

## СУБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ И КОММУНИКАТИВНЫЕ ПАРАДИГМЫ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В КОНЦЕПЦИИ И.М. КОЛЕГАЕВОЙ

---

*В статье рассмотрен потенциал концепции И.М. Колегаевой об авторе литературной коммуникации и коммуникативных парадигмах литературных текстов для синергетики художественного дискурса. Референтное пространство художественного текста интегрируется в систему художественного текста эпохи.*

**Ключевые слова:** коммуникативная парадигма, референтное пространство, творческая личность, синергетика художественного дискурса.

**Фоменко О.Г.** *Суб'єкт художньої комунікації та комунікативні парадигми художніх творів у концепції І.М. Колегаєвої.* У статті розглянуто потенціал концепції І.М. Колегаєвої стосовно автора художньої комунікації та комунікативних парадигм літературних текстів для лінгвосинергетики художнього дискурсу. Референтний простір художнього тексту інтегрується у систему художнього тексту епохи.

**Ключові слова:** комунікативна парадигма, референтний простір, творча особа, лінгвосинергетика художнього дискурсу.

**Fomenko E.G.** *The Subject of Literary Communication and the Communicative Paradigm of Fictional Texts in the Conception of I.M. Kolegaeva.* The article explores the potential of the conception of I.M. Kolegaeva with regard to the author of literary communication and the communicative paradigms of literary texts for synergetics of literary discourse. The referential space of a work of fiction is integrated into the system of fictional text of the epoch.

**Key words:** communicative paradigm, referential space, creative personality, synergetics of literary discourse.

Умение увидеть проблему и в сжатом виде изложить ее, направляя развитие целого научного направления, выделяет Ирину Михайловну Колегаеву и ее школу. В статье «Об искусстве» Лев Николаевич Толстой писал: «... состояние души художника, из которого вытекает произведение искусства, есть высшее проявление знания, откровение тайн души» [7, 40]. Подобное состояние души исследователя, строго следующего лучшим образцам научного творчества в открытом диалоге с читателем, свойственно научным текстам Ирины Михайловны, которые не только имеют теоретическую ценность, но и учат ясности, доступности и многогранности изложения. Сдержанность отточенного отбора слов, изящная простота подачи материала, взгляд на предмет исследования в четко очерченной перспективе, глубина мысли, взвешенная лаконичность чеканной научной прозы Ирины Михайловны ценятся как молодыми, так и состоявшимися учеными-филологами. Ее труды щедро расширяют горизонты филологических исследований, находят своих единомышленников и последователей, увлеченных коммуникативной теорией текста.

**Актуальный** вопрос о творческой личности И.М. Колегаева ставит на рубеже веков в статье «Личность творца и ее отражение в триаде 'автор-

повествователь-персонаж' художественного текста». В статье проводится мысль, что процесс художественной коммуникации, преломленный индивидуально-авторским сознанием, «образует некий замкнутый универсум, организованный по своим внутренним, эстетическим законам» [3, 98]. По И.М. Колегаевой, художественный текст создает референтное пространство, воплощая своеобразие индивидуально-авторской концепции писателя в эстетическом каноне. По ее словам, «даже беря за основу реальные события и реальных людей, писатель-художник должен осмыслить их и только полученный мыслительный слепок превратить в объект описания, т.е. в референт» [3, 99]. Изучая взаимоотношения между творческой личностью и эстетическим каноном, И.М. Колегаева приходит к выводу, что «благодаря обязательному 'эстетическому ферменту' исходный материал писательских наблюдений и переживаний превращается в явление искусства» [3, 101]. Для нее референт художественного текста есть эстетически значимый «мыслительный слепок», вербализующий «иллюзорно полилогическое сообщение» [3, 103]. Вводя художественные тексты в коммуникативное пространство, И.М. Колегаева указывает, что «в мировой культуре, в мировом коммуникативном пространстве существуют не просто литературные произведения, но коммуникативные парадигмы произведений» [4, 349]. В ее концепции, у каждого писателя свой личный тезаурус; при этом организация словесного ряда подчиняется емкости художественного слова, благодаря чему художественный текст есть как факт языка, так и искусства [5]. Из этого вытекает, что писатель не только не изолируется от литературно-художественного направления, но и его личный тезаурус вплетается в коммуникативную парадигму (ассоциативно-концептуальные поля) эпохи, трансформируя константы культуры в духе времени.

