

ФИЛОЛОГИЯ

Научная статья

УДК 81–23

doi: 10.18522/2070-1403-2022-90-1-48-55

ФЕНОМЕН НЕДИСКРЕТНОСТИ И ЕГО ЯЗЫКОВАЯ РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ: АВТОРСКИЕ ИМПЛИКАЦИИ, ИГРА ЗНАКАМИ, ЮМОРИСТИЧЕСКИЙ ЭФФЕКТ

© *Сильва Самвеловна Геворкян*

*Ростовский государственный экономический университет (РИНХ), г. Ростов-на-Дону, Россия
silviya23@mail.ru*

Аннотация. На материале романа Дж. Хеллера «Поправка-22» исследуются грамматические и лексические средства недискретной архитектоники авторского стиля, которая является ярким показателем постмодернистского художественного творчества. Прагматический анализ показал, что недискретным характером обладает категория времени, которая конструируется как результат анахронической стыковки аналептических событий. В памяти рассказчика эти события выстраиваются на оси усиления эффекта трагедийности абсурдного и хаотического бытия персонажей. Установлено, что недискретные лексические средства трансформируют устоявшиеся читательские представления о возможностях познания окружающей действительности.

Ключевые слова: постмодернистский художественный текст, недискретность, категория времени, игра языковыми знаками.

Для цитирования: Геворкян С.С. Феномен недискретности и его языковая репрезентация в постмодернистском художественном тексте: авторские импликации, игра знаками, юмористический эффект // Гуманитарные и социальные науки. 2022. Т. 90. № 1. С. 48-55. doi: 10.18522/2070-1403-2022-90-1-48-55

PHILOLOGY

Original article

Phenomenon of non-discreteness and its linguistic representation in postmodernist fiction: author's implications, play with signs, humorous effect

© *Silva S. Gevorkyan*

*Rostov state university of economics. Rostov-on-Don, Russian Federation
silviya23@mail.ru*

Abstract. Based on J. Heller's novel «Catch-22», the article examines the grammatical and lexical means of non-discrete architectonics of the author's style, which is a vivid indicator of postmodern artistic creativity. Pragmatic analysis has shown that the category of time has a non-discrete character, which is constructed as a result of anachronistic docking of analeptic events. In the narrator's memory, these events line up on the axis of enhancing the effect of the tragedy of the characters' absurd and chaotic existence. It is established that non-discrete lexical means transform the established reader's ideas about the possibilities of cognition of the surrounding reality.

Key words: postmodernist fiction, non-discreteness, category of time, play with linguistic signs.

For citation: Silva S. Gevorkyan Phenomenon of non-discreteness and its linguistic representation in postmodernist fiction: author's implications, play with signs, humorous effect. *The Humanities and Social Sciences*. 2022. Vol. 90. No 1. P. 48-55. doi: 10.18522/2070-1403-2022-90-1-48-55

Введение

Воспроизводя воображаемые события последних дней Второй мировой войны в комическом свете, Дж. Хеллер в романе «Поправка-22» (1961), фактически, неявно отображает ментальный портрет современных социальных и интеллектуальных институтов и инстанций, которые управляют судьбами заурядных представителей общества. Так, главный герой рома-

на Иоссариан, бомбардир, чтобы выжить, вынужден сражаться с логикой абсурда военно-воздушных сил, в основе которой заложена проблематичная дискретность. Вопрос о недискретности и ее репрезентации в языке и постмодернистской культуре является имманентной частью исследовательских программ, в фокусе внимания которых находятся стилистические трансформации современного художественного дискурса [1]. Ассоциируясь с проблемами перехода от модернистского к постмодернистскому направлению в прозаическом и поэтическом творчестве, эти программы:

- детализуют представления о радикальных изменениях в форме и стиле авторских преобразований окружающей действительности;
- фиксируют отход от тех направлений гуманитарной мысли, в которых устанавливалась специфика дискретного воплощения естественного, психологического и культурного бытия [3, с. 34].

