

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

ИНСТИТУТ МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ И
МЕЖДУНАРОДНЫХ ОТНОШЕНИЙ

КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ
КОММУНИКАЦИИ

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ОБРАЗОВ
ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ ДЖ. ФАУЛЗА «КОЛЛЕКЦИОНЕР»**

Выпускная квалификационная работа

обучающегося по направлению подготовки 45.03.01 Филология
очной формы обучения, группы 04001501
Бортовского Максима Владимировича

Научный руководитель
к.ф.н., доц. Доборович А.Н.

БЕЛГОРОД 2019

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
Глава 1. Теоретические основы изучения лингвостилистических особенностей романа Фаулза «Коллекционер».....	5
1.1. Предпосылки и история развития постмодернизма в условиях западного литературного процесса XX века	5
1.2. Жанровые особенности романа Дж.Фаулза «Коллекционер»	18
1.3. Классификация лексико-стилистических приемов создания образов главных персонажей романа	22
1.3.1. Основные стилистические образные средства	22
1.3.2. Классификация стилистических средств по Дж. Личу.....	25
1.3.3. Классификация стилистических средств по И.Р. Гальперину.....	27
1.3.4. Классификация стилистических средств по Ю.М. Скребневу и В.А. Кухаренко.....	28
Выводы по Главе 1	32
Глава 2. Анализ лингвостилистических особенностей создания образов персонажей в романе Дж. Фаулза «Коллекционер»	34
2.1. Анализ образа Миранды - главной героини романа «Коллекционер».....	34
2.2. Анализ образа Клегга – главного героя романа «Коллекционер».....	40
2.3. Общая характеристика стилистических фигур романа Дж. Фаулза «Коллекционер»	47
Выводы по Главе 2	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	61

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая дипломная работа посвящена анализу лингвостилистических особенностей создания образов персонажей романа Дж.Фаулза «Коллекционер».

Актуальность выбранной темы определена тем, что данное произведение Дж. Фаулза представляет собой образец постмодернистской поэтики и не перестает обсуждаться в литературоведении. Обусловленность тематики работы определяется возрастающим интересом к творчеству английского романиста, философской и социологической стороне произведений эпохи постмодернизма. Помимо этого художественная литература постмодерна требует поиска нового понимания гуманистических и социальных ценностей, а так же анализа его лингвостилистической специфика. Данной проблематике посвящены многие работы Дж.Фаулза, в частности, роман «Коллекционер».

Целью данной выпускной квалификационной работы является выявление особенностей создания образов персонажей в романе Дж. Фаулза «Коллекционер».

Так, для достижения данной цели необходимо выполнение следующих **задач**:

- проанализировать особенности образов персонажей романа «Коллекционер» Дж.Фаулза;
- исследование лингвостилистических приемов в романе «Коллекционер» Дж.Фаулза;
- рассмотреть характеристику стилистических фигур романа.

Объектом исследования выпускной квалификационной работы являются стилистические приемы функционирующие в романе Дж. Фаулза «Коллекционер».

В качестве **предмета исследования** представлен процесс изучения лингвостилистических особенностей данного произведения.

При написании работы были применены следующие методы: общенаучные методы, частно-научные, сравнительно- сопоставительный метод, метод лингвостилистического анализа, теоретический анализ, метод сплошной выборки, метод художественного анализа, метод дедукции и обобщения.

Структура выпускной квалификационной работы традиционная: состоит из введения, двух глав с выводами, заключения и списка используемых источников.

В первой главе исследуются жанровые особенности романа и классификация лексико-стилистических приемов создания образов главных персонажей.

Во второй главе анализируются языковые личности главных героев: Миранды и Клегга, рассмотрены стилистические фигуры и особенности их функционирования в данном произведении.

Практическая значимость: работа может быть использована в курсе интерпретации художественного текста, а также на занятиях по дисциплине «Зарубежная литература».

Роман «Коллекционер» неизменно привлекает внимание читателей, зрителей и театралов, будучи переведен на многие языки мира, экранизирован и номинирован на премию Академии киноискусств, а также поставлен на сцене множества театров. Произведение представляет интерес и для литературных критиков, как яркий пример британского постмодернизма.

Глава 1. Теоретические основы изучения лингвостилистических особенностей романа Фаулза «Коллекционер»

1.1. Предпосылки и история развития постмодернизма в условиях западного литературного процесса XX века

Постмодернизм стоит в ряду течений, описывающих уникальность переживания человеком ситуации конца XX века, всю сумму культурных настроений, а также философскую оценку последних тенденций в развитии культуры. Само название явления демонстрирует его преемственность и вполне определенное отношение к модернистским тенденциям в современной культуре.

Термином «модернизм» культурологи и социологи называют сильно изменившееся эстетико-культурное мироощущение деятелей искусства и литературы в годы после I мировой войны. Упорядоченность, стабильность, и рационализм XIX века перестали отвечать той «необъятной панораме анархии и тщетности, которую представляет собой современная история» (Лисовская, 2014:35). Можно сделать вывод, что модернизм представлял собой отказ наиболее чуткой части британского общества от буржуазной викторианской морали и былого рационалистического оптимизма; наоборот, модернистам свойственен глубоко пессимистический взгляд на культуру и общество, которые повержены в хаос. Модернистское мироощущение отличает апатия, моральный релятивизм и разочарование.

Для того, чтобы избавиться от эстетических оков реализма модернисты использовали целое множество художественных приемов: полный и радикальный отказ от линейного развития сюжета повествования; сомнение в разумности соблюдения единства характера героя и развития сюжета, а также причинно-следственных связей внутри нарратива; применение семантически

неоднозначных сопоставлений (например, ирония и пр.) для выяснения морально-философской ценности содержания произведения и самовысмеивание «наивных ценностей» рационализма буржуазного общества (то есть общества, представителями которого были и сами писатели), противопоставления общепонятному и общепринятому, рациональному «объективному» дискурсу «субъективно искаженного» внутреннего потока сознания, ускользающего, как и буржуазный мир прошедшего столетия. (Барт, 1998: 56)

Необходимо добавить, что модернистов часто обвиняют из-за того, что они перестали интересоваться событиями реального мира, при этом полностью погрузились в изучение языка и процессов, которые в нем происходят. Разочаровавшись в способности языка полностью передавать значение («That's not it at all, that's not what I meant at all» (Барт, 1998: 34), модернисты начали придавать первостепенное значение не содержанию, а экспериментам с формой. Но при этом, формализм модернистов не смог не отразиться на том сложном выборе, перед которым стоял каждый мыслящий человек накануне Второй мировой войны. Значительное количество ведущих писателей течения или склонялись к фашистской идеологии, или открыто декларировали склонность к ней. Модернизм всегда был искусством для избранных, для тех, кто способен заглянуть за завесу объективности и подняться над общепринятым; а смысл многих модернистских работ для всех остальных читателей оставался темен. То, что с точки зрения общества кажется обскурантизмом, преднамеренным запутыванием читателя, для модернистов служило же попыткой замедлить процесс низведения высокого искусства к роли товара широкого потребления

Постмодернизм – это совокупное обозначение тенденций, которые наметились в последние 25-30 лет в культурном самосознании стран Запада, которые развиты. Постмодернизм (или же «постмодерн») означает буквально

то, что идет после «модерна», или современности (Гиленсон, 2008: 34). Так, постмодернизм можно понимать в двух планах: узко литературном – как современный метод письма; широко – как эпоха в мировосприятии, философии и истории (Гиленсон, 2008: 34).

Слово «постмодернизм» впервые стал употреблять английский культуролог, философ и историк Арнольд Джозеф Тойнби. Он писал, что после Средних веков, начиная с XV века, последовали «новые», а уже с 1875 года началась эпоха постмодернизма. Следовательно, так Джозеф Тойнби понимает постмодернизм как стадию в развитии цивилизации. Необходимо отметить, что эта цивилизация характеризуется упадком возрожденческого гуманизма.

Однако понятие «современность» не имеет какого-либо строгого и общепризнанного определения. Исток «современности» усматривают или в рационализме Нового времени, или в Просвещении с его верой в прогресс и опорой на научное знание, или в литературных экспериментах второй половины XIX в., или в авангарде 10-20-х гг. XX в. – соответственно ведется и отсчет «постсовременности».

Но задача усложняется тем, что термин «постмодерн» используется для обозначения двух различных тенденций нынешней культуры. Чтобы их не перепутать, приходится использовать две возможности русского перевода, такие как «постсовременность» и «постмодернизм» (Арнольд, 2013: 73).

Генеалогия термина «постмодерн» восходит к 1917 г. Его впервые употребил немецкий философ и писатель Рудольф Панвиц в работе «Кризис европейской культуры». В ней речь шла о новом человеке, который призван преодолеть упадок. Но это был всего лишь парафраз ницшеанской идеи «сверхчеловека».

Если же отвлечься от дальнейших употреблений термина, то следующей вехой, которая ведет к современным спорам, была литературоведческая дискуссия 60-х годов в Соединенных Штатах Америки.

Изначально «постмодерн» указывал на кризисное состояние в авангардистской литературе. После, однако, в термин уже вложили положительный смысл, тем самым обозначив им надежды на преодоление кризиса, а именно, разрыва между массовой и элитарной культурой.

Отметим, что этот термин находит все большее применение для характеристики новаций в искусстве и литературе, а также трансформации в технологической, социально-политической и социально-экономической (Жирмунский, 1996: 34).

Статус понятия «постмодернизм» получает в 80-е гг. – благодаря работам Ж. Лиотара, который распространил дискуссию о постмодернизме в области философии. Но философии постмодернизма как таковой не существует по нескольким причинам, не только из-за отсутствия единства взглядов мыслителями, которые относятся к постмодернизму, но и, по той причине, что постмодернизм в философии возник из радикального сомнения в возможности последней как некоего мировоззренческо-теоретического и жанрового единства. При этом, уместно вести речь не только о «философии постмодернизма», но и о «ситуации постмодернизма» в философии, которая сопоставима с «ситуацией постмодернизма» в культуре в целом (Курдина, 2010: 58).

Вопрос о времени и сущности возникновения постмодернизма до сих пор остается спорным. Безусловно постмодернизм возник как художественное явление еще в эпоху культурного кризиса в США. Впервые появление новых постмодернистских форм было отмечено еще в середине 50-х годов XX века в следующих областях культуры: живопись, скульптура, архитектура. После он стремительно распространился в музыке и литературе. В общем, постмодернизм – это переход к новому витку в развитии культуры, выражение мировоззрения, размывание рамок, границ между формами культурной деятельности. В эпоху постмодернизма происходит эклектическая интеграция

не только видов искусства, а науки, философии, религии. Можно сказать, что все это напоминает возврат к синкретизму, но, при этом, на более высоком мировоззренческом уровне. Постмодернизм же лишен стремления к исследованию процессов бытия и глубинных проблем, он стремится к ясности и простоте, к сочетанию культурных эпох.

