

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ ЗАПОРІЗЬКИЙ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ**

**ФАКУЛЬТЕТ ІНОЗЕМНОЇ ФІЛОЛОГІЇ КАФЕДРА
АНГЛІЙСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ**

**Кваліфікаційна робота
магістра**

на тему **МОВНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ЗЛОДІВ У
ДЕТЕКТИВНИХ РОМАНАХ АГАТИ КРІСТІ**

Виконала: студентка 2 курсу, групи
8.0358-а, спеціальності 035
Філологія спеціалізації 035.04
Германські мови та літератури
освітньої програми Мова і
література
(англійська)

Котова Марія Миколаївна

Керівник: д.філол.н., проф. Єнікеєва С.М.

Рецензент: д.філол. н., доц. Козлова Т.О.

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЗАПОРІЗЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

Факультет іноземної філології
 Кафедра англійської філології
 Освітній рівень магістр
 Спеціальність 035 Філологія
 Спеціалізація 035.04 Германські мови та літератури
 Освітня програма Мова і література (англійська)

ЗАТВЕРДЖУЮ

Завідувач кафедри _____

« ____ » _____ **2019 року**

З А В Д А Н Н Я
НА КВАЛІФІКАЦІЙНУ РОБОТУ МАГІСТРА
КОТОВІЙ МАРІЇ МИКОЛАЇВНИ

(прізвище, ім'я, по батькові)

1. Тема кваліфікаційної роботи магістра (проекту) «Мовні засоби створення образів злодіїв у детективних романах Агати Крісті»
 Керівник кваліфікаційної роботи (проекту) Єнікеева Санія Маратівна, д.ф.н., професор
 (прізвище, ім'я, по батькові, науковий ступінь, вчене звання)
 затверджені наказом ЗНУ від «05» травня 2018 року № 626-с
2. Строк подання студентом кваліфікаційної роботи (проекту) 8 січня 2020 р
3. Вихідні дані до кваліфікаційної роботи (проекту) теоретичні аспекти дослідження детективного жанру (С. Бавін, С. С. Ван-Дайн, Н. Н. Вольський, Д. Клугер, Г. Зотов, Н. Ільїна, Т. Кестхеї, Л. Кицак, Г. Кукса, Ч. П. Сноу та ін.); романи А. Крісті «Карти на стіл» (1936), «Зло під сонцем» (1941), «Пять поросят» (1942) і «Блискучий ціанід» (1945).
4. Зміст розрахунково-пояснювальної записки (перелік питань, які потрібно розробити): 1) проаналізувати та систематизувати філологічні уявлення про розвиток детективного жанру і специфіку сюжетної організації детективних творів; 2) дослідити особливості детективних творів Агати Крісті; 3) висвітлити основні лінгвостилістичні засоби створення художніх образів; 4) окреслити галерею образів злочинців у творах А. Крісті; 5) з'ясувати особливості конструювання образів персонажів злодіїв на лексичному, граматико-синтаксичному та стилістичному рівнях.

5. Консультанти розділів кваліфікаційної роботи (проекту)

Розділ	Прізвище, ініціали та посада консультанта	Підпис, дата	
		Завдання видав	Завдання прийняв
Вступ	Єнікєєва С. М., д.ф.н., проф.	02.02.2019	02.03.2019
Розділ 1	Єнікєєва С. М., д.ф.н., проф.	17.06.2019	17.06.2019
Розділ 2	Єнікєєва С. М., д.ф.н., проф.	11.10.2019	11.10.2019
Висновки	Єнікєєва С. М., д.ф.н., проф.	03.12.2019	03.12.2019

6. Дата видачі завдання 05.05.2018 р.**КАЛЕНДАРНИЙ ПЛАН**

№ з/п	Назва етапів кваліфікаційної роботи магістра	Строк виконання етапів роботи (проекту)	Примітка
1.	Пошук наукових джерел з теми дослідження, їх аналіз	березень-травень 2019	виконано
2.	Добір фактичного матеріалу	травень 2019	виконано
3.	Написання вступу	червень 2019	виконано
4.	Написання теоретичного розділу	серпень 2019	виконано
5.	Написання практичного розділу	жовтень 2019	виконано
6.	Формулювання висновків	грудень 2019	виконано
7.	Проходження нормоконтролю	січень 2020	виконано
8.	Одержання відгуку та рецензії	січень 2020	виконано
9.	Захист	січень 2020	виконано

Автор роботи несе персональну відповідальність за відсутність в роботі несанкціонованих текстових запозичень (академічного плагіату)

Студент _____

(підпис)

М. М. Котова _____

(ініціали та прізвище)

Керівник роботи (проекту) _____

(підпис)

С. М. Єнікєєва _____

(ініціали та прізвище)

Нормоконтроль пройдено

Нормоконтролер _____

(підпис)

М. В. Залужна _____

(ініціали та прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВНИХ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ЗЛОДІЇВ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ	6
1.1 Особливості жанру детективного роману	6
1.1.1 Історія виникнення детективного жанру та його типи	6
1.1.2 Сюжетна організація творів детективного жанру	18
1.1.3 Особливості детективних творів Агати Крісті	23
1.2 Лінгвостилістичні засоби створення художніх образів персонажів....	28
РОЗДІЛ 2 СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТОРЕННЯ ОБРАЗУ ЗЛОДІЇВ У РОМАНАХ АГАТИ КРІСТІ	39
2.1 Галерея образів злочинців у творах А.Крісті	39
2.2 Лінгвостилістичні засоби опису образів злочинців.....	43
2.2.1 Фонетичні засоби характеризування злодіїв	43
2.2.2 Лексичні засоби опису злодіїв	46
2.2.3 Граматичні засоби репрезентації образу злодіїв у детективних романах А.Крісті	55
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66
SUMMARY	73

ВСТУП

Актуальність. Дослідження проблем жанру класичного детективу на сьогодні є надзвичайно перспективним та актуальним напрямом філологічного аналізу. На сучасному етапі, коли в постмодерному літературному контексті постійно з'являються нові жанрові модифікації усталених жанрів, звернення до класичних зразків детективної белетристики сприятиме систематизації знань про поетикальні засади жанру, які стають базисом для сучасних експериментів. ХХ століття, втомлене від соціальних трагедій, катаклізмів, військової агресії, гучних кримінальних справ, проявило неабиякий інтерес до жанру «затишного детективу», адже саме цей жанр здатен запропонувати читачеві витончене інтелектуальне задоволення від наративу, позбавленого надмірної агресії та насильства. Класиком цього жанру правомірно вважати саме Агату Крісті, твори якої стали стовпами світової традиції літературного детективу.

Втім, попри популярність серед читачів, її творчість не достатньо часто стає об'єктом цілісних, системних і детальних наукових досліджень, що може пояснюватись приналежністю її романів до масової літератури. Тим більш, бракує робіт, присвячених саме образам злочинців, адже у фокус дослідницької уваги частіш за все потрапляють позитивні персонажі. Цим пояснюється і **наукова новизна** запропонованої роботи.

Отже, **об'єктом** дослідження в даній роботі має стати специфіка використання Агатою Крісті мовностилістичних засобів при конструювання образів персонажів злодіїв у її детективних романах.

Предметом безпосереднього аналізу романи «Карти на стіл» («Cards on the table») (1936), «Зло під сонцем» («Evil Under the Sun») (1941), «Пять поросят» («Five Little Pigs») (1942) і «Блискучий ціанід» («Sparkling Cyanide») (1945).

Основна **мета** роботи полягає у визначенні основних лінгвостилістичних прийомів, що використовуються А. Крісті при структуруванні психологічних портретів вбивць.

Реалізація цієї мети передбачає виконання таких завдань:

- проаналізувати та систематизувати філологічні уявлення про розвиток детективного жанру і специфіку сюжетної організації детективних творів;
- дослідити особливості детективних творів Агати Крісті;
- висвітлити основні лінгвостилістичні засоби створення художніх образів;
- окреслити галерею образів злочинців у творах А. Крісті;
- з'ясувати особливості конструювання образів персонажів злодіїв на лексичному, граматико-синтаксичному та стилістичному рівнях.

Мета і завдання роботи обумовили вибір **методів** дослідження. До них належать лінгво-стилістичний та лінгво-культурологічний методи аналізу тексту.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріали роботи можуть бути використані при подальшому вивченні задекларованої проблематики, а також при розробці лекційних курсів, спецкурсів, підготовці відповідної навчально-методичної літератури.

Структура роботи: дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків, додатку та списку використаної літератури.

У вступі подано загальні відомості про дану наукову працю, починаючи від умотивування теми, мети, завдань, актуальності дослідження, визначення об'єкту, предмету та структурування роботи.

У першому розділі подаються загальні відомості про розвиток детективного жанру і специфіку сюжетної організації детективних творів, особлива увага приділяється визначенню художніх особливостей детективів А. Крісті.

Другий розділ містить власний аналіз засобів конструювання образів персонажів злодіїв на лексичному, граматико-синтаксичному та стилістичному рівнях.

У висновках подано узагальнені результати проведеної роботи.

Загальна кількість сторінок 65, кількість використаних джерел 60.

РОЗДІЛ 1 ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МОВНИХ ЗАСОБІВ СТВОРЕННЯ ОБРАЗІВ ЗЛОДІВ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ

1.1 Особливості жанру детективного роману

1.1.1 Історія виникнення детективного жанру та його типи. У світовій літературі є такі твори, що не залишають байдужим ані дорослих, ані дітей. До них весь час повертаються, їх перечитують, із величезним задоволенням дивляться екранізації. Добро і зло, кохання і ненависть, людина і суспільство, війна і мир – ось далеко не повний перелік тих проблем, що хвилюють письменників всіх часів і народів. Завжди актуальною, на жаль, залишається проблема злочину та кари [Ruscroft 1997, с. 231]. Саме навколо цієї вічно актуальної проблематики вибудовується жанр літературного детективу.

На сьогоднішній день детектив є одним із найпопулярніших жанрів. Термін «детектив» (від «detego» – розкриваю, викриваю) був вперше введений американською письменницею А. К. Грін (1846-1935), яку цілком заслужено вважають «матір'ю детективу». Її перший детективний роман «Справа Лівенуорт» (1878) мав шалений успіх [Anna Katharine Green 1995, с. 158].

Згідно Великому тлумачному словнику, детектив (англ. *detective* – «агент розшуку», з лат. *detectio* – «розкриття») – переважно літературний і кінематографічний жанр, твори якого описують процес дослідження загадкової події з метою з'ясування її обставин і розкриття загадки. Зазвичай, в якості такої події виступає злочин, і детектив описує його розслідування і визначення винних,

у такому випадку конфлікт будується на зіткненні справедливості з беззаконням, що завершується перемогою справедливості [Великий тлумачний словник 2001, с. 54].

Детективний жанр сягає корінням глибокої давнини. Основу твору становить юридичний мотив, тобто двобій між злочином і справедливістю. Наприклад, спосіб, яким Соломон розсудив двох жінок-торговок, це чудовий зразок детективних прийомів. Подібні детективні мотиви можна знайти у індійських, арабських переказах. Якщо ми звернемося до зразків стародавньої античної літератури, то знайдемо відгомони цього жанру. У всіх народів є мудрі судді, які викривають винуватця хитромудрими способами. Детективні прийоми можна знайти і в стародавній азербайджанській літературі. Це і розумна і далекоглядна Томіріс в «Легенді про Томіріс» з древнемідійської літератури, творів Нізамі Гянджеві. Мотив загадки і процес його відгадки цікавив людей в усі часи, завдяки чому з'явилися міфи, перекази, казки, готичний роман, «страшні історії» і, нарешті, детективний жанр в широкому сенсі цього слова. Процес розгадки злочину-таємниці міцно входить в сюжет детективного твору, що характеризується наявністю заплутаних і загадкових ситуацій. Якщо ми звернемося до стародавньої та середньовічної культури, то зауважимо те ж саме: цар Едіп відгадує загадку Сфінкса, Томіріс розгадує підступність Кіра, Керогли знаходить і обчислює злодія, що вкрав його коня [Chandler 1990, с.174]. Можна навести безліч прикладів того, що детективний жанр має міцний фундамент, який спирається на досягнення світової культури.

Слід зазначити, що історія детектива ділиться на три етапи. Перший етап – це *класичний англійський детектив*, найвідоміші зразки якого належить перу таких майстрів, як Артур Конан Дойл (його знаменитий Шерлок Холмс) і Агата

Крісті (Еркуюль Пуаро і міс Марпл). Це аналітичний детектив: пошук істини відбувається завдяки дедуктивним і психологічним методам. Слідчий – вихований інтелектуал, неординарна особистість, можливо, професіонал в якійсь галузі, можливо, поліцейський у відставці. Тобто людина, так чи інакше обізнана про світ криміналістики. Особливість цього детектива полягає у єдності місця і дії, яка спостерігається, наприклад, у таких класичних творах як «Дванадцять подвигів Геракла», «Десять негрят» Агати Крісті [Бегимкулова 2017, с. 695].

Наступною хронологічною гілкою розвитку детектива був *американський «жорсткий» детектив*. Яскравими представниками цього піджанру стали Дешіл Хеммет і Джеймс Хедлі Чейз. Їхні твори багато в чому відрізнялися від класичного англійського детектива. У їхніх книгах простір і місце дії часто змінюється. Сищик залучений до інтриг, часто вдається до насильницьких дій і використовує зброю. Істина досягається не шляхом дидактичних методів, а підсумок її полягає не в справедливості, а в хитрості, силі і спритності розуму [Бегимкулова 2017, с. 695].

Останній тип детективу – *французький детектив*. Тут головною виступає ідеологія екзистенціалізму, яка визнає лише духовну сферу і прагне довести безглуздість життя, безплідність громадської діяльності. Герой такого детективу зазвичай не відрізняється особливим інтелектом або фізичною силою. Його особливість полягає в його духовних якостях, особливому внутрішньому світі, в здатності підлаштовуватися під обставини, навіть якщо вони йому зовсім не до вподоби. Часто в таких творах сищик збігається з жертвою, а розгадка таємниці злочину здійснюється завдяки особистісно-моральному вибору. Представником цього типу детектива є Себастьян Жапрізо («Довгі заручини», «Пастка для Попелюшки»). Після другої світової війни в детективному жанрі відбулися великі

зміни, адже на стилістику детектива вплинув постмодернізм [Бегимкулова 2017, с. 695].

Слід зазначити, що Т. Кестхеї вважає, що елементи детективного жанру закладені ще у Біблії (в історії Каїна та Авеля маємо злочин, убивцю, жертву, причину злочину, докази, спробу приховати злочин, навіть знаряддя вбивства; цар Соломон влаштовує психологічну пастку псевдоматері тощо) [Кестхеї, с. 262]. Проте, прийнято вважати, що як самостійний жанр детектив остаточно виник та почав розвиватися у XIX столітті, а саме в 1841 році з виходом в світ першої детективної розповіді «Вбивство на вулиці Морг» Е. А. По. Він став батьком інтелектуального детективу й наукової фантастики, серйозної й сатиричної водночас («Вбивство на вулиці Морг», «Золотий жук», «Вкрадений лист», «Історія з повітряною кулею»). «Логічні оповідання» Едгара По (так він сам їх називав) були першою ластівкою жанру класичного детектива, який у ХХХХІ ст. набув нечуваної популярності [Зарубежный детектив 1994, с. 212]. Найуспішніші його майстри та майстрині сумлінно вчилися в американського письменника.

У творчості Е. А. По присутні майже усі головні принципи жанру, які надалі були використані іншими майстрами детективу. Головний серед них – принцип дедуктивного мислення. Модель, яку запропонував По, включає такі елементи: злочин, покази свідків, логіка міркувань слідчого, встановлення особи злочинця. Умовиводи слідчого є центральним елементом, від їх вправності залежить художня цінність детективу. Злочинець є «замаскованим» так, що підозра на нього падає в останню чергу, тому фінал оповідання завжди є неочікуваним (наприклад, кривавим вбивцею двох жінок на вулиці Морг виявляється... величезна мавпа) [Ивашева 2000, с. 108]. Для Дюпена, як і для

Холмса або Мегре, робота слідчого є не рутинною службою, а джерелом естетичної насолоди, вони виконують свій обов'язок не заради грошей, а заради пізнання. Крім того, відповідно до принципів, закладених у творіх Е. А. По, детектив завжди пишеться у лаконічному, суховатому стилі, який доповнює «залізну логіку» слідчого [Богословський, Головиченко, Сурмак 1990, с. 55]. Нарешті, саме Едгар По вперше ввів у сюжет детектива ідею суперництва у розкритті злочину між приватним детективом і офіційною поліцією, у якому приватний детектив, як правило, бере гору [Енциклопедия литературных произведений 1998, с. 542].

