrousel, so they wouldn’t get soaked to the skin or anything, but I stuck around on the bench for quite a while. *I got pretty soaking wet*, especially my neck and my pants. My hunting hat really gave me quite a lot of protection, in a way; but *I got soaked anyway*. I didn’t care, though. *I felt so damn happy* all of sudden, *the way*

*old Phoebe kept going around and around. I was damn near bawling, I felt so damn happy, if you want to know the truth. I don't know why. It was just that she looked so damn nice, the way she kept going around and around, in her blue coat and all.*" (с.228)

В данных примерах фиксированность на определенных чувствах и впечатлениях, показана с помощью многократных повторений как отдельных слов и фраз, так и общих идей и спекулирования этими идеями. На основе этой фиксированности появляется убедительно воссозданная внутренняя жизнь героя. Таким образом, прием задержки чувств и впечатлений, использованный итого в семи из найденных и разобранных примеров, отражает суть потока сознания, а также является одним из показательных признаков его наличия в художественном тексте.

### **2.3 Сцепление ассоциаций**

Использование ассоциаций является не таким трудным для понимания как предыдущие методы, тем не менее, оно также направлено на сохранение приватности.

В следующих примерах проанализировано применение метода сцепления ассоциаций в потоке сознания:

Данный эпизод посвящен воспоминаниям и впечатлениям героя о походах в музей. Он прописан довольно обрывисто, с использованием воспоминаний и ассоциаций, цепляющихся друг за друга.

14 "They were always showing Columbus discovering America, having one helluva time getting old Ferdinand and Isabella to lend him the dough to buy ships

with, and then the sailors mutinying on him and all. Nobody gave too much of a damn about old Columbus, but you always had a lot of candy and gum and stuff with you, and the inside of that auditorium had such a nice smell. *It always smelled like it was raining outside, even if it wasn't, and you were in the only nice, dry, cosy place in the world. I loved that damn museum. I remember you had to go through the Indian Room to get to the auditorium. It was a long, long room, and you were only supposed to whisper. The teacher would go first, then the class. You'd be two rows of kids, and you'd have a partner. Most of the time my partner was this girl named Gertrude Levine. She always wanted to hold your hand, and her hand was always sticky or sweaty or something. The floor was all stone, and if you had some marbles in your hand and you dropped them, they bounced like madmen all over the floor and made a helluva racket, and the teacher would hold up the class and go back and see what the hell was going on. She never got sore, though, Miss Aigletinger.*" (c.128)

Звоня Джейн, старой подруге, Холден снова не в состоянии сосредоточиться. Он вспоминает о бывшем однокласснике, который выбросился из окна, о монашках, снова об однокласснике и о таких маленьких деталях, к то, что он чуть однажды не отказал этому парню в просьбе. Эти воспоминания очевидно заставляют его нервничать еще больше, что отражается в тексте.

18 «“All right,” I said. But the trouble was, I couldn't concentrate. About all I could think of were those two nuns that went around collecting dough in those beatup old straw baskets. Especially the one with the glasses with those iron rims. *And this boy I knew at Elkton Hills. There was this one boy at Elkton Hills, named James Castle, that wouldn't take back something he said about this very conceited boy, Phil Stabile. James Castle called him a very conceited guy, and one of Stabile's lousy friends went and squealed on him to Stabile. So Stabile, with about six other dirty bastards, went down to James Castle's room and went in and locked*

*the goddam door and tried to make him take back what he said, but he wouldn't do it. So they started in on him. I won't even tell you what they did to him—it's too repulsive—but he still wouldn't take it back, old James Castle. And you should've seen him. He was a skinny little weak-looking guy, with wrists about as big as pencils. Finally, what he did, instead of taking back what he said, he jumped out the window. I was in the shower and all, and even I could hear him land outside. But I just thought something fell out the window, a radio or a desk or something, not a boy or anything. Then I heard everybody running through the corridor and down the stairs, so I put on my bathrobe and I ran downstairs too, and there was old James Castle laying right on the stone steps and all. He was dead, and his teeth, and blood, were all over the place, and nobody would even go near him. He had on this turtleneck sweater I'd lent him. All they did with the guys that were in the room with him was expel them. They didn't even go to jail.*

That was about all I could think of, though. Those two nuns I saw at breakfast and this boy James Castle I knew at Elkton Hills. The funny part is, I hardly even know James Castle, if you want to know the truth. *He was one of these very quiet guys. He was in my math class, but he was way over on the other side of the room, and he hardly ever got up to recite or go to the blackboard or anything. Some guys in school hardly ever get up to recite or go to the blackboard. I think the only time I ever even had a conversation with him was that time he asked me if he could borrow this turtleneck sweater I had. I damn near dropped dead when he asked me, I was so surprised and all. I remember I was brushing my teeth, in the can, when he asked me. He said his cousin was coming in to take him for a drive and all. I didn't even know he knew I had a turtleneck sweater. All I knew about him was that his name was always right ahead of me at roll call. Cabel, R., Cabel, W., Castle, Caulfield—I can still remember it. If you want to know the truth, I almost didn't lend him my sweater. Just because I didn't know him too well.»* (c.184)

Передача потока сознания как психического процесса с помощью ассоциаций

использована в произведении еще в трех примерах. Несмотря на то, что это не самый распространенный метод в данной книге, лингвистами отмечается широкая употребляемость данного приема для написания потока сознания у большинства авторов, пишущих в этом стиле, таких, как Д. Джойс, В. Вульф, У. Фолкнер и других.

## 2.4 Дискретность

Дискретность или разрывность является основным приемом используемым для достижения правдоподобности воссоздания потока сознания и описания внутренней жизни персонажа. Анализ применения данного приема рассмотрен в приведенных ниже примерах:

В данном примере, помимо постоянной смены объекта внимания героя присутствуют резкие переходы от одной темы размышлений к другой также указывают на смену его настроения, что довольно типично для подростков. Кроме этого, в тексте примера много коротких предложений, которые и создают эффект разрывности.