Несмотря на обширное использование и популярность, которые объединил в себе новый художественный метод, его теоретическое осмысление запаздывало. И лишь в начале 80-х годов была предпринята попытка поднять проблему постмодернизма как целостного феномена современного искусства, как особого идейного течения, объединяющего в единое целое новейшие направления в различных видах искусства, которые определялись как постмодернистские (Гиленсон, 2008: 23). Теоретико-методологической основой такого объединения послужил французский постструктурализм, те подходы и концепции, которые были разработаны в конце 60-х - 70-х годах в работах таких его ведущих представителей, как Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делез, Ж. Лакан и др. Именно постструктурализм как особый комплекс идей и представлений мировоззренческого порядка стал той основой, на которой постмодернизм начал вызревать как широкое идейное течение и осуществлять экспансию во все сферы социально-гуманитарного знания, во все сферы общественной жизни, претендуя на статус сначала общей теории современного искусства, а затем - особой ментальности, наиболее полное выражение «духа времени». Использование постструктуралистских подходов в литературной критике породило феномен деконструктивизма. Впервые это направление в литературоведении оформилось в США, прежде всего в работах представителей Йельской школы - П. де Мана, Дж. Хартмана, Х. Блума и Дж.Х. Миллера. В дальнейшем деконструктивизм вышел как за пределы США, так и за пределы литературно-критической практики и в силу характерного для постструктурализма представления о культуре как сумме

текстов превратился в общую методологию постмодернизма, применимую к анализу любого феномена культуры, любого текста (Курдина, 2010: 43).

Таким образом, в 80-е годы XX века постмодернизм оформился как единый комплекс представлений, объединяющий постмодернизм, постструктурализм и деконструктивизм, которые часто употребляются практически как синонимы. Этот идейный комплекс стал восприниматься как наиболее адекватное духу времени выражение интеллектуального и эмоционального восприятия эпохи. Сложился специфический «дискурс постмодерна», освещающий различные аспекты «состояния постмодерна», которое переживает культура, наука, философия, все человеческое сообщество в канун третьего тысячелетия.

Ни один из литературоведческих терминов, пожалуй, не подвергался более ожесточенному обсуждению, которое идет вокруг термина «постмодернизм». Широкое использование, к сожалению, лишило его конкретного значения, но, тем не менее, можно выделить три основные значения, в которых этот термин может употребляться в современной критике:

- 1) произведения искусства и литературы, которые были созданы после Второй мировой войны и не относящиеся к реализму и выполненные с применением нетрадиционных методик изображения;
- 2) произведения искусства и литературы, которые были выполнены в духе модернизма и «доведенного до крайности»;
- 3) в расширенном смысле означает состояние человека в мире «развитого капитализма» в период от конца 50-х гг. XX века до наших дней (Барт, 1998: 44).

Мифы, с незапамятных времен положенные в основу человеческого познания и узаконенные общепринятым использованием - христианство (а в более широком смысле - вера в Бога вообще), наука, демократия, коммунизм (как вера в общее благо), прогресс и т.п. – внезапно утратили свой

непререкаемый авторитет, а вместе с ним человечество потеряло и веру в их могущество, в целесообразность всего того, что было предпринято во имя этих принципов. Такое разочарование, ощущение «потерянности» привело к резкой децентрализации культурной сферы западного общества (Гиленсон, 2008: 45). Таким образом, постмодернизм – не только отсутствие веры в Истину, приведшее к непониманию и неприятию какой бы то ни было существующей истины или смысла, но и комплекс усилий, направленных на обнаружение механизмов «исторического конструирования истин», а также путей их сокрытия от глаз общества. Задача постмодернизма в самом широком смысле – обнажить нелицеприятную природу возникновения и «натурализации» истин, т.е. пути их проникновения в общественное сознание.

Если модернисты считали своей основной задачей, во что бы то ни стало, поддерживать остов разрушающейся культуры западного общества, то постмодернисты, напротив, зачастую с радостью принимают «кончину культуры» и растаскивают ее «останки», чтобы использовать в качестве материала для своей игры. Так, многочисленные изображения Мэрилин Монро у Энди Уорхола, или же переписанный Кэти Экер «Дон Кихот» – иллюстрация к постмодернистской тенденции *bricolage*, которая использует частицы старых артефактов для создания новых, пусть и не «уникальных» (поскольку ничего нового быть не может по определению, задача автора сводится лишь к своеобразной игре) – произведение, которое в результате размывает грани как между новым и старым артефактом, так и между «низким» и «высоким» искусством.

Модина Г. И., подводя итог дискуссии об истоках постмодернизма, пишет: «То, что было выработано модерном в высших эзотерических формах, постмодерн осуществляет на широком фронте обыденной реальности. Это дает право назвать постмодерн экзотерической формой эзотерического модерна» (Модина, 2010: 36).

«Мир как текст», «мир как хаос», «двойной код», «интертекстуализм», «пародийный модус повествования», «авторская маска», «фрагментарность повествования», «провал коммуникации», «метарассказ» - это ключевые понятия, которыми могут оперировать теоретики направления постмодернизма в литературе. Отметим, что постмодернисты претендуют на новое изображение и понимание мира, на «новое видение мира».

Среди приемов которые используют постмодернисты, необходимо выделить следующие:

1) отказ от подражания действительности в образах (например, общепринятость ассоциируется с привычным, а также является великим заблуждением человечества) на пользу Игры с формой, символами и условностями из арсенала «высокого искусства»;

2) отказ от использования характера персонажа и сюжета в целях передачи смысла произведения; и, наконец, отвержение смысла как такового – так как все смыслы обманчивы и иллюзорны;

3) прекращение погони за оригинальностью: в век массовой продукции всякая оригинальность мгновенно теряет свежесть и смысл (Маркова, 2014: 56).

Постмодернисты для своих целей использовали достижения различных художественных методов. Например, ироническое отношение ко всему без исключения спасает постмодернистов от фиксации на чем-то постоянном, неизменном. Также они, как и экзистенциалисты, ставят индивидуальное выше универсального, всеобщего, а личность - выше системы. Джон Барт, один из практиков и теоретиков постмодернизма писал, что «основным признаком постмодернизма является глобальное утверждение прав человека, которые являются более важными, чем любые интересы государства». Отметим, что постмодернисты выражают протест против узких идеологий, тоталитаризма, глобализации, догматизма, логоцентризма. Они – это принципиальные

плюралисты и для них характерно отсутствие твердых решений, сомнение во всем (Маркова, 2014: 31).

Следовательно, постмодернисты никогда не рассматривают свои теории как окончательные. Они, в отличие от модернистов, не только никогда не отвергали классическую литературу, но и активно включали ее образы, темы, методы в свои произведения. При этом, часто, хотя и не всегда, с иронией.

Для многих постмодернистов, в том числе и для писателя Дж. Фаулза и теоретика Роллана Барта характерна склонность к постановке социальных и политических проблем, острая критика буржуазной цивилизации с ее логоцентризмом и рационализмом (книга Р. Барта «Мифологии», в которой современные буржуазные «мифы», т.е. идеология).

Постмодернисты в более широком мировоззренческом плане говорят как о вреде всякого рода ограничений, например, о «сужающем» мир логоцентризме, так и о том, что центром космоса не является человек, как полагали, к примеру, просветители. Космосу же постмодернисты предпочитают и противопоставляют хаос, и, в частности, данное предпочтение находит выражение в хаотичном построении произведения. Текст, который позволяет вносить в себя любые произвольные значения является единственно конкретной данностью для них. Необходимо отметить, что именно в этой связи речь идет об «авторитете письма» и постмодернисты предпочитают его авторитету нормативности и логики. Для теоретиков постмодернизма, в частности, характерна тенденция, которая является противоположной реальности, тогда как писатели – постмодернисты широко используют реалистические методы изображения наряду с постмодернистскими (Маркова, 2014: 63).

Очень важными в практике и эстетике постмодернистов являются проблемы читателя и автора. Автор-постмодернист приглашает читателя стать собеседником. Также они могут проводить анализ текста вместе с читателем.

Автор – нарратор, он стремится к тому, чтобы читатель мог почувствовать себя его собеседником. Некоторые постмодернисты при этом стремятся использовать для этого не только текст, но и магнитофонные записи. Так, роману Барта «Тот, кто заблудился в комнате смеха», предпослан подзаголовок: «Проза для печати, магнитофона и живого голоса». В послесловии Барт говорит также о желательности использования дополнительных каналов коммуникации (не только печатного текста) для более глубокого и адекватного понимания произведения (Барт, 1998: 69). То есть, он стремится связать письменную и устную речь.

Писатель-постмодернист склонен к экспериментаторству в письменной речи, к определению ее скрытых коммуникативных возможностей. Письменное слово, которое есть лишь «след» означаемого, должно включать в себя многозначность и семантическую неуловимость, поэтому оно содержит в самом себе потенциальную возможность вступать в самые разнообразные семантические цепочки и выходить за рамки традиционного линейного текста. Следовательно, отсюда стремление к применению нелинейной организации текста. Поливариантность сюжетных ситуаций, взаимозаменяемость эпизодов все это использует в себе постмодернизм. Он может применять и графический потенциал текста, сочетая различные по семантической нагрузке и стилю тексты, которые были напечатаны разными шрифтами, в рамках одного дискурса (Курдина, 2010: 33).

Целый комплекс художественных средств изображения был писателями-постмодернистами. В основе этих приемов положено стремление как можно меньше изображать реальный мир и заменить его миром текстовым. При этом указано на то, что означаемое является лишь «следом» реального предмета либо же указанием на его отсутствие. Поэтому они говорили о том, что между прочтением слова и представлением того, что оно обозначает, существует некий временной зазор, т.е. сначала воспринимаем само слово как таковое, и

только через некоторое, хотя и краткое время - то, что это слово обозначает. Отметим, что литература и текст для постмодернистов являются самоцелью (Маркова, 2014: 32).

Грамматика и стилистика постмодернистского текста могут характеризоваться следующими особенностями, которые называются формами фрагментарного дискурса»:

1) необычное типографское оформление предложения;

2) семантическая несовместимость элементов текста, соединение несовместимых деталей в общее (слияние фарса и трагедии, всеохватывающая ирония и постановка важных проблем);

3) нарушение грамматических норм – предложение, в частности, может быть не до конца оформленным (апозиопезис, эллипс) (Лобанов, 2013:72).

Несмотря на принципиальную фрагментарность, однако, постмодернистские тексты все же имеют «содержательный центр», которым, обычно является образ автора, а точнее, «маски автора». При этом, задача такого автора – направить в нужном ракурсе и настроить реакции «читателя. Необходимо сказать, что на этом держится коммуникативная ситуация всех постмодернистских произведений. Если бы не было этого центра, то не было бы и коммуникации, а только полный коммуникативный провал. В целом, «маска» автора является единственным живым и реальным героем в постмодернистском произведении. Суть в том, что другие персонажи – это обычно просто марионетки авторских идей, которые лишены крови и плоти. Желание автора вступить с его читателем в прямой диалог, даже посредством использования аудиоаппаратуры можно понимать как боязнь того, что читатель не поймет произведение. Поэтому писатели- постмодернисты растолковывают свое произведение читателям. Итак, они выступают сразу в двух ролях - критика и художника слова (Нишнева, 2011: 130).

