



МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОЙ ФИЛОЛОГИИ

Художественный образ писателя и его лингвистическая
репрезентация в романе «Искупление» («Atonement») Йена
Макьюэна (Ian MacEwan)

Выпускная квалификационная работа
по направлению_ 44.03.05 Педагогическое образование (с двумя профилями подготовки)
Направленность программы бакалавриата
«Иностранный (английский) язык. Иностранный (французский) язык»

Проверка на объем заимствований

_____ % авторского текста

Работа _____ к защите

рекомендована/не рекомендована

«_____» _____ 20__ г.

зав. кафедрой английской филологии,
доктор педагогических наук, доцент
Афанасьева Ольга Юрьевна

Выполнил(а):

Студент (ка) группы ОФ-503/091-5-2

Янбаева Эльвина Радиковна

Научный руководитель:

кандидат филологических наук, доцент

Курочкина Мария Анатольевна

Челябинск

2017 год

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1.....	9
1.1.Понятие “художественный образ” в эстетике, литературе и лингвистике.....	9
1.2. Классификация художественных образов.....	17
1.3. Основные признаки художественного текста.....	21
1.4. Лингвопоэтический метод, лингвопоэтика и лингвостилистика.....	24
1.5. Герменевтический, сопоставительные методы и метод тематического расслоения текста.....	29
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I.....	35
ГЛАВА 2.....	36
2.1 Жанровое своеобразие литературы постмодернизма.....	36
2.2.Йэн Макьюэн и его роман “ Atonement“.....	38
2.3.Художественный образ автора в постмодернистском романе “Искупление”.....	42
2.4 Путь Бриони как писателя.....	50
2.5 Репрезентация образа автора на лексическом и стилистическом уровнях.....	61
2.6 Применение результатов исследования художественного образа автора в романе “Искупление” Йена Макьюэна в практике обучения.....	65
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II.....	73
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	75
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	77

ВВЕДЕНИЕ

В общепринятом понимании художественный образ – это чувственное выражение какой-либо идеи. Этот термин определяет действительность, отражение которой находится в форме конкретного жизненного явления. Художественный образ рождается в воображении человека, занимающего искусством. Чувственное выражение любой идеи является плодом напряженного труда, творческих фантазий и мышления, основанного только на своем жизненном опыте. Художник создает определенный образ, являющийся отпечатком в его сознании реального объекта, и воплощает все в произведении искусства. В картинах, книгах или кинофильмах отражается собственное видение идеи ее создателем.

На основе существующих работ, принадлежащих таким ученым, как А.С.Шахбаза, В.В. Виноградова, В.Ф.Гегеля, И.Р. Гальперина стало возможным изучение проблемы образа автора в художественной литературе. В ходе развития лингвистики и методики анализа ХТ были разработаны такие методы анализа, как лингвопоэтический метод, герменевтический метод, сопоставительный метод, тематический метод расслоения текста. Несмотря на то, что уже проделана огромная работа по трактовке понятия художественный образ, не существует однозначной общелингвистической классификации понятия “художественный образ”, объединяющей точки зрения литературоведов и лингвистов. В результате такого разрыва не существует и методики анализа художественного образа, которая опиралась бы на определенную систему категорий и объединяла два подхода.

Тема нашего исследования – «Художественный образ писателя и его лингвистические репрезентации» в романе Й.Маккьюэна «Искушение». Любимое произведение для многих читателей, «Искушение» - это история раскрытия ряда важных вопросов, которые современные авторы предпочитают обходить стороной, в романе были освещены в новом необычном ракурсе. Это и непонимание между поколениями, и

чудовищные последствия войн, и многие социальные проблемы, знакомые любому обществу. Но главная тема в книге Макьюэна – расплата. Расплата за ошибку, которая может стоить жизни, и которую, возможно, искупить, никогда не удастся. Автор открывает для нас дверь в невероятный поворот сюжета. Мы видим картину становления юной писательницы и раскрытие сути процесса создания литературного произведения. Актуальность романа. Вместе с главной героиней Брайони мы окунаемся в Жаркий летний день 1934-го...Трое молодых людей, охваченных предчувствием любви...Первые поцелуи, первое ощущение беспредельного счастья – и невольное предательство, навсегда изменившее судьбы троих и ставшее для них началом совершенно иной жизни...

«Искупление» – это поразительная в своей искренности «хроника утраченного времени» предвоенной Англии, которую ведет девочка-подросток, на свой причудливый и не по-детски жестокий лад, переоценивая и переосмысливая события «взрослой» жизни.

Актуальность данной темы определяется важным местом проблемы анализа и описания лингвистических особенностей художественного текста и художественного образа, как одного из центральных компонентов ХТ. Анализ лингвистических средств выражения ХО поможет раскрыть механизм построения глубинного смысла произведения, заложенного в него автором. В нашем исследовании мы опирались на работы современных лингвистов по художественному тексту: С.Шахбаза, В.В. Виноградова, В.Ф.Гегеля, И.Р. Гальперина.

С точки зрения новизны наше исследование представляет новый взгляд на комплекс методов, применяемых для анализа ХО в ХТ. В нашей работе представлено развитие ХО автора на основе сопоставительного описания художественных произведений отстоящих во времени и культурных ориентирах.

Целью нашей квалификационной работы:

Является составление арсенала языковых средств, служащих лингвистическими репрезентантами художественного образа писателя в романе “Искупление” Йена Макьюэна, и раскрытие основных компонентов эволюции ХО автора в романе “Искупление”. В ходе работы над материалом исследования мы сформулировали следующие **задачи**:

- изучить и обобщить теоретические исследования лингвистов в области теории художественного образа;
- выделить особенности романа стиля постмодернизма и проследить их отражение в произведение “Искупление” Йена Макьюэна;
- произвести выборку лексических единиц, представляющих раскрытие художественного образа писателя в романе Й. Макьюэна “Искупление”;
- выявить индивидуально-авторские особенности ХО автора в романе Й. Макьюэна “Искупление”.

Объектом нашего исследования является художественный образ автора.

Предметом исследования является лингвистическая репрезентация образа автора в художественной картине мира Й. Макьюэна (на основании романа “Искупление”).

Под картиной мира в самом общем виде предлагается понимать упорядоченную совокупность знаний о действительности, сформировавшуюся в общественном, а также групповом, индивидуальном сознании. Выделяют два вида картин мира:

По мнению З. Д. Поповой, языковая картина мира – это совокупность зафиксированных в единицах языка представлений народа о действительности на определенном этапе развития народа, представление о действительности, отраженное в значениях языковых знаков – языковое членение мира, языковое упорядочение предметов и явлений, заложенная в системных значениях слов информация о мире.

Таким образом, язык выступает средством создания вторичной, художественной картины мира, которая отражает картину мира создателя художественного произведения. **Художественная картина мира** – это тоже вторичная картина мира, подобная языковой. Она возникает в сознании читателя при восприятии им художественного произведения (или в сознании).

Картина мира в художественном тексте создается языковыми средствами, при этом она отражает индивидуальную картину мира в сознании писателя и воплощается:

- 1) в отборе элементов содержания художественного произведения;
- 2) в отборе языковых средств: использование определенных тематических групп языковых единиц, повышение или понижение частотности отдельных единиц и их групп, индивидуально-авторские языковые средства;
- 3) в индивидуальном использовании образных средств (система тропов);

При этом следует всегда помнить, что художественная картина мира опосредована дважды – языком и индивидуальной авторской концептуальной картиной мира [Попова 2007:57].

В ходе данного исследования применялись такие **методы**, как:

- Метод герменевтический
- Метод сопоставительный;
- Метод тематического расслоения текста;
- Метод лингвопоэтический;

Теоретической базой настоящего исследования послужили работы отечественных исследователей и зарубежных в области лингвистики и межкультурной коммуникации (С.Шахбаза, В.В Виноградова, В.Ф.Гегеля, И.Р. Гальперина)

Материалом исследования послужил роман Й. Макьюэн «Искупление» и авторитетные англоязычные словари: Oxford, Collins, Macmillan, Cambridge и т.д.

Цели и задачи исследования определяют его объем и структуру. Работа общим объемом 68 страниц печатного текста состоит из введения, двух глав, заключения, библиографического списка и приложения.

Во введении обосновывается актуальность исследования, определяются цели задачи и методы.

В первой главе рассматриваются понятие художественный образ в эстетике, литературе и лингвистике, классификация художественных образов, основные признаки художественного текста и методы анализа ХТ.

Во второй главе производится анализ практического материала. Глава содержит примерные задания для работы с текстом и обсуждения художественного образа в романе «Искупление» Йена Макьюэна, производится анализ романа, рассматривается репрезентация автора на лексическом и стилистическом уровнях.

В заключении подводятся основные итоги исследования.

В библиографическом списке указана использованная и цитируемая литература (50 источников).

Практическая значимость данной работы определяется тем, что ее результаты могут быть использованы в курсе лекций по истории литературы стран изучаемого языка и стилистике в качестве пособия при подготовке к семинарским занятиям и при написании квалификационных работ.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Художественный образ автора в романе «Искупление» – это категория динамичная, претерпевает изменения, двигаясь по пути усложнения.
2. По нашему заключению, художественный образ автора в романе Макьюэна «Искупление» представлен на трёх основных уровнях:

жанровом (полифония литературных течений и стилей), лексическом (с преобладанием семантических полей чувств и эмоций, сферы чувства- восприятия, мистицизма, тайн и секретов), и стилистическом (с первостепенной ролью метафоры, символа, аллюзий).

3. Художественный образ автора – центральная категория постмодернистского романа и выражается в следующих компонентах

- интертекстуальность
- пародирование (само-), иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого; жанровый и стилевой синкретизм (соединение, нерасчлененность различных видов культурного творчества)
- многоуровневая организация текста
- прием игры, принцип читательского сотворчества; театральность, работа на публику, использование приема «двойного кодирования» явление «авторской маски», «смерть автора»
- неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа (принцип ризомы)

ГЛАВА 1.

1.1 Понятие художественный образ в эстетике, литературе и лингвистике.

Глава посвящена изучению и раскрытию содержания таких ключевых понятий, как «художественность», «образ», «образность», «художественный образ в литературе», «художественный текст». Рассматриваются также вопросы восприятия и интерпретации художественного текста и, в частности, основные методики анализа произведения словесно-художественного творчества.

Основной мерой ценности произведения искусства любой формы и любого жанра является художественность – сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. С художественностью связаны представления об органичности, цельности, непреднамеренности, творческой свободе, оригинальности, вкусе, чувстве меры.

Источником художественности является действительность, вторично отраженная в содержании произведения. Прекрасное в жизни переплавляется в красоту искусства, прежде всего потому, что отражение жизни в творчестве осуществляется сквозь призму идеала прекрасного, который сам обладает красотой в меру своей истинности, народности и гуманистичности. Художественность произведения искусства предполагает также органическое соответствие формы содержанию. Оно достигается талантом, мастерством и вдохновением творца. Соответствие художественной формы содержанию возможно только в том случае, если само содержание выражает идейно-эмоциональное отношение художника к действительности в ее эстетическом значении.

Представляется, что понятие художественности нельзя свести к тем или иным внешним правилам, соблюдение которых определит заранее

художественность данного произведения. Творец каждый раз как бы заново решает для себя задачу достигнуть в достаточной мере высокой степени соответствия содержания и формы своего творения, и это определяет, в конечном итоге, насколько глубоко он сумел отразить интересовавшую его область жизни с помощью силы своего воображения и таланта.

На основании сказанного под литературной художественностью мы будем понимать свойство фиктивного мира, созданного с помощью воображения и таланта художника слова, опосредованно и преобразованно передавать картину мира реального с помощью вербальных средств и представлять духовную ценность для читателя. Понятие художественности в широком смысле совпадает с понятием образности: художественное отражение жизни и есть отражение жизни в образах.

Если основным мерилом художественного содержания служит художественно освоенная характеристика жизни, то основной единицей художественной формы является образ.

Понятия образа и образности неоднозначно трактуются в современных исследованиях. Сложность изучения образности во многом объясняется сложностью и неоднозначностью самих понятий как предмета изучения различных научных областей. Понятиями «образ», «образность» оперируют, в соответствии со своей спецификой, философия, психология, эстетика, искусствоведение, литературоведение, семиотика, когнитология, лингвостилистика, дидактика и другие науки. Имеется значительное количество исследований, посвященных раскрытию содержания этих понятий. По нашим наблюдениям, существующие определения тяготеют больше то к области философии (Аристотель, Платон, Г.В.Ф.Гегель, И.Кант, А.Ф.Лосев, К.Юнг), то к области психологии и физиологии (Л.С.Выготский, А.Л.Казин, А.Н.Леонтьев, З.Фрейд), то к области семиотики и когнитологии (Г.Г.Гадамер, К.Леви-Строс, Ю.М.Лотман, В.А.Маслова). Они не менее важны в области искусствоведения и

литературоведения (А.Л.Андреев, Ю.Борев, М.Волькенштейн, И.Ф.Волков, А.И.Ефимов, Л.Н.Тимофеев, П.В.Палиевский, М.Б.Храпченко; В.И. Тюпа), и в области лингвистики (О.С.Ахманова, В.Гумбольдт, Г.О.Винокур, А.А.Потебня, И.Б.Роднянская, С.М.Мезенин; С.А.С. Шахбаз).

В онтологическом аспекте художественный образ есть факт идеального бытия, своего рода схематический объект, надстроенный над своим материальным субстратом. Художественный образ не совпадает со своей вещественной основой, хотя узнаётся в ней и через неё [Бахтин 1975: 46–47]. И всё же образ теснее сращен со своим материальным носителем, чем число и любые другие идеальные объекты точных наук. Будучи до известной степени безразличен к исходному материалу, образ использует его имманентные возможности как знаки собственного содержания; так, статуя «безразлична» к химическому составу мрамора, но не к его фактуре и оттенку.

В семиотическом аспекте художественный образ есть знак, десигнатом которого выступает ценность, а денотатом – предмет или явление. С этой точки зрения образ оказывается фактом воображаемого бытия; он всякий раз заново реализуется в воображении адресата, владеющего «ключом», культурным кодом для его опознания и уразумения [Лотман 1994: 93]. В материальной данности, «несущей» образ, собственно образосозидающими оказываются те, уже выделенные из природного ряда элементы, которые принадлежат известному, обусловленному «культурным соглашением» языку данного искусства или художественной традиции. В семиотике художественный образ рассматривается как обозначение каких-то жизненных ситуаций, событий, лиц в художественном произведении. Однако в целом художественный образ далеко не исчерпывается обозначением того, что находится в самой действительности, так как он является конкретно-чувственным воплощением особого, собственно художественного содержания –

результата творческого освоения художником реальной действительности [Лотман 1994:117]. Поэтому взгляд на художественный образ с точки зрения теории знаковых систем не учитывает главного в нем – собственной, художественно-творческой природы образа в искусстве.