Окрім Е. А. По, засновниками жанру детектива вважають також Артура Конан-Дойла, Гілберта Кіта Честертона і Вілкі Коллінза [Самохвалов 1997, с. 105]. Перші троє письменників працювали в жанрі оповідання і повісті, а останній вніс детективну основу у сюжети багатьох своїх романів. Проте в його романах помітний вплив готичного роману як жанру загалом: це і таємничість, і дещо містична атмосфера, всемогутній злодій, загадкові персонажі («Жінка в білому»). Але вже в «Місячному камені» чітко простежуються характерні риси і традиції, що й досі збереглись у детективному жанрі [Наливайко, Шахова 2001, с. 400]. Загалом, детективний жанр стає популярним в Англії після виходу романів В. Коллінза «Жінка в білому» (1860) і «Місячний камінь» (1868). У романах «Рука Вайлдера» (1869) і «Шах і мат» (1871) ірландського письменника Ш. Ле Фаню детектив поєднується з готичним романом [Maughan 2002, с.173].

На розвиток детективного жанру безперечно вплинули і актуальні філософські та соціальні концепції злочину, справедливості і кари. Так, приміром, Шопенгауер зводив в непохитний принцип наступну аксіому – «людина людині – вовк». Для Ніцше сутністю усіх суспільних процесів є «воля

до влади», яка неминуче породжує насильство. Ломброзо вважає, що злочин за даними антропологічних досліджень виступає як явище природне. На думку фрейдистів, злочинне діяння так само невикорінно, як і сам інстинкт руйнування, що породжує. Злочин – це результат суперечності між особистістю і суспільством, найбільш різкий і крайній прояв конфлікту між прагненнями окремої людини або групи людей і інтересами суспільства і, відповідно, цей антагонізм у той чи інший момент знайде свій вияв у злочинному акті.

Соціальний порядок карає злочинця, але він же в даному разі його виховує [Зарубежный детектив 1994, с. 156]. Від своєрідності соціальної системи залежить і своєрідність злочинів, породжених цим суспільством (наприклад, мафія в Італії, в Сицилії, гангстеризм і наркомафія в США, корупція в Азербайджані і т.д.) Злочинний акт завжди соціально обумовлений. І в будь-якому злочині задіяні три сторони: сам злочинець; суспільство, проти якого вчинено злочин; поліція, зобов'язана розкривати злочин.

Детектив, за В. Рудневим, це жанр, специфічний для масової літератури і кінематографа ХХ століття. Вчений пояснює специфічність жанру детективу тим, що «головний елемент жанру полягає у наявності в ньому головного героядетектива (як правило, приватного), який розкриває злочин (detects). Головний зміст детектива становить, таким чином, пошук істини [Руднев 1997, с. 176].

Б. А. Гіленсон відзначив, що обов'язковою умовою приналежності твору до жанру детектива є соціальність. А оскільки матерія детективу – злочин, то і «бере він період життя, в якому накопичились вибухові сили, в якому негативні сторони прорвали суспільні підвалини моральності і законності» [Гіленсон 2003, с. 97].

Отже, саме детективні письменники рішуче і нещадно розкривають виразки і гріхи суспільства.

Відомий англійський письменник Ч. П. Сноу писав, що детективна література – ознака цивілізованості суспільства, а розслідування злочину – символ всього позитивного, що є у сучасному світі, романтика в повному розумінні слова. Ця властивість детектива особливо важлива зараз, у часи гострого дефіциту істинної романтики, небезпечної боротьби зі злом, його викриття і покарання [Сноу 1993, с.219].

Є. Мелетинський визначає елементи жанру детективу в казках «Тисячі й однієї ночі», в середньовічній китайській новелістиці типу «хуабень». Простежуючи традиції детективного жанру, накопичування елементів, необхідних для його формування, дослідники Я. Маркулан, Т. Кестхеї та ін. називають імена Шекспіра, Вольтера, Бомарше, Годвіна, Діккенса, Бальзака. На думку Є. Мелетинського, найближче до створення зразка детективного жанру підійшов Е. Т. А. Гофман у своїй новелі «Мадемуазель де Скюдери» (1818), де є і таємниця, і розслідування злочину, але «відсутній персонаж детектив, який вже мав місце в китайських новелах типу хуабень» [Мелетинський 1997, с.12].

Як стверджує М. Коен, детективи домінують серед книг, які вперше вийшли в світ протягом більшої частини ХХ століття. Також він вважає, що у 1950-ті роки детектив випереджав усі жанри [Коэн, Нагель 2010, с. 65]. Тож, у наш час в світ виходить безліч детективної літератури, але вона не може зрівнятися з першопроходцями цього жанру, такими як Едгар Алан По, Артур Конан Дойль і Агата Крісті. Їхні детективні твори визнано найкращими широкою читацькою аудиторією. Усі вони відрізняються один від одного авторським стилем та історією їх написання [Бавин 1995, с. 116]. Проте, і сьогодні можна

знайти якісні зразки детективного жанру. Приміром, одне із провідних місць у творчості багатьох авторів посідає так званий «історичний детектив» – жанр, що дозволяє відкрити читачеві невідомі до цього часу історичні факти і теорії та назавжди причарувати його історичними таємницями [Капельгородская 1994, с. 382]. Історичним детективом нового покоління став роман італійського вченого, історика середньовічної літератури, критика та есеїста, професора Болонського університету Умберто Еко «Ім'я рози» (1980) [Михальская 1991, с. 115].

Проте, до якого етапу розвитку детективу чи окремого субжанру не належав би той чи інший детективний твір, на думку науковців, він завжди наділений певними рисами, що визначають його як детектив. Основні особливості детективного жанру назвав Н. Н. Вольський, який писав, що «світ детективу набагато більше впорядкований, аніж реальне життя»:

- Важлива риса класичного детективу – повнота фактів. Розгадка таємниці не може будуватися на відомостях, які не були представлені читачеві в ході розслідування. До моменту, коли розслідування закінчиться, читач повинен мати досить інформації для того, щоб на її основі самостійно знайти рішення. Можуть приховуватися лише окремі незначні подробиці, які не впливають на можливість розкриття таємниці. Наприкінці розслідування всі загадки повинні бути розкриті, на всі запитання мають бути знайдені відповіді.
- Буденність обставин і оточення. Умови, в яких відбуваються події детективу, в цілому звичні і добре відомі читачеві (в будь-якому випадку, сам читач вважає, що впевнено в них орієнтується). Завдяки цьому читачеві одразу стає очевидним, що є звичайним, буденним, а що – дивним, незвичним.

- Типовість поведінки персонажів. Персонажі в значній мірі позбавлені своєрідності, їхня психологія і поведінкові моделі достатньо прозорі, передбачувані, а якщо вони мають які-небудь особливі якості, то вони одразу впадають в око читачеві. Також присутні стереотипні мотиви вчинків (в том числі – мотиви злочинів) персонажів.
- Існування апріорних правил побудови сюжету не завжди відповідає реальності. Наприклад, у класичному детективі оповідач і сищик в принципі не можуть виявитися злочинцями.
- Характерною особливістю класичного детектива є закладена в ньому моральна ідея, або моральність, що властива в різному ступені усім творам цього жанру. Детектив закінчується покаранням злочинця і перемогою справедливості [Вольский 2005, с. 112].

Цей набір особливостей звужує поле можливих логічних побудов на основі відомих фактів, полегшує читачеві їх аналіз. Хоча не всі підвиди детективу точно відповідають цим правилам.

Варто відзначити ще одне обмеження, якого практично завжди дотримується класичний детектив – це неможливість випадкових помилок і збігів. Наприклад, у реальному житті свідок може говорити правду, може обманювати або бути обманутим, може помилятися (випадково переплутати дати, прізвища). У літературному детективі остання можливість виключена – свідок або правий, або ні, або його помилки мають логічне пояснення [Затонский, Карельский, Тертерян 1999, с. 576].

Сучасна детективна література вражає і жанровим розмаїттям. Можна знайти приклади таких різновидів як :

- детектив – «головоломка», жанр, в якому наявність злочину не є обов'язковою;
- «готичний» детектив з нагнітанням страху і нібито містичними вкрапленнями (від справжньої містики цей вид далекий, адже загадки у ньому повинні мати реалістичне пояснення);
- «шахрайський» детектив, близький родич пікарески;
- «науковий» детектив, в основу якого покладений науковий підхід до розслідування (Остін Фрімен, Вілс Фрімен Крофтс);
- «перевернутий детектив», в якому читач з самого початку знає відгадку і з висоти цього знання стежить за ходом розслідування (першовідкривачем цього піджанру вважається Р. Остін Фрімен) [Haucraft 2002, с. 24];
- «леді-детектив», протагоністом якого зазвичай виступає розумна та харизматична жінка; жанр, характерний для творчості письменників обох статей;
- політичний детектив, в основу сюжету якого покладено розслідування політичних злочинів або злочинів, скоєних політичними діячами в рамках своєї кар'єри;
- поліцейський детектив, в якому провідна роль в розслідуванні відводиться представнику або представникам закону (Едгар Воллес) [Жицак 2009, с. 52];
- містичний детектив (Дін Кунц, Стівен Кінг). Особливість такого детектива полягає в тому, що присутній елемент чогось потойбічного, незрозумілого з наукової точки зору. Розділяється на три підвиди: історичний детектив, хорор і фантастичний детектив (Стівен Кінг, Умберто Еко, Сергій Лук'яненко);

- молодіжний детектив (де молода людина опиняється в центрі таємниці, пов'язаної зі злочином, і долучається до процесу розслідування, маючи власний погляд на перебіг подій, що нерідко суперечить офіційній версії) [Murch 1958, с. 49].

Окрім зазначених вище різновидів, виділяють також такі субжанри: детективзагадка (Артур Конан-Дойл); історичний детектив (Джон Діксон Карр); соціальний детектив (Дороті Сейерс); поліцейська історія (Едгар Уоллес); реалістичний детектив (Ерл Стенлі Гарднер); натуралістичний детектив (Семюел Дешіл Хемметт); літературний детектив (Жорж Сіменон) [Murch 1958, с. 49].

Іноді до детективних піджанрів відносять кримінальний роман і військовополітичні твори, що викликали особливий інтерес і поширилися в ХХ ст. у зв'язку з подіями Першої та Другої світових війн [Засурский 1990, с. 315]. Слід зауважити, що така класифікація є умовною, оскільки часто детективна історія носить синтетичний характер, поєднуючи в собі ознаки різних підвидів [Wells 1993, с. 107].

Говорячи про персонажів детективного жанру, слід відзначити, що найбільш типовими персонажами зазвичай є наступні традиційні постаті:

- Слідчий – той, хто безпосередньо займається розслідуванням. Ним можуть бути абсолютно різні люди: службовці правоохоронних органів, приватні детективи, родичі, друзі, знайомі, інколи – зовсім випадкові люди. Слідчий не може виявитися злочинцем. Його фігура – центральна в детективі. Слідчий-професіонал – працівник правоохоронних органів. Він може бути експертом дуже високого рівня, а може – і звичайним працівником поліції. У другому випадку, він у складних ситуація інколи звертається за порадою до консультанта.

- Приватний детектив: для нього розслідування злочину – це основна робота, але він не працює в поліції, хоча може бути поліцейським на пенсії. Як правило, він висококваліфікований, діловий і енергійний. Часто приватний детектив стає центральною фігурою, а для підкреслення його якостей в дію можуть вводиться слідчі-професіонали, які постійно роблять помилки, піддаються на провокації злочинця, йдуть по неправильних слідах і підозрюють невинних. Використовується протиставлення «самотній герой проти бюрократичної організації та її чиновників», в якому симпатія автора і читача виявляється на боці героя [Клуґер 2005, с.219].
- Слідчий-аматор – це той самий персонаж, що і приватний детектив, з різницею в тому, що розслідування злочину для нього – не професія, а хобі, до якого він звертається лише час від часу. Окремий підвид слідчого-аматора – випадкова людина, яка ніколи не займалася подібною діяльністю, але змушена вести розслідування через гостру потребу, наприклад, щоб врятувати несправедливо звинувачену близьку людину або зняти підозри з самого себе. Слідчий-аматор, наближаючи розслідування до читача, дозволяє думати що «я теж міг би в цьому розібратися». Одна з умов детективів з свідчими-аматорами (таких як міс Марпл) – в реальному житті людині, якщо вона не займається розслідуванням професійно, навряд чи зустрінеться стільки злочинів і загадкових подій.
- Злочинець – здійснює злочин, замітає сліди, намагається протидіяти розслідуванню. У класичному детективі фігура злочинця стає відомою лише в кінці розслідування, до цього моменту злочинець може бути свідком, підозрюваним або постраждалим. Інколи дії злочинця описуються і в процесі розгортання основної дії, але таким чином, щоб не розкрити його

особистість і не повідомити читачеві відомостей, які не можна було б отримати в процесі розслідування з інших джерел.

- Постраждалий – той, проти кого здійснено злочин або той, хто постраждав в результаті загадкової події. Один зі стандартних варіантів розв'язки детектива – потерпілий сам виявляється злочинцем.
- Свідок – особа, яка володіє деякими відомостями про предмет розслідування. Злочинець нерідко вперше описується в розслідуванні як один зі свідків.
- Компаньйон слідчого – людина, яка постійно контактує з ним, бере участь в розслідуванні, але не володіє здібностями і знаннями слідчого. Він може допомагати в розслідуванні, але основне його завдання – більш чітко показувати надзвичайні здібності слідчого на фоні середнього рівня звичайної людини. Крім цього, компаньйон потрібен, щоб ставити слідчому запитання і вислуховувати його пояснення, даючи читачу можливість прослідкувати розвиток думок детектива і звертати увагу на окремі моменти, які сам читач міг би пропустити. Класичні приклади таких компаньйонів – доктор Ватсон у Конан Дойля й Артур Гастінгс в Агати Крісті.
- Консультант – людина, яка володіє вираженими здібностями щодо ведення розслідування, але сама в ньому безпосередньо участі не бере. У детективах, де виділяється окрема фігура консультанта, вона може бути головною (наприклад, журналіст Ксенофонов в детективних оповіданнях Віктора Проніна), а може виявитися просто епізодичним порадиником (наприклад, вчитель слідчого, до якого той звертається за допомогою).

- Помічник – сам не веде розслідування, але забезпечує слідчого або консультанта відомостями, які здобуває сам. Наприклад, експерткриміналіст.
- Підозрюваний – у процесі розслідування виникає припущення, що саме він здійснив злочин. З підозрюваним автори поступають по-різному, один із часто вживаних принципів – «жоден з одразу запідозрених не є справжнім злочинцем». Тобто усі ті, кого спочатку підозрювали, виявляються невинними, а справжній злочинець той, кого ні в чому не підозрювали. Проте, цього принципу дотримуються далеко не всі автори. У детективах Агати Крісті, наприклад, міс Марпл неодноразово говорить, що «в житті, зазвичай той, кого запідозрили першим, і є злочинець» [Queen 1999, с. 97].

Спільними рисами протагоністів визнаних зразків детектива є наступні характеристики: неперевершений розум, ерудиція, розвинена інтуїція, своєрідне почуття гумору, дивакуватість, що межує з епатажністю, рішучість і самовпевненість.

Таким чином, детектив – це один з найпопулярніших жанрів сучасної масової літератури. Незважаючи на порівняну молодість жанру, в його історії було багато видатних імен, таких як Едгар Алан По, Конан Дойль, Агата Крісті та багато інших. Існує низка ознак, які формують детектив як жанр та постають інваріантними для більшості жанрових зразків.

1.1.2 Сюжетна організація творів детективного жанру. В основу сюжету детективного твору покладена таємниця. Таємниці завжди викликали особливий інтерес суспільства. Цю пристрасть до всього загадкового людина пронесла через усю історію свого розвитку й існування. Згодом мотив загадковості потрапив і у мистецтво, зокрема, в літературу. Саме наявність у творі загадкової події,

обставини які невідомі і повинні бути з'ясовані, знаходиться у центрі сюжету детективу.

Слід зазначити, що суттєвою особливістю детективу є те, що дійсні обставини подій не повідомляються читачеві в усій повноті до завершення розслідування. Замість цього читач проходить разом з автором увесь процес розслідування, отримуючи можливість на кожному його етапі будувати власні версії і оцінювати відомі факти [Борев 2013, с. 102].

До фундаментальних сюжетних принципів детективу належать:

- наявність низки персонажів, характерних для детективного жанру, зокрема детектив-аматор, ексцентричний, з оригінальними манерами; він перевершує поліцію у вмінні спостерігати й узагальнювати; він має товариша, який розповідає про нього;
- каркас сюжету: злочин – дедуктивне розслідування – розкриття – покарання злочинця;
- сюжетні ходи: вбивство в закритій кімнаті, екскурси в психологію, помилково підозрювана людина, нестандартне вирішення проблеми, формула “найочевиднішого місця”, ланцюжок хибних доказів, вбивця – найменш підозрюваний персонаж;
- злочин розкривається за допомогою роботи інтелекту;
- два «золоті» правила детективу: коли виключені всі варіанти, крім одного, іноді найнеймовірнішого, він і є істинним; чим складніше справа, тим простіше її розв'язання;
- дедуктивні методи, зображені у творі, мають бути адекватними, логічними й реальними, а отже, могли б бути застосовані не тільки в межах літературного твору, а і у реальному житті [Фрэй 2005, с.170].