Из сказанного ранее очевидно, что постмодернизм – это не только литературный, но и также социологический феномен. Его развитие произошло в результате комплекса причин, в которые входит и технический прогресс в области средств коммуникации, который повлиял на формирование массового сознания и в этом формировании постмодернисты принимают участие.

Джон Фаулз – это английский писатель, эссеист и романист. Является одним выдающихся представителей постмодернизма в английской литературе. Писатель интересуется проблемой творческого сознания («Башня из черного дерева») и проблемой искусства. В его романах имеет место кажущееся романтическое двоемирие – реальное и вымышленное. Реальный мир, от которого бегут герои, дистанцирован от автора и персонажей. Все герои в произведениях Фаулза – это путешественники, которые блуждают в поисках собственного «я», своей сути и природы.

В своем творчестве Дж. Фаулз ориентировался на гуманистические образцы английской классической литературы. Стоит отметить, что при этом он все же легко обращается с традиционными текстами, попутно подвергая их всевозможным трансформациям метаморфозам. Очень часто, для того, чтобы лучше воссоздать внутреннее «я» героев, либо же для показа собственных этически-философских принципов, за основу произведения брался миф, а главной предпосылкой являлось убеждение о том, что настоящую свободу можно достичь лишь путем полного раскрепощения сознания. Намеренное отстранение от авторской, собственной оценки любых ситуаций, событий – является весьма характерной особенностью для авторского стиля Дж. Фаулза. Это и позволяет читателю самостоятельно сделать вывод. Данное отстранение достигалось благодаря широкому использованию мифологических и литературных аллюзий (Кухаренко, 2013: 38).

В своих произведениях сталкивая различные культурные эпохи, различные способы мировоззрения, иногда в контексте завуалированного

классово-социального противостояния (как в романе «Коллекционер»), писатель показывает противоречивость, сложность характера своих героев, и следовательно, обнажает многоликость и многогранность личности героев, сочетание низкого и высокого, темного и светлого в душе человека. Автор, считая вершиной эстетических достижений человечества «Бурю» У. Шекспира и «Одиссею» Гомера, воскрешает героев из прошлого, оживляет цитаты и литературных персонажей. Необходимо отметить, что, создавая роман «Коллекционер», писатель как будто с определенным умыслом перенес образы шекспировских героев в собственное произведение, при этом предварительно сократив количество героев, и изменив их, добавив новые качества.

Литературные аналогии у Дж. Фаулза проявляются на двух уровнях: внутреннем и внешнем. К внешним аналогиям можно отнести имена главных героев – Миранда, Клеgg; доминирующие черты характера данных персонажей. На внутреннем же уровне можно увидеть идейную преемственность, которая проявляется в отношении к искусству как источнику духовной жизни всего человечества. Необходимо сказать, что имена героев несут некую символическую нагрузку. Называя своих героев именами «Бури» Шекспира, писатель не только использует прием аллюзии, но и определенным образом переосмысливает классический сюжет. Добавим, что в пьесе Шекспира «Буря» уродливый дикарь Калибан – является персонажем второго плана, а Миранда – единственная дочь хозяина острова Просперо – воплощение красоты и чистоты, она может быть охарактеризована как пассивная героиня. В «Коллекционере» Дж. Фаулза Клеgg и Миранда(или Калибан, как его называет Миранда) являются достаточно сложными образами-антагонистами.

В литературоведческих работах, которые посвящены творчеству Дж. Фаулза, неоднократно обращалось внимание на усложненность композиции романа «Коллекционер» и ее экспериментальность.

1.2. Жанровые особенности романа Дж.Фаулза «Коллекционер»

Одной и важнейших особенностей романа есть то, что он, являясь достаточно крупной формой эпического произведения имеет возможность проникать в абсолютно любую область жизни человека и общества. Кроме того, роман отличается постановкой крупных жизненных проблем, требующих глубокого проникновения во многие сферы деятельности человека и установления связи между сторонами общественного бытия людей. Так, читатель имеет дело не только с одной единственной проблемой или темой, но с рядом идей и тем, которые составляют концепцию книги.

Большое количество персонажей и детальная обрисовка их отношений и жизни также составляют достаточно важную индивидуальность романа. Условия бытия персонажей, формирования их отношений и характеров раскрываются в романе с большей полнотой, нежели в других жанрах. Этому способствует и его большой объем, а также широкое применение разнообразия возможностей воспроизведения в романе обстановки жизни персонажей. Нужно отметить, что специфика развития сюжета в романе во многом определена всесторонним анализом поступков, поведения, внутреннего состояния персонажей (Болотнова, 2014: 49).

Уникальность художественного произведения обусловлена своеобразием личности автора, окружающей его культурно-общественной средой, особенностями его мировосприятия, его художественного дарования, а также многими другими вещами. Творчество писателя связано с особыми художественными направлениями, и в своих художественных методах художник использует творческие принципы данного направления; свою печать на стиль и все остальные элементы его творчества – от смысла, идеи произведения до внешней формы накладывает личность писателя. В связи с этим читателям представляется крайне важным остановиться на произведениях

и веках творчества, тексты которых относятся к исследуемому лингвистическому материалу.

Своеобразие английского романа заключается в необычайно большой связи с литературной традицией. Литература для Фаулза – это магический источник, который освящает реальность. Писатель Дж. Фаулз использует произведения главным образом европейской литературы как своеобразный фольклор. Литературная аллюзия воспринимается как ссылка на общий фонд знания. Литературные модели прошлого применялись в произведениях таких английских писателей, как Ч.П. Сноу, У. Голдинг, Э. Уильсон, А. Мердок, Э. Берджес, а у Фаулза же это стало принципом. В его произведениях литературное прошлое обретает новую жизнь (Маркова, 2014:44).

Следовательно, читатель начинает невольно проводить параллели между художественным вымыслом и реальной жизнью. Писатель в одном из интервью заметил, что начальные шаги в литературе он делал, повторяя манеру письма любимых авторов. Данному принципу, возвысив его до уровня искусства, Фаулз следует и в более зрелом творчестве. В романе «Коллекционер» достаточно явно прослеживаются параллели с такими произведениями как «Лорд Джим» Конрада, «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского, «Большие ожидания» Диккенса, «Буря» У. Шекспира, и конечно же, «Эмма» Джейна Остина. Однако, Фаулз не дает явные ссылки еще на один роман, который существенно повлиял на сюжетную манеру и канву повествования «Коллекционера». Во многом именно этот роман Дж. Фаулза – современная версия произведения «Кларисса» Самуэла Ричардсона. Можно в определенной степени «Коллекционера» можно причислить к жанру эпистолярного романа: дневник Миранды являлся в своем роде собранием писем, которые были написаны «в определенный момент».

Все романы писателя объединены мотивом поиска: любви, свободы, себя как личности. Так или иначе главные персонажи всех произведений Фаулза

стоят перед экзистенциальной дилеммой выбора. Для писателя, по его же признанию, написание произведений становилось «формой обучения», и для него намного важнее быть хорошим философом, нежели хорошим писателем. В творчестве Дж. Фаулза философское обобщение в значительной степени сильно (Фарино, 2014:93).

Писатель дебютировал своим «быстрым» творением: роман "Коллекционер" был придуман и написан буквально месяц, хотя правка заняла гораздо больше времени. Но в итоге получилось именно то, что позволило молодому писателю "проснуться знаменитым".

Основными темами, которые интересовали Дж.Фаулза, является яркость личности, которая противопоставлялась отсталости общества («Женщина французского лейтенанта»), уродство и красота, тирания и свобода ("Коллекционер"), свобода творческого поиска художника ("Башня из черного дерева"), рассуждения о литературе как явление («Мантиса»), а также духовные лишения человека ("Маг" или Волхв",).

Во всех случаях Фаулз демонстрирует не только блестящую эрудицию, но и глубокие знания в области философии, истории и литературы, располагая действие на фоне различных времен.

Играя содержанием, он создавал многоплановые произведения:

– с "слоистым" содержанием (очевидно, это было для того, чтобы каждый читатель, с какого бы класса общества он не происходил, нашел для себя что-то интересное);

– с альтернативными концовками (опять же, чтобы предоставить читателю выбор);

– с разноплановыми языковыми стилями, которые соответствовали восприятию событий сюжета различными его участниками, многочисленные литературные аллюзии и широко используемый прием "закрученности" сюжета (Чернец, 2011: 212).

Все эти приемы входят в арсенал средств художественного выражения постмодернистской литературы.

Композиционная структура романа "Коллекционер" привлекает внимание своеобразием. Исследователи творчества Дж. Фаулза: Н.Ю. Жлуктенко, В.В. Храпова, В. Фрейсбергс, Т. Красавченко, Т. Залито и др. выделили такие черты усложненности композиции романа:

- композиционная дробная и неоднородность ее форм;
- частичная неожиданная повторяемость информации;
- информационное сужение от первой до третьей части;
- информационная закреплена частей, чередуется, то по одному, то по другому герою;
- нелинейность информационного изложения;
- неожиданная сюжетная емкость четвертой части при ее небольшом объеме;
- особая временная отнесенность композиционных частей романа (Кошечкина, 2014: 73).

С данной точкой зрения нельзя не согласиться. И правда, композиционная структура романа вовсе не соответствует классической схеме линейного развития сюжета (рис. 1.1) (Нелюбин, 2013: 92).



Рис. 1.1 Классическая схема линейного развития сюжета

При наличии всех необходимых элементов, структура сюжета романа "Коллекционер" выглядит более чем нестандартно: предыстория похищения в изложении Клегга (завязка) → вариант развития событий до смерти Миранды в рассказе Клегга (развитие конфликта) → развитие событий уже после похищения в изложении самой Миранды (альтернативное видение развития конфликта) → кульминация (смерть Миранды) → действия (точнее, бездействие) Клегга во время болезни Миранды, и его размышления после трагедии (кульминация и спад действия) → Клегг находит дневник Миранды (развязка) → намек на повторение опыта "коллекционирования" девушек (открытая концовка / потенциальная завязка второго витка).

1.3. Классификация лексико-стилистических приемов создания образов главных персонажей романа

1.3.1. Основные стилистические образные средства

Рассмотрим определения основных стилистических образных средств.

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

Метонимия – вид тропа, словосочетание, в котором одно слово замещается другим, обозначающим предмет (явление), находящийся в той или иной (пространственной, временной и т. д.) связи с предметом, который обозначается замещаемым словом. Замещающее слово при этом употребляется в переносном значении. Метонимию следует отличать от метафоры, с которой её нередко путают, между тем как метонимия основана на замене слова «по смежности» (часть вместо целого или наоборот, представитель вместо класса

или наоборот, вместилище вместо содержимого или наоборот, и т. п.), а метафора — «по сходству». Частным случаем метонимии является синекдоха.

Эпитет – определение при слове, влияющее на его выразительность. Выражается преимущественно именем прилагательным, но также наречием («горячо любить»), именем существительным («веселья шум»), числительным («вторая жизнь»).

