

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**ЛЕСОСИБИРСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ –
филиал Сибирского федерального университета**

филологический

факультет

иностранных языков

кафедра

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

44.03.01 Педагогическое образование

профиль 44.03.01.30 Иностранный язык

код и наименование направления подготовки, специальности

Стилистические приемы аллегории и символа в романе У. Голдинга

«Повелитель мух»

тема

Научный руководитель



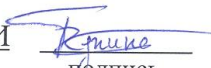
подпись

Н. В. Немчинова

инициалы, фамилия

Выпускник ДЛФ12- 02БФИ

код (номер) группы



подпись

Т. В. Чукина

инициалы, фамилия

Работа защищена «23» июня 2016 г. с оценкой «удовлетв.»

Лесосибирск 2016

Министерство образования и науки Российской Федерации
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования

«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ЛЕСОСИБИРСКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ –
филиал Сибирского федерального университета

филологический

факультет

иностранных языков

кафедра

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

44.03.01 Педагогическое образование

профиль 44.03.01.30 Иностранный язык

код и наименование направления подготовки, специальности

Стилистические приемы аллегории и символа в романе У. Голдинга

«Повелитель мух»

тема

Работа защищена «23» июня 2016 г. с оценкой «удовлетв.»

Председатель ГЭК


подпись

Петрищев В. И.

инициалы, фамилия

Члены ГЭК


подпись

Семенова Е. В.

инициалы, фамилия


подпись

Вычегжанина Н. Ф.

инициалы, фамилия


подпись

Погорельская Е. В.

инициалы, фамилия


подпись

Перевалова Л. Н.

инициалы, фамилия

Лесосибирск 2016

РЕФЕРАТ

Выпускная квалификационная работа по теме «Стилистические приёмы аллегории и символа в романе У. Голдинга «Повелитель мух»» содержит 47 страниц текстового документа, 41 использованных источников.

СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЁМ, СИМВОЛИЗМ, АЛЛЕГОРИЯ, СРЕДСТВА РЕПРЕЗЕНТАЦИИ, ПРИЁМЫ ВЫРАЖЕНИЯ СИМВОЛА, СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ АЛЛЕГОРИИ.

Актуальность исследования обусловлена ростом объема научной литературы, посвященной стилистике текста. Символы окружают нас в повседневной жизни изо дня в день, будь то торговая вывеска, эмблема марки автомобиля, знак какой-либо организации или даже герб страны. Символы же и аллегории в художественном произведении несут совсем особую роль, о значимости которой читатель порой даже не догадывается. Именно поэтому нами был взят изображенный мир одного из наиболее ярких и наполненных различными символично-аллегорическими знаками произведений английской литературы – «Повелитель мух» У. Голдинга.

Целью работы является анализ наиболее ярко выраженных символов и аллегорий отдельного произведения в его внутренней целостности и завершенности, постижение его идейно-художественной структуры на материале романа У. Голдинга «Повелитель мух», входящего в систему литературно-философского направления – символизма.

Объектом исследования является текст романа У. Голдинга «Повелитель мух».

Предметом исследования выступают значения символов и аллегорий в произведении У. Голдинга «Повелитель мух».

В результате проведенного исследования были изучены литературное течение символизма, понятие «аллегория», выявили примеры из текста романа.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	5
1 Символизм как стилистический приём организации текста.....	7
1.1 Понятие стилистического приёма.....	9
1.2 Символизм как течение в литературе. Понятие аллегории.....	11
1.3 Жизнь и творчество У. Голдинга.....	14
2 Анализ текста романа У. Голдинга «Повелитель мух».....	20
2.1 Языковой символ.....	23
2.2 Роль аллегории в организации текста.....	37
Заключение.....	43
Список использованных источников.....	44

ВВЕДЕНИЕ

Художественное произведение настолько многогранно, что его изучение требует больших усилий и трудоемкой работы. А исследование языка самого произведения и его речевой картины вызывают особые затруднения. Ведь изучение текста необходимо выполнять не только с точки зрения лингвистики, но и многих других дисциплин – литературоведения, психологии, социологии, истории, эстетики. И, несмотря на большое количество работ, выполненных в данном направлении, все же необходимо отметить, что исследование и анализ художественных текстов носит малосистемный характер. Еще В.В. Виноградов высказывался на этот счет: «Изучение языка художественного произведения и определение способов его лингвистического анализа это проблемы, которым у нас посвящено очень много статей и исследований, но которые еще очень далеки не только от научного решения, но даже и от более или менее удовлетворительного объяснения» [18, с. 169]. Так, например, взятый нами для исследования текст романа У. Голдинга «Повелитель мух», мы анализировали не только относительно лингвистики, но и во многом применяя значимость перечисленных выше дисциплин.

Прежде всего, необходимо отметить современную актуальность течения символизма. Символы окружают нас в повседневной жизни изо дня в день, будь то торговая вывеска, эмблема марки автомобиля, знак какой-либо организации или даже герб страны. Символы же и аллегории в художественном произведении несут совсем особую роль, о значимости которой читатель порой даже не догадывается. Именно поэтому нами был взят изображенный мир одного из наиболее ярких и наполненных различными символично-аллегорическими знаками произведений английской литературы – «Повелитель мух» У. Голдинга.

Целью данного исследования является анализ наиболее ярко выраженных символов и аллегорий отдельного произведения в его внутренней целостности и завершенности, постижение его идейно-художественной

структуры на материале романа У. Голдинга «Повелитель мух», входящего в систему литературно-философского направления – символизма.

Соответственно данной цели в работе были поставлены следующие задачи:

1. Рассмотреть символизм как течение в литературе.
2. Проанализировать понятия «аллегория».
3. Выявить стилистические приемы аллегии и символа в романе У. Голдинга «Повелитель мух».
4. Проанализировать значение символов и аллегорий в произведении «Повелитель мух».

Объектом исследования является текст романа У. Голдинга «Повелитель мух».

Предметом – значение символов и аллегорий в произведении У. Голдинга «Повелитель мух».

Для решения поставленных задач в выпускной квалификационной работе использовались следующие методы исследования:

1. Анализ литературы по теме исследования.
2. Дескриптивный анализ.
3. Интерпретационный анализ.

Практическая значимость выпускной квалификационной работы заключается в дальнейшей возможности использования материала при изучении и анализе различных художественных текстов.

Структура работы включает в себя введение, две главы, заключение и список использованных источников, включающего 41 наименование.

В первой главе описаны основные понятия и термины стилистического приёма, символизма и аллегии, теоретические основы их использования. Во второй главе проведён анализ стилистических приёмов символа и аллегии в тексте романа У. Голдинга «Повелитель мух». Основные выводы обобщены в заключении.

Общий объём работы – 46 печатных страниц.

Глава 1 СИМВОЛИЗМ КАК СТИЛИСТИЧЕСКИЙ ПРИЁМ ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА

1.1 Понятие стилистического приёма

Отечественный литературовед, доктор филологических наук, В.В. Виноградов так говорил о стилистике: «Стилистика является своего рода вершиной исследования языка, теоретической основой развития национальной уникальной речевой культуры» [18, с. 51]. В последнее время мы можем наблюдать крайне интересную ситуацию: благодаря разнообразию методов представления информации происходит быстрое разветвление разделов стилистики. Это и стилистика кодирования, и историческая стилистика, и стилистика текста, и многое другое. Однако принято считать, что стилистика как наука включает в себя четыре основных направления:

1. Стилистика художественной речи – это стилистика, исследующая особенности речи художественных творений, специфику образа литературного направления и самостоятельно-авторские стили написания поэтов.

2. Структурная стилистика (ее еще называют стилистикой языка) – обрисовывает, характеризует и разъясняет взаимоотношения различных сообразно личным систем форм слов, рядов слов и систем изнутри единичной конструкции языка, так называемой «системы систем». Исследует изменчивые виды либо тенденции развития стилей языка, обладающих комплексом уникальных признаков.

3. Функциональная стилистика (стилистика разновидностей употребления языка) - раздел стилистики, изучающий функциональные стили.

4. Практическая стилистика (прикладная) – изучает нормативное использование языковых средств и способствует предотвращению ошибок различных типов в письменной и устной речи [15, с. 95].

Язык являет собою систему, состоящую из уровней, таких как: лексика, фонетика-фонология, морфология, синтаксис и языковые единицы (от

меньшего к большему, то есть: звук, слог, слово и т.д.). Как и стилистика художественной речи, так и риторика исследует экспрессивные средства в ораторском искусстве. Ценным моментом стилистики (а значит, и риторики) считается учение о фигурах и тропах речи как методах «украшения речи». Фигуры речи – способы выразительности, базирующиеся на сопоставлении конкретных единиц текста, то есть: противопоставление, сопоставление, рифма, эллипсис, повтор, оксюморон и так далее. Троп – оборот речи, в котором выражение использовано в переносном смысле для достижения максимальной поэтической выразительности [25]. Всё, что представлено выше объединяется в два слова - стилистические приемы. Стилистические приемы – это индивидуальный лингвистический фактор образования текста, показывающий особенный метод текстовой постановки, избранный автором для более точного отображения собственного мировоззрения и передаваемой ситуации. Благодаря результатам текстовых исследований было обнаружено, что на фонетико-фонологическом уровне важными речевыми конструкциями будут следующие стилистические приемы: паронимазия, ассонанс, анаграмма, палиндром, антономазия, акростих [4]. Также необходимо осознавать, что стилистические приемы и выразительные средства языка – это разные вещи. Разберем стилистические особенности прозы известного писателя. Яркий пример - юмористический рассказ А.П. Чехова – «Мститель». Муж, оскорбленный своей женой, стоит в оружейном магазине и выбирает подходящий револьвер. Думает он лишь об одном, о трех убийствах, в числе которых и убийство его самого. Все предвещает беду, но в итоге, после длительных раздумий он покупает лишь сетку для ловли перепелов. Сюжет здесь нельзя назвать банальным или предсказуемым. Чехов в данном случае использовал стилистический приём [7]. Стилистические приемы в литературе как в русской, так и в зарубежной, играют серьезную роль в формировании образа произведения, то есть – придают форму и «высвечивают» само содержание.

