

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ  
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
(НИУ «БелГУ»)

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И МЕЖДУНАРОД-  
НЫХ ОТНОШЕНИЙ  
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОМ-  
МУНИКАЦИИ

**ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ФИГУР  
В РОМАНЕ ДЖ.ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки

45.03.01 Зарубежная филология

очной формы обучения,

группы 04001401

Черниковой Виктории Вячеславовны

Научный руководитель  
к.ф.н., доцент Шевченко Е.Н.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. Концепция постмодернизма в современном литературном пространстве.....	5
1.1 Постмодернизм как феномен культуры XX века.....	5
1.2 Особенности направления постмодернизма в художественной литературе.....	10
1.3 Черты постмодернизма в произведениях Джона Фаулза .....	18
Выводы по Главе I.....	26
Глава II. Анализ стилистических средств выразительности в романе Дж. Фаулза «Коллекционер» .....	28
2.1 Общая характеристика романа Джона Фаулза «Коллекционер» как представителя постмодернизма.....	27
2.2 Языковые личности главных героев романа.....	34
2.3 Общая характеристика стилистических фигур романа.....	41
2.3.1 Стилистический приём сравнения в романе Дж. Фаулза «Коллекционер».....	51
2.3.2 Метафоры в романе «Коллекционер» .....	56
2.3.3 Место эпитета в романе.....	59
2.3.4 Инверсия в романе.....	66
Выводы по Главе II.....	69
Заключение.....	71
Список использованных источников.....	73

## ВВЕДЕНИЕ

Стилистика является разделом языкознания, посвященным изучению выразительных средств языка, занимая тем самым особое место среди других дисциплин языкознания. В отличие от других дисциплин, анализирующих наличный состав единиц и категорий конкретного языка, систему их взаимосвязей и соотношений.

Известно, что многие писатели вводят в текст те или иные стилистические конструкции, руководствуясь своими методами, разобравшись в которых читатель способен лучше понимать творчество великих мастеров.

Стилистические фигуры как важнейшие способы повышения выразительности речи известны в языкознании с античных времен, а к их анализу и классификации обращались многочисленные исследователи на протяжении многих столетий: Аристотель, Цицерон, Квинтилиан, Сократ, М.В. Ломоносов, Д.Э. Розенталь, И.И. Ковтунова и др.

**Объектом** данного исследования являются стилистические фигуры и их функционирование в художественном тексте.

**Предметом** - стилистические фигуры в художественном произведении Дж. Фаулза «Коллекционер».

**Актуальность** данной темы обусловлена необходимостью изучения функционирования стилистических фигур в этом художественном произведении, так как оно является ярчайшим показателем индивидуального стиля писателя. Обусловленность тематики работы определяется возрастающим интересом к творчеству английского романиста, философской и социологической стороне произведений эпохи постмодернизма. Так же художественная литература постмодерна требует поиска нового понимания гуманистических и социальных ценностей. Данной проблематике посвящены многие работы Фаулза, в частности роман «Коллекционер».

**Цель данной работы** - дать комплексную характеристику системы

стилистических фигур, которые активно используются писателем, а также выявить специфику их функционирования в романе Дж. Фаулза «Коллекционер».

Для достижения поставленной цели данной работы необходимо решить следующие **задачи**:

1. Рассмотреть понятие постмодернизма как феномена XX века.
2. Охарактеризовать основные черты и концепции литературы эпохи постмодернизма.
3. Проанализировать типичные черты постмодернизма в данной работе автора.
4. Изучить функционирование стилистических фигур в художественном произведении Дж. Фаулза «Коллекционер».
5. Выявить и исследовать ключевые стилистические позиции, которые делают язык писателя оригинальным.

Методами исследования, используемыми в данной работе, являются общенаучные методы, а также частно-научные: сравнительно-сопоставительный метод, метод анализа.

Работа состоит из введения, двух глав основной части, заключения и списка литературы.

Во введении обоснована актуальность выбора темы, определены предмет, объект, цель и соответствующие ей задачи.

В первой главе рассмотрены общетеоретические вопросы по теме «Концепция постмодернизма в современном литературном пространстве». Также определены основные понятия и черты феномена постмодернизма в литературе.

В второй главе «Анализ стилистических средств выразительности в романе Дж. Фаулза «Коллекционер» рассмотрены стилистические фигуры и особенности их функционирования, на практической основе.

## **Глава I. Концепция постмодернизма в современном литературном пространстве**

### **1.1 Постмодернизм как феномен культуры XX века**

Уже несколько десятилетий актуальным вопросом многочисленных исследований является вопрос определения понятия «постмодернизм». Нераскрытыми являются положения о сути этого феномена, о времени и месте его появления, о причинах, его породивших, о его соотношении с модернизмом. По многим из этих вопросов среди участников дискуссий отсутствует единство мнений. Тем не менее, сложились в некоторой степени устойчивые характеристики этого явления, выделился ряд влиятельных теоретиков постмодернизма (У.Эко, Е. Фарино, Б.А.Гиленсон), накопился соответствующий объем текстов, в которых анализируется постмодернистская художественная литература. Основная проблема состоит в отсутствии четкого представления о сущности постмодернизма, о том, что скрывается за этим термином, который так часто встречается в современном научном пространстве.

Постмодернизм - культурное течение, проявившееся в развитых западных странах, а затем в той или иной мере распространившееся и в некоторых других регионах. Постмодернизм, в сущности, означает многомерное теоретическое отражение духовного поворота в самосознании западной цивилизации, особенно в сфере искусства и философии, и лишь потом обнаружившее себя в различных сферах человеческой деятельности (Богданова, 2016:112).

Отношение к нему различно, что вызвано неоднозначностью его собственных теоретических обоснований. Наиболее лояльные оппоненты полагают, что появление постмодернистских теорий может быть оправдано намерением их авторов осмыслить особую ситуацию в культуре и обществе, порожденную перенасыщенностью культуры, где утрачивается центр, привычные ориентиры, возникает потребность в соотнесении различных ценностей в

возросшем мире информации.

Непримиримость других оппонентов вызвана главным образом реакцией на постмодернистскую критику модернистского проекта, который, по их мнению, должен быть отброшен, иначе возникает «угроза его реализации». Ведущие авторы постмодернистских теорий, подвергая «модернистский проект» обстоятельной критике и прежде всего привилегированные позиции отдельных дискурсов, предлагают деконструировать некоторые культурные стандарты, легитимировать множественность, признать равноправие дискурсов, что, полагаем, имеет серьезный культурный смысл и определенную эвристическую ценность (Богданова, 2016: 114).

Между этими двумя крайними позициями оппонентов находится целый спектр теорий, в которых одной из главных точек преткновения является отношение «постмодернизма» к «модернизму», или «постмодерна» к «модерну». Смысл этих понятий может быть прояснен только в соотнесении их друг с другом. Однако рассматривая вопрос определения постмодернизма следует рассмотреть определение понятия «модернизм» относительно художественной литературы. Так, по определению оксфордской энциклопедии литературы модернизм - явление в литературе конца XIX - начала XX века, характеризующее отход от классического романа в пользу поиска нового стиля и радикальным пересмотром литературных форм. Является частью общего направления в искусстве — модернизма (от лат. *modernus* - «современный, недавний»). Период модернизма считается завершившимся к концу 1930-х годов. На смену модернизму пришёл постмодернизм (David Scott Kastan. Oxford University Press, 2006).

Большинство исследователей данных феноменов различают социально-исторический контекст, где «постмодерн» выступает коррелятом «модерна» - эпохи, простирающейся от Возрождения до середины XX столетия; понятие «постмодернизм» предлагают использовать в эстетическом контексте - как соотносимое с понятием «модернизм», обозначающим разнообразие художественных исканий в период конца XIX — начала XX в. Такое разведение

значений этих двух понятий принимается далеко не всеми исследователями, чаще они употребляются как тождественные (Брандес, 2011: 221).

В рамках данного исследования мы полагаем, модернизм стремился не просто к описанию реальности, но к моделированию ее, переходу к новым реалиям, желая стимулировать развитие осмысленных процессов - как индивидуальных, так и коллективных. Природа модернистского мировоззрения, на наш взгляд, состоит из понятий «разум», «могущество», «добро», «новизна», «беспрецедентность» сформировавших монолитную основу модерна.

Ж.-Ф. Лиотар считал, что переход общества в эпоху, называемую постиндустриальной, а культуры - в эпоху постмодерна, начался, по меньшей мере, с конца 50-х гг. XX в., обозначивших в Европе конец ее восстановления. Тем не менее, постмодерн для него не является антитезой модерну, а входит в модерн, представляет собой его часть (Голуб, 2016: 54).

В данной работе вслед за Ж.-Ф. Лиотаром мы полагаем, что приставка «пост-»обозначает нечто вроде конверсии: новое направление, сменяющее предыдущее. Это дает возможность предположить, что постмодернизм это не конец эпохи модернизма, не новая эпоха, а модернизм в стадии очередного обновления. Модерн продолжает основательно развиваться вместе со своим постмодерном. Следовательно, отношение постмодерна к истории имеет особый характер: он живет не из мнимого отрицания всего предшествующего, а имеет в виду настоящую «одновременность неодновременного»(Голуб, 2016: 60).

В данной работе мы полагаем, что наиболее удачной и емкой моделью постмодернистской многомерности является предложенная Ж. Делёзом и Ф. Гваттарри своеобразная модель современной культуры, о которой они повествуют в своей книге «Корневище». Авторы различают два типа культур, сосуществующих в наши дни — «древесную» культуру и «культуру корневища» (ризомы) (Курдина, 2010:43).

Первый тип культуры тяготеет к классическим образцам, вдохновляется теорией мимесиса (др.-греч. μίμησις — подобие, воспроизведение, подра-

жание). Искусство «древесной культуры» подражает природе, отражает мир, является его графической записью, калькой, фотографией. Символом этого искусства может служить дерево, являющее собой образ мира. Воплощением «древесного» художественного мира служит книга. Для «древесного» типа культуры нет будущего, он изживает себя, полагают Делёз и Гваттари. Второй тип современной культуры - это культура «корневища», и она устремлена в будущее. Книга-корневище будет не калькой, а картой мира, в ней исчезнет смысловой центр. Предполагается рождение нового типа творчества, называемого «симулякр».

Симулякр - (фр. *Simulacre* – «подобие, видимость») - это муляж, эрзац действительности, имитация образа, символа, знака, за которой не стоит никакой обозначаемой действительности, это - видимость, вытеснившая из эстетики художественный образ и занявшая его место. Симулякр не отсылает ни к чему иному, кроме себя самого, но при этом имитирует (играет, передразнивает) ситуацию трансляции смысла. Термин «симулякр» был введен в постмодернистскую философию французским философом Жаном Бодрийяром (1929-2007), который утверждает, что современность вступила в эру тотальной симуляции всего и во всем. Тем самым мы можем полагать, что симулякры образуют гиперреальность, Вещи, окружающие человека, становятся все более хрупкими, эфемерными, иллюзорными, их поколения сменяются быстрее, чем поколения людей. Утрачивается принцип реальности вещи, - его заменяет фетиш, сон, проект (хэппенинг, саморазрушающееся искусство).

В данном исследовании мы придерживаемся тезиса И.А.Герасимовой, которая полагает, что книга в постмодернистской концепции реализует принципиально иной тип связей: все ее точки связаны между собой, но связи эти бесструктурны, множественны, запутаны, они то и дело неожиданно прерываются. Такой тип нелинейных связей предполагает иной способ чтения (Герасимова, 2010:15).

В сфере художественной культуры возникновение постмодернизма, по мнению Фр. Джеймисона, вызвано реакцией на высокие формы модер-



нистского искусства. Поскольку модернистских форм высокого искусства было несколько, то соответственно сложились разнообразные формы постмодернистского искусства, стремящиеся вытеснить предшествующее в художественной практике. К особенностям постмодернизма Джеймисон относит стирание прежних категорий жанра и дискурса, которые можно обнаружить в области так называемой современной теории. Такого рода теоретический дискурс, впитавший в себя особенности художественного дискурса - черта постмодернистской эпохи (Гуревич, 2012:50).

В данной работе вслед за Н.П.Михальской мы полагаем, что доминирующим в культуре, в художественной в частности, становится постмодернистский плюрализм и это отличает постмодернизм от модернизма как явления конца XIX - начала XX в., где плюрализм имел место преимущественно в художественной сфере. Кроме того, важным является то, что постмодернистский плюрализм радикальнее, чем любой предшествующий. Он радикален настолько, что может стать универсальным (Михальская, 2009:205).

В культурном постмодерне выполняется характерная для XX в. смысловая структура множественности. Во всех сферах своего проявления, осмысливая опыт предшествующего развития человечества, возвращаясь к истокам и основаниям, усматривая в пройденном пути не только ошибки и заблуждения, постмодернизм готов увидеть через прошлое и настоящее то, что должно сформироваться в будущем, и тем самым предполагает поиски путей к самосохранению человечества.

Обобщая вышесказанное, отметим, что постмодернистская культура в современном понимании уже не является проявлением гротеска - это реальность предшествующего века, обнаружившая себя в разных культурных регионах и в разных национальных моделях, осмысление которой продолжается.

## 1.2 Особенности направления постмодернизма в художественной литературе

Возникновение феномена постмодернизма связано не только с социально-политическими процессами в обществе. Как известно, индикатором смены эпох всегда являлось возникновение новых течений в искусстве. «Именно в духовной культуре - отмечает М.Н. Лапшина,- начинают складываться модели постмодернистской ментальности, которые наиболее рельефно показали себя в искусстве, где расшатывались модернистские догмы и выворачивались наизнанку стереотипы модернистско-авангардистской логики» (Лапшина, 2003: 98).

Вторая половина шестидесятих годов XX века ознаменована утверждением и распространением принципиально отличных от существующих ранее форм и подходов в сфере художественной деятельности, которые стали выразителями начального процесса постмодернистских трансформаций западного общества. Особенно это прослеживается в области литературы.

В шестидесятые годы такие авторы, как Владимир Набоков, Ален Роб-Грийе, Джон Барт, Хулио Кортасар, Томас Пинчон, Уильям Берроуз, Курт Воннегут и другие создают литературные произведения, которые оказываются довольно близкими по своему духу. Их книги объединяет специфический «стиль письма», характерными чертами которого являются смешение жанров, отсутствие заданной структуры, децентрированность, цитатность, ирония или «пастиш». Этот особый стиль и принято считать проявлением постмодернизма в литературе (Лапшина, 2003: 101).

Как мы обозначили ранее, теория постмодернизма была создана на основе концепции одного из самых влиятельных современных философов (а также культуролога, литературоведа, семиотика, лингвиста) Жака Деррида. Согласно Деррида, «мир - это текст», «текст - единственно возможная модель реальности». Вторым по значимости теоретиком постструктурализма приня-

то считать философа, культуролога Мишеля Фуко. Его позицию часто рассматривают как продолжение ницшеанской линии мышления. Так, история для Фуко – «самое масштабное из проявлений человеческого безумия, тотальный беспредел бессознательного». Другие последователи Деррида (они же - и единомышленники, и оппоненты, и самостоятельные теоретики): во Франции - Жиль Делез, Юлия Кристева, Ролан Барт. В США - Йельская школа (Йельский университет) (Накорякова, 2006:180).

Сомнение в достоверности научного познания привело постмодернистов к убеждению, что наиболее адекватное постижение действительности доступно лишь интуитивному - «поэтическому мышлению» (выражение М. Хайдеггера относительно теории литературного постмодернизма). Специфическое видение мира как хаоса, предстающего сознанию в виде неупорядоченных фрагментов, получило определение «постмодернистской чувствительности» (Накорякова, 2006:182).

Литературный постмодернизм часто называют «цитатной литературой». Игра с цитатами создает так называемую интертекстуальность. Интертекстуальность - текстовая категория, отражающая соотнесенность одного текста с другими, диалогическое взаимодействие текстов в процессе их функционирования, обеспечивающее приращение смысла произведения. (Накорякова, 2006:182).

Для литературы постмодернизма характерно стремление к разрушению литературного героя и вообще персонажа как психологически и социально выраженного характера. Наиболее полно эту проблему осветила английская писательница и литературовед Кристина Брук-Роуз в статье «Растворение характера в романе». Брук-Роуз приводит пять основных причин краха «традиционного характера»:

1) кризис «внутреннего монолога» и других приемов «чтения мыслей» персонажа;

2) упадок буржуазного общества и вместе с ним жанра романа, который это общество породило;

3) выход на авансцену нового «искусственного фольклора» как результата воздействия масс-медиа;

4) рост авторитета «популярных жанров» с их эстетическим примитивизмом, «клипповое мышление»;

5) невозможность средствами реализма передать опыт XX века.