Эпитет – слово или целое выражение, которое, благодаря своей структуре и особой функции в тексте, приобретает некоторое новое значение или смысловой оттенок, помогает слову (выражению) обрести красочность, насыщенность. Употребляется как в поэзии (чаще), так и в прозе («робкое дыхание»; «пышная примета»).

Синекдоха – троп, разновидность метонимии, основанная на перенесении значения с одного явления на другое по признаку количественного отношения между ними.

Гипербола – стилистическая фигура явного и намеренного преувеличения, с целью усиления выразительности и подчёркивания сказанной мысли.

Литота – образное выражение, приуменьшающее размеры, силу, значение описываемого. Литоту называют обратной гиперболой.

Сравнение – троп, в котором происходит уподобление одного предмета или явления другому по какому-либо общему для них признаку. Цель сравнения – выявить в объекте сравнения новые, важные для субъекта высказывания свойства.

В стилистике и поэтике, перифраз – это троп, описательно выражающий одно понятие с помощью нескольких.

Перифраз – косвенное упоминание объекта путем не называния, а описания

Аллегория (иносказание) – условное изображение абстрактных идей (понятий) посредством конкретного художественного образа или диалога (Голуб, 2016: 322).

К особенностям постмодернизма как литературного течения относятся:

– текстоцентричность можно объяснить тем, что все воспринимается как текст, своеобразное кодированное послание, которое может быть прочитанным прочесть. Следовательно, объектом внимания постмодернизма могут быть абсолютно любые сферы жизни человека;

– интертекстуальность и контекстность. "Идеальный читатель" должен быть хорошо эрудирован. Также он должен не только быть знаком с контекстом но и улавливать все коннотации, которые заложены в текст автором;

– виртуальность; отказ от логоцентричности; Истины не существует, и то, что принимается за нее человеческим сознанием, является лишь правдой, которая всегда относительна. Реальность характеризует то же самое: отсутствие объективной реальности при наличии множества субъективных мировоззрений;

– цитатность. Ничего нового быть не может по определению. Задача автора сводится к игре образов, форм и смыслов;

– многоуровневость текста. Он состоит из нескольких слоев смыслов. И в зависимости от собственной эрудированности читатель может прочитать информацию одного или же нескольких слоев смысла. Таким образом, из этого же следует ориентированность на максимально широкий круг читателей - каждый в тексте сможет найти что-то для себя;

– ирония. Так как от истины отказались, то ко всему надо относиться с юмором, потому что ничто не совершенно;

– «смерть автора» (или же «авторская маска»). Означает, что главный в тексте это не автор, а читатель, так как именно он наделяет текст тем или иным смыслом (Маркова, 2014: 49).

Фридрих Шлегель ("Об изучении греческой поэзии") говорит, что "безусловный максимум отрицания, или абсолютное ничто, в столь же малой мере может быть дан в каком-либо представлении, как и безусловный максимум утверждения; даже на высшей ступени безобразного содержится еще нечто прекрасное".

Подлинный мир постмодернизма – это лабиринт и полумрак, простота, зеркало и неясность, не имеющая смысла. Законом, который определяет отношение человека к миру, должен стать закон иерархии допустимого, и его суть состоит в мгновенном объяснении истины на основе интуиции, которая и возводится в ранг основного принципа этики.

1.3.2. Классификация стилистических средств по Дж. Личу

Традиционно языковые средства выразительности называют риторическими фигурами. То есть, это такие стилистические обороты, цель которых заключается в усилении выразительности речи. Призвание риторических фигур призваны сделать речь ярче и богаче, а, следовательно, и привлечь внимание слушателя или читателя, заставить задуматься, возбудить в нем эмоции.

На данный момент существует большое количество классификаций стилистических образных средств, разработанных лингвистами и литературоведами во всем мире. В настоящей работе берется во внимание наиболее известные работы некоторых отечественных и зарубежных лингвистов. В исследовании рассматриваются классификации В.А. Кухаренко, Дж. Лича, И.Р. Гальперина и Ю.М. Скребнева.

Необходимо также упомянуть и первые классификации. В V веке до н.э. возникла одна из наиболее ранних лингвистических теорий, так как огромную роль в социальной и политической жизни Древней Греции играло ораторское искусство. Самостоятельная античная школа, которая появилась позже, стала

основанием для развития стилистики. Различие между разговорным и литературным языками впервые можно увидеть в работах Аристотеля (Арнольд, 2013:32) он же и выявил нижеприведенную классификацию:

1) выбор фигуры (особая ритмико-интонационная единица, ассонанс, антитеза);

2) выбор словосочетания (сложные большие законченные предложения и ритм, словосочетания собственно, порядок слов);

3) выбор слов (он включает следующие лексические средства: метафоры, неологизмы, архаизмы, иностранные слова и поэтизмы);

Эллинистическая римская риторическая система стала наиболее известной и достаточно разработанной системой, которая дошла до наших дней. Выразительные средства, согласно этой классификации, были разделены на следующие 3 группы:

1) ритм, который могут создать фигуры речи (фигуры, которые основаны на компрессии, контрасте, ассонансе, присоединении);

2) типы речи (бестактный, поэтический, ограниченный, лаконичный, возвышенный, и др.);

3) тропы (метонимия, метафора, эпитет, катахреза, синекдоха, и др.);

(Арнольд, 2013:39)

Все следующие теории являются многим обязаны своим предшественникам, которые дали предпосылки к классификации стилистических средств. Еще в античной Греции было придумано множество терминов, которые используют и в наши дни. Классификации, по сути, часто отличаются только в основных принципах и терминологии.

Британский ученый Дж. Лич стал – один из первых ученых, который попытался дать традиционной системе классификации стилистических средств современный вид. Так называемым «отклонениям» от языковой нормы он

уделяет особое в своей теории. (Арнольд, 2013:46) Дж. Лич выделяет 2 языковых уровня «диалект» и «регистр».

Каждый лингвист, согласно Личу, должен опираться, в первую очередь, на степень объективности утверждения о языке. Следовательно, в основе классификации Лича лежит принцип различения между языковой нормой и отклонением от литературного языка. Также среди последнего вида ученый выделяет синтагматические и парадигматические отклонения.

Данная теория, несмотря на ее преимущества, имеет свои недостатки. Так, различение стилистических средств по принципу отклонения от нормы оставляет читателю весьма небольшой выбор в различении всего ареала средств, которые используются в романе.

1.3.3. Классификация стилистических средств по И.Р. Гальперину

Рассмотрим следующую классификацию, которая принадлежит проф. И.Р. Гальперину. Он, ориентируясь на уровневый подход, в своей классификации выделяет такие виды стилистических образных средств как:

- 1) лексические выразительные средства и стилистические приемы;
- 2) стилистические приемы (рифма, аллитерация, ритм, звукоподражание) и фонетические выразительные средства.

Данные средства автор классификации разделяет на три большие подгруппы:

- 1) взаимодействие разных уровней значения слова: контекстное, словарное, производное, эмотивное и номинативное;
- 2) взаимодействие между двумя лексическими значениями, которые одновременно материализованы в контексте;
- 3) устойчивые словосочетания и их взаимодействие в контексте (Гальперин, 2015:86).

Все синтаксические средства, согласно данной классификации, являются не парадигматическими, а синтагматическими, то есть структурными. Исходя из этого, Гальперин выделяет критерии, по которым классифицируются синтаксические средства:

- 1) передача структурного значения (литота, риторические вопросы);
- 2) тип связи отдельных частей (многосоюзиe, бессоюзиe);
- 3) характерное использование разговорных конструкций (косвенная речь, апозиопезис, эллипсис, авторские вопросы в повествовании);
- 4) сопоставление отдельных частей высказывания (повтор, перечисление, обособленные конструкции, климакс, ретардация, параллельные конструкции, антитеза, инверсия) (Гальперин, 2015:94).

Подобная классификация является одной из самых признанных, но, несмотря на это, она вызывает некоторые разногласия среди лингвистов. Например, Т.А. Знаменская пишет о том, что существует немало выразительных средств, принадлежащих как к синтаксическим, так и к лексическим одновременно, а это вызывает путаницу (среди них перифраз, ирония, антитеза и др.). Кроме того, в данной классификации остаются нечеткими границы между следующими критериями: характерное использование устойчивых выражений среди лексических средств и характерное использование разговорных конструкций среди синтаксических средств (Знаменская, 2014:108).

1.3.4. Классификация стилистических средств по Ю.М. Скребневу и В.А. Кухаренко

Классификация Ю.М. Скребнева, которая появилась в 1994 году его книге «Основы стилистики английского языка», является одной из самых поздних (Скребнев, 2013:15).

Он изобрел свой целостный подход, выполнив построение строгой языковой иерархии. Ю.М. Скребнев не делит стилистические средства на

определенные пласты, он делит стилистику на синтагматическую и парадигматическую. Помимо лексического, фонетического и синтаксического уровней, автор подхода выделяет еще и семантический или семасиологический (Скробнев, 2013:19).

Получается следующая система (рис. 1.2).

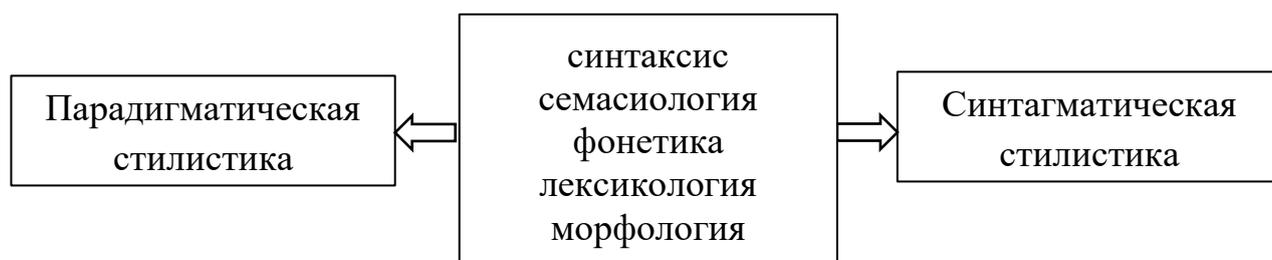


Рис. 1.2 Целостный подход по Ю.М.Скробневу

Рассмотрим каждый пункт подробно.

1. Парадигматическая стилистика:

1) парадигматический синтаксис (completeness of sentence structure), порядок слов, коммуникативные типы предложений, тип синтаксической связи);

2) парадигматическая семасиология (фигуры количества и фигуры качества);

3) парадигматическая фонетика («графоны», звукоподражание, повтор букв, жирный шрифт);

4) парадигматическая лексикология;

Здесь Ю.М. Скробнев выделяет следующие типы речи: «нейтральный», «позитивный» (в работах других ученых это «возвышенный тип»).

5) парадигматическая морфология.

Сюда включается стилистическое использование грамматических средств. В частности Ю.М. Скробнев выделяет так называемое «историческое использование настоящего времени» (Скробнев, 2013:22).