1.2 Символизм как течение в литературе. Понятие аллегории

Понятие символизма многие ученые формулировали по-разному. Приведем некоторые из них.

Символизм – направление в литературе и искусстве конца XIX начала XX вв., проникнутое индивидуализмом и мистицизмом и отражающее действительность как идеальную сущность мира в условных и отвлечённых формах [34, с. 642].

Символизмом в литературе называется такое течение, при котором символ является основным приемом художественной изобразительности для художника, который в окружающей действительности ищет лишь соответствий с потусторонним миром [25, с. 774].

Также символизм (франц. symbolisme, от греч. σύμβολον – знак, символ) – антинатуралистическое течение во французской поэзии и литературной критике конца 19 века; символисты считали свойственную поэзии метафоричность, иносказательность, звукопись образно-символическим откровением истины [14, с. 415].

Как художественное и философско-эстетическое течение символизм проявился в конце XIX – начале XX веков. В своих произведениях символисты старались отобразить жизнь каждой души – полную переживаний, неясных, смутных настроений, тонких чувств, мимолётных впечатлений. Поэты-символисты были новаторами поэтического стиха, наполнив его новыми, яркими и выразительными образами, и иногда, пытаясь добиться оригинальной формы, они уходили в считаемую критиками бессмысленной игру слов и звуков. Можно сказать, что символизм различает два мира: мир вещей и мир идей. Символ становится неким условным знаком, соединяющим эти миры в смысле, им порождаемом. В любом символе есть две стороны – означаемое и означающее. Вторая эта сторона повернута к ирреальному миру.

В отличие от других направлений в искусстве, использующих элементы характерной для себя символики, символизм полагает выражение

«недостижимых», иногда мистических, идей, образов Вечности и Красоты целью и содержанием своего искусства, а символ, закреплённый в элементе художественной речи и в своём образе опирающийся на многозначное поэтическое слово, – основным, а иногда и единственно возможным художественным средством.

Образы-символы широко используются в литературных произведениях: в лирике, в эпосе и драматургии. Правильное толкование символов способствует глубокому и верному прочтению художественных текстов. Непонимание символической природы образов, напротив, может привести к грубым ошибкам в истолковании текста, к искажению авторского замысла. Символы всегда расширяют смысловую перспективу произведения, позволяют читателю на основе авторских «подсказок» выстроить цепь ассоциаций, связывающую различные явления жизни. Писатели используют символизацию (создание образов-символов) для того, чтобы разрушить иллюзию жизнеподобия, нередко возникающую у читателей, подчеркнуть многозначность, большую смысловую глубину создаваемых ими образов.

В творчестве художников-символистов своеобразно преломились неискоренимые противоречия буржуазного общества, которое с их точки зрения способствует развитию цивилизации и в то же время подавляет человеческую индивидуальность, ведет к "гибели современной культуры" [8, с. 12]. Как литературное же направление символизм зародился во Франции в 1880-х гг. Его основоположниками стали П. Верлен, А. Рембо, С. Малларме и группировавшиеся вокруг него поэты. Позднее символизм распространился и в других странах – Бельгии (М. Метерлинк, Э. Верхарн), Германии и Австрии (С. Георге, Г. Гофмансталь, Р. Рильке, Г. Гауптман), Норвегии (поздний Г. Ибсен, отчасти А. Стриндберг и К. Гамсун), Польше (С. Пшибышевский), Англии (Оскар Уайльд) и так далее. Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Их экспериментаторский характер, стремление к новаторству, космополитизм и обширный диапазон влияний стали образцом для большинства современных

направлений искусства. Символисты использовали символики, недосказанность, намеки, таинственность, загадочность. Основным настроением, улавливаемым символистами, являлся пессимизм, доходящий до отчаянья. Всё «природное» представлялось лишь «видимостью», не имеющей самостоятельного художественного значения [32, с. 206]. Характерны мгновенные переключения из одного плана в другой. В поэзии господствует атмосфера «полусна», недоговоренности (этому соответствуют такие частые образы, как «дымка», «туман»).

Самое яркое изменение, привнесённое символизмом, касается формы художественного воплощения его поэтики. В контексте символизма произведение любого вида искусства начинает играть именно поэтическими смыслами, поэзия становится формой мышления.

Можно выделить два основных типа символов. К первому типу можно отнести символы, имеющие опору в культурной традиции. Они – часть культуры, для их построения писатели используют язык культуры, в принципе понятный более или менее осведомленному читателю. Конечно, каждый такой символ приобретает индивидуальные смысловые оттенки, близкие писателю, важные для него в конкретном произведении. Такими «культурно-историческими» символами являются образы-символы «моря», «корабля», «паруса», «дороги», «пути», «сада», «неба», «метели», «огня», «венца», «щита» и «меча», «розы», «креста», «соловья» и многие другие. Символами могут стать ранее созданные культурой образы, герои, сюжеты. Например, библейский образ пророка, образ сеятеля и притча о сеятеле из Евангелия, средневековые образы-символы Прекрасной Дамы и ее рыцаря, образ Одиссея и его скитания («одиссея»). Это как бы готовые символические конструкции, которые писатели могли дополнять, переосмысливать, создавая на их основе новые вариации символических образов [28].

Ко второму типу можно отнести символы, создававшиеся без опоры на культурную традицию. Такие символы возникали на основе смысловых

отношений внутри одного литературного произведения или ряда произведений. Такovy символы вишневого сада в пьесе А.П.Чехова, барса в поэме М.Ю.Лермонтова «Мцыри», дуба «уединенного», «патриарха лесов», в стихотворениях А.С.Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Когда за городом, задумчив, я брожу...», бешено мчащейся «Руси-тройки» в поэме Н.В.Гоголя «Мертвые души».

Особенно часто индивидуальные символы создавались русскими писателями-символистами, считавшими их не просто одним из видов иносказательных образов, а важнейшей категорией художественного мировоззрения. Например, в поэзии А.А.Блока, который широко использовал традиционные символы («роза», «крест», «щит», София, Царица, Прекрасная Дама и т. п.), основное место занимают именно индивидуальные символы, созданные поэтом [40].

Для поэтики символизма характерны:

- передача тончайших движений души;
- максимальное использование звуковых и ритмических средств поэзии;
- изысканная образность, музыкальность и лёгкость слога;
- поэтика намёка и иносказания;
- знаковое наполнение обыденных слов;
- отношение к слову, как к шифру некой духовной тайнописи;
- недосказанность, утаённость смысла;
- стремление создать картину идеального мира;
- эстетизация смерти как бытийного начала;
- элитарность, ориентация на читателя-соавтора, творца [9, с. 44].

Мы выделили и разделили понятие аллегории и символа. Аллегория близка к символу, а в определенных случаях совпадает с ним. Однако символ более многозначен, содержателен и органично связан со структурой чаще всего простого образа. Нередко в процессе культурно-

исторического развития аллегория утрачивала свое первоначальное значение и нуждалась в ином истолковании, создавая новые смысловые и художественные оттенки.

Аллегория – выражение отвлеченного, абстрактного содержания мысли (понятия, суждения) посредством конкретного образа, например, изображение смерти в виде скелета с косой, правосудия в образе женщины с завязанными глазами и с весами в одной руке и мечом в другой. Тем самым, в аллегории конкретный образ получает абстрактное значение, обобщается, сквозь образ созерцается понятие [25].

В аллегории чаще всего используются отвлеченные понятия (добродетель, совесть, истина), типичные явления, характеры, мифологические персонажи – носители определенного, закрепленного за ними аллегорического содержания (Минерва - богиня мудрости), аллегория может выступать и как целый ряд образов, связанных единым сюжетом. В то же время для нее характерно однозначное иносказание и прямая оценочность, закрепленная культурной традицией: смысл ее может быть истолкован достаточно прямолинейно в этических категориях "добра" и "зла"[5].

В истории философии первые попытки вычленить аллегория предпринимаются в эпоху эллинизма и связаны со стремлением истолковать древние тексты (например, "Илиаду" и "Одиссею" Гомера) как следующие друг за другом аллегии. При этом содержание не отделялось от формы высказывания, и аллегория смешивалась с символом. Наиболее широко она используется в средние века как иносказательное выражение всех ценностей бытия; в эпоху Возрождения аллегория распространена в таких направлениях искусства, как маньеризм, барокко, классицизм.

Это средство является очень распространенным в различных сферах искусства. Аллегория как иносказание имеет наиболее тесную связь с метафорой, рассматривается часто как распространенная, развитая метафора или же как целый ряд образов, которые объединены в единое замкнутое целое.

Осуществима она не только в поэзии, но и в различных пластических искусствах. Таких как скульптура или же аллегория в живописи, примеры которой - "Милосердие" Шарля Лебрена, "Аллегория живописи" Яна Вермеера [20, с. 151].