Характерною властивістю класичного детективу є закладена в ньому моральна ідея, або моральність, що притаманна різною мірою усім творам цього жанру. Детектив закінчується покаранням злочинця і перемогою справедливості [Кукса 2004, с.153].

Дослідниця В. П. Буличева запропонувала свою формулу детективного нарративу:

1. В основі оповіді – розкриття таємничих обставин, за яких було здійснено злочин.
2. Розслідуванням займається детектив-непрофесіонал. Його супроводжує оповідач, який спостерігає й описує перебіг подій.
3. У творі мають бути викладені умови розкриття таємниці. Детектив, приступаючи до розкриття таємниці, знає стільки ж, скільки і читач, і немов викликає читача на змагання.
4. Розкриття таємниці завжди має дивувати.
5. Автор використовує принцип «очевидного – незвичайного», тобто найтаємніше має найпростіше пояснення.
6. Підсумкове пояснення, яке відбувається у кабінеті детектива, нагадує лекцію [Буличева 2013, с. 35].

В цілому, у структурі детективного твору традиційно виділяються три етапи: загадка (зазвичай це злочин), хід розслідування і викриття (тобто розкриття злочину). Ці елементи відповідають властивим будь-якому художнього твору зав'язці, кульмінації і розв'язці. Їхня послідовність може бути порушена, як це відбувається у детективах-перевертнях [Thompson 1991, с. 45].

Мета будь-якої детективної історії – вирішення загадки, розкриття злочину. В межах оповіді розгортається логічний процес, за допомогою якого головний

герой, розслідуючи ланцюжок фактів, доходить до істини. Розкриття злочину є обов'язковою розв'язкою детектива. Але провідне місце у ньому все ж таки належить розслідуванню, тому опис характерів і почуттів персонажів відходять на другий план. Дуже часто таємниця розгадується шляхом логічних умовиводів на підставі того, що відомо і розслідувачу, і читачеві [Barnes 1991, с. 110].

Описана композиційна структура детектива породжує таку персонажну парадигму: з одного боку – негативний персонаж (злочинець і його спільники), з іншого боку – позитивний герой (розслідувач, його помічники та замовники розслідування). Обидві сторони пов'язані між собою ланцюгом подій, фактів і явищ, які, так чи інакше, призводять до розкриття злочину, тобто до перемоги добра над злом. Зауважимо, що існує ряд детективних історій, у розв'язці яких з'ясовується, що очевидний, на перший погляд, поділ персонажів на «поганих» і «добрих» було помилковим. Наприклад, у тих випадках, коли злочинець сам наймає детектива, щоб відвести від себе підозру, бути в курсі розслідування і при необхідності пустити слідство хибним слідом; або в поліцейських детективах, коли один зі співробітників виявляється спільником злочинців [15, с.159].

Аналіз структурних і сюжетних особливостей визнаних зразків детективного жанру дає можливість виробити ряд сюжетних канонів детективного твору. Таку спробу здійснив С. С. Ван-Дайн в статті «Двадцять правил для написання детективних романів» [Ван-Дайн 2004]. Він пропонує творцям детективів низку практичних порад:

1. Читач повинен мати рівні з детективом можливості для розгадки таємниці злочину (ключі до розгадки чітко позначені).
2. Читача не можна навмисне вводити в оману (окрім тих випадків, коли його разом з детективом обманює злочинець).

3. У романі не повинно бути любовної лінії.
4. Ані детектив, ані будь-хто з офіційних розслідувачів не повинен виявитися злочинцем.
5. Злочинець повинен бути виявлений за допомогою логічних умовиводів.
6. Детектив будує ланцюг своїх умовиводів на основі аналізу зібраних доказів.
7. Без жертви у детективному романі неможливо обійтися.
8. Таємниця злочину повинна бути розкрита суто матеріалістичним шляхом. Абсолютно неприпустимі такі способи встановлення істини, як ворожба, спіритичні сеанси, читання чужих думок, ворожіння за допомогою «магічного кристалу» .
9. Повинен бути тільки один головний герой-майстер дедукції.
10. Злочинцем повинен виявитися персонаж, який грав в романі більшменш помітну роль, такий персонаж, який знайомий і цікавий читачеві.
11. Злочинець повинен бути людиною з певною гідністю – такою, яка зазвичай не накликає на себе підозр.
12. Скільки б не відбувалося у романі вбивств, злочинець повинен бути тільки один. Звичайно, злочинець може мати помічника або співучасника, який надає йому деякі послуги, але весь тягар провини має бути покладений плечі однієї людини.
13. У детективному романі недоречні таємні бандитські спільноти, різноманітні камори і мафії.
14. Спосіб вбивства і засоби розкриття злочину повинні відповідати критеріям раціональності і науковості.

15. У будь-який момент розгадка повинна бути очевидною – за умови, що читачеві вистачить проникливості розгадати її.

16. У детективному романі недоречні довгі описи, літературні відступи на побічні теми, витончено тонкий аналіз характерів і відтворення атмосфери.

17. Провина за вчинення злочину ніколи не повинна бути покладена у детективному романі на злочинця-професіонала.

18. Злочин у детективному романі не повинен виявитися нещасним випадком або самогубством.

19. Усі злочини в детективних романах повинні відбуватися з особистих мотивів. Міжнародні змови і військова політика є надбанням зовсім іншого літературного жанру, зокрема, романів про секретні розвідувальні служби.

20. Зазначені прийоми використовувалися занадто часто, вони добре відомі всім справжнім шанувальникам літературних детективів. Тому вдатися до них означає розписатися у своїй письменницькій неспроможності і у відсутності оригінальності [Ван-Дайн 2004, с. 78].

Наявність стереотипної структури і певної канонізації жанру у деякій мірі полегшує, а у деякій мірі і ускладнює роботу письменника, адже дотримання традицій і канонів – це половина успіху; але з іншого боку – важче за шаблонами не розгубити авторську індивідуальність [Ван-Дайн 2004, с. 79].

Таким чином, по-перше, детектив як жанр належить до масової літератури; по-друге, для детектива характерна певна композиційна послідовна структура: таємниця, злочин (зав'язка) - хід розслідування (кульмінація) - викриття злочинця (розв'язка); по-третє, для детектива характерна чітка парадигма поділу героя на позитивних (розслідувач і його прихильники) і негативних (злочинець і його спільники) героїв. За вікову історію жанр детективу зазнав деякої канонізації, і

існує ряд неписаних законів для майстрів детективного жанру у його класичному розумінні.

1.1.3 Особливості детективних творів Агати Крісті. Агата Крісті – одна з найяскравіших представників класичного англійського детективу. Для її романів характерні ті ж особливості, що і для чистого детективного жанру: проста формула сюжету, замкнутість дії, обмежене коло підозрюваних осіб і раціонально сконструйована фабула. Єдність цих компонентів в романах Агати Крісті відтворює історично обумовлені настрої, притаманні культурному простору 20-х, 30-х рр., англійську провінцію з її нудьгою, плітками, забобонами, старовинними замками з камінами в них, бібліотечними кімнатами, сімейними таємницями, написаними і ненаписаними заповітами. У романах Агати Крісті можна спостерігати показаний класичний варіант англійської життя, без сторонніх декорацій ззовні [Михальська, Щавурська 2005, с. 360]. Тож, для сучасного читача ім'я Агати Крісті стало синонімом не тільки жанру класичного англійського детектива, але й англійськості як такої.

Творчий шлях Агати Крісті умовно можна поділити на три періоди. Для першого, куди входять 20-ті і частина 30-тих років, характерні романи з надзвичайно складним сюжетом, у яких, як правило, дотримуються традиції «золотого століття», встановлені Конан Дойлем, Ван Дайном, Філіпом Макдональдом та іншими [Ильїна 1992, с. 11-12]. Ці романи повністю підпорядковані інтризі і носять чітко ігровий характер. І персонажі, і їхні взаємини, і уся атмосфера служать лише фоном або сполучними ланками для розвитку інтриги. По суті, усе зводиться до пошуку і збору доказів, злочинцем часто опиняється людина, яка начебто не має відношення до справи. У романах цього періоду не може не вражати невичерпна фантазія письменниці, яка вигадує

все нові і нові трюки, які дозволяють їй «приховати» вбивцю [Зотов 2006, с. 35]. Перевага цих, здавалося б, суто «ігрових» романів-головоломок полягає у тому, що емоційність і психологізм проявляються не у взаєминах персонажів, а в спілкуванні автора з читачем. У цій «дуелі» Агата Крісті проявила стільки винахідливості, що, як думається, серед її колег не знайдеться жодного, хто міг би з нею зрівнятися. Тож, критики цілком справедливо стверджують, що їй належить переважна більшість найоригінальніших детективних ходів.

У другий період, що датується приблизно серединою 30-х років, в її творчості починають намічатися протилежні тенденції. У романах типу «Карти на стіл», «Смерть на Нілі» або «Десять негрят» вона, замість того, щоб ховати вбивцю, практично відразу окреслює коло, до якого належить злочинець [Дмитриев 1993, с. 5]. Відповідно інакше розставлені і акценти: на перший план виступають психологічні чинники, а не матеріальні докази (випадково загублені предмети і т.д.), або ретельний (до хвилини) звіт часу. Основне ж місце цілком відводиться людській драмі, і детективна інтрига цілком тепер підпорядкована їй. Читачеві пропонують тепер не просто зіставити факти, але, вникнувши у тонкощі взаємин і характерів дійових осіб, правильно визначити мотив злочину. Крім того, в романах того часу відбився і інтерес Крісті до одвічних загадок буття, до філософських і релігійних проблем, таких, як категорія часу (вона дуже захоплена книгою Данно «Експеримент з часом») або буддистський світогляд [Ильина 1992, с. 149].

У третьому періоді її творчості тенденція відводити «детективному» елементу далеко не перше місце стала особливо виразною в кінці 40-х - початку 50-х років. Тепер вбивства відбуваються вже не на самому початку роману, а ближче до середини і є скоріше кульмінацією, а не відправною точкою

(класичний приклад – «До нуля»). Розслідування як таке взагалі перестає її цікавити і часто виноситься за рамки сюжету, а якщо воно все ж і відбувається, то, як правило, стосується злочину «з минулого», злочину, вчиненого до описуваного відрізка часу. Твори цього періоду вважаються найслабшими, але серед них є і сильні речі, що викликали бурю овацій критиків і гучну реакцію читачів, такі, як «П'ять поросят» (1943), «День поминання» (1945), «Випробування невинністю» (1958) [Зотов 2006, с. 27].

Варто відзначити той факт, наскільки захоплює особливий стиль письма Агати Крісті. Вона зуміла зберегти в своїх книгах правила і норми детективного жанру, при цьому привнесла у них свою індивідуальність. Письменниця могла точно передбачити, де саме у творі і за допомогою яких засобів можна привернути увагу читача, тим самим відводячи підозру від справжнього злочинця. Тобто при відносній простоті сюжету до останніх сторінок читач не може здогадатися про справжнього злочинця і його мотиви. Також, письменниця часто використовувала такий описовий прийом, коли злочинцем виявлялася раніше виправдана людина, у якої було «залізне» алібі, і, здавалося б, не було ніякого мотиву для скоєння злочину («Смерть у хмарах»). При цьому, під підозру могли потрапити майже усі учасники і свідки подій, а також дрібні злочинці (зłodії або шантажисти) [Дмитриев 1993, с. 19].

Оригінальному стилю письменниці притаманна низка особливостей, які можуть стосуватися як усіх творів, так і окремих детективів. Слід специфічних ознак детективних творів А. Крісті слід відзначити наступні риси:

- Наявність любовної лінії на тлі. Приклади: «Блідий кінь» (The Pale Horse), «Прокляття для леді» (Ladies Vane), «Людина в коричневому костюмі» (The

Man in the Brown Suit), «Побачення зі смертю» (Appointment with Death) і т. д.

- Замкнутість території, на якій відбувається вбивство. Приклади: «Вбивство в Месопотамії» (Murder in Mesopotamia), «Сумний кипарис» (Sad Cypress), «Смерть на Нілі» (Death on the Nile), «Смерть приходять в кінці» (Death Comes as the End), «П'ять поросят» (Five Little Pigs) і т.д.
- В процесі розвитку дії створюється враження, що ніхто не мав можливості скоїти вбивство. Найбільш яскравий приклад - «Блідий кінь», а також «Десять негрят» (Ten Little Niggers) і «Вбивство в Месопотамії» (Murder in Mesopotamia), і т.д.
- Незвичний детективний хід Агати Крісті: вбивцею виявляється той, хто був раніше виправданий. Приклади: «Свідок звинувачення» (Witness for the Prosecution), «Смерть на Нілі» (Death on the Nile), «Час Zero» (Towards Zero), «Смерть у хмарах» (Death in the Clouds).
- Можливість і мотив вбивства були в усіх, або у більшості діючих героїв; перед читачем постає питання: хто ж вбивця? Приклади: «Вбивство в Східному експресі» (Murder on the Orient Express), «День поминання» (Remembered Death), «Карти на столі» (Cards on the Table) і т.д.
- Здійснюється переведення годинників з метою створення алібі або імітування часу вбивства. Приклади: «Вбивство Роджера Екройда» (The Murder of Roger Ackroyd), «Вбивство в Східному експресі» (Murder on the Orient Express).
- У вбивстві підозрюють того, хто насправді був лише злодієм або шантажистом. Приклади: «Карти на столі» (Cards on the Table), «Зло під сонцем» (Evil Under the Sun) і т.д.

- Використання дитячих віршиків і лічилок. Приклади: «П'ять поросят» (Five Little Pigs), «Раз, два, пряжка тримається ледь» (One, Two, Buckle My Shoe), «Місіс Макгінті з життям розлучилася» (Mrs. McGinty's Dead), «Хікорі, Дікорі, Док ... » (Hickory Dickory Dock) і т.д.
- Агата Крісті вкрай рідко детально описує дитячі образи. Виняток з цього становить лише «Зло під сонцем» (Evil Under the Sun), і, мабуть, «Кривий будиночок» (Crooked House).
- Велика увага приділяється не доказам, а психології вбивці, характерною є зневага доказами. Приклади: «Карти на столі» (Cards on the Table), «П'ять поросят» (Five Little Pigs) і т.д. [Фрэй 2005, с. 190]

Також, варто відзначити два детективних ходи, що належать Агаті Крісті, які принесли їй величезну популярність, проте порушили основні канони детектива:

- 1) оповідач може бути вбивцею;
- 2) вбивцями можуть виявитися абсолютно усі діючі особи [Hagen 1999, с. 120].

Час у романах письменниці не має чітких меж. Так, він може обмежуватися одним днем («Вбивство за алфавітом»), або розтягуватись навіть на кілька годин або на довгі місяці. Характерним є те, що в багатьох романах Агати Крісті часові рамки відсутні і неможливо визначити ані початкову точку відліку, ані фінальну. Безумовно, це в певній мірі пов'язано з авторським задумом. Якщо говорити про місце дії в романах Агати Крісті в цілому, то воно нелокалізовано, варіативно і може являти собою як замкнутий простір, наприклад, будинок, віллу або острів, так і відкритий простір, припустимо, ціле село. Місце злочину, як правило, теж може бути як відкритим, так і закритим [Champigny 1978, с. 537].

Головні герої її творів відрізняються один від одного. Найвідомішим детективом романів письменниці, безумовно, є Еркюль Пуаро – бельгійський підданий, педант, який добре знається на психології людини і використовує ці знання в розкритті злочинів, маленька людина, схожа на пінгвіна, що носить незвичайні вуса. Також всесвітньо відомим персонажем стала чарівна міс Марпл: цей образ Агати Крісті вибрала не випадково, адже деякі риси характеру героїні схожі з характером бабусі письменниці [Symons 2000, с.103]. Ці образи настільки яскраві і оригінальні, що стають легко впізнаваними з перших сторінок роману.

Окрім Еркюля Пуаро і міс Марпл, особливе місце у творчості письменниці займають другорядні герої: військові різних рангів, втомлені від сутності буття, провінційні аристократи і їхні сім'ї, багаті і впливові особи, знамениті артисти, бідні художники – зображувати їх у романах представляло для письменниці особливий інтерес.

Отже, яскраві дійові особи у книгах Агати Крісті, як детективи, так і злочинці або другорядні герої, неординарні сюжети, заплутані загадки, неповторні детективні лабіринти – все це робить твори цієї видатної англійської письменниці неповторними, оригінальними і пам'ятними.