**Целью статьи** является развитие концепции И.М. Колегаевой о творческой личности писателя в коммуникативном пространстве эпохи. Лингвотипологический подход к анализу художественного дискурса **преломляет методологию** И.М. Колегаевой для моделирования художественного дискурса современности. **Материалом исследования** послужили «Великий Гэтсби» Ф.С. Фицджеральда [9], чем отдается дань И.М. Колегаевой как тонкому исследователю языка этого писателя [5], а также «Улисс» Дж. Джойса [9] и «Любовник леди Чаттерлей» Д.-Г. Лоуренса [11].

#### **Коммуникативное пространство Джойса-Лоуренса-Фицджеральда**

Рассматривая коммуникативный феномен художественного текста, И.М. Колегаева вводит понятие коммуникативного пространства, в котором циркулируют коммуникативные трансформы прецедентных текстов-эталонов [4] и где художественное произведение обретает, независимо от автора, свою жизнь. Речь идет о смене режима существования художественного текста, о его самоорганизации, что актуально для синергетической модели языка, которую исследует ученица И.М. Колегаевой Т.И. Домброван [1]. И.М. Колегаева включает в коммуникативное пространство мегатекстовые трансформации, вербальные перекодировки, межкодовые трансформации, коммуникативные трансформы прецедентного текста, парадигматическую наполняемость существующих проекций в эталон, интертекстуальные

аллюзии, пародирование эталона и многое другое [4, 550].

Если взять за эталон художественные тексты Дж. Джойса [7], то коммуникативное пространство обретает черты, открывающие живую систему текста трансформационному радикализму. Важным является положение И.М. Колегаевой о двух сторонах коммуникативного акта, связываемых текстом: «отображаемый участок -> адресант (автор) <- сообщение (текст) -> адресат (читатель) -> отражаемый участок реальности» [5]. Иначе говоря, в коммуникативное пространство включаются автор-текст-читатель, связывая фикциональный мир и реальность в стержне интерпретационного канала, где множатся возможные прочтения. Создавая текст, автор как субъект художественной коммуникации вводит себя в коммуникативную парадигму, т.е. в круг произведений искусства, которые созвучны его дискурсивному мышлению и художественному переживанию. Например, по наблюдениям И.М. Колегаевой, наречие *together* является частотным в «Великом Гэтсби» Фицджеральда [5]; наши собственные наблюдения о высокой частотности этого наречия в целом Джойсе [7] позволяют говорить о сближении текстовых вербализаций у Ф.С. Фицджеральда и Дж. Джойса. Очевидно, эталонном их коммуникативной парадигмы является новая модель художественного текста, наиболее последовательно освоенная Дж. Джойсом. Опыт читателя делает возможным установить сближение и расхождение творческих личностей, встраивая в интерпретационный канал коммуникативные парадигмы. В аллюзивном отборе сама творческая личность выступает в роли идеального читателя. Связующим звеном становится текст, который соединяет обе стороны коммуникативного акта интерпретационным стержнем (любой автор интерпретирует чужие художественные тексты, равно как и читатель интерпретирует любого автора через призму динамичного художественного дискурса, в котором циркулируют как оригинальные тексты, так и переводы).

Упорядоченно-хаотическая модель Дж. Джойса, восходящая к принципам христианского откровения, функционирует в коммуникативном пространстве, формируя коммуникативную парадигму вовлечением в сферу своего действия другие творческие личности, например, В. Вульф, боровшуюся с влиянием Дж. Джойса, или Э. Хемингуэя, тексты которого Дж. Джойс читал с карандашом в руке. Коммуникативная парадигма закрепляется в системе текста, сближающей своими лингвотипологическими составляющими эталоны эпохи, к которым следует отнести художественные тексты Дж. Джойса, М. Пруста, А. Белого и позднего Т. Манна. В англоязычном художественном дискурсе коммуникативное пространство самоподобия обязано ассоциативному языку Л. Стерна, невостребованного своим временем. Коммуникативное пространство эпохи Л. Стерна-Дж. Джойса, в лингвотипологических параметрах порядка Дж. Джойса, М. Пруста, А. Белого, Т. Манна и разделяющих их принципы современников, есть фазовое пространство мирового художественного дискурса, разрушившее традиционную повествовательность первичностью языка в художественном переживании.