Распространена она для изображения художественной действительности, используется традиционно как в книжной литературе, так и в фольклоре. В них под видом животных могут подразумеваться различные человеческие пороки. Могут изображаться аллегорически важные политические и исторические события.

Аллегория чужда рационалистической философской традиции 19-20 веков. Однако аллегорическая образность характерна для творчества П.Б. Шелли, М.Е. Салтыкова-Щедрина, П. Верхарна, Г. Ибсена, А. Франса. И до сих пор аллегория традиционно используется в различных литературных жанрах, в том числе и философского характера (например, "Чума" Камю) [27, с. 311].

В английской литературе ярким представителем символизма стал У. Голдинг, также использовавший в своём произведении стилистический приём аллегории.

1.3 Жизнь и творчество У. Голдинга

Сэр Уильям Джералд Голдинг, английский писатель, родился 19 сентября 1911 года в деревне Сент-Коламб Майнор (графство Корнуолл) в семье Алека Голдинга, школьного преподавателя. В раннем возрасте проявились два пристрастия: к чтению и математике. В 19 лет поступил в Брейзноуз-колледж (*Brasenose College*) Оксфордского университета, где, следуя воле родителей, решил заняться естественными науками. Проучившись в этом направлении два года, он понял, что его призвание – литература и изменил программу обучения. В 1935 году Голдинг получил степень бакалавра искусств и осенью в качестве преподавателя приступил к работе в школе Майкл-холл в Стритеме на юге Лондона. В эти

годы, подрабатывая в расчётной палате и социальных службах (в частности, в лондонском приюте для бездомных), он начал писать пьесы, которые сам же ставил в небольшом лондонском театре. Во Вторую мировую войну Голдинг служил в военно-морских силах Великобритании, и этот опыт, по его признанию, лишил его иллюзий относительно природы человека.

Романы Голдинга – это скорее притчи, или как их многие называют – романы-параболы, нежели реалистические картины жизни. Его персонажи вырваны из повседневности и поставлены в обстоятельства, где нет тех удобных лазеек, что существуют в обычных условиях. Первым из его романов был напечатан « Повелитель мух» (Lord of the Flies, 1954). Этот роман был задуман как иронический комментарий к «Коралловому острову» Р. М. Баллантайна (1858) – приключенческой истории в жанре робинзонады, где воспеваются оптимистические имперские представления викторианской Англии. И в отличие от «Повелителя мух» - с хорошим концом. В результате же в свет вышел пессимистичный роман, в котором рассказывается о группе английских школьников, заброшенных на один из островов Тихого океана. Первым делом они выбирают правительство, но постепенно с них сходит лоск цивилизованности, и дети превращаются в жестоких дикарей [24, с. 118].

Первые отклики на дебютный роман Голдинга были сдержанными. До этого рукопись отверг двадцать один издатель, прежде чем издательство Faber & Faber согласилось выпустить его в свет с условием, по которому автор убрал первые страницы, описывающие ужасы ядерной войны. По мере того, как репутация и популярность романа росли, стало меняться и отношение к нему. Литературные критики, поначалу воспринявшие произведение как очередную приключенческую историю, – вскоре стали выстраивать вокруг него целые теоретические структуры. В конечном итоге «Повелитель мух» был включён в основные образовательные программы; более того, по уровню интереса к нему со стороны аналитиков оказался сравним с двумя основными книгами Дж. Оруэлла. В США, как отмечал Дуайт Гарнер, обозреватель

«Нью-Йорк Таймс», «именно «Повелитель мух» «заменял сэлинджеровскую «Над пропастью во ржи» в качестве Библии несчастливого детства».

Основную идею романа, состоящую в том, что «так называемая цивилизованность человека, есть нечто, в лучшем случае лишь поверхностное» (Джеймс Стерн, *New York Times Book Review*), Начиная с этого момента, Голдинг стали считать выразителем пессимистического взгляда на человеческую природу; мастером аллегории, использующим жанр романа для анализа непрекращающейся борьбы в человеке цивилизованного «я» с его тёмной первобытной природой.

Сэр Уильям Голдинг всю свою жизнь считал своим самым знаменитым роман «скучным и сырым», а его язык – «школярским» (*O-level stuff*). К тому факту, что «Повелитель мух» считается современной классикой, он относился не слишком серьёзно, а заработанные на нём деньги рассматривал как нечто, равнозначное «выигрышу в Монополию». Писатель искренне не понимал, как мог этот роман оставить в тени его более сильные книги: «Наследники», «Шпиль» и «Воришку Мартина». В конце жизни Голдинг не смог заставить себя даже перечитать рукопись в её изначальном, неотредактированном варианте, опасаясь, что расстроится до такой степени, «что сможет сотворить с собой нечто ужасное». Между тем, в дневнике Голдинг раскрывал и более глубокие причины своего отвращения к «Повелителю мух»: «В сущности, я презираю себя, и мне важно, чтобы меня не открыли, не разоблачили, не распознали, не разворошили» (англ. «...*basically I despise myself and am anxious not to be discovered, uncovered, detected, rumbled*») [30, с. 46].

Одним из важнейших произведений Голдинга считается «Шпиль». В романе, прочно сплетающем миф и реальность, автор обратился к исследованию природы вдохновения и размышлениям о том, какую цену приходится человеку платить за право быть создателем [16, с. 240].

В 1983 году Уильям Голдинг был удостоен Нобелевской премии по литературе. Для многих явилось неожиданностью то, что Голдинга предпочли

другому английскому кандидату, Грэму Грину и его роману «Сила и слава» (The Power and the Glory (The Labyrinthine Ways)). Более того, один из членов Шведской академии, литературовед Артур Лундквист, голосуя против избрания Голдинга, заявил, что этот автор – явление чисто английское и его произведения «не представляют существенного интереса». Иную оценку произведениям кандидата дал Ларс Юлленстен: «Романы и рассказы Голдинга – это не только угрюмые нравоучения и тёмные мифы о зле и предательских разрушительных силах, это еще и занимательные приключенческие истории, которые могут читаться ради удовольствия». «Его книги волнуют и увлекают. Их можно читать с удовольствием и пользой, не прилагая особых усилий... Но при этом они возбудили необычайный интерес среди профессиональных литературных критиков, которые обнаружили огромный пласт сложностей и двусмысленностей в работах Голдинга», – говорилось в официальном заявлении Шведской академии. В Нобелевской лекции Уильям Голдинг в шуточной форме отрёкся от репутации безнадежного пессимиста, сказав, что он – «универсальный пессимист, но космический оптимист».

Последующие три года он работает над еще тремя своими произведениями: «Тесное соседство», «Пожар внизу» и «На край света: Морская трилогия». В числе других произведений Голдинга: Наследники (The Inheritors, 1955), Воришка Мартин (Pincher Martin, 1956), Свободное падение (Free Fall, 1959), Шпиль (The Spire, 1964), Пирамида (The Pyramid, 1967), Зримая тьма (Darkness Visible, 1979), а также трилогия Верительная грамота (Rites of Passage, 1980); В непосредственной близости (Close Quarters, 1987) и Огонь внизу (Fire Down Below, 1989). В книге Передвижная мишень (A Moving Target, 1982) собраны эссе, лекции и рецензии Голдинга.

В 1992 году Голдинг узнал о том, что страдает злокачественной меланомой; в конце декабря опухоль была удалена, но стало ясно, что здоровье писателя подорвано. В начале 1993 года он приступил к работе над новой книгой, завершить которую не успел. Роман «Двойной язык», восстановленное по незавершённым наброскам и потому сравнительно

небольшое произведение, рассказывающее (от первого лица) историю прорицательницы Пифии, был опубликован в июне 1995 года, через два года после смерти автора.

Сэр Уильям Голдинг скоропостижно скончался от обширного инфаркта у себя дома в Перрануортоле 19 июня 1993 года. Его похоронили на церковном кладбище в Бауэрчоке, а панихиду отслужили в солсберийском кафедральном соборе под тем самым шпилем, который вдохновил писателя на одно из его самых известных произведений [36, с. 260].

ВЫВОДЫ ПО ПЕРВОЙ ГЛАВЕ

Подводя итоги первой главы, можно обобщить, что метод символизма предполагает воплощение основных идей произведения в многозначной и многоликой ассоциативной эстетике символов, то есть таких образов, значение которых постижимо через их непосредственное выражение единицей художественной (поэтической, музыкальной, живописной, драматической) речи, а также через её те или иные свойства (звукопись поэтического слова, цветовая гамма живописного образа, интервальные и ритмические особенности музыкального мотива, тембровые краски и т.д.). Основным содержанием символистичного произведения являются выраженные в образности символов вечные идеи, т.е. обобщённые представления о человеке и его жизни, высший смысл, постигаемый лишь в символе, а также красота, в нём воплощённая. А аллегория есть абстрактность мысли, выраженная посредством конкретного образа. Часто в литературе она выражается в виде образа животных, например, басня "Волк и Ягненок" Ивана Андреевича Крылова, изображающая отношения между народом и властью, современные автору, - это взаимодействие между подчиненными и всесильными. В это же время имеются в виду также взаимоотношения между слабым и сильным в любой сфере нашей жизни.