Истоки теоретических концепций недискретности усматриваются в интерпретациях языка как процесса беспрестанной объективации повседневного мира, результата противоречивого дуализма, производности вещей от своих номинаций, в том числе, в терминах «означаемого» и «означающего» [2, с. 110]. Вследствие языковой недискретности авторские импликации начинают доминировать над фактологической составляющей повествования, а «Я» автора реконструируется в ходе читательских объяснений и обоснований, которые не подчиняются причинно-следственным закономерностям, характерным для объективного мира. Основываясь на теории Ф. де Соссюра о произвольности взаимоотношений между формой и содержанием, исследователи усматривают в понятии недискретности проявление новой художественной культуры. Выдвигается мнение, согласно которому художественный текст, являясь системой произвольных и автономных языковых знаков, лежит в основе установления коммуникативного контакта между автором и читателем [8]. Яркой иллюстрацией переориентации исследовательских концепций дискурса и дискретности выступают понятия «деконструкции» (Ж. Деррида) и «эпистемы» (М. Фуко), в которых создание письменного текста интерпретируется как процесс комбинирования слов и дилеммативных интервалов между ними [6].

Обсуждение

Интерпретация текста трактуется в качестве декодирования смысла, заключенного в многоуровневости языка, которая порождает «иллюзорную глубину», скрывающуюся за воссоздаваемой образностью [5, с. 233]. В этом плане исследование взаимных притяжений между текстом романа «Поправка-22» и феноменом недискретности постмодернистского художественного дискурса является актуальной проблемой. Как и многие другие постмодернистские авторы, в тексте указанного романа Дж. Хеллер использует недискретные языковые средства в целях демифологизации классических представлений о художественном дискурсе. В терминах недискретного разворачивания репрезентируется в тексте романа категория времени, которая выявляет анахронический характер. В контексте прозаического творчества анахронизм определяется как несогласование между темпоральными осями сюжета и повествования, подразделяется на две категории:

- проlepsis: вклинивание повествования о событии, которое будет иметь место в будущем;
- analepsis: прерывание повествования за счет упоминания о событии, которое имело место в прошлом [4].

В романе «Поправка-22» повествование начинается, когда уже произошли все основные события, рассказчик вводит analepsis, чтобы сообщить читателю об этих событиях (главы 2–26). Вместе с тем, события прошлого не составляют некоторой логической последовательности, повествование ведется о них в произвольном порядке, что в определенной степени рассредоточивает фокус читательского внимания. Так, analepsis в главах 1–26 носит частичный характер: сообщение о событиях прошлого стыкуются с текущим повествованием настолько естественно, что читателю не всегда удастся определить, в какой момент происходит «скачок» во времени.

В частности, в главе 6 аналептическое повествование о кошмарах, которые преследуют ночью Хангри Джоу, плавно перетекает к фактам, связанным с Иоссарианом. Ср.: «*It (to cry out in pain every night) makes more sense than Appleby, who was a stickler for regulations and had ordered Yossarian to take his Atabrine tablets on the flight overseas after Yossarian and Appleby had stopped talking to each other*» [7, p. 58]. Сдвиг повествования от первого события ко второму событию реализуется посредством сложноподчиненного предложения со сравнительным придаточным. В главной части сообщается о предшествующем аналептическом событии, в зависимой части без видимых на то оснований повествование плавно переходит к последующему аналептическому событию.

В «Поправке-22» масштаб анахронических событий аналептического характера не может быть однозначно установлен, поскольку рассказчик не всегда придерживается логической последовательности тех действий, которые относятся к прошлому времени. Анахронизм этих событий и действий существенно затрудняет возможность их дискретного размещения на темпоральной оси повествования. Вследствие этого у читателя складывается впечатление, что он попадает в ловушку хаотического и абсурдного мира, недискретного по своей когнитивной сущности.

В анахроническом характере событий, о которых повествует рассказчик, можно проследить внутреннюю логику, т.е. эксплицировать неявное авторское содержание. Прежде всего недискретный характер сцепления событий проливает свет на главную тему произведения. Повествование в романе представлено сквозь призму сознания рассказчика, который не участвует в тех событиях, о которых сообщается читателю. Анализируя язык рассказчика, принимая во внимание его склонность к установлению дистанции с образами персонажей, читатель приходит к заключению, что субъект повествования, фактически, обладает тем же самым жизненным опытом, относится к той же самой профессиональной сфере, что и явные участники абсурдных и хаотических событий.

Самые абсурдные фантазии воспринимаются персонажами как бесспорно соответствующие действительности, если они «верифицируются» логикой мышления военно-воздушных сил. Так, лейтенант Дунбар предпринимает попытку манипулирования категорией времени, которая вследствие этого лишается своей психологической составляющей: «*You are inches away from death every time you go on a mission... How much older can you be at your age? A half minute before that you were stepping into high school, and an unhooked brassiere was as close as you ever hoped to get to paradise. Only a fifth of a second before that you were a small kid with a ten-week summer vacation that lasted a hundred thousand years and still ended too soon*» [7, p. 42]. Персонаж конструирует сугубо личностный порядок разворачивания временной оси, в рамках которого любой психический опыт восприятия повседневности наделяется статусом объективности. Поскольку счастливые мгновения являются мимолетными, лейтенант Дунбар беспрестанно придает унынию, чтобы сделать свою жизнь максимально долгой.