Можно считать, что современная система художественного текста переходит порог устойчивости в турбулентном режиме двух состояний – тради-

ционная развернутая, иерархическая повествовательность и нелинейная, свернутая, неиерархическая упорядоченно-хаотическая имплицитность. В первой системе принцип подчинения распространяется на эксплицированное повествование. Во второй системе хаотичная динамика расшатывает повествование, высвобождая место для неустойчивых надстроек смысла (изломов повествовательности) в синергетическом обмене с индивидуально-авторской концепцией, трансформирующей культурные (духовные) константы под воздействием аттрактора СОПРИКОСНОВЕНИЯ, встроенного в сквозной интерпретационный канал.

Маршрут эволюции систем художественного текста можно представить как вихревой поток в надстройках смысла, увеличивающих хаос в самоорганизации и самоподобии лингвотипологических составляющих художественного откровения. Конструктивная роль иерархии повествовательности трансформируется в конструктивную роль нового иерархического порядка с аттрактором СОПРИКОСНОВЕНИЯ. Поток ассоциативного сознания Л. Стерна, подхваченный европейскими писателями в XIX веке, приводит в движение хаос, который в XX веке, как новый порядок, адаптируется художественным дискурсом. Освободившееся пространство требует заполнения, ориентируясь не на сюжет, а на художественное переживание первичностью языка, иными структурами и средами, чем традиционная повествовательность. Впервые живая система текста, в масштабе мирового художественного дискурса, включает в сферу своего действия автора, целенаправленно вступающего в синергетический обмен с другими художественными текстами, и читателя, скользящего сквозь современность в интерпретационном канале, который встроен в систему текста аттрактором СОПРИКОСНОВЕНИЯ.

В начале XX века теоретик современной живописи В. Кандинский приходит к выводу, что дух времени создается полнозвучными художниками. Они являются носителями совершенного содержания, поскольку сами внутренне переживают художественную форму и помогают другим достичь такого же переживания. Полнозвучные художники, по мысли В. Кандинского, не только умеют творчески переживать другие произведения искусства, но и обладают способностью приводить душу к вибрации [2, 44-45, 57]. В коммуникативном пространстве эпохи Стерна-Джойса целеустановка становится конструктивным принципом, а неустойчивость служит для разгона трансформационного процесса. Новизна создает синергетическое напряжение, стремящееся не выйти за порог неустойчивости. Подчиняясь изменению, система текста самоорганизуется, чтобы выработать параметры порядка, необходимые для выживания в хаосе трансформационных проб.

В коммуникативной парадигме эпохи вызывает интерес предлог *through*. По данным И.М. Коллегаевой, на 66,2 процента текст «Великого Гэтсби» покрывается служебными словами. Высокочастотными в этом тексте она считает лексемы с абсолютной частотностью от 21 употребления и выше; например. Например, по ее данным, предлог *of* встречается в «Великом Гэтсби» 840 раз [5]. По нашим подсчетам, абсолютная частотность предлога *through* в «Великом Гэтсби» составляет 58 употреблений.

Можно думать, что предлог *through* актуализует ДЕЙСТВИЕ ПУТИ как прорыв в бесконечность на новых ценностных началах, через самопознание. Предлог *through* маркирует и передающую среду, подлежащую изменению, и вектор озарения. Его серийность в художественном дискурсе исследуемой эпохи не только указывает на разные возможности вхождения в новое состояние, но и определяет коллективное начало противодействия НЕ-ДЕЙСТВИЮ НЕ-ЕДИНЕНИЯ активизацией СОПРИКОСНОВЕНИЯ в сквозных толчках ПУТИ как ДЕЙСТВИЯ ЕДИНЕНИЕМ. Художественное откровение – путь изнутри, выход из себя, радикальное преобразование толчком (озарением, эпифанией), близким тому, что Н. Бердяев называл прорывом в бесконечность.