Глава 2 АНАЛИЗ ТЕКСТА РОМАНА У.ГОЛДИНГА «ПОВЕЛИТЕЛЬ МУХ»

Литературное художественное произведение высокого уровня настолько многогранно, что его изучение требует больших усилий и трудоемкой работы. При этом исследование собственно языка произведения и его речевой картины во многом обедняет проводимую работу, делая ее односторонней. Вот почему при анализе произведения и его изучении правомерно использовать другие области научного знания: психологию, социологию, историю, эстетику, культурологию и др. Вместе с тем, несмотря на большое количество работ, выполненных в данном направлении, все же необходимо отметить, что комплексное исследование и многофункциональный анализ художественных текстов не носит в настоящее время системный характер и в то же время являет собой все более расширяющееся поле для исследования в силу многогранности феномена.

Практическая часть нашей дипломной работы представляет собой попытку анализа текста романа У. Голдинга «Повелитель мух» с позиции отражения в тексте символизма и аллегории как литературно-философского направления. На наш взгляд, именно символы и аллегории служат своеобразной канвой изображенного мира героев У. Голдинга и позволяют судить о внутренней целостности и завершенности романа. А также говорят о своеобразии, сделавшем этот роман уникальным в современной британской и в целом всемирной литературе. В проведенной работе были использованы дескриптивный и интерпретационный анализ, а также анализ специальной литературы.

При проведении исследования мы опирались на следующее определение символизма: «... символизм – направление в литературе и искусстве конца XIX начала XX вв., проникнутое индивидуализмом и мистицизмом и отражающее действительность как идеальную сущность мира в условных и отвлечённых формах» [14, с. 642]. Для лучшего понимания сути символизма

отметим, что символизмом в литературе называется такое течение, при котором «...символ является основным приемом художественной изобразительности для художника, который в окружающей действительности ищет лишь соответствий с потусторонним миром» [9, с. 74]. Свое начало символизм берет во французской поэзии и литературной критике конца 19 века. Затем символизм обрел литературное «гражданство» в разных странах во многом благодаря тому, что метафоричность, иносказательность, звукопись стали для символистов образно-символическим откровением истины [9, с. 102].

Существуя в мире идей, символизм опирается на мир вещей. Но при этом символ становится своего рода условным знаком, который соединяет эти миры в смысле, который сам же создает. Поэтому в любом символе есть две стороны – означаемое и означающее. Вторая сторона оказывается повернутой к ирреальному миру, но, заметим, не только. Обозначающее или собственно символ в силу своей многогранности содержат возможность различного толкования. Для читателя символы ничто другое таят в себе свободу интерпретации. Разумеется, некоторые символы могут нести какой-либо единый смысл, что нашло выражение в культурно-историческом опыте человечества, но даже в этом случае читатель имеет возможность найти «свой» смысл. Символ, таким образом, выступает полем для порождения множества смыслов.

Анализ специальной литературы по теме исследований позволил нам определить специфические черты символизма, которые предполагают воплощение основных идей произведения в многозначной и многоликой ассоциативной эстетике символов. Чтобы не потеряться в многозначности смыслов, порождаемых символами, используются знаки – единицы художественной (поэтической, музыкальной, живописной, драматической) речи. Далее символ раскрывает свои свойства через звукопись поэтического слова, цветовую гамму живописного образа, особенности музыкального мотива, тембровые краски и т. п. Основным содержанием символистичного

произведения являются выраженные в образности символов обобщённые представления о человеке и его жизни, о предназначении человека на Земле, о таких вечных категориях, как истина, добро, красота.

Фабула романа предельно проста. Благовоспитанные английские дети, волей случая попавшие на необитаемый остров, оказываются перед сложнейшим выбором: как в условиях, когда практически нет никаких сдерживающих устоев в виде законов, запретов, культуры и т. п. остаться людьми. Это вечная проблематика. Такая заявка на сложнейшие мировые проблемы логично выводит автора на необходимость и возможность использования символов. Это произведение с глубинным смыслом, где внешняя фабула о приключениях подростков на необитаемом острове заставляют читателя задуматься над судьбами человечества, путями цивилизации, взаимоотношениями личности и общества, о внутренних противоречиях, моральных ценностях и выборе, который каждый должен сделать сам. «Повелитель мух» – это философская притча, аллегория, наполненная символическим подтекстом и «неудобным» посылом. Роман «Повелитель мух» можно без сомнения отнести к «трудному» чтению, несмотря на кажущуюся простоту сюжета.

Для того, чтобы установить последовательность вычленения символов в романе и дать им трактовку, мы воспользовались структурой восприятия изображенного мира. Художественные детали, которые можно вычленить в тексте, условно делятся на несколько групп: портретные, пейзажные, мир вещей и психологические детали. К ним можно добавить формы художественной условности, свойства изображенного мира, художественное время и пространство [18, с. 58].

В предлагаемой работе мы остановимся на портрете и пейзаже как художественных деталях и рассмотрим эти феномены с точки зрения использования автором символов для лучшего отражения авторского замысла и возможности интерпретации.

2.1 Языковой символ

Читая книгу первый раз, читатель невольно ожидает увидеть описание мух, причем большого их количества. Но это не так. За фабульной простотой рассказа о благовоспитанных английских детях, волей случая попавших на необитаемый остров, скрывалась совсем не детская проблематика. Приключения новых «робинзонов» заставили задуматься, ни много, ни мало, над судьбами человечества, путями цивилизации, взаимоотношениями личности и общества. «Повелитель мух» - это философская притча, аллегория, сопровождаемая, как и полагается притче, символическим комментарием или подтекстом.

Символический подтекст встречается в разных формах в романах, повестях, рассказах. В одних случаях аллегория и символ возникают в подтексте, в других – выступают основой сюжета. Символы иногда появляются лишь единожды в процессе развития повествования, иногда же пронизывают все произведение, складываясь в целую нить, пронизывающую весь роман и поясняющую, расширяющую смысл изображаемого. Именно такое место занимает символика в романе У. Голдинга «Повелитель мух». Писатель наделяет символическим значением самые, казалось бы, простые предметы и явления, например, огонь, очки, раковину. Их зачастую ироническое взаимодействие создает неуловимую атмосферу, но подлинный смысл не всегда раскрывается даже к концу романа.

Одной из самых интересных философских линий романа – та, где писатель не только переплавляет в новую художественную форму идеи о недостатках общества и человеческой природы, но и, пытаясь выяснить возможности познания этих недостатков, рассматривает персонажей в различных связях со злом. С одной стороны, нельзя забывать, что герои Голдинга – это не только конкретные мальчики со своей детской логикой и поведением, но и определенные социально-философские типы. С другой же стороны, описанный Голдингом остров – поле борьбы, которое предстанет не

только столкновением антагонистических характеров, сколько конфликтом различных начал в самом человеке. В каком-то смысле «Повелитель мух» может быть назван «романом конфликтного героя», и не случайно персонажи почти не выделены ни в начале действия, когда перед нами просто попавшие в беду школьники, ни в конце, когда офицера с проходившего мимо крейсера окружают неотличимые друг от друга, напуганные, плачущие мальчики. Возможно, Голдинг пишет не о личностях. Он пишет о самой человеческой природе в ее полярностях, которые нельзя сглаживать. Джек и Ральф, Саймон и Хрюша - все это слагаемые единого образа, и книга Голдинга – это не анализ частных случаев, а портрет самого человека - «героического и больного» [30, с. 8].

Главные герои «Повелителя мух» - хорошо подобранный ансамбль. В соответствии с жанром иносказания каждый как бы представляет свою определенную позицию (сторону человеческой души) в борьбе двух миров – мира дикарства, безответственности и мира здравого смысла, цивилизации. *Piggy: «Which is better – to have rules and agree or to hunt and kill»*. На этой борьбе строится основная сюжетная линия. Автор сталкивает своих героев не только как воплощения разных типов бытового и социального поведения, но и как своеобразные теоретические позиции, как способы понимания голдинговской «истины» о природе человека, а следовательно – о причинах мировых войн и непрочности цивилизации. В связи с этой двухплановостью один и тот же персонаж может выполнять в произведении разные роли. Так, во главе лагеря демократии стоит Ральф, и хотя по сюжету именно он основной противник предводителя «охотников» Джека, в философском плане дикарству противостоят прежде всего Хрюша и Саймон. Эти персонажи в конфликте цивилизации с варварством выступают как соратники, но по своему отношению к злу, в свою очередь, оказываются антагонистами.

Для того, чтобы систематизировать сам ход анализа, последовательность вычленения необходимых символов, мы воспользовались структурой восприятия изображенного мира [22, с. 28].

Художественные детали, которые можно вычлени́ть в тексте, можно разделить на несколько групп: портретные, пейзажные, мир вещей, психологические. А также можно добавить формы художественной условности, свойства изображенного мира, художественное время и пространство [22, с. 34].