4 “It took him about five hours to get ready. While he was doing it, I went over to my window and opened it and packed a snowball with my bare hands. *The snow was very good for packing. I didn't throw it at anything, though. I started to throw it. At a car that was parked across the street. But I changed my mind. The car looked so nice and white. Then I started to throw it at a hydrant, but that looked too nice and white, too. Finally I didn't throw it at anything.* All I did was close the window and walk around the room with the snowball, packing it harder. A little while later, I still had it with me when I and Brossnad and Ackley got on the bus. The bus driver opened the doors and made me throw it out. I told him I wasn't

going to chuck it at anybody, but he wouldn't believe me. People never believe you.” (с.38)

В следующем примере главный герой думает о знакомом девушки, с которой он на свидании. Разрывность здесь явно выдает его нетерпение и раздраженность. Использование потока сознания в этом эпизоде направленно на создание данного эффекта.

15 *“Then he and old Sally started talking about a lot of people they both knew. It was the phoniest conversation you ever heard in your life. They both kept thinking of places as fast as they could, then they'd think of somebody that lived there and mention their name. I was all set to puke when it was time to go sit down again. I really was. And then, when the next act was over, they continued their goddam boring conversation. They kept thinking of more places and more names of people that lived there. The worst part was, the jerk had one of those very phony, Ivy League voices, one of those very tired, snobby voices. He sounded just like a girl. He didn't hesitate to horn in on my date, the bastard. I even thought for a minute that he was going to get in the goddam cab with us when the show was over, because he walked about two blocks with us, but he had to meet a bunch of phonies for cocktails, he said. I could see them all sitting around in some bar, with their goddam checkered vests, criticizing shows and books and women in those tired, snobby voices. They kill me, those guys.”* (с.138)

В ходе анализа всех найденных примеров использования потока сознания в книге, мы установили, что автор прибегал к использованию дискретности в десяти случаях. Это дает основание полагать, что разрывность в написании потока сознания является одним из ключевых приемов, который не только служит достоверной передаче внутреннего состояния героя, но и создает особый ритм повествования.

## 2.5 Анафора

Анафора, являясь стилистической и риторической фигурой, не только влияет на эмоциональную окраску текста, но и создает определенный ритм. В потоке сознания анафора часто используется для того, чтобы обратить внимание читателей на определенный объект или мысль, занимающие сознание главного героя. На примерах ниже рассмотрено применение анафоры в потоке сознания:

В следующем примере Холден вспоминает о своем умершем брате. Важность этой темы для главного героя оправдывает его эмоциональность и применение здесь техники потока сознания, которую мы можем видеть не только в наличии анафоры, но и в некоторой сбивчивости, непоследовательности повествования.

5 “The thing was, I couldn’t think of a room or a house or anything to describe the way Stradlater said he had to have. I’m not too crazy about describing rooms and houses anyway. So what I did, I wrote about my brother Allie’s baseball mitt. It was a very descriptive subject. It really was. My brother Allie had this left-handed fielder’s mitt. He was left-handed. The thing that was descriptive about it, though, was that he had poems written all over the fingers and the pocket and everywhere. In green ink. *He* wrote them on it so that he’d have something to read when he was in the field and nobody was up at bat. *He’s* dead now. *He* got leukemia and died when we were up in Maine, on July 18, 1946. You’d have liked him. *He was* two years younger than I was, but *he was* about fifty times as intelligent. *He was* terrifically intelligent. His teachers were always writing letters to my mother, telling her what a pleasure it was having a boy like Allie in their class. And they weren’t just shooting the crap. They really meant it. But it wasn’t just that he was

the most intelligent member in the family. *He* was also the nicest, in lots of ways. *He* never got mad at anybody. People with red hair are supposed to get mad very easily, but Allie never did, and he had very red hair. I'll tell you what kind of red hair he had. *I* started playing golf when *I* was only ten years old. *I* remember once, the summer *I* was around twelve, teeing off and all, and having a hunch that if *I* turned around all of a sudden, I'd see Allie. So *I* did, and sure enough, he was sitting on his bike outside the fence—there was this fence that went all around the course—and he was sitting there, about a hundred and fifty yards behind me, watching me tee off. That's the kind of red hair he had. God, he was a nice kid, though(...)" (с. 40)

В другом примере Холден также описывает близкого человека, свою сестру. Здесь тоже можно увидеть эмоциональность его внутренней речи и сосредоточенность описания. Он, очевидно, восхищается ее существом, и как будто не в состоянии думать о чем-то конкретном, размышляя о ней.

7 "It's really nice, though. *She's* only ten. *She's* quite skinny, like me, but nice skinny. Roller-skate skinny. I watched her once from the window when she was crossing over Fifth Avenue to go to the park, and that's what she is, roller-skate skinny. You'd like her. *I mean* if you tell old Phoebe something, she knows exactly what the hell you're talking about. *I mean* you can even take her anywhere with you. *If you* take her to a lousy movie, for instance, she knows it's a lousy movie. *If you* take her to a pretty good movie, she knows it's a pretty good movie. D.B. and I took her to see this French movie, *The Baker's Wife*, with Raimu in it. It killed her. Her favorite is *The 39 Steps*, though, with Robert Donat. She knows the whole goddam movie by heart, because I've taken her to see it about ten times. When old Donat comes up to this Scotch farmhouse, for instance, when he's running away from the cops and all, Phoebe'll say right out loud in the movie—right when the Scotch guy in the picture says it—"Can you eat the herring?" She knows all the

talk by heart.”( с.73)

Еще в одном примере можно встретиться с описанием важного для главного героя человека. Здесь Холден описывает свою подругу детства, применение анафоры здесь также направленно на привлечение внимания читателей к объекту размышлений героя.