В гносеологическом аспекте художественный образ есть вымысел, он ближе всего к такой разновидности познающей мысли, как допущение. Вместе с тем художественный образ – не просто формальное допущение, а допущение, даже и в случае нарочитой фантастичности внушаемое художником с максимальной чувственной убедительностью, достигающее видимости воплощения. С этим связана собственно эстетическая сторона художественного образа, сплочение, высветление и «оживление» материала силами смысловой выразительности.

В эстетическом аспекте художественный образ представляется целесообразным жизнеподобным организмом, который производит впечатление красоты именно в силу совершенного единства и конечной осмысленности своих частей. Другими словами, «жизнеподобие» художественного образа связано с его воображаемым бытием. Подтверждение этому мы находим у Г.В. Гегеля, который считал, что искусство изображает идею в форме чувственного существования или образа [Гегель 1973:12]. Так, с точки зрения эстетики художественный образ понимается, прежде всего, как категория, характеризующая особый и присущий только искусству способ субъективного моделирования и преобразования действительности.

На основе вышеприведенных точек зрения мы предлагаем следующее общее определение понятия «художественный образ» (живописный, скульптурный, музыкальный) – это основная единица художественной формы, воплощающая фрагмент художественного содержания, которое предстает в произведении искусства сенсорно-наглядно и создается с помощью выразительно-изобразительных средств.

Любой образ есть результат опосредованного и трансформированного отражения реальной действительности.

Далее понятие «художественный образ» рассматривается с литературоведческих и лингвистических позиций. Качественное своеобразие литературно-художественного образа проявляется в том, что он создается с помощью естественного человеческого языка, который является материалом для художника слова. Литературоведы и лингвисты рассматривают содержание этого понятия с разных сторон.

Для отечественных исследований по литературоведению главным фактором оказывается содержательная сторона образа и его место в структуре произведения словесно-художественного творчества; при этом для литературоведов особенно характерен подход к образу как к живому и целостному организму, в наибольшей степени способному к отражению полной истины бытия, поскольку он не только есть (как предмет) и не только значит (как знак), но есть то, что значит. Главным постулатом является мысль о том, что образ есть способ отражения действительности и представляет собой, прежде всего, картину человеческой жизни или обобщенный портрет, имеющий эстетическую ценность [Тимофеев 1976: 60; Волков 1995: 75; Тюпа 2009: 29-30]. И, хотя «художественный образ в литературе» понимается, прежде всего, как характер человека, высказывается мысль и о том, что понятие «образ в литературе» предполагает изображение всего вещного, животного и вообще предметного мира, в котором человек находится и вне которого он немислим [Тимофеев 1976:38; Бахтин 2010:36]. Художественный образ - это не простой субъект речи, чаще всего он даже не назван в структуре художественного произведения. Это - концентрированное воплощение сути произведения, объединяющее всю систему речевых структур персонажей в их соотношении с повествователем, рассказчиком или рассказчиками и через них являющееся идейно-стилистическим средоточием, фокусом целого.[Виноградов 1971:118]

Безусловным плюсом представленной в отечественных исследованиях трактовки понятия «образ» является то, что в них уточняется качественное своеобразие данного типа образа по сравнению с другими возможными (философскими, логическими, психическими и т.д.), а также что «образ» и «образность» являются ключевыми понятиями языка художественной литературы.

В англо-американских исследованиях термин «image» («образ») имеет гораздо более узкий и специальный смысл, чем в отечественном литературоведении. Вся полнота значения понятия «образ» покрывается лишь целым рядом англоязычных терминов: «symbol»; «сору»; «figure», «icon» и др. [Current Literary Terms 1980].

В отечественной лингвистической литературе «образ» и «образность» рассматриваются неотрывно друг от друга; более того, эти понятия определяются одно через другое, а главным аспектом образа является его языковая составляющая [Виноградов 1959:388-389; Винокур 1990:390; Коралова 1885:130; Мезенин 1984:5 Потебня 1976:114 и др.]. Важным для языковедов является то, что в слове претворена действительность, и писатель совершает как бы вторичное ее преобразование. В контексте литературного произведения лексическая единица, воздействуя на чувства и воображение, под влиянием контекста может приобретать художественную многозначность, не зафиксированную в словарях, которая и является основой создания художественного образа. Лишь в такой взаимосвязи возможно охватить образ как нечто целостное [Роднянская 1970:23].

К последним работам в области исследования поэтического образа относится диссертация С.А. Шахбаза [Шахбаз 2010], в котором предлагается методика анализа поэтического текста с точки зрения его образного языка. Вкладом С.А. Шахбаза в методологию анализа художественного образа считаем тот факт, что в его исследовании словесный / поэтический образ рассматривается с применением

лингвопоэтического метода, причем в данной работе показана разница между образом и тропом или фигурой речи.

В фокусе внимания языковедов находится, прежде всего, материал создания художественного образа, т.е. языковая форма, а именно изобразительно-выразительные средства, в то время как изучение предметной основы создания образа, его экстралингвистической составляющей занимает второстепенное место. По нашему мнению, это происходит не в последнюю очередь потому, что изучение художественного образа в работах филологов-языковедов ведется в основном на материале поэзии, и художественный образ рассматривается, прежде всего, как поэтический. Известно, что именно поэзия предъявляет более жесткие требования к выбору языковой формы, во многом определяющей характер поэтического словесного образа, который в поэзии является более условным, символическим, фрагментарным и обобщенным, чем в прозаическом произведении, где он представляется более полнокровным, цельным, конкретизированным и сюжетообразующим.

Итак, при анализе содержания понятия «художественный образ» в литературоведении и лингвистике становится очевидным, что в фокусе внимания литературоведов находится, в основном, содержательная сторона художественного произведения, в то время как для лингвистов при рассмотрении этой категории наиболее важной оказывается система языковых средств, т.е. форма. При этом не существует однозначной общефилологической классификации понятия «художественный образ», объединяющей точки зрения литературоведов и лингвистов. В результате такого разрыва не существует и методики анализа художественного образа, которая опиралась бы на определенную систему категорий и объединяла оба подхода. В настоящей работе делается попытка восполнить этот пробел. Мы приходим к выводу, что литературный образ – это конкретная и, в то же время, обобщенная картина бытия,

отражающая в той или иной мере мировосприятие художника слова, созданная им при помощи вербальных средств и художественно-композиционных приемов, и имеющая эстетическое значение.

1.2 Классификация образов

В художественном образе традиционно вычленяются три компонента: предметный, смысловой, т.е. сказанное и подразумеваемое, и их взаимоотношения. Исходя из этого, основными типами классификаций образов можно считать предметную (образы-детали, внешние и внутренние образы, образы характеров и обстоятельств, единичных и собирательных героев произведений); обобщенно-смысловую (индивидуальные, характерные, типические, образы-мотивы, топосы, архетипы) и структурную (автологические и металогические). Ресурсы естественного языка (вербальный субстрат), творчески используемые автором, служат не только способом отображения внеязыковой действительности, но и формой художественного образа в литературе.

Разделяя мнение об абсолютной антропоцентричности художественного образа [Есин 1998], считаем целесообразным в произведении словесно-художественного творчества при предметной классификации выделять как персонифицированные, так и неперсонифицированные образы, т.е. образы людей, животных, природы, вещей, (образы вещного / предметного мира), образы чувств и т.п. При создании образа не только тропы и фигуры речи, но и языковые единицы разных уровней (слово – словосочетание – предложение), вошедшие в узус, реализуют двойственность своей природы и выступают в преобразованном виде, являясь средством выражения не только основного содержания (фабулы), но и метасодержания (создания художественной действительности и эмоционально-эстетического воздействия на читателя).

Существует разнообразные критерии, лежащие в основе классификации образов.

Основные виды классификации художественных образов (по М. Эпштейну):

1. По предметности;
2. По смысловой обобщённости;
3. Структурная (соотношение предметного и смыслового планов).

Предметная классификация:

1. Детали – мельчайшие единицы предметного изображения в литературном произведении. Они необходимы не только для описания, но могут выполнять психологическую функцию, наполняясь даже символическим смыслом;
2. Предметные образы – организуют художественное пространство, конкретизируют смысловое и материальное бытие персонажей. Предметные детали – вещи, неразрывно связанные с человеком. Чем ближе предмет к человеку, тем больше свойств он перенимает;
3. Образы мысли и переживания. Имеют вещественно-чувственное воплощение;
4. Звуковые образы (соносфера) – образы природы, звуки, порождённые человеческой жизнью, музыкальные образы. В сатирическом произведении используются для принижения человека, но могут вызывать и сострадание. Могут обретать символический смысл. Существует звуковая проблематика. Звуковые образы могут иметь комический эффект. Пауза – звуковой образ, позволяющий раскрыть глубину подтекста;
5. Зрительные образы – цветовые образы, контурные (иллюзия пространственного объёма). Синестезия – соотношение определённых цветов с ассоциациями, вызываемыми теми или иными ощущениями;
6. Вкусовые образы – образы еды. Хлеб насущный противопоставлен духовному. Снижены темы физического насыщения;
7. Образы-запахи – природные и искусственные. Запахи природы иные, нежели в городе, но не всегда служат для эстетической функции;

8. Тактильные образы – сообщают художественному миру характерные вещественно-телесные ощущения, передают фактуру;
9. Образы-события, поступки – составляют сюжетно-фабульный уровень структуры художественного текста;
10. Образы-характеры, обстоятельства – связаны с изображением человека в литературе. Это могут быть очеловеченные образы животных, птиц, фантастических существ, наполненных человеческим смыслом. Обстоятельства определяют взаимодействие человека с окружающим миром;
11. Образ мира – раскрывает целостный взгляд писателя на действительность и человека.

Классификация по смысловой обобщённости:

1. Индивидуальные – самобытные и неповторимые. Являются плодом воображения писателя. Чаще всего встречаются у романтиков и фантастов (демон, Воланд, Квазимодо);
2. Характерные – являются обобщёнными, содержат общие черты нравов, присущие многим людям определённой эпохи;
3. Типичные – высшая степень характерности, главная цель реалистической литературы XIX века (Платон Каратаев, Печорин, Анна Каренина). В этих образах могут быть запечатлены не только исторические, но и общечеловеческие черты;
4. Образы-мотивы – устойчиво повторяющиеся в творчестве какого-либо писателя или группы писателей образы, выраженные в различных аспектах с помощью варьирования наиболее значимых элементов (метель, Прекрасная Дама). Несут символично-смысловую нагрузку.
5. Образы-топосы – обозначают общие и типичные образы, характерные для литературы целой эпохи, нации (мир – театр);
6. Образы-архетипы – первообразы, содержащие в себе наиболее устойчивые формы человеческого воображения и сознания. Введены

Карлом Юнгом, который считал, что это общечеловеческие образы, наделённые свойством вездесущности. Они передают бессознательное из поколения в поколение, пронизывают всю человеческую культуру от мифов к современности (мифологические образы). Гениальные писатели способны репродуцировать эти образы, наполняя их новым содержанием.

Архетипы по Юнгу: Тень; Трикстер – герой-обманщик; Anima (animus) – женское (мужское) начало; Ребёнок; Дух; Мать; Мировое древо; Земля (бездна); Архетипы-ситуации.

Структурная классификация образов:

1. Автологические – предметный и смысловой планы совпадают;
2. Металогические – переносное значение (тропы);
3. Аллегорические (символические) – несовпадение предметного и смыслового планов. Содержат всеобщее, многозначное, отвлечённое и значительно превышают предметный план.

Каждая классификация значима при анализе художественных произведений.

1.3 Основные признаки художественного текста

Далее в работе рассматривается понятие «художественный текст» и описываются его основные признаки. Показано, что художественный текст представляет собой частную эстетическую систему языковых средств, характеризующуюся высокой степенью целостности и структурированности. Он уникален, неповторим, и, в то же время, использует типизированные приемы построения. Это эстетический объект, в основе которого лежит творческое отражение действительности в виде вымышленных (художественных) образов. Мы полностью разделяем мнение Ю.М.Лотмана, согласно которому художественный текст можно рассматривать как текст многократно закодированный [Лотман 1994: 69-70], а также В.М. Савицкого о полиинтерпретативности художественного текста, которая, однако, имеет свои границы, обусловленные определенными рамками содержательного инварианта [Савицкий 1991:3-4].

И.Р. Гальперин отмечает, что к решению вопроса о статусе текста можно подойти по-разному. “С точки зрения дихотомии языка и речи, т.е. рассмотрения языка в парадигматическом и синтагматическом планах, необходимо признать, что текст не является уровнем языка. С другой стороны, некоторые параметры текста дают основания для экстраполяции структуры уровней с оси парадигматики на ось синтагматики. К таким параметрам, прежде всего, относится вычленение единиц – конституентов, определение категорий текста, семантический аспект, без которого, как известно, не обходится анализ любого уровня, но не языка, а речи” [Гальперин 1981:3]. И.Р. Гальперин так определяет текст: ”Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых

единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку” [Гальперин 1981:18]. Уточнение определения текста идет и по пути выявления присущих ему признаков или категорий. В качестве таких основных признаков И.Р. Гальперин выделяет следующие: информативность, когезия (сцепление), континуум (логическая последовательность), основанная на темпоральной и/или пространственной взаимосвязи отдельных сообщений членимость, автосемантия (относительная самостоятельность, независимость фрагментов текста), ретроспекция, проспекция, модальность, интеграция, завершенность [Гальперин 1981:11].

Для полного понимания глубинной информации, заложенной в произведении, и адекватного декодирования индивидуально-авторского замысла читателю необходимо обладать определенными фоновыми знаниями и общефилологической эрудицией. Совокупность знаний историко-культурного плана носит название «(глобальный) вертикальный контекст» и помогает прочесть художественный текст «между строк» [Гюббенет 1981]. Однако при анализе художественного текста необходимо, прежде всего, обратить внимание на языковые средства, служащие не только способом отображения внеязыковой действительности, но и формой создания художественных образов. Те дополнительные коннотации и ассоциации, т.е. «приращения смыслов», которые языковые средства регулярно приобретают, функционируя в тексте, определяются как их семантикой, так и их связями друг с другом. Они обуславливают многомерность и выразительность порождаемых образов, также организованных в композиционном отношении.

Изображаемый мир произведения словесно-художественного творчества служит источником образных средств, под которыми, прежде всего, понимаются тропы и фигуры речи, однако в художественном тексте даже слова и словосочетания нейтральной семантики «обрастают»

дополнительными коннотациями и ассоциациями и служат способом нового художественного выражения. Не в последнюю очередь этому способствуют и морфосинтаксические средства, которые усиливают смысловую целостность, полифонию и эстетическую ценность художественного текста.