Начнём с первого – портрета. Это, прежде всего описание внешнего вида героя. Возьмем первую главу и первую презентацию Хрюши: «*He was shorter than the fair boy and very fat. He came forward, searching out safe lodgments for his feet, and then looked up through thick spectacles.*». Так он выглядит. Его манера говорить – какая-то суетливо-заискивающая, и говор – просторечный, искажающий нормы языка. Хрюша неловок, неуклюж в движениях, страдает одышкой. Не поспевая за ладным Ральфом, он говорит: «*I got caught up!. I can't hardly move with all these creeper things.*» [41]. Его комичность проявляется и в ситуационной характеристике (в том, что с ним происходит): Хрюша объелся диких фруктов, и последствия не заставили себя долго ждать. «*He put on his glasses, waded away from Ralph and crouched down among the tangled foliage.*» [41]. Наконец, образ Хрюши дается читателю в резком контрасте со спокойным, независимым, грациозным Ральфом, что усиливает комичность и нелепость первого. Достаточно сравнить описание Хрюши с описанием Ральфа: «*He was old enough, twelve years and a few months, to have lost the prominent tummy of childhood; and not yet old enough for adolescence to have made him awkward. You could see now that he might make a boxer, as far as width and heaviness of shoulders went, but there was a mildness about his mouth and eyes that proclaimed no devil.*» [41]. Когда читаешь эти строки, создается ощущение, что автор сам любит своего героя; он описывает его с теплотой и явным удовольствием, отсутствующими в характеристике Хрюши. Там писатель скорее досадует на нерасторопность, неуклюжесть своего персонажа. Контраст усиливается при описании жестов героев, того, как они двигаются. Смелый, подвижный, порывистый Ральф: «*...he tripped over a branch with a crash*» [41] – выгодно выделяется на фоне

нескладного Хрюши, который тяжело дышит, медленно двигается, всего боится и потому осторожничает: «*Piggy took off his shoes and socks, ranged them carefully on the ledge, and tested the water with a toe.*» [41]. Роль всеобщего посмешища, козла отпущения, которую приходится играть Хрюше, многократно утверждается, подтверждается оценками его со стороны других героев (что тоже является важной составляющей модально-одиночного компонента). «*Piggy*», «*Fatty*», «*Fat slug*» – так называют его другие.

К символам мы относим очки Хрюши, которые отражают его неуверенность и обособленность от мира. Неуклюжий и близорукий, физически немощный, беспомощный без своих очков, толстяк Хрюша присваивает себе роль идеолога, для которого и в этой экстраординарной ситуации все логично, однозначно и просто. Это тип технократа, рационалиста, воплощенный здравый смысл. Однако к идее о спасительной роли науки и рационализма писатель на протяжении всего своего творчества относится с неизменной подозрительностью. Главная беда Хрюши заключается, прежде всего, в том, что рационализм не дает ему возможности осознать сложность, многоплановость жизни, заставляя его все упрощать, все сводить к разумной, логической основе. Темная, иррациональная сторона человека для него не существует, а умение логично мыслить развито за счет интуиции. Поэтому, видя внешнее, вырвавшееся на поверхность зло, он не в состоянии найти источник. Хрюша не может использовать и единственное доступное ему оружие – рассудок. В этом контексте близорукость героя явно символична.

В девятой главе автор уже открыто говорит о положении Хрюши в обществе сверстников: «*Piggy once more was the center of the social derision so that everyone felt cheerful and normal.*» [41]. Однако, вчитываясь, мы не можем не ощутить авторского сочувствия этому герою. С одной стороны, он нелеп в своей гиперосторожности, с его претензией на взрослость и псевдонаучными речами, пытающимися обосновать и объяснить все беды доводами разума. Но с другой, жизнь его на острове бесконечно трудна. Он непривлекателен,

беспомощен, все его пинают и унижают. Но именно Хрюша – носитель справедливости на острове, он свято верит, что *«what's right's right»*, именно он – самый ярый, деятельный, активный борец за мир, за то, чтобы «всем было хорошо», и именно с его гибелью на острове начинается беспредел. Оценка автора в данном случае явно неоднозначна, она трансформируется в процессе развития сюжета – образ получается, несмотря на все изъяны, очень обаятельным. Хрюша – новатор, его девиз: *«We could experiment»* [41]. Этот факт признается и автором, и всеми героями: *«The boys began to babble. Only Piggy could have the intellectual daring to suggest moving the fire from the mountain.»* [41]. Его способности мыслить, логически рассуждать втайне завидует Ральф: *«I can think. Not like Piggy.»* [41]. Наконец, именно в уста Хрюши влагает автор мудрые, на удивление взрослые мысли, которые невозможно было бы доверить нелюбимому герою.

Но это лишь одна сторона образа, суммированная самим Голдингом в диалогах с американским литературоведом Дж. Байлсом. «Хрюша не мудр. Хрюша близорук... никто не разбирается в жизни на острове хуже, чем Хрюша.» [5, с. 207]:. В процессе же претворения замысла многое в этом характере изменилось. Герой словно вырвался из-под контроля своего создателя, став куда противоречивее – и обаятельнее. Хрюшу с самого начала смертельно ненавидит Джек как основное препятствие своим диктаторским устремлениям, недаром именно по его советам начинается борьба за демократию, но и именно с его гибелью на острове гибнет человечность. А когда Хрюша решает пойти в лагерь Джека, чтобы высказать там все, что думает, когда перед смертью он произносит пламенную речь против «дикарства» и «убийств»:

«Which is better - to be a pack at painted niggers like you are, or to be sensible like Ralph is?

Which is better - to have rules and agree, or to hunt and kill?

Which is better, law and rescue, or hunting and breaking things up?» [41].

Этот близорукий рационалист», этот «простак» становится поистине трагической фигурой.

Также к портретному описанию можно отнести вымазанные в глине лица «охотников». Здесь важно не само назначение данного материала, сколько то, что дети пытаются укрыть свои лица: *«The chief's blush was hidden by the white and red clay.»* ; *«A semicircle of little boys, their bodies streaked with colored clay, sharp sticks in their hands, were standing on the beach making no noise at all.»* [41]. Эти действия позволяют детям безнаказанно совершать всевозможные злодеяния, зная, что они останутся безнаказанными. Раскраска лица позволяет не только слиться с природой, для более удачной охоты, но и отвернуться от реального мира позволяя себе то, что не позволили бы в цивилизованном обществе. *«One of them contained white clay, and the other red. By them lay a stick of charcoal brought down from the fire. Jack explained to Roger as he worked.*

"They don't smell me. They see me, I think. Something pink, under the trees."

He smeared on the clay.

"If only I'd some green!"

He turned a half-concealed face up to Roger and answered the incomprehension of his gaze.

"For hunting. Like in the war. You know-dazzle paint. Like things trying to look like something else-" He twisted in the urgency of telling. "- Like moths on a tree trunk."» [41]

Следующую группу символов можно назвать пейзажными. Сюда относится изображение живой и неживой природы в произведении. С пейзажем происходит то же самое, что и с портретом, или с выразительной художественною деталью. Далеко не в каждом произведении литературы мы встречаемся с пейзажными зарисовками, но когда они появляются, то, как правило, выполняют существенные функции. Но как бы проста она ни была нельзя недооценивать силу эстетического впечатления, произведенного на читателя. Первая и сама простая функция пейзажа – обозначить место

действия. Нет беспристрастных портретов. Не бывает случайных подробностей. Нет и нейтральных пейзажей. Независимо от роли, которую автор отводит в своем произведении пейзажу, только обозначив с его помощью место и время действия или же, напротив, активно вводя в круг событий – комических, драматических, героических – пейзаж призван создать у читателя соответствующее настроение – рассмешить, напугать, растрогать.

В пейзаже сконцентрированы, кажется, все краски эмоциональной лирической палитры, все основные средства романтического стиля – книжно-поэтическая лексика, эпитеты, сравнения, резкая метафоризация: «*bright flowers*», «*butterflies danced round each other*», «*The afternoon wore on, hazy and dreadful with damp heat*» [41].

Например, вся сцена охоты построена на контрастах: беззаботный танец бабочек на залитой солнцем лужайке, безобидные поросята, припавшие к боку матери, – и вдруг вся эта полуденная идиллическая неподвижность, умиротворение взрывается безудержной травлей, криками, болью. Обманчивая тишина оборачивается лишь затишьем перед бурей. На фоне безмолвия первозданной нетронутости особенно дико и противоестественно выглядит эта охота, несущая неумолимую смерть.

Но вот цель достигнута – израненная свинья, наконец, поймана и добыта. Динамика эпизода преодолела свой пик и пошла на убыль. Что же происходит в природе? Бабочки по-прежнему танцуют свой бесконечный бессмысленный танец, в лесу опять тишина. Вроде бы ничего и не случилось. Однако ушло ощущение беззаботной неги, невинности природы. Сама тишина теперь кажется не умиротворенной, а зловещей.

Нельзя упустить из виду, что сюжет разворачивается на необитаемом острове. Сам смысл того, что дети находятся вдалеке от цивилизации «*High over this end of the island, the shattered rocks lifted up their stacks and chimneys*» [42], что подразумевает их обреченность, покинутость, одиночество. Одни на богом забытом острове – любой бы начал со временем сходить с ума. Интересно отметить, что первое и последнее восприятие Ральфом острова

практически идентичны, но все же отличаются приобретенным опытом, стоящим за словами и мыслями. *«Ralph looked at him dumbly. For a moment he had a fleeting picture of the strange glamour that had once invested the beaches. But the island was scorched up like dead wood-Simon was dead-and Jack had...»* [41].

Не менее важным пейзажным символом является гроза. Она начинается как раз в тот момент, когда происходит раскол среди мальчиков. Испокон веков гроза олицетворяла божье могущество. Но в случае с «Повелителем мух», где нет никакого бога, стоит понимать грозу как символ, несущий двойное, созидательное и разрушительное, значение, ассоциирующееся с оплодотворяющей силой, а также с воздаянием и правосудием [37, с. 26]: *«There was a blink of bright light beyond the forest and the thunder exploded again so that a littlun started to whine. Big drops of rain fell among them making individual sounds when they struck.»* [41]. Гроза не вызывает в мальчиках никакого страха, а лишь наоборот подзадоривает их в дикой пляске, тем самым позволяя им разрушать самих себя.