9 “*She* was a funny girl, old Jane. I wouldn’t exactly describe her as strictly beautiful. *She* knocked me out, though. *She* was sort of muckle-mouthed. I mean when she was talking and she got excited about something, her mouth sort of went in about fifty directions, her lips and all. That killed me. And she never really closed it all the way, her mouth. It was always just a little bit open, especially when she got in her golf stance, or when she was reading a book. *She was* always reading, and she read very good books. She read a lot of poetry and all. *She was* the only one, outside my family, that I ever showed Allie’s baseball mitt to, with all the poems written on it. *She’d* never met Allie or anything, because that was her first summer in Maine—before that, she went to Cape Cod—but I told her quite a lot about him. She was interested in that kind of stuff.”( с.84)

Примечательно, что анафора зачастую используется во внутренней речи героя для описания важных для него людей и объектов. Всего, из найденных в тексте примеров, эта риторическая фигура использована в одиннадцати случаях, что указывает на распространенность данного приема в написании потока сознания.

## 2.6 Анаколупф

Анаколупф, также как и анафора является риторической фигурой. Его суть заключается в неправильном согласовании слов или частей предложения. Он

может быть использован как для имитации речи не достаточно хорошо владеющего языком человека, так и для придания эмоциональности устной и внутренней речи. Это создает подобие реалистичности при передаче внутренней жизни персонажа, а также, вполне подходит по функциям в использовании его при написании потока сознания.

В следующем примере можно наблюдать нервозность, которую Холден испытывал, пытаясь познакомиться с девушками в баре. Его внутренний монолог довольно сбивчив и эмоционален. Некоторые предложения, тем не менее построены сложно с использованием излишних уточнений и смещением вводного слова.

8 “I started giving the three witches at the next table the eye again. *That is, the blonde one.* The other two were strictly from hunger. I didn’t do it crudely, though. I just gave all three of them this very cool glance and all. *What they did, though, the three of them, when I did it, they started giggling like morons.* They probably thought I was too young to give anybody the once-over. That annoyed hell out of me— you’d’ve thought I wanted to marry them or something. I should’ve given them the freeze, after they did that, but the trouble was, I really felt like dancing. I’m very fond of dancing, sometimes, and that was one of the times.”( с. 75)

Во втором примере сознание Холдена , зацикленное на одной идее (он не может перейти улицу) начинает спекулировать образами, как то часто бывает, когда мы голодны, или устаем.

23 “Anyway, I kept walking and walking up Fifth Avenue, without any tie on or anything. Then all of a sudden, something very spooky started happening. Every time I came to the end of a block and stepped off the goddam curb, I had this feeling that I’d never get to the other side of the street. I thought I’d just go down, down, down, and nobody’d ever see me again. *Boy, did it scare me.* You can’t

imagine. I started sweating like a bastard—my whole shirt and underwear and everything. Then I started doing something else. *Every time I'd get to the end of a block I'd make believe I was talking to my brother Allie.* I'd say to him, "Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Allie, don't let me disappear. Please, Allie." And then when I'd reach the other side of the street without disappearing, I'd thank him. Then it would start all over again as soon as I got to the next corner. But I kept going and all. *I was sort of afraid to stop, I think—I don't remember, to tell you the truth.* I know I didn't stop till I was way up in the Sixties, past the zoo and all. Then I sat down on this bench. I could hardly get my breath, and I was still sweating like a bastard. I sat there, I guess, for about an hour." (с.213)

Намеренное использование автором данной риторической фигуры указывает на эмоциональное состояние персонажа. Данный прием, наряду с использованием других, не риторических средств, является также формальным показателем наличия в тексте потока сознания.

## **2.7 Оборванность синтаксиса**

Для воспроизведения ментальной жизни персонажей часто используется прием оборванности синтаксиса. Он, как и дискретность применяется для того, чтобы придать тексту большей достоверности при передаче потока сознания, как психического процесса.

Следующий эпизод описывает мысли героя, когда он подсматривал в окна отеля. Его мысли снова скачут и путаются, так как вопрос секса очевидно его будоражит и в какой-то степени ставит в тупик.

6. “Sometimes I can think of very crumby stuff I wouldn’t mind doing if the opportunity came up. I can even see how it might be quite a lot of fun, in a crumby way, and if you were both sort of drunk and all, to get a girl and squirt water or something all over each other’s face. *The thing is, though, I don’t like the idea. It stinks, if you analyze it.* I think if you don’t really like a girl, you shouldn’t horse around with her at all, and if you do like her, then you’re supposed to like her face, and if you like her face, you ought to be careful about doing crumby stuff to it, like squirting water all over it. It’s really too bad that so much crumby stuff is a lot of fun sometimes. Girls aren’t too much help, either, when you start trying not to get too crumby, when you start trying not to spoil anything really good. I knew this one girl, a couple of years ago, that was even crumbier than I was. *Boy, was she crumby! We had a lot of fun, though, for a while, in a crumby way. Sex is something I really don’t understand too hot. You never know where the hell you are.* I keep making up these sex rules for myself, and then I break them right away. Last year I made a rule that I was going to quit horsing around with girls that, deep down, gave me a pain in the ass. I broke it, though, the same week I made it—the same night, as a matter of fact. I spent the whole night necking with a terrible phony named Anne Louise Sherman. Sex is something I just don’t understand. I swear to God I don’t.” (c. 67)

В другом примере описаны мысли, которые приходят в голову главного героя, при рассматривании прохожих. В этом отрывке впервые встречается аллюзия на стихотворение Бернса.