На основании анализа теоретического материала мы предлагаем собственную трактовку понятия «художественный текст», под которым понимаем текст, допускающий некоторое множество интерпретаций, построенный по законам ассоциативно-образного мышления, основной функцией которого является моделирование (опосредованная передача) действительности, созданной с помощью художественных образов, и оказание эмоционально-эстетического воздействия на читателя.

На наш взгляд, основными характеристиками художественного текста являются: сочетание отражения объективного мира и индивидуально-авторского замысла (наличие предметно-логической и эстетической информации); разнообразие собственно языковых и образных средств, передающих замысел автора и реализующих функцию эмоционально-эстетического воздействия на читателя; многоплановость структуры и композиции; полифоничность и подтекст, порождающие множественность интерпретаций; антропоцентричность (смысловыми центрами структуры произведения выступают автор – персонаж – читатель); субъективно-объективная обусловленность структуры текста авторским замыслом и закономерностями жанра.

Для разработки методологии глубокого, по-настоящему филологического исследования художественного текста, по-нашему мнению, главным принципом становится тезис о единстве двух аспектов филологии – литературоведения (как науки о художественной литературе) и лингвистики (как науки о языке). Однако в исследованиях А.А.Потебни, Л.В.Щербы, В.В.Виноградова, В.М.Жирмунского, А.В.Чичерина плодотворно совмещены оба подхода.

1.4 Лингвопоэтический метод, лингвопоэтика и лингвостилистика

На стыке лингвистической и литературоведческой стилистик возник новый раздел филологии – лингвопоэтика, предметом которой является «совокупность использованных в художественном произведении языковых средств, при помощи которых писатель обеспечивает эстетическое воздействие, необходимое ему для воплощения его идейно-художественного замысла» [Задорнова 1992: 20].

Лингвопоэтический подход позволяет вывести анализ текста художественного произведения на качественно новый уровень, на котором текст рассматривается как целостное и неповторимое произведение словесно-художественного творчества. Лингвопоэтика объясняет, какими языковыми средствами и приемами эксплицируются смыслы в художественном тексте и оказывается эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. При таком анализе непременно должны быть учтены сюжетно-композиционные характеристики произведения и актуализированные в нем данные вертикального контекста. Объем привлекаемой затекстовой информации определяется как интенцией текста, так и интенцией интерпретатора. Лингвопоэтический метод анализа текста носит «челночный» характер, поскольку исследователь движется от содержания к форме, а от нее снова к содержанию.

Художественная литература требует детального и серьезного лингвостилистического анализа; без него не может обойтись ни один из функциональных стилей языка. Но для произведения словесно-художественного творчества, которое принципиально отличается от текстов других функциональных стилей своей эстетической ценностью и полиинтерпретативностью, должны быть разработаны специальные методы, не распространяющиеся на другие функциональные стили.

Необходимость комплексного рассмотрения природы произведения словесно-художественного творчества, преодолевающего поаспектное, поуровневое его изучение, является сейчас особенно актуальной.

Стратегии глубокого филологического чтения художественного текста последовательно разрабатывались в трудах таких выдающихся отечественных филологов, как О.С. Ахманова, В.А. Кухаренко, А.И. Домашнев [Akhmanova 1970, 1972; Кухаренко 1979; Домашнев 1989] и продолжают развиваться в работах таких известных российских языковедов, как И.В. Арнольд, И.В. Гюббенет, В.Я. Задорнова, Т.Б. Назарова, А.А. Липгарт [Арнольд 1973, 2002; Гюббенет 1991; Задорнова 1992; Назарова 2003; 2010; Липгарт 2006].

Разделяя мнение В.Я. Задорновой, А.А. Липгарта и Т.Б. Назаровой, мы считаем, что лингвостилистика не в состоянии по характеру своих приемов, задач и методов привести к пониманию и осознанию словесно-художественного произведения как воплощения единого, целостного замысла. В произведении художественной литературы недостаточно понять содержание, необходимо рассмотреть сложное взаимоотношение словесно-речевой структуры и композиционно-художественной организации произведения. Для этого необходимо выйти на иной уровень, применить лингвопоэтический анализ, который рассматривает способы использования метасемиотических свойств языковых единиц в рамках произведения словесно-художественного творчества, их роль в отражении авторского намерения и идейного содержания.

В отличие от лингвостилистического анализа, которому может быть подвергнут любой отрывок из любого текста, лингвопоэтический разбор можно начинать только тогда, когда прочитано и прочувствовано все произведение целиком. От исследователя требуется проникновение в идейный замысел писателя, знакомство с его мировоззрением и эстетической позицией, способом художественного мышления,

отношением к культурно-филологической традиции [Akhmanova, Zadornova 1977].

Цель лингвопоэтического анализа «состоит в том, чтобы определить, как та или иная единица языка (слово – словосочетание – грамматическая форма – синтаксическая конструкция) включаются автором в процесс словесно-художественного творчества, каким образом то или иное своеобразное сочетание языковых средств приводит к созданию эстетического эффекта» [Задорнова 1992: 20]. Несомненной заслугой В.Я. Задорновой является разработка метода трехуровневого анализа, который предполагает рассмотрение языкового материала на семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом уровнях [Задорнова, 1984: 8-9].

В работах Т.Б. Назаровой вопросы филологического чтения и понимания художественной литературы получили освещение в новом ракурсе, а именно с точки зрения целесообразности применения семиотического метода к изучению произведения словесно-художественного творчества в единстве словесной ткани и того семантико-стилистического, идейно-художественного содержания, ради которого оно создавалось творческим воображением писателя [Назарова 1994; 2003; 2010:188-189]. При этом семиотический метод рассматривается Т.Б. Назаровой в контексте лингвопоэтического анализа.

Лингвопоэтический метод получил дальнейшее развитие в трудах А.А. Липгарта, который поставил вопрос о возможности использования лингвопоэтического анализа как в синхроническом, так и диахроническом плане, а также о стилистической неоднородности художественных текстов и о том, какие произведения словесно-художественного творчества могут быть подвергнуты лингвопоэтическому исследованию [Липгарт 2006: 64-74]. По мнению автора те художественные тексты, язык которых не изобилует тропами, фигурами речи, и собственно экспрессивными средствами языка, нецелесообразно подвергать этому методу анализа, т.к.

он даст нулевой результат. Мы же разделяем точку ученых, в работах которых высказывается мысль о том, что, хотя тропы и фигуры речи играют огромную роль в создании художественного мира произведения, практически любая единица языка в составе целого может получить образное «приращение смысла». Выступая как тропы, обыкновенные слова могут приобрести большую выразительную силу. Филологический анализ текста поэтому не должен сводиться к регистрации тропов и фигур речи. Предпочтение тропам или отказ от них еще не дают основания говорить о степени мастерства автора. Высокохудожественной может быть и автологическая речь, т.е. речь, в которой тропы отсутствуют, и которая противопоставляется металогической речи, т. е. оснащенной тропами. [Николина 2003: 75; Голуб 2003:131]. Подтверждение этому можно найти, читая, например, произведения Э.Хемингуэя или Я. Кавабата, эстетическая ценность которых является общепризнанным фактом, несмотря на лапидарность и кажущуюся «сухость» и фактографичность языка этих авторов. Таким образом, мы считаем, что, лингвопоэтический анализ может быть применен для исследования художественного текста, отличительной особенностью языка которого будет автологичность повествования.

Несмотря на то, что материалом для лингвопоэтических исследований, в большинстве случаев традиционно служат художественные тексты (как прозаические, так и поэтические), отличающиеся разнообразием авторского использования стилистических приемов и дающие читателю насладиться художественным содержанием и языковыми способами его выражения, в орбиту лингвопоэтического изучения успешно вовлекаются и тексты постмодернистской литературы, в частности, произведения Д. Джойса [Никитина, 2003] и русской прозы постмодерна [Бабенко 2006].

В последнее время элементы методики лингвопоэтического анализа, который до сих пор использовался только в исследованиях

художественных текстов, применяются к языку других функциональных стилей в частности, рекламы [Морозов 2001], а также при анализе лингвофилософских и публицистических текстов, как, например, в докторской диссертации А.А. Серебрякова, где, наряду с художественными текстами Г.фон Клейста, в качестве материала использовались тексты немецких грамматик XVIII века также лингвофилософских и публицистических работ Г.В. Лейбница, Х. Вольфа, Ю. Мёзера и других немецких авторов [Серебряков 2010].

По нашему мнению, указанные тенденции в развитии лингвопоэтики свидетельствуют не о размывании границ данной области филологии, но, наоборот, о ее дальнейшем успешном развитии. В работе предпринята попытка лингвопоэтического анализа текста современного английского автора, написанного в стиле постмодернизма. Такой анализ включает в себя содержательные и формальные моменты, которые выступают в диалектическом единстве и направлены к общей цели. Это анализ, который постоянно имеет в виду также и синтез. За анализируемыми деталями создания образа необходимо ясно представлять общую идею, понимать смысл данного произведения, природу, сущность и задачи художественной литературы в целом.

1.5 Герменевтический, сопоставительные методы и метод тематического расслоения текста.

Герменевтический метод. О правомерности применения множественных методов исследования гласит современная литературоведческая наука **герменевтика** – философско-эстетическая теория интерпретации текста и наука о понимании смысла произведения. Функция интерпретации состоит в том, чтобы научить, как следует понимать произведение искусства согласно его абсолютной художественной ценности. Герменевтика берёт начало в древности, а именно в приёмах истолкования Библии и древнейших текстов культуры. Ведущие теоретики герменевтики – немецкие ученые XVIII-XIX вв. Ф.Д.Э. Шлейермахер и В. Дильтей. Современную герменевтику как науку развили немецкий учёный Х.Г. Гадамер и амер. ученый Э.Д. Хирш (E. Hirsch) [8], [36]. Ведущие принципы герменевтики таковы:

- **принцип диалогичности:** духовная жизнь, сосредоточенная в произведении, определяется узлами, связывающими автора и нас, интерпретаторов, с традицией;
- **принцип эмоциональности:** интерпретация невозможна без умения чувствовать эстетическое наслаждение от общения с явлением литературы;
- **контекстуальный и культурологический принцип:** освоение «жизни духа» происходит за счет погруженности в определенную культурно-историческую традицию, без чего невозможна интерпретация;
- **принцип избирательности:** герменевтический опыт, учитывая традицию, также принимает во внимание историческую дистанцию, разделяющую писателя и читателя (интерпретатора);
- **принцип целостности:** при постижении произведения создается связь между пониманием его частей через целое и целого – через понимание частей. Такую связь Дильтей назвал герменевтическим кругом;

- **принцип вариативности:** герменевтический круг в своей поступательности и преемственности свидетельствует о возможности множественных интерпретаций одного и того же произведения;
- **принцип личного подхода и толерантности:** интерпретатор обязан признавать авторитетность автора произведения, а также исходить из собственных этических и эстетических принципов, но быть свободным в выборе цели, контекста, условностей теоретического языка интерпретации;
- **принцип единства формы и содержания:** анализ произведения завершается не поиском общности между формой и содержанием, а установлением личностного взаимопонимания между литературным произведением и читателем

Таким образом, художественное произведение является фактом культуры, при интерпретации необходимо реконструировать место произведения в духовной истории человечества. Метод учитывает как субъективную индивидуальность интерпретатора, так и объективную ситуацию времени написания, влияния традиций и культурного контекста, что в целом даёт возможность постоянно обновляемого, но адекватного восприятия текста.

Компаративистика, или Сопоставительный метод.

Компаративистика, или Сопоставительный метод в литературоведении — метод, научно утвердившийся во второй половине XIX в. и направленный на сопоставление двух или более литературных произведений, а также литературных структур (направлений, течений, школ), созданных в разных языковых культурах. По сути – это поиск универсальных проявлений во всех анализируемых литературах и анализ их исторических модификаций. Толчок развитию метода дан немецким историком И.Г. Гердером и поэтом И.-В. Гете. Основателем теории сравнительного литературоведения был немецкий учёный Т. Бенфей, который при изучении «Панчатантры» доказал наличие миграций сюжетов (то есть, заимствований) между разными, даже отдалёнными,

национальными литературами. В российском литературоведении сравнительный метод связан с именем А.Н. Веселовского и разработанной им исторической поэтикой, которую учёный со временем расширил до параметров всемирно-исторических исследований.

Компаративистика опирается на два типа сопоставлений. Это историко-генетический (или контактно-генетический) подход, когда общность явлений объясняется общностью происхождения, а также сравнительно-типологический подход, когда общность объясняется поздними сближениями или общими социально-историческими условиями развития. Это проявляется в «вечных темах» и «вечных героях», общих жанрах, сходных литературных направлениях и течениях, стилевых приёмах и т.д.

Компаративистика также изучает проблемы перевода, поэтому помогает разобраться в национальных и интернациональных явлениях в литературе, в процессах глобализации и регионализации в современной культуре.

Базисными являются такие положения метода:

- литературные сопоставления возможны как в синхронии (в ситуации единовременности), так и в диахронии (разновременности);
- в основе всякого сопоставления лежит механизм сходства и различия «своего» и «чужого»;
- сравнение может иметь генетические принципы, то есть общность происхождения;
- в основание могут быть положены историко-типологические принципы, то есть общие закономерности, совпадения социального, литературного развития, а не общность происхождения («стадиальные параллели», по В.Н. Жирмунскому);
- литературные явления полигенетичны, то есть часто восходят ко множеству разных источников;

- компаративистика позволяет делать выводы о повторяемости явлений (то есть, о закономерностях литературы), что способствует выстраиванию «рядов культуры» (А.Н. Веселовский);
- в сопоставлении сюжетов «неделимой единицей сюжета» выступает мотив;
- в сопоставлении образов единицей выступает «группа ассоциаций», а также процессы адаптации, аллюзии;
- благодаря явлению суггестии (образного восприятия, выстраивающего новое содержание) возможно исследование восприятия текста в рамках иноязычного культурного контекста, что получило название «имагологии», например, имагология проявилась в темах «Восприятие американского мира в русской литературе», или «Романы Ф. Достоевского в восприятии французского читателя», и т.п.;
- в компаративистике задействованы прямые и обратные литературные связи (воздействие-восприятие-воздействие), чему способствует понятие «подготовленной воспринимающей среды»;
- метод включает изучение влияния разных видов искусства (живописи, музыки, кино и др.) на литературу;
- могут предприниматься тематологические исследования, объясняющие типологические сходства и различия («вечные» темы и образы; национально-освободительные движения, христианские искания и др.);
- при сопоставлении важно учитывать проблемы периодизации и иноязычный культурный опыт, «синтез со временем», по А.Н. Веселовскому.