Читатель «нового поколения», по мнению Брук-Роуз, все больше предпочитает художественной литературе документалистику или «чистую фантазию». Вот почему постмодернистский роман и научная фантастика так схожи друг с другом: в обоих жанрах персонажи являются скорее олицетворением идеи, нежели воплощением индивидуальности, неповторимой личности человека, обладающего «каким-либо гражданским статусом и сложной социальной и психологической историей» (Хрущева, 2011:341).

Для более полного понятия постмодернизма как литературного жанра мы считаем необходимым более полно раскрыть характерные особенности постмодернистского текста.

Анализ научных источников показал, что большинство отечественных литературоведов ( Н.В.Рябинина, О.С.Рощина, Л.В.Чернец, К.М.Накорякова и др.) наряду с западными, выдвигают тезисы о интертекстуальности постмодернистического текста. Автор постмодернистского текста сознательно ориентируется на использование в качестве «строительного материала» для своих произведений элементов прошлых культур. Основными принципами интертекстуальности являются:

1) отсутствие любого типа текста кроме интертекста;

2) любой текст есть реакция на предшествующий текст, когда в одном тексте соприкасаются два и более текстов - явление «текст в тексте» (Рябинина, 2009: 67).

Ранним обращением к интертекстуальности в XX веке, повлиявшем на последующих постмодернистов, является рассказ «Пьер Менар, автор Дон Кихота» Борхеса, главный герой которого переписывает «Дон Кихота» Сер-

вантеса - книгу, которая в свою очередь восходит к традиции средневековых романов. «Пиноккио в Венеции» Роберта Кувера соединяет Пиноккио со «Смертью в Венеции» Томаса Манна. «Имя Розы» Умберто Эко принимает форму детективного романа и отсылает к текстам Аристотеля, Конан Дойла и Борхеса.

Следующей характерной для постмодернизма чертой является переосмысление и комментирование культуры, что считается средством ее сохранения и развития. Развивается самокомментирование или комментирование собственного, но несуществующего произведения. Например, у Х.Л.Борхеса - примечания к несуществующим текстам. В результате появляются новые жанры, например, «роман-комментарий». (Накорякова, 2006:213).

Для постмодернистской литературы характерны тексты, созданные на грани «интеллектуальной» и «массовой литературы» (китча). В таких произведениях обыгрываются штампы массовой литературы, их авторы иронизируют над «массовой культурой». В качестве характерного примера в западноевропейской литературе можно назвать романы Дугласа Коупленда «Поколение икс»(1991), Чарльза Буковски «Макулатура»(1994), Энтони Берджеса «Заводной апельсин»(1962), в русской - Виктора Пелевина («Жизнь насекомых», «Поколение пи», «Чапаев и Пустота»).

Наиболее нестандартной и отличной от модернистских и классических концепций являются новые разновидности и смешение жанров, высоких и низких стилей. Подзаголовки постмодернистских текстов часто указывают на разновидность жанра, создаются тексты на границе различных сфер знания: литературы и философии, науки: литературоведения, психологии, биологии и др., в результате возникают «художественно-нехудожественные» тексты. Сюда же можно отнести и принцип пастиша - комбинирование, склеивание элементов разных произведений. Может быть данью стилям прошлого или пародией на них. Уильям Берроуз использует научную фантастику, детективы, вестерны; Маргарет Этвуд - научную фантастику и сказки; Умберто Эко обращается к детективу, сказкам и научной фантастике (Катаев, 2008:98).

По мнению британских аналитиков (Ф. Р. Ливис, Т. С. Элиот, У. Эмпсон), литература постмодернизма является литературой «черного юмора» - разновидность американского постмодернизма 60-70-х гг. Для нее характерна художественно обоснованная идея абсурдности бытия, подкреплённая гротескным изображением жизни современной Америки. Яркий представитель: американский писатель Джон Симонс Барт («Плавучая опера» - «нигилистическая комедия», «Конец пути» - «нигилистическая трагедия», «Торговец травкой» - пародийный роман воспитания). Джон Барт о своих романах писал, что это романы «унижения и осмеяния». Своими учителями в «обновлении» литературы называет Борхеса, Беккета, Набокова. Для постмодернистов типично обращение с серьёзными темами в игривом и юмористическом ключе (Хрущева, 2011:342).

Мы так же полагаем, что формирование постмодернистских настроений стало возможным благодаря реализации качественно новых технических возможностей, способствующих интенсивной коммуникации различных культур, столкновению многообразных ценностных установок, которые достаточно неоднозначно отображают приоритет идеалов, претендующих на универсальность.

Постмодернизм в рамках художественной литературы интересен не только своей композиционной составляющей и неоднозначной реализацией авторских идей, но и своей стилистикой.

Постмодернизм - научен, то есть, создает свой терминологический аппарат или переосмысливает уже принятый. Литература данного жанра снимает с читателя бремя ответственности за верное-неверное толкование и предлагает читателю самому стать частью романа. Таким образом, отвергает догмы и авторитеты, вовлекает и заставляет мыслить. Код изначально не задан, а поэтому однозначная его расшифровка невозможна. Текст открыт для самостоятельной интерпретации читателя (Рябина, 2009:56).

Мы полагаем, что основная концепция постмодернизма выражается в использовании писателями художественного опыта прошлого, в текстах про-

исходит диалог текстов и диалог культур. Так, в романе Дж.Фаудза «Женщина французского лейтенанта» можно найти многочисленные аллюзии на тексты викторианской эпохи. Дж.Гарднер берет за основу сюжет из англосаксонской эпической поэмы о Беовульфе. В небольшой по объему повести смешиваются различные стили: героического эпоса, притчи, философских произведений. Автор часто почти дословно цитирует тексты философов Уайтхеда и Сартра.

Обобщая вышесказанное мы считаем, что характерными признаками литературы постмодернизма являются:

- иррациональность;
- переосмысление;
- упорядоченность;
- аналитичность;
- логичность;
- приоритет содержания над формой;
- многоуровневость текста;
- интертекстуальность и гипертекстуальность, представление о том, что

все есть текст без границ.

Мы полагаем, что в литературе, посвященной философии постмодернизма, обычно выделяют два этапа, связанных с формированием его принципов и позиций. Первый этап - развитие постепенно приведших к постмодернизму идей постструктуралистов, постфрейдистов. Второй этап - развитие литературного постмодернизма в собственном смысле. За последнее десятилетие, как отмечают специалисты-литературоведы (Н.Маньковская, Марк Анжено, З.Д. Давыдов), сложился круг исследователей, посвятивших себя изучению различных аспектов постмодернизма в философии, эстетике, культуре и искусстве. Искусство второй половины XX века характеризуется необычайным разнообразием. Не всеми специалистами признается правомерность отделения в искусстве этапа постмодерна от модернизма. Под вопрос ставится рассмотрение его в качестве новой литературной эпохи, кото-

рая отлична от модернистской, а не является просто ее продолжением («поздним модернизмом»). Неясно и то, можно ли под влияние постмодернизма подвести наиболее выдающихся деятелей современного литературного искусства. Тем не менее, представляется возможным отметить некоторые черты литературного постмодернизма, указывающие на его своеобразие:

1) экспансия искусства в новые сферы-создание его новых форм, видов и жанров, расширение границ искусства, вплоть до отождествления его с внехудожественными формами деятельности;

2) воскрешение традиций художественной классики, диалог с ней, включение элементов великих стилей прошлого в новые формы искусства;

3) ироническая интонация, смешение фактографичности с гротеском, рационального, серьезного, возвышенного с иррациональным, игровым, шуточным;

4) ориентация искусства одновременно и на массу, и на элиту.

5) стилевой плюрализм (как и в модернизме) (Чернец, 2011: 511).

Наряду с прежними течениями образуются новые-гиперреализм, поп-арт, соц-арт, концептуализм, различные «неоизмы» (неоклассицизм, неоромантизм, неосимволизм и др.), свидетельствующие о возврате к принципам и методам искусства предшествующих эпох. (Чернец, 2011:515).

В жанровом стиле литературы постмодернизма наиболее отчетливо фокусируются закономерности художественно-эстетического опыта человечества. Однако в целостном произведении, кроме жанрового стиля, выступают и другие стилевые формы. Эти аспекты диктуются национальной художественной традицией, актуальными настроениями эпохи и индивидуальным отношением художника. При этом каждый раз возникает своеобразие сочетания жанрового стиля с национальным стилем, индивидуальным стилем автора.

В настоящем исследовании мы, вслед за Б.А.Гиленсоном полагаем, что структура постмодернизма замещает стандарты модернизма и классицизма и ее характеризуют следующие особенности:



1. «Двойное кодирование»: апелляция одновременно к массе и к профессионалам: к заинтересованному меньшинству, которое волнуют специфические литературные значения, и к публике вообще или к местным жителям, которых заботят другие вопросы, связанные с комфортом, традициями в строительстве и образом жизни.

2. Идея контекста. Писатель должен как можно тщательнее учитывать все личные особенности читателя и особенности эпохи. Автор настаивает на невозможности «замкнутого пространства», невозможности определить, где кончается зона действия или зона обитания конкретного объекта. Контекст, актуальный для всякого объекта, может, в общем, быть бесконечным.

3. Идея превращения будущих читателей в проектировщиков романа. Автор не навязывает адресату свою профессиональную волю, а напротив, пытается наладить диалог с волей «человека массы».

4. Симпатия к «метафорическим» образам, претендующим на многослойность, многовариантность прочтения. Чем больше вариантов, тем лучше; чем богаче игра с семантикой, тем «постмодернистичнее».

5. «Радикальный эклектизм» в выборе стилей, равноправное существование любых архитектурных ходов, если они органично вписываются в целое (Гиленсон, 2008:113).

Литературная культура нового тысячелетия - это культура виртуальная, но не потому, что иллюзорна, или высокотехнична в создании компьютерных, как реальных пространств, а потому что её основе заложен этот механизм создания виртуального пространства и наблюдателя, самого себя (что можно считать самосознанием человека), и все это переплетено реальными событиями в жизни, где чудо становится обыденным и простым событием (Гиленсон, 2008:117).

Подводя итог вышесказанному мы сделали вывод о том, что важными характеристиками литературного постмодернизма стали: неопределенность, деканонизация, карнавализация, театральность, гибридизация жанров, со-творчество читателя, насыщенность культурными реалиями, «растворение

характера» (полная деструкция персонажа как психологически и социальное детерминированного характера), отношение к литературе как к «первой реальности» (текст не отображает реальность, а творит новую реальность, даже много реальностей, часто независимых друг от друга). А концептуально новыми реалиями постмодернизма являются карнавал, лабиринт, спираль.

### **1.3 Черты постмодернизма в произведениях Джона Фаулза**

Одно из самых значительных явлений английской литературы постмодерна - творчество Джона Фаулза (John Fowels, р. 1926). Современная литературная критика оценивает Фаулза как «самый интересный талант в ракурсе постмодернистского направления» (American Literature Association; 2017). Главная проблема его произведений - обретение самосознания как необходимого условия для достижения свободы персонажа. Поиск своей «подлинности», аутентичности осуществляется основными героями произведения Фаулза.

По мнению американских аналитиков Фаулз видит главное назначение литературы в том, чтобы способствовать духовному совершенствованию человека; он считает, что литература должна быть гуманной и серьезной, иметь высокие нравственные цели. В своем стремлении следовать этическим нормам классики Фаулз и привлекает к себе внимание очень многих читателей. И сколь ни различны темы и стилистика романов Фаулза, их стержневые проблемы едины.

Герои произведений данного автора претерпевают сложный процесс духовной эволюции, избавляясь от мнимых истин, от ложных представлений, от эгоцентризма и прагматизма. Они обретают себя и постигают жизнь в ее многоаспектность, красоте и сложности (Дедова, 2009:56).

Композиция всех произведений Д.Фаулза интересна с постмодернистской точки зрения. «Спиралевидный лабиринт», создаваемый автором при прочтении романа, наиболее распространенная в романах композиционная конструкция. «Лабиринт» - новое беспрецедентное текстовое простран-

ство, модель которого открывает возможность диалога автора с читателем, посредством подсказок, предположений и самостоятельного поиска реакции на проблему художественного произведения. «Спираль» сюжета - своеобразное виртуальное пространство, посредством которого автор возвращает читателя к «отправной точке», то есть к центральной теме. Каждый лабиринт представляет собой совокупность сюжетных линий, которую можно истолковать как некий общий план. Взятые в комплексе «спираль» и «лабиринт», задают схему движения мысли читателя, представить себе которую во всех подробностях можно, лишь используя собственное воображение. Основными принципами конструкции на наш взгляд являются следующие:

- сюжетная линия неочевидна, повествование постоянно изменяет направление движения;
- решение проблемы в романе заполняет все внутреннее пространство «лабиринта» и следует непрямым путем;
- автор несколько раз проводит человека мимо центральной проблемы посредством постоянного обновления сюжетной линии;
- продвигаясь по сюжету романа, читатель находит решение основной проблемы, выбирая наиболее подходящий ему вариант развития событий.

Таким образом, автор дискредитирует единственное понятие истины, что характерно для постмодернизма. У читателя создается впечатление, что все запрограммировано писателем изначально. Автор постоянно присутствует в романе, но не вмешивается в него, а лишь дополняет повествование подробностями, оттенками, деталями и пояснениями, которые еще больше опровергают возможность видения лишь одной истины.

Фаулз убеждает читателя в том, что негибкая и инвариантная система идеалов, созданная средой и условиями воспитания героев, не является единственно правильной и безоговорочно верной. Именно она, принятая и одобренная социальной средой обитания героев, ведет к разрушению их внутреннего мира, а порой и к уничтожению их физического существования (Дедова, 2009:57).

Начало творчества Фаулза ознаменовано его романом «Коллекционер» (1963), который на данный момент признан не только основополагающим произведением постмодернистской эпохи, но так же является первым психологическим романом о маньяке. По сюжету романа «Коллекционер», банковский клерк Фредерик Клегг влюбляется в молодую художницу Миранду и, выиграв крупную сумму денег в тотализаторе, покупает загородный дом, превращает его подвал в тюрьму, похищает девушку, запирает ее в подвале, дабы беспрепятственно ею любоваться. Это приводит к смерти Миранды.

Основными чертами постмодернизма романа являются четыре текстовых пространства. Первое - события до похищения и история самого похищения. Во время заточения Миранда ведет дневник, текст которого является вторым текстовым пространством. Третье пространство - рассказ Клегга о тех же самых событиях и о том, что происходит после. Четвертое - позиция автора, являющегося своего рода наблюдателем происходящего. Повествование идет не линейно, а спиралевидно, возвращая читателя назад, по-разному интерпретируя одни и те же факты взглядом двух противоположностей одной и той же антитезы. Множественность одновременно существующих истин делают из текстового пространства некий лабиринт (Хрящева, 2011:98).

Вместе с тем книга Джона Фаулза «Аристос» (1964) представила творческое пространство Фаулза в ином ракурсе. Если в первом романе автор прятался за героями, то здесь он выносит свое Я на свет: подзаголовок «Философский автопортрет» недаром сопровождал первые издания книги. В ней есть честность свободного поступка, попытка заговорить напрямую о волнующих общество вопросах. Это и является переходом от классицизма к постмодернизму. Указав во вступлении, что он «в первую очередь поэт и лишь затем ученый», Фаулз смело вторгается в философию, этику, психологию, нарушая привычные границы прав романиста и этим выявляя скрытый смысл заглавия «Аристос», что в переводе с древнегреческого означает «лучшее в данной ситуации» (Жирмунский, 1996:212).

Культурный фон книги очень широк, включает Древний Восток, античность, средневековую и ренессансную Европу. И что особенно важно - здесь «открытым текстом» обсуждаются явления, которые вскоре станут темами прозы Фаулза. Так, интересно проследить, как приводимое ниже замечание автора о значимости тайны и вреде ее разрушения, заставляющее вспомнить древних, будет затем развернуто, «разыграно» в романе «Волхв»: «Тайна, или незнание, есть энергия. Реализация интерсексуальности и совмещение кросс-культурного пространства в романе, как ни есть ярко отражает пик творчества писателя и проникнут идеями постмодернизма (Жирмунский, 1996:214).

В следующем романе «Волхв» (1965) Фаулз использовал элементы пьесы Шекспира «Буря» (1623). Черновым названием романа было название «Godgame» - буквально «Игра Бога», в нем заметно влияние Карла Юнга и таких романов Генри Джеймса и Диккенса как «Поворот винта» и «Большие надежды». «Записная книжка исследования...неизвестной земли», - определил он главную интонацию романа в предисловии. Не рассказывать об искусстве, а говорить как бы изнутри своего опыта писателя и притом обыкновенного человека, ищущего счастья. В этом смысле в «Волхве» Фаулз нашел себя (Рябинина, 2009:113).