12“It wasn’t as cold as it was the day before, but the sun still wasn’t out, and it wasn’t too nice for walking. *But there was one nice thing. This family that you could tell just came out of some church were walking right in front of me—a father, a mother, and a little kid about six years old. They looked sort of poor.* The father had on one of those pearl-gray hats that poor guys wear a lot when they want to

look sharp. He and his wife were just walking along, talking, not paying any attention to their kid. *The kid was swell. He was walking in the street, instead of on the sidewalk, but right next to the curb.* He was making out like he was walking a very straight line, the way kids do, and the whole time he kept singing and humming. I got up closer so I could hear what he was singing. He was singing that song, “If a body catch a body coming through the rye.” *He had a pretty little voice, too. He was just singing for the hell of it, you could tell.* The cars zoomed by, brakes screeched all over the place, his parents paid no attention to him, and he kept on walking next to the curb and singing “If a body catch a body coming through the rye.” *It made me feel better. It made me feel not so depressed any more.”*( c.125)

В следующем отрывке главный герой чувствует себя физически плохо, его мысли запутаны, а сознание затуманено, что также передается с помощью оборванного синтаксиса.

22 “It certainly was a gorgeous way to talk about a Christmas tree. It was sort of funny, though, in an awful way, and I started to sort of laugh. It was about the worst thing I could’ve done, because the minute I started to laugh I thought I was going to vomit. *I really did. I even started to, but it went away. I don’t know why.* I mean I hadn’t eaten anything unsanitary or like that and usually I have quite a strong stomach. Anyway, I got over it, and I figured I’d feel better if I had something to eat. So I went in this very cheap-looking restaurant and had doughnuts and coffee. *Only, I didn’t eat the doughnuts. I couldn’t swallow them too well. The thing is, if you get very depressed about something, it’s hard as hell to swallow.* The waiter was very nice, though. He took them back without charging me. I just drank the coffee. Then I left and started walking over toward Fifth Avenue. “ (c.211)

Исходя из примеров, можно сказать, что прием оборванности синтаксиса несет в себе не только функцию создания эффекта более правдоподобного описания внутренних душевных процессов, но и указывает на то, что состояние персонажа отличается от обычного, что оправдывает использование потока сознания в данных примерах. Помимо этих трех примеров, данный прием был найден еще в девяти случаях.

## 2.8 Эпанодос

Эпанодос это фигура речи, в которой одно и тоже слово или похожие слова повторяются на протяжении абзаца. В следующих примерах рассмотрено использование данного приема в потоке сознания.

В первом примере Холден описывает своих соседей и их привычки. Лексический повтор некоторых слов может свидетельствовать о том, какие чувства он испытывает по их поводу, и на какие черты автор хочет обратить внимание читателя.

3“You remember I said before that Ackley was a *slob* in his personal habits? Well, so was Stradlater, but in a different way. Stradlater was more of a *secret slob*. He always looked all right, Stradlater, but for instance, you should’ve seen the razor he shaved himself with. It was always rusty as hell and full of lather and hairs and crap. He never cleaned it or anything. He always looked good when he was finished *fixing himself up*, but he was a *secret slob* anyway, if you knew him the way I did. The reason he *fixed himself up* to look good was because he was madly in love with himself. He thought he was the *handsomest guy* in the Western Hemisphere. He was pretty *handsome*, too—I’ll admit it. But he was mostly the kind of a *handsome guy* that if your parents saw his picture in your Year Book,

they'd right away say, "Who's this boy?" I mean he was mostly a Year Book kind of *handsome guy*. I knew a lot of guys at Pencey I thought were a lot *handsomer* than Stradlater, but they wouldn't look *handsome* if you saw their pictures in the Year Book. They'd look like they had big noses or their ears stuck out. I've had that experience frequently." (c. 29)

В следующем примере Холден покидает квартиру своего бывшего учителя после довольно смущающего для него инцидента. Его мысли заняты этой проблемой, он не может решить, что ему делать, и правильно ли он поступил. Эпанадос здесь несет явную эмоциональную окраску, хотя текст и создает впечатление оцепенения, которое испытывает главный герой.

21 "I didn't want to, but I started thinking about old Mr. Antolini and I *wondered* what he'd tell Mrs. Antolini when she saw I hadn't slept there or anything. That part didn't *worry me too much*, though, because I knew Mr. Antolini was very smart and that he could make up something to tell her. He could tell her I'd gone home or something. That part didn't *worry me much*. But what did *worry me* was the part about how I'd woke up and found him patting me on the head and all. I mean I *wondered* if just maybe I was wrong about thinking he was making a flitty pass at me. I *wondered* if maybe he just liked to pat guys on the head when they're asleep. I mean how can you tell about that stuff for sure? You can't. I even started *wondering* if maybe I should've got my bags and gone back to his house, the way I'd said I would. I mean I started thinking that even if he was a flit he certainly'd been very nice to me. I thought how he hadn't minded it when I'd called him up so late, and how he'd told me to come right over if I felt like it. And how he went to all that trouble giving me that advice about finding out the size of your mind and all, and how he was the only guy that'd even gone near that boy James Castle I told you about when he was dead. I thought about all that stuff. And the more I thought about it, the more depressed I got. I mean I started thinking maybe I should've

gone back to his house. Maybe he was only patting my head just for the hell of it. The more I thought about it, though, the more depressed and screwed up about it I got. What made it even worse, my eyes were sore as hell. They felt sore and burny from not getting too much sleep. Besides that, I was getting sort of a cold, and I didn't even have a goddam handkerchief with me. I had some in my suitcase, but I didn't feel like taking it out of that strong box and opening it up right in public and all.” ( с.210)

Наличие эпанадоса в тексте потока сознания, также, как и наличие анафоры, помогает автору расставить акценты стимулируя читателя к пониманию эмоциональной подоплеки мыслей персонажа. Среди всех проанализированных примеров данный прием был найден в общей сложности в двенадцати случаях. Это дает основание полагать, эпанадос можно считать одним из самых распространенных средств используемых данным автором при написании потока сознания.