Разновидность компаративистики – сравнительно-сопоставительный метод, который нацелен не столько на обнаружение сходства, сколько на обнаружение различия в совпадающих, на первый взгляд, явлениях литературы. Использование в современной компаративистике

постмодернистских представлений об интертекстуальности снимает остроту проблемы генетических и историко-типологических сближений.

Метод тематического расслоения текста. (the method of slicing and splicing), предложенный на кафедре английского языкознания МГУ. Он был апробирован в диссертациях А.К.Жунисбаевой, Е.Б.Борисовой и др. [Жунисбаева 1988; Борисова 1989]. Этот метод подходит для работы с произведениями большого объема, когда трудно проанализировать все произведение целиком. Он включает в себя несколько этапов. Первый, предварительный этап заключается в выборе отрывков, однородных по тематическому содержанию (это могут быть авторские описания пейзажа философские размышления и т.д.) (slicing).

Второй этап состоит в том, чтобы полученный материал, который группируется в идее последовательных отрезков текста и снабжается при необходимости комментариями, «связками», приобрел вид законченного текста (splicing). На третьем этапе полученные тексты подвергаются лингвостилистическому, а затем лингвопоэтическому анализу.

Разработка метода "тематического расслоения" текста преследовала сугубо практические цели: найти какие-то отправные точки при обучении студентов чтению и пониманию литературных произведений. Однако такое более или менее очевидное расслоение текста, несмотря на всю его необходимость, не является достаточным. Требуется найти такой способ членения текста, который был бы обусловлен идейно-художественным содержанием и той системой художественных образов, с помощью которой раскрывается это содержание. Поэтому вопрос о выделении эстетически значимых частей литературно-художественного произведения по-прежнему остается открытым. Как известно, постижение эстетической организации художественных произведений достигается поэтапно. На кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ была предложена методика, основанная на двух подходах (или двух видах анализа): лингвостилистическом и лингвопоэтическом. Между

лингвостилистическим и лингвопоэтическим анализом существует принципиальное различие. Лингвостилистический анализ является лишь первым, предварительным этапом исследования художественного текста, позволяющим рассматривать литературное произведение наряду с другими произведениями речи. Этот вид анализа предполагает изучение конкретного языкового материала на трех уровнях:

семантическом, метасемиотическом и метаметасемиотическом. [Задорнова 1984: 8-9]. В отличие от лингвостилистического анализа лингвопоэтическое изучение художественного текста направлено не столько на выявление в нем определенных стилистических приемов или языковых средств, сколько на выяснение их способности оказывать эмоционально-эстетическое воздействие на читателя. При этом учитывается «вертикальный контекст» [Гюббенет 1981] творчества писателя, т.е. мировоззрение и эстетические взгляды автора, его поэтика и методы художественного изображения действительности.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ I

На основании сопоставления различных определений ХО, которые мы находим у А.С.Шахбаза, В.В. Виноградова, В.Ф.Гегеля, И.Р. Гальперина, мы можем выделить основные черты ХО

1.ХО-это обобщенный способ отражения действительности и представляет собой схематический объект, надстроенный над материальным.

2. ХО имеет двоякую природу. С одной стороны ХО –вымысел, допущение. С другой стороны он обладает максимально чувственной убедительностью

3.ХО несёт в себе смысловую выразительность, являясь абстрактной моделью предмета или явления реального мира, с помощью, которой автор выделяет наиболее значимые черты данного предмета или явления. Более того благодаря своей ассоциативной природе ХО обладает суггестивностью и может создавать подтекст.

4. ХО многозначен и вместе с тем представляет собой целостное восприятие описанного явления либо предмета окружающего мира.

5. ХО является отражением общекультурных и национальных художественных традиций

В связи со сложностью и многогранностью явлением ХО для его анализа и описания необходим синтез методов герменевтического, сопоставительного и метода тематического расслоения текста и наш взгляд наиболее эффективными методами будут герменевтический и метод тематического расслоения текста.

2.1 Жанровое своеобразие литературы постмодернизма.

Последней культурной эпохой является постмодернизм, который является направлением в искусстве, пришедшим в 50-е гг. прошлого века на смену модернизму. Постмодернизм возникает одновременно в нескольких развитых странах Америки и Европы и представляет собой художественное течение, являющееся, с одной стороны, продолжением модернизма, а с другой – его преодолением.

Постмодернистское искусство гордится своей разношерстностью. По словам Умберто Эко, «постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведёт к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [Эко 2007: 77-78].

Герой эпохи постмодерна - человек постинтеллектуального и строго рационализованного общества потребления, борющийся за свои потребительские права путем осмысления всего вокруг, даже того, что осмыслению не поддается. Оружие постмодернистского героя - его разум, с помощью которого человек предьявляет свои права на весь мир и диктует свою волю природе, истории, стихиям и даже Богу [<http://www.russ.ru/layout/set/print/pole/K-tipologii-postmodernistskogo-syuzheta>].

Модернистский герой, отправляясь на поиски своего "я", по ходу творит собственный мир. Постмодернистскому герою - человеку массового общества - собственный мир не нужен, он довольствуется окружающим миром, который он купил, получил по наследству, присвоил по праву того, что он человек, воспитанный в духе либеральной демократии.

Основными чертами поэтики постмодернизма является интертекстуальность (создание своего текста из чужих); коллаж и монтаж («склеивание» разнородных фрагментов); использование аллюзий; тяготение к прозе усложненной формы, в частности, со свободной

композицией; бриколаж (косвенное достижения авторского замысла); насыщение текста иронии.

Постмодернизм развивается в жанрах фантастической притчи, романа-исповеди, антиутопии, рассказы, мифологической повести, социально-философского и социально-психологического романа и др.

Во второй половине XX в. активизируется жанр научной фантастики, который в своих лучших образцах сочетается с прогностикой (прогнозами на будущее) и антиутопией.

Самыми влиятельными писателями-постмодернистами признают Умберто Эко, Дона Делилло, Джулиана Барнса, Уильяма Гибсона, Вл.Набокова, Джона Фаулза, Милорада Павича, Тома Стоппарда [<http://zarlitra.in.ua/74-3.html>].

Характерные черты постмодернизма:

- интертекстуальность
- пародирование (само-), иронизирование, переосмысление элементов культуры прошлого
- многоуровневая организация текста
- прием игры, принцип читательского сотворчества
- неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков, фрагментарность и принцип монтажа (принцип ризомы)
- жанровый и стилевой синкретизм (соединение, нерасчлененность различных видов культурного творчества)

2.2 Й. Макьюэн и его роман “Atonement”

Одним из наиболее ярких представителей постмодернизма в современной английской литературе является **Йэн Макьюэн** (полное имя — Йэн Рассел Макьюэн) – на сегодняшний день один из самых известных английских писателей современности. Родился 21 июня 1948. В своих книгах автор поднимает большой круг тем – вторжение иррационального в обыденную жизнь, проблемы социума, вопросы сексуального самоопределения, различные аспекты любви. Романы сочетают как элементы триллера, так и неторопливую прозу в английских традициях. Географически, события в романах, как правило, ограничены Европой. Наиболее им почитаемые писатели — Шекспир, Кафка, Апдайк и американский биолог Э.О. Уилсон. В нескольких интервью Макьюэн повторяет, что самое ценное для него в литературе и писательстве — это возможность войти в мир другого человека, возможность почувствовать то, что чувствует другой.

Первая история, которую Макьюэн написал и передал Брэдбери, был «Разговор с кулинаром», болезненная история о человеке, который жил в шкафу. Макьюэн объяснял кризис неуверенности в себе для того, чтобы разжечь такие необычные творческие огни, «Я был невидим для себя в подростковом возрасте», - сказал он журналисту Фил Дауст в интервью, которое появилось в лондонской газете «Гардиан» несколько лет спустя. «В моих рассказах многих ужасало то, что я боялся не делать полноценных или богатых эмоциональных отношений».

Затем последовал ряд других коротких рассказов, которые были собраны во второй том «В промежутках между листами» в 1978 году. “The Cement Garden”, был опубликован в 1978 году и послужил дальнейшему укреплению его репутации как литературного индивидуалиста. История касалась четырех детей-сирот. В 1981 году появился его второй роман «Уют посторонних». Его сюжет касался пары, отдыхающей в Венеции,

которая связана с таинственным экспатриантом, который ведет их в опасную садомазохистскую игру. Десять лет спустя роман был адаптирован для фильма драматургом Гарольдом Пинтером, а Пол Шредер руководил съемочной группой, в которую вошли Руперт Эверетт, Кристофер Уокен и Хелен Миррен

“Искупление”, восьмой роман Макьюэна, также был включен в список для Букера в 2001 году, и было воспринят как тур-де-сила по обе стороны Атлантики. Он взял «британский роман в двадцать первом веке», заявил Джефф Дайер в «Гардиан» в 2001 году. История начинается в летний день в 1935 году в усадьбе Суррей, где собрались члены семьи Таллис. Леон, старший сын и молодой лондонский банкир приезжает со своим богатым другом; Сесилия, старшая дочь Таллиса, выпускница Кембриджского университета, также как и Робби, чья мать является давней домоправительницей в поместье Таллис. В романе упоминаются двоюродные братья пятнадцатилетней Лолы, и ее близкие по дому братья-близнецы. Робби борется со своей растущей тягой к Сесилии. Он пишет письмо, которое завершается доброй строчкой, но решает переписать ее. Он случайно посылает первое письмо через свою тринадцатилетнюю сестру Бриони, которая его читает, а затем, когда на Лолу совершенно нападение поздним вечером, она утверждает, что преступником является Робби. Лола обвиняет Робби. Он осужден и заключен в тюрьму.

Следующий раздел книги переносит читателя на пять лет вперед во Вторую мировую войну, когда Робби освобожден из тюрьмы, но теперь он служит в армии, и участвует в битве за Дюнкерк. Бриони работает медсестрой в Лондоне, Искупление развивается с серией роковых союзов и последствий, имеющих счастливую развязку. Однако в заключительной части романа читатель узнает, что Бриони намеренно выдумала счастливый конец истории, чтобы стать признанным писателем и искупить свою вину. Все это время её преследует чувство вины за этот инцидент 1935 года. На самом деле главные герои так и не встретились и развязка

романа Макьюэна весьма трагична. Когда она была молодой медсестрой, снимающей повязки с пострадавших от войны лиц, она поняла, «что человек, среди прочего, является материальным, легко разорванным, нелегко исправимым», - говорится в романе.

Искупление вызвало восторженные отзывы. Бойд Тонкин (Boyd Tonkin), пишущий в Independent, назвал его «великолепным романом, сформировавшимся и преисполненным удивительной уверенностью и красноречием, а также поиском ошибки, стыда и возмещения, как любой в современной фикации». Критик-фантаст из Нью-Йорка Джон Апдайк заметил, что предыдущие «романы Макьюэна были короткими, умными и мрачными», и назвали «Искупление» красивой и величественной вымышленной панорамой».

Искупление (2001), однако, представляет собой более сложную и амбициозную работу. С огромным энтузиазмом это звучит в новом масштабе, узнаваемо Макьюэном в хорошо продуманной прозе и тонкой артикуляцией характера, холодной точностью нравственного нюанса, адепта и удивительных эффектов сюжета, а также откровением в новом и мощном смысле Истории, картины индивидуальных жизней и действий в разгаре великих событий - в данном случае войны 1939-1945 годов. Повествовательный голос сам по себе является удивительным достижением: мы читаем слова пожилого романиста, в 1990 году, написав перспективу своего собственного молодого человека в 1935 году, а затем в 1940 году. Ее история зависит от критической ошибки восприятия, которая, возможно, была Актом злобы, с которым она эффективно разрушает гармонию детства. Искупление, вынесенное в название книги, становится целью ее жизни, и ее текстом, поскольку она изо всех сил пытается каким-то образом компенсировать тот безвозвратный ущерб, который она причинила. Двусмысленность книги ставит под сомнение саму возможность достижения такой благодати и выражает тревожное

осознание сложностей ответственности за написанное и созданное ею, как писателем, так и за поступки, совершенные в жизни.

2.3 Художественный образ автора в постмодернистском романе “Искупление”

На первый взгляд роман имеет простую структуру из трех основных частей и более короткой четвертой части. Каждый из этих разделов представляют различные стили повествования, которые подчеркивают роль Бриони как автора. Она не только пытается искупить свой грех, но и устанавливает контроль над людьми в ее жизни, превращая их в литературные персонажи. Литература для главной героини является средством манипуляции человеческими судьбами. Здесь прослеживается идея фарса, которая является одной из основных черт постмодернистского дискурса. В произведении мы видим много примеров интертекстуальности! Пример

Автор постмодернистского текста широко опирается на явление интертекстуальности. Его произведения – это коллаж всевозможных уже высказанных мыслей и созданных образов. -интертекстуальность как сопричастие в одном тексте двух или более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.) Начало произведения содержит в себе цитату из произведения Джейн Остин “Dear Miss Morland, consider the dreadful nature of the suspicions you have entertained. What have you been judging from? Remember the country and the age in which we live. Remember that we are English: that we are Christians. Consult your own understanding, your own sense of the probable, your own observation of what is passing around you. Does our education prepare us for such atrocities? Do our laws connive at them? Could they be perpetrated without being known in a country like this, where social and literary intercourse is on such a footing, where every man is surrounded by a neighbourhood of voluntary spies, and where roads and newspapers lay everything open? Dearest Miss Morland, what ideas have you been admitting?” They had reached the end of the gallery; and with tears of

shame she ran off to her own room. Jane Austen, *Northanger Abbey*.”
[Макьюэн 2007: 3].

Возможно, эта содержательная интертекстуальная ссылка служит руководством для читателя. Джейн Остин в своём романе *Northanger Abbey* с первых строк настраивает своего читателя, как пародию на готический роман, как основной жанр повествования, а затем ведущим жанром становится реалистичный роман, таким образом, читатель оказывается в ловушке своих ожиданий и чувствует себя растерянным. Роман приобретает игровую, непредсказуемую основу. Йен Макьюэн так же играет с читателем, опираясь на его непосредственные и наивные ожидания. Искупление также имеет некоторые другие смысловые и структурные связи с данным романом Джейн Остин. В первой части романа мы видим связь произведений Бриони с мотивами *Northanger Abbey*. как и главная героиня романа Jane Austen, Бриони проживает в сельской местности, загородном доме, и является членом среднего класса.

Позже автор описывает мелодраму «Испытания Арабеллы», сочиненную самой Бриони. это аллюзия к роману “Clarissa” Samuel Richardson. Главная героиня в мелодраме Брионии носит имя Арабелла. Это имя сестры Клариссы. Выбор имени в драме не случаен и имеет художественную ценность. Это конечно напомнит читателю роман “Clarissa” и сентиментальный образ героини.