Для российского читателя главным романом Фаулза был и остается «Волхв», а для соотечественников писателя – «Женщина французского лейтенанта», об остальных книгах отзываются с явным пренебрежением. Так, Дж. Изард из «Гардиан» находит «Коллекционера» «прямолинейным и схематичным», а «Волхва» объявляет неудачей на том основании, что поступки персонажей объясняются загадочностью человеческой природы, а не внешними обстоятельствами. Однако можно предположить, что на оценку романов повлияло качество их экранизации (Чернец, 2011:313).

Отметим, что некоторый неоклассицизм в творчестве Д.Фаулза так же имеет место. Так, поиск личного счастья и свободы на грани между реальностью и колдовством, фактом и вымыслом именно в его работах впервые со-

отнесен с женщиной. Параллель есть уже в авторском неологизме «Фраксос». В нем метко сопряжены обобщенная средиземноморская реальность, изначально заданная ситуация несвободы, «плота в океане» (так как Фраксос в переводе с греческого – «огороженный остров»), и едва ли не главное - созвучие с Наксосом, островом, где как известно, Тесей оставил, потерял спасшую его Ариадну. Реализация поиска самоопределения героя, на наш взгляд, больше подходит неоклассицизму, однако пересечение восточно-европейских взглядов автора и южно-европейских реалий, дает нам возможность полагать, что черты постмодернизма присущи и данному роману.

В следующем романе Фаулза «Женщина французского лейтенанта» (1969) одновременно реконструируется и разрушается викторианский роман, и вместе с тем его ключевые понятия: необратимость времени, вера в исторический прогресс, логика художественного повествования.

Роман отмечен премией международного Пен-клуба и литературной премией Смита, переведен на тринадцать языков и экранизирован, ежегодно переиздается. Сам же Фаулз писал, что для него «Женщина французского лейтенанта» означала подлинное изменение и новую открытость в том смысле, что стали возможны настоящая работа и та свобода, к которой все мы в основе своей стремимся» (Томашевский, 2002:268).

Основой постмодернистской реализации является то, что «женщина французского лейтенанта» - персонаж, который выстраивает сам себя. Она занимает позицию, которая позволила бы ей остаться в стороне от условностей и обычаев времени. Главная мотивация при этом - оставаться независимой в гораздо большей степени, нежели может позволить эпоха. Она демонстрирует неуязвимость к окружающей среде. Внутри сюжета героиня создает свой собственный сюжет. С помощью своего дара героиня постоянно разрывает повествование, не дает ему замкнуться, противостоит воле автора.

В данной работе мы считаем, что самой автобиографической книгой Фаулза является «Дэниел Мартин» (1977). Подобно Дэниелу, автор жил и работал в Лос-Анджелесе в 60-х во время съемок фильма по «Коллекционеру».

В судьбе Дэниела, преуспевающего сценариста, в сорок лет меняющего кинематограф на литературу, наверное, отразилось что-то от смешанного чувства любви и ненависти, которое испытывает к кино писатель (Рябинина, 2009:114).

Однако следующая работа Фаулза «Мантисса» (1982) - самая неожиданная книга Фаулза, повергшая критику начала 80-х в состояние недоумения и печали. «Мантиссу» на Западе воспринимают по-разному. Для одних это пародия в гротесковой форме на деконструктивистов. На взгляд других, это своеобразная шутка на тему внутренней связи эротического и творческого начал (Томашевский: 2002, 269).

Действительно, в сторону академического восприятия литературы в «Мантиссе» предпосылки есть. Она адресована и тем, кто в процессе анализа текста, вплоть до грамматических частиц или едва уловимых проявлений оттенков мысли автора, теряет «мантиссу» - тот элемент, что делает искусство живым, парадоксально сводя его на уровень приемов, или, пользуясь иносказанием Фаулза, «голой механики». По-видимому, для Фаулза искусство не оживает лишь с филигранной работой сознания. Искусство – это «мантисса», «маленькая составная часть писательского труда или литературного спора», по определению Фаулза, лежащая где-то между чистой работой мысли и чувством (Рябинина, 2009:118). Теоретики постмодерна считают данную работу проявлением авторского противостояния реальности, источником неоднозначных размышлений о сущности искусства.

Невозможно оставить без внимания и роман «Червь» (1987) , который получил большой успех и был назван лучшей книгой 1987 года. По художественной многозначности это, пожалуй, самое зрелое произведение прозаика.

По мнению Фаулза, книга родилась из навязчивого образа: цепочка всадников движется на горизонте и среди них женщина, - в чертах ее лица, будто списанного с акварели конца XVII века, читается нежелание умирать (Рощина, 2002:165).

Драматизм действия - а он в романе на первом плане - связан скорее с состоянием изображаемого мира: здесь женщина низведена до положения проститутки; социальная иерархия, суд, суеверия, страх, заставляющий охотиться на ведьм,- почти средневековые. Люди не доверяют природе в других и в самих себе. Жизнь – единственное, что стоит усилий. Освобождение природы - «зеленого человека» в нас – может прийти лишь со смелостью и безоглядным доверием своему чувству. Такая композиция романа отражает всю сущность идей постмодерна, позволяет читателю провести сравнительный анализ эпох и противопоставить реалии современного общества реальности, предлагаемой автором.

Мы можем отметить тот факт, что Джон Фаулз действительно сыграл значительную роль в литературном процессе второй половины XX века. Однако Фаулза скорее можно назвать писателем знаковым, чем великим, то есть принадлежащим социологии литературы в не меньшей мере, чем истории. По мнению многих литературных критиков, Фаулз не написал великих книг, однако он создал образцы интеллектуальных бестселлеров нового типа. Его романы стали отражением современной культуры, зафиксировав ее стремительный переход от стандартов к новым формам (Рябинина, 2009:118).

До периода творчества Фаулза экзистенциализм, особенно в англоязычных странах, был достоянием элиты. Постмодернизм Фаулза отказывается от истолкования реальности как некой определенности, которая может быть логически объяснена, он отвергает понятие характер поскольку характер человека может быть объяснен условиями его формирования, они не стремятся к поискам истины, так как отрицают ее существование, ни одно явление нельзя однозначно толковать. Понятие «произведение» заменяется на понятие «текст», но в тоже время понимается сам текст как диалог текстов. Автор включает в свои произведения аллюзии и цитаты из других произведений - интертекстуальность. В таких текстах все относительно, в них присутствуют элементы пародий и, посредством различных стилистических приемов, обыгрываются знакомые автору сюжеты и ситуации.



Изучив основные произведения Джона Фаулза, мы полагаем, что самый интересный с точки зрения лингвистики тип современного многомерного постмодернистического романа - «Коллекционер». Данный роман, как представитель подлинного постмодернизма, невозможен без литературных аллюзий, разноплановых стилистических эффектов и компонентов. Текстовая и идейная преемственность позволяют Дж. Фаулзу еще раз переосмыслить и дать современное видение социальных и внутриличностных проблем общества. Автор дает свою оригинальную концепцию истинного искусства, что и повлияло на наш выбор материала. Литературные аллюзии «Коллекционера» Дж. Фаулза многочисленны и интересны, они составляют еще один особый пласт произведения. Более детальная характеристика романа и анализ стилистических приемов будет представлена в следующей главе данной работы.

## Выводы по Главе I:

Подводя итог первой главе нашего исследования мы пришли к основному выводу о том, что постмодернизм появился сразу после модернизма, отсюда и его название. Основные признаки постмодернизма сформулировали философы-структуралисты: Ролан Барт и Джон Барт в 60 - 70-е годы 20-го века. В 80-х процесс теоретического и практического осмысления и широкое развитие постмодернизма продолжалось. П. Зюскинд и Ю. Андрухович связывают это как с распадом тоталитаризма классических форм искусства XX века, так и со сближением с массовой культурой.

В 1980-е годы постмодернизм стал претендовать на выражение общей теоретической надстройки современного искусства, философии, науки, политики, экономики, моды. В основу постмодернизма положен принцип деконструкции, язык бессознательного, а так же концепция «открытого» текста. Одна из самых точных характеристик постмодернизма принадлежит Ихабу Хасану - известному американскому критику.

На данный момент теоретики постмодерна выделяют несколько признаков постмодернизма, обобщающие различные произведения искусства и художественной литературы в том числе:

Характерными особенностями постмодернизма как литературного течения являются нижеследующие черты:

- цитатность, то есть ничего нового быть не может по определению; задача автора сводится к игре образов, форм и смыслов;

- контекстность и интертекстуальность; читатель должен быть хорошо эрудирован. Он должен быть знаком с контекстом и улавливать все коннотации, заложенные в текст автором.

- многоуровневость текста, а именно текст состоит из нескольких слоев смыслов;

- отказ от логоцентричности; виртуальность;

- автор элиминирует личностное начало из текста в силу того, что главный в тексте не автор, а читатель, поскольку именно он наделяет текст тем или иным смыслом;

- ирония;

- текстоцентричность: все воспринимается как текст, как своеобразное кодированное послание, которое можно прочесть.

## **Глава II. Анализ стилистических средств выразительности в романе Дж. Фаулза «Коллекционер»**

### **2.1 Общая характеристика романа Джона Фаулза «Коллекционер» как представителя постмодернизма**

«Коллекционер» - роман Джона Фаулза, с которым он дебютировал на литературной арене в 1963 году, и который незамедлительно принес молодому писателю не только популярность, но и репутацию культового автора, открывшего эпоху постмодернизма в английской литературе. Согласно рейтингу журнала «Тайм», роман вошел в сотню лучших произведений XX века на английском языке. Однако судьба классика новейшей английской литературы поначалу не предвещала столь неоднозначной славы. Фаулз дебютировал самым «быстрым» своим творением: роман был придуман и написан за месяц, хотя правка заняла гораздо больше времени. Тем не менее, в итоге получилось именно то, что позволило молодому писателю «проснуться знаменитым» (Красавченко, 2010:34).

Английская критика назвала роман «Коллекционер» психологическим триллером, российские литературоведы - социально-психологическим романом. Автор, объясняя мотивы написания этого произведения, отмечал: «...история, в том числе и XX веке, показывает, что общество упорно рассматривает жизнь с точки зрения борьбы между «Немногими и Массой», между «Ними» и «Нами». Моей целью в «Коллекционере» была попытка проанализировать в виде притчи некоторые последствия этой вражды» (Датиева, 2003:96).

Композиционные, стилевые особенности произведения, его философско-идейная направленность дает нам основания утверждать: «Коллекционер» - это философско-психологический, реалистично-гротескный роман о противостоянии массовому обществу и массовой культуре, о последствиях сопротивления и сосуществования потребительски-утилитарного, массового

и высокоинтеллектуального мировоззрений.

Неравенство как причина, предпосылка и следствие вечного общественного противостояния были лишь поводом к написанию «Коллекционера». Его социально-реалистическая направленность не является самоцелью автора, она лишь один из штрихов в сложной композиционной и идейно-художественной ткани произведения. Основными темами, интересующими Фаулза в рамках романа «Коллекционер», являются:

- яркость личности;
- красота и уродство;
- свобода и тирания;
- свобода творческого поиска художника;
- духовные скитания личности (Датиева, 2003:101).

Во всех ракурсах Фаулз демонстрирует эрудицию и глубокие знания истории, философии и литературы, располагая действие на фоне различных времен. Работая над формой, он создает многоплановое произведение - со «спиралевидным» содержанием, альтернативными концовками, разноплановыми языковыми стилями, соответствующими восприятию событий сюжета различными его участниками, многочисленными литературными аллюзиями и широко используемый прием цитации и детективной «закрученности» сюжета. Все эти приемы входят в состав средств художественного выражения постмодернистской литературы; подробнее о том, как именно он использовал средства формы для выражения содержания в романе «Коллекционер», мы расскажем ниже.

В литературоведческих работах, посвященных творчеству Дж. Фаулза, неоднократно обращалось внимание на усложненность композиции романа «Коллекционер», ее экспериментальность (Т. Красавченко, В.В. Храпова.). На настоящий момент стало возможным выделить ряд черт такой усложненности (запутанности). Композиционная структура романа «Коллекционер» привлекает внимание своеобразием. Вслед за О.С.Рощиной мы считаем, что следует выделить следующие черты усложненности композиции романа:

1. композиционная дробность и неоднородность ее форм;
2. неожиданная частичная повторяемость информации;
3. чередующаяся информационная закреплённость частей то за одним, то за другим героем; нелинейность информационного изложения;
4. информационное сужение от части 1 к части 3;
5. неожиданная сюжетная ёмкость части 4 при ее наименьшем объеме;
6. особая временная отнесенность композиционных частей романа (Рощина, 2012:119).

Обратимся к каждому из пунктов более подробно.

*Композиционная дробность и неоднородность форм*

Текст романа разделен на четыре неравноценные по объему части. Первая часть представляет собой предысторию похищения Миранды Клеггом, а так же первый вариант происшедших вслед за похищением событий. Вторая часть- дневник Миранды, который она вела во время пребывания в плену. В нем излагается второй вариант ситуации похищения и плена, окончившегося трагедией. Третья часть - вновь рассказ Клегга с момента развития болезни Миранды. Последняя же часть формально может выполнять функцию эпилога, так как начинается после слова «конец», но, фактически, это очередной рассказ Клегга о том, что произошло после смерти Миранды.

Итак, композиционный лабиринт (запутанность; плюс - экспериментальность формы, которая соотносит текст романа с притчей), поделен на четыре соединенных (сообщающихся) сегмента.

*Чередующаяся закреплённость информации частей то за одним, то за другим героем; нелинейность информационного изложения.*

Мы уже упомянули о том, что рассказ о событиях идет в интерпретации то одного, то другого героя. Интерес представляет нелинейный способ изложения такого рассказа. Вторая часть не продолжает изложение событий с того момента, на котором остановился читатель, а возвращает его назад и заново восстанавливает произошедшие события, но с более позднего момента. И так каждая последующая часть. Такое развитие сюжета напоминает

круговые движения, следующие одни за другими (спиралевидный лабиринт). Кроме того, по поводу закреплённости частей за каждым из героев, хотелось бы коротко сказать о преобладании мотивов, связанных с этими героями.

Мотивы круга Миранды имеют связи с образом солнца, света, неба, а мотивы круга Клегга, связаны с образами подземного царства, смерти, дождя и т.д. В изложении каждым из героев версии событий неизбежно сказывается преобладание одного из кругов мотивов, связанных либо с образом Клегга, либо Миранды (света и тьмы; духовного и материального).

Таким образом, преобладание «света» в одной части романа и «тьмы» в других, является одной из характеристик выстраиваемого лабиринта («осветление» одной из его частей).

*Неожиданная частичная повторяемость информации.*

Данная черта тесно связана с предыдущей. Важно указать функцию такой повторяемости. Каждый из героев, при изложении событий, подчеркивает, прежде всего, разницу в выборе важных именно для него деталей, индивидуальность восприятия одной и той же ситуации. Цикличность, таким образом, имеет вполне определенную функциональную задачу (максимальной индивидуализации героев). Возможна также функция имитации некоторой подчеркнутой определенности и логичности.

*Сужение частично повторяемой информации от части 1 к части 3.*

Под этой чертой понимается не изменение объема печатных знаков в каждой части и вложенного в них смыслового содержания, а умолчание каждым из героев во 2 и 3 частях событий начала предыдущей части. Так, Миранда формально начинает свой рассказ с момента после похищения, а Клегг в третьей части начинает вновь свое повествование, «продублировав» лишь конечные сведения из рассказа Миранды.

Итак, круговая последовательность элементов лабиринта характеризуется их уменьшением в объеме.

*Неожиданная смысловая и сюжетная емкость части 4 при ее наименьшем объеме.*

Четвертая часть самая маленькая по формальному объему. Она занимает всего три печатных страницы издания. Парадокс заключается в том, что неожиданно делается иной, нежели ожидает читатель, поворот событий (новый сюжетный виток, вместо получения привычного удовлетворения от достижения финала). Четвертая часть романа становится способной вобрать в себя сразу все три части: она заканчивается имитацией начала произведения. Клеgg вновь выслеживает жертву и готовится к нападению на нее. Жертва внешне похожа на Миранду: «На минуту мне показалось, я вижу привидение, я даже вздрогнул, у нее были точно такие же волосы, только покороче, я хочу сказать, у нее и размер, и рост, и походка - все было как у Миранды».

Такое наложение создает иллюзию повторения заранее запрограммированных событий и их финала.

Таким образом, четвертая часть не только возвращает нас к началу романа, но и заставляет пережить потенциальную возможность нового похищения. К тому же, к известному добавится что-то новое, ведь Клеgg теперь набрался опыта и готовится действовать более «профессионально. В смысл и построение сюжета вплетается, таким образом, еще и творческая активность читателя.

Подводя итог сказанному, мы отразим данное обстоятельство в уже достаточно определенном облике лабиринта.