1.2 Лінгвостилістичні засоби створення художніх образів персонажів

Кожний художній текст несе на собі відбиток особистості автора, що сприймається адресатом через систему створених письменником художніх образів, як засобу пізнання й відображення навколишнього світу в естетичній формі. Художній образ є категорією, яка маркує різні за величиною одиниці

художнього змісту. Для позначення персонажів, інтер'єру, краєвидів Д. В. Іоаннісян пропонує назву макрообраз, на відміну від мікрообразу, що позначає будь-яке слово, якому притаманна власна експресивна інформація [цит. за Мостова 2002]. Змалювання образу-персонажу в художній літературі було традиційно об'єктом літературознавчих (Д. С. Ліхачов, А. Ф. Лосев) і суто лінгвістичних досліджень (О. М. Вольф, О. М. Старикова).

Останнім часом ця проблема привернула до себе увагу представників лінгвістики тексту, з позицій якої були виконані дослідження, присвячені описові рухової характеристики персонажу репрезентації внутрішнього стану персонажу через його зовнішню поведінку (Н. В. Накашідзе), емоційно-експресивної і естетичної функції лексики словесного портрету (О. А. Мальцева), структурнокомпозиційних і мовних засобів психологізації роману (Т. Д. Похилевич), засобів створення емоційності тексту в аспекті мовної і позамовної варіативності (В. І.

Болотов) [Позднякова 1997, с. 3].

Образ людини – це таке відображення людини, яке передбачає показ її в усіх без виключення аспектах, з усіх точок зору або хоча б з наявністю основних характеристик [Козлов, Козлов 1997, с. 66]. Образ персонажа – постать людини, зображена письменником; загальна назва будь-якої дійової особи, тобто текстуального (чи вербального) суб'єкта кожного літературного жанру, один із найважливіших компонентів внутрішньої форми художнього твору [Коломієць 2015, с. 96]. Персонаж (дійова особа в публіцистичному або художньому творі) переважно наділений яскравим характером, окреслений взаєминами із довкіллям, зв'язками із національним, соціальним, історичним контекстом. До персонажів також відносять олюднені, оживлені образи речей, явищ природи, особин

тваринного світу в казках, байках, притчах, фантастичних творах тощо. У ліриці персонажа називають ліричним героєм (ліричний суб'єкт) [Коломієць 2015, с. 96].

Основними прийомами створення художнього образу персонажу є:

- зовнішні риси (портрет) – обличчя, фігура, костюм; портретна характеристика часто виражає авторське ставлення до персонажа;
- психологічний аналіз – докладне, у деталях відтворення почуттів, думок, спонукань, внутрішнього життя героя;
- характер персонажа – розкривається у вчинках, у ставленні до інших людей, в описі почуттів героя, в його мові;
- пряма авторська характеристика – може бути безпосередньою або опосередкованою (наприклад, іронічною);
- характеристика героя іншими діючими особами;
- зіставлення героя з іншими діючими особами і протиставлення ним;
- зображення умов, у яких живе і діє персонаж (інтер'єр);
- зображення природи – допомагає краще зрозуміти думки і почуття персонажа;
- зображення соціального середовища, суспільства, в якому живе і діє персонаж;
- художня деталь – опис предметів і явищ навколишнього світу персонажа (деталі, в яких відбивається широке узагальнення, можуть виступати як деталі - символи);
- наявність або відсутність прототипу [Мамієва 2012].

На сьогоднішній день більшість дослідників вважають, що психологічний портрет – це ключова складова частина художнього образу, оскільки художній

образ є сукупністю декількох портретів персонажа [Мороз, Головня 2015, с. 213]. Психологічний портрет – це один із засобів характеротворення, типізації та індивідуалізації персонжів [Мороз, Головня 2015, с. 213]. Письменник через психологічні деталі, через їх динаміку передає сутність людини, її внутрішній світ, а читач, сприймаючи їх, засвоює письменникову візію людини і концепцію особистості – так відбувається естетично-духовна комунікація [Мороз, Головня 2015, с. 213]. Окрім індивідуалізуючої функції, психологічному портрету притаманна характерологічна функція (особливо такому його різновиду як динамічний портрет, що змальовує персонажа у його розвитку) [Мороз, Головня 2015, с. 214]. Психологічний портрет також є актуалізатором категорії зв'язності тексту та категорій модальності й концептуальності, оскільки у психологічному описі відбивається авторська оцінка персонажа, його симпатії та антипатії [Мороз, Головня 2015, с. 214]. При детальному вивченні психологічного портрету необхідно також приділити увагу мовленнєвому портрету, який характеризується особливостями мовної поведінки людини, на формування яких впливає життєвий досвід.

Психологічний портрет художнього персонажа включає опис не тільки зовнішнього вигляду (риси обличчя, фігура, міміка, хода, голос, одяг, вік), рухів персонажа і його жестів, а й опис поведінки в різних життєвих ситуаціях, його роздумів, емоцій і переживань. На основі філологічного аналізу вербальнохудожніх описів емоційного стану персонажів можна виявити ті якості, які сприяють розкриттю характеру літературного героя та задуму твору в цілому [Мороз, Головня 2015, с. 214].

Репрезентація емоційного стану людини здійснюється в художньому тексті у формі, що передає одиничну ознаку (просте найменування почуття, або емоції),

або у формі набору ознак (розгорнуте відтворення емоційного стану). Розгорнута репрезентація емоційного стану реалізується в художньому тексті у різних типах емотивних контекстів, а саме:

- а) в емотивних контекстах статичного опису, тобто в таких контекстах, які розкривають емоцію «з середини» (внутрішні відчуття, або спонукання),
- б) в емотивних контекстах динамічного опису, що репрезентують емоційний стан «зовні» (тобто зовнішні прояви емоцій),
- в) в комбінованих емотивних контекстах, які водночас репрезентують емоційний стан як «зовні», так і «з середини» [Позднякова 1997, с. 7].

Особливості семантики емотивних контекстів визначаються системою та структурою оповіді художнього тексту. Вибір автором манери оповіді, вид прагматичної орієнтованості, зовнішньої, або внутрішньої характеристикації персонажу, індивідуальний стиль письменника впливають на вибір лінгвостилістичних та композиційних засобів, на рівень і глибину розкриття емоційного стану персонажів, на переважне використання в художньому творі певних типів емотивних контекстів [Позднякова 1997, с. 7]. Маркерами емоційних станів можуть бути дієслова, іменники, прикметники і прислівники, а також ціла низка лінгво-стилістичних засобів.

Лінгвостилістичні засоби відіграють важливу роль у створенні психологічного портрета літературного героя. Мовна виразність і яскравість висловлювань досягається не тільки за рахунок експресивно-стилістичних та оціночно-стилістичних компонентів, а й за рахунок того, що слова і словосполучення можуть набувати переносних значень, тобто ставати тропами, або входити до складу стилістичних фігур, які провокують створення образного значення. Для створення психологічного портрета використовуються

різноманітні лінгвостилістичні засоби, наприклад, епітет, метафора, метонімія, оксюморон та інші, які допомагають розкрити сутність героїв, розпізнати їх внутрішній світ та хід думок [Мороз, Головня 2015, с. 214]. Дослідження лінгвостилістичних засобів передбачає розгляд окремих елементів у їхній ізольованості або механічному поєднанні, а також визначення співвідношення елементів між собою у їхньому співвідношенні зі структурним цілим [Білоус 2002, с. 58]. Розглянемо ті лінгвостилістичні засоби, що використовуються авторами для створення образів персонажі більш детально відповідно до трьох рівнів: фонетичного, лексичного і граматичного.

Хоча фонечні стилістичні засоби є більш різноманітними у поетичних творах, у прозових творах, зокрема детективах, вони також доволі активно використовуються. До таких слід відносити, перш за все, графон та оноματοпею. Графон – це засіб експресивної графіки; фіксація індивідуальних особливостей вимови (дитячої, діалектно-просторічного середовища, okazіонально-словесного типу). Наприклад: «–Дластуйте, дядю! Дластуйте, дядю Алтеме!» (А. Головка). Спотворені звукові комплекси (хоч і позбавлені естетичних якостей) дають змогу будувати художньо насичені контексти, оригінальні діалоги; слугують створенню яскравого ефекту ситуативної своєрідності вимови персонажів і виступають достатньо цінним характерологічним засобом художньої літератури [Коломієць 2015, с. 28]

Звуконаслідувальні слова (оноματοпея) – це передані фонетичними засобами мови різноманітні звуки і шуми доквілля (природи, рослинного, тваринного світу, механічних явищ тощо). Розрізняють власне звуковідтворення, що полягає у передачі звуковими комплексами (а не повнозначними словами) криків тварин і птахів, звуків машин, механізмів, течії води тощо (ку-ку, ме-е-е,

др-р-р), і звуконаслідування – утворення нових слів шляхом наслідування звуків реальної дійсності; це повнозначні ексикалізовані, граматиалізовані мовні елементи) слова, у складі яких повторюються фонемі, що нагадують відповідні звуки навколишнього світу (мекають, шушукають, плюскотіння). Включені в текст, вони виступають як стилістичний засіб звукописання: надання зображуваному художньо наснаженої картинної живописності, створення виразного акустичного тла, звукових (слухових), зорових образів, намагаючись в найбільшій мірі відобразити природне звучання явища, посилити враження від нього. Наприклад: Тут хвись! Шабельки засвистіли, Цок-цок! – і іскри полетіли (І. Котляревський) [Коломієць 2015, с. 46-47]

Крім того, до фонетичних засобів створення мовленнєвого портрета персонажа слід відносити фонетичні діалектизми, скорочені форми, утворені в результаті редукції, алітерації, асонанси, тощо.

Лексичні засоби створення образу персонажа є більш частотними та різноманітними. Головними мовностилістичними засобами створення портретів персонажів у романтичних творах є метафора, епітет і порівняння.

Метафора як троп здавна привертала увагу фахівців різних галузей науки. Лінгвісти, літературознавці, філософи, логіки, намагаючись осмислити сутність і природу цього явища, висловлюють різні думки стосовно того, чим є метафора і що лежить в її основі, які функції вона виконує і в яких різновидах існує. Метафоричність – одна з визначальних ознак ідіостилю письменника. У процесі створення художніх образів метафоризація постає не механічною заміною одного слова на інше, а складним багатоплановим утворенням нового світу образів, що розширює семантичні межі лексем і збагачує мову новими відтінками їх лексичного значення [Брюхова, Маленицька 2016, с. 126].

Метафора – це «використання мовного знака однієї концептуальної сфери на позначення іншої, яке зумовлене асоціаціями за подібністю чи контрастністю» [Кравець 2012, с. 32]. Метафора, подібно до епітета та порівняння, ставить за мету конкретизувати уявлення про портретний образ, шляхом вказівки на певну його ознаку, що висувається на перший план, але, на відміну від епітета й порівняння, метафора вказує на цю ознаку не в прямій формі, не безпосередньо її називаючи, а шляхом заміни її словом, що містить у собі дану ознаку. Тому метафору часто називають прихованим або скороченим (згорнутим) порівнянням, тобто порівнянням, в якому не виокремлюється ознака, за котрою відбувається зіставлення двох предметів. Естетичний ефект метафори побудований на певній загадковості образу. Метафора – один з найуживаніших художніх засобів. Як і епітет та порівняння, метафора не лише конкретизує уявлення про предмет, а й виражає відповідне емоційне ставлення до нього мовця (прозаїка або поета).

Порівняння (лат. *comparatio*) – словесний вираз, в якому уявлення про зображуваний предмет конкретизується шляхом зіставлення його з іншим предметом, таким, що містить у собі необхідні для конкретизації уявлення ознаки в більш концентрованому вияві. Порівняння має тричленну будову: 1) те, що порівнюється, або «предмет» порівняння; 2) те, з чим порівнюється, «образ»; 3) те, на основі чого порівнюється одне з іншим, ознака, за якою відбувається зіставлення. В системі засобів поетичного увиразнення мовлення порівняння виступає, чи, точніше, психологічно сприймається як форма ускладнення епітета, свого роду розгорнутий епітет [Словарь литературоведческих терминов 1974, с. 261]. Порівняння, подібно до інших засобів створення художнього портрету, не лише конкретизує уявлення про образ, про який ідеться, а й відображає емоційне ставлення до нього автора.

Епітет – троп, художнє означення (здебільшого прикметникового типу й метафоричного характеру), що підкреслює визначальну якість чи 39 ознаку явища, предмета, особи, поняття, дії і вживається для увиразнення характеристики, образного змалювання чи вираження емоційного ставлення до кого-небудь або чого-небудь. Епітет розширює уявлення про об'єкт, враховуючи при цьому його індивідуальні особливості, а також своєрідне сприйняття автором [Коломієць 2015, с. 38-39]. Епітет є одним з найдійовіших засобів посилення портретного образу й емоційності мовлення. Епітети додаються до звичайної назви предмета, щоб посилити її виразність, підкреслити в предметі одну з його ознак – саме ту, яку в даному випадку важливо висунути на передній план, свого роду повернути до неї особливу увагу читача. Епітет інакше ще називають образним або поетичним означенням.

Окрім зазначених вище засобів, для створення психологічних портретів персонажів також часто використовуються алюзія і іронія. Алюзія – це стилістичний прийом, пов'язаний із використанням у тексті фольклорного, літературного, історичного чи побутового факту, а також відомого афористичного вислову, крилатого слова, ідіоми. Алюзія органічно пов'язана із першоджерелом, де зафіксована її поява, часом переростає своє первісне тлумачення, набуваючи нових відтінків або значення; тісно поєднана з оповіддю, асоціативно виокремлює важливу думку певного контексту, допомагає схарактеризувати предмет мовлення, вичерпно вказати на особливість події чи рису людини тощо. Органічне вплітання письменником в канву художнього твору алюзії позитивно позначається на збагаченні стилю, його лапідарності [Коломієць 2015, с. 9-10]. В свою чергу, іронія – це прихована, удавана, завуальована насмішка, наприклад: «Якби ви з нами подружили, Багато б дечому

навчилися! У нас же й світа, як на те – Одна Сибір неісходима, А тюрм! а люду!..
Що й лічить! Од молдованина до фіна На всіх язиках все мовчить, Бо
благоденствує!» (Т. Шевченко) [Коломієць 2015, с. 53].

Граматичні засоби конструювання художнього образу персонажа також є доволі різноманітними: до них відносять еліптичні конструкції, інверсії, приклаки, риторичні питання, тощо. Еліпс (еліпсис) – це стилістична фігура, яка полягає у навмисному пропуску певного члена речення, цілком передбачуваного, зрозумілого з контексту слова чи словосполучення. Завдяки цьому фігура думки є лаконічнішою, експресивно виразнішою, а також допомагає уникнути повторення слів та однотипних конструкцій. Наприклад: Прадід примічав, звідки в цей день вітер, коли з Дніпра – риба ловитиметься, коли зі степу – добре на бджоли, коли з низу – буде врожай... (Ю. Яновський). Еліпс може посилювати динамічність фрази, напруженість зміни дій або ж підкреслювати інтонацію розмовності, живого, невимушеного мовлення чи ліричної схвильованості, радості, відчаю, трагізму [Коломієць 2015, с. 35-36]

Що стосується інверсії, то це – мовленнєво-стилістичний засіб, який полягає в незвичному розташуванні слів у реченні (зміна, порушення усталеного порядку) з метою емоційно-сміслового увиразнення тих чи інших членів речення або для надання вислову особливого стилістичного забарвлення. Окрім засобу логічного виділення певних слів у реченні, розставлення смислових акцентів, інверсія використовується з метою надання висловлюванню експресивності (функція увиразнення думки), стилістичної виразності, додаткового семантикостилістичного наповнення – урочистості викладу, розмовно-розповідного характеру оповіді, а також для ритмізації слів у реченні.

Інверсований член речення інтонаційно виділяється і сприймається мовцями як особливо важливий [Коломієць 2015, с. 50].

Парентеза – введення у фразу елементів, не пов'язаних з нею синтаксично (вставні і вставлені слова, словосполучення і речення). Наприклад: Вже почалось, мабуть, майбутнє. Оце, либонь, вже почалось (Л. Костенко); Там батько, плачучи з дітьми (а ми малі були і голі), не витерпів лихої долі, умер на панщині (Т. Шевченко) [Коломієць 2015, с. 120-121].