## **2.9 Сленг и нецензурная речь**

Использование сленга и бранных выражений тесно связано как с воспроизведением речи подростков, так и с усилением эмоциональности речи персонажей в целом. Использование данного приема для написания потока сознания является довольно распространенным способом передачи внутренних переживаний. В следующих примерах рассмотрено использование сленга и нецензурных слов в выражении потока сознания в книге:

В этом примере беспорядочные соображения связаны с новой идеей, захватившей сознание главного героя. Он решил покинуть дом и путешествовать автостопом. Он довольно взбудоражен, что можно заметить

из не совсем связных и немного абстрактных идей и предположений.

24 “Finally, what I decided I’d do, I decided I’d go away. I decided I’d never go home again and I’d never go away to another school again. I decided I’d just see old Phoebe and sort of say good-by to her and all, and give her back her Christmas dough, and then I’d start hitchhiking my way out West. What I’d do, I figured, I’d go down to the Holland Tunnel and bum a ride, and then I’d bum another one, and another one, and another one, and in a few days I’d be somewhere out West where it was very pretty and sunny and where nobody’d know me and I’d get a job. I figured I could get a job at a filling station somewhere, putting gas and oil in people’s cars. I didn’t care what kind of job it was, though. Just so people didn’t know me and I didn’t know anybody. I thought what I’d do was, I’d pretend I was one of those deaf-mutes. That way I wouldn’t have to have any *goddam* stupid useless conversations with anybody. If anybody wanted to tell me something, they’d have to write it on a piece of paper and shove it over to me. They’d get bored as hell doing that after a while, and then I’d be through with having conversations for the rest of my life. Everybody’d think I was just a poor deaf-mute *bastard* and they’d leave me alone. They’d let me put gas and oil in their stupid cars, and they’d pay me a salary and all for it, and I’d build me a little cabin somewhere with the dough I made and live there for the rest of my life. I’d build it right near the woods, but not right in them, because I’d want it to be sunny as hell all the time. I’d cook all my own food, and later on, if I wanted to get married or something, I’d meet this beautiful girl that was also a deaf-mute and we’d get married. She’d come and live in my cabin with me, and if she wanted to say anything to me, she’d have to write it on a *goddam* piece of paper, like everybody else. If we had any children, we’d hide them somewhere. We could buy them a lot of books and teach them how to read and write by ourselves.” (c.213)

В следующем примере главный герой довольно эмоционально реагирует на

нецензурные слова, написанные в школе его сестры.

25 “But while I was sitting down, I saw something that drove me crazy. Somebody’d written “Fuck you” on the wall. It drove me *damn* near crazy. I thought how Phoebe and all the other little kids would see it, and how they’d wonder what the *hell* it meant, and then finally some dirty kid would tell them—all cockeyed, naturally—what it meant, and how they’d all think about it and maybe even worry about it for a couple of days. I kept wanting to kill whoever’d written it. I figured it was some perverty *bum* that’d sneaked in the school late at night to take a leak or something and then wrote it on the wall. I kept picturing myself catching him at it, and how I’d smash his head on the stone steps till he was good and goddam dead and bloody. But I knew, too, I wouldn’t *have the guts* to do it. I knew that. That made me even more depressed. I hardly even had the guts to rub it off the wall with my hand, if you want to know the truth. I was afraid some teacher would catch me rubbing it off and would think I’d written it. But I rubbed it out anyway, finally. Then I went on up to the principal’s office.” ( c.216)

В следующем эпизоде Холден занят очередной идеей, пришедшей ему в голову. Он довольно эмоционально описывает то, что собирается сделать.

26 “I knew my mother’d get nervous *as hell* and start to cry and beg me to stay home and not go back to my cabin, but I’d go anyway. I’d be casual *as hell*. I’d make her calm down, and then I’d go over to the other side of the living room and take out this cigarette case and light a cigarette, cool *as all hell*. I’d ask them all to visit me sometime if they wanted to, but I wouldn’t insist or anything. What I’d do, I’d let old Phoebe come out and visit me in the summertime and on Christmas vacation and Easter vacation. And I’d let D.B. come out and visit me for a while if he wanted a nice, quiet place for his writing, but he couldn’t write any movies in my cabin, only stories and books. I’d have this rule that nobody could do anything

phony when they visited me. If anybody tried to do anything phony, they couldn't stay.” (с.220)

Использование сленга и нецензурных слов очень часто встречается в данной книге. Тем не менее, тот факт что этот прием встречается в двенадцати примерах потока сознания указывает на то, что его можно считать одним из основных его признаков хоть и при наличии других примеров.

## 2.10 Смещение вводного слова

Нетипичное положение вводных слов добавляет в повествование дискретность и нелинейность, что делает поток сознания более правдоподобным. В следующих примерах выделено использование данного приема в книге:

Во время разговора с учителем Холден не может и не хочет сосредоточиться на словах, которые ему говорят. Его мысли обращаются к совершенно случайным вещам и уносят его далеко.