2. Синтагматическая стилистика:

- 1) синтагматический синтаксис (параллелизм, анафора, эпифора, обрамление, анадиплосис, хиазм);
- 2) синтагматическая семасиология (фигуры тождества, неравенства, контраста);
- 3) синтагматическая фонетика (аллитерация, ассонанс, паронимазия, ритм, рифма);
- 4) синтагматическая лексикология;
- 5) синтагматическая морфология.

Итак, приведенная классификация представляет собой абсолютно новый подход к изучению стилистических средств. Данная система, выдвигает стилистику на новый уровень, но при этом она не лишена сложности в своей структуре.

Как и И.Р. Гальперин, В.А. Кухаренко основывается на уровневом подходе и выделяет следующие языковые уровни:

- 1) синтаксический уровень (к нему относятся: эллипсис, разные типы предложений и др.; по типу связи: присоединение, бессоюзие, многосоюзие). Кроме того, сюда же включаются следующие лексико-синтаксические стилистические приемы: литота, ретардация, перифраз, сравнение, антитеза;
- 2) лексический уровень (гипербола, эпитет, ирония, метонимия, игра слов, синекдоха, преувеличение, метафора, оксюморон);
- 3) фонографический («графоны», прочие грамматические средства) и морфологический уровни (Кухаренко, 2013:68).

Следующей особенностью художественного метода во времена постмодернизма, является то, что рассказ о событиях идет то одного, то другого героя. После математического подсчета можно определить, что первая, третья и четвертая части, которые относятся к рассказу Клеффа, занимают ровно половину объема романа, а дневнику Миранды отведена вторая половина

объема. Во второй части романа видно описание непосредственно периода заключения Миранды, с точки зрения самой главной героини. Так, если первый стиль части – это сухое изложение фактов, в словах Фредерика Клегга, то потом можно увидеть уже известные нам события глазами противоположного героя событий.

Следовательно, в романе "Коллекционер" двойная перспектива, которую также можно встретить как минимум в трех других романах, а именно произведении Роберта Суинделла "Daz 4 Zoe" (1990), Берли Доэрти "Дорогой Никто" (1991 г.) и Пола Зиндела "Человек-свинья" (1969 г.). Все вышеперечисленные романы используют прием сочетания рассказов от имени героев обоих полов; а рассказчики, как правило, также ведут дневники, что создает особую стилистику восприятия и повествования сюжета.

Учитывая вышесказанное, можно вслед за исследователем творчества Фаулза В.А.Кухаренко назвать метод построения сюжета романа "Коллекционер" – методом кольцевого взаиморасположение частей произведения, а основными его приемами – спиральную деформацию и спиральную организацию компонентов структуры сюжета(Кухаренко,2014: 55).

Выводы по Главе 1

Подводя итог первой главы данного исследования можно прийти 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.

Особенностью художественного метода во времена постмодернизма, является то, что рассказ о событиях идет то одного, то другого героя.

Существуют различные подходы к классификации стилистических средств, в данной работе рассмотрены классификации Ю.М. Скребнева, В.А. Кухаренко, И.Р. Гальперина и Дж. Лича.

Джон Фаулз 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.

Роман «Коллекционер», как представитель подлинного постмодернизма, невозможен без литературных аллюзий, разноплановых стилистических эффектов и компонентов. Идейная и текстовая преемственность позволяют Дж. Фаулзу снова переосмыслить и дать современное видение социальных и

внутриличностных проблем общества. Писатель дает собственную оригинальную концепцию истинного искусства.

Глава 2. Анализ лингвостилистических особенностей создания образов персонажей в романе Дж. Фаулза «Коллекционер»

2.1. Анализ образа Миранды - главной героини романа «Коллекционер»

Повествование в романе идет от первых лиц двух совершенно противоположных главных героев: Фредерика (первая часть) и Миранды (вторая часть).

Рассматриваемое нами произведение состоит из четырех неравных по объему частей, имеющих лишь порядковую нумерацию. Данный прием дает читателю возможность самостоятельно следить за сюжетной линией романа. Особенность композиции второй и первой глав – это их зеркальное соотношение. Вторая глава романа словно повторяет первую, но данной части все события видятся глазами Миранды. Она излагает свои мысли в форме дневника, в котором можно увидеть различные монологические размышления, самоанализ.

В дневнике Миранды очень подробно описываются происходящие события, которые сопровождаются изложением чувств и мыслей. Необходимо сказать, что это является показателем различия женского и мужского типа восприятия окружающего мира. Миранда представляется читателям более образованной.

Можно сказать, что Миранда старается не быть похожим на Клега. Героиня воспринимает его не как своего похитителя, а как друга. Только у нее это не всегда получается. Очень часто она выходит из себя, повышает голос на Калибана и просит его оставить саму. Все это происходит из-за сильного недопонимания между главными героями и различным восприятием мира.

Е.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*» (Фаулз; 1998: 135). Миранда думает, что у Клега всех вышеперечисленных

качеств нет. До самого конца произведения главная героиня помнит, что она человек и ей необходимо вести себя должным образом: E.g., «*I 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, dry eye and bitterness and an axe in his head*» (Фаулз; 1998:135).

У читателя во время чтения романа изменяется отношение к главному герою. Если в начале, ему можно посочувствовать, понять, что он безнадежно влюблён в девушку и по этой причине сильно страдает, то к концу произведения становится понятно то, что насколько главный герой очень жесток и то, что его любовь к Миранде превратилась в страшную болезнь. Ведь по-настоящему любящий человек никогда не сделает больно своему избраннику. Миранда говорит Клеггу, когда тот признался ей в любви:

E.g., «*Look, this is mad. If you love me in any real sense of the word 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*» (Фаулз, 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*» (Фаулз, 1998:133).

Часто героиня сравнивает Чарльза Вестона и Калибана, в романе используется краткая форма имени Ч.В. (англ G.P.) . Ч.В. – это художник, который намного старше её. Он является неординарной личностью, вызывающей в ней «священный трепет» и уважение, он своего рода эталон и «житель поднебесной искусства». Миранда выделила его превосходство над Калибаном. Ведь Ч.В. являлся человеком искусства, который действительно ценил Миранду. Героиня представляла, как она живет с ним, после того, как он женится на ней, как родит ему детей. Миранда любила Ч.В. и ее последние мысли были о нем.

В отношении литературоведческого направления, необходимо сказать, что литературоведение в России сложилось еще в начале XIX в., а именно, в трудах В.К. Тредиаковского, а далее А.Н. Веселовского, А.А.Потебни, А.Г. Горнфельда и других. Сравнение рассматривалось в рамках различных областей литературоведения, применяя разнообразные методологические подходы.

В отечественной лингвостилистике, выявление стилистической сущности приема происходит посредством обращения к его структурно-семантическому ядру и на базе этого можно выделить следующие типы сравнений:

1) логическое сравнение;

Оно представляет собой сопоставление близких явлений и предметов для установления различия или сходства между ними. К примеру: «He wore a very wide-brimmed straw hat, like the fishermen`s hat» (Арнольд,2014:53). В этом отрывке описывается головной убор одного из героев. Описание строится на его сопоставлении со шляпами, которые обычно носят рыбаки.

2) образное сравнение.

Данное сравнение создается, как правило, за счет уподобления различных по своей природе предметов и явлений.

«*There`s your brother*», *his thought struggled on, like an aged horse over a hilly road*» (Азнурова,2013:22).

Данное сравнение создает представление о физическом напряжении, которое испытывает больной человек, при этом пытаюсь сконцентрировать свое внимание на теме беседы.

Необходимо сказать, что сравнения также бывают индивидуальными и традиционными.

Индивидуальные сравнения показывают авторское субъективное видение мира, не всегда совпадающее с представлениями других носителей данного языка, в связи с этим их употребление ограничено.

Традиционные сравнения функционируют как фразеологизм в его устойчивом словарном значении (Голуб,2016:205).

Что касается классификации по лексико-семантическим и грамматическим признакам, сравнительные обороты можно разделить на три основные группы:

- 1) сложные сравнения;
- 2) простые сравнения;
- 3) сравнения-предложения.

Простое сравнение – это сравнение, в котором могут присутствовать только два компонента для проведения сопоставительного анализа. Сложные сравнения – это сравнительные обороты, в которых могут присутствовать два или более компонента для сопоставления. Необходимо сказать, что в сложных сравнениях происходит сравнение, уподобление какого-либо явления действительности.

Сравнения-предложения – это наиболее емкие структуры, которые встречаются в тексте оригинала, а также последняя группа стилистического приема сравнения.

Кроме того, стилистический прием сравнения может выполнять в художественном тексте следующие функции:

- функция афористической формы изложения;
- функция создания сатирического эффекта;
- оценочная функция;
- изобразительная функция (Нишнева,2011:29).

Основываясь на двух вышеприведенных классификаций, приведен структурный анализ примеров сравнения, которые были найдены в первой части романа «Коллекционер», а именно в репликах Миранды:

«You're just like a Chinese box, she said» (Фаулз,1998:120).В данном примере Миранда называет Фредерика (субъект сравнения) китайской

шкатулкой (объект сравнения) и тем самым снова характеризует его и подчеркивает скрытность Фредерика, а также полнейшее непонимание его действий, мыслей и поведения. Объект и субъект сравнения открыто выражены. Согласно использованию следующей структуры (существительное и прилагательное) данное сравнение можно к сложным. В этом случае Фредерик уподобляется к китайской шкатулке.

«He way she was looking at me really made me sick. As if I wasn't human hardly» (Фаулз, 1998: 105). В данном отрывке пример сравнения проявляется в том, как Миранда смотрела на Клегга, словно он не был человеком. Этот пример можно отнести к сравнению-предложению. В этом случае представлено предложение, полностью являющимся сравнением.

Язык героини сложен и богат. Ее речь – изобилие средств выразительности. Одночленные предложения, которые характерны для книжного стиля часто встречаются в речи Миранды. Ее речь пестрит ими. Они придают образность высказыванию, «рисуют картину»:

«...Dream. Extraordinary...», «...A sort of truce...» (Фаулз, 1998).

Лексика героини изобилует неологизмами, построенными на основе различных способов словообразования: обратного словообразования

«...I psycho-analysed him this evening...» (Фаулз, 1998: 158);

«...don't chloroform me again...» (Фаулз, 1998: 203); словосложения

«...she was so sex-kittenish...» (Фаулз, 1998: 147);

«...I felt like the girl-at-the-ball-coming-down-the-grand-staircase...» (Фаулз, 1998: 184); деривации

«...I hissed a damn-you at Piers...» (Фаулз, 1998: 138).

Также в своей речи она использует следующие стилистические приемы: риторические восклицания:

«...Your guest!» (Фаулз, 1998); олицетворение

«...It's a lovely lovely room. It's wicked to fill her with all this shoddy stuff.»

Such muck! » (Фаулз, 1998); эпитифора

«...*I'm your prisoner, but you want me to be a happy prisoner...*» (Фаулз, 1998); повтор

«...*You could. We could be friends. I could help you...*»(Фаулз, 1998); 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...*» (Фаулз, 1998); антитеза

«...*It's funny. I should be shivering with fear. But I feel safe with you...*» (Фаулз, 1998); полисиндетон

«...*I hate people who collect things, and classify things and give them names and then forget all about them...*»(Фаулз, 1998); перечисление

«...*It's suburban, it's stale, it's dead, it's...*» (Фаулз, 1998).