“This is the tale of spontaneous Arabella
Who ran off with an extrinsic fellow.
It grieved her parents to see their firstborn
Evanesce from her home to go to Eastbourne
Without permission” [Макьюэн 2007: 16]

Автор иронизирует над Бриони, маленькой девочкой амбициозно задумавшей написать серьезную самостоятельную мелодраму,

противопоставляя ей серьезное произведение С.Ричардсона, которое является одним из самых объемных произведений на английском языке.

Фактически, Макьюэн упомянет этот роман через описание жизни Сесилии после школы. Когда Сесилия заканчивает Кембридж, она остается дома и читает Клариссу, чтобы развлечь себя. Главный персонаж Кларисса изнасилована, что предполагает параллель с Лолой и её так же, как Сесилию предают члены её семьи.

“Cecilia knew she could not go on wasting her days in the stews of her untidied room, lying on her bed in a haze of smoke, chin propped on her hand, pins and needles spreading up through her arm as she read her way through Richardson’s *Clarissa* [Макьюэн 2007: 21].

“Когда Робби размышляет о своей жизни в тюрьме, он показывает, как Сесилия и он общались с друг другом минуя цензуру тюрьмы. Они пишут секретные коды, которые основаны на книгах и цифрах литературы. Робби сравнивает себя и Сесилию с литературными фигурами, которые он использовал в письме, такими как Тристан и Изольда, Тройл и Крисейд, Венера и Адонис, герцог Орсино и Оливия и т. Д., Среди которых только Эмма и Джордж Найтли из «Эммы» Джейн Остин имеют счастливый конец. В отчаянии он даже делает ссылку на Прометея, прикованного к скале, страдающего от жизни там.“So they wrote about literature, and used characters as codes. At Cambridge, they had passed each other by in the street. All those books, those happy or tragic couples they had never met to discuss! Tristan and Isolde, the Duke Orsino and Olivia (and Malvolio too), Troilus and Criseyde, Mr. Knightley and Emma, Venus and Adonis. Turner and Tallis. Once, in despair, he referred to Prometheus, chained to a rock, his liver devoured daily by a vulture “ [Макьюэн 2007: 204] . Можно с уверенностью сделать вывод, что применение интертекстуальности делает романы Макьюэна более эстетическими и постмодернистскими элементами.

Весь текст пронизан авторской иронией. Автор иронически относится к главной героине, к идее классовости общества, к возможности гармоничных отношений между людьми. В примере, приведённом далее, ирония направлена на высокопарную, вычурную, чрезмерно интеллектуальную манеру письма, которую Бриони пытается в себе культивировать.

The long afternoons she spent browsing through dictionary and thesaurus made for constructions that were inept, but hauntingly so: the coins a villain concealed in his pocket were “**esoteric**,” a hoodlum caught stealing a car wept in “**shameless auto-exculpation**,” the heroine on her thoroughbred stallion made a “**cursor**” journey through the night, the king’s furrowed brow was the “**hieroglyph**” of his displeasure [Макьюэн 2007: 6].

Наиболее очевидная или наиболее легко обнаруживаемая ирония проявляется в отрывках с прямой речью, особенно в диалогах, аргументах или комментариях. В некоторых случаях такая ирония вербальна и явно выражена, так, что читатель может даже вообразить интонацию голоса. Ниже приведен пример диалога Сесилии с Бриони в третьей части романа, когда Брионии приезжает в гости к своей сестре, чтобы извиниться за то, что она сделала пять лет назад .

[Briony:] “‘What I did was terrible. I don’t expect you to forgive me.’
[Cecilia:] ‘Don’t worry about that,’ she said soothingly, and in the second or two during which she drew deeply on her cigarette, Briony flinched as her hopes lifted unreal. ‘Don’t worry,’ her sister resumed. ‘I won’t ever forgive you.’
[Макьюэн 2007: 337]. Ответ Сесилии «Не волнуйся» ироничен, так как в следующем предложении она сама себе противоречит, что выражается через приём оксюморон. Контекст в основе которого читатель может определить иронию, - это знание выражения «не волнуйся», его значение и каноническое использование, предполагает, что обычно значит комфорт или утешение для адресата. Таким образом, контекст демонстрируется для читательского понимания семантики и коммуникативных способностей.

Более того, поскольку читатель, вероятно, более того зная это выражение по собственному опыту, это также играет роль контекста. В отношении к текстовым маркерам, в этом случае этот маркер будет представлять противоречие между тем, что говорится и что следует, несмотря на ожидания читателя. Кроме того, функция иронии, используемая в этом случае является отражением состояния ума иронизирующего человека и его отношением к адресату. Это горечь, возникающая в результате того, что сделала Бриони с Сесилией и ее любовником Робби: результатом её интриг стало их прощание.

Другой пример явной узнаваемой словесной иронии можно найти в последней части романа. Этот параграф иллюстрирует отношение Бриони к Лоле, выходящей замуж за Маршалла: *Poor vain and vulnerable Lola with the pearl-studded choker and the rosewater scent, who longed to throw off the last restraints of childhood, who saved herself from humiliation by falling in love, or persuading herself she had, and who could not believe her luck when Briony insisted on doing the talking and blaming. And what luck that was for Lola — barely more than a child, prised open and taken — to marry her rapist*[Макьюэн 2007: 324]. Важной информацией, необходимой для полного понимания, заключается в том, что Бриони знает, хотя читатель еще не понимает, как она узнала, что Лолу не изнасиловали, а она тайно встречалась с Маршаллом, хотя ей было всего пятнадцать лет. Для Лолы обвинение Бриони в адрес Робби было очень удобным. Поэтому, когда Бриону в 1999 году размышляет над своей историей жизни, особенно о лете 1935 года и тех годах, которые прошли с того времени, она иронично говорит: «Какое счастье, что Лола вышла замуж за насильника». Ирония здесь заключается в том, что женщина обычно не выходит замуж за человека, который ее изнасиловал, и более того, не называет это удачей. Таким образом, ироничный контекст создается общим социальным опытом и уверенностью, что читатель прочёл предыдущие 3 части. В этом случае текстовым маркером будет служить контраст в неуместном сочетании слов

«Удача» и «выйти замуж за своего насильника» С функциональной точки зрения вышеприведенные примеры *Briony ironising Lola* должны были проиллюстрировать и даже больше подчеркнуть ее отрицательное мнение о Лоле и о том, что она сделала, скрывая свои близкие отношения с Маршаллом. Соответственно, функция иронии, по крайней мере, в этой части Искупления заключается в выявлении личных негативных эмоций по отношению к кому-либо или чему-то, к раскрытию сложности и неоднозначности человеческих отношений.

Следующие примеры и их анализ будут касаться ситуативных случаев употребления иронии, которые в значительной степени зависят от текстовых и косвенных контекстов. Такая ирония представляет более сложной и менее очевидной. В таких случаях ирония не читается с помощью слов, используемых в тексте, но возникает из ситуации, которая, представляет эффект обманутого ожидания. Такова ирония в критической ситуации в первой части, когда Робби по ошибке отправляет Сесилии это письмо: “In my dreams I kiss your cunt, your sweet wet cunt. In my thoughts I make love to you all day long. [Макьюэн 2007: 86]. После того как он узнал о своей ошибке, и он, и читатель ожидают, что Сесилия будет чувствовать отвращение и злиться, тем не менее, иронично и парадоксально, что именно благодаря этому письму Сесилия понимает, что она влюблена в Робби, Ирония ситуации подчеркивается использованием скрытых сексуальных фантазий, Помогая преувеличить всю ситуацию и таким образом создать пространство для иронии. Таким образом автор иронизирует над нежными чувствами и отношениями между влюбленными.

Вторая иллюстрированная ситуация включает в себя *Briony* сожаление, которая обвинив Робби, отправляет его на пять лет в тюрьму “She [Briony] spoke slowly. ‘I’m very very sorry. I’ve caused you such terrible distress.’ They continued to stare at her, and she repeated herself. ‘I’m very sorry.’ It sounded so foolish and inadequate, as though she had knocked over a

favourite houseplant, or forgotten a birthday “[Макьюэн 2007: 348]. Явным ключевым текстовым маркером здесь является несоответствие между сопоставляемыми ситуациями. (серьёзность проблемы разрушенной жизни и тривиальность повседневных пустяков) С другой стороны, ее извинения должны быть скорее удобным оправданием, хотя и недостаточными по степени серьёзности её проступка. Кроме того, этот случай показывает состояние Бриони и противоречивость ее чувств. С одной стороны, что она осознаёт совершенное зло, а с другой стороны понимает, что её извинения не исправят хода событий.

Пример культа неясностей, ошибки, тайны. Все эти черты характерны для постмодернистского романа. Бриони страстно обожает секреты. ”Briony leaned back against a wall and stared unseeingly down the nursery’s length. It was a temptation for her to be magical and dramatic, and to regard what she had witnessed as a tableau mounted for her alone, a special moral for her wrapped in a **mystery**. It was also a temptation to run to Cecilia’s room and demand an explanation. Briony resisted because she wanted to chase in solitude the faint thrill of possibility she had felt before, the elusive excitement at a prospect she was coming close to defining, at least emotionally. The definition would refine itself over the years. She was to concede that she may have attributed more deliberation than was feasible to her thirteen-year-old self. At the time there may have been no precise form of words; in fact, she may have experienced nothing more than impatience to begin writing again [Макьюэн 2007: 9]. В силу возраста у Бриони нет своих секретов, поэтому она начинает их выдумывать, преувеличивая детали и делая поспешные выводы в пользу эпатажности и скандальности. Ошибки, неясности и тайны часто возникают из-за смешения реальности с вымыслом произведений Бриони о ней самой.

Для постмодернистского романа характерно нелинейное, скачкообразное время. В романе “Искушение” состоит из четырёх больших фрагментов, каждый из которых представляет последовательное

движение сюжета от Бриони- подростка через драматический эпизод, который определил и её карьеру автора и тематику самого романа “Искушение” и окрасил жизнь Бриони в трагические тона мучений совести, к вымышленной счастливой развязке , цель которой загладить вину. Хотя внешне эпизоды выстраиваются в логическую временную последовательность, внутри каждой части наблюдаются скачкообразные реминисценции в прошлое, которые и делают временную линию романа ломаной.

The earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts. The second draft, June 1947, the third . . . who cares to know? [Макьюэн 2007: 334].

2.4 Путь Бриони как писателя

На протяжении всей книги мы думаем о Бриони, как о “художнике”- в её случае девочке, становящейся писателем-романистом. Первые её рассказы не содержат жизненного опыта писателя, что является очень важным при написании рассказов.

At the age of eleven she wrote her first story—a foolish affair, imitative of half a dozen folktales and lacking, she realized later, that **vital knowingness about the ways of the world which compels a reader’s respect**. But this first clumsy attempt showed her that the imagination itself was a source of secrets: once she had begun a story, no one could be told. Pretending in words was too tentative, too vulnerable, too embarrassing to let anyone know. Even writing out the she saids, the and thens, made her wince, and she felt foolish, appearing to know about the emotions of an imaginary being. Self-exposure was inevitable the moment she described a character’s weakness; the reader was bound to speculate that she was describing herself. What other authority could she have? Only when a story was finished, all fates resolved and the whole matter sealed off at both ends so it resembled, at least in this one respect, every other finished story in the world, could she feel immune, and ready to punch holes in the margins, bind the chapters with pieces of string, paint or draw the cover, and take the finished work to show to her mother, or her father, when he was home.

Ее усилия встречали поддержку. Более того, приветствовались, поскольку родители начинали понимать, что дитя Бриони обладает нетривиальным мышлением. У Бриони есть страсть к слову. Факт, что она использует эти странные и захватывающие эпитеты, до конца не понимая, что они значат, не так важен, как мощный и западающий в память эффект от этих слов. Эта страсть к эксперименту с языком – знак, что она может стать настоящим писателем.

The long afternoons she spent browsing through dictionary and thesaurus made for constructions that were inept, but hauntingly so: the coins a villain concealed in his pocket were “**esoteric**,” a hoodlum caught stealing a car wept in

“**shameless auto-exculpation**,” the heroine on her thoroughbred stallion made a “**cursor**” journey through the night, the king’s furrowed brow was the “**hieroglyph**” of his displeasure [Макьюэн 2007: 6].

Бриони одержима аккуратностью. Это критическая цитата о Бриони, потому что она воспринимает себя как творца, отвечающего за создание порядка из лабиринта, (creating order out of randomness) который, по мнению Йена Макьюэна, является одержимостью художника. Ее страсть к аккуратности проявляется, как в безупречном порядке её комнаты, так и в стремлении упорядочить хаотичное разнообразие окружающей действительности в точных, кратких фразах ее литературных творений.

Her wish for a harmonious, organized world denied her the reckless possibilities of wrongdoing. Mayhem and destruction were too chaotic for her tastes, and she did not have it in her to be cruel. Nothing in her life was sufficiently interesting or shameful to merit hiding; no one knew about the squirrel’s skull beneath her bed, but no one wanted to know [Макьюэн 2007:6].

Данные примеры подчеркивают оппозицию, где на одной чаше весов у нас богатый красками, впечатлениями, непредсказуемостью реальный мир, а на другой чаше весов холодные, расчётливые, аналитические, технические эксперименты с литературным стилем, которыми увлекается Бриони.

She was on course now, and had found satisfaction on other levels; writing stories not only involved secrecy, it also gave her all the pleasures of miniaturization. A world could be made in five pages, and one that was more pleasing than a model farm. The childhood of a spoiled prince could be framed within half a page, a moonlit dash through sleepy villages was one rhythmically emphatic sentence, falling in love could be achieved in a single word—a glance. The pages of a recently finished story seemed to vibrate in her hand with all the life they contained. **Her passion for tidiness** was also satisfied, for an unruly world could be made just so. A crisis in a heroine’s life could be made to coincide with hailstones, gales and thunder, whereas nuptials were generally

blessed with good light and soft breezes. **A love of order** also shaped the principles of justice, with death and marriage the main engines of housekeeping, the former being set aside exclusively for the morally dubious, the latter a reward withheld until the final page. Хотя повествование идёт от лица Бриони и мы чувствуем её пафосную уверенность в том, что она владеет основными литературными техниками. Мы так же видим иронию автора Йена Макьюэна, которому не очень приятно, что многие традиционные литературные произведения написаны по шаблону и эксплуатируют избитые ассоциативные ходы, таким образом, мы видим оппозицию традиционный автор – модернистский автор (который присутствует косвенно). Традиционная литература (предсказуемая) и постмодернистская литература (где основной компонент игра, маски, пародия, зыбкость повествования).