Финальный бег Ральфа через горящий лес к воде как к спасению, тоже несет в себе особый смысл. Огонь здесь несет не жизнь, как принято его воспринимать, а разрушение и горе. *«They were all running, all crying out madly. He could hear them crashing in the undergrowth and on the left was the hot, bright thunder of the fire. He forgot his wounds, his hunger and thirst, and became fear; hopeless fear on flying feet, rushing through the forest toward the open beach.»* [41]. Так, «огонь» в первых главах романа ассоциируется со «спасением», это сигнальный костер, но то, что призвано обеспечить спасение, тут же вырывается из-под контроля и губит одного из мальчиков, как бы предупреждая о грозящей опасности. Огонь затухает, когда Джек убивает своего первого кабана, и становится страшной разрушительной силой во время заключительной охоты «дикарей» на Ральфа, хотя, как ни парадоксально, именно благодаря пожару с проходящего мимо военного корабля присылают за мальчиками спасательную шлюпку.

Такая концовка, конечно же, не решает ни одной из поставленных в романе проблем, а только еще больше заостряет их. Чего стоит один офицер с военного корабля, который представляет мир взрослых, но по сравнению с Ральфом выглядит ничего не понимающим ребенком. Эта ирония в финале нужна Голдингу, по-видимому, и для того, чтобы заставить читателя задуматься над описанными событиями, активизировать его мысль. Первостепенной задачей его «моральных уроков» является не только утверждение каких-либо постулатов, сколько подрыв «прописного оптимизма», расшатывание в сознании читателей устоявшихся штампов, стереотипов мышления. Голдингу необходимо растревожить читателя, заставить пересмотреть сложившиеся представления. И, ведя героев и читателя от иллюзий, от видимости явлений к их настоящей сущности (как это понимает сам автор), Голдинг создает атмосферу напряженного этического размышления.

Описывая мир вещей в произведении можно найти много примечательного. Деталь становится способом характеристики человека, выражением его индивидуальности. Вещная деталь иногда может чрезвычайно выразительно передавать психологическое состояние персонажа. Менее всего двусмысленны, пожалуй, главные символы: раковина, с помощью которой созывают собрания, символ демократии и порядка, и кабанья голова - символ социального хаоса и одновременно внешнее воплощение присущего человеческой природе внутреннего зла. Но что особенно важно, символы романа не обладают абсолютным значением. Их содержание не только меняется по мере развития сюжета, оно еще зависит от того, что в эти символы субъективно вкладывают главные герои. Возьмем, к примеру, голову на палке. Сам по себе символ кабана, вепря означает первобытную силу, агрессию. В Северной Европе и в кельтской традиции, вепрь был общепринятым символом воинов. В «Повелителе мух» же кабанья голова в бреду Саймона стала персонифицированным злом, Вельзевулом (дьяволом) с голосом школьного учителя. (*«The halt-shut eyes were dim with the infinite*

cynicism of adult life. They assured Simon that everything was a bad business. ...at last Simon gave up and looked back; saw the white teeth and dim eyes, the blood – and his gaze was held by that ancient, inescapable recognition».) у Ральфа вызывает злость и непонятный страх («*A sick fear and rage swept in him. Fiercely he hit out at the filthy thing that bobbed like a toy and came back, still grinning into his face, so that he lashed and cried out in loathing»*) и остается простой кабаньей головой для Хрюши [41]. Каждый из персонажей воспринимает реальность согласно своим убеждениям и взглядам на мир. То, что больше волнует, гложет героя, то и отражает в нем Повелитель мух.

Возвращаясь к раковине, которую все именуют рогом (the conch) (и тоже не случайно), нужно отметить, что она была не только символом демократии, свободы слова, но и тем связующим элементом, которое еще удерживало мальчишек от полного одичания. В древней Индии и Полинезии считалось, что звук витой раковины – это голос первого существа. Символ же «рога» означает силу, могущество, мужественность, верховную власть, все то, что так и не далось Ральфу, но чем он так хотел обладать. Возможно именно из-за этой «подмены» понятий раковина становится пустой безделушкой, когда власть забирают «слуги зверя». «*Piggy was dead, and the conch smashed to powder»* [41].

При анализе психологических деталей следует обязательно иметь в виду, что в разных произведениях они могут иметь различные роли. Где-то они несут чисто служебную, вспомогательную функцию, а где-то психологическое изображение занимает в тексте существенный объем, обретает относительную самостоятельность и становится чрезвычайно важным для уяснения содержания произведения. Психологизм – освоение и изображение средствами художественной литературы внутреннего мира героя [32].

К приемам психологического анализа относят психологический анализ и самоанализ [10]. Под эти приемы подходят следующие символы романа. Первое, весь основной ущерб и разрушение принесли в первую очередь

мальчики-хористы, поющие в церковном хоре. Трудно поверить, что дети, самые невинные существа на свете, а к тому же еще и настолько приближенные к богу, способны на столь жестокие злодеяния. Это очень характерно для образа Джека, который выворачивает наизнанку все моральные ценности, которые Хрюша пытался выстоять. Но еще большую разрушительную силу нес Роджер, почти все время находящийся на заднем плане и в то же время различимый в гуще «племени» как готовящаяся Джеку замена, чье право на верховенство - голая звериная жестокость. Он, возможно, самая зловещая фигура в романе. Автор часто сравнивает его с животным, зверем. И только в одной, довольно короткой третьей главе несколько раз использует для его характеристики слово «mad» – бешеный, безумный. Он один из немногих, кто в прямом смысле слова наслаждался смертью поначалу животных, а потом и людей. Джека не интересует природа зла, но как человек действия и прирожденный политик, он берет его на вооружение: раз Зверь, выдуманный или реальный, появился в существовании героев, значит, к нему нужно приспособиться, тем более что это выгодно для достижения власти. Джек действительно прирожденный лидер: он не теряется в непредвиденных ситуациях, тонко чувствует настроения толпы и умело ею манипулирует. И в этом смысле он не допускает таких досадных промахов, как Ральф. Вспомним хотя бы ту сцену на берегу, когда Джек снова объединил воедино уже рассыпающееся племя, ловко замяв вопрос о лидерстве и переключив внимание перепуганных грозой мальчишек на ритуальные пляски в 9 главе. Умело используя страхи мальчиков, апеллируя к самому темному, первобытному в их душах, освобождая их от чувства ответственности и долга, Джек захватывает на острове власть. Если к тому же вспомнить его демагогию в начале романа: «*We're got to have rules and obey them. After all, we are not savages. We're English, and the English are best at everything*», то действительно получится законченный образ диктатора фашистского толка [41].

Ральф первым появляется и последним уходит со страниц книги, и многие события читатель видит как бы его глазами. Это простой

здравомыслящий подросток, в котором ум и страсти как будто бы сбалансированы. Обстоятельства делают его руководителем, но удержать власть он не может. Он, увы, не политик: он не умеет управлять другими, у него нет и необходимого склада мышления: *«By now Ralph had no self-consciousness in public thinking, but would treat the day's decisions as though he were playing chess. The only trouble was that he would never be a very good chess player»* [41]. Кроме того, вначале он, как и большинство героев, не понимает ни самого себя, ни человеческой природы, ни сил, игрушкой которых они стали. Ральф слишком часто – и слишком откровенно – впадает в отчаянье и признает себя побежденным: *«So we can't have a signal fire... We're beaten»*. авторитетный лидер не может позволить себе неуверенность, колебания, нерешительность, а тем более в присутствии своих людей: *«Ralph was vexed to find how little he thought like a grown up... Only, decided Ralph as he faced the chief's seat, I can't think. Not like Piggy»*. Ральф слишком осторожный, слишком мягкий и сомневающийся, что, несомненно, чувствуют другие. Джек словно озвучивает всеобщее подозрение: *«He (Ralph) is like Piggy. He says things like Piggy. He isn't a proper chief»* [41].

Однако к концу книги Ральф начинает обретать понимание и плачет о «конце своей невинности, о темноте сердца человеческого». Он единственный, кто на протяжении всего повествования меняется, взрослеет, проделывает трудный путь от незнания к знанию. Подобный путь всегда мучителен: он ведет к истине через вину (в данном случае – причастность к гибели Саймона), через осознание этой вины, и, наконец, через страдание, как чуть ли не единственную возможность человеческого развития. И один уже факт существования такого пути очень важен для писателя. Ведь основная беда современного человека, считает Голдинг, заключается в том, что он себя не понимает, не может разобраться в своих инстинктах, которые как раз и приводят к всевозможным бедам. А выявление темных сторон души как раз позволит людям меньше становиться их жертвой, откроет возможности для нравственного прогресса [31, с. 217].

Следующим же элементом анализа психологической атмосферы романа выступает ритуальный «первобытный» танец «охотников», который выступает противоположностью призыву к разуму и логике. Данная выходка показывает, с одной стороны, как здорово детям одним без присмотра взрослых, делай что хочешь, тебе за это ничего не будет и прочее, с другой же стороны, что люди впали в дикость, забыли, что они цивилизованы, не обращают внимание на голос здравого смысла. Они ведомы лишь страстью наживы, добычи, самых низменных инстинктов, которые свойственны диким зверям. Здесь они уподобляются и сливаются с дикой природой, в которой нет места разумному человеку.