В хронологическом плане события прошлого выстраиваются в таком порядке, в котором они запечатлены в памяти вспоминающего рассказчика. О некоторых событиях он предварительно упоминает несколько раз, прежде чем детально описывает их и читатель узнает, что же произошло на самом деле (ср. эпизод, в котором Мило осуществляет бомбардировку эскадрона). Повторяющийся аналепсис трагических и абсурдных событий вскрывает нежелание рассказчика сообщать о них читателю. Однако эти события и их участники беспрестанно всплывают в травмированной памяти рассказчика, а поэтому он, в конечном счете, переходит к детальному повествованию о них. Вследствие этого повествование воспринимается читателем как несдерживаемый поток воспоминаний, для которых характерен резкий переход от одних событий к другим событиям. Причем эти события никак не стыкуются на темпоральной оси. Темпоральная структура романа выявляет недискретный хаотический характер.

В анализируемом тексте недискретным характером обладают также номинации отдельно взятых объектов, лиц или понятий, которые пародируют устоявшиеся представления о природе языка. Персонажи часто идентифицируют окружающие их предметы посредством

оказиональных составных оценочных ярлыков. Вследствие этого «изобретаемые» ими номинации функционируют как автономные «реальности», оказывающие воздействие на читательский ономазиологический опыт идентификации внешнего мира. Узурпировав чужую кровать в госпитале, Иоссариан именуется другими пациентами как «*Warrant Officer Homer Lumley, who felt like vomiting and was covered suddenly with clammy sweat*» [7, p. 302]. В определенный момент майор, имя и фамилия которого Майор Майор, обнаруживает, что он является для себя полным незнакомцем («... *some total stranger named Major Major Major about whom he knew absolutely nothing*» [7, p. 89]).

Эпизод, который можно рассматривать в качестве зачина текста романа, вскрывает другой важный аспект подобной языковой недискретности. Главный герой, в должностные обязанности которого входила цензура писем солдат, преобразует свою деятельность в игру, которая расценивается читателем как пародия на абсурдную военную действительность: «*Death to all modifiers, he declared one day... The next day he made war on articles. He reached a much higher plane of creativity the following day when he blacked out everything but a, an and the... Soon he was proscribing parts of salutations and signatures and leaving the text untouched... When he had exhausted in the letters, he began attacking the names and addresses on the envelopes, obliterating whole homes and streets, annihilating entire metropolises with careless flicks of the wrist as though he were God...*» [7, p. 10].

В данном контексте означаемые и означающие языкового знака оказываются не взаимосвязанными сущностями. Поскольку то, что происходит в мире слов, является идентичным тому, что наблюдается в фактической объективной действительности: следствием вычеркивания из солдатских писем географических наименований становится исчезновение соответствующих городов и поселений. Ту же самую логику Иоссариан преследует, когда подходит к карте военных действий и передвигает красные стрелки, указывающие на продвижение сил союзников, тем самым предпринимая «реальную» попытку захватить германские артиллерийские батареи в Болонье [7, p. 124–125].

Символические формы и выражения приобретают привилегированный статус в соответствии с тем, что происходит в повседневности. В тексте романа эта закономерность служит, своего рода, моделью для других интеллектуальных процедур. В частности, клише и аллюзии на популярную культуру наделяются тем же самым статусом означающего, как и географические карты, таблицы и всевозможные названия. Без явной иронии лейтенант Щейскопф размышляет о своей личной жизни в терминах формул и кодов мелодрамы. Он воспринимает себя как человека, который привязан цепями к женщине, видит только ее низменные желания («... *chained to a woman... incapable of looking beyond her own dirty, sexual desires to the titanic struggles for the unobtainable in which noble man could become heroically engaged*» [7, p. 76]).