Приведем пример из «Великого Гэтсби»: *There was music from my neighbor's house through the summer nights* [9, 45]. Рассказчик очерчивает ПУТЬ следования звука от источника (дом Гэтсби) к принимающей точке (соседний дом) в череде летних вечеров. Каждый раз звук рассеивается по параметру удаленности, продолжая распознаваться как музыкальный. Сквозящее растворение сдерживается контуром владений Гэтсби, достигая округи в незатухающей колебании джазовых композиций. Хаотичность звуков на входе, в непосредственной точке их создания (дом Гэтсби наполнен людьми, поэтому даже там нет чистого музыкального звучания), теряется по ПУТИ, оставляя позади себя однородное состояние призывного веселья, медиатором которого служит музыка. Но вектор ПУТИ направлен, очевидно, не к дому, где живет рассказчик, а к особняку через залив, где живет мечта Гэтсби. Избыток озвученного веселья нужен для преодоления пространства по направлению к зеленому огоньку как конечной физической точке на причале у особняка Дейзи: *I thought of Gatsby's wonder when he first picked out the green light at the end of Daisy's dock* [9, 188].

И тогда конструкция (СОПРИКОСНОВЕНИЕ звуком) связывает ориентиры: мечта, изломанная линия, цель которой – ЕДИНЕНИЕ ПУТИ в мотивации мечтой. Рассеяние ПУТИ в передающей среде отвлекает от реальной конечной точки, зеленого огонька, к которому направлено озвученное смещение. Четко обозначенный конец ПУТИ (линия от дома Гэтсби до причала у дома Дейзи) останавливает естественную динамику СОПРИКОСНОВЕНИЯ смещением (Гэтсби отказывается от мысли возобновить отношения с Дейзи, открыто придя в ее дом). Звук из дома Гэтсби мыслится связанными траекториями (интересная деталь – только ближайший сосед Гэтсби, находящийся в достаточной близости, чтобы рассмотреть многое в деталях из своего дома, получает официальное приглашение на вечеринку Гэтсби). Толчок «сквозь» – от зеленого огонька (мечта) к дому соседа (подготовленная «нежданная» встреча Гэтсби с объектом мечты) и вовнутрь дворца Гэтсби (прорыв к вычеркиванию замужества Дейзи для реализации мечты) расшатывает ситуацию, но не рождает нового изнутри.

Изломанность связанных ориентиров подтверждается другим примером из «Великого Гэтсби»: *She smiled slowly and, walking through her husband as if he were a ghost, shook hands with Tom* [9, 31]. Женщина устремляется к любовнику, проскальзывая мимо супруга. Устойчивость равно-

весия меняется и повторяется в другой ситуации: Гэтсби потребует, чтобы Дейзи выскользнула из своего замужества. Для него ее супруг – призрак, с которым приходится считаться. Но быть с женщиной, которая замужем, недопустимо для мечты Гэтсби. Ему нужно отрицание ее замужества, поскольку он убежден, что Дейзи отвечает взаимностью ему одному. Он не видит новой женщины, сконцентрировавшись на толчке «сквозь» приумножение богатства для овладения ею, прежней.

Если в первом примере незатухающие колебания рассеивали звук, то во втором примере незатухающие колебания страсти нарушают равновесие до такой степени, что присутствие супруга подталкивает движение сквозь него для обретения желаемого. В обоих случаях воображением создается проективная плоскость: точки соединяются предварительной моделью, резонансным действием связывания ориентиров для заполнения передающей среды.

У Д.-Г. Лоуренса в «Любовнике леди Чаттерлей» толчок «сквозь» расшатывает всю среду, что усиливается неопределенным местоимением *all*: **through all her tissue and consciousness** [11, 134]. Эта деталь – расшатывание и перезагрузка передающей среды толчком «сквозь» – актуализует рождение нового изнутри, выталкиванием из меняющей свои контуры передающей среды.

В «Улиссе» Дж. Джойса сознание Стивена расшатывает аристотелевское понимание зримого как материи для разума: *Ineluctable modality of the visible: at least that if no more, thought through my eyes* [10, 56]. Стивен пытается мыслить внутренним зрением, с закрытыми глазами смещаясь по берегу, ассоциируя диафанию (прозрачность или просвечивание) с экраном: *Diaphane, adiaphane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door* [10, 56]. Стивен слышит, как башмаки давят ракушки – незримое движение тела пытается прочесть поверхность: *You are walking through it howsomever. I am a stride at a time. A very short space of time through very short times of space <...> Open your eyes. No, Jesus! If I fell over a cliff that beetles o'er his base, fell through the nebeneinander ineluctably* [10, 56]. Стивен сравнивает смещение наощупь с множеством мигнов в пространстве, погружаясь в нечто, неизбежное, обязательное, которое есть одновременное сосуществование, а не противопоставление прозрачности и непрозрачности. Вхождение в одновременное сосуществование – мир в человеке – стимулирует движение «сквозь».