Дж. Фаулз наделяет Миранду способностью видеть и тонко чувствовать уникальность красоты природы. Она остро ощущает необходимость жить в гармонии с ней. Миранда также оценивает себя, сравнивая себя с природой, олицетворяя ее, что говорит о способности героини к рефлексии:

«...*A lovely night-walk. There were great reaches of clear sky, no moon, sprinkles of warm stars everywhere, like milky diamonds, and a beautiful wind...*» (Фаулз, 1998: 218);

«...*The air was wonderful. You can't imagine. It's free. It's everything, that I am not...*» (Фаулз, 1998: 240) .

Миранда ясно осознает, что они принадлежат к разным группам людей, разделяющих не только социальный, но и духовно-интеллектуальный барьер.

Миранда пытается найти общий язык с Клеггом, точки соприкосновения, выявить его положительные качества. Одним из показателей высокого уровня развития девушки является ее попытки анализировать и выявлять причины происходящего. Так, например, она все время пытается расспросить

Фердинанда о его семье, чтобы найти причину его поведения:

«...*Tell me some more about your family...*» (Фаулз, 1998: 134).

Она любит жизнь и полна желания жить во что бы то ни стало. Она готова идти на жертвы ради такой желанной свободы.

«...*I would have gone to bed with him that night. If he had asked. If he had come and kissed me. Not for his sake, but for being alive's*» (Фаулз, 1998: 195);

«*I love life so I nurr know how much I wanted to live wanted to live, before...*» (Фаулз, 1998: 149).

Образ Миранды многосложен и интересен. Выявить все его стороны позволяет анализ всех уровней её языковой личности.

2.2. Анализ образа Клегга – главного героя романа «Коллекционер»

Материалом для исследования послужила часть, которую можно назвать «исповедью» неприметного и обычного клерка Фредерика, который выиграл крупную сумму денег и решил воплотить свою мечту: украсть и заточить в доме за городом предмет своего маниакального обожания - Миранду Грей, которая являлась студенткой Школы Искусств. Героиня, будучи в заточении, до до конца жизни пыталась противостоять и ограниченности, фальши и насилию, то есть всему, что представлял собой Фредерик Клегг. Его образ сам по себе являлся сравнением с героем произведения Шекспира «Буря» Калибаном – уродливым и злобным карликом, который являлся воплощением обиды, мести и зла. Основой романа «Коллекционер» является противостояние зла и добра, уродства и красоты, бездарности и творчества.

В первой главе романа излагаются мысли Фердинанда, его точка зрения на происходящее. Клегг пытается показаться умным, но главная героиня – Миранда понимает, что она гораздо выше и умнее его. Главный герой достаточно часто использует в своей речи клише («*good riddance*», «*it was not to be*», «*as you might say*»), обобщения («*on the grab like most nowadays*»),

эвфемизмы («*passed away*» for *died*, «*for prostitute*», «*artistic*» for *obscene*, «*woman of the streets*») и знаменитое «*as they say*».

Часто можно услышать не только мнение самого героя, но устоявшиеся мнения, которые он выдает за свои. Бедность внутреннего мира Калибана никак не дает понять Миранду. Главный герой не понимает, что внутренний мир человека 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» (Фаулз, 1998:130).

Как настоящий коллекционер, герой восхищается только своими экспонатами – засушенными бабочками. Необходимо сказать, что он любит смертью, тогда как Миранда – жизнью.

На основании прочитанного фактического материала, можно сделать вывод о том, что Клефт отождествляется со злой и темной частью человечества. Герой гордится тем, что он по-«рыцарски» относится к Миранде, а также предпочитает называть себя Фердинандом, словно прикрываясь благородным именем, но это не мешает Миранде распознать его натуру Калибана.

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

Полным отождествлением с пустым и темным миром Клефта может послужить атмосфера полумрака, которая царит в его доме и убогость обстановки:

E.g., «*Upstairs, bedrooms, lovely rooms themselves, but all fusty, unlived-in.*

A strange dead air about everything...» (Фаулз, 1998:15).

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

Калибан Фаулза предпочитает наслаждаться «мертвой» красотой природы (коллекция бабочек), в то время как Калибан Шекспира отличается

любовью к живой природе. Создается впечатление, словно Фаулз специально «наградил» своего персонажа бедностью внутреннего мира, для того, чтобы еще намного сильнее увеличить контрастность между Мирандой и Клеггом.

Всем известно, что существует связь между речью персонажа и его внешностью. Перейдем к 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 семантически-вербальном уровне, можно отметить, что речь Фердинанда является достаточно простой. Мысли героев изложены с помощью сложносочиненных или простых предложений и как правило не использует сложные конструкции. Речь Фердинанда очень эмоциональна и часто напоминает поток мыслей, то есть она представляет собой актуальный внутренний монолог. В основном предложения длинные за счет того, что в их составе есть большое количество простых равноправных предложений, которые соединены между собой сочинительными союзами *but* и *and*. Сложноподчиненные предложения в тексте встречаются реже. В произведении играет роль ролево-статусная характеристика дискурсного поведения героя. В рассказе коллекционера достаточно часто встречается многосоюзие, это и 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...» (Фаулз, 1998:135).

Предложения в большинстве случаев строятся по стандартной схеме: подлежащее, сказуемое и дополнение, и крайне редко вводится усложняющий элемент. С целью выделить некоторые моменты и выражения сильных эмоций используется инверсия.

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

Главную роль играют и повторы. Эти средства выразительности передают значительную дополнительную информацию экспрессивности, эмоциональности, а также стилизации. Кроме того, они часто служат важным средством связи между предложениями. Синонимические повторы Клегга на протяжении всего повествования: «*and all*», «*etcetra*», «*and soon*», «*all that*» не имеют никакой семантической нагрузки, относятся к так называемым «сорным» словам. В этом случае их повтор указывает на то, что повествователь – человек малообразованный и об ладает ограниченным словарём.

Калибан в своей употребляет саркастический неологизм «*la-di-da*» по отношению к людям, которые богаты и образованны, это определяет неприязненное и презрительное восприятие «высшего класса», каковым сам Клегг не являлся:

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» (Фаулз, 1998:31).

Необходимо отметить, что, противопоставляя Миранду остальным, Клегг использует те же неологизмы:

E.g., «She is not la-di-da, like many...»(Фаулз, 1998: 90).

После анализа романа, можно предположить, что из-за недостаточного словарного запаса главный герой пользуется одни и те же слова и фразы для описания е только негативных, но и позитивных эмоций и моментов, при этом не видоизменяя их. Коллекционер делит этот мир на «хорошее» и «плохое», «неправильное» и «правильное». «*Bad*», «*good*», «*funny*», «*nasty*», «*right*», «*wrong*» являются основными прилагательными, с помощью которых Фердинанд характеризует объекты, окружающие его.

Речь главного героя изобилует словами широкой семантики: «*stuff*» , «*thing*», «*all that*» и др.. Это является характерным для разговорного стиля, а

также для просторечия. Частое употребление подобных слов говорит о бедности словарного запаса. Необходимо сказать, что Клефт не способен к лингвокреативности, потому что уровень его образованности и скудность тезауруса не позволяет заниматься речетворчеством.

Интертекстуальность также играет важную роль в создании образа Клефга, тесно переплетаясь с его способностью к самооценке. Калибан в одном из эпизодов романа упоминает о том, что недавно закончил чтением «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. Shed have to think about me more» (Фаулз; 1998: 93).

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

E.g., «I have read it. He sounds a mess to me...» (Фаулз, 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...».(Фаулз, 1998:188).

Далее приведен структурный анализ примеров сравнения, которые были найдены в романе «Коллекционер», а именно в репликах Клефга:

«She tried to bluff her way out again, cold as ice she was, but I wasn't having any» (Фаулз, 1998:194). В этом случае поведение Миранды (то есть субъекта сравнения) сравнивается с ледышкой (объект сравнения), так как она была молчалива, бесчувственна и безразлична к Фредерику. В приведенном примере

используется простое сравнение.

«I wouldn't expect anything else, I said. I was red as a beetroot by then» (Фаулз, 1998:158). Здесь Фредерик сравнивает цвет своего лица (субъект сравнения) со свёклой (объект сравнения), так как Миранда смутила его своим разговором и этим «вогнала в краску». Ярко выраженные объект и субъект позволяют отнести данный пример к простому сравнению.

«Seeing her always made me feel like I was catching a rarity, going up to it very careful, heart-in-mouth as they say» (Фаулз, 1998:175). В данном случае Коллекционер, еще до воплощения своего коварного плана, сравнивал свои ощущения, которые испытывал при слежке за Мирандой с ощущениями при охоте за редким и нужным экземпляром. В повествовании Фредерика данное сопоставление встречается неоднократно. В этом сравнении правая часть предложения определяет обстоятельство образа действия при глаголе левой части и тем самым данный пример можно отнести к сложному сравнению, выраженному зависимой частью предложения.

Более того, существует еще одна литературная аллюзия, которая включается в повествование в форме прямой отсылки читателя и героя Клегга к роману «Над пропастью во ржи» (1951) Дж.Д. Сэлинджера. Так главная героиня Миранда принуждает Клегга окунуться в роман американского писателя и открытым текстом озвучивает поведенческую параллель, которая появляется между Фредериком Клеггом и Холденом Колфилдом. Они оба испытывают проблемы и трудности в общении. На этом этапе внешнее сходство персонажей заканчивается, наступает время внутренним различиям. В то время как Холден Колфилд открыто и искренне показывает свою неудовлетворенность устройством общества, а его возражение направлено против неискренности взрослых, вся критичность Клегга, на которую он способен, воплощается в обиду на окружающих его людей, кроме того в обвинения их в несправедливом отношении к нему. Тогда как Колфилд

искренен и самокритичен, КлеGG всего-навсего неискренне показывает внешнее смирение, пренебрегая способностью к самодисциплине и самоконтролю. Из этого следует, что вектор двух героев противоположен: если Фредерик КлеGG является коллекционером, который готов заморить, и в итоге заморил в подвале живого человека, с целью достижения удовлетворения его собственной болезненной страсти к обладанию красотой, то Холден Колфилд – это мятущаяся душа чувствующего и мыслящего человека.

Логический ряд ссылок на современную и классическую литературу, которые используются Джоном Фаулзом в данном произведении, продолжается в упомянутом романе «В субботу вечером, в воскресенье утром» Алана Силлитоу (1958), о котором автор упоминает посредством дневника Миранды. Миранда нарекает Артура Ситона (главного героя произведения) отвратительным, потому что он происходит из рабочего класса. Артур Ситон, так же как и Фредерик КлеGG, имеет постоянную работу и не может терпеть ее так как она является бледной и монотонной. Сравнивая с Ситоном, КлеGGу повезло гораздо больше, потому что работа делопроизводителя в Ратуше, с которой КлеGG начал, все же намного спокойнее и чище, чем должность рабочего на велосипедной фабрике; уже не говоря об отсутствии финансовых трудностей у КлеGга с тех пор, как он выиграл и получил огромную сумму денег. Артур Ситон, как и КлеGG, недоволен своим бытием, но в тоже время его критике подвергаются не конкретные личности, а все общество в целом, но и без каких-либо политических причин. Равнодушие, безразличие ко происходящему в мире, разочарование в добре, жестокость и эгоизм – это главные черты, объединяющие героев двух известных авторов Ситоу и Фаулза. Только лишь в одном они довольно сильно расходятся – в то время как Ситон помешан на половых связях, КлеGG абсолютно равнодушен к ним.