Логика, которой придерживаются персонажи романа, трансформирует традиционные представления о таких явлениях, как «смерть», «существование в мире», «небытие». Отсутствие преобразуется в функциональный эквивалент присутствия: доктор Даника, зачисленный в отряд пилота Макватта в день крушения его самолета, объявляется «мертвым», хотя все знают, что он жив. Причем факт физического присутствия доктора в эскадрилье не воспринимается как контраргумент против официальных сведений, а когда сослуживцы реагируют на него как перешедшего в мир иной, он функционально превращает свою жизнь в небытие. Все эти эпизоды являются яркой иллюстрацией бессмысленности общепринятых представлений о дискурсе и коммуникативных процессах, их предопределенности абсурдной логикой мышления.

Формы языковых знаков, их психологическая составляющая, знания индивида об окружающей повседневности блокируют возможность каких-либо действенных референтных связей с реальным семантическим содержанием высказывания: «*There was only one catch and that was Catch-22, which specified that a concern for one's own safety in the face of dangers that were real and immediate was the process of a rational mind. Orr was crazy and could be grounded.*

All he had to do was ask; and as soon as he did, he would no longer be crazy and would have to fly more missions» [7, p. 49]. В соответствии с данной абсурдной логикой, семантическое значение лексемы *crazy* и вопрос о вменяемости персонажа оказываются релевантными исключительно в контексте выполнения боевых задач и приказов вернуться на землю после их завершения. Оба действия являются функциями недискретных армейских правил, а поэтому психическое здоровье и «Я» персонажа предстают элементами игры (ср. с нарочитым игровым отношением Иоссариана к солдатским письмам домой). Индикатор здравомыслия персонажа – его согласие / несогласие делать вылеты на боевые задания. Вследствие этого его «Я» воспринимается читателями как сосредоточение несоотносимых проявлений дискурса, а не как воплощение цельной созидающей личности.

Игры, в которые играют персонажи романа, можно рассматривать как прагматический механизм конструирования образа современного человека, иллюзорно трактующего устоявшиеся взаимоотношения между природой и артефактом, вещью и словом, событием и его интерпретацией. Под сомнение ставится сама возможность подобных взаимоотношений. Текст романа разрушает фундаментальные стереотипы о таких феноменах, как субъективность и беспристрастное восприятие действительности. Окружающие предметы являются не более чем смутные образы, типизированные в ходе исключительно субъективного видения человека, оптические феномены, которые затмевают водораздельную грань между иллюзией и реальностью.

Обреченные вечно блуждать в лабиринтах слов и образов, персонажи романа оказываются элементами дискурса, который более не контролирует внешний повседневный мир. В определенный момент Иоссариан осознает, что не так уж важно, существует ли Поправка-22 на самом деле, гораздо важнее, чтобы сослуживцы верили в ее эффективность и действенность. Еще обучаясь в кадетской школе, главный герой приходит к заключению, что все люди живут в мире иллюзий (*«We're all in this business of illusion together»* [7, p. 190]), мысль, которая является обоснованием «существования» Поправки-22.

Все эти языковые и интеллектуальные недискретности автор романа усматривает в современной социальной системе. По воле автора персонажи дефинируют объективную реальность на стыке сопряжений между индивидом и его представлениями о том, что обнаруживается за гранью мыслей и их словесного выражения. «Реальностью» оказывается то, к чему направлена дискурсивная деятельность, вне зависимости от того, насколько иллюзорна эта реальность и в какой степени ее определение не соответствует устоявшимся представлениям.

Недискретность как поведенческая и лингвистическая категория системно проявляется в действиях Майло Миндербиндера, создавший торговый синдикат. В образе этого персонажа метафорически воплощается единство языка, социума и экономической сферы в рамках современного интеллектуальной деятельности. Мило создает торговую империю (метафора капиталистической системы), партнерами которой являются сражающиеся друг с другом армии. Однако сама суть предпринимательских усилий персонажа приобретает исключительно форму дискурса. Доли, которые имеют все военнослужащие эскадрильи в синдикате Мило, существуют только на бумаге, как и прибыли, якобы, получаемые этим предприятием. Недискретность воплощается в самом физическом облике Мило: *«Milo's mustache was unfortunate, because the separated halves never matched. They were like Milo's disunited eyes, which never looked at the same thing at the same time»* [7, p. 69]. Манипуляции, осуществляемые с опорой на недискретный язык, дают возможность персонажу оправдывать экономическое поражение своих сослуживцев, как контракты с армиями, находящимися по обе стороны баррикад. Если дискурс представляет собой форму манипулирования недискретными символическими знаками, он оказывает разрушительное воздействие на окружающих.