1“The funny thing is, *though*, I was sort of thinking of something else while I shot the bull. I live in New York, and I was thinking about the lagoon in Central Park, down near Central Park South. I was wondering, *though*, if it would be frozen over when I got home, and if it was, where did the ducks go. I was wondering where the ducks went when the lagoon got all icy and frozen over. I wondered if some guy came in a truck and took them away to a zoo or something. Or if they just flew away.” (с.13)

В следующем примере главный герой рассуждает на тему религии, Эти рассуждения немного сбивчивы и запутаны. Многие фразы как бы разорваны

10“Finally, *though*, I got undressed and got in bed. I felt like praying or something, when I was in bed, but I couldn’t do it. I can’t always pray when I feel like it. In the first place, I’m sort of an atheist. I like Jesus and all, but I don’t care too much for most of the other stuff in the Bible. Take the Disciples, *for instance*. They annoy the hell out of me, if you want to know the truth. They were all right after Jesus was dead and all, but while He was alive, they were about as much use to Him as a hole in the head. All they did was keep letting Him down. I like almost anybody in the Bible better than the Disciples, *though*. If you want to know the truth, the guy I like best in the Bible, next to Jesus, was that lunatic and all, that lived in the tombs and kept cutting himself with stones. I like him ten times as much as the Disciples, that poor bastard. I used to get in quite a few arguments about it, when I was at Whooton School, with this boy that lived down the corridor, Arthur Childs. Old Childs was a Quaker and all, and he read the Bible all the time. He was a very nice kid, and I liked him, but I could never see eye to eye with him on a lot of stuff in the Bible, especially the Disciples.” (с.107)

Во время разговора с бывшим учителем, Холден снова погружается в воспоминания о школьной жизни, развивая свою идею, заставляя ее обрастать множеством подробностей и путанных деталей.

20 “I don’t like them to stick too much to the point. I don’t know. I guess I don’t like it when somebody sticks to the point all the time. The boys that got the best marks in Oral Expression were the ones that stuck to the point all the time—I admit it. But there was this one boy, Richard Kinsella. He didn’t stick to the point too much, and they were always yelling ‘Digression!’ at him. It was terrible, because in the first place, he was a very nervous guy—I mean he was a very nervous guy—and his lips were always shaking whenever it was his time to make a

speech, and you could hardly hear him if you were sitting way in the back of the room. When his lips sort of quit shaking a little bit, *though*, I liked his speeches better than anybody else's. He practically flunked the course, *though*, too. He got a D plus because they kept yelling 'Digression!' at him all the time. For instance, he made this speech about this farm his father bought in Vermont. They kept yelling 'Digression!' at him the whole time he was making it, and this teacher, Mr. Vinson, gave him an F on it because he hadn't told what kind of animals and vegetables and stuff grew on the farm and all. What he did was, Richard Kinsella, he'd start telling you all about that stuff—then all of a sudden he'd start telling you about this letter his mother got from his uncle, and how his uncle got polio and all when he was forty-two years old, and how he wouldn't let anybody come to see him in the hospital because he didn't want anybody to see him with a brace on. It didn't have much to do with the farm—I admit it—but it was nice. It's nice when somebody tells you about their uncle. Especially when they start out telling you about their father's farm and then all of a sudden get more interested in their uncle. I mean it's dirty to keep yelling 'Digression!' at him when he's all nice and excited. I don't know, *though*. It's hard to explain." I didn't feel too much like trying, *either*. For one thing, I had this terrific headache all of a sudden. I wished to God old Mrs. Antolini would come in with the coffee" (c. 198)

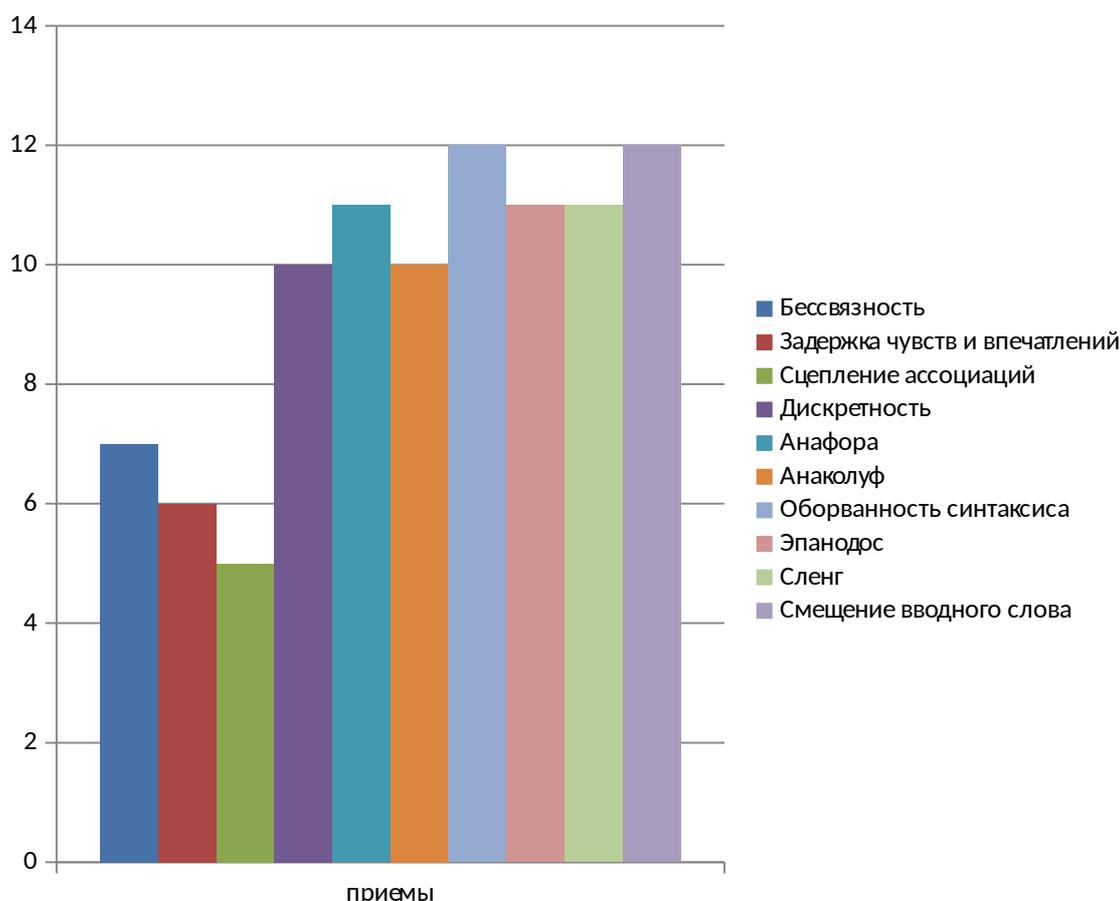
Смещение вводного слова является последним из рассмотренных на примере данной книги приемов, используемых для написания потока сознания. Всего, данный прием встретился в двенадцати примерах, что делает его одним из самых распространенных в данной книге.