В «Великом Гэтсби» Ф.С. Фицджеральд актуализует «сквозь» как составную часть смещения, сдвижения, которое когерентно актуализациям глаголом *drift*: *drift endlessly* [9, 29]. Он очерчивает контуры сдвижения точками входа на кладбище (врата, отделяющие жизнь от смерти) и выхода с него (от покоя кладбища к дверцам автомобилей): *as we started through the gate into the cemetery* [9, 181] <...> *We straggled down quickly through the rain to the cars* [9, 182]. Закljučая «Великого Гэтсби», он сравнивает человечество с лодкой, которая пытается пробиться вопреки течению, при этом неизменно отступая назад, в прошлое: *So we beat on, boats against the current, borne back ceaselessly into the past* [9, 188]. Продолжение движения,

выраженное послелогом *on*, когерентно актуализациям предлога *through*. Контуры, очерченные предлогом *through*, обозначаются метафорой лодки как контейнером человечества. Смещение затруднено преградой, из-за которой резонансное действие «сквозь» возобновляется вновь и вновь (послелог *on*).

В моделировании слома расцепление проходит по контуру «сквозь» – ДЕЙСТВИЕ встречается с преградой, актуализованной предлогом *against*, отталкивающей назад (*back, into*), вместо того, чтобы выйти из состояния слома устремлением в будущее. Для Ф.С. Фицджеральда важен момент отрыва от тенет прошлого во избежание повторения ошибок, чего, как он показывает, не происходит. Например, Дейзи вроде бы расцепляет прошлое, «вплывая» в привычное русло жизни, где она найдет замену Гэтсби: *Through the twilight universe Daisy began to move again into the season* [9, 157]. Но она не идет против течения, поэтому ее *into* означает возобновление прохождения контуром «сквозь». Из тех же сумерек выплывает поднос с коктейлями на вечеринке Гэтсби: *A tray of cocktails floated at us through the twilight* [9, 49]. Сумерками усилено звучание музыки из дома Гэтсби. Также, из темноты, выплывает из-за деревьев семейное гнездо Дейзи и Тома: *The Buchanans' home floated suddenly toward us through the dark rustling trees* [9, 148]. Вербализация предлогом *toward* (навстречу) усиливает расцепление в движении «сквозь». Движение из тьмы к свету множится мечтой, направляемой зеленым огоньком на причале у дома Дейзи. Туда, в сумерках, всматривается Гэтсби, мысленно возвращая Дейзи себе. В этом примере важен прорыв от движения «сквозь» к нечему, движению ему навстречу.

Сочетание предлогов *through* и *toward* повторится, когда убийца приблизится к бассейну Гэтсби: *A new world <...> where poor ghosts, breathing dreams like air, drifted fortuitously about ... like that ashen, fantastic figure gliding toward him through the amorphous trees* [9, 168]. В описаниях последних минут Гэтсби повторяются те же глаголы смещения и парения, в контуры которых закована обреченная мечта: *not through her own fault but because of the colossal vitality of his illusion. It had gone beyond her, beyond everything* [9, 103]. В момент, кажется, обретенного счастья, предлог *through* отделяет живое воплощение мечты от образа, созданного силой иллюзии, выходя за границы иллюзорного «сквозь». Невозврат иллюзии в мифологеме ПУТИ состоит в том, что иллюзия не может пробиться сквозь себя, порождая губительное самоподобие, умерщвляя все вокруг себя выходом за свой контур.

Итак, в «Великом Гэтсби» предлог «сквозь» вступает в синергетический холизм с предлогами *back, into, toward u beyond* в среде, очерченной глаголами *drift/float/glide*. Движение «навстречу» движению «сквозь» расцепляется предлогами *through* и *toward*; расцепление как выход из контура *through* актуализуется предлогом *beyond*; сталкиваются значения предлогов *against* и *into* (преодоление расцепления, которого так и не происходит), *back* и *into* (возврат к прошлому в своей цикличности). Дополняет модель расцепленного слома суффикс *-less*, который частотен и в текстах Дж. Джойса, и Д.-Г. Лоуренса.