Во всех своих произведениях Йен Макьюэн увлечен тем фактом, что действие или слово в определенный момент может сформировать будущие события, или эхом отразится на далёком будущем, подобно эффекту бумеранга. Бриони думает размышляет об моменте, когда намерение переходит в действие. Слово в представлении Макьюэна обладает властью создавать параллельные миры. Для писателя создание своего мира является демонстрацией его мастерства и могущества, его особенного видения, уникальной трактовки событий.

“She bent her finger and straightened it .The mystery was in the instant before it moved, the dividing moment between moving and not moving, when her intention took effect. It was like a wave breaking” [Макьюэн 2007: 35].

Вспомним сцену у фонтана, которая отложится в памяти Бриони и трансформируется в роковой вымысел, впоследствии ставший ключевым обвинительным аргументом против Робби.

“savour the vile piquancy of the moment” [Макьюэн 2007: 14].

В этой цитате используется оксюморон: насладиться ужасом интригующей ситуации. Йен Макьюэн указывает, что Бриони, как и любой художник, сознательно, намеренно хочет насладиться эмоциями и проанализировать их. И даже драматические события становятся предметом анализа.

Бриони, как автор размышляет о литературных особенностях написания рассказа (повествовательного произведения) и пьесы. Она подчеркивает важность таких элементов повествовательного произведения, как символы с одной стороны, и реализм, с другой стороны, который выражается в необходимости достоверно передать изображение действительности, опираясь на сферу чувств восприятия. Для автора написание рассказа является одновременно и магическим процессом, и настолько обыденным, что никто не задумывается о магии слов, их способности вызывать чувства, эмоции, образы и ассоциации.

A story was direct and simple, allowing nothing to come between herself and her reader—no intermediaries with their private ambitions or incompetence, no pressures of time, no limits on resources. In a story you only had to wish, you only had to write it down and you could have the world; in a play you had to make do with what was available: no horses, no village streets, no seaside. No curtain. It seemed so obvious now that it was too late: a story was a form of telepathy. By means of **inking symbols onto a page, she was able to send thoughts and feelings from her mind to her reader’s**. It was a **magical process**, so commonplace that no one stopped to wonder at it. Reading a sentence and understanding it were the same thing; as with the crooking of a finger, nothing lay between them. There was no gap during which the symbols were unraveled. You saw the word castle, and it was there, seen from some distance, with woods in high summer spread before it, the air bluish and soft with smoke rising from the blacksmith’s forge, and a cobbled road twisting away into the green shade [Макьюэн 2007: 14]

Следующий пример представляет временной скачок и Бриони, как состоявшийся автор с точки зрения прожитого опыта и литературного мастерства оценивает свои первые шаги. Мы наблюдаем нелинейность повествовательного времени, характерное для постмодернистского романа и смену точек зрения повествования (одно и то же событие описывается с точки зрения Бриони подростка, и Бриони зрелой писательницы.) Писатель находит себя путем проб и ошибок, опираясь на изучение богатой литературной традиции. Бриони прошла путь от наивного и искреннего художника до аморального, насмешливого писателя в духе холодного беспристрастного психологического реализма. Подобно экзистенциалистам, которые утверждают, что человек живёт, если он совершает поступки, Бриони зрелого возраста утверждает, что её жизнь имеет смысл через написанные ею работы, а в противном случае она пуста. Если в начале художественного пути она- чуткий мыслящий художник, то в конце карьеры она- машина по производству однотипной печатной продукции.

Six decades later she would describe how at the age of thirteen she had written her way through a whole history of literature, beginning with stories derived from the European tradition of folktales, through drama with **simple moral intent**, to arrive at an **impartial psychological realism** which she had discovered for herself, one special morning during a heat wave in 1935. She would be well aware of the extent of her self-**mythologizing**, and she gave her account a self-mocking, or mock-heroic tone. Her fiction was known for its amorality, and like all authors pressed by a repeated question, she felt obliged to produce a story line, a plot of her development that contained the moment when she became recognizably herself. She knew that it was not correct to refer to her dramas in the plural, that her mockery distanced her from the earnest, reflective child, and that it was not the long-ago morning she was recalling so much as her subsequent accounts of it. It was possible that the contemplation of a crooked finger, the unbearable idea of other minds and the superiority of stories over

plays were thoughts she had had on other days. She also knew that whatever actually happened drew its significance from her published work and would not have been remembered without it [Макьюэн 2007: 17].

Бриони присылает свой первый литературный опыт в редакцию газеты и получает ответ, что её рассказ “Две фигуры у фонтана” является слишком лиричным, поэтичным, в нём определяется влияние писательницы модернистского направления Вирджинии Вульф, которая стремилась передать неповторимость и ценность каждого мгновения существования (импрессионизм). В итоге мы видим, что Бриони в процессе своей литературной карьеры сбрасывает “розовые очки” и становится сторонником циничного реализма.

However, we wondered whether it owed a little too much to the techniques of Mrs. Woolf. The crystalline present moment is of course a worthy subject in itself, especially for poetry; it allows a writer to show his gifts, delve into mysteries of perception, present a stylized version of thought processes, permit the vagaries and unpredictability of the private self to be explored and so on. Who can doubt the value of this experimentation? However, such writing can become precious when there is no sense of forward movement. Put the other way round, our attention would have been held even more effectively had there been an underlying pull of simple narrative. Первая часть данного отзыва раскрывает истинную ценность литературного произведения (глубина восприятия, необычность мышления, загадка и непредсказуемость). Однако вторая часть своим высокопарным и чрезмерно изощрённым стилем нивелирует значимость первой части в пользу простоты повествования чему и последует в итоге Бриони.

Далее в романе автор стирает грань между художественным вымыслом и реальностью, описывая состояние, характерное для писателей, художников слова, особенно представителей постмодернизма. Они живут в мире своих иллюзий, фантазий, практикуя культ неясностей,

ошибок, противоречий. Это является высшей ступенью становления Бриони, как писателя.

I've been thinking about my last novel, the one that should have been my first.

The earliest version, January 1940, the latest, March 1999, and in between, half a dozen different drafts. The second draft, June 1947, the third . . . who cares to know? My fifty-nine-year assignment is over. There was our crime—Lola's, Marshall's, mine—and from the second version onward, I set out to describe it. I've regarded it as my duty to disguise nothing—the names, the places, the exact circumstances—I put it all there as a matter of historical record. But as a matter of legal reality, so various editors have told me over the years, my forensic memoir could never be published while my fellow criminals were alive. You may only libel yourself and the dead. The Marshalls have been active about the courts since the late forties, defending their good names with a most expensive ferocity. They could ruin a publishing house with ease from their current accounts. One might almost think they had something to hide. Think, yes, but not write. The obvious suggestions have been made—displace, transmute, dissemble. **Bring down the fogs of the imagination! What are novelists for? Go just so far as is necessary, set up camp inches beyond the reach, the fingertips of the law.** But no one knows these precise distances until a judgment is handed down. To be safe, one would have to be bland and obscure. I know I cannot publish until they are dead. And as of this morning, I accept that will not be until I am.

Быть автором значит постоянно блуждать по лабиринту мыслей, догадок, противоречий, неопределенности разрываться между возможностью счастливого финала или разочарования.

В конце романа Макьюэн использует пост-модернистский поворот, технику обманутого ожидания. Шок от факта, что сам автор не был рассказчиком романа, а Бриони написала весь роман сама, вызывает множество реакций: возмущение и замешательство, и, возможно,

восхищение. Можно сказать, что есть две точки зрения по поводу такого финала. Первая состоит в оправдании такого поворота, так как он показывает как мощна роль художника. Другие могут посчитать конец нелогичным и печальным. Приняв точку зрения, что Бриони является автором романа и написала первую часть романа “Искупление“, мы можем оценить тот факт, что она в достаточной мере овладела ремеслом и сейчас достигла уровня, позволяющего делать различные толкования одних и тех же событий. “Only in a story could you enter these different minds and show they had an equal value .That was not the only moral a story need have” [Макьюэн 2007:40]. Йен Макьюэн привлекает внимание к силе вымысла в создании порядка из хаоса или счастливого конца из кошмара. Потребность Бриони в творении художественного вымысла вызвана неспособностью искупить свои прошлые грехи “ how can a novelist achieve Atonement when , with her absolute power of deciding outcomes, she is also a God? [Макьюэн 2007: 371]. В понимании Бриони, писатель создаёт свой мир и подобно богу может сотворить порядок из хаоса жизненных перипетий и определить судьбы людей. Быть писателем для Бриони-значит иметь власть над устройством мироздания, определять ход событий и манипулировать поведением людей, то есть обладать высшей истиной. Другими словами Бриони пишет “Искупление“, как акт спасения. Однако, написав роман, она находит, что для неё всё же невозможно полностью искупить свою вину. Несмотря на то, что она становится мастерским писателем, она не в состоянии влиять на читательское восприятие.

Другая точка зрения, признающая авторство Макьюэн, подрывается в тот момент, когда читатель узнаёт, что Бриони – автор. Логическая связь рушится. Если она придумала историю со счастливым концом в третьей главе, чтобы спасти Робби и Сессилию, как мы можем знать, что она не придумала весь роман с его трагическими событиями. Аргументом Макьюэна может быть тезис, что он пишет вымысел, которому мы, читатели, верим, как в любом другом романе. Мы приходим к выводу, что

первая и вторая часть романа - “факт”, а третья часть романа – “фантазия”. В итоге, открытие, которое читатель делает в четвертой части романа, что Робби и Сессилия действительно умерли, очень печален. Это огорчает читателя и он переосмысляет характер искусства, понимая, что большая его часть - это обман, всего лишь стремление автора представить события в выгодном для него свете.

Таким образом, в конце романа становится очевидным раздвоение образа автора. На протяжении романа мы наблюдали отдельные случаи расхождения позиций Йена Макьюэна и Бриони. В начале повествования читатель чувствует позицию Макьюэна в его скрытой иронии по отношению к Бриони и её литературным прозам. В четвертой части читатель осознает, что всё написанное принадлежит перу Бриони. И всё же в конце романа мы понимаем, что прочитанное нами – это судьба Бриони, описанная Макьюэном. Так выстраиваются многочисленные перспективы романа. В финале становится очевидно, что Бриони, достигнув литературного мастерства и создав роман своей жизни, который помогает ей избавиться от чувства вины, в реальной жизни остаётся несостоявшимся человеком (она одинока, больна, ее мучают угрызения совести). Литература для Бриони – инструмент компенсации жизненных неудач. Главной дихотомией романа становится контраст между сложностью, непредсказуемостью, спонтанностью реальной жизни, где человеку сложно определять ход событий, и упорядоченностью, гармоничностью литературного вымысла, которым легко манипулировать. На чашах весов непоправимые ошибки, совершаемые людьми в реальности, и благополучная возможность переписать неудавшийся роман, создать оптимистичную перспективу линии главных героев, что подтверждается многочисленными переписанными версиями романа Бриони «Две фигуры у фонтана». Высокая цена литературного вымысла в сфере художественного творчества драматически обесценивается в реальной жизни, ведя к разрушению человеческих судеб и хаосу.

There was a crime. But there were also the lovers. Lovers and their happy ends have been on my mind all night long. As into the sunset we sail. An unhappy inversion. It occurs to me that I have not traveled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, I've made a huge digression and doubled back to my starting place. It is only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. But now I can no longer think what purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader, by direct or indirect means, that Robbie Turner died of septicemia at Bray Dunes on 1 June 1940, or that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station. That I never saw them in that year. That my walk across.

London ended at the church on Clapham Common, and that a cowardly Briony limped back to the hospital, unable to confront her recently bereaved sister. That the letters the lovers wrote are in the archives of the War Museum. How could that constitute an ending? **What sense or hope or satisfaction** could a reader draw from such an account? Who would want to believe that they never met again, never fulfilled their love? Who would want to believe that, except in the service of the **bleakest realism**? I couldn't do it to them. I'm too old, too frightened, too much in love with the shred of life I have remaining. I face an incoming tide of forgetting, and then oblivion. I no longer possess the courage of my pessimism. When I am dead, and the Marshalls are dead, and the novel is finally published, we will only exist as my inventions. Briony will be as much of a fantasy as the lovers who shared a bed in Balham and enraged their landlady.

No one will care what events and which individuals were misrepresented to make a novel. I know there's always a certain kind of reader who will be compelled to ask, but what *really* happened? The answer is simple: the lovers survive and flourish. As long as there is a single copy, a solitary typescript of my final draft, then my spontaneous, fortuitous sister and her medical prince survive to love [Макьюэн 2007: 371].

Суммируя выше изложенное, мы можем очертить основные черты образа автора в романе Макьюэна «Искушение». Автор подчеркивает важность жизненного опыта, нетривиальность мышления, особый стиль, выражающийся в использовании специфической выразительной лексики и символов. Макьюэн выделяет такую черту, как упорядоченность и аккуратность литературного произведения, тонкую грань между вымыслом и реальностью, выдвигая на первый план культ мистики, ошибок, непредсказуемости сюжета, смену точек зрения повествования и нелинейность художественного времени.

2.5 Репрезентация образа автора на лексическом и стилистическом уровнях.

Йен Макьюэн создает постмодернистский роман, в основе которого лежит техника игры, пародирования, создания ложных перспектив. Он создает и сталкивает разные миры, показывая могущество слова. Лексически каждый “мир” в романе “Искушение” опирается на отдельное семантическое поле. Рассмотрим компоненты ключевых семантических полей романа.

Автор использует слова, относящиеся к полю тайн, секретов ‘a passion for secrets’ ‘a secret drawer’ ‘hidden drawers’ ‘mystery’ ‘puzzle’ ‘covert’ ‘solitary’ ‘secluded’ ‘veiled’. Макьюэн как бы подсказывает читателю, что книга содержит в себе тайну, о которой мы читатели узнаем уже в конце романа.

Слова, относящиеся к семантическому полю чувств, эмоций людей “upset” ”depressed” “angry” “shocked” “frightened” “excited” “pleasant sinking sensation” ”felt reprieved for her homebound boredom” “fall in love” “sympathize” Данное семантическое поле указывает на экспрессионистический компонент романа.

В романе четко прослеживаются слова из семантического поля “насилие”(“violence”), которые создают жанровое своеобразие романа ужасов : ‘maniac’, ‘mad, axe, attack’, ‘wild’, ‘darkness’, ‘bodies’, ‘shadows’, ‘threat’, ‘brutal’ and ‘shout’. Во-первых, тема “насилия, жестокости” является основной в творчестве писателя. Во-вторых, трагический, пессимистический взгляд на жизнь , окрашенный в тёмные тона, является одной из характеристик постмодернизма.