*Особая временная отнесенность композиционных частей романа.*

В этом пункте хотелось бы отметить такую черту, как разнонаправленная временная отнесенность частей романа. Это, прежде всего, касается первой и четвертой частей. Отнесенность первой части романа принадлежит прошлому (строится как воспоминание), но последняя часть, парадоксальным образом, является противоположной по данному признаку (планируется новое похищение, и сложно определить, состоялось ли оно уже к моменту временной закрепленности первой части). Первая и четвертая части приобретают необычайную временную совместимость, которая придает динамику именно такому структурному расположению. Такая временная спаянность



возникает в ощущении читателя, когда его общение с текстом должно подойти к формальному, логическому концу, но, неожиданно, «выход» из произведения становится «входом» в него, конец - началом. Это эффект пространственного сжатия композиции остается незамеченным читателем после «вхождения» в текст, вплоть до попытки «выхода» из него. Иначе, подобная особенность композиционного построения романа является своеобразной ловушкой для читателя. Зафиксировав данную черту, можно определить два облика композиционного лабиринта романа «Коллекционер»: при вхождении читателем в художественный мир текста-лабиринта, его (читательском) прохождении через него и при попытке выхода из романа.

Итак, построив методом анализа композиционный лабиринт произведения, остается обратить внимание на приемы и способы создания такого лабиринта автором. Мы их, собственно, уже описали; остается лишь обобщить проанализированный материал и выразить его более сжато и определенно. Представляется возможным, назвать метод построения композиционного лабиринта романа «Коллекционер» методом *кольцевого взаиморасположения* частей, а основными его приемами следующие:

1. Спиральная организация;
2. Спиральная деформация.

С данной точкой зрения нельзя не согласиться. Действительно, композиционная структура романа не следует классической схеме линейного развития сюжета: завязка → развитие конфликта → кульминация → спад действия → развязка.

При наличии всех необходимых элементов, структура сюжета романа «Коллекционер» выглядит более чем необычно: предыстория похищения в изложении Клегга (завязка) → вариант развития событий вплоть до смерти Миранды в изложении Клегга (развитие конфликта) → развитие событий после похищения в изложении самой Миранды (альтернативное видение развития конфликта) → кульминация (смерть Миранды) → действия (точнее, бездействие) Клегга во время болезни Миранды, и его рассуждения после траге-

дии (кульминация +спад действия) → находка Клеггом дневника Миранды и изменение намерений (развязка) → намек на возможное повторение опыта «коллекционирования» девушек (открытая концовка/потенциальная завязка второго витка).

Учитывая вышесказанное, представляется возможным вслед за исследователем творчества Фаулза В.В. Храповой назвать метод построения сюжета романа «Коллекционер» методом кольцевого взаиморасположения частей произведения, а основными его приемами - спиральную организацию и спиральную деформацию компонентов структуры сюжета.

## **2.2 Языковые личности главных героев романа**

Произведение состоит из четырех неравнозначных по объему частей, которые имеют лишь порядковую нумерацию, что позволяет читателю самостоятельно следить за сюжетной линией. Особенность композиционной организации первой и второй глав является в их зеркальном соотношении. Первая глава «Коллекционера» является воплощением устной речи Фердинанда, излагаются его мысли, точка зрения на происходящее. Вторая глава как бы повторяет первую, но в ней все события видятся глазами другого персонажа, Миранды. Они изложены в форме дневника, в котором мы можем наблюдать монологические размышления, самоанализ.

Повествование в романе идет от первых лиц двух совершенно противоположных главных героев: Фредерика (первая часть) и Миранды (вторая часть). Книга «Коллекционер» предоставляет читателю возможность анализировать столь неоднозначную, пугающую ситуацию с двух различных сторон, которые мало того, что непохожи, но и находятся с двух разных сторон баррикад. Материалом для исследования в рамках данной работы мы выбрали часть, которую можно назвать «исповедью» обычного и неприметного клерка Фредерика, выигравшего крупную сумму денег и решившего воплотить свою мечту: похитить и заточить в загородном доме предмет своего давнего маниакального обожания - Миранду Грей, студентку

Школы Искусств, которая будучи в заточении, до последней секунды своей жизни пытается противостоять насилию, фальши и ограниченности, то есть всему тому, что представляет собой Фредерик Клегг. Образ Фредерика уже сам по себе является сравнением: сравнением с героем произведения У. Шекспира «Буря» Калибаном - злобным и уродливым карликом, являющимся воплощением зла, обиды и мести. Основа романа «Коллекционер» - это противостояние Добра и Зла, Красоты и Уродства, Творчества и Бездарности.

Несмотря на небольшой объём произведения, оно состоит из четырех частей. Первая, третья и четвертая части ведутся от имени Калибана, а третья - от имени Миранды. Стиль написания у них различен. У Калибана - это сухое изложение фактов, а дневник Миранды - это более подробное описание событий, сопровождающееся изложением мыслей и чувств. Можно сказать, что это является показателем различия мужского и женского типа восприятия мира. Миранда представляется нам более образованной. Калибан пытается показаться умным, но Миранда понимает, что она гораздо умнее и выше его. Калибан часто использует в своей речи клише («*as you might say*», «*it was not to be*», «*good riddance*»), обобщения («*on the grab like most nowadays*»), эвфемизмы («*woman of the streets*», «*for prostitute*», «*artistic*» for *obscene*, «*passed away*» for *died*) и знаменитое «*as they say*».

Часто мы слышим не мнение самого героя, а устоявшиеся мнения, которые он пытается выдать за свои. Бедность внутреннего мира Калибана не дает ему понять Миранду. Он не понимает, что внутренний мир намного важнее внешности:

*E.g., «He doesn't care what I say or how I feel - my feelings are meaningless to him – it's the fact that he's got me. I could scream abuse at him all day long; he wouldn't mind at all. It's me he wants, my look, my outside; not my emotions or my mind or my soul or even my body. Not anything human» (Fowles, 1998:130).*

Как истинный коллекционер, он восхищается только своими экспонатами - мертвыми бабочками. Можно сказать, что он любит смерть, тогда

как Миранда - это жизнь. Миранда старается не уподобляться природе Клегга. Она старается воспринимать его не как похитителя, а как своего друга. Но у нее это не всегда получается. Часто она выходит из себя, кричит на Калибана и просит его уйти и оставить одну. Это все происходит из-за недопонимания между героями и разным мировосприятием.

*E.g., «Violence and force are wrong. If I use violence I descend to his level. It means that I have no real belief in the power of reason, and sympathy and humanity» (Fowles; 1998: 135).* Миранда считает, что у Клегга все эти качества отсутствуют. До самого конца Миранда помнит, о том, что она человек и должна вести себя должным образом: *E.g., «am a moral person. I am not ashamed of being moral. I will not let Caliban make me immoral; even though he deserves all my hatred and bitterness and an axe in his head» (Fowles; 1998:135).*

В процессе чтения романа у читателя меняется отношение к главному герою. Если в начале, можно посочувствовать ему, он безнадежно влюблён в девушку и страдает от этого, то к концу романа становится понятным, насколько Калибан жесток и, что его любовь к Миранде превратилась в болезнь. Ведь обычный человек не причинит боли любимому. Миранда говорит Клеггу, когда он признается ей в любви:

*E.g., «Look, this is mad. If you love me in any real sense of the word love you can't want to keep me here. You can see I'm miserable. The air, I can't breathe at nights, I've woken up with a headache. I should die if you kept me here long» (Fowles, 1998:23).* После, когда она узнает Калибана лучше, она говорит *«The only unusual thing about him – how he loves me. Ordinary New People couldn't love anything as he loves me. That is blindly. Absolutely. Like Dante and Beatrice. / He enjoys being hopelessly in love with me» (Fowles, 1998:133).*

Часто она сравнивала Калибана и Чарльза Вестона, в романе используется сокращенная форма имени Ч.В. (англ G.P.) . Ч.В. - художник намного старше её, неординарная личность, которая вызывает в ней уважение и «священный трепет», своего рода эталон и «житель поднебесной искусства». Она выделяла превосходство Ч.В. над Калибаном. Ведь Ч.В. че-

ловец искусства, он по-настоящему ценил Миранду. Она представляла, как жила с ним, вышла за него замуж, родила детей. Она любила Ч.В. Последние ее мысли были о нем.

Для более полного представления выразительных средств и логического объяснения их использования в данном художественном произведении на данном этапе исследования необходимо изучить внутренний мир персонажей романа Дж. Фаулза. В данном параграфе мы рассмотрим способы создания и представления языковых личностей, как персонажей, так и повествователей на материале романа.

Перейдем к рассмотрению каждого из персонажей в отдельности, затрагивая различные уровни языка и структуры языковой личности.

Так, на основании прочитанного фактического материала, мы можем сделать вывод о том, что КлеGG-Калибан отождествляется с темной, злой частью человечества. Он гордится тем, что «рыцарски» относится к Миранде, и предпочитает называть себя Фердинандом, как бы прикрываясь благородным именем, что не мешает Миранде распознать его натуру Калибана

*E.g., «You should have been called Caliban» (Fowles, 1998:125).*

Полным отождествлением с пустым и темным миром КлеGга может служить атмосфера полумрака, царящая в его доме, убогость обстановки:

*E.g., «Upstairs, bedrooms, lovely rooms themselves, but all fusty, unlived-in. A strange dead air about everything...» (Fowles, 1998:15).*

*«China wild duck on a lovely old fireplace. I could not stand it. And there was no book. Exactly...» (Fowles, 1998:141).*

Шекспировский Калибан отличается любовью к живой природе, в то время как Калибан Фаулза предпочитает наслаждаться ее «мертвой» красотой (коллекция бабочек). Создается впечатление, что Фаулз, намерено, «награждает» своего персонажа бедностью внутреннего мира, чтобы еще сильнее увеличить контрастность между КлеGгом и Мирандой.

Известно, что существует связь между внешностью персонажа и его речью. Перейдем к портретной характеристике персонажа. Фердинанд был

худощав, непривлекателен, и имеет скорее внешность скорее отталкивающую, чем приятную, по словам Миранды. Но заурядность Клегга проявляется именно через его речь.

Рассматривая языковую личность Клегга на вербально-семантическом уровне, мы отмечаем, что речь Фердинанда достаточно проста. Мысли изложены с помощью простых или сложносочиненных предложений, как правило, без использования сложных конструкций. Речь Фердинанда эмоциональна и очень часто напоминает поток мыслей, то есть представляет собой актуальный внутренний монолог. Предложения в основном очень длинные за счет того, что состоят из большого количества простых равноправных предложений, соединенных между собой сочинительными союзами *and* и *but*. Сложноподчиненные предложения встречаются реже. Здесь играет роль статусно-ролевая характеристика дискурсного поведения героя. В повествовании коллекционера часто встречается многосоюзие, что делает высказывание более примитивным:

*E.g., «What thought I would do was drive home and see if she was worse and if she was Id drive her into the hospital and then Id have to run away and leave the country or something...» (Fowles, 1998:135).*

Предложения в большинстве своем строятся по стандартной схеме: подлежащее + сказуемое + дополнение, редко вводится усложняющий элемент. Для выделения некоторых моментов и выражения сильных эмоций используется инверсия.

*E.g., «Only once did I have the privilege...» (Fowles, 1998:54).*

Важную роль играют и повторы. Они передают значительную дополнительную информацию эмоциональности, экспрессивности и стилизации и, кроме того, часто служат важным средством связи между предложениями. Такие синонимические повторы Клегга на протяжении всего повествования, как: *«and soon»*, *«and all»*, *«etcetra»*, *«al lthat»* не имеют семантической нагрузки, относятся к так называемым «сорным» словам. В данном случае их повтор указывает на то, что повествователь - человек малообразованный об-

ладает ограниченным словарём.

Калибан употребляет саркастический неологизм «*la-di-da*» по отношению к людям богатым и образованным, что определяет неприязненное, презрительное восприятие «высшего класса», каким сам КлеGG не является:

*E.g., «If you ask me Londons all arranged for the people who can act like public schoolboys, and dont get anywhere if you dont have the manner born and the right la-di-da voice- I mean rich peoples London, the west End, of course.» (Fowles, 1998:31).*

Важно заметить, что, противопоставляя Миранду остальным, КлеGG пользуется тем же неологизмом:

*E.g., «She is not la-di-da, like many...» (Fowles, 1998:64).*

Анализируя роман мы можем предположить, что из-за нехватки словарного запаса КлеGG пользуется одними и теми же словами и фразами для описания как негативных, так и позитивных моментов и эмоций, не видоизменяя их. Коллекционер делит мир на «плохое» и «хорошее», «правильное» и «неправильное». «*Good*», «*bad*», «*nasty*», «*funny*», «*wrong*», «*right*» - основные прилагательные, которыми Фердинанд характеризует объекты, окружающие его.

Речь КлеGга изобилует словами широкой семантики: «*thing*», «*staff*», «*all that*» и т.п., что характерно для разговорного стиля и просторечия. Частое употребление подобных слов говорит о бедности словарного запаса. КлеGG не способен к лингвокреативности, так как уровень его образованности и скудность тезауруса не позволяет ему заниматься речетворчеством.

Интертекстуальность также играет важную роль в создании образа КлеGга, тесно переплетаясь с его способностью к самооценке. Калибан в одном из эпизодов романа упоминает о том, что недавно закончил чтение «Методов Гестапо»:

*E.g., «I was reading a book called `Methods of the Gestapo...I mean that they didnt let prisoners know anything? They didnt even let them talk to each other, so they were cut off from their old world... Of course, I didnt want to break her*

*down as the Gestapo wanted to break their prisoners down. But I thought it would be better if she was cut off from the outside world. She'd have to think about me more» (Fowles; 1998: 93).*

Гестапо обладало правом превентивного ареста и заключения в тюрьму без судебного решения. И эта книга, по сути, являлась его настольным пособием. Сообщая о том, какие методы он использовал, он гордится тем, что ему хватило благородности, чтобы ослабить режим.

Еще одно произведение, на которое ссылается персонаж, это «Ромео и Джульетта» У. Шекспира:

*E.g., «...We will be buried together. Like Romeo and Juliet. It would be a real tragedy...» (Fowles, 1998:99).*

Далее Клеgg поясняет, будто дав нам понять, что он всего лишь пытается себя оправдать, найти всенародное признание:

*E.g., «...I would get some proper respect if I did it. If I destroy the photos, people would see I never did anything nasty to her, it would be truly tragedy...» (Fowles, 1998:93).*

Клеgg ссылается на произведения, которые всем известны и сопоставляет себя с героями данных произведений, присваивает себе качества, которыми они обладают. При этом очевидно, что он не понимает сути произведений, о которых он говорит, видит только их поверхностный смысл. Также здесь можно упомянуть о неадекватно завышенной самооценке коллекционера, а точнее отсутствию способности к ней.

С точки зрения прагматического уровня языковой личности, заметим, что одним из показательных моментов является отношение персонажа к искусству. Он говорит о романе, который Миранда рекомендует ему для прочтения:

*E.g., «I have read it. He sounds a mess to me...» (Fowles, 1998:188), (О главном герое прочитанного романа), и аргументирует свой ответ:*

*E.g., «I suppose it is very clever to write like that and all...».*

Подводя итог вышесказанному мы можем сделать вывод о том, что



портреты персонажей романа «Коллекционер» представлены в двух вариантах: во-первых, это образ, «нарисованный» самим героем исходя из собственных представлений о себе, об окружающих, о мире; также сюда включены оценочные суждения персонажей, входящих в круг общения каждого из героев, и тот образ, который предстаёт перед читателем со слов героев, их высказываний друг о друге.

Таким образом, значительная роль в повествовании отводится внутренним монологам, а также диалогам героев, где реплики значимы не только собственно логическим смыслом, но и эмоциональными оттенками, сказывающимися в интонациях, жестах и мимике, которые сопровождают речь; при этом высказывания в составе диалога нередко оказываются сбивчивыми, грамматически неправильными и аморфными.

Тем не менее, диалоги составляют наиболее специфическое звено словесно-художественной образности, они являются своего рода связующим звеном между миром произведения и его речевой моделью; рассматриваемые как акты поведения персонажей романа и как средоточие мысли, чувства, воли персонажей, они принадлежат предметному слою произведения; взятые же со стороны словесной модели, они составляют феномен художественной речи.

### **2.3 Общая характеристика стилистических фигур романа**

Практически любой текст включает те или иные тропы, фигуры речи или другие средства придания выразительности высказыванию, составляющие особую функцию языковых единиц - стилистическую. В отличие от изобразительных средств языка (тропов), выразительные средства, стилистические фигуры, не создают образов, а повышают выразительность речи и усиливают ее эмоциональность и экспрессивность при помощи таких синтаксических построений, как инверсия, риторический вопрос, параллельные и вводные конструкции, градация, антитеза, аллюзия т.д. Тем не менее, четко отделить тропы от стилистических фигур не вполне возможно, поскольку

«приращения смысла» присущи и интонационно-синтаксическим вариациям словесных сцеплений, то есть фигурам.