По результатам анализа потока сознания в романе Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи», было найдено двадцать семь примеров применения техники потока сознания, которые в общей сумме составляют примерно двенадцать процентов от всего текста романа и были найдены в двадцати

главах из двадцати шести.

Эти примеры были проанализированы с точки зрения наличия в них приемов, свойственных повествовательной технике потока сознания. Из десяти приемов самыми распространенными в данной книге являются смещение вводного слова и оборванность синтаксиса – по двенадцать случаев употребления. В одиннадцати случаях были использованы сленг, эпанодос и анафора. В десяти – дискретность и анаколуп. В число наименее распространенных приемов можно включить бессвязность, задержку чувств и впечатлений и сцепление ассоциаций.

Исходя из этого, мы пришли к выводу о том, что для потока сознания, как повествовательной техники наиболее свойственно применение лексических и синтаксических приемов.



## **Заключение**

На данный момент в стилистике не существует четкого определения того, чем является поток сознания. Тем не менее, не зависимо от к чему его относят: к стилю, приему или способу повествования, поток сознания имеет определенные, отмечаемые всеми исследователями свойства. К ним относятся бессвязность, дискретность, эмоциональность, а также использование определенных риторических и лексических фигур. Все это отражено в практической части нашей работы. И исходя из этого мы склоняемся к определению потока сознания, как повествовательной техники.

По итогам теоретического исследования мы пришли к выводу о том, что поток сознания, являясь по большей части свойственным литературе модернизма, направлен на регистрацию и воспроизведение процессов, происходящих в ментальной сфере жизни персонажей. Целью использования потока сознания является передача эмоций, впечатлений а также аспектов глубинной психики, что делает его сосредоточенным на внутреннем мире героев. Для достижения наиболее правдоподобного воспроизведения процессов работы сознания в художественном тексте авторы прибегают к определенным лексическим, синтаксическим и риторическим приемам. На основе проведенного исследования мы выделили и проанализировали наиболее значимые и употребляемые из них. Применение таких синтаксических приемов как бессвязность, дискретность и оборванность синтаксиса помогают воссоздать поток мыслей в таком виде, в котором они появляются в сознании. Риторические приемы, к которым относятся анаколупф, анафора, эпанодос и смещение вводного слова направлены на создание особого ритма повествования имитирующего мыслительные процессы. Для придания тексту потока сознания эмоциональности и

приватности автором были использованы такие лексические приемы как задержка чувств и впечатлений, сцепление ассоциаций, а также использование сленга и нецензурной речи.

Таким образом был выявлен ряд признаков, свойственных повествовательной технике потока сознания, что отличает ее от других повествовательных техник.

## Список литературы

1. Арутинян, А.М. Борьба литературных направлений в английском романе начала 20 века: автореф. дис. ... канд. филол. // А.М. Арутинян. — Ереван, 1973., 356с.
2. Ахманова, О.С. Словарь лингвистических терминов // О.С. Ахманова. — М.: Советская энциклопедия, 1966., 607 с
3. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов// Паритет., 2006., 320с.
4. Бергсон А. Творческая эволюция: Пер. с фр//М.: ТЕРРА-книжный клуб, 2001.,384 с.
5. Бергсон, А. Опыт о непосредственных данных сознания // А. Бергсон. — М., 1978., 432с.
6. Бютор М. Роман как исследование// Сост., пер., вступ. ст., комм. Н. Бунтман. М.: Изд-во МГУ, 2000.,208 с.
7. Вайман С.Т. Метаморфозы художественной мысли. XX век // Континент. 2001., 403с.
8. Выготский, Л.С. Мышление и речь // М.: Лабиринт, 2005., 352 с.
9. Гарин, И.И. Век Джойса //М.: Терра — Книжный клуб, 2002., 848 с.
10. Горкин А.П. Энциклопедия «Литература и Язык»// Росмэн-пресс., М., 2006., 662с.
11. Джеймс У. Научные основы психологии// Харвест., 2003., 349с.
12. Джеймс У. Поток сознания //М.: Педагогика., 1991., 327с.
13. Джемс У. Психология//М.: Педагогика., 1994., 258с.
14. Джеймс, У. Первоосновы психологии Текст. // М., 1981.,195с/
15. Едошина, И.А. Художественное сознание модернизма : истоки и мифологемы// Кострома : Изд-во КГУ, 2002., 250 с.
16. Золотова, Г.А. Синтаксический словарь: Репертуар элементарных единиц русского языка // Г.А. Золотова. — М., 1988., 548с.
17. Ивашева В.В. Литература Великобритании XX века//М., 1984.,386с.
18. Ильин, И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа // М., 1998.,376с.
19. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996., 253 с.
20. Лосев А.Ф. Поток сознания и язык//М.: Изд-во МГУ, 1993., 348с.
21. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф.//М.: Изд-во МГУ, 1982., 390с.