2.3. Общая характеристика стилистических фигур романа Дж. Фаузла «Коллекционер»

Необходимо отметить, что почти каждый текст включает в себя фигуры речи, тропы или другие средства придания выразительности высказыванию, которые составляют стилистическую функцию языковых единиц. В отличие от изобразительных средств языка (тропов), с помощью стилистических фигур, невозможно создать образов, можно только повысить выразительность речи и усилить ее экспрессивность и эмоциональность. Это можно осуществлять с помощью инверсии, риторических вопросов, параллельных и вводных конструкций, градаций, антитез, аллюзий т.д. Но все же, четко отделять тропы и стилистические фигуры не вполне возможно, так как «приращения смысла» присущи и интонационно-синтаксическим вариациям словесных сцеплений, то есть фигурам (Лапшина, 2013:108).

При анализе этого художественного произведения было определено, что главную роль в романе «Коллекционер» играют повторы. Они могут передать дополнительную информацию экспрессивности, эмоциональности и стилизации. Также повторы очень часто являются важными средствами связи между предложениями. Далее приведены синонимические повторы Клегга на протяжении всего повествования, такие как: «*etcetra*», «*all that*», «*and all*», «*and so on*», которые не имеют семантической нагрузки и относятся к так называемым «сорным» словам. В этом случае повтор не только несет семантическую нагрузку, но и указывает на то, что повествователь является малообразованным и неумеющим пользоваться словом человеком. Сочетание повтора с некорректным употреблением формы слова: «*and all the etceteras*» также указывает на это.

Повторение неологизма «*la-di-da*», который можно назвать саркастическим и звукоподражательным, в отношении к образованным и богатым людям определяет презрительное и неприязненное восприятие

«высшего класса», который является недоступным 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». (Фаулз, 1998:40). Необходимо отметить, что для противопоставления Миранды всем остальным, Клегг использует тот же неологизм: *«Her voice was very educated, but it wasn't la-di-da...and you didn't have any class feeling», «She is not la-di-da, like many...»,* что является в его словах похвалой, а также комплементом Миранде.

Как было сказано, словарный состав Клегга является обезличенным, как, и его портрет: *E.g.,«Absolutely sexless (he looks)... Fish-eyes they watch. That's all. No expression».*

В рассказе Клегга найдены и чисто лексические повторы, к примеру:

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 ...» (Фаулз, 1998).

В романе применяются такие лексические повторы как: *«collect», «anything»* они сочетают в себе функционально-стилистические черты и экспрессивность. Следовательно можно сделать вывод, о том, что эти слова принадлежат малограмотному человеку, который слабо владеет своей речью, и является замкнутым в своем маленьком мире бабочек и боится выйти за границы этого мира.

В усилителе *«of course»*, который часто употребляется Клеггом, отсутствует эмоциональность:

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

Можно выделить большое количество повторов в повествовании

Миранды, которые выполняют обычно экспрессивную и эмоциональную функцию:

E.g., «...and breathing in wonderful, even though it was damp and misty, wonderful air», «wickedly wickedly cunning», «And there's escape, escape, escape», «I get more and more frightened», «Endless endless time», «I must, must, must escape», «I knitted, knitted, knitted...», «...he stared bitterly bitterly», «Affluence, affluence and not a soul to see», «Useless, useless...» (Фаулз, 1998:188). Из этих примеров видно, что повтор создает эмфазу благодаря удвоению или же утроению слова. Во всех приведенных примерах экспрессивность носит лишь усилительный характер.

Еще в самом начале рассказа главной героини читатель сталкивается с символикой света, то есть целой группой лексем, которые так или иначе связаны со светом:

«light», «key holeful of light», «day light», «starlight», «nightlights», «sun», «shine», «God», «sunlight», «white», «artificial light», «flashlight».

Данным примерам противопоставляются такие слова как: «madness», «awfulness», «ugliness», «hell», «darkness» и «devil».

Символом жизни для Миранды является свет. Миранда в своем дневнике, обращаясь к своей сестре Минни, пишет:

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 свежему и новому. Рассказывая об этом своей сестре, она пользуется многозначностью слова «fresh» (новый, чистый, свежий) сочетая 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...». (Фаулз, 1998:210).

Многозначность слова, которая используется в сочетании с повтором по своей стилистической функции в тексте является приближенной к игре слов, потому что прилагательное «*fresh*» было использовано с разными коннотациями и в разных вариантах.

Обобщая все вышесказанное, можно предположить, что Миранда ассоциируется со светом, красотой, свежестью и чистотой не только у автора но и у читателя. Миранда – мир прекрасного. Ему противопоставлен мир другого главного героя – Калибана, который представляет собой искусственность, жестокость, темноту, уродство, ограниченность, насилие и зло.

В речи главной героини достаточно часто встречаются и случаи звукового повтора в виде аллитераций, которые сочетаются с частичным повтором (а именно использованием однокоренных слов):

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

Синонимичный повтор «*beautiful-nice*», «*ugly-nasty*» 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»(Фаулз, 1998).

Несколько лексических повторов чередуются в романе, причем каждая группа соответствует какому-либо одному идейному сюжету либо же эмоциональному мотиву. К примеру, мотив пренебрежения к невежеству и, следующий за ним, мотив желания узнать как можно больше повлекли за собой целый ряд лексических поворотов: «*Now I hate ignorance! Caliban's ignorance, my igno- rance, the world's ignorance! Oh, I could cry, and learn and learn and learn. I couldirokocry, I want to learn so much».*

Огромную стилеобразующую роль в произведении играют и две противоположные тенденции, которые связаны с конкретными условиями общения (а именно – с его устной формой) а именно компрессия, приводящая к избыточности и неполноте выражения.

Необходимо отметить, что на уровне лексики это явление может проявляться в преимущественном употреблении одноморфемных слов и глаголов с постпозитивами. Данные слова читатель может встретить как в рассказе Клеггаой, так и в повествовании Миранды: «to be up», «to fix up», «to find out», «to clear up», «to give in», «to nail in».

Устремленность к избыточности связана в первую очередь с неподготовленностью и спонтанностью разговорной речи. Элементы, которые являются избыточными для предметно логической информации, могут быть экспрессивными и эмоциональными. В просторечии это – двойное отрицание, которое достаточно часто встречается в рассказе коллекционера: «...I would nart not get a doctor if she the was really ill» и др. Необходимо отметить преувеличенно частое применение местоимения первого лица в рассказе Клегга, это и изобличает эгоизм и самодовольство 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 Nononformist, 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».

Широкоуниверсальными способами воплощения семантики художественного образа в произведениях являются не только лексические, тропеические, и синтаксические выразительные средства, но и также стилистические приемы. Все они участвуют в создании колорита смыслов, создающих психологический портрет героя. Кроме того, они могут воплощать отрицательные и положительные качества персонажа, способствуя

образованию образа положительного или отрицательного персонажа и участвуя в образовании ассоциативных связей других произведений (Лобанов, 2003:16). Далее будут приведены вышеперечисленных фигур речи, которые Фауэзл использовал при создании портрета главных героев романа «Коллекционер».

Некоторые виды инверсии были широко применимы в рассказе главного героя, к примеру: «*very attractive she was all in black ...*», где предикатив, который выражен прилагательным, предшествует не только подлежащему, но и связочному глаголу. Данный тип инверсии особенно свойственен для разговорной речи.

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

Требую интеллигентности, в разговоре с Мирандой коллекционер использует торжественно-напыщенные речевые оборотами:

E.g., «*I calledethiin the regard to those records they've placed on order*» - вме- сто того, чтобы сказать: «*I askedсѡabout 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.

У коллекционера, который испытывает комплекс неполноценности, отмечается стремление думать так, как, по согласно мнению, принято мыслить в «высшем обществе». Используя массу устаревших стандартных архаизмов и оборотов Клеэгг думает, что старомодность является одним из его ключевых достоинств. С некоторой печалью или же даже хвастовством он указывает на то, что «старомоден»: «*I'm different, old-fashioned...*»; «*Cliche after cliche after cliche, and all so old-fashioned, if he's spent all his life with people over fifty...*»; «*He's hopelissly out of date*» – говорит Миранда о Фредерике Клеэгге. Гостиницу герой называет «*the lounge*», проигрыватель - «*gramophone*» и т.д.

Применяя фразеологические единицы в искаженной форме, Дж. Фауэзл

указывает на некоторую некомпетентность повествователя. Так, примеру, фразеологизм «*laugh in one's sleeve*» (смеяться исподтишка, украдкой или втихомолку) в устах Клегга звучит следующим образом: «*She was laughing up her sleeve at me*». А 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*». Фредерик, не имевшему образования, достаточно сложно запомнить устаревшие «*ha' porth*» и он, не думая, меняет его на «*the little bit*» (Фаулз, 1998).

Использование фразеологизма «*the profit calling the kettle black*», с присущей ему образностью, экспрессивностью, 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.

Внедрение транспозиции (т.е. применение синтаксических структур в нехарактерных им денотативных значениях и с доп. коннотациями) дает рассказу особенный, модальный и чувственный смысл, и стилистическую окраску. Приведем более броский образец транспозиции, который разоблачил лукавство Клегга. После покупки перстень и заранее понимая, что его возлюбленная категорически не захочет выходить за него замуж, Клефт словно, ожидает отказа – предлог оставить девушку у себя. И, так как Миранда дает отрицательный ответ, он торопится обобщить: «*that changes everything then, doesn't it*» (Фаулз, 1998:89).

Достаточно часто, в рассказе коллекционера, выделяется многосоюзие, которое помогает высказывающему стать 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...».

Главную роль для описания персонажей играет также такой стилистический прием, как повтор. В романе встречаются различные виды повторов. Приведем пример некоторых из них.

Е.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*», что является анафорическим повтор («I must have» (речевая конструкция) повторяется в начале параллельных синтаксических периодов), которые сочетаются 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:

Е.g., «*Do you know bought 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 hatreddre, by truth. Do you know that??*» (Фаулз,1998). 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 betterli... 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, из этого следует, что ей дорого все, что с ним связано: «*I've spent the whole day with Piero, I've readk all about him, I've stared eat 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 worldness. 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 perfectly normal young man can be made vicious and evil because they've won a lot of money...*».

В данном примере найдены 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*»(Фаулз,1998:44).

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. (Фаулз,1998).

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.*» (Фаулз, 1998).

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 spoked in a la-di-da voice and said I was Lord Muck or something, I bet...still I've got no time for that*» (Фаулз, 1998:82).