В ходе анализа данного художественного произведения мы выявили, что важную роль в «Коллекционере» играют повторы. Повторы передают значительную дополнительную информацию эмоциональности, экспрессивности и стилизации и, кроме того, часто служат важным средством связи между предложениями. Такие синонимические повторы Клегга на протяжении всего повествования, как: «*and so on*», «*and all*», «*etcetra*», «*all that*» не имеют семантической нагрузки, относятся к так называемым «сорным» словам. В данном случае повтор несет семантическую нагрузку и указывает на то, что повествователь - малообразованный, неумеющий пользоваться словом человек. Об этом же говорит сочетание повтора с неправильным употреблением формы слова: «*and all the etceteras*».

Повтор звукоподражательного саркастического неологизма «*la-di-da*» по отношению к людям богатым и образованным определяет неприязненное, презрительное восприятие «высшего класса», который недоступен самому Клеггу:

*E.g., «If you ask me London's all arranged for the people who can act like public schoolboys, and don't get anywhere if you don't have the manner born and the right la-di-da voice- I mean rich people's London, the west End, of course».* Важно заметить, что противопоставляя Миранду всем остальным, Клегг пользуется тем же неологизмом: «*She is not la-di-da, like many...*», «*Her voice was very educated, but it wasn't la-di-da...and you didn't have any class feeling*», что звучит в его устах похвалой, наивысшим комплементом в адрес Миранды.

Как мы уже говорили, словарный состав Клегга подчеркнуто обезличенный, как, впрочем, и его портрет:

*E.g., «Absolutely sexless (he looks)... Fish-eyes they watch. That's all . No expression».* Коллекционер делит мир на «плохое» и «хорошее», «правильное» и «неправильное». «*Good*», «*bad*», «*nasty*», «*funny*», «*wrong*», «*rihgt*» -

тесно повторяющиеся речевые элементы. Мир Клегга ограничен рамками его увлечения, он не способен мыслить другими категориями, более яркими.

В рассказе коллекционера мы находим и чисто лексические повторы:

*E.g., «All that right after she said I could collect pictures I thought about it; I dreamed myself collecting pictures, having a big house with famous pictures hanging on the walls... But I knew all the time it was silly; I'd never collect anything but butterflies. Pictures don't mean anything to me ...».*

Лексические повторы: «collect», «pictures», «anything» сочетают в себе экспрессивность и функционально-стилистические черты, из чего можно понять, что слова эти принадлежат человеку малограмотному, плохо владеющего речью, замкнутому в своем маленьком мире бабочек и боящемуся выйти за границы этого мира.

Часто употребляемый Клеггом усилитель «of course» лишен эмоциональности и зависит от контактоустанавливающей функции:

*E.g., «...of course, I thought it was only pretending»; «have gone red, of course»; «...with all the precaution, of course», «Miranda there, too, of course».*

В повествовании Миранды мы находим большое количество повторов выполняющих в основном, экспрессивную и эмоциональную функцию:

*E.g., «I get more and more frightened», «...and breathing in wonderful, even though it was damp and misty, wonderful air», «wickedly wickedly cunning», «Endless endless time», «And there's escape, escape, escape», «I must, must, must escape», «I knitted, knitted, knitted...», «...he stared bitterly bitterly», «Affluence, affluence and not a soul to see», «Useless, useless...». Как видно из примеров, повтор создает эмфазу путем удвоения и даже утроения слова. Экспрессивность во всех этих примерах носит усилительный характер.*

С самого начала сказа Миранды мы сталкиваемся с символикой света - целой группой лексем значение которых так или иначе связано со светом: «light», «day light», «nightlights», «sun», «shine», «God», «sunlight», «white», «starlight», «key holeful of light», «artificial light», «flashlight». Этим словам противопоставлены такие как: «madness», «awfulness», «darkness», «devil»,

«hell», «ugliness».

Для Миранды свет - символ жизни. Обращаясь к своей сестре Минни, Миранда напишет:

*E.g., «the thing I miss most of all is fresh light: I can't live without light. Artificial light, all the lines lie, it almost makes you long for darkness».* Миранда скучает по всему новому, свежему. Рассказывая об этом сестре, она пользуется многозначностью слова «fresh» (свежий, новый, чистый) в сочетании с поворотом:

*E.g., «I have been here over a week now, and I miss you very much, and I miss the fresh air and the fresh faces of all those people I so hated on the Tube and the fresh things that happened every hour of every day if only I could have seen them - their freshness, I mean. The thing I miss most of all is fresh light...».*

Использование многозначности слова в сочетании с повтором по своей стилистической функции приближается здесь к игре слов, так как прилагательное «fresh» используется в разных вариантах и с разными коннотациями.

Исходя из всего вышесказанного, мы можем предположить, что как у читателя, так и у самого автора Миранда ассоциируется с красотой, светом, свежестью, чистотой. Миранда - это мир прекрасного. Миру Миранды противопоставляется мир Калибана - темнота, уродство, искусственность, ограниченность, жестокость, насилие, зло.

В речи Миранды встречаются и случаи звукового повтора в виде аллитерации в сочетании с частичным повтором (т.е. использованием однокоренных слов):

*E.g., «I love life so I nurr know how much I wanted to live wanted to live before...».*

Синонимичный повтор «ugly-nasty», «beautiful-nice» обобщает главную идею произведения:

*E.g., «I just think of things as beautiful or not. Can't you understand? I don't think of good or bad. Just of beautiful or ugly. I think a lot nice things are ugly and a lot of nasty things are beautiful».*

Серии лексических повторов чередуются в тексте, причем каждый ряд соответствует какому-нибудь одному идейному сюжету или эмоциональному мотиву. Так, например, мотив презрения к невежественности и, вытекающий из него, мотив желания как можно больше узнать влекут за собой целый ряд лексических поворотов: «*Now I hate ignorance! Caliban's ignorance, my ignorance, the world's ignorance! Oh, I could cry, and learn and learn and learn. I could cry, I want to learn so much*».

Большую стилеобразующую роль играют так же две противоположные тенденции, связанные с конкретными условиями общения (т.е. прежде всего с его устной формой) а именно компрессия, которая приводит к разного рода неполноте выражения, и избыточность.

На уровне лексики данное явление проявляется в преимущественном употреблении одноморфемных слов, глаголов с постпозитивами. Такие слова мы находим как в сказе коллекционера, так и в повествовании Миранды: «*to be up*», «*to give in*», «*to find out*», «*to fix up*», «*to clear up*», «*to nail in*».

Тенденция к избыточности связана в первую очередь с неподготовленностью, спонтанностью разговорной речи. Элементы, избыточные для предметно логической информации, могут быть экспрессивными или эмоциональными. В просторечии это - двойное отрицание, что нередко можно встретить в повествовании коллекционера: : «*...I would narr not get a doctor if she the was really ill*» и др. Необходимо отметить утрированно частое употребление местоимения первого лица в повествовании Клегга; что изобличает самодовольство и эгоизм говорящего:

*E.g., «I sent him away. then the vicar from the village came to me and I had to be rude with him. I said I wanted to be left alone, I was Nonconformist, I wanted nothing to do with the village, and he went off la-di-da a huff. Then there were several people with van-shops and I had to put them off. I said I bought all my goods in Lewes».*

Универсальными способами воплощения семантики художественного образа являются тропеические, лексические и синтаксические выразительные

средства, а также стилистические приемы. Они участвуют в создании колорит смыслов, которые создают психологический портрет персонажа, воплощают положительные и отрицательные качества персонажа, способствуя созданию образа положительного или отрицательного персонажа, участвуют в образовании ассоциативных связей других произведений (Катаева, 2008:213).

Рассмотрим какими из вышеперечисленных фигур речи пользовался Фаулз при создании портрета главных персонажей романа «Коллекционер».

Некоторые виды инверсии широко используются в рассказе главного героя, например: «*very attractive she was all in black ...*», где предикатив, выраженный прилагательным предшествует подлежащему и связочному глаголу. Этот тип инверсии особенно характерен для разговорной речи.

«*A literary quotation, I think it was*» - еще один пример, где с целью эмпазы прямое дополнение поставлено на первое место.

Претендуя на интеллигентность, в разговоре с Мирандой Клегг пользуется торжественно-напыщенными речевыми оборотами:

*E.g., «I called in the regard to those records they've placed on order» - вместо того, чтобы сказать: «I asked about those records you ordered». Или: «I showed every respect I could under the circumstances»; «Please, don't oblige me to use force again»; «I shall respect your every privacy providing you keep your word»; «Would you consider selling this?»; «I'm safe and not in danger» etc.*

Испытывая комплекс неполноценности, Коллекционер неосознанно стремится все делать и думать так, как, по его мнению, принято в «высшем обществе». Используя массу устаревших клишированных оборотов, архаизмов, Клегг полагает, что быть старомодным - это одно из основных его достоинств. С некоторой грустью и даже хвастовством он говорит о том, что «старомоден»: «*I'm different, old-fashioned...*»; «*Cliche after cliche after cliche, and all so old-fashioned, as if he's spent all his life with people over fifty...*»; «*He's hopelissly out of date*» - скажет Миранда о Фредерике Клегге. Гостиницу он называет «*the lounge*», проигрыватель - «*gramophone*» и т.д.

Употребляя фразеологические единицы в искаженной форме, автор

подчеркивает некомпетентность повествователя. Так, например, фразеологизм «*laugh in one's sleeve*» (смеяться украдкой, исподтишка, втихомолку) в устах Клегга звучит следующим образом: «*She was laughing up her sleeve at me*». Устойчивое выражение «*spoil the ship for a ha' porth*» (или *halfpennyworth*), «*o'tar*» (испортить или потерять что-либо ценное из-за мелочной экономии) в речи коллекционера принимает более упрощенно-инфантильный вариант:

*E.g., «I didn't want to spoil the ship for the little bit of tar».* Необразованному Фредерику сложно запомнить устаревшие «*ha' porth*» и он, не задумываясь, меняет его на «*the little bit*».

Использование фразеологизма «*the profit calling the kettle black*», с присущей ему экспрессивностью, образностью, эмоциональностью характеризует Клегга, как человека грубого, неотесанного и невежественного. В результате неправильной интерпретации фразеологического оборота «*to at sixes and sevens*» (находиться в беспорядке, быть в запущенном состоянии), в повествовании Клегга имеет место искажение смысла высказывания.

Использование транспозиции (т.е. употребление синтаксических структур в несвойственных им денотативных значениях и с дополнительными коннотациями) придает повествованию особое модальное, эмоциональное значение, а так же стилистическую окраску. Приведем наиболее яркий пример транспозиции, обличающий коварство Клегга. Купив кольцо и заранее зная, что Миранда откажется выйти за него замуж, Клегг, как будто, ждет отказа - повод оставить Миранду у себя. Поэтому, когда на предложение Клегга Миранда отвечает отказом, он спешит заключить: «*that changes everything then, doesn't it*».

Довольно часто, в повествовании коллекционера, выделяется многосоюзие, что делает высказывание более экспрессивным:

*E.g., «What thought I would do was drive home and see if she was worse and if she was I'd drive her into the hospital and then I'd have to run away and leave the country or something...».*

Немаловажную роль для характеристики персонажей играет и такой стилистический прием, как повтор. В романе мы встречаем разные виды функции повторов. Приведем пример некоторых из них.

*E.g., «I must have some fresh air and light. I must have a bath sometimes I must have some drawing materials. I must have a radio or a record-player... I must have fresh fruit and salads. I must have some sort of exercise»* - анафорический повтор (речевая конструкция «*I must have*» повторяется в начале параллельных синтаксических периодов) в сочетании с модальным глаголом «*must*» передают нам настроение Миранды - решительность, готовность постоять за себя. На протяжении всего романа, Миранда пытается понять, прочувствовать, «достучаться» до Клегга. Очередная попытка сделать это передана кольцевым повтором:

*E.g., «Do you know that every great think in the history of art and every beautiful thing in life is actually what you call nasty or has been caused by feelings that you would call nasty? By passion, by love, by hatred, by truth. Do you know that??»*. Двойной знак вопроса подчеркивает отчаяние Миранды.

Ненависть и презрение Миранды к Клеггу выражены кольцевым повтором: «*If only I had the strength to kill you. I'd kill you. Like a scorpion. I will when I'm better... I'd come and kill you*». Функция повтора конструкций в следующем примере, сочетает в себе экспрессивность и эмоциональность. Миранда счастлива, что весь день посвятила искусству, и мы понимаем, как ей дорого все, что с ним связано: «*I've spent the whole day with Piero, I've read all about him, I've stared at all the pictures in the book, I've lived them*».

Отчаяние, безнадежность Миранды переданы анафорическим повтором речевой конструкции «*it's despair*»:

*E.g., «It's despair at the lack of feeling, of love, of reason, in the world. It's despair that anyone can ever contemplate the idea of dropping a bomb or ordering that it should be dropped. It's despair that so few of us care. It's despair that there's so much brutality and callousness in the world. It's despair that perfecty normal young man can be made vicious and evil because they've won a lot of money...»*.



В данном примере мы находим сразу несколько стилистических приемов наряду с анафорическим повтором, здесь имеет место и лексический синонимический повтор (*brutality-callousness, vicious-evil*), а так же синтаксическая конвергенция в виде группы однородных членов предложения (*feeling, love, reason*). Все это придает высказыванию еще большую динамичность и эмоциональность. Беспокойство, тревогу, страх за будущее передает эхом звучащий вопрос:

*E.g., «What will happen to me I've never felt the mystery of the future so much as here. What will happen? What will happen?».*

Еще один пример употребления параллельных конструкций передает взволнованный характер повествования Клегга:

*E.g., «...But I was too weak. The next thing was I was naked and she was against me and holding me but I was all tense, it was like a different me and a different she».*

Интересно, что почти все подобные повторы принадлежат Миранде, что позволяет нам дополнить лингвистический портрет Миранды такими характеристиками, как необыкновенная чувствительность, эмоциональность. Приведем несколько примеров таких повторов: «*I hate you, I hate you*»; «*I pity you. I pity you for what you are and I pity you for not seeing what I am*»; «*don't resist, don't resist*»; «*don't kill me, don't kill me*»; «*I can't, I can't*»; «*I will not give in. I will not give in*»; «*I won't die. I won't die*» и др.

Пропуск логически-необходимых элементов высказывания в романе принимает разные формы и имеет разные стилистические функции. В первую очередь сюда относится использование односоставных и неполных предложений.

Весомую долю неполных предложений в романе составляют предложения диалогической речи, где пропускаются все те формы, которые легко угадываются благодаря ситуации и контексту:

*E.g., «It was a teacher I had. When I was a kid. He showed me how. He collected. Didn't know much. Still set the old way. And my uncle. He was interested*

*in nature. Always helped».*

Огромное количество односоставных и неполных предложений придают повествованию Миранды интонацию живой речи, динамичность, эмоциональность: «*The time in prison*», «*Endless time*»; «*The mock-humble*»; «*No newspapers. No radio. No TV*»; «*So day lightly, sparrows*»; «*A for and two teaspoons*»; «*Nothing like him*»; «*This terrible silence*». Номинантные однословные предложения имеют большой экспрессивный потенциал, поскольку существительные, являющиеся их главным и единственным членом, совмещают в себе образ предмета и идею его существования: «*Exciting*»; «*Nothing*»; «*Mad*»; «*Light*»; «*Affluence*»; «*Fever*».

В рассказе коллекционера находим пример апозионезиса - эмоциональный обрыв высказывания:

*E.g., «If I'd spoke in a la-di-da voice and said I was Lord Muck or something, I bet...still I've got no time for that».* Клегг прерывает свое высказывание, объясняя это нехваткой времени, но мы понимаем, что это всего лишь отговорка. А истинная причина, вероятно, в нерешительности Клегга обозначить свои мысли вслух.

Исходя из вышесказанного мы можем сделать вывод о том, что автор дает глубокий социально-психологический анализ душевных порывов и поступков своих героев. Словно со стороны Дж. Фаулз наблюдает за ними, позволяя им рассуждать, рефлексировать. А также, изображая внешнюю и внутреннюю красоту, обогащает духовные качества Миранды. Чтобы показать всю красочность происходящих событий автор успешно использует стилистические фигуры.