Показательно также и то, что в романе нет ни одного женского образа. Следствием этого упущения также можно назвать одичалость мальчишек на острове. Будь хоть один из персонажей женского пола, то тогда, возможно, не произошло бы подобной трагедии. Единственное упоминание о женщине, так это тетушка Хрюши, которая его поучала, и то этот образ был сразу же отмечен за ненадобностью подобных «советов». Таким образом, отсутствие женских характеров в произведении создает дисбаланс, из-за которого последующее поведение обитателей острова становится «однобоким».

Важным и часто встречающимся приемом психологизма является внутренний монолог. К такому можно отнести «разговор» Саймона со Зверем. Из всех подростков лишь Саймон понимает, кто этот зверь, которого сделали своим идолом охотники: «Зверь – это мы сами» (*«It's (the beast) only us»*), это потаенные страхи, и жестокость, едва прикрытая благовоспитанностью, и чувство стыда, и легкая готовность убивать, пока убийство ненаказуемо. Это массовый иррационализм, своими трагическими вспышками пометивший историю XX столетия и пошатнувший основания, на которых покоилась вера в то, что человек неизменно добр и прекрасен. Саймон достигает этого понимания интуицией, прозрением. Он просто чувствует зло как глубинную болезнь человечества и себя самого. Но только понимания, по Голдингу, еще мало: человек не должен обманывать себя, не должен закрывать глаза на

правду. Он должен иметь смелость, во-первых, не побоявшись, заглянуть в собственную душу; во-вторых, суметь противостоять этому злу. Саймон погибнет, как и Хрюша. И, словно глумясь над разумом, орудием насилия и смерти станет то, что должно было служить порядку и спасению (это тоже символично). Очки, с помощью которых добывали огонь, послужат поводом к расколу и вражде. А от костра, подававшего сигнал бедствия, едва не обратился в выжженную пустыню сам остров. Благополучный финал не вносит успокоительной ноты. Он слишком хрупок и ненадежен, этот восстановившийся мировой порядок.

Фантазия Голдинга выявляет реальные опасности, которые должны быть осознаны - а значит, хотя бы отчасти преодолены. Нравственный прогресс для Голдинга – это не фантазия, он в него верит, поэтому и написал свой роман-предупреждение. Да и сам «Повелитель мух» несмотря на трагическую окраску все-таки не беспросветно мрачен. Торжество зла не вызывает здесь ощущения фатальной неизбежности, хотя бы потому, что целеустремленный «охотник» Джек завоевывает власть в борьбе с явно неравными и плохо подготовленными противниками. У одного из них нет сил и ловкости (Хрюша), у другого нет способности убеждать (Саймон), у третьего – умения руководить. Ни один не обладает цельностью, одновременно с силой и умом - комплексом качеств, необходимых и для познания, и для действия. Как справедливо писал критик журнала «Marxist Today»: «На земле всегда живут ... жаждущие крови психопаты, но они приходят к власти только при определенном состоянии общества». В «Повелителе мух» психопат достигает власти потому, что здоровые демократические силы оказались слабы и не сумели остановить его. Необычен финал романа. Несколько условная его концовка заключается в том, что на последних страницах автор резко смещает масштаб описываемых событий, меняет точку зрения, систему координат, в которой они рассматриваются.

2.2 Роль аллегории в организации текста

Основой романа У.Голдинга стал его опыт участника Второй мировой войны. Весной 1942 г. он был направлен в MD1, военный исследовательский центр в Букингемшире, а вскоре Голдинг оказался в Нью-Йорке, где занялся организацией переправки миноносцев из доков в Нью-Джерси в Великобританию. Пройдя специальную подготовку на десантном корабле-ракетоносце, в качестве командира такого судна он принял участие в событиях D Day: высадке союзников в Нормандии и вторжении на остров Валькерен. У. Голдинг, который впоследствии часто комментировал историю создания своего романа, писал: «Прежде я верил в совершенствование человека как существа социального и в то, что социальное зло можно искоренить с помощью реорганизации общества». Война заставила автора взглянуть на человека, как на «самое опасное из всех животных». Голдинг облакает свои воспоминания в необычную для литературной традиции своего времени форму религиозно-философского романа, определяемую им самим как роман-притча. Осмысление трагической действительности XX в. представлено в романе в аллегорической форме, свойственной западноевропейской литературе Средневековья [17, с. 86].

Со времен античности использование аллегории рассматривалось как ключ для проникновения в тайну, поэтому прием был взят на вооружение многими средневековыми жанрами. Литературные справочники и словари определяют аллeгорию как «литературный прием или тип образности, основой которого является иносказание: запечатление умозрительной идеи в предметном образе». Удачным представляется определение И.В. Арнольд, в котором аллегория характеризуется как «выражение отвлеченной идеи в развернутом художественном образе с развитием ситуации и сюжета». В отличие от символа аллегория – это всегда повествование. Аллегория играла важную роль в литературном процессе XIV в. как форма мироощущения, способ понимания и художественного отражения окружающего мира.

Человеку было свойственно искать скрытый смысл во всех проявлениях окружающего мира, который понимался как написанная Богом книга. Такое мировосприятие, определяемое как символично-аллегорическое, повлияло на распространение аллегии как художественного средства. Аллегория как художественный прием применялась практически во всех жанрах средневековой литературы, определяя художественную структуру таких жанров, как видения, притчи, моралите [25, с 130].

В начале романа «Повелитель мух» автор вводит апокалиптическую аллеорию: мальчики, оказавшиеся на острове, спасаются от ядерной катастрофы, однако, несмотря на решимость создать идеальное общество, повторяют все ошибки падшего человечества. Офицер, прибывший на крейсере в составе спасательной экспедиции, шокирован поведением маленьких английских джентльменов, забывая, что на «большой земле» разворачивается тот же сценарий. Об этом «ненавязчиво» напоминает Голдинг, заканчивая свой роман фразой: «*the officer waited allowing his eyes to rest on the trim cruiser in the distance*» [41]. «Островной» сценарий насыщен философскими и религиозно-этическими аллеориями: таковы аллегии горы, раковины, очков, огня, мертвого парашютиста, свиной головы. Дети, попавшие на остров, являют собой не только аллеорию внутреннего мира человека, в котором добро борется со злом, но и образ мира в целом.

Антропологические аллегии в романе достаточно многочисленны и очевидны. Саймон, самый любимый из героев У. Голдинга, – «святой». Дети считают его «чокнутым», но именно ему, стихийному философу и визионеру, открывается смысл происходящего на острове. Скрытое сопоставление с апостолом присутствует уже на уровне имени героя. Саймон (Симон) – имя одного из двенадцати апостолов, который был призван Христом и которому Господь дал новое имя – Петр. Не только имя, но и внешность Саймона значима. Она напоминает традиционный образ Иисуса Христа: он аскетического телосложения, ходит босиком, у него длинные темные волосы, худое острое лицо с широким низким лбом и сияющие, притягивающие

внимание глаза. В поисках истины Саймон совершает восхождение на гору, что и является последним в его жизни поступком, явственно указывая на другой эпизод – восхождение Христа на Голгофу. Он пересиливает дурноту и взбирается на гору, где якобы обитает Зверь, чтобы убедиться, что никакого Зверя нет, а есть только раскачивающееся на ветру тело мертвого летчика (горькое послание погибшей цивилизации).

Хрюша – толстый неловкий мальчик в очках, больной астмой. Он олицетворяет в романе техническую интеллигенцию, обманутую и поставленную на службу диктаторским режимом. Хрюша верит в науку, закон и разум, в «просветительский проект». Для того чтобы развести огонь, Хрюша использует свои очки (символ прогресса). Его образ отсылает читателя к мифическому образу Прометея, подарившему человечеству огонь. Образ огня в романе носит противоречивый характер. Костер разжигается, чтобы давать дым, по которому проходящие мимо корабли могут зафиксировать пребывание детей на острове и спасти их. Ирония автора проявляется в том, как меняется смысл символа огня (атомного оружия): восприятие пламени как символа спасения постепенно вытесняется воплощением его как символа разрушения.

Ральф – главный герой, прилагающий все усилия остаться человеком до конца, в нем персонифицирована надежда на власть, стремящуюся быть справедливой и разумной. Он – демократически избранный лидер, ему сопутствует символ парламентаризма, а именно морская раковина. Морская раковина с несколькими каплями воды отсылает также к традиционной для западного искусства христианской символике Крещения Христа. В конце романа Ральф осознает, что раковина незримо покрывала его: ее утрата означает, что теперь у него «нет защиты рога». Все это вместе указывает на то, что раковина в романе – символ связи с горним миром, миром истины, и пока она цела, надежда на обращение к Богу и спасение не потеряна.

Раковина как символ цивилизованного сообщества противопоставлена «повелителю мух» – свиной голове, укрепленной на шесте, как символу зла и тьмы, звериного начала в человеке. В буквальном переводе с древнееврейского «Вельзевул» (одно из имен бога тьмы) как раз и означает «повелитель мух». Торжество «повелителя мух» является аллегорией грехопадения, и этот образ настолько важен, что выносится автором в название романа. Диктаторский режим, который быстро становится антигуманным и кровавым, находит свое олицетворение в образе Джека.

Джек являет собой пример отрицательного лидера, разрушителя всего человеческого в себе и других. В прежней жизни он был старостой церковного хора мальчиков, и он считает, что это дает ему достаточные основания для того, чтобы единолично управлять островным сообществом. Остальные дети представляют собой либо послушное, безмолвное большинство, либо, как братья-близнецы Эрик и Сэм, являются личностями, способными на самостоятельные поступки, но перешедшими в стан «дикарей», подчиняясь грубой силе.