Клегг прерывает свое высказывание, объясняя это нехваткой времени, из этого следует, что это является всего лишь отговоркой. А истинная причина, вероятно, в нерешительности Клегга обозначить свои мысли вслух.

Выводы по Главе 2

Во второй главе был проведен анализ лингвостилистических особенностей создания образов персонажей в романе Дж. Фаулза «Коллекционер», проанализированы образы главных героев – Миранды и Клегга, дана характеристика стилистическим фигурам романа.

Можно сказать о том, что в произведении проявляется уверенность, свойственная постмодернизму, в многоликости истины, а также невозможности ее распознавания. Аналитическое и последовательное, конструирование текста, которое дает альтернативную художественную реальность – в центре внимания в данном произведении.

Исходя проведенного анализа, можно сделать вывод о том, что писатель дает глубокий социально-психологический анализ поступков и душевных порывов и своих героев. Как будто 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.

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.

В данной работе был проведен анализ романа Дж. Фаулза «Коллекционер» и пьесе У. Шекспира «Буря» для проведения параллелей между этими текстами. Было определено, что в романе «Коллекционер» Дж. Фаулз использует два основных типа заимствований - мотивные заимствования и образные заимствования. Фаулз, заимствуя образы, видоизменяет их и трансформирует с помощью применения стилистических приемов, и вкладывает новый смысл в произведение Уильяма Шекспира.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Стоит отметить, что лексическая система языка довольно не проста и разнообразна. Из этого следует, что полная типология выразительности языкознанием не разработана, так как она должна была бы отобразить полностью всю разнообразную палитру чувств и их оттенков. Вместе с тем существуют три главные группы, с помощью которых подвергаются классификации средства экспрессивности: фонетические, лексические и синтаксические.

Так же стоит обратить внимание на то, что существуют различные точки зрения разных авторов, ученых на тему о классификации стилистических средств. Некоторые из ученых выделяют среди основных групп классификации так же графические, тропеические или нетропеические средства экспрессивности.

Разнообразие 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 – это роман, в котором каждый из образов развиваются на двух уровнях – жизненно-конкретном и философско-символическом. Дж. Фаулз в своем произведении так же изображает и социально-классовый конфликт, главных персонажей автор меняет социальными местами, открывая и развивая этим социальную суть происходящего, а также воплощает в себе борьбу «избранных и многих».

Подводя итог данной работы, нам необходимо отметить, что лингвостилистические особенности построения романа «Коллекционер» позволяют противопоставить грамотную и построенную речь умной и образованной Миранды простой или простонародной (иногда с оттенками с намеком на интеллектуальность) речи Клегга, где существуют самые

разнообразные отступления от всеобщих принятых норм (например наличие двойного отрицания в повествовательном предложении, отсутствие согласования времен, пренебрежение к глагольным формам, неверное восприятие и понимание фразеологических единиц). Стилистические особенности речи Миранды (главным образом это повторы) позволяют судить о присущих этой девушке качествах характера-решительности, смелости, упорстве, а так же о ее чрезмерной импульсивности и эмоциональности.

Образы способствуют передачи читателю 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. В качестве яркого примера - это использование повторов при создании образов одного из главных героев Клегга. Повтор как стилистическое средство очень распространено в художественной литературе и используется большим количеством авторов для передачи эмоционального состояния персонажа в критический период его жизни, а также для придания повествованию динамичности. В своих произведениях Дж. Фаулз использует разные виды повторов. В тексте встречаются анафорические, кольцевые, а так же лексические повторы. Также автор употребляет инверсию что, является конструктивным элементом многих художественных произведений.

Все художественные приемы романа соответствуют произведению, созданному в период постмодернизма и позволяют читателям неоднозначно воспринять текстовый материал. Их отбор и уместность употребления определяются авторской стилистикой, вкусом автора и конкретным способом разработки каждой конкретной вещи.

Цель данного исследования достигнута, все задачи нашли обоснованное решение.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Азнаурова, Э.С. Слово как объект лингвистической стилистики: Учебное пособие/ Азнаурова Э.С. - М., 2013. - 125 с.
2. Андреева, Л.Н. Лингвистическая природа и стилистические функции значащих имен: Учебное пособие/ Андреева Л.Н. - М., 2015. – 160 с.
3. Арнольд, И.В. Интерпретация английского художественного текста: Учебное пособие/ И.В. Арнольд. - Л. : Высшая школа, 2013. - 215 с.
4. Арнольд, И.В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: Учебное пособие/ И.В. Арнольд - СПб.: Изд-во С. - Петерб. университета, 2014. – 448 с.
5. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка: Учебное пособие/ И.В. Арнольд - Л.: Просвещение, 2014. – 384 с.
6. Барт, Р. The Literature of Replenishment. The Literature of Exhaustion. - N. Y., 1998.
7. Беннет, А. The Old Wife's Tale: А. Беннет. – London, 2013. – 565 с.
8. Болотнова, Н.С. О некоторых закономерностях словесно-художественного структурирования текста: Учебное пособие/ Н.С. Болотнова. - Пермь, 2014. – с. 84-100
9. Бондаренко, Е.И. Средства выражения эмоционально-оценочных отношений в современном английском языке : дис. канд. филол. наук / Бондаренко Е.И. - Пятигорск, 2014. - 38-51 с.
10. Брандес, М.П. Стилистический анализ: Учебное пособие/ М.П. Брандес. - М. : Высшая школа, 2014. - 188 с.
11. Буренина, Н.В. Эмоциональные конструкции английской диалогической речи : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Буренина Н. В. - Пятигорск, 2015. - 15 с.
12. Бучацкая, Л.Н. Риторические вопросы и их стилистическое использование в стиле художественной речи и публицистическом

13. Васильева, Л.В. Лингвистические особенности организации художественного пространства в тексте : автореф. дис. канд. филол. наук / Л.В. Васильева - Одесса, 2014. - 16 с.
14. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка: Учебное пособие/ И.Р. Гальперин. - М. : Высшая школа, 2014. - 459 с.
15. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка: Учебное пособие/ И.Р. Гальперин. - М. : Высшая школа, 2015. - 334 с.
16. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка: Учебник (на английском языке) / И.Р. Гальперин. - М.: КД Либроком, 2013. - 336 с.
17. Гиленсон Б. А. История зарубежной литературы конца XIX - начала XX века; Академия - Москва, 2008. - 480 с.
18. Голуб, И.Б. Стилистика русского языка и культура речи: Учебник для академического бакалавриата / И.Б. Голуб, С.Н. Стародубец. - Люберцы: Юрайт, 2016. - 455 с.
19. Датијева Д.П. Синтактико-стилистическое членение текстов художественной литературы : автореф. дис. ... канд. филол.наук / Датијева Диана Петровна. - М., 1987. - 19 с.
20. Датијева, Д.П. Синтактико-стилистическое членение текстов художественной литературы : автореф. дис. канд. филол.наук / Д. П. Датијева - М., 2012. - 19 с.
21. Ермоленко, С.С. Образные средства морфологии: Учебное пособие/ С.С. Ермоленко. - Киев : Просвещение, 2014. -121 с.
22. 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.
23. Знаменская, Т.А. Стилистика английского языка. Основы курса: Учебное пособие / Т.А. Знаменская - М.: Едиториал УРСС, 2014. - 208 с.
24. Квятковский, А.П. Поэтический словарь: А. П. Квятковский – М.:

Сов. Энциклопедия, 1996. –376 с.

25. Кондаков, Н.И. Логический словарь: Кондаков Н.И. – М.: Наука, 1978. –656 с.

26. Кошечая, И.Г. Стилистика современного английского языка. Теоретический: Учебное пособие/ И.Г. Кошечая. - М. : МЭГУ, 2014. - 146 с.

27. Купина, Н.А. Стилистика современного русского языка: Учебник для академического бакалавриата / Н.А. Купина, Т.В. Матвеева. - Люберцы: Юрайт, 2016. - 415 с.

28. Купина, Н.А. Стилистика современного русского языка: Учебник для академического бакалавриата / Н.А. Купина, Т.В. Матвеева. - Люберцы: Юрайт, 2016. - 415 с.

29. Курдина Ж. В., Модина Г. И. История зарубежной литературы XIX века. Романтизм; Наука, Флинта - Москва, 2010. - 208 с.

30. Кухаренко В.А. Практикум по стилистике английского языка : учебное пособие / В.А. Кухаренко. - М. : Высшая школа, 1986. - 144 с.

31. Кухаренко, В.А. A book of Practice in Stylistics: Учебное пособие / В. А. Кухаренко М.: Высшая школа, 2013. -210 с.

32. Кухаренко, В.А. Лингвистическое исследование английской художественной речи: Учебное пособие/ В.А. Кухаренко. - Одесса, 2013. - 60 с.

33. Лапшина, М.Н. Стилистика современного английского языка: Учебное пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Лапшина. - М.: ИЦ Академия, 2013. - 272 с.

34. 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.

35. Лисовская Е.Т. Именные перифразы в современном английском языке и их текстовый статус : автореф. дис. канд. филол. наук / Е. Т. Лисовская - Минск, 2014. - 22 с.

36. Лобанов С.В. Стилистические аспекты функционирования терминологической лексики в художественном тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Лобанов Сергей Владимирович. - М., 2003. - 18 с.
37. Лобанов, С.В. Стилистические аспекты функционирования терминологической лексики в художественном тексте : автореф. дис. канд. филол. наук / С.В. Лобанов - М., 2013. - 18 с.
38. Лыткина, О.И. Практическая стилистика русского языка: Учебное пособие / О.И. Лыткина. - М.: Флинта, 2013. - 208 с.
39. Мамаева, А.Г. Лингвистическая природа и стилистические функции аллюзии : автореф. дис. канд. филол. наук / А. Г. Мамаева - Тверь, 2012. - 23 с.
40. Маркова, Л.А. Постмодернизм в науке, религии и философии. 2014
41. Нелюбин, Л.Л. Лингвостилистика современного английского языка. 2013
42. Нижнева, Н.Н. Стилистика иностранного языка (английский язык): Учебное пособие/ Н.Н. Нижнева – Минск.: БГУ, 2011. – 211 с.
43. Плеханова Т. Ф. Дискурс-анализ текста: пособие для вузов/Т. Ф. Плеханова. – Минск: ТетраСистемс, 2011
44. Рис, Дж. Wide Sargasso Sea: Дж. Рис. – 1967. –188 с.
45. 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.
46. Скробнев, Ю.М. Fundamentals of English Stylistics : Учебное пособие / Ю.М. Скробнев. - М.: Астрель, 2013. - 222 с.
47. Фарино, Е. Введение в литературоведение: учебное пособие для вузов: доп. УМО вузов РФ / Е. Фарино. - Санкт-Петербург: РГПУ, 2014. - 639 с. - Библиогр.: с. 612-639..
48. Фаулз, Дж. The Collector : Дж. Фаулз. – 1998. – 283с.

49. Хрущева, О. А. Классификационные показатели брендинга / О. А. Хрущева // Актуальные проблемы лингводидактики и лингвистики : 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.

50. 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.