22. Лосев, А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии // Наука, 1993., 635 с.
23. Мельвил Ю.К. Прагматизм // Современная западная философия: Словарь. - М., 1991., 459с.
24. Можейко М.А. Коллаж // Постмодернизм. Энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. — Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2001., 465с.
25. Мотылева Т.Л. Зарубежный роман сегодня.// М.: Сов. Писатель, 1965., 472 с.
26. Розенталь, Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов [Текст] / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. — М.: Просвещение, 1985. — 399 с.
27. Руднев В. П. Словарь культуры XX века.//М.: Аграф, 1997.,402с.
28. Сулейманов А. Поток сознания // Словарь литературоведческих терминов. – М.: Просвещение, 1974., 368с.
  
29. Толстой Л.Н. Война и мир: В 4 т.//М.: Худ. лит., 1983. – Т.1-2. – 832 с.
30. Урнов Д.М. Дж. Джойс и современный модернизм // Современные проблемы реализма и модернизма. - М., 1964. 489с.
31. Ушакова Д. Н.; Даля В. И. Большой энциклопедический словарь //Аграф, 2000., 389с.
32. Флоренский П.А. У водоразделов мысли //Издательство аСТ.,2000.,265с.
33. Флоренский П.А. Христианство и культура.//Издательство аСТ.,2001.,342с.
34. Хоружий С.С. «Улисс» в русском зеркале. М.: Тетра, 1994. — 245 с
  
35. Элиот Т.С. "Улисс", порядок и миф // Иностранная литература, 1988., 370с.
36. Юнг, К.Г. «Улисс». Монолог. Феномен духа в искусстве и музыке// Ренессанс, 1992., 193 с.
37. В.Н. Ярцева. Лингвистический энциклопедический словарь// М.: Большая Российская энциклопедия, 2002., 709 с.
38. Dahl, L. Linguistic Features Of the Stream of Consciousness Techniques of James Joyce, Virginia Woolf and Eugene // Turan Yliopisto, 1970. ,86 с.
39. Friedman M., Stream of consciousness. A study in literary method, New Haven — L., 1955., 257с.
40. Fauconnier, G. Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive Science. — 1998. — Vol. 22. — 287p.

41. James McCracken, [The Oxford English Dictionary](#). Oxford University Press. Retrieved 2011., 747с.
42. Humphrey R. « Stream of Consciousness in the Modern Novel», University of California press, Berkley and Los angeles 1959., 129с.
43. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners [Text]. — Oxford: Macmillan Education, 2002. — 1692 p.
44. Miller, G.A. Some perceptual consequences of linguistic rules G.A. Miller, S. Isard // Reading in psychology of language. — Englewood Cliffs, 1967. , 540p.
45. Salinger J.D., The Catcher in the Rye. Penguin Books 2010., 223с.
46. Salinger J.D., The Catcher in the Rye. Penguin Books 2010
47. E.R. Steinberg The Stream of Consciousness Technique in the Modern Novel //N.Y.: Kennikat Press, 1979., 198 с.
48. Академик [электронный ресурс]: словари и энциклопедии URL: [http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc\\_literature/5297/поток/](http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/5297/поток/) (дата обращения: 20.05 2014)
49. Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. – М.: Русский язык, 2000. – Режим доступа: <http://slovari.gramota.ru/>
50. «КИБЕРЛЕНИНКА» [электронный ресурс]: Феномен «потока сознания» в произведениях М. Пруста, Дж. Джойса и У. Фолкнер URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-potoka-soznaniya-v-proizvedeniyah-m-prusta-dzh-dzhoysa-i-u>  
[http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03\\_paragraf\\_3-4.htm-folknera](http://www.urginfo.ru/urginfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03_paragraf_3-4.htm-folknera) (дата обращения: 21.05.2014).
51. «КИБЕРЛЕНИНКА» [электронный ресурс]: «поток сознания» как повествовательная техника. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/potok-soznaniya-kak-povestvovatel'naya-tehnika-hudozhestvennogo-modernistskogo-proizvedeniya>
52. Кораблева, С.А. Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма : На материале романа Дж. Джойса «Улисс» [Электронный ресурс] : дис. ... канд. культурол. : 24.00.01 / С.А. Кораблева. - Кострома,

2003. - 172 с.
53. Урги [электронный ресурс]: Южно-российский гуманитарный институт.  
URL: [http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03\\_paragraph\\_3-4.htm](http://www.urgi.info/urgiinfofiles/sites/pigulevsky-ironiya/03_paragraph_3-4.htm) (дата обращения: 11.04.2015).
54. O'Neil, E. Strange Interlude [Electronic resource] / E. O'Neil. - 2011. - URL :  
[www.gutenberg.net.au/ebooks04/0400161h.html](http://www.gutenberg.net.au/ebooks04/0400161h.html) (дата обращения :  
12.03.2015).
55. Психология онлайн [элекстронный ресурс] URL:  
<http://www.psychology.ru/library/00023.shtml> (дата обращения: 27.03.15)
56. ФЭБ [электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека.  
URL: <http://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke5/ke5-9171.htm> (дата обращения:  
26.12.14)
57. Encyclopædia Britannica [ electronic resource] URL:  
<http://global.britannica.com/art/stream-of-consciousness>(дата обращения  
20.04.15)
58. Joyce, J. Ulysses [Electronic resource] / J. Joyce. - 2011. - URL: [www.online-literature.com/jamesJoyce/ulysses/](http://www.online-literature.com/jamesJoyce/ulysses/) (дата обращения : 18.12.2014)
59. Literary devices [Electronic resource] URL: <http://literarydevices.net/stream-of-consciousness/> (дата обращения: 12.02.15)
60. AboutEducation [Electronic resource] URL:  
<http://redvinylchair.com/2013/06/03/literary-theory-stream-of-consciousness-in-modernist-literature-suite101/> (дата обращения: 23.04.15)