### 2.3.1 Стилистический приём сравнения в романе Дж. Фаулза «Коллекционер»

Лексика Фредерика не отличается выразительностью и оригинальностью, как и он сам, довольно часто герою не хватает слов, чтобы описать характерные черты Миранды, что подтверждают приёмы звукоподражания, перечисления: тем самым он пытается найти подходящие слова, донести до читателя то или иное сходство. Образное сравнение выступает как почти единственно доступное средство передачи эмоций и чувств Фредерика, а также предоставляя ему возможность детально передать портрет Миранды читателю, описать характерные черты её образа.

Нами был проведен структурный анализ примеров сравнения, найденных в первой части романа «Коллекционер» в повествовании Фредерика и репликах Миранды, где есть место различным его типам:

Употребляя идиоматическое сравнение, Фредерик иронично подчеркивает бесстрашное и героическое поведение своей заложницы. Также, анализируя данный пример, можно заметить попытку подражания «высокому» поэтическому стилю, попытку примерить на себя роль писателя. Согласно А.Н.Мороховскому, данный пример сравнения относится к группе сравнений, выраженных сочетанием «прилагательное + субстантивная группа», которую можно рассматривать как редуцированное придаточное предложение с опущенным сказуемым.

*E.g., «She tried to bluff her way out again, cold as ice she was, but I wasn't having any» (Fowles; 1998: 41).*

Здесь поведение Миранды (субъект сравнения) сравнивается с ледышкой (объект сравнения), так как она бесчувственна, молчалива и безразлична к Фредерику. В данном примере снова наблюдается попытка подражания «высокому» стилю. Также, согласно А.Н.Мороховскому, данное сравнение, выражено сочетанием «прилагательное + субстантивная группа».

*E.g., «Only once, before she came to be my guest here, did I have the privi-*

*lege to see her with it loose, and it took my breath away it was so beautiful, like a mermaid» (Fowles, 1998:7).*

Фредерик сопоставляет красоту Миранды с неземной красотой русалок, которые, согласно легендам, сгубили не одного мужчину. Так обожаемая внешность Миранды является главным субъектом образного сравнения в данном произведении, Фредерик пытается передать всю красоту своей заложницы, используя свой небогатый словарный запас и кругозор.

*E.g., «Oh, youre like mercury. You wont be picked up» (Fowles, 1998:91).* Здесь Миранда сравнивает своего похитителя (субъект сравнения) со ртутным шариком (объект сравнения), который, как известно, крайне ядовит и который непросто поймать. Тем самым она характеризует его и подразумевает, что Фредерик «скользящий», опасный и непредсказуемый человек, мысли которого невозможно уловить, который уходит от ответов на её вопросы.

*E.g., «What I decided was I would let her come up ungagged and untied just this once, I would take the risk but watch her like a knife and I would have the chloroform and CTC handy, just in case trouble blew up» (Fowles, 1998:98).*

Здесь Фредерик снова идёт на риск, разрешив Миранде подняться вверх с несвязанными руками и незакрытым ртом, но он не доверяет ей, собирается следить за ней в оба, сравнивая свою внимательность и бдительность с острым ножом (объект сравнения), то есть он наблюдал за ней (как?) внимательно и зорко. Данный пример это сравнение, в котором правая часть определяет обстоятельство образа действия при глаголе левой части.

*E.g., «Youre just like a Chinese box, she said» (Fowles; 1998: 98).* В данном примере Миранда называет Фредерика (субъект сравнения) китайской шкатулкой (объект сравнения), тем самым опять-таки характеризуя его и подчеркивая скрытность Фредерика и полнейшее непонимание его поведения, мыслей и действий. Субъект и объект сравнения выражены эксплицитно.

*E.g., «I was like putty in her hands» (Fowles, 1998:101).* В этом примере Фредерик сравнивает себя с мягким воском (объект сравнения) в руках

Миранды, так как в этот момент с ней он слабовольный, податливый и совершенно растерянный. Здесь также явно выражены субъект и объект сравнения.

*E.g., «I wouldnt expect anything else, I said. I was red as a beetroot by then» (Fowles, 1998:76).* В этом примере Фредерик сравнивает цвет своего лица (субъект сравнения) со свёклой (объект сравнения), потому что Миранда своим разговором смутила его и «вогнала в краску».

*E.g., «Shed taken her blue jumper off, she stood there in a dark green tartan dress, like a schoolgirl tunic, with a white blouse open at the throat» (Fowles, 1998:42).* Здесь Фредерик опять-таки описывая внешность Миранды сравнивает её платье (субъект сравнения) со школьной формой (объект сравнения), тем самым подчеркивая схожесть своей заложницы с милой и беззащитной школьницей. Это пример, где субъект и объект также явно выражены.

*E.g., «I could sit there all night watching her, just the shape of her head and the way the hair fell from it with a special curve, so graceful it was, like the shape of a swallowtail. It was like a veil or a cloud, it would lie like silk strands all untidy and loose but lovely over her shoulders» (Fowles, 1998:77).*

В очередной раз пытаюсь передать читателю образ Миранды, Фредерик довольно странно сравнивает её лежащие волосы (субъект сравнения) с ласточкиным хвостом, пеленой и облаком (объекты сравнения). Здесь субъект и объекты эксплицитно выражены, данный пример относится к первому типу сравнения, согласно Мороховскому А. Н.

*E.g., «Seeing her always made me feel like I was catching a rarity, going up to it very careful, heart-in-mouth as they say» (Fowles, 1998:8).*

Здесь Коллекционер еще не воплотивший свой коварный план, сравнивает свои ощущения, испытываемые при слежке за Мирандой с ощущениями при ловле нужного редкого экземпляра. Подобное сопоставление в повествовании Фредерика встречается неоднократно. В данном сравнении правая часть определяет обстоятельство образа действия при глаголе левой части, что позволяет отнести этот пример к четвертому

типу сравнения, согласно Мороховскому А. Н.

*E.g., «Well, then there was the bit in the local paper about the scholarship shed won and how clever she was, and her name as beautiful as herself, Miranda» (Fowles; 1998: 8).* Здесь в очередной раз упоминая привлекательную внешность Миранды, Фредерик сопоставляет её со столь же красивым именем её обладательницы. Данное сравнение это пример сравнения, выраженное сочетанием «прилагательное + субстантивная группа», согласно классификации Мороховского А. Н.

*E.g., «She spoke like she walked, as you might say» (Fowles, 1998:20).*

После восхваления походки Миранды, Фредерик сравнивает манеру её ходьбы с манерой говорить, то есть так же легко и свободно, не возвышая себя над другими, чувствуется воспитанность девушки. Здесь же пример сравнения, в котором правая часть определяет обстоятельство образа действия при глаголе левой части, согласно классификации типов сравнения Мороховского А. Н.

*E.g., «All the time she was laughing, there was nothing vicious exactly, she just seemed to be mad, like a kid» (Fowles; 1998: 98).* Здесь Миранда своим поведением заслужила сравнение с расшалившимся ребёнком (объект сравнения). В данном примере эксплицитно выражены субъект и объект, что позволяет отнести его к первому типу сравнений классификации.

*E.g., «She was just like a street boy» (Fowles; 1998: 89).* Передразнивая своего Клегга, Миранда сравнивается с уличным мальчишкой (объект сравнения), который, как известно, не отличается прилежным поведением и наличием воспитания. Здесь также явно выражены субъект и объект сравнения; первый тип сравнения по Мороховскому А. Н.

*E.g., «She didn't look once at me, but I watched the back of her head and her hair in a long pigtail. It was very pale, silky, like Burnet cocoons»(Fowles, 1998:8).* Здесь явно выражены субъект (волосы Миранды, хвост) и объект (кокон шелкопряда) сравнения. На протяжении всего произведения можно заметить особое внимание к волосам героини, они являются предметом ма-

никакого желания Фредерика завладеть своей жертвой, частые описания волос говорят нам о его нездоровом, паталогическом влечении, помутнении рассудка, одержимости.

*E.g., «She was like some caterpillar that, three months to feed up trying to do it in a few days» (Fowles, 1998:88).* Пример сравнения, в котором эксплицитно выражены субъект (Миранда) и объект (гусеница) сравнения. Здесь Фредерик сравнивает своё поведение с Мирандой с уходом за гусеницей, которую, чтобы вырастить, нужно продолжительное время, а в случае с Мирандой всё происходит впопыхах, она торопится, спешит, не действует согласно упомянутой Фредериком поговорке «тише едешь - дальше будешь». Она современная, он же старомодный.

*E.g., «She didn't make a sound, she seemed so surprised, I got the pad I'd been holding in my pocket right across her mouth and nose, I caught her to me, I could smell the fumes, she struggled like the dickens, but she wasn't strong, smaller even than I thought»(Fowles, 1998:17).* В данном предложении «*like the dickens*» (объект сравнения) является обстоятельством образа действия при глаголе «*struggled*», Фредерик сравнивает Миранду (субъект сравнения) с чертёнком, который отчаянно сопротивляется и пытается вырваться из рук похитителя, но ей не хватает сил. Также в примере есть другое сравнение с прилагательным в сравнительной степени «*smaller*» и союзом «*than*», где Фредерик сравнивает ожидаемую силу своей жертвы с реальной её слабостью и беспомощностью, которые несомненно его радуют.

Проанализировав 15 наиболее ярких примеров сравнения можно сделать вывод о том, что наиболее часто используемым типом сравнения среди найденных нами примеров в повествовании Фредерика является тот, в котором эксплицитно выражен субъект и объект сравнения, для таких сравнений характерен связующий элемент «*like*», чей грамматический статус можно определить как союз.

Сравнения типа «прилагательное + субстантивная группа», которую можно рассматривать как редуцированное придаточное предложение с опу-

ценным сказуемым были найдены в трёх случаях.

Среди проанализированных примеров было выявлено пять случаев употребления сравнения, в которых правая часть определяет обстоятельство образа действия при глаголе левой части.

Также был найден и проанализирован один пример сравнения, правая часть которого во всех случаях определяет глагол или глагольную группу левой части с таким же действием, совершаемым иным субъектом либо тем же субъектом, но в иных воображаемых обстоятельствах.

Несмотря на разнообразие типов сравнений, встречающихся в тексте, основной их функцией является функция создания образности, так как Фредерик практически на каждой странице произведения совершает попытку подходящего сравнения Миранды с кем-либо или чем-либо, хочет раскрыть её образ читателю, старается подобрать верные слова из своего скудного лексикона, тем самым создавая нелепые конструкции и доходя до неуместного в данном контексте «высокого» поэтического стиля.

### **2.3.2 Метафоры в романе «Коллекционер»**

Лексический состав в художественном стиле речи имеет свои особенности. В число слов, составляющих основу и создающих образность этого стиля, входят образные средства русского литературного языка, а также слова, реализующие в контексте свое значение. Это слова широкой сферы употребления. Узкоспециальные слова используются и незначительной степени, только для создания художественной достоверности при описании определенных сторон жизни. Автор использует не только лексику кодифицированного литературного языка, но и разнообразные изобразительные средства из разговорной речи и просторечья.

Метафора - слово или выражение, употребляемое в переносном значении, в основе которого лежит неназванное сравнение предмета с каким-либо другим на основании их общего признака. Метафора в сущности почти неот-



личима от гиперболы (преувеличения), от синекдохи, от простого сравнения или олицетворения и уподобления. Во всех случаях присутствует перенесение смысла с одного слова на другое.

По ходу повествования произведения можно убедиться в том, что портрет Миранды представляет собой лейтмотив, ключевую характеристику развития сюжета, - на протяжении романа Фредерик подмечает малейшие детали её образа, который неизменно вызывает в нём восхищение её лёгкостью, воздушностью, некой отрешённостью от всего земного: образные сравнения (сравнение – наиболее частый приём Джона Фаулза, в частности, в романе; при всём при том метафоры - одно из наиболее доступных средств выражения мыслей персонажей с узким, ограниченным взглядом на мир, подобных Фредерику Клеггсу) пронизывают всю ткань повествования, позволяя детально передать портрет Миранды, характерные черты её образа: предметы её гардероба:

*E.g., «She'd taken her blue jumper off, she stood there in a dark green tartan dress, like a schoolgirl tunic, with a white blouse open at the throat»(Fowles; 1998:75).*

При описании одежды автор употребляет эпитеты, передающие цветовую гамму деталей туалета, подчёркивающие безупречный вкус героини (символичен выбор автором голубого цвета в описаниях одежды Миранды, что свидетельствует о её творческой натуре и склонности к перфекционизму), а также многосоюзие и перечисление:

*E.g., «She was in a check dress, dark blue and white it was, her arms brown and bare, her hair all loose down her back»; «She was wearing a narrow blue skirt I bought her and a big black jumper and a white blouse, the colours really suited her» (Fowles; 1998: 76).*

Внешность героини передана при помощи детального описания черт её лица, в котором также значительная роль отводится сравнениям, эпитетам, уточнениям и синтаксическому параллелизму, подчёркивающими красоту Миранды и вызывающими симпатию читателей к юной и незащищённой де-

вушке:

*E.g., «Her eyes seemed very big, they didn't seem frightened, they seemed proud almost, as if she'd decided not to be frightened not at any price»; «She had great big clear eyes, very curious, always wanting to find out (not snoop, of course)»; «I wanted to look at her face, at her lovely hair, all of her all small and pretty»; «Her lovely face»; «She was too beautiful».*

Эмоциональные коннотации в словах «*small*», «*lovely*», «*pretty*», «*beautiful*», выражающие гамму чувств персонажа (восторг, умиление, нежность, желание приласкать, оградить от всех) связаны не только с желанием Фредерика охарактеризовать героиню, но и с попыткой обозначить те черты, что вызвали неосознанное стремление к тотальному подчинению девушки своим душевным порывам, повлекшим за собой трагическую развязку действия романа.

*E.g., «...and her hair washed, it hung all wet and loose on her shoulders»; «Her hair was always beautiful. I never saw more beautiful hair»; «just the shape of her head and the way the hair fell from it with a special curve, so graceful it was, like the shape of a swallow-tail. It was like a veil or a cloud, it would lie like silk strands all untidy and loose but lovely over her shoulders»;*

*E.g., «She sat on the carpet drying her washed hair»; «one of the great pleasures for me was seeing how her hair was each day»; «Her hair was done up high unlike before, very elegant. Empire she called it» (Fowles; 1998: 205).*

Интересно, что в своих описаниях Фредерик пытается подражать «высокому» поэтическому стилю, примеряя на себя роль творческой личности:

*E.g., «I wish I had words to describe it like a poet would or an artist»; «I always thought of her like that, I mean words like elusive or sporadic, and very refined»,* на что указывают многочисленные сравнения и эпитеты, не характерные для обыденной лексики, повседневной речи героя:

*E.g., «seeing her always made me feel like I was catching a rarity»; «her name as beautiful as herself»; «she always wore flat heels so she didn't have that mince like most girls».*

Зачастую герою не хватает слов, чтобы описать характерные черты Миранды, что подтверждают приёмы звукоподражания, перечисления, метафоры в попытке найти единственно верные слова, «ухватить» неуловимое сходство, и образное сравнение неизменно присутствует в лексике героя как единственно доступное средство передачи эмоций и чувств:

*E.g., «I can't say what was special in her voice. Of course it was very educated, but it wasn't la-di-da, it wasn't slimy, she didn't beg the cigarettes or like demand them, she just asked for them in an easy way and you didn't have any class feeling»(Fowles, 1998:66).*

Таким образом, сравнения служат основным средством создания портрета героини в романе, охватывая все грани её разносторонней натуры: от причёски, голоса, внешнего облика до походки, манеры говорить, курить, выражать эмоции.

### 2.3.3 Место эпитета в романе

Эпитет - определение при слове, влияющее на его выразительность. Речь Миранды заслуживает особого внимания. Её артистизм, её творческая натура проявляется в той лёгкости, с какой девушка выражает свои мысли. Она словно «играет словами». Лексика героини изобилует неологизмами, построенными на основе различных способов словообразования: обратного словообразования, или так называемого «вычитания»: «I psycho-analysed him this evening»; «don't chloroform me again», словосложения «*foolproof*»; «*she was so sex-kittenish*»; «*unlived-in*»; деривации «*I hissed a damn-you at Piers*»; «*which is Calibanese for «no»* и другие. Миранда возмущена безграмотностью, бедностью речи Фредерика, которого героиня называет не иначе, как Калибаном (перифраз по произведению Уильяма Шекспира «Буря»):

*E.g., «You know how rain takes the colour out of everything? That's what you do to the English language.»* - здесь метафора усиливает негодование героини. Эпитеты в высказываниях героини также акцентируют её образованность, ум, богатый словарный запас: определяя какую-либо вещь или

явление, автор использует слова с ярко выраженными эмоционально-оценочными коннотациями, как положительными - «*delicious*», «*lovely*», «*beautiful*», «*liveable*», «*significant*», «*emotional*», «*incredible*», «*tremendous*», так и отрицательными - «*ghastliest*», «*awful*», «*terrible*», «*ridiculous*», «*miserable*», «*ugly*», «*sentimental*», «*horrid*», «*absurd*», «*hateful*».