Все абсурдные ситуации, воспроизводимые в тексте романа, фокусируют читательское внимание на невозможности персонажей избежать несуразную и лишённую смысла армейскую логику, развенчании устоявшихся представлений о том, что язык содержит некий набор номинаций с прямым и метафорическим значением, к которым прибегает

человек в целях апеллировать к разуму и провозгласить справедливость в мире. Между предметами окружающего мира и их языковыми номинациями не существует однозначных и прямолинейных взаимоотношений.

На всем протяжении повествования персонажи стремятся приобрести какой-либо «разумный», согласно их точке зрения, социальный и интеллектуальный дискурс, который бы связал воедино вещи и слова в целях выражения рационального значения и повседневного опыта восприятия действительности. Однако дискурс каждого персонажа реализуется в формате саморефлексионной недискретности. Автор романа приходит к заключению, что тщетной и абсурдной является любая попытка реформировать недискретный дискурс, единственной возможностью избавиться от него предстает бегство. Однако подобная альтернатива может быть решена, опять-таки, в терминах недискретности.

С одной стороны, дезертируя из армии, Иоссариан делает вывод, что военно-воздушные силы является ничем иным, как пародией на миф, лежащий в основе порождения всевозможных недискретных дискурсов (в частности, этот миф поддерживает идею о том, что вернувшись с войны, он станет героем в глазах окружающих). С другой стороны, Швеция, страна, в которую убегает Иоссариан, расценивается им не только как политическое убежище и залог физической безопасности («... *the girls are so sweet... the people are so advanced...*» [7, p. 465]), но и приобретенный рай, основывающийся, как и Поправка-22, на социальных и интеллектуальных мифах о действенной природе языка и дискурса. Все это вынуждает читателя ставить под сомнение целесообразность дезертирства главного героя, размышлять над тем, является ли этот шаг к обретению дискретного дискурса и продуктивного жизненного опыта или же это очередная дискурсивная игра, которая связывает текст романа с современными представлениями о недискретности, переходом от модернизма к постмодернизму.

В этом заключается важность тех альтернатив для действий Иоссариана, которые предлагается в заключение романа. Мир военно-воздушных сил, в котором служит главный герой, является замкнутым и недискретным. Образ Швеции, который рисует в воображении Иоссариан, основывается на той же самой недискретности, что и Поправка-22. Однако эта недискретность является незамкнутой, а поэтому она не такая монолитная, как мир военно-воздушных сил. Автор фокусирует читательское внимание на этой мысли в заключительном эпизоде романа, сообщая, что он более не верит в то, что Швеция действительно является раем. Читатель осознает открытость недискретности, поддерживаемой симулякрот «Швеция», признавая, что она является плодом воображения Иоссариана и тех персонажей, которые делают отчаянные попытки избежать дискурса Поправки-22.

Другими словами, недискретность лежит в основе как дезертирства главного героя из армии, так и его надежд в плане обрести убежище в Швеции. Подобное положение дел проливает свет на идеи Р. Барта, М. Фуко и Ж. Дерриды, согласно которым языковая, интеллектуальная и социальная недискретность является стержневым механизмом порождения не только художественного текста, но и человеческого дискурса в целом. Так, в романах В. Набокова мы обнаруживаем как описание разнообразных проявлений недискретного дискурса, так и такие последовательности языковых знаков, которые освобождают художественный текст от бремени мифов о точном соответствии формы и содержания.

Недискретность текста «Поправки-22» проецируется анахронической последовательностью аналептических событий, которая выявляет уникальную повествовательную технику автора. Рассказчик, находящийся «за кадром» повествования, а поэтому не участвующий в воспроизводимых событиях, характеризуется тем же эмоционально-волевым состоянием, что и персонажи, явные участники этих событий. Читатель, воспринимая определенные фрагменты повествования, не всегда имеет возможность определить логический порядок следования событий.

Выводы

Порождая «вневременной» недискретный дискурс, рассказчик воспроизводит воображаемый мир, который отрицает традиционную систему темпоральной последовательно-

сти событий. В контексте повествования события стыкуются не так, как они имели место «в действительности», а по мере усиления трагичности, абсурдности и хаотичности. Фактически, сюжет романа состоит из повторяющихся событий и ситуаций, причем при последующем их упоминании рассказчик сообщает читателю некоторую дополнительную деталь, которая создает эффект гротескного ужаса, лежащего в основании абсурдного существования современного человека.

Текст романа «Поправка-22» можно расценивать как сферу противоборства между:

- стремлениями к языковой дискретности, релевантной референциальности;
- тенденциями к замкнутому недискретному дискурсу, свидетельствующему о том, к чему могут привести указанные стремления.