Роман У. Голдинга, впоследствии отмеченный Нобелевской премией, воспринимается как предупреждение о риске самоуничтожения цивилизации вследствие несовершенства природы человека, который, отрицая в себе нравственное начало, способен разрушить сам себя через дисгармоничные взаимоотношения с другим человеком и природой. В 1983 году Шведская Королевская академия вручила писателю высокую награду «за романы с ясностью реалистического повествовательного искусства, которое сочетается с многообразием и универсальностью мифа, помогает понять условия человеческого существования в современном мире». Роман был дважды экранизирован – в 1993 и 1990 годах. Роман упоминается в книге Терри Пратчетта и Стивена Бакстера «Бесконечная земля». «Повелителя мух» читает главный герой романа С. Кинга Бобби Гарфилд. Отсылка к роману есть в 4-й серии 8-го сезона сериала «Сверхъестественное». Студент Мэйсон просит своего профессора-оборотня обратить его, мотивируя свое желание тем, что

он не хочет быть Хрюшей, а хочет стать Ральфом. Роман упоминается в сериалах «Остаться в живых», «Клан Сопрано», «Два с половиной человека», «Милые обманщицы» и в фильме «Мой парень – псих». В честь романа названа одноименная песня Элтона Джона, а также песня группы Iron Maiden, вошедшая в альбом 1995 года [16, с. 408].

Книга Голдинга в настоящее время является прецедентным текстом, одним из наиболее читаемых и обсуждаемых произведений английской литературы XX века, что, без сомнения, свидетельствует о высоком смыслообразующем потенциале аллегорического повествования [21, с. 48].

ВЫВОДЫ ПО ВТОРОЙ ГЛАВЕ

Проведенная работа позволила нам сделать следующие выводы.

Изучение направления символизм достаточно четко выражает необходимость его исследования, учитывая то, что символы и знаки окружают человека на протяжении всей его жизни.

Проведенный анализ символов и аллегорий, используемых У. Голдингом в романе «Повелитель мух» при портретной характеристике героев, а также при описании пейзажа, убедил нас в том, что именно использование автором символов помогает создать поле для многогранной интерпретации произведения читателем.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

По итогам проведенной работы можно сделать несколько выводов.

Во-первых, изучение направления символизм достаточно четко выражает необходимость его исследования, учитывая то, что символы и знаки окружают человека на протяжении всей его жизни.

Во-вторых, знание не только содержания, но и сути произведений классики английской литературы наравне с родной русской позволяет оперировать различными понятиями и поддерживать личный интеллектуальный уровень на достаточно высоком уровне.

Проведя исследовательскую работу по заданной теме, можно сказать, что мы достигли поставленной цели. Нам удалось достаточно емко изучить само течение символизма в литературе и выделить его основные черты и особенности. Также мы проанализировали жизненный путь и ход творческой работы сэра Уильяма Голдинга. В том числе и историю создания выбранного нами произведения.

В практической части исследования нам удалось вычлениить и проанализировать наиболее яркие и значимые символы и аллегории в произведении «Повелитель мух». Кроме того, мы также провели анализ идейно-художественной структуры произведения в целом и выявили его уникальность, которая во многом достигается за счет использования автором символов различного плана: предметный мир, пейзаж, система образов, психологическая атмосфера произведения в целом.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев, С.С. Притча : краткая литературная энциклопедия / С.С. Аверинцев. – Москва, 1964.
2. Алексеев, М.П. Английская литература: Очерки и исследования / М.П. Алексеев. – Ленинград : Наука, 1991. – 460 с.
3. Аникин, Г. В. История английской литературы / Г. В. Аникин, Н. П. Михальская. – Москва : Высшая школа, 1975. – 528 с.
4. Арнольд, И.В. Стилистика современного английского языка [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.twirpx.com/file/208045/>.
5. Байлс, Дж. Беседы у Голдинга / Дж. Байлс // Иностранная литература. – 1973. – № 10. – С. 207–214.
6. Басин, Е.А. Искусство и коммуникация: очерки из истории философско-эстетической мысли [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://sbiblio.com/biblio/archive/basin_iskusstvo_and_communication/9.aspx.
7. Бахтин, М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ru.scribd.com/doc/78057830/>.
8. Белый, А. На перевале / А. Белый. – Петербург, 1918. – 91 с.
9. Белый, А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – Москва, 1994. – 205 с.
10. Белянин, В.П. Основы психолингвистической диагностики [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://iling.spb.ru/materials.html>.
11. Бердников, П. Б. История всемирной литературы : в 9 т. / под ред. П. Б. Бердникова. – Москва : Наука, 1988. – Т.6. – 928 с.
12. Бидерманн, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – Москва : Республика, 1996. – 333с.
13. Богин, Г.И. Типология понимания текста [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kubstu\allegory.shtml>.
14. Большой словарь иностранных слов : Издательство «ИДДК», 2007.

15. Брандес, М.П. Стилистический анализ / М.П. Брандес. – Москва : Высшая школа, 1971. – 238 с.
16. Васильева, Е. К. 50 знаменитых английских романов / Е. К. Васильева, Ю. С. Пернатъев. – Харьков : Фолио, 2004. – 510 с.
17. Виноградов, В.В. Проблемы образа автора в художественной литературе / В.В. Виноградов. – Москва, 1959. – 149 с.
18. Виноградов, В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. – Москва : Наука, 1980. – 258 с.
19. Голдинг, У. Повелитель мух / У. Голдинг; пер. с англ. Е. Суриц. – Москва : АСТ, 2014. – 317 с.
20. Горский, В.С. Историко-философское истолкование текста. Киев: Наук, думка, 1981. – 206 с.
21. Ивашева, В. В. Современная английская литература / В. В. Ивашева. – Москва : Изд-во Московского университета, 1963. – 124 с.
22. Идеино-художественный анализ произведения (на примере литературы Англии и США) : учеб.-метод. пособие / Е.В. Семенова, М.Л. Ростова, Е.В. Петрова. – Красноярск : Сибирский федеральный ун-т, 2011. – 115 с.
23. Кошелев, С. Л. Философская фантастика в современной английской литературе: (Романы Дж. Р. Р. Толкина, У. Голдинга и К.Уилсона 50–60-х гг.) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / С. Л. Кошелев. – Москва, 1983. - 16 с.
24. Кузнецова, А. Ю. Зарубежная литература второй половины XX века : учеб.-метод. пособие / Кузнецова А. Ю., 2004. – 368 с.
25. Кузнецова, Л. А. Стилиевые особенности жанровых разновидностей английского и американского романа / Л. А. Кузнецова. – Львов, 1987. – 209 с.
26. Литературная энциклопедия: словарь литературных терминов : в 2-х т. / Под ред. Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского [Электронный ресурс].

– Режим доступа: http://snegirev.ucoz.ru/index/slovar_literaturnjux_terminov/0-1819.

27. Лосев, А.Ф. Проблемы символа и реалистическое искусство / А.Ф. Лосев. – Москва : Высшая школа, 1995. – 65 с.

28. Луков, В. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней / В. А. Луков. – Москва : Академия, 2003. – 434 с.

29. Мамардашвили, М. К. Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.eupress.ru/books/index/item/id/51>.

30. Минц, Б. А. Роман Уильяма Голдинга «Повелитель мух» как образец английской философско-аллегорической прозы : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Б. А. Минц. – Ленинград, 1988. – 16 с.

31. Минц, Б. А. Роман Уильяма Голдинга «Повелитель мух» как образец английской философско-аллегорической прозы: дис. ... канд. филол. наук / Б. А. Минц. – Ленинград, 1988. – 242 с.

32. Михальская, Н. П. История английской литературы / Н. П. Михальская, Г. В. Аникин. – Москва : Академия, 1998. – 516 с.

33. Новая философская энциклопедия : в 4 т. / Ин-т философии РАН; Нац. обществ.-науч. фонд; Предс. научно-ред. совета В.С. Степин. 2-е изд., испр. и допол. – Москва : Мысль, 2010.

34. Одинцов, В.В. Стилистика текста / В.В. Одинцов. – Москва : Наука, 1980. – 275 с.

35. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка: 80000 слов и фразеологических выражений / С.И. Ожегов, Н. Ю. Шведова; Российская академия наук. Институт русского языка им.В. В. Виноградова. – 4-е изд., дополненное. – Москва : ООО «ИТ Технологии», 2003. – 944 стр.

36. Стояновская, Е. Уильям Голдинг, сочинитель притч / Е. Стояновская // Иностранная литература. – 1968. № 2. – С. 250–261.

37. Тресиддер, Дж. Словарь символов / Дж. Тресиддер; пер. с англ. С. Палько. – Москва : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – 448 с.
38. Фрумкина, Р.М. Психолингвистика [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.philol.msu.ru/>.
39. Шайтанов, И. О. Зарубежная литература эпохи Возрождения : учеб. пособие / И. О. Шайтанов. – Москва, 1997. – 400 с.
40. Шанский, Н.М. Художественный текст под лингвистическим микроскопом [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.ling-expert.ru/activity//mk02092011.html>.
41. William Golding: Lord of the Flies [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lingualeo.com/ru/jungle/lord-of-the-flies-by-william-golding-8280#/page/100>