Речь героини насыщена разнообразными стилистическими приёмами и изобразительно-выразительными средствами языка, что также свидетельствует о многогранности личности, умении выслушать и принять различные точки зрения: Миранда понимает, что обречена, но упорно продолжает борьбу за жизнь, за свободу. Почти все аспекты жизни нашли своё отражение в дневнике героини: природа, искусство, любовь, отношение к Богу, к обществу, к жизни. Остановимся подробнее на этом.

Природа оказывает на Миранду сильнейшее эмоциональное воздействие: оказавшись в заточении, она осознаёт всю красоту и прелесть окружающего мира, которая не играла той значительной роли в её повседневной, обыденной жизни. Воспоминания Миранды пропитаны горечью, сожалением, восхищением - весь спектр эмоций передан через особые стилистические средства: лексические повторы «*being under the stars, and breathing in wonderful wonderful, even though it was damp and misty, wonderful air*», обособление «*It was so dark. So lonely. No lights. Just darkness.*», эпитеты и образные сравнения «*Like rain, endless dreary rain. Colour-killing.*»; «*a beautiful silver sadness, like a Christ face*», метафоры «*the great seas and oceans of stars*».

Миранда словно заново переосмысливает свою жизнь, проживает её вновь на страницах дневника: аллюзии «*Like Major Barbara*»; «*It's like the little Japanese girl they found in the ruins of Hiroshima*», ссылки на любимые книги «*Catcher in the Rye*», «*Sense and Sensibility*», «*Saturday Night and Sunday Morning*», художников *Paul Nash, Jackson, Pollock, Nicholson, Mondrian, John Minton, Goya*, метонимия в описании их полотен «*I remember he once said about a Mondrian*», «*There was the Nielsen Woman*», упоминание любимых

композиторов и их произведений *Mozart, Bartok's «Music for Percussion and Celeste»*, *The Goldberg's variations* и образная передача музыкальных мотивов путём их сопоставления с неуловимой красотой ночи:

*E.g., «There was one towards the end that was very slow, very simple, very sad, but so beautiful beyond words or drawing or anything but music, beautiful there in the moonlight. Moon-music, so silvery, so far, so noble»*, - всё передаёт тоску героини по утраченному и столь горячо любимому миру, куда она всё ещё надеется вернуться любой ценой, решаясь даже на крайний шаг - попытку понять и принять Калибана, полюбить его.

Её тонкая художественная натура не выносит уродливого калибанского мирка, восстаёт против тюремного заточения. На протяжении романа героиня пытается донести свою философию, свою жизненную позицию до ограниченного и уродливого своей ограниченностью героя; в этом автору помогают следующие стилистические приёмы:

1) риторические восклицания *«Your guest!»*; *«Those terrible chichi wall-lamps, and-not china wild duck!»*; *«But it's you who make it so!»*; *«Come, thou tortoise!»*;

2) олицетворение *«It's a lovely lovely room. It's wicked to fill her with all this shoddy stuff. Such muck!»*;

3) эпифора *«I'm your prisoner, but you want me to be a happy prisoner, «I'm not a snob. I hate snobs. I hate snobbish»*;

4) повтор *«You could. We could be friends. I could help you»*;

5) параллельные конструкции *«I must have a bath sometimes. I must have some fresh air and light. I must have some drawing materials. I must have a radio or a record-player»*; *«I shall never never respect you. I shall never never speak to you again»*;

6) антитеза *«It's funny. I should be shivering with fear. But I feel safe with you»*;

7) полисиндетон *«I hate people who collect things, and classify things and give them names and then forget all about them»*;

8) перечисление *«They call a painter an impressionist or a cubist or something and then they put him in a drawer and don't see him as a living individual painter any more.»*; *«It's suburban, it's stale, it's dead, it's...»*; *«It's lurking somewhere about in this house, this room, this situation, waiting to spring»*.

Называя себя буддистом, Миранда пытается быть гуманной, человеческой даже по отношению к своему тюремщику. Гуманизм - имманентная характеристика её души; в высказываниях героини автор неоднократно употребляет лексический повтор слова *«human»*:

*E.g., «We all want things we can't have. Being a decent human being is accepting that»*; *«You've got to be a new human being»*; *«But that's horrible. It's inhuman! We'll never understand each other»*; *«He's not human; he's an empty space disguised as a human»*.

Путём обобщения героиня пытается пробиться сквозь толщу эгоизма героя: *«I'm thinking of all the living beauty you've ended»*; *«Oh, everything square that ever was»*. В речи героини присутствуют даже вульгаризмы: *«My mother's a bitch. A nasty middle-class bitch. She drinks.»*, но они не находят иного эмоционального отклика в душе героя, кроме отвращения.

Миранда объективно относится к собственному творчеству. Она не рассматривает себя с позиций гениальности, выдающегося таланта, и способна к самокритике: антитеза *«I'm not a good draughtsman. I might become a very clever artist, but I shan't ever be a great one»* указывает на это. Героиня полна благородных порывов, в ней присутствует чувство собственного достоинства, и именно поэтому она отказывается от предложения выйти замуж за Фредерика даже в обмен на свободу, оставаясь приверженной высоким жизненным принципам: синтаксический параллелизм подтверждает горячность её убеждений:

*E.g., «Marriage means love. I can't marry a man to whom I don't feel I belong in all ways. My mind must be his, my heart must be his, my body must be his. Just as I must feel he belongs to me.»*

Истинная любовь Миранды - её знакомый художник, Чарльз Вестон, о

котором девушка упоминает в своём дневнике, как о некоем «Ч.В.» или «G.P.» (в оригинале - George Paston), и часто цитирует его слова:

*E.g., «G.P. saying that collectors were the worst animals of all. They're anti-art, anti-life, anti-everything»; «The hateful tyranny of weak people. G.P. said it once.»*

Миранда утверждает, что ненавидит снобизм и снобов, но именно Чарльз Вестон, в котором присутствует определённая доля снобизма, оказал решающее влияние на становление её характера.

Многие суждения Миранды - результат воспитания художника-нигилиста - пропитаны юношеским максимализмом, чувством нетерпимости, превосходства, принадлежности к определённому классу творчески мыслящих людей: *«Ugly ornaments don't deserve to exist»; «I'm so superior to him»*. И возраст становится тем непреодолимым препятствием, который не позволяет Миранде сблизиться с Чарльзом, которого героиня причисляет к уже отжившему свой век поколению:

*E.g., «It's the silly new middle-aged people who've got to be young who've changed. This desperate silly trying to stay with us. They can't be with us. They imitate us so badly that we can't respect them.»*

Классовая неприязнь становится камнем преткновения в диалогах Миранды и Фредерика. Миранда пытается мыслить шире, противостоять той паутине «калибанизма», медленно опутывающей её, но нет той силы, которая бы заставила героиню переступить через себя, поставить себя на одну ступень с морально уродливым человеком: риторические вопросы передают отвращение героини:

*E.g., «Why should we tolerate their beastly Calibanity? Why should every vital and creative and good person be martyred by the great universal stodge around?» «(Fowles, 1998:166).*

Постепенно к героине приходит осознание мотива совершённого преступления; автор даёт ответ на вопрос о причине столь яростного нежелания Фредерика отпустить Миранду на свободу через синтаксический паралле-

лизм и перечисление:

*E.g., «Because they all hate us, they hate us for being different, for not being them, for their own not being like us. They persecute us, they crowd us out, they send us to Coventry, they sneer us, they yawn at us, they blindfold themselves and stuff up their ears. They do anything to avoid having to take notice of us and respect us. (Fowles, 1998:67)»,* которые выдают степень крайнего отчаяния героини, её предчувствие близкого конца, постепенно переходящего в заключительную, наиболее трагическую часть дневника, где Миранда разочаровывается в Боге: *«I've felt Godless. Prayer and worship and singing hymns - all silly and useless»; «The sky is absolutely empty. Beautifully pure and empty.»*

Последняя мечта героини - вновь увидеть свет, почувствовать ритм жизни: удивительное по красоте описание света насыщено глубоким трагизмом, подчёркнутым синонимичными выражениями, отрицанием, сравнением и эпитетами:

*E.g., «Fiat lux. I've been playing the Modern Jazz Quartet's records over and over again. There's no night in the music, no smoky dives. Bursts and sparkles and little fizzes of light, starlight, and sometimes high moon, tremendous everywhere light like chandeliers of diamonds floating in the sky.»*

Это короткое описание представлено в дневнике героини словно молитва; Миранда будто бы пытается силой воли сбросить с себя оковы каллибанизма и выйти за пределы гнетущей реальности, вновь увидеть свет, своих близких, Минни, Чарльза.

Что касается лексики, употребляемой героем в своей речи, она также лишена какой бы то ни было выразительности - в ней нет метафоричности, образности, за исключением описаний Миранды, где герой пытается подражать высокому стилю, используя в своей речи возвышенную лексику.

Речь Фредерика бедна, построена на штампах и клише, избитых выражениях либо фразеологических оборотах: *«heart-in mouth», «to be green around the gills», «good riddance!», «a lone wolf», «a fly in the ointment»,*



*«behind the scenes», «to set one's heart on something», «to blow one's own trumpet», «it taught me a lesson», «I was ready to let bygones be bygones», «a promise was a promise», «she was really putting on the pressure», «hung for a sheep as well as a lamb», «before you could say Jack Knife», «Shall I be mother?», «red as a beetroot», «She had me all at sixes and sevens that evening».*

Употребление разговорной лексики, характерной для низших слоёв населения также свидетельствует о духовной ограниченности персонажа, его отсталости, несовременности; герой словно бы выпадает из контекста культуры: *«whopper», «bob», «slimy», «to butter up», «spec», «to go at», «to give the game away», «posh», «to rile», «to tumble to», «weird», «classy», «mod», «to squash», «a chap», «thirty-bob each»* и др.

Сравнения становятся единственно доступным герою средством выражения эмоций и чувств, зачастую обнажая ужасающие своей наивностью и жестокостью высказывания:

*E.g., «It was like not having a net and catching a specimen you wanted in your first and second finger»; «It wasn't easy like it was with a killing-bottle»; «Of course, I didn't want to break her down as the Gestapo wanted to break their prisoners down»; «It was just like having a wife, an invalid one you had to do shopping for»; «It was like we were the only two people in the world».*

Также для лексики героя характерны следующие стилистические средства и приёмы: параллельные конструкции *«But then she began to dry her eyes. Then she lit a cigarette. And then she said, «Two weeks.»; «All I'm asking is that you understand how much I love you, how much I need you, how deep it is»; «Sometimes she made me welcome, she usually wanted her walk in the outer cellar. Sometimes she made me go away as soon as supper was over.»*, многосоюзие *«She had to have fresh coffee, and a lot of fruit and vegetables and greens»; «She would sneer at me and mimic me and make me desperate and ask me questions I couldn't answer.»*, антитезы *«It seemed to make her softer, even younger; not that she was ever hard or ugly»; «Perhaps I was overstrict, I erred on the strict side. But you had to be careful.»*, обособление *«I'll never hurt you. Unless you*

*force me to.»; «She was just like a woman. Incredible. Smiling one minute and spiteful the next.»; «From time to time she talked. Mostly personal remarks.»; «He'd have killed you by now. Like that fellow Christie.»* Все эти средства помогают раскрыть образ персонажа, уделить внимание его личностным качествам, создать его речевой портрет.

### 2.3.4 Инверсия в романе

Хотелось бы начать с того, что каждому функциональному стилю свойственны свои особенности синтаксических построений, свои типичные конструкции, которые вводятся в художественное произведение и взаимодействуют в нем со специальным стилистическим эффектом. Для разговорной речи характерна избыточность синтаксического построения, перераспределение границ предложения, эллиптические предложения, смещенные конструкции, в которых конец предложения дается в ином синтаксическом строе, чем начало, и, наконец, обособленные друг от друга элементы одного и того же высказывания.

В традиционной стилистике синтаксические построения, усиливающие экспрессивность высказывания, называются выразительными средствами, фигурами речи и риторическими фигурами. Их можно разбить на следующие группы:

- 1) необычное размещение элементов, или иначе, прежде всего, разные виды инверсии;
- 2) переосмысление синтаксических конструкций;
- 3) введение таких элементов, которые новой предметной информации не дают (например, разные виды повторов);
- 4) пропуск логически необходимых элементов: асиндетен, эллипсис, умолчание и т. д.;
- 5) нарушение замкнутости предложения.

Рассмотрим какими из вышеперечисленных фигур речи пользовался Фаулз при создании портрета персонажей «Коллекционера».

Некоторые виды инверсии широко используются в речи Коллекционера. Например: «*very attractive she was all in black ...*», где предикатив, выраженный прилагательным предшествует подлежащему и связочному глаголу. Этот тип инверсии особенно характерен для разговорной речи.

«*A literary quotation, I think it was*» - еще один пример, где с целью эмпазы прямое дополнение поставлено на первое место. Специфичность речи Клегга передается употреблением необычных синтаксических конструкций, где имеют место самые разнообразные отступления от принятых норм: «*It was a teacher I had*»; «*I was feeling light-hearted; need I add*»; «*I poured us one out each*»; «*I'm just a nobody still, aren't I?*»; «*You had to think very careful about what you said*»; «*I'm no beauty*»; «*That next lunch she said not a word when I spoke to her*»; «*But I wasn't to know she was really ill*»; «*... Her eyes were staring white like she'd tried to see out off of the window one last time*»; «*How was I to know she was ill than she looked?*» и др.

Все вышеперечисленные примеры можно отнести к просторечью, что позволяет судить об уровне грамотности повествователя.

Претендуя на интеллигентность, в разговоре с Мирандой Клегг пользуется торжественно-напыщенными речевыми оборотами: «*I called in the regard to those records they've placed on order*» - вместо того, чтобы сказать: «*I asked about those records you ordered*». Или: «*I showed every respect I could under the circumstances*»; «*I accept your appologies*»; «*Please, don't oblige me to use force again*»; «*I shall respect your every privacy providing you keep your word*»; «*Would you consider selling this?*»; «*I'm safe and not in danger*» и т. д.

Использование транспозиции (т. е. употребление синтаксических структур в несвойственных им денотативных значениях и с дополнительными коннотациями) придает повествованию особое модальное, эмоциональное значение, а так же яркую стилистическую окраску. Приведу наиболее яркий пример транспозиции, обличающий коварство Клегга. Купив кольцо и заранее зная, что Миранда откажется выйти за него замуж, Клегг, как будто, ждет отказа - повод оставить Миранду у себя. Поэтому, когда на предложе-

ние Клегга Миранда отвечает отказом, он спешит заключить: *«that changes everything then, doesn't it»*. Сам по себе расчлененный вопрос, где имеется прекрасное употребление утвердительной и отрицательной формы, предлагает собеседнику выразить согласие со сказанным. КлеGG делает это безапелляционно, о чем свидетельствует и отсутствие знака вопроса в конце предложения.

Довольно часто, в повествовании коллекционера, выделяется многосоюзие, что делает высказывание более экспрессивным:

*E.g.: «What thought I would do was drive home and see if she was worse and if she was I'd drive her into the hospital and then I'd have to run away and leave the country or something...»*

Таким образом, подводя небольшой итог вышесказанному, необходимо отметить, что стилистические особенности синтаксического построения романа позволяют противопоставить грамотно построенную речь умной и образованной Миранды простонародной (иногда с претензией на интеллектуальность) речи Клегга, где имеют место самые разнообразные отступления от принятых норм (наличие двойного отрицания в повествовательном предложении, отсутствие согласования времен, пренебрежение к глагольным формам, неверная интерпретация фразеологических единиц...) Стилистические особенности повествования Миранды (главным образом это повторы) позволяют судить о присущих этой девушке качествах характера-решительности, смелости, упорстве, а так же о ее импульсивности и высокой эмоциональности.

## Выводы по Главе II:

В главе II нами было рассмотрено функционирование стилистических приемов и развитие их в символы в произведении Джона Фаулза «Коллекционер» (The Collector). В рамках исследования на примере художественного текста произведения мы подробно разобрали стилистические приемы и символы, исследовали их виды и функции, рассмотрели роль стилистических приемов и символов в контексте общих эстетических и этических взглядов писателя.

Из анализа языковых личностей главных героев романа, можно заключить, что как у читателя, так и у самого автора Миранда ассоциируется с красотой, светом, свежестью, чистотой. Миранда - это мир прекрасного. Ему противопоставлен мир Калибана - темнота, уродство, искусственность, ограниченность, жестокость, насилие, зло.

Оба героя чувствуют между собой не только идейно-мировоззренческое противостояние, но они также остро ощущают и социальное неравенство. Автор усиливает контраст в изображении Миранды и Клегга, не только для того чтобы показать межличностный конфликт, но и для того, чтобы вскрыть конфликт социальный.