Слова, относящиеся к семантическому полю запахов, чувств “cobbled road” “ the air bluish and soft with smoke” ‘habitual fretting about her children had rubbed her senses raw’ ‘sensitivity a sixth sense’ ‘a tentacular

awareness that reached out from the dimness' "the scent of soap". Модернизм и постмодернизм стремятся оживить свои произведения всеми возможными средствами. Романы этого жанра пронизаны лексикой, цель которой превратить текст в кусок реальной действительности, которую можно увидеть, услышать, потрогать, прочувствовать, попробовать на вкус, ощутить запах. В этом - многомерность текста и эффект анимации, спонтанности.

На стилистическом уровне художественный образ автора прослеживается в богатых полных воображения эпитетах, метафорах и символах.

В анализируемом произведении автор смешивает различные жанры, и использует красочные импрессионистические эпитеты, характерные для модернистского романа. Так например, в описании природы встречаются много эпитетов, которые отличаются индивидуальной образностью и раскрывают силу воображения автора, который стремится к экспрессии, что выражается в всплеске красок: 'into the green shade' 'sunlight to advance across the powder-blue carpet'' 'crowds of thick crested oaks' 'greens softened by a milky heat haze' 'parkland, which today had a dry and savage look' 'the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer' 'altitude clouds' 'a thin yellow wash' 'filtered orange glow' 'the leaves became nutty brown' 'the branches glimpsed among the foliage oily black' 'the desiccated grasses took on the colours of the sky' 'a reddish bloom' 'yellow to orange sun'.

Нами так же были отмечены особые геометрические проекции, представленные в образах природы. Все метафоры основаны на заимствованиях из геометрии. Эти геометрические метафоры представляют особое уникальное видение мира, к которому стремится каждый художник. Мы можем сказать, что выше перечисленные стилистические средства представляют собой уникальные лингвистические репрезентации в романе "Искушение": 'parallelograms of

morning sunlight' 'the geometry of light' 'parallelograms of light was now in gloom' 'framed rectangle of sky' 'a glimpse of the triangular darkness'

Символизм романа выстраивает его дополнительное смысловое измерение, подтекст. Большинство символов индивидуальны и контекстно-зависимы. Они помогают читателю, блуждающему в лабиринтах постмодернистского романа, раскрыть главные темы романа. В тексте автор использует много символов, одним из таких является ваза. Ваза, за которую Сессилия и Робби боролись около фонтана, представляет большую важность в сюжете, позволяя воображению Бриони создать ложное мнение о сцене у фонтана и интерпретировать происходящее как домогательства Робби. Очень важно, что эту сцену она использует в истории, которую отправит редактору газеты. Ваза используется для символической цели, представляя желания семьи Таллис являться членом высшего круга. Это подарок, который дядя Клэм получил, когда служил в первой мировой войне, и потому имеет особую ценность. Так же она показывает связь между Робби и Сессилией. Эмили говорит Бриони в письме в третьей части о судьбе вазы "Wretched Betty dropped Uncle Clem`s vase carrying it down and it shattered on the steps [Макьюэн 2007: 279]. В своём последнем падении, ваза становится метафорой незначительного, небрежного отношения к предметам и к друг другу.

Дом Таллисов выступает одним из центральных символов. Не смотря на стремление семьи Таллис выглядеть членами высшего общества, дом не соответствует желаемому статусу семьи. Метафорично он представляет собой цель семьи, ориентированной на респектабельность. Именно с этим намерение он был куплен дедушкой Сессилии, который сколотил своё состояние на продаже различных безделушек. С заработанными деньгами он купил семье статус, который его наследники приняли, как должное. Кажется на первый взгляд, что дом выглядит превосходно, но познакомившись поближе, понято, что он не оправдывает свою ценность. Через репрезентацию дома можно увидеть метафорическую критику

деления на классы, за которыми чаще стоит внешняя атрибутика, а внутреннее духовное содержание утеряно. Дом был оплачен деньгами, заработанными на “замках и засовах”, что саркастически подчеркивает сомнительное происхождение титула семьи. Вся ситуация вокруг фамильного дома символически выделяет тему жажды скрытности и таинственности, указывая на то, что секреты являются центральными компонентами сюжета. Сам роман «Искушение» начинается с объяснения страсти Бриони к секретам. И хотя у неё их еще нет в силу ее юного возраста и отсутствия жизненного опыта, она стремится их создать. Такова и Лола, никогда не говорившая правду о своём насильнике, и её замужество с Полом показывает, что она не рассказала всей правды. Дом упоминается позже в 1999 году и известен, как «Тильни отель». Его переименование подчеркивает роль послевоенных изменений обстоятельств для разорившейся семьи Таллис, продавшей свой дом. Этот факт так же демонстрирует новое сословное деление на классы и обесценивание роли титулов. Имя Тильни так же является аллюзией на эпитафию из романа «Ноттингемское аббатство», среди героев которого есть семья Тильни.

Вода в романе также интересно интерпретируется Йеном Макьюэном. Искусственное озеро и фонтан как бы являются показателем высшего класса общества. Однако, это всего лишь кажущиеся атрибуты, так как озеро и фонтан ненастоящие. Оба эти объекта показывают мнимые амбиции семьи. В романе говорится, что когда Бриони посещает в старости свой дом в последний раз, озеро исчезло, как и фонтан. Земля использовалась как поле для гольфа, и метафорично мы видим, как стерлись границы между классами. В романе вода так же символизирует объединение Робби и Сессилии у фонтана и безопасность.

2.6 Применение результатов исследования художественного образа автора в романе “Искушение” Йена Макьюэна в практике обучения.

Тематика исследованная в данной работе, на наш взгляд, базируется на сложном абстрактном материале (модернизм, постмодернизм, интертекстуальность). Поэтому обсуждение предложенных заданий наиболее уместным будет на продвинутом этапе обучения в вузе. Мы полагаем, что результаты данной работы могут найти практическое применение на лекциях и семинарах по изучению таких дисциплин, как страноведение, анализ текста, стилистика, литература стран изучаемого языка. Отрывки текстов, тематически разнообразные, предельно короткие по форме и беспредельно глубокие по смыслу, представляют различные стили, такие как реализм, модернизм и постмодернизм. Их познавательное и воспитательное значение неоспоримо. Чтение книг, принадлежащих к различным стилям, является одним из важнейших средств развития культуры мысли и речи, в том числе и на иностранном языке. Использование художественной литературы в организации обучения является одним из эффективных способов сделать урок ярким, насыщенным, неординарным и интересным для учащихся. При изучении отдельных стилистических фигур, таких как оксюморон, метафоры, эпитеты роман Макьюэна *Искушение* может служить материалом для формирования навыков анализа текста.

Задание 1.

План лекции “ Британская литература постмодернизма”

-основные понятия литературы постмодернизма

-история возникновения и развития постмодернизма

- викторианские ценности, представленные в постмодернизме

- представители постмодернизма в английской литературе

-тематика постмодернистской литературы

Одной из отличительных особенностей английской постмодернистской литературы конца XX века является диалог с культурным наследием предшествующих эпох и, в частности, с викторианской культурой и литературой. Мифологизированность понятия «викторианства» в сознании современного англичанина, идеализирующего его из чувства ностальгии, тоски по былому могуществу Великобритании и преклоняющегося перед его эстетическими достижениями, привела к тому, что викторианская литература стала огромным прецедентным текстом для творчества современных английских писателей.

Викторианство приравнивается к особому образу мышления, мировоззрению, и если в послевоенной Европе слово «викторианский» первоначально имело негативный оттенок и обозначало прежде всего проявление регрессивности, эмоциональной сдержанности, сексуальной угнетенности, несвободы, холодности и скрытности, то в конце XX века оно уже приобрело комплиментарный характер, ознаменовав тем самым своеобразную моду на все викторианское. Викторианские ценности, викторианский стиль, викторианский склад ума, викторианский кодекс джентльмена неизменно реконструируются на страницах современной международной викторианы. Викторианская литература оставила заметный след во всей последующей литературной традиции Англии. Ее заслуженно называют золотым фондом английской литературы, одной из наиболее ярких страниц мировой культуры, временем высокой классики. Неудивительно, что английские писатели конца XX века постоянно обращаются в своем творчестве к литературе XIX века, стремясь пересказать или переинтерпретировать с оглядкой на современность классические образцы викторианской прозы. Вся викторианская литература в романах современных английских писателей (П. Акройда, А.

Байетт, Д. Лоджа, Г. Свифта, С. Уотерс) предстает как своеобразное сверхтекстовое единство. Викторианский роман становится неким архетипом и рассматривается уже как совокупность всего, что было написано о викторианстве. Поэтому зачастую невозможно выявить все случаи текстовых включений из произведений викторианских писателей, целесообразнее говорить о некоем викторианском тексте в целом как реконструировании основных мотивов, сюжетов викторианской литературы и культуры, упоминании в произведении реалий времени, исторических личностей, знаковых романов эпохи викторианства и общей текстовой ориентации на Англию XIX века.

Вопросы по лекции:

1. Дайте понятие эпохи “Викторианства” ?
2. Какие представители постмодернизма были упомянуты в тексте?
3. Что представляют из себя викторианские ценности?
4. Какова основная тематика постмодернистской литературы?

Заполните таблицу:

Особенности английской постмодернистской литературы	Черты Викторианской литературы	Современные английские писатели

Task 2. Postmodernistic text represents a collage of literary styles. Analyze the extracts and identify which style they refer to (realism with its precise details and close to scientific language , modernism with its power of expression and the richness of allusions , postmodernism with its jerky broken time-line and a fine border line between fiction and reality ,

impressionism with its focus on the beauty of the transient movement and changeability of nature, symbolism).

1. There was a crime. But there were also the lovers. Lovers and their happy ends have been on my mind all night long. As into the sunset we sail. An unhappy inversion. It occurs to me that I have not traveled so very far after all, since I wrote my little play. Or rather, I've made a huge digression and doubled back to my starting place. It is only in this last version that my lovers end well, standing side by side on a South London pavement as I walk away. All the preceding drafts were pitiless. But now I can no longer think what purpose would be served if, say, I tried to persuade my reader, by direct or indirect means, that Robbie Turner died of septicemia at Bray Dunes on 1 June 1940, or that Cecilia was killed in September of the same year by the bomb that destroyed Balham Underground station. That I never saw them in that year [Макьюэн 2007: 321].

2. It was a scene that could easily have accommodated, in the distance at least, a medieval castle. Some miles beyond the Tallises' land rose the Surrey Hills and their motionless crowds of thick crested oaks, their greens softened by a milky heat haze. Then, nearer, the estate's open parkland, which today had a dry and savage look, roasting like a savanna, where isolated trees threw harsh stumpy shadows and the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer. Closer, within the boundaries of the balustrade, were the rosegardens and, nearer still, the Triton fountain, and standing by the basin's retaining wall was her sister, and right before her was Robbie Turner [Макьюэн 2007: 38].

3. the early evening, high-altitude clouds in the western sky formed a thin yellow wash which became richer over the hour, and then thickened until a filtered orange glow hung above the giant crests of parkland trees; the leaves became nutty brown, the branches glimpsed among the foliage oily black, and the desiccated grasses took on the colors of the sky. A Fauvist dedicated to

improbable color might have imagined a landscape this way, especially once sky and ground took on a reddish bloom and the swollen trunks of elderly oaks became so black they began to look blue [Макьюэн 2007: 78].

4. Beyond the compass were his copies of Auden's *Poems* and Housman's *A Shropshire Lad*. At the other end of the table were various histories, theoretical treatises and practical handbooks on landscape gardening. Ten typed-up poems lay beneath a printed rejection slip from *Criterion* magazine, initialed by Mr. Eliot himself. Closest to where Robbie sat were the books of his new interest. *Gray's Anatomy* was open by a folio pad of his own drawings. He had set himself the task of drawing and committing to memory the bones of the hand. He tried to distract himself by running through some of them now, murmuring their names: capitata, hamate, triquetral, lunate . . . His best drawing so far, done in ink and colored pencils and showing a cross section of the esophageal tract and the airways, was tacked to a rafter above the table. A pewter tankard with its handle missing held all the pencils and pens. The typewriter was a fairly recent Olympia, given to him on his twenty-first by Jack Tallis at a lunchtime party held in the library. Leon had made a speech as well as his father, and Cecilia had been there surely. But Robbie could not remember a single thing they might have said to each other. that why she was angry now, because he had ignored her for years? Another pathetic hope [Макьюэн 2007: 78].

5. Sometime in her teens a friend of Cecilia's father who worked in the Victoria and Albert Museum had come to examine the vase and declared it sound. It was genuine Meissen porcelain, the work of the great artist Höroldt, who painted it in 1726. It had most certainly once been the property of King August. Even though it was reckoned to be worth more than the other pieces in the Tallis home, which were mostly junk collected by Cecilia's grandfather, Jack Tallis wanted the vase in use, in honor of his brother's memory. It was not to be imprisoned behind a glass case. If it had survived the war, the reasoning went, then it could survive the Tallises. His wife did not disagree. The truth was,

whatever its great value, and beyond its association, Emily Tallis did not much like the vase. Its little painted Chinese figures gathered formally in a garden around a table, with ornate plants and implausible birds, seemed fussy and oppressive. Chinoiserie in general bored her. The vase was respected not for Höroldt's mastery of polychrome enamels or the blue and gold interlacing strapwork and foliage, but for Uncle Clem, and the lives he had saved [Макьюэн 2007: 40].

Keys: 1) postmodernism 2) impressionism 3) modernism 4) realism 5) symbolism

Task 3. Indicate which stylistic device is used in the following examples and comment on them (Choose between metaphors, epithets, oxymorons). 'parallelograms of light was now in gloom' 'framed rectangle of sky' 'a glimpse of the triangular darkness' crowds of thick crested oaks' 'greens softened by a milky heat haze' 'parkland, which today had a dry and savage look' " ' the long grass was already stalked by the leonine yellow of high summer' "savor the vile piquancy of the moment" "old news"

Task 4. Comment on the symbols illustrated in the extracts.

1. "Morning sunlight, or any light, could not conceal the ugliness of the Tallis home- barely forty years old, bright orange brick, squat, lead-paned baronial Gothic, to be condemned one day in an article by Pevsner, or one of his team, as a tragedy of wasted chances, and by a younger writer of the modern school as " charmless to a fault" [Макьюэн 2007: 19].
2. The muscular figure, squatting so comfortably on his shell, could blow through his conch a jet only two inches high, the pressure was so feeble, and water fell back over his head, down his stone locks and along the groove of his powerful spine, leaving a glistening dark green stain [Макьюэн 2007: 18].