Риторичні фігури (власне риторичні фігури, фігури діалогізації) – своєрідна синтаксична побудова фрази умовно-діалогічного характеру, відмінна від звичаєного порядку слів, що виступає засобом підсилення емоційної вмотивованості мови. До власне риторичних фігур належать:

- запитання і відповідь (апокриза, атіологія) – фігура думки, в якій на поставлене мовцем запитання відповідати слід йому ж; основне призначення – зосередити увагу читача на певному положенні, слугувати засобом увиразнення, збільшення експресивності висловлення або вираження авторського ставлення до сказаного: «Кого ж її любити? Ні батька, ні неньки: Одна, як та пташка в далекім краю (Т. Шевченко);

- риторичне заперечення – поетична фігура, що полягає у повному або частковому запереченні певної думки як засобу посилення уваги на чомунебудь: Я був – не Я. Лиш мрія, сон (П. Тичина);

- риторичне запитання – запитання, яке не потребує відповіді, оскільки вона загальнозрозуміла; слугує для підкреслення власного ставлення до висловлюваного, покликана привернути увагу до певного явища, і відзначається великим зарядом експресії: Що краще є від простих слів, коли вони із серця ллюються? (М. Рильський);

- риторичне звертання (апострофа) – стилістична фігура, яка полягає в підкресленому зверненні до неживого предмета, абстрактного поняття чи відсутньої особи з метою безпосереднього адресування змісту, чим посилюється його виразність: Думи мої, думи мої, Лихо мені з вами! Нащо стали на папері Сумними рядами?.. (Т. Шевченко);

- риторичний оклик (вигук) – вислів, що має підкреслено емоційний характер твердження, констатація якого-небудь факту, що супроводжується окличною інтонацією і вводиться переважно з метою затримати увагу на якомусь із аспектів зображуваного: О, що за туга розум мій опала! (М. Зеров) [Коломієць 2015, с. 130-131].

Тож, як можна побачити, засоби створення психологічного портрету персонажів є напрочуд різноманітними, і саме їх співвідношенням визначається унікальна письменницька манера, а також здатність автора створити багатовимірні, реалістичні, переконливі образи.

РОЗДІЛ 2

СТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ ОБРАЗУ ЗЛОДІЇВ У РОМАНАХ АГАТИ КРІСТІ

2.1 Галерея образів злочинців у творах А.Крісті

Ім'я Агати Крісті у читацькій уяві асоціюється із заміськими маєтками, величезними бібліотеками, маленькими затишними містечками та консервативною поблажливістю середнього класу. Відповідно, М. Макінен називає цю видатну англійську письменницю представницею «затишного» детектива, в якому злочин розслідується блискучим, але ексцентричним приватним детективом, що підтримує правовий лад у суспільстві і, таким чином, культурний статус-кво [Mäkinen 2019, с. 77]. Тож, хоча деякі критики вважають Агату Крісті занадто консервативною письменницею з картонними персонажами, вона безперечно є генієм в усьому, що стосується захопливого і неочікуваного розгортання сюжету. Не останню роль при цьому грають створені нею злочинці, яких – завдяки майстерності авторки – дуже важко запідозрити.

Вбивці в творах А. Крісті наділені своєрідністю та оригінальністю. Вони по-своєму різні, але мають і деякі спільні риси. Вбивці розумні, винахідливі, наділені здатністю швидко реагувати та приймати рішення. Якби вони не були б розумні і кмітливі, детективи А. Крісті були б не настільки цікавими. Однак, кінець-кінцем, вони програють, тому що рідко хто з них зупиняється на одному вбивстві. До того ж, майже всі вбивці у детективах Агати Крісті наділені однією

особливістю: вони самозакохані і самовпевнені, або стають такими в процесі розвитку дії. Їх марнославство і самовпевненість полягають у тому, що вони вважають себе найрозумнішими, найбільш винахідливими, оскільки вчинили вбивство, яке поліція не може розплутати [Ильина 1992, с.11].

Ще одна характерна риса більшості вбивць Агати Крісті: вони не можуть мовчати про вчинений злочин. Але зустрічаються, звичайно, у Агати Крісті і такі вбивці, які нічим не видавали себе, і були настільки яскравими особистостями, що деяким з них письменниця навіть дозволяла втекти від поліції. Так було, наприклад, з сером Юстесом у книзі «Людина в коричневому костюмі». Образ цей був настільки незвичайний (до речі, прототипом Юстеса з'явився аж ніяк не вбивця, а товариш по службі чоловіка Агати Крісті, майор Белчер, вельми оригінальна людина), що письменниця відправила його у вигнання, але, тим не менш, залишила безкарним.

Найбільшого розвитку і глибини характерів вбивць Агата Крісті досягла в знаменитому творі «Десять негрят», який поєднує десять вбивць, десять людей з такими різними характерами і психологією, чію провину майже неможливо довести: лікар, який добре володіє собою і жалкує про випадкову смерть своєї пацієнтки; стара набожна діва, якій невідомі ані жалість, ані співчуття, ані каяття; проста молода дівчина, що зважилася на вбивство через любов тощо.

У романі «Карти на стіл» (“Cards on the table”) (1936) [Christie 2010a] Крісті зображає цілу галерею злочинців. Молода дівчина Енн Мередіт виявляється колишньою злодійкою і вбивцею, що має свій «скелет у шафі»: за її провини вмирає її начальниця. Мадам Лоррімер, приємна, освічена, світська жінка, як виявляється, вбила власного чоловіка. Майор Деспард, привабливий військовий, закоханий у подругу Енн Мередіт, Роду, у минулому у разі нещасного збігу

обставин виявився причетним до смерті професора, керівника експедиції. Доктор Робертс – здавалось би, бездоганний доктор з Харлі-стріт, але його лікарська біографія виявляється небездоганною. Більш того, саме він врешті-решт виявляється вбивцею.

У романі «Зло під сонцем» (“Evil Under the Sun”) (1941) [Christie 2010b] дія розгортається в довоєнний час на південному заході Англії в готелі «Веселий Роджер», розташованому на невеликому курортному острові в затоці Лезеркомб, з'єднаному з материком лише 1,5-кілометровою дамбою, що йде під воду під час приплива. У центрі оповідання лежить розслідування таємничого вбивства театральної акторки Арлени Стюарт-Маршалл, яка відпочивала у «Веселому Роджері» разом зі своїм чоловіком і пасербицею. Вбивцями виявляються Патрік Редферн, журналіст, цікава молода людина, захоплений Арлен, і його дружина Крістіна Редферн, шкільна вчителька. Це – напрочуд несподіваний крок, адже обидва вони з самого початку здавались лише жертвами Арлени, яка «їла» чоловіків і руйнувала родини.

У романі «П'ять поросят» «Five Little Pigs» (1942) [Christie 2006] вбивцею виявляється Ельза Грір, жінка з красивою зовнішністю, але з потворної душою, яка прагнула зруйнувати чужу сім'ю заради своєї великої любові до художника Еміаса Крейла. Випадково підслухавши його розмовк з дружиною і дізнавшись, що для нього вона була тільки прекрасною натурницею і музою, Ельза Грір розробляє план і холоднокровно розправляється з колись коханим чоловіком, підставляючи його дружину. Тема вищої справедливості в її відношенні звучить у фіналі роману, де письменниця акцентує увагу на тому, що Еміас Крейл був єдиною пристрастю Ельзи Грір, яка знаходиться нагорі соціальної драбини, але відчуває себе померлою разом із убитим нею чоловіком.

Ще однією важливою рисою характеру Ельзи Грір є те, що вона полюбляла жорстокі та кроваві види спорту. Це додатково підтверджує той факт, що ззовні красива та невинна дівчина виявляється жорстокою та підступною. Перед помираючим від її руки коханим чоловіком, вона говорить, що непогано б було поїхати до Іспанії та побувати на боях биків. Особливо їй хотілось побачити як бик вбиває людину: *«I think you're right about Spain. That's the first place we'll go to. And you must take me to see a bullfight. It must be wonderful. Only I'd like the bull to kill the man – not the other way about. I understand how Roman women felt when they saw a man die. Men aren't much, but animals are splendid»* [Christie 2006, с. 89]. Той факт, що все це подобається дівчині і вона говорить такі слова в момент вбивства, демонструє її справжню натуру.

Читач сприймає поведінку молодої Ельзи Грір, яка виявилася вбивцею, з позиції як засудження, так і, як це не дивно, захоплення. Проте, необхідно тримати в пам'яті ту кількість розлучень та зустрічей, які вже їй набридли та якими було заповнено її життя після вбивства. Завдяки цьому фінальний абзац роману, де вона йде до свого лімузину з шофером, щоб і надалі продовжувати жити своїм пустим життям, до якого вона сама себе засудила, визиває глибоке та, що не типово для творів Агати Крісті, зворушливе почуття: *«very good-looking, hardboiled, modern' and 'to the women in the court she stood for a type – type of the home-breaker...»* [Christie 2006, с.124].

У романі «Тіло в бібліотеці» (“The Body in the Library”) (1942) [Christie 1999] вбивцями виявляється подружжя. В цілому, у творах А. Крісті доволі часто є пара, пов'язана романтичними стосунками. Марк Гаскелл – вдовець Розамунди Джефферсон. Він галантний і гарний чоловік, гравець. Він живе зі своїм тестям у спільному будинку після катастрофи літака, але його тесть ніколи не схвалював

вибір дочки. Джозі Тернер – двоюрідна сестра Рубі, яка попросила її прийти в готель, щоб замінити її на танцполі, поки її голеностоп заживе після травми. Вона дотепна, практична і полюбляє гроші. Джозі важко запідозрити, адже вона прекрасна акторка і чудово вдає приязність до сетри і сум з приводу її втрати.

У романі «Блискучий ціанід» (“Sparkling Cyanide”) (1945) [Christie 2005] вбивцями також стають коханці. Віктор Дрейк, син Люсілли Дрейк, не бажає працювати і прагне легких грошей. Рут Лессінг, секретарка Джорджа, закохується у Віктора. Заєдно вони розробляють схему для отримання спадкового багатства, вбиваючи всіх тих, хто в списку перед Віктором. Рут Лессінг – неочевидний убивця, на справжню сутність якого спочатку вказує лише ім’я.

Тож, як талановита письменниця і тонкий психолог, А. Крісті спромоглась створити цілу галерею негативних персонажів, які виявляються не менш цікавими, яскравими і живими, аніж сам слідчий та його помічники. Багатовимірні, складні образи злочинців у її творах тримають читача у постійній напрузі до останніх сторінок роману.

2.2 Лінгвостилістичні засоби опису образів злочинців

2.2.1 Фонетичні засоби характеризування злодіїв. Фонетичні засоби характеристики героя визначаються у підборі «особливих для кожної дійової особи літературного твору слів і виразів як засібів художнього зображення персонажів» [Арнольд 2007, с. 364]. Іншими словами, мовні характеристики персонажа виступають засобом створення художнього образу.

«Мовна особистість героя» є унікальною: персонаж має свій індивідуальний лексикон, аналіз якого здатний відобразити рівень інтелекту, культурні, соціальні, гендерні, особистісні аспекти і характеристики персонажа [Арнольд 2007, с. 364]. Зокрема, до важливих засобів формування мовної особистості злочинців у романах А. Крісті слід відносити фонетичні засоби.

Так, по-перше, слід відзначити, що фонетична система розмовної мови характеризується тим же набором мовних одиниць, що і літературна мова, проте багато слів мають кілька *варіантів вимови* внаслідок редукції голосних, позиційного випадання приголосних, скорочення складів. Приміром, у романі «Зло під сонцем» один зі злодіїв Патрік Редферн також використовує скорочені форми слів, як-от, наприклад, у наступній цитаті: «*He said: 'My wife? Christine? D'you mean that Christine had anything to do with this?'*» [Christie 2010b]. Таким чином, скорочуючи не тільки речення за допомогою еліпсу, але й слова – за допомогою редукції, цей вбивця намагається імітувати стан збентеження та навіть певного обурення, якого насправді не відчуває. Від акторських здібностей Патріка Редферна залежить подальший перебіг розслідування і його власна доля, тому він старанно імітує здивування.

Іншим фонетичним засобом характеристики злодіїв в романах А. Крісті є *ономатопея* як цікавий вид звукових ефектів. Вона допомагає більш яскраво описати того чи іншого злодія, дати детальніше його зображення. Так, приміром, ономатопея використовується для характеристики манери говорити обох вбивць у романі «Зло під сонцем», яка нагадує мурчання кішки: “*Mrs Redfern murmured: 'You like watching the people too, I think?'*” [Christie 2010b]; “*Patrick Redfern murmured mechanically: 'Yes – yes, whatever you think best'*” [Christie 2010b].

Порівняння з кішкою в цих двох фрагментах не є випадковим, адже кішка вважається символом хитрості, навіть підступності, здатності втертись у чийсь довіру, а також корисливості та невдячності. Крім того, використання тієї ж самої лексичної одиниці при характеристиці чоловіка і жінки підкреслює їхню схожість.

Ще один яскравий приклад вжитку ономапопеї для характеристики злочинця міститься у наступній цитаті з роману: “*You’ve been listening to these damned scandal-mongers. Mrs Gardener, the Brewster woman – nothing to do but to clack their tongues all day*” [Christie 2010b]. Вбивця Патрік Редферн зображений у романі емоційною та імпульсивною людиною, яка здатна швидко втратити контроль над собою. У цьому уривку він використовує лексему “clack” для того, щоб за допомогою ономапопеї з’імітувати ляскання і клацання язиків, і таким чином висловити своє зневажливе ставлення до пліток і тих осіб, які їх розповсюджують. Ономапопея в цьому випадку підсилює емоційне забарвлення мовлення персонажа.

Хоча такі фонетичні засоби як *алітерація* і *асонанс* є більш властивими поетичним творам, А. Крісті також використовує їх у своїх романах з метою характеристики злодіїв. Приміром, наприкінці роману «Карти на стіл» Пуаро відкриває слухачам деталі перебігу розслідування наступним чином: “*If Roberts had held his hand at this point, I doubt if we could have ever brought his crimes home to him. ... But he lost his nerve and once again overbid his hand. And this time the cards lay wrong for him and he came down heavily*” [Christie 2010a]. Численні повтори звуку [h] імітують прискорене дихання, яке формує стійку асоціацією з гонитвою: Пуаро ніби наздоганяє вбивцю, який безрезультатно намагається втекти від правосуддя.

Цікаво відзначити, що алітерація доволі часто використовується А. Крісті для характеристики мовлення Доктора Робертса. Так, приміром, розглядаючи знаряддя злочину, Робертс каже: «*Go in like **b**utter — **a**bsolutely like **b**utter*» [Christie 2010a]. Повтори приголосних звуків [b] і [t] імітують неочікуваний удар, а той факт, що доктор вдається до повтору, вказує на те, що злодій насолоджується думкою про загибель людини від такого гострого кинджалу. За допомогою алітерації Робертс зображений у цьому фрагменті як жорстока та байдужа до страждань інших людина.

Також у мовленні доктора зустрічаються наступні випадки алітерації: «*Absolutely **m**ade for **m**urder, this little boy*» [Christie 2010a] і «*You **m**ean that the **m**urder—the successful accomplishment of the **m**urder—**m**ight have **m**ade a **d**efinite **d**ifference in the guilty **p**arty’s **p**lay?*» [Christie 2010a]. Доктор любить справляти враження на оточуючих, говорить швидко, дотепно і харизматично, і в цьому йому допомагає алітерація.

Ще один цікавий приклад міститься у наступному фрагменті: «*What was the motive, I wonder? Oh, well, we shall never know now*» [Christie 2010a]. Тут повтор звука [w] використовується для імітації здивування, адже саме для вимови цього звуку губи необхідно скласти «трубочкою», що, зазвичай, є мімічним символом щирого здивування. Використання такої вдалої алітерації у цьому фрагменті акцентує прекрасні акторські здібності доктора Робертса.

Окрім алітерації, А. Крісті також вживає асонанс. Так, наприклад, у наступному фрагменті авторка грає різними фонетичними варіантами звуків [o] і [u]: «*No – no – of course not.*’ And then in a deep agonized whisper. ‘Who? Who? Who could have done that to Arlena» [Christie 2010b]. Повтор цих звуків нагадує зойки та має вказувати на те, як сильно страждає Патрік Редферн. До того ж самого

прийому Патрік вдається пізніше: «*Oh, Christine! I know... I know...*» [Christie 2010b]. Асонанс вказує на емоційне забарвлення мовлення, імпліцитно характеризуючи Патріка як прекрасного актора, що тільки вдає збентеження, смуток і відчай.

Таким чином, фонетичні засоби допомагають А. Крісті зробити мовлення злочинців у її романах більш яскравим і харизматичним, а отже, таким, що відбиває їхню непересічну особистість та акцентує увагу на їхніх акторських талантах.

2.2.2 Лексичні засоби опису злодіїв. Окрім фонетичних засобів, образ персонажа може бути створений за допомогою звернення до різноманітних стилістичних прийомів на лексичному рівні. Саме лексичні одиниці стають головним провідником інтенції автора тексту, основою для адекватного розуміння сенсу тексту [Маслова 1997, с. 67]. Тому вибір лексики відіграє найважливішу роль в створенні образів персонажів.