Исследование романа «Коллекционер» (The Collector) показало, что ведущими метафорами данного романа являются «*butterfly*» и «*collector*». Данные метафоры развиваются в контексте до символов «души» и «преступника - убийцы», которые характеризуют главных героев - Клегга и Миранду.

В романе «Коллекционер» стилистический повтор слов «*and so on / and all / and all that / etcetera*» указывают на бедность лексикона Фредерика. В речи Миранды также присутствует повтор. На протяжении всего заточения главная героиня часто использует слово «*light*». Данный повтор указывает на необходимость девушки в живом свете. Повторы таких слов, как «*escape, must, endless, useless, die*» в речи Миранды создают чувство отчаяния и безысходности, т.к. данные слова содержат в себе семы отчаянности и обре-

ченности. Повторы также занимают ведущую позицию среди использованных стилистических приемов.

Инверсия в данном романе придает диалогической речи персонажей максимальную приближенность к ситуации реального межличностного общения.

Интертекстуальность данного произведения Фаулза не самоцельна, аллюзивный слой несет в себе набор определенных функций - а, именно: сюжетообразующую, композиционную, подтекстовую, экспрессивную, коннотативную, игровую. Последняя наиболее ярко проявляется комбинациях стилистических средств.

В нашей работе мы обратились к роману Дж. Фаулза «Коллекционер» и пьесе У. Шекспира «Буря» с целью проведения параллелей между этими текстами. Мы пришли к выводу о том, что в романе «Коллекционер» Дж. Фаулз использует два основных типа заимствований - образные заимствования и мотивные заимствования, используя такие шекспировские мотивы и образы, как образ дома, образ лабиринта, систему персонажей. Мы видим, что, заимствуя образы, персонажей и мотивы, Фаулз видоизменяет их и трансформирует посредством стилистических приемов, вкладывая новый смысл в произведение Уильяма Шекспира. Через это заимствование мы получаем не только текст «Коллекционера», но и возможность совершенно по-новому взглянуть на текст «Бури» и обнаружить в нем Фаулза, что открывает совершенно новые и, на наш взгляд, интересные возможности для изучения творчества обоих писателей.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Лексическая система языка сложна и многолика. Поэтому полная типология выразительности лингвистикой не разработана, так как она должна была бы отразить всю многообразнейшую гамму человеческих чувств и их оттенков. Однако существуют три основные группы, по которым можно классифицировать выразительные средства: фонетические, лексические и синтаксические.

Существуют разные мнения разных авторов и ученых на тему о классификации стилистических средств. Некоторые ученые выделяют среди основных групп классификации еще графические, тропеические или нетропеические выразительные средства.

Многообразие системы образных средств и форм языковой реализации позволяет автору в каждом конкретном случае выбрать свой вариант, соответствующий контекстуальным и прагматическим задачам конкретного сообщения.

«Коллекционер» Дж. Фаулза является романом, где каждый из участвующих в нем образов развивается на двух уровнях - жизненно-конкретном и философско-символическом. Дж. Фаулз в своем романе изображает так же и социально-классовый конфликт, автор меняет социальными местами героев, обнажая и усиливая этим социальную суть происходящего, а также воплощает в себе противостояние «избранных и многих».

Подводя итог данной работы, необходимо отметить, что стилистические особенности построения романа «Коллекционер» позволяют противопоставить грамотно построенную речь умной и образованной Миранды простонародной (иногда с претензией на интеллектуальность) речи Клегга, где имеют место быть самые разнообразные отступления от принятых норм (наличие двойного отрицания в повествовательном предложении, отсутствие согласования времен, пренебрежение к глагольным формам, неверная интерпретация фразеологических единиц). Стилистические особенности повество-

вания Миранды (главным образом это повторы) позволяют судить о присущих этой девушке качествах характера-решительности, смелости, упорстве, а так же о ее импульсивности и высокой эмоциональности.

Образы создают возможность передать читателю то особое видение мира, которое заключено в тексте, свойственно автору или его персонажу и характеризует их.

При создании художественных образов персонажей своего романа Дж. Фаулз использует разные виды стилистических фигур, будь то лексические или синтаксические. Например, использование повторов при создании образов одного из главных героев Клегга. Повтор как стилистическое средство очень распространено в художественной литературе и используется многими авторами для передачи эмоционального состояния персонажа в критический период его жизни, а также для придания повествованию ритмичности и динамичности. В своих произведениях Дж. Фаулз не ограничивается лишь одним видом повторов. В тексте встречаются кольцевые, анафорические и лексические повторы. Также автор прибегает к использованию инверсии что, в широком смысле является конструктивным элементом многих художественных произведений.

Все художественные приемы романа соответствуют произведению, созданному в эпоху постмодернизма и дают читателю возможность неоднозначного восприятия текстового материала. Их отбор и уместность использования определяются авторской стилистикой, вкусом и конкретным способом разработки каждой конкретной вещи.

Цель данного исследования достигнута, все задачи нашли обоснованное решение.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Азнаурова Э.С. Слово как объект лингвистической стилистики : автореф. дис. д. филол. наук / Азнаурова Э.С. - М., 1974. - 35 с.
2. Андреева Л.Н. Лингвистическая природа и стилистические функции «значащих имен» : автореф. дис. канд. филол. наук / Андреева Л.Н. - М., 1965. - 16 с.
3. Арнольд И.В. Стилистика. Современный английский язык: учебник для вузов / И.В. Арнольд. - М. : Наука, 2004. - 384 с.
4. Арнольд И.В. Интерпретация английского художественного текста : лекция / И.В. Арнольд. - Л. : Высшая школа, 1983. - 40 с.
5. Бельчиков, Ю.А. Практическая стилистика современного русского языка / Ю.А. Бельчиков. - М.: АСТ-Пресс, 2012. - 432 с.
6. Богданова, Л.И. Стилистика русского языка и культура речи. Лексикология для речевых действий / Л.И. Богданова. - М.: Флинта, 2016. - 248 с.
7. Богданова, Л.И. Стилистика русского языка и культура речи. Лексикология для речевых действий: Учебное пособие / Л.И. Богданова. - М.: Флинта, 2016. - 248с.
8. Болотнова Н.С. О некоторых закономерностях словесно-художественного структурирования текста / Н.С. Болотнова // Разновидности текста в функционально-стилевом аспекте. Сб. науч. лит. - Пермь, 1994. - С. 84-100.
9. Брандес, М.П. Стилистика текста.(Теоретический курс): на материале немецкого языка: Учебник / М.П. Брандес и др. - М.: 2011. - 428 с.
10. Брандес М.П. Стилистический анализ : учебное пособие / М.П. Брандес. - М. : Высшая школа, 1971. - 188 с.
10. Бондаренко Е.И. Средства выражения эмоционально-оценочных отношений в современном английском языке : дис. ... канд. филол. наук / Бондаренко Е.И. - Пятигорск, 1987. - 38-51 с.

11. Гальперин И.Р. Стилистика английского языка : учебное пособие / И.Р. Гальперин. - М. : Высшая школа, 1981. - 334 с.
12. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка: Учебник (на английском языке) / И.Р. Гальперин. - М.: КД Либроком, 2013. - 336 с.
13. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века; Академия - Москва, 2008. - 480 с.
14. Голуб, И.Б. Стилистика русского языка и культура речи: Учебник для академического бакалавриата / И.Б. Голуб, С.Н. Стародубец. - Люберцы: Юрайт, 2016. - 455 с.
15. Гуревич, В.В Стилистика английского языка: Учебное пособие / В.В Гуревич. - М.: Флинта, 2015. - 72 с.
16. Гуревич, В.В. Стилистика английского языка: Учебное пособие / В.В. Гуревич. - М.: Флинта, Наука, 2011. - 72 с.
17. . Гуревич, В.В. English Stylistics. Стилистика английского языка: Учебное пособие / В.В. Гуревич. - М.: Флинта, 2015. - 72 с.
18. Датијева Д.П. Синтактико-стилистическое членение текстов художественной литературы : автореф. дис. ... канд. филол.наук / Датијева Диана Петровна. - М., 1987. - 19 с.
19. Дроняева, Т.С. Стилистика современного русского языка: практикум / Т.С. Дроняева, Н.И. Клушина, И.В. Бирюкова. - М.: Флинта, 2015. - 184 с.
20. Ермоленко С.С. Образные средства морфологии : учебное пособие для вузов / С.С. Ермоленко. - Киев : Просвещение, 1987. -121 с.
21. Жирмунский, В.М. Введение в литературоведение: курс лекций / В. М. Жирмунский; под ред. З. И. Плавскина, В. В. Жирмунской. - Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1996. - 440 с. - ISBN 5-288-01445-0.
22. Знаменская Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса : учебное пособие / Т.А. Знаменская. - М. : УРСС, 2002. - 205 с.

23. Клушина, Н.И. Стилистика современного русского языка: Практикум / Т.С. Дроняева, Н.И. Клушина, И.В. Бирюкова; Под ред. Т.С. Дроняева. - М.: Флинта, Наука, 2013. - 184 с.
24. Клушина, Н.И. Стилистика современного русского языка: практикум / Н.И. Клушина, И.В. Бирюкова. - М.: Флинта, 2015. - 184 с.
25. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка: Учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. - М.: Флинта, Наука, 2012. - 464 с.
26. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка: Учебник. , стер / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. - М.: Флинта, 2016. - 464 с.
27. Кожина, М.Н. Стилистика русского языка: Учебник / М.Н. Кожина, Л.Р. Дускаева, В.А. Салимовский. - М.: Флинта, 2016. - 464 с.
28. Красавченко, Т.Н. Воображение и фантазия как категории английской поэтики XIX в.// Литературоведческий журнал. М.:ИНИОН РАН, 2013. №33. С. 83 – 113.
29. Курдина Ж. В., Модина Г. И. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм; Наука, Флинта - Москва, 2010. - 208 с.
30. Купина, Н.А. Стилистика современного русского языка: Учебник для академического бакалавриата / Н.А. Купина, Т.В. Матвеева. - Люберцы: Юрайт, 2016. - 415 с.
31. Кухаренко В.А. Практикум по стилистике английского языка : учебное пособие / В.А. Кухаренко. - М. : Высшая школа, 1986. - 144 с.
32. Лапшина, М.Н. Стилистика современного английского языка: Учебное пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Лапшина. - М.: ИЦ Академия, 2013. - 272 с.
33. Лисовская Е.Т. Именные перифразы в современном английском языке и их текстовый статус : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Лисовская Елена Тимофеевна. - Минск, 1993. - 22 с.
34. Лобанов С.В. Стилистические аспекты функционирования терминологической лексики в художественном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Лобанов Сергей Владимирович. - М., 2003. - 18 с.

35. Лыткина, О.И. Практическая стилистика русского языка: Учебное пособие / О.И. Лыткина. - М.: Флинта, 2013. - 208 с.
36. Лыткина, О.И. Практическая стилистика русского языка: Учебное пособие / О.И. Лыткина, Л.В. Селезнева, - М.: Флинта, 2013. - 208 с.
37. Накорякова К. М. Литературное редактирование; ИКАР - , 2006. - 432 с.
38. Нелюбин, Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка: Учебное пособие, стер / Л.Л. Нелюбин. - М.: Флинта, 2015. - 128 с.
39. Плеханова Т. Ф. Дискурс-анализ текста: пособие для вузов /Т. Ф. Плеханова. – Минск: ТетраСистемс, 2011
40. Рощина, О.С. Введение в литературоведение: для филологов заочного отделения: учебно-методическое пособие / О. С. Рощина, Л. Е. Тагильцева, Е. В. Тырышкина; Новосиб. гос. пед. ун-т. - Новосибирск: НГПУ, 2002. - 177 с. - Библиогр.: с. 174-175. - Режим доступа: <http://lib.nspu.ru/file/library/2578/QRESfBUFq7Qc232lxN9dyZqwU.pdf>. - Доступна эл. версия в ЭБ НГПУ. - ISBN 5-85921-325-5.
41. Рябинина Н.В. текста: учебное пособие для вузов, по направлению и специальности "Филология": для иностранцев, изучающих русский язык: рек. УМО вузов РФ / Н. В. Рябинина. - Москва: Флинта: Наука, 2009. - 272 с. - (Русский язык как иностранный).
42. Томашевский, Б.В. Теория литературы: Поэтика: учебное пособие для вузов по направлению "Филология", специальностям "Филология" и "Литературоведение": рек. Гос. ком. РФ по высш. образованию / Б. В. Томашевский. - Москва: Аспект Пресс, 2002. - 334 с. - (Классический учебник). - Библиогр.: с. 260-298. - ISBN 5-7567-0230-X.
43. Фарино, Е. Введение в литературоведение: учебное пособие для вузов: доп. УМО вузов РФ / Е. Фарино. - Санкт-Петербург: РГПУ, 2004. - 639 с. - Библиогр.: с. 612-639. - ISBN 5-8064-0524-9.
44. Хрущева, О. А. Классификационные показатели блендинга [Текст] / О. А. Хрущева // Актуальные проблемы лингводидактики и лингви-

стики : сущность, концепции, перспективы : материалы III Международной научно-практической конференции / под ред. Л. А. Миловановой. Т.2. Актуальные проблемы лингвистики. - Волгоград : Парадигма, 2011. - С. 358 - 364.

45. Чернец Л.В. Введение в литературоведение: учебное пособие для вузов по направлению и специальности "Филология": рек. УМО вузов РФ / [Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, А. Я. Эсалнек и др.]; под ред. Л. В. Чернец. - Москва: Академия, 2011. - 720 с.

46. Эко У. Открытое произведение. – СПб., 2004.

47. Швейцер, А.Д. Контрастивная стилистика: Газетно-публицистический стиль в английском и русском языках / А.Д. Швейцер. - М.: КД Либроком, 2012. - 256

48. Carter, R. and Stockwell, P. (eds.). *The language and literature reader*. London: Routledge, 2008.

49. Fischer-Starcke, B. *Corpus linguistics in literary analysis: Jane Austen and her contemporaries*. London: Continuum, 2010.

50. Gregoriou, C. *English literary linguistics*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2008.

51. Hoover, D. L., Culpeper, J. and O'Halloran, K. *Digital literary studies: approaches to poetry, prose, and drama*. London: Routledge, 2013.

52. Hope, J. and Wright, L. *Stylistics. A practical coursebook*. London: Routledge, 1995.

53. Wynne, M. [Stylistics: corpus approaches](#). In: Brown, K. (ed.). *Encyclopedia of language and linguistics. Volume 12. Second Edition*. Oxford: Elsevier, (2006), 223-226.

54. John Fowles. *Collector* : Hachette Book Group., 2004, - 288 с.

#### *Электронные издания*

55. Абрамович, Г.Л. Введение в литературоведение: учебник для пед. ин-тов по филол. специальностям: доп. М-вом просвещения СССР / Г. Л. Абрамович. - Москва: Просвещение, 1975. - 352 с. - Режим доступа:

<http://www.biblioclub.ru/book/47461/>. - Доступна эл. версия. ЭБС "Университетская библиотека ONLINE".

56. Дедова, М. Е. Литературоведение [Электронный ресурс]: конспект лекций: учебное пособие / М. Е. Дедова. - Москва: Приор-издат, 2009. - 112 с. - Режим доступа: <http://www.biblioclub.ru/book/72784/>. - Доступна эл. версия. ЭБС "Университетская библиотека ONLINE". - ISBN 978-5-9512-0851-4.

57. Мурашова, Н.С. Фольклористика. Устное народное творчество: учебно-методические материалы специальности "Народное художественное творчество". Ч. 1 / Н. С. Мурашова; Новосиб. гос. пед. ун-т, Фак. культуры и доп. образования, Каф.народной худож. культуры. - Новосибирск: Агро-Сибирь, 2007. - 79 с. - Библиогр. в тексте. - Режим доступа: <http://lib.nspu.ru/file/library/63410/15651147ab617bb3.pdf>. - Доступна эл. версия в ЭБ НГПУ

58. Теория литературы. История русского и зарубежного литературоведения [Электронный ресурс]: хрестоматия: учебное пособие: рек. УМО вузов РФ / сост. Н. П. Хрящева. - Москва: Флинта: Наука, 2011. - 456 с. - Режим доступа: <http://www.biblioclub.ru/book/69123/>. - Доступна эл. версия. ЭБС "Университетская библиотека ONLINE". - ISBN 978-5-9765-0960-3

59. Теория текста [Электронный ресурс]: учебное пособие /Ю.Н.Земская, И.Ю.Качесова, Л.М.Комиссарова и др.; под ред. А.А.Чувакина. – Москва: Флинта: Наука, 2010. – 224 с. – Доступна эл. версия. ЭБС "Университетская библиотека ONLINE".