3. Sometime in her teens a friend of Cecilia's father who worked in the Victoria and Albert Museum had come to examine the vase and declared it sound. It was genuine Meissen porcelain, the work of the great artist Höroldt, who painted it in 1726. It had most certainly once been the property of King August. Even though it was reckoned to be worth more than the other pieces in the Tallis home, which were mostly junk collected by Cecilia's grandfather, Jack Tallis wanted the vase in use, in honor of his brother's memory. It was not to be imprisoned behind a glass case. If it had survived the war, the reasoning went, then it could survive the Tallises. His wife did not disagree. The truth was, whatever its great value, and beyond its association [Макьюэн 2007: 20].

Task 5. Comment on the examples of irony and specify what the irony is directed at.

1. The long afternoons she spent browsing through dictionary and thesaurus made for constructions that were inept, but hauntingly so: the coins a villain concealed in his pocket were “**esoteric**,” a hoodlum caught stealing a car wept in “**shameless auto-exculpation**,” the heroine on her thoroughbred stallion made a “**cursor**” journey through the night, the king's furrowed brow was the “**hieroglyph**” of his displeasure [Макьюэн 2007: 6].

2. Poor vain and vulnerable Lola with the pearl-studded choker and the rosewater scent, who longed to throw off the last restraints of childhood, who saved herself from humiliation by falling in love, or persuading herself she had, and who could not believe her luck when Briony insisted on doing the talking and blaming. And what luck that was for Lola — barely more than a child, prised open and taken — to marry her rapist [Макьюэн 2007: 324].

3. “‘What I did was terrible. I don't expect you to forgive me.’ [Cecilia:] ‘Don't worry about that,’ she said soothingly, and in the second or two during which she drew deeply on her cigarette, Briony flinched as her hopes lifted

unreal. 'Don't worry,' her sister resumed. 'I won't ever forgive you.' [Макьюэн 2007: 337].

Представленная система упражнений, на наш взгляд, освещает наиболее яркие черты стиля постмодернистского романа: ироничность, символичность, игра стилей, богатство стилистического компонента. Выполняя данные упражнения, студенты научатся более тонкому и чуткому восприятию художественного текста, у них вырабатывается навык комментирования нагруженных в смысловом плане участков текста и умение выстраивать смысловые связи между ассоциативно связанными участками текста. Данные упражнения подготовят студентов к восприятию импликации и подтекста, которыми характеризуется постмодернистский текст.

ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ II

В практической части нашего исследования нами была предпринята попытка показать сложность художественного образа писателя в постмодернистском тексте. Прежде всего, мы осветили ключевые особенности постмодернистского текста на примерах из романа Макьюэна “Искупление”, среди которых мы отметили явление интертекстуальности, часто представленное в виде аллюзий, парадоксальность, выраженную явлением оксюморона, ироничность, пронизывающую весь текст и направленную на социальные явления и сам литературный процесс. Мы отметили культ неясностей, тайн и ошибок и скачкообразность постмодернистского времени. Все эти выделенные черты представляют собой неотъемлемую часть художественного образа писателя, представленного в романе “Искупление”. Они, как правило, представлены на лексическом и стилистическом уровнях, а именно в преобладании лексико-семантических полей тайн и секретов, чувств и эмоций, сфер чувств восприятия, ужасов и насилия. На стилистическом уровне мы выделили такие приёмы, как метафора, эпитет, символы, способствующие построению подтекста романа, проецирующие многомерность его смыслов.

Мы проследили путь становления Бриони, как писателя с одиннадцати лет до её литературной зрелости. Мы подчеркнули важность таких черт Бриони как писателя, как стремление к эксперименту с языковыми элементами, её аккуратности, скрупулезности. Быть автором, в понимании Бриони, значит постоянно блуждать по лабиринту мыслей, догадок, противоречий, неопределенности разрываться между возможностью счастливого финала или разочарования. Макьюэна подчеркивает использование Бриони литературы в целях обретения власти над миром и манипуляции судьбами людей. Автор говорит о власти слова, о слове, как инструменте создания параллельных миров. Отсюда тонкая

грань между художественным вымыслом и реальностью, мистицизм. Размышляя над карьерой писателя, Макьюэна говорит о важности традиций, и в тоже время о необходимости творчества, заключающегося в умении удержать внимание читателя через, загадки, секреты, технику обманутого ожидания, преобладание игрового начала, карнавальную маскарадность, где трудно узнать автора и героя, добро и зло.

По результатам проведенного исследования мы разработали систему упражнений, которые позволят студентам факультетов иностранных языков ознакомиться с основными чертами сложного и многогранного художественного образа писателя в постмодернистском тексте. Задания основаны на примерах из романа Макьюэна и служат стимулом к развитию интерпретативных умений и навыков в работе с художественным текстом. Данные упражнения ведут к формированию наиболее важных компетенций будущего учителя иностранных языков, а именно развивают социокультурный компонент и научную составляющую, подразумевающую осведомленность в новейших тенденциях развития филологического знания и мировой литературы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В данной выпускной квалификационной работе мы изучили роман Йена Макьюэна «Atonement» объемом 371 печатных страниц на предмет присутствия в нем лингвистических репрезентаций, раскрывающих образ автора.

В первой главе работы мы обобщили теоретические изыскания в разных отраслях лингвистики, философии, социологии и культурологии, которые могут послужить эффективным инструментом анализа художественного образа автора в романе. Нами была проанализирована теория художественного образа и существующие классификации художественного образа. Мы составили арсенал методов исследования художественного образа, и сделали вывод о необходимости комплексного подхода к описываемой тематике. На наш взгляд, наиболее результативным будет сочетание лингво-поэтического метода и литературоведческого метода тематического расслоения текста.

Занимаясь исследованием художественного образа автора, мы выделили ключевые черты постмодернистского текста и показали их реализацию в романе «Искупление». Мы полагаем, что постмодернизм романа Искупление проявляется в таких особенностях, как игровая основа повествования со сменой масок, с чередованием ролей автора и героя, с культом неясностей, тайн и ошибок, интертекстуальности, нелинейности времени. Эти черты и определяют художественный образ автора в данном произведении.

Практический анализ репрезентантов художественного образа автора в романе Макьюэна «Искупление» показал сложность и многоуровневость изучаемого явления. По нашему заключению, художественный образ автора в романе Макьюэна «Искупление» представлен на трёх основных уровнях: жанровом (полифония литературных течений и стилей), лексическом (с преобладанием семантических полей чувств и эмоций,

сферы чувства- восприятия, мистицизма, тайн и секретов), и стилистическом (с первостепенной ролью метафоры, символа, аллюзий).

Художественный образ автора- это категория подвижная, так как Макьюэна делает акцент на постоянном развитии его компонентов. Растёт Бриони и проходит различные этапы своего литературного становления, ключевым компонентом которого является конфликт между бедностью реального опыта и богатым воображением, между чувством вины и желанием стать великой писательницей и т.д. Ключевые черты художественного образа автора: ироничность, символизм, и стремление к языковому творчеству и эксперименту, так же представлены в развитии. Мы наблюдаем переход от лёгкой иронии в начале романа к более жёсткой, саркастической в конце.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Учебники, монографии, брошюры

1. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка [Текст] / И.В.Арнольд. Л., 1973. - 303 с.
2. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка. Стилистика декодирования [Текст] /И.В.Арнольд. Л., 1981. - 298 с.
3. Арнольд, И.В. Стилистика. Современный английский язык : учебник для вузов [Текст] / И.В.Арнольд. 5-е изд., испр. и доп. - М., 2002. - 384 с.
4. Бабенко, Л.Г. Лингвистический анализ художественного текста. Теория и практика [Текст] / Л.Г.Бабенко. М., 2003. - 496 с.
5. Бабенко, Н.Г. Язык русской прозы эпохи постмодерна: динамика лингвопоэтиче-ской нормы : дис. д-ра филол. наук [Текст] / Н.Г. Бабенко. СПб., 2008. - 385 с.
6. Бархударов, Л.С. Общелингвистическое значение теории перевода Текст. / Л.С.Бархударов // Теория и практика перевода. Л., 1962. - С. 12-13.
- Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики [Текст] / М.М.Бахтин. М., 1975. -504 с.
7. Бахтин, М.М. Пространственная форма героя Электронный ресурс. / М.М.Бахтин. 2010. - 38 с. - Режим доступа: <http://dustyattic.ru/culture/mmbahtinad/mmbad2>.
8. Богданов, В.А. Творческая природа художественного образа [Текст] / В.А.Богданов. М., 1989.
9. Борисова, Е.Б. Художественный образ в британской литературе XX века: типология, лингвопоэтика, перевод: монография [Текст] / Е.Б.Борисова. Самара,2010.-356с.
10. Будагов, Р.А. Что же такое лингвистическая поэтика? [Текст] / Р.А.Будагов//Филологическиенауки.1980.-№3.-С.8-26.
11. Виноградов, В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика

- [Текст]/В.В.Виноградов-М.1963.-255с с.
12. Виноградов, В.В. О теории художественной речи [Текст] / В.В.Виноградов. М.1971.-240с
13. Гальперин, И.Р. Очерки по стилистике английского языка [Текст] / И.Р.Гальперин.М.,1958.-459с.
14. Гальперин, И.Р. Стилистика английского языка [Текст]/ И.Р.Гальперин. М., 1981.-334с.
15. Гальперин, И.Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И.Р.Гальперин.М.,2004.144с.
16. Григорян, А.Р. Художественный стиль и структура художественного образа.[Текст]/А.Р.Григорян.Ереван,1974.-306с.
17. Гумбольдт, В. фон. Избранные труды по языкознанию [Текст] / В. фон Гумбольдт.-М.,1984.-400с.
18. Задорнова, В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста [Текст]/В.Я.Задорнова.М.,1984.-152с.
19. Лотман,Ю.М.Структура художественного текста [Текст]/ Ю.М.Лотман.М.,1970.-384с.
20. Потебня, А.А. Эстетика и поэтика Текст. / А.А.Потебня. М., 1976. - 614 с.

Диссертации и авторефераты диссертаций

21. Исаева, Л.А. Виды скрытых смыслов и способы их представления в художественном тексте: дисс. докт. Филол. наук [Текст] / Л.А. Исаева. – Краснодар, 1996. – 38 с.
22. Слышкин , Г.Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: автореф. дисс. докт. филол. наук [Текст] / Г.Г. Слышкин. – Волгоград, 2004. – 39 с.
23. Фещенко, О.А. Концепт «дом» в художественной картине мира М.И. Цветаевой: автореф. дисс. канд. филол. наук [Текст] / О.А. Фещенко. – Новосибирск, 2005. – 40 с.

Периодические издания

24. Аскольдов, С. А. Концепт и слово [Текст] / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. — М., 1997. — С. 267-279.
25. Болдырев, Н.Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики [текст] / Н.Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. — 2004. - №1. — С. 18-36.
26. Болотнова, Н.С. Поэтическая картина мира и ее изучение в коммуникативной стилистике текста [Текст] / Н.С. Болотнова // Сибирский филологический журнал. — 2003. - №3. — С.198-207.
27. Воркачев, С. Г. Лингвокультурология, языковая личность: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. — 2001. — №1. С. 64.
28. Колесов, В. В. Язык и ментальность [Текст] / В.В. Колесов // Русистика и современность. Т.1. Лингвокультурология и межкультурная коммуникация. — СПб, 2005. — С. 12-16.
29. Крючкова Н.В. Методы изучения концептов [Текст] / Н.В.Крючкова // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы – Казань. - 2004. – С.271-272.
30. Крючкова, Н.В. Методы изучения концептов [Текст] / Н.В. Крючкова // Русская и сопоставительная филология. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.– С.271-272.
31. Лихачев, Д.С. Концептосфера русского языка [Текст] / Д.С. Лихачев // Изв. АН. СЛЯ. – 1999. - №1. — С. 3-9.
32. Павиленис, Р.И. Язык. Смысл. Понимание [Текст] / Р.И. Павиленис // Язык. Наука. Философия. Логико-методологический и семиотический анализ. –1986. – С. 240-263.

33. Платыгина, С.М., Поршнева А.С. Повесть «Вино из одуванчиков» Рэя Брэдбери как роман воспитания [Текст] / С.М. Платыгина, А.С. Поршнева // *Мировая литература в контексте культуры*. – 2012. - №1(7). – С. 122-127.
34. Радугина, Ю.В. Понятийная, оценочная и образная составляющие французского концепта *voyage* [Текст] / Ю.В. Радугина // *Ярославский педагогический вестник*. – 2010. - №1. – С. 222-226.
35. Роот, Е.В. Рэй Брэдбери – Кто он? [Текст] / Е.В. Роот // *Седьмой материк*. – 2011. - №7. – С. 4 -12.
36. Стернин, И.А. Методика исследования структуры концепта [Текст] / И.А. Стернин // *Методологические проблемы когнитивной лингвистики: Научное издание*. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2001. – С. 58-65.

Литература на иностранных языках

37. Ian MacEwan, *Atonement* [Текст] / Ian MacEwan,. St.P.: Anthology, 2011. – 287 p.

Электронные ресурсы

38. American Heritage Dictionary of the English Language (AHD) [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ahdictionary.com>, 2011, свободный.
39. Cambridge Dictionary Online: Free English Dictionary and Thesaurus [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://dictionary.cambridge.org>, 2011, свободный.
40. Collins online language dictionaries and thesaurus [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.collinslanguage.com>, 2011, свободный.
41. Dictionary and Thesaurus – Free online [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://thesaurus.com>, 2011, свободный.

42. Longman Dictionary of Contemporary English [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.ldoceonline.com>, 2011, свободный.
43. Macmillan Dictionaries Online [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.macmillandictionary.com>, 2011, свободный.
44. Oxford Advanced Learner's Dictionary [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com>, 2011, свободный.
45. Зусман, В.Г. Концепт в системе гуманитарного знания [Электронный ресурс]/В.Г.Зусман// Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/2003/2/zys-pr.html>, 2003, свободный.

Словари:

46. Ayto, J. Oxford Dictionary of English Synonyms [Текст] / J. Ayto. Oxford: Oxford University Press, 2003. – 465 p.
47. Fergusson, R. The Penguin Dictionary of English Synonyms and Antonyms [Текст] / R. Fergusson. London: Penguin Books, 1985. – 442.
48. Бенсон, М. Илсон, Р. Комбинаторный словарь английского языка [Текст] / М. Бенсон, Р. Илсон. – М.: Рус. яз., 1990. – 286 с.
49. Е. С. Кубрякова Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / Е.С. Кубрякова. – М.: Издательство МГУ, 1996. – 245 с., 1996. – 245 с.
50. Англо-русский словарь по лингвистике и семиотике [Текст] / под ред. А.Н. Баранова, Д.О. Добровольского. М., 1996. – 656 с.

Список сокращений:

ХО- художественный образ

ХТ- художественный текст