Для характеристики злодіїв А. Крісті використовує цілу низку лексичних мовних засобів. До найбільш частотних лексичних засобів слід віднести метафори, порівняння, епітети і повтори. Також зустрічаються гіпербола, алюзія, перифраз, іронія і каламбур. Розглянемо ці лексичні стилістичні прийоми детальніше.

Метафора допомагає А. Крісті передати певні психологічні особливості персонажів злодіїв та зробити їх образи більш контрастними і яскравими, а їхнє мовлення – більш живим та експресивним. У романі «Карти на стіл» доктор Робертс широко використовує метафори, намагаючись виглядати більш спокійною і світською людиною, що здатна висловлюватись яскраво і образно. Він каже власній секретарці: «*My dear girl, no need to be **an oyster**. I told you to tell*

*him all he wanted to know» [Christie 2010a]; а також зазначає, звертаючись до слідчих, «Yes, indeed, I'm thoroughly **fogged**» [Christie 2010a]. У свою чергу, Пуаро також використовує метафори, проте, він звертається до них як до своєрідних мисленневих інструментів, що допомагають йому більш ефективно здійснювати дедукцію та пояснювати її перебіг оточуючим. Так, приміром, Пуаро коментує роботу над справою доктора Роберта за допомогою розгорнутої метафори, яка порівнює двобій детектива і злочинця з ігрою у карти: «*If Roberts **had held his hand** at this point, I doubt if we could have ever brought his crimes home to him. We might have done so – by a mixture of **bluff** and various ingenious devices. I would at any rate have tried. But he lost his nerve and once again **overbid his hand**. And this time **the cards lay wrong for him** and he came down heavily. ... And so – **the gambler will gather in no more tricks. He has thrown his cards upon the table**» [Christie 2010a]. Ця метафора відкриває читачеві сутність особистості доктора, який виявляється азартним, ризиковим, відчайдушним гравцем і прекрасним актором, але якому врешті-решт не вистачає витримки, що й призводить до його поразки.**

Інша цікава метафора, що використовується для створення образу злочинця, стосується образу Патріка Редферна з роману «Зло під сонцем»: «*It was, Hercule Poirot thought, like watching **the needle of a compass**. Patrick Redfern was deflected, his feet changed their direction. **The needle, do what it will, must obey the law of magnetism and turn to the north**. Patrick Redfern's feet brought him to Arlena Stuart» [Christie 2010b]. Ця метафора допомагає А. Крісті стисло, але дуже точно відтворити характер відношення Патріка до Арлени, яке будувалось за чіткими правилами «любовного магнетизму»: Патрік мав слідувати цим правилам без жодних відхилень, щоб у оточуючих не виникло сумнівів у тому, що він у неї дійсно закоханий. Саме акторські здібності та чітке дотримання ролі*

дозволяють Патріку так легко здійснити вбивство та вдавати з себе розчавленого горем коханця.

Метафори використовуються також у фрагменті, що сприяє формуванню психологічного портрета не тільки Патріка, але і його дружини і співниці Крістіни. Обговорюючи пікантну ситуацію навколо роману Патріка і Арлени, Розамунда зазначає: «*She's got her eye on Patrick Redfern now. He's a good-looking man – and rather the simple kind – you know, fond of his wife, and not a philanderer. That's the kind that's **meat and drink** to Arlena. I like little Mrs Redfern – she's nice looking in her fair **washed-out** way – but I don't think she'll stand **a dog's chance** against that **man-eating tiger**, Arlena*» [Christie 2010b]. В цьому фрагменті Арлена репрезентована як страшний тигр, Патрік постає її жертвою, а Крістіна займає позицію бідного собаки, який, хоч і слідує вірно за своїм власником, але не здатен конкурувати з величним хижаком. Саме таке враження подружжя вбивць прагнуло створювати. Тож, в цьому випадку метафори допомагають А. Крісті скоріше приховати справжню природу Патріка і Крістіни, аніж відкрити її, і таким чином, підтримувати атмосферу загадковості до останньої сторінки твору. Іншим важливим стилістичним засобом, що використовується у детективах А. Крісті для психологічної характеристики вбивць, є *порівняння*. Так, приміром, у романі «Чому не Еванс?» Крісті наводить порівняння з тигром («... *He walked like a tiger ...*» [Christie 2000, с. 39]) для того, щоб через «тигрову ходу» – пружинисту, легку – передати характер вбивці: обережний, обачний, але готовий ризикувати, якщо є така необхідність. У романі «Блискучий цианід» зустрічається такий опис: «*She was dressed in glittering green and looked a little like a mermaid*» [Christie 2005, с. 59]. Тут А. Крісті, порівнюючи дівчину в зеленій сукні з русалкою, натякає на

те, що вона підступна, як русалка, і може погубити того, хто в неї закохається. Вона наділена так званою згубною красою і є фатальною жінкою.

У романі «Карти на стіл» доктор Робертс порівнює тіло жертви з маслом: «*Go in like butter – absolutely like butter*» [Christie 2010a], що демонструє його жорстокість та зневажливе ставлення до цінності людського життя. У романі «Зло під сонцем» порівняння використовується з метою нагнітання зловісної атмосфери та протиставлення убивці й жертви: «*You have earned M. Poirot's good opinion. He doesn't like the sun-tanning crowd. Says they're like joints of butcher's meat, or words to that effect*» [Christie 2010b]. Протиставляючи Крістіну м'ясу на прилавку, Емілі Брюстер ненавмисно, але дуже проникливо ставить її у позицію м'ясника.

Крістіна відкриває свою справжню, більш емоційну природу, свій незалежний та сильний характер через посередництво іншого порівняння: «*Christine said in a low fierce voice: 'Do you know what I am most sick of in this place?' 'What, Madame?' 'Pity.'* She brought the word out *like the flick of a whip*» [Christie 2010b]. Сила, з якою Крістіна вимовляє це слово, втілена у образі батога, є незвичною для блідої, маленької, слабкої жінки, якою її бачать оточуючі. Дійсно, наприкінці роману читач отримує змогу побачити справжню Крістіну – крізь призму ще одного вдалого порівняння: «*Actually, it is quite true that she had worked in a school, but the position she held there was that of games mistress, and she was an extremely active young woman who could climb like a cat and run like an athlete*» [Christie 2010b].

Проте, більшість порівнянь у цьому творі працюють на протилежний результат: їх мета – представити обох Редфернів слабкими, пересічними

особистостями. Так, наприклад, Розамунда таким чином відгукується про Крістину: «*This wretched girl looks just like a wilting lettuce*» [Christie 2010b].

Патрік, в свою чергу, зображений як вірний собака: «*He looked like a dog watching by its dead master*» (Emily Brewster) [Christie 2010b]. Патрік використовує яскраве порівняння у своєму мовленні, яке підкреслює ступінь його збентеженості смертю Арлени: «*This morning, when I found her there on the beach, dead, it was as though* – he paused – *‘as though something had hit me straight between the eyes. I was dazed – knocked out!’* [Christie 2010b]. За допомогою цього порівняння Патрік намагається маніпулювати детективом та його помічниками, зображуючи себе жертвою.

Enimetei виступають ще одним розповсюдженим у творах А. Крісті засобом характеристики злодіїв. Вони допомагають детальніше зобразити персонажа, виділити певну особливу рису його характеру. У романі «Карти на стіл» доктор Робертс зображується як «*disinfected medical practitioner*» [59, с. 78]. Цей епітет не тільки вказує на професію вбивці, але й натякає, що він старанно намагався ліквідувати будь-які сліди власного злочину. Найбільш яскравою рисою цього одночасно ідеального і пересічного в усіх відношеннях доктора є його очі, які в тексті визначаються як «*small twinkling eyes*» [Christie 2010a]. Пізніше цей епітет знаходить розвиток у двох метафорах: «*Roberts’ eyes twinkled*» [Christie 2010a] і «*His eyes glittered*» [Christie 2010a]. Тож, очі доктора – це дзеркало, яке відбиває його інтелект та харизматичність, ризиковість та азартність.

У романі «Зло під сонцем» авторка зображує Крістину Редферн наступним чином: «*She was an ash blonde and her skin was of that dead fairness that goes with that colouring. Her legs and arms were very white*» [Christie 2010b]. Дані епітети

надають образу Крістіни певної зловісності. Характеристика голосу Крістіни дозволяє створити образ такої собі «сніжної королеви»: «*Christine Redfern said slowly and her voice was **cold***» [Christie 2010b] і «*A change came over Christine's voice. It became **cold** and almost acrid*» [Christie 2010b]. Таким чином, образ Крістіни ефектно протиставляється сонячному та теплому місцю дії, завдяки чому авторка натякає на її справжню природу – холодну і безжальну, як зима.

Окрім метафор, порівнянь та епітетів, А. Крісті використовує також *гіперболу*. Так, наприклад, в романі «Карти на стіл» доктор Робертс схарактеризований як «*a man of the world*» [Christie 2010a]. У цій ситуації гіпербола вживається з метою передачі у комічній формі професіоналізму персонажа: за сюжетом роману він – лікар-вбивця. Інша гіпербола – “... *he appears to lead **a thoroughly blameless life** – and perhaps does do so*” [Christie 2010a] – використовується для того, щоб підкреслити надмірну бездоганність репутації доктора: вона є настільки ідеальною, що у неї важко повірити.

Гіперболи, вжиті для характеристики образів вбивць, зустрічаються і у романі «Зло під сонцем». Так, наприклад, Крістіна Редферн використовує гіперболу для того, щоб ще раз зобразити себе в очах оточуючих нещасною жінкою і жертвою обставин, і, крім того, підкреслити блідий колір своєї шкіри: «*Christine Redfern smiled ruefully. She said: 'I wish I could sun-bathe! But I don't go brown. I only blister and get **the most frightful freckles** all over my arms'*» [Christie 2010b]. Таким чином, Крістіна демонструє власну здатність планувати заздалегідь та методично грати обрану роль. Що стосується Патріка, то його портрет містить ще одну цікаву гіперболу: «*Patrick Redfern was a good specimen of humanity. Lean, bronzed with broad shoulders and narrow thighs, there was about him a kind of infectious enjoyment and gaiety – **a native simplicity that endeared him***» [Christie 2010a].

to all women and most men» [Christie 2010b]. Ця гіпербола вказує на те, що Патріка вважали надзвичайно привабливим і він талановито цим користувався.

Іронія також регулярно зустрічається у творах А. Крісті. Класичними її зразками є наступні фрагменти: «*The next five minutes were spent in a struggle that did credit to Bobby's dentist*» (роман «П'ять поросят») [Christie 2006, с.115]; «*It's most exciting to have a romantically poisoned friend ... All that morphia - enough to kill five of six people - and I am alive and kicking!*» (роман «Why did not they ask Evans») [Christie 2000, с. 121]. Оскільки книга «Why did not they ask Evans» є трилером, то іронія введена в текст з метою розрядження напруження.

В цілому ж, необхідно відзначити, що схильність до гумористичного забарвлення і каламбурів є властивою деяким злочинцям у творах А. Крісті. Так, приміром, доктор Робертс адресує власній секретарці наступну репліку: “*What about our stolid sleuth, eh? Did he turn the place upside down and you inside out?*” [Christie 2010a]. У іншому фрагменті спостерігаємо схильність доктора до чорного гумору, яка втілюється у наступному каламбурі: “*Graves? Graves? Oh, yes, old Mrs. Graves. That's rather funny!*” *The doctor laughed with considerable amusement. “That's really very funny indeed”* [Christie 2010a]. Більш того, каламбури використовуються А. Крісті для того, щоб за допомогою імені персонажа дати йому стислу, але точну характеристику. Яскравим прикладом слугує ім'я вбивці в романі «Блискучий ціанід»: *Ruth Lessing – ruthless*. Хоча на початку роману це ім'я зовсім не підходить героїні, яка вдає з себе тиху, спокійну і добродішну дівчину, поступово її психологічна характеристика еволюціонує, вона вдається до усе більш жорстких та невважених вчинків і поступово стає абсолютно відчайдушною.

Важливим засобом створення психологічного портрету злодіїв у творах А. Кріста є *мовні повтори*. У романі «Why did not they ask Evans»: «*Frankie felt still more ashamed. It was a mean thing she was doing – mean – mean – mean*». [Christie 2000, с. 51]. Мовний повтор тут вжито з метою загострення уваги читача на поведінці героїні та її схвильованій авторефлексії. У романі «Карти на стіл» повтори доволі часто використовуються у мовленні вбивці доктора Робертса, щоб показати, що він вдає, ніби захоплений предметом чи ідеєю, хоча насправді доктор намагається приховати свої справжні почуття (збентеження, побоювання, сумніви). «*What a tool! What a tool!*» [Christie 2010a] вигукує доктор, коли бачить знаряддя вбивства. У відповідь на запитання про можливість додаткового інтерв'ю, доктор також відповідає повтором: “*Of course not. Of course not*” [Christie 2010a].

У романі «Зло під сонцем» повтори використовуються заради того, щоб передати стан схвильованості обох вбивць – удаваний чи реальний, підсилити емоційне забарвлення фрагменту. Приміром, Кристина каже у розпачі: «*I can't bear it...I can't bear it...*» [Christie 2010b], маючи на увазі стосунки її чоловіка з Арленою. Наприкінці розмови з Пуаро вона додає: «*It's all right. I'm better now. Leave me. I'd – I'd rather be alone*» [Christie 2010b]. Патрік грає роль більш емоційної, імпульсивної і, до того ж, закоханої людини, тому повторів у його мовленні набагато більше, особливо у моменти високого психологічного напруження:

- «*'No – no – of course not.'* And then in a deep agonized whisper. *'Who? Who? Who could have done that to Arlena. She can't have – have been murdered. It can't be true!'*» [Christie 2010b];

- «*'Oh God! You mean he got wise **and** – **and** killed her?'*» [Christie 2010b]; -
 «*Oh, Christine! I know... I know...*» [Christie 2010b].

Крім того, повтори використовуються Агатою Крісті з метою характеристики злодіїв через мовлення інших дійових осіб. Приміром, в романі «Карти на стіл» інспектор характеризує фінансове становище доктора Робертса наступним чином: «*He's **well-to-do**, but then he's got a thriving practice among **wellto-do** people*» [Christie 2010a]. Повтор лексичної одиниці «*well-to-do*» надає усьому висловлюванню дещо іронічного забарвлення.

Іншим лексичним засобом, що використовується авторкою для конструювання яскравих образів персонажів злочинців, є *алюзія*. Характерним прикладом є образ Ельзи Грір. Красива та підступна злочинниця Ельза Грір є дівчиною з непростим характером. Це відбивається у її мові та у характері її спілкування. Уся сюжетна лінія є дослідженням патології любові Ельзи Грір, яка цитує Шекспіра і асоціює себе із Джульєттою та Дездемоною: «*There speaks love allied to youth, in Juliet's words. No reticence, no holding back, no so-called maiden modesty. It is the courage, the insistence, the ruthless force of youth. Shakespeare knew youth. Juliet singles out Romeo. Desdemona claims Othello. They have no doubts, the young, no fear, no pride*» [Christie 2006, с. 113]. Однак вона зовсім не Джульєтта, а безжалісна вбивця, егоїстка, яка звикла брати від життя все, що їй потрібно, не зважаючи на інших людей, хоча й у театральній манері порівнює себе з беззахисною та доброю Джульєттою або безвинною Дездемоною. Такий контраст образів тільки підсилює ті негативні почуття, які має викликати у читача образ Ельзи Грір.

Іншим яскравим прикладом є наступна «подвійна» алюзія з роману «Карти на стіл»: «***Shaitana?** Oh, yes, fond of posing as a modern*

Mephistopheles» [Christie 2010a] , каже доктор Робертс. Дійсно, обидві лексичні одиниці «Shaitana» і «Mephistopheles» алюзивно відсилають до одного й того ж релігійного образу, проте особливо значимим є той факт, що розпізнати цей зв'язок зміг саме доктор Робертс, що вказує не тільки на його освіченість і проникливість, але і на те, що Робертс не випускав Шайтану з фокусу власної уваги і ця людина його бентежила.

Нарешті, варто сказати і про використання в творах А. Крісті лексичних одиниць, запозичених з різних функціональних реєстрів. І. В. Арнольд підкреслює, що використання в художньому творі лексики, що має функціональне стилістичне забарвлення, вносить додаткові значення. Роль навіть невеликих стилістично забарвлених вкраплень може бути значною. Загалом, стилістичні вкраплення відрізняються великим розмаїттям вихідного матеріалу і функцій. Це може бути лексика наукового, офіційно-ділового, розмовного стилю, а також піднесена, поетична, термінологічна, діалектна, жаргонна лексика та інше [2, с. 364]. Цікавий зразок цього лексичного прийому можна знайти в романі «Карти на стіл». Вбивцею в романі виявляється доктор Робертс. І хоча він освічена і розумна людина, яка використовує медичні терміни, в першу чергу його мовна особистість окреслюється авторкою за допомогою звернення до розмовної лексики. Приміром, звертаючись до інспектора, доктор каже: *“I’m just off on my rounds. I’ll leave you my keys and just say a word to my secretary and you can **rootle** to your heart’s content”* [Christie 2010a]; *“Well, **man**, ask away, what do you want to know?”* [Christie 2010a]; *“Why, you’re one of the **big noises** at Scotland Yard, aren’t you?”* [Christie 2010a]; *“I can see, of course, that it would be perfectly possible to **stab the old boy**”* [Christie 2010a]. Вочевидь, за допомогою цієї лексики доктор Робертс намагається підкреслити, наскільки невимушеним є його

спілкування з поліцією, а також створити враження про себе як про щирю, відкриту людину.