Текст романа уводит читателя от системы «правильного» дискурса, что предопределяет его множественную открытую интерпретацию, предполагающую анализ всех дискурсивных уровней, что, по сути дела, и является целью постижения любого художественного произведения. По мере развития повествования дискурс персонажей и рассказчика претерпевает радикальные эпистемические трансформации, которые и являются фокусом читательского внимания в ходе постижения текста романа, вскрывающего абсурдность экономических, военных, интеллектуальных и литературных сфер и институтов современного социума. По мнению автора, в основе этих сфер и институтов заложены мифические представления о слове и «надлежащем» метафорическом дискурсе, альтернативой которых выступает недискретный дискурс. В связи с тем роман «Поправка-22» можно рассматривать в аспекте переориентации литературного творческого процесса от текста как репрезентации некоторого «замкнутого» семантического содержания к тексту как свободной игре языковыми знаками, предполагающей множественную интерпретацию.

Список источников

1. *Абраменко Е.В., Чередникова Е.В., Тарасова Ю.В.* Научно-фантастический текст в аспекте постмодернистских категорий фрагментарности и деконструкции // Гуманитарные и социальные науки. 2019. № 4. С. 76–84.
2. *Бешукова Ф.Б., Хачмафова З.Р.* Постмодернистские текстовые стратегии в пространстве литературной коммуникации // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: филология и искусствоведение. 2017. № 3 (202). С. 108–113.
3. *Боровкова А.А.* Читатель как собеседник персонажа в постмодернистских текстах Дж. Барнса // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2018. № 3. С. 33–40.
4. *Евсюкова Т.В., Абраменко Е.В.* Специфика нелинейной организации категории времени в научно-фантастическом повествовании // Научная мысль Кавказа. 2019. № 3 (99). С. 104–109.
5. *Кудряшов И.А.* Художественный стиль и интерпретация текста: образность, экспрессивность, детализация // Лингвистика будущего: новые тенденции и перспективы. Материалы международной научной конференции. Майком: Адыгейский государственный университет, 2019. С. 232–235.
6. *Ларина Т.Ю., Кудряшов И.А.* Модели внутреннего монолога в художественном тексте // Гуманитарные и социальные науки. 2021. № 5. С. 88–93.
7. *Heller J.* Catch-22. NY.: Simon@Schuster, 2004. 453 p.
8. *Kudryashov I.A., Turanova A.Yu.* The Author's Manipulation of the Space and Time Categories as A Factor in Reader's Identifying with the Character's Image // Russian Linguistic Bulletin. 2021. № 2 (26). P. 151–156.

References

1. *Abramenko E.V., Cherednikova E.V., Tarasova Yu.V.* Science fiction text in the aspect of postmodern categories of fragmentation and deconstruction // Humanities and social sciences. 2019. No 4. P. 76–84.
2. *Beshukova F.B., Khachmafova Z.R.* Postmodern textual strategies in the space of literary communication // Bulletin of the Adyghe State University. Series 2: philology and art history. 2017. № 3 (202). P. 108–113.
3. *Borovkova A.A.* The reader as the interlocutor of the character in the postmodern texts of J. Barnes // News of the Southern Federal University. Philological sciences. 2018. № 3. P. 33–40.
4. *Evsyukova T.V., Abramenko E.V.* Specificity of the nonlinear organization of the category of time in science fiction narration // Scientific Thought of the Caucasus. 2019. № 3 (99). P. 104–109.
5. *Kudryashov I.A.* Artistic style and interpretation of the text: imagery, expressiveness, detail // Linguistics of the future: new trends and prospects. Materials of an international scientific conference. Majkop: Adyghe state. University, 2019. P. 232–235.
6. *Larina T.Yu., Kudryashov I.A.* Models of an internal monologue in a literary text // Humanities and social sciences. 2021. № 5. P. 88–93.
7. *Heller J.* Catch-22. NY.: Simon@Schuster, 2004. 453 p.
8. *Kudryashov I.A., Turanova A.Yu.* The author's manipulation of the space and time categories as a factor in reader's identifying with the character's image // Russian Linguistic Bulletin. 2021. № 2 (26). P. 151–156.

Статья поступила в редакцию 12.01.2022; одобрена после рецензирования 20.01.2022; принята к публикации 30.01.2022.

The article was submitted 12.01.2022; approved after reviewing 20.01.2022; accepted for publication 30.01.2022.