Таким чином, доречне вживання лексичних засобів вираження зробило злодіїв Агати Крісті ближчими, зрозумілими і цікавими читачеві, але одночасно допомогло письменниці тримати напруження до останніх сторінок.

2.2.3 Граматичні засоби репрезентації образу злодіїв у детективних романах А.Крісті. Граматичні засоби також є невід'ємною частиною у процесі характеристики героя та розвитку сюжету. До граматичних засобів, перш за все, відносять інверсію, еліптичні конструкції, паралелізми, риторичні питання та прикладки. Розглянемо їх більш детально.

За допомогою невербальної комунікації ми часто робимо акцент на тій чи іншій фразі, на тому чи іншому повідомленні. На зразок цього працює і інверсія: вона ніби виділяє, ставить на перше місце, виносить вперед більш значиме, те, що хочеться підкреслити, те, на чому робиться наголос. Тобто найчастіше інверсія передає певну емоцію або настрій [Бакалова 2007, с. 169]. Таким чином, можна стверджувати, що комунікаційні цілі змінюють порядок слів. Підмет – тема (про що говорить речення) у нейтральних розчленованих висловлюваннях завжди передує присудку, а присудок – те, що сказано про це, розташовується в кінці речення [Смирнова 2001, с.135]. Будь-яка зміна цього порядку слів вважається інверсією. Проте, найбільш важливим типом інверсії для характеристики персонажа є саме стилістична інверсія, яка ґрунтується виключно на прагненні того чи іншого мовця виділити певні стилістичні одиниці, а отже, і певну інформацію.

Тож, можна сказати, що детективи Агати Крісті до останнього тримають читача у напрузі, бо тільки наприкінці читач дізнається про справжнього вбивцю.

Рівень напруги передають описи деталей, переживань героїв. Багато уваги письменниця приділяла саме психологічному опису героя, його переживанням. Ці переживання передавалися непрямым порядком слів, інверсією [Воронцова 2016, с.11].

Яскраві приклади інверсії містяться у наступних фрагментах:

- «*Shaitana never mentioned him to me. As I say, I'd heard of him, but never met him. Miss Meredith I've never seen before. Mrs. Lorrimer I know slightly.*» [Christie 2010a] – доктор Робертс використовує інверсію аби розставити логічні наголоси на іменах тих осіб, про яких його запитує інспектор, він намагається представити себе корисним свідком, що з радістю допомагає поліції.
- «*Absolutely made for murder, this little boy*» [Christie 2010a] – використовуючи цю інверсію, доктор Робертс підкреслює своє захоплення кинджалом, яким було здійснено вбивство – він не розглядає його як жахливе знаряддя вбивства і не жахається, а навпаки милується кинджалом, що говорить про його безжалісну, жорстоку вдачу.
- «*I'm crazy about you – crazy – you've driven me mad... You do care a little – you do care?*» [Christie 2010b], «*No – no – of course not.*» *And then in a deep agonized whisper. 'Who? Who? Who could have done that to Arlena. She can't have—have been murdered. It can't be true!'*» [Christie 2010b]; «*Patrick Redfern murmured mechanically: 'Yes—yes, whatever you think best'*» [Christie 2010b]; «*I was crazy about the woman – mad – infatuated – anything you like*» [Christie 2010b]; «*Whether she cared for me or not, I don't know*» [Christie 2010b] – у цих уривках Патрік Редферн використовує як інверсію, так і повтори для того, щоб підсилити емоційне напруження та ідеально зіграти спочатку безнадійно закоханого, а

потім розчавленого втратою коханця, а отже, виявляє себе прекрасним актором і тонким психологом.

Більш того, лексика у мовленні вбивць часто має емоційно забарвлений характер, це, зокрема, відбивається у *повторі* питань: «*Not up to me now, not up to me, is it? I mean, is it? And what about the coat-stand?*», «*I mean, you've got to protect your family, haven't you? Not that you've failed in that depart – you know what I mean – 'just the way I see it*» [Christie 2006, с.39]. Інформативно необґрунтований повтор слів і частин речення характерний для розмовної емоційно-збудженої мови і виконує стилістичну функцію. Ця властивість манери мовлення Ельзи Грір відображає її натуру.

Розмовна мова Ельзи Грір також характеризується наявністю скорочених форм і *еліптичних синтаксичних конструкцій*, в яких найчастіше опущено підмет. Головна сфера вживання еліптичних конструкцій – діалог, адже неофіційність спілкування дозволяє опустити частину речення, яка зрозуміла з попередньої репліки чи не є значною, і зберегти тільки ті частини речення, які необхідні для розуміння сенсу. Ці конструкції є однією з основ живої розмовної мови. Застосування стяжених форм також допомагає надати мові стислість і жвавість.

Репрезентативним прикладом використання еліптичних конструкції є мовлення доктора Робертса у романі «Карти на стіл». Переглядаючи звіт про аутопсію жертви, доктор каже: “*That's very kind of you – it would-h'm-h'm. Yes, very interesting*” [Christie 2010a]. За допомогою еліпсису доктор намагається приховати, що не здивований результатами аутопсії і створити враження, ніби він обдумує їх. У наступних трьох прикладах доктор використовує інверсію для того, щоб створити комічний ефект і ще раз підкреслити, що він почувається повністю

спокійно в присутності поліції та детектива і йому немає чого боятись, адже він є чесною людиною: а) *“Two sleuths in one day,” he asked. “Handcuffs by this evening, I suppose”* [Christie 2010a] ; б) *“Too bad to make you talk shop but I warn you I shall have a try at it. Always been interested in crime. Bad thing for a doctor, perhaps. Mustn’t say so to my nervous patients – ha ha!”* [Christie 2010a] ; в) *“Great admirer of yours, M. Poirot. Little grey cells – order and method. I know all about it”* [Christie 2010a].

В цілому ж, у мовленні доктора еліптичні конструкції зустрічаються доволі часто, що має символізувати його дружню та неформальну манеру спілкуватись, а також вказувати на те, що він є діловою людиною, професіоналом, і завжди поспішає: а) *“That’s something to be thankful for, at all events. Smoke?”* [Christie 2010a] ; б) *“Mrs. Lorrimer. She looked a bit grim, I remember. Didn’t like my overcalling, I expect”* [Christie 2010a].

Подібною мовленнєвою особистістю наділений і Патрік Редферн, який також вдається до вжитку еліптичних конструкцій: *«‘Sailing? It’s the best fun in the world. Wish I could do more of it. Used to spend most of my time as a boy in a sailing dinghy round this coast»* [Christie 2010b]; *«‘You’ve been listening to these damned scandal-mongers. Mrs Gardener, the Brewster woman – nothing to do but to clack their tongues all day»* [Christie 2010b]. У першій з цитат еліптичні конструкції передають розслаблену, дружню манеру говорити, у другій цитаті вони вказують на роздратування персонажа.

Іншим цікавим граматичним засобом правомірно вважати *паралелізм*. До цього прийому часто вдається доктор Робертс, намагаючись зробити власне мовлення більш харизматичним та дотепним: *«I live here with a cook, a parlour maid and a housemaid. My secretary comes in daily. I make a good income and I only*

kill a reasonable number of my patients» [Christie 2010a]. Тут паралелізм вжито доктором з метою створення комічного ефекту. У наступному прикладі паралелізм вживається з іншою метою – створити у слухача враження, що він чує послідовний, логічний і точний опис перебігу подій: *“I can remember my own movements, more or less. I got up three times – that is, on three occasions when I was dummy I left my seat and made myself useful. Once I went over and put wood on the fire. Once I brought drinks to the two ladies. Once I poured out a whisky and soda for myself”* [Christie 2010a].

Окрім зазначених вище граматичних засобів, Агата Крісті використовує також *риторичне питання* для мовленнєвої характеристики злочинців. Так, риторичні питання задає доктор Робертс: а) *«After all, who is to say that somebody won't look up just at the critical moment?»* [Christie 2010a]; б) *“Quiet, well-bred, selfcontained woman. Can't imagine her doing a violent thing like that. What was the motive, I wonder? Oh, well, we shall never know now. I confess I'm curious, though”* [Christie 2010a]. У обох цитатах доктор Робертс використовує риторичні питання, намагаючись створити враження, ніби він здивований тими подіями, що відбуваються навколо, і намагається розібратись у них разом з поліцією та детективом. З подібною метою вдається до використання риторичного питання і Патрік Редферн: *«I'm being frank with you, gentlemen. I'm not going to hide anything. What's the use? As I say, I was infatuated with her»* [Christie 2010b] – тут за допомогою риторичного питання Патрік Редферн намагається підкреслити, що він говорить правду і не має на меті обдурювати поліцію.

Нарешті, *парентеза* є ще одним граматичним прийомом, до якого звертається А. Крісті при створенні мовленнєвих портретів злодіїв. Так, зокрема, доктор Робертс використовує парентезу у власному мовленні: приміром, у

реченні «*You mean that the murder – the successful accomplishment of the murder – might have made a definite difference in the guilty party's play?*» [Christie 2010a] парентеза імітує поступовий рух розмислів доктора, його намагання зрозуміти, що має на меті Пуаро. У наступному прикладі – «*She did make mistakes – once or twice – I remember – towards the end of the evening, but that may simply have been because she was tired – not being a very experienced player* [Christie 2010a] – парентези слугують для того, щоб створити мовленнєву імітацію процесу пригадування подій сумнозвісної партії у карти а поведінки інших ігроків.

Таким чином, уміло використовуючи фонетичні, лексичні та граматичні мовні засоби, Агата Крісті дає чітку мовну характеристику своїх героїв. Через мову героїв вона відображає рівень їх освіти, соціального стану, вказує на гендерні особливості, а також малює портрет людини певного віку, темпераменту і психологічного складу. Більш того, аналізуючи мовну поведінку персонажів, ми можемо визначити ступінь сформованості їх мовної картини світу, судити про ієрархію понять і цінностей, а також про володіння синонімічними можливостями мови. Читач може уявити образ героя, спираючись на його репліки, а не лише на опис. Варто відзначити, що в цьому криється особливість творчості і майстерність письменниці. А. Крісті характеризує свого персонажа опосередковано, тобто вона дозволяє читачеві ніби самому скласти своє уявлення про героя на основі його мовної поведінки. Подібний прийом дозволяє автору доповнити, «відтінити» ті характеристики, які даються в авторському описі, і створити більш колоритний, «об'ємний» художній образ.

ВИСНОВКИ

У ході проведеного дослідження відповідно до поставленої мети було висвітлено ключові лінгвостилістичні прийоми механізми структурування образів злодіїв в детективних романах А. Крісті.

У першому розділі дипломної роботи було проаналізовано та систематизовано теоретичні засади вивчення жанру літературного детективу.

Детектив – це один з найпопулярніших жанрів сучасної масової літератури. Незважаючи на порівняну молодість жанру, в його історії було багато видатних імен, таких як Едгар Алан По, Конан Дойль, Агата Крісті та багато інших. Існує низка ознак, які формують детектив як жанр та постають інваріантними для більшості жанрових зразків. До них слід відносити: детектив – це один з найпопулярніших жанрів сучасної масової літератури. Незважаючи на порівняну молодість жанру, в його історії було багато видатних імен, таких як Едгар Алан По, Конан Дойль, Агата Крісті та багато інших. Існує низка ознак, які формують детектив як жанр та постають інваріантними для більшості жанрових зразків. До них слід відносити повноту фактів, буденність обставин і оточення, типовість поведінки персонажів, існування апріорних правил побудови сюжету і наявність моральної ідеї. Цей набір особливостей звужує поле можливих логічних побудов на основі відомих фактів, полегшує читачеві їх аналіз. Хоча не всі підвиди детективу точно відповідають цим правилам.

До фундаментальних сюжетних принципів детективу належать: наявність низки персонажів, характерних для детективного жанру, зокрема детективаматор і його товариш, який розповідає про нього; каркас сюжету «злочин – дедуктивне розслідування – розкриття – покарання злочинця»; сюжетні ходи: вбивство в

закритій кімнаті, помилково підозрювана людина, нестандартне вирішення проблеми, формула «найочевиднішого місця», ланцюжок хибних доказів, вбивця – найменш підозрюваний персонаж.

Отже, по-перше, для детектива характерна певна композиційна послідовна структура: таємниця, злочин (зав'язка) – хід розслідування (кульмінація) – викриття злочинця (розв'язка); по-друге, для детектива характерна чітка парадигма поділу героя на позитивних (розслідувач і його помічники) і негативних (злочинець і його спільники) героїв. За вікову історію жанр детективу зазнав деякої канонізації, і існує ряд неписаних законів для майстрів детективного жанру у його класичному розумінні.

Агата Крісті – один з найяскравіших представників класичного англійського детективу. Для сучасного читача ім'я Агати Крісті стало синонімом не тільки жанру класичного англійського детектива, але й англійськості як такої. Для її романів характерні ті ж особливості, що і для чистого детективного жанру: проста формула сюжету, замкнутість дії, обмежене коло підозрюваних осіб і раціонально сконструйована фабула. Оригінальному стилю письменниці притаманна низка особливостей, які можуть стосуватися як усіх творів, так і окремих детективів. Слід специфічних ознак детективних творів А. Крісті слід відзначити наступні риси: 1) наявність любовної лінії на тлі; 2) замкнутість території, на якій відбувається вбивство; 3) враження, що ніхто не мав можливості скоїти вбивство; 4) незвичний детективний хід, коли вбивцею виявляється той, хто був раніше виправданий; 5) можливість і мотив вбивства в усіх, або у більшості діючих героїв; 6) переведення годинників з метою створення алібі або імітування часу вбивства; 7) підозра, яка падає на того, хто був лише злодієм або шантажистом; 8) використання дитячих віршиків і лічилок; 9)

невелика кількість дитячих образів; 10) акцент не на доказах, а на психології вбивці.

Лінгвостилістичні засоби відіграють важливу роль у створенні психологічного портрета злодіїв у творах А. Крісті. Мовна виразність і яскравість висловлювань досягається не тільки за рахунок експресивно-стилістичних та оціночно-стилістичних компонентів, а й за рахунок того, що слова і словосполучення можуть набувати переносних значень, тобто ставати тропами, або входити до складу стилістичних фігур, які провокують створення образного значення. Для створення психологічного портрета використовуються різноманітні лінгвостилістичні засоби, наприклад, епітет, метафора, метонімія, оксюморон та інші, які допомагають розкрити сутність героїв, розпізнати їх внутрішній світ та хід думок. Дослідження лінгвостилістичних засобів передбачає розгляд окремих елементів у їхній ізольованості або механічному поєднанні, а також визначення співвідношення елементів між собою у їхньому співвідношенні зі структурним цілим.

Вбивці в творах А. Крісті наділені своєрідністю та оригінальністю. Вони по-своєму різні, але мають і деякі спільні риси. Вбивці розумні, винахідливі, наділені здатністю швидко реагувати та приймати рішення. До того ж, майже всі вбивці у детективах Агати Крісті наділені однією особливістю: вони самозакохані і самовпевнені, або стають такими в процесі розвитку дії. Їх марнославство і самовпевненість полягають у тому, що вони вважають себе найрозумнішими, найбільш винахідливими, оскільки вчинили вбивство, яке поліція не може розплутати. Ще одна характерна риса більшості вбивць Агати Крісті: вони не можуть мовчати про вчинений злочин. А. Крісті спромоглась створити цілу галерею негативних персонажів (Доктор Робертс, Патрік і Крістіна

Редферн, Ельза Грір, Марк Гаскелл, Джозі Тернер, Рут Лессінг, Віктор Дрейк), які виявляються не менш цікавими, яскравими і живими, аніж сам слідчий та його помічники. Багатовимірні, складні образи злочинців у її творах тримають читача у постійній напрузі до останніх сторінок роману.

Серед фонетичних засобів характеризування злодіїв у романах А. Крісті слід виокремити оноματοпею, алітерацію і асонанс. Оноματοпея використовується авторкою для характеристики кошачої манери говорити вбивць. Письменниця вдається до алітерації з метою характеристики мовлення злодіїв, що допомагає їй акцентувати жорстоку вдачу та акторські здібності персонажів. Асонанс у її творах вказує на емоційне забарвлення мовлення злочинців. Таким чином, фонетичні засоби допомагають А. Крісті зробити мовлення негативних персонажів у її романах більш яскравим і харизматичним, а отже, таким, що відбиває їхню непересічну особистість та акцентує увагу на їхніх акторських талантах.

Для характеристики злодіїв А. Крісті використовує цілу низку лексичних мовних засобів. До найбільш частотних з них слід віднести метафори, порівняння, епітети і повтори. Також зустрічаються гіпербола, алюзія, перифраз, іронія і каламбур. Метафора допомагає А. Крісті передати певні психологічні особливості персонажів злодіїв та зробити їх образи більш контрастними і яскравими, а їхнє мовлення – більш живим та експресивним. Через порівняння злочинці відкривають свою справжню, більш емоційну природу. Також авторка використовує багато порівнянь, що працюють на протилежний результат: їх мета – представити вбивцю пересічною людиною, яку було б важко запідозрити. Епітети виступають ще одним розповсюдженим у творах А. Крісті засобом характеристики злодіїв. Вони допомагають детальніше зобразити персонажа,

виділити певну особливу рису його характеру. Окрім метафор, порівнянь та епітетів, А. Крісті використовує також гіперболу з метою створення комічного ефекту. В цілому ж, необхідно відзначити, що схильність до гумористичного забарвлення і каламбурів є властивою деяким злочинцям у творах А. Крісті. Важливим засобом створення психологічного портрету злочинців у творах А. Крісті є мовні повтори. Мовний повтор вживається авторкою з метою загострення уваги читача на поведінці героїв та її схвильованій авторефлексії, підсилення емоційного забарвлення. За допомогою розмовної лексики злочинці намагаються підкреслити, наскільки невимушеним є їх спілкування з поліцією, а також створити враження про себе як про щирі, відкриті люди. Таким чином, доречне вживання лексичних засобів вираження зробило злочинців Агати Крісті ближчими, більш зрозумілими і цікавими читачеві, але одночасно допомогло письменниці тримати напруження до останніх сторінок.

Граматичні засоби також є невід'ємною частиною у процесі характеристики героя та розвитку сюжету. До граматичних засобів, використаних А. Крісті для характеристики мовлення і особистості злочинців, слід віднести інверсію, еліптичні конструкції, паралелізми, риторичні питання та прикладки. Їх функцією є акцентування певних фрагментів тексту, привнесення емоційного забарвлення, висвітлення індивідуального і яскравого характеру мовлення і мислення вбивць та їхніх акторських здібностей.

Тож, як можна побачити, засоби створення психологічного портрету негативних персонажів А. Крісті є напрочуд різноманітними, і саме їх співвідношенням визначається унікальна письменницька манера, а також здатність автора створити багатовимірні, реалістичні, переконливі образи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

СПИСОК ТЕОРЕТИЧНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бегимкулова Ш. А. Основные этапы истории детективного жанра. *Молодой ученый*. 2017. №14. С. 695-697. URL : <https://moluch.ru/archive/148/41470/> (дата звернення: 27.09.2019).
2. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык. Учебник для вузов (7-ое издание). М. : Флинта-Наука, 2007. 328 с.
3. Арнольд И. В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика её исследования : на материале имени существительного. Монография. Л. : Просвещение, 1991. 735 с.
4. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Популярная библиографическая энциклопедия. Москва : Книжная палата, 1995. 213 с.
5. Бакалова З. Н. Функционально-коммуникативный аспект языковых единиц художественного текста. *История. Филология*. 2007. №49. С. 48-49.
6. Білоус О. Теорія перекладу : Курс лекцій : Навчальний посібник. Кіровоград : РВЦ КДПУ ім. В. Винниченка, 2002. 116 с.
7. Богословський В. Н., Головиченко А. Ф., Сурмак В. М. Історія зарубіжної літератури 19 століття. Київ : Просвіта, 1990. 412 с.

8. Борев Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : Энциклопедический словарь терминов. М. : ООО «Издательство Астрель», 2013. 575 с.
9. Брюхова О., Маленицька О. Граматична специфіка метафор у поетичній збірці Ліни Костенко «Сад нетанучих скульптур» *Лінгвостилістичні студії*. 2016. Вип. 5. С. 126-137. URL : <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/13413/1/%D0%9C%D0%B0%D0%B%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%B0%20%D0%91%D1%80%D1%8E%D1%85%D0%BE%D0%B2%D0%B0.PDF> (дата звернення: 27.09.2019).
10. Булычева В. П. Структурно-композиционные особенности детективного жанра. *Актуальные вопросы филологических наук: материалы II Междунар. науч. конф. (г. Чита, июль 2013 г.)*. Чита : Издательство Молодой ученый, 2013. С. 32-38.
11. Ван-Дайн С. С. Как сделать детектив. *Сборник статей Г. К. Честертона, Р. Нокса, С.С. Ван-Дайна*. М. : Радуга, 2004. – С. 30-96.
12. Великий тлумачний словник. 2001. URL : <http://sum.in.ua/s/linghvistychnyj> (дата звернення: 17.05.2019).
13. Вольский Н. Н. Классический детектив. Поэтика жанра. М. : Знание, 2005. 215 с.
14. Воронцова Ю. Ю. Средства создания речевой портретной характеристики героя. *Филология и лингвистика*. 2016. №1. С. 9-12.
15. Гиленсон Б. А. История литературы США : Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М. : Издательский центр «Академия», 2003. С. 97-99.

16. Головня А. В., Мороз А. О. Лінгвостилістичні засоби створення психологічного портрету та особливості його відтворення при перекладі (на матеріалі роману Стіга Ларссона «Дівчина, що гралася з вогнем»). *Фаховий та художній переклад : теорія, методологія, практика*. К. : Аграр Медіа Груп, 2015. С. 213-217. URL : <http://er.nau.edu.ua/handle/NAU/15295> (дата звернення: 27.09.2019).

17. Клугер Д. Баскервильская мистерия. История классического детектива. М. : Текст, 2005. 339 с.

18. Дмитриев В. Ключ к прозе Агаты Кристи Текст. *Советский экран*. 1993. 19 окт. С. 20.

19. Энциклопедия литературных приведений. М. : Вагриус, 1998. 654 с. 10. Жаринов Е. В. Фэнтези и детектив жанры англо-американской литературы. М. : Изд-во Междунар. академии информатизации, академии средств масс. информ., 1996. 180 с.

20. Зарубежный детектив: Энциклопедия // Сост. А. Кошенко, Н. Капельгородская. – К., 1994. – 431с

21. Михальська Н., Щавурська Б. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. Том 2. Л-Я. Тернопіль : Богдан, 2005. 864 с.

22. Засурский Я. Н. История зарубежной литературы XIX в. М. : Просвещение, 1990. 320 с.

23. Зотов Г. Агата Кристи давно убила сыщика Пуаро. Эксклюзивное интервью внука «королевы детектива». *Аргументы и факты*. 2006. №47. С. 27-36.

24. Ивашева В. Английская литература XX в. М. : Просвещение, 2000. 476

25. Ильина Н. Агата Кристи на отечественном литературном фоне. *Иностранная литература*. 1992. №11-12. С. 149.

26. Козлов А. В., Козлов Р. А. *Азбука літературознавства* : Навчально-методичний посібник. Тернопіль : Астон, 1995. – 122 с.
27. Кравець Л. *Динаміка метафори в українській поезії ХХ ст.* К. : ВЦ «Академія», 2012. 416с.
28. Самохвалов Н. И. *История американской литературы.* М., «Просвещение», 1997. 344 с.
29. Затонский Д. В., Карельский А. В., Тертерян И. А. *История всемирной литературы. Том 6.* М. : Издательство «Наука», 1999. 577 с. URL : <https://www.litmir.me/br/?b=204343&p=1> (дата звернення: 12.10.2019).
30. Капельгородская Н., Кошенко А. *Зарубежный детектив* : Энциклопедия. К. : Аконит, 1994. – 431с.
31. Кестхейи Т. *Анатомия детектива.* Будапешт : Корвина, 1999. 262 с.
32. Кицак Л. *Детективний жанр в літературі ХХ ст. Українська мова і література в школі*, 2009. № 8. С.51–53.
33. Коломієць І. І. *Основні лінгвостилістичні поняття і категорії (словник довідник філолога).* Умань ВПЦ «Візаві», 2015. 202 с.
34. Коэн М., Нагель Э. *Введение в логику и научный метод.* Челябинск : Социум, 2010. 655 с.
35. Кукса Г. М. *Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури.* 2004. С. 150–154. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/12081946.pdf> (дата звернення: 11.11.2019).
36. Мамієва А. *Мовленнєвий етикет як складова образу жінки на матеріалі роману Ш. Бронте “Джен Ейр”. Проблеми та перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах СНД Наукові конференції.* 2012. URL : <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/1412> (дата звернення: 22.10.2019).

37. Маслова В. А. Филологический анализ художественного текста. М. : Знание, 1997. 173 с.
38. Мелетинський Є. Міф у романі ХХ ст. *Всесвіт*. 1997. №3. С. 10-18.
39. Михальская Н. П. История зарубежной литературы XIX в. Учебник для студентов. М. : Просвещение, 1991. 256 с.
40. Мостова Н. А. Лінгвостилістичні засоби створення художнього образу в драматургічному тексті першої половини ХХ століття (на матеріалі п'єс Марселя Паньоля "Marius", "Fanny", "César") : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05. Київ, 2002. 197 с.
41. Наливайко Д. С., Шахова К. О. Зарубіжна література ХІХ сторіччя : Підручник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2001. 416 с.
42. Позднякова Н. О. Лингвостилистические и композиционные средства передачи эмоционального состояния человека в художественном тексте (на материале английской прозы XIX века) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.04. Київ, 1997. URL : автореф <http://cheloveknauka.com/lingvostilisticheskiei-kompozitsionnye-sredstva-peredachi-emotsionalnogo-sostoyaniya-cheloveka-vhudozhestvennom-tekste-> (дата звернення: 27.09.2019).
43. Руднев В. Словарь культуры XX века : Ключевые понятия и тексты. М. : Аграф, 1997. 384 с.
44. Словарь литературоведческих терминов / под ред. Л. И. Тимофеева. М. : "Просвещение", 1974. 509 с.
45. Смирнова Н. Женский детектив. *Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре : Мужчина глазами женщины*. Екатеринбург : Издво УрГУ, 2001. С. 134-140.

46. Сноу Ч. П. Две культуры и второй взгляд. Москва : Прогресс, 1973. 328 с.
47. Фрэй Дж. Н. Как написать гениальный роман. СПб. : Амфора, 2005. 239 с.
48. Anna Katharine Green. *Publisher Weekly*. 1995. № 127. 20 April. P.158.
49. Barnes M. Best detective fiction. Bingley : Barzun & Taylor, 1995, 115 p. 41. Chandler R. *The simple act of murder*. Boston : Houghton Mifflin, 1990. 330 p.
50. Champigny, R. What will have happened. *Choice: Publication of the Association of College and Research Libraries, a Division of the American Library Association*. 1978. Volume 15. Issue 1-6. P. 537.
51. Haycraft H. *The art of the mystery story*. New York : Biblo & Tannen, 2002. 565 p.
52. Haycraft H. *Murder for pleasure : The Life and Times of the Detective Story*. London : Peter Davies, 1942. 235 p.
53. Hagen O. A. *Who done it? A guide to detective, mystery, and suspense fiction*. New Jersey : Bowker, 1999, 834 p.
54. Makinen M. Contradicting the Golden Age: Reading Agatha Christie in the Twenty-First Century. *Criminal Moves : Modes of Mobility in Crime Fiction*. Liverpool : Liverpool University Press, 2019, P. 77–92. URL : www.jstor.org/stable/j.ctvsn3pht.8. (дата звернення: 28.09.2019).
55. Maugham W. S. The decline and fall of the detective story. *The vagrant mood*. London : Vintage Classics, 2002. P. 170-188.
56. Murch A. E. *The development of the detective novel*. London : Peter Owen, 1958. 272 p.
57. Queen E. *The detective short story*. New York : Biblo and Tannen, 1969. 156

58. Rycroft C. A detective story. *Psychoanalytic Quarterly*. 1997. 26(2). P. 229-245.
59. Symons J. The detective story in Britain. *Writers and their work*. London : Longman, 2000. P. 103-145.
60. Thompson H. D. Masters of mystery. London : Collins, 1991. P. 43-59.
61. Wells C. The technique of the mystery story. 1993. URL : <http://gaslightlit.s3-website.ca-central-1.amazonaws.com/gaslight/ToMmenu.htm> (дата звернення: 27.09.2019)

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

62. Christie A. The Body in Library. London : Pan Books Ltd, 1999. 227 p.
63. Christie A. Best Detective Stories. Edinburgh : Longman, 1996. 137 p.
64. Christie A. Cards on the Table. London : HarperCollins UK, 2010. 320 p. URL : <https://books.google.bg/books?id=AYdZP0aOpqIC&lpg=PP1&dq=Christie%20A.%20Cards%20on%20the%20Table&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q=Christie%20A.%20Cards%20on%20the%20Table&f=false> (дата звернення: 27.09.2019).
65. Christie A. Evil Under the Sun. London : HarperCollins UK, 2010. 288 с. URL : <https://books.google.bg/books?id=kZ3tsnW5joIC&lpg=PP1&dq=Christie%20A.%20Evil%20Under%20the%20Sun&hl=ru&pg=PP1#v=onepage&q=Christie%20A.%20Evil%20Under%20the%20Sun&f=false> (дата звернення: 27.09.2019).

27.09.2019).

66. Christie A. Five Little Pigs. М. : Айрис-пресс, 2006. 384 с.

67. Christie A. Sparkling Cyanide. М. : Айрис-пресс, 2005. 352 с.

68. Christie A. Why Didn't They Ask Evans? М. : Изд-во "Менеджер", 2000.

288 с.

SUMMARY

The presented paper focuses on the peculiarities of constructing the characters of murderers' in Agatha Christie's detective novels.

The object of the work can be defined as the peculiarities of structuring the the characters of murderers' with the help of linguistic means (phonetical, lexical and grammatical). The subject is the peculiar character of the realization of this process in Agatha Christie's detective novels «Cards on the table» (1936), «Evil Under the Sun» (1941), «Five Little Pigs» (1942) and «Sparkling Cyanide» (1945).

The main aim of the paper is to define the ways, mechanisms and forms of structuring the characters of murderers' in Agatha Christie's detective novels in the light of stylistic devices used.

It determined the accomplishment of such objectives as:

- to systematize the key methodological theses of the research into the genre of the detective novel;
- to define the narrative and stylistic specificity of the detective novel in general and Agatha Christie's detective novels in particular;
- to outline the gallery of murderers in Agatha Christie's detective novels;
- to elucidate the main mechanisms of constructing the psychological portrait of a murderer by using phonetical, lexical and grammatical means;

On the basis of the conducted analysis the following conclusion were drawn. Skillfully using phonetic, lexical and grammatical means, Agatha Christie gives a clear and vivid linguistic characterization of her characters. The speech of the characters reflects the level of their education, social status, indicates gender characteristics, and

also draws a portrait of a person of a certain age, temperament and psychological composition. Moreover, by analyzing the linguistic behavior of the negative characters, one can determine the peculiarities of their picture of the world and to judge the hierarchy of concepts and values. The reader can visualize the image of the murderer, based on these linguistic cues. It is worth noting that this is a distinctive feature of Christie's creativity and narrative skill. A. Christie characterizes her murderers indirectly, that is, she allows the reader to form his own ideas of the criminal based on his linguistic behavior. Such a technique allows the author to set off particular characteristics and to create a more colorful, vivid, realistic image of the murderer.

Key words: *detective novel, detective genre, Agatha Christie, murderer, image, linguistic means, stylistic devices.*

**Декларація академічної
доброчесності здобувача ступеня
вищої освіти ЗНУ**

Я, Котова Марія Миколаївна, студентка 2 курсу, денної форми навчання, факультету іноземної філології, спеціальність 035 Філологія, адреса електронної пошти kotova.mari@gmail.com, - підтверджую, що написана мною кваліфікаційна робота на тему «Мовні засоби створення образів злодіїв у детективних романах Агати Крісті» відповідає вимогам академічної доброчесності та не містить порушень, що визначені у ст. 42 Закону України «Про освіту», зі змістом яких ознайомлений/ознайомена;

- заявляю, що надана мною для перевірки електронна версія роботи є ідентичною її друкованій версії;
- згоден/згодна на перевірку моєї роботи на відповідність критеріям академічної доброчесності у будь-який спосіб, у тому числі за допомогою Інтернет-системи, а також на архівування моєї роботи в базі даних цієї системи.

Дата _____ Підпис _____ Котова М.М. (студент)