В сцене, когда Дейзи впервые проходит комнатами дворца Гэтсби, лексема *through* становится серийной, триумфальной вербализацией материализованного богатства, которое положено к ногам Дейзи: *And inside, as we wandered through Marie Antoinette music-rooms <...> I felt there were guests concealed behind every coach <...> under orders to be **breathlessly silent** until we had passed through. <...> We went upstairs, through period bedrooms <...> through dressing rooms* [9, 98]. Четырехкратный повтор движения сквозь эпохи, излишества во время экскурсии по дому рассказчик ощущает невидимое присутствие гостей, которые, затаив дыхание, подчиняются приказу хранить молчание. В комбинацию с движением «сквозь» вступает суффикс *-less*, который передает авантюру мечты через безмолвие пустой череды комнат. Серийность *through* в комбинации с лексемой со значением НЕ-ДЕЙСТВИЯ создает парадокс сталкиваемого ДЕЙСТВИЯ НЕ-ДЕЙСТВИЯ, отделяя мечту самого Гэтсби от ее источника: *He had been full of the idea so long, dreamed it right through to the end, waited with his teeth set <...> Now, in the reaction, he was running down like an overwound clock* [9, 99]. Он жил ради этого момента, продуманного до мелочей, и добившись его, очутился в ОДИНОЧЕСТВЕ по отношению к собственному неугомонному восхождению к возвращению Дейзи. Это качество отметил Ник, когда ехал с Гэтсби в машине: *This quality was continually breaking through his punctilious manner in the shape of restlessness* [9, 70]. Контур неугомонности (беспокойства), верности мечте позволял Гэтсби двигаться навстречу возвращения Дейзи через воплощение американской мечты. Он жил движением сквозь воплощение мечты, зная из опыта, что ничего не добьешься, оставаясь, как его родители, безразличными к изменению: *His parents were shiftless* [9, 105].

Итак, у Ф.С. Фицджеральда контуры движения «сквозь» очерчены средой цикличного возврата к сдвигу, слому. В синергетический холизм СО-ПРИКОСНОВЕНИЯ включаются предлоги *through, back, into, toward, beyond* как актуализации расщепления и суффикс *-less*, глаголы *drift, glide, float, walk, fade* и некоторые другие как актуализации передающей среды слома.

Как показало наше исследование, концепция коммуникативного пространства и коммуникативных парадигм И.М. Колегаевой является близкой как лингвотипологическим, так и лингвосинергетическим исследованиям художественного текста, которые в сходном ключе изучают сложную коммуникативную форму художественного сообщения. Еще ждут своего исследователя многослойные внутренние коммуникативные формы текста в синергетическом напряжении внешней текстовой структуры коммуникативного сообщения, что было очерчено докторской диссертацией И.М. Колегаевой [6, 29].

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Домброван Т.И. Синергетическая модель развития английского языка. Монография / Т.И. Домброван. – Одесса: КП ОГТ, 2014. – 400 с.
2. Кандинский В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – СПб: Азбука, 2012. – 238 с.
3. Колегаева И.М. Личность творца и ее отражение в триаде «автор-повествователь-персонаж художественного текста» / И.М. Колегаева // Записки з романо-германської філології. – Одеса: Латстар, 2000. – Вип. 8. – С. 98-106.

4. Колегаева И.М. Коммуникативная парадигма литературного произведения / И.М. Колегаева // Наукoвий Вісник кафедри Юнеско Київського державного лінгвістичного ун-ту (ЛІНГВАПАКС-VIII). – Київ, 2000. – Вип. 3. – С. 547-553.
5. Колегаева И.М. Индивидуально-авторский стиль и его исследования. [Электронный ресурс] / И.М. Колегаева. – Режим доступа: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolegaeva-indistyle.html>
6. Колегаева И.М. Текст как единица научной и художественной коммуникации / И.М. Колегаева. – Одесса: Редакционно-издательский отдел областно управления по печати, 1991. – 120 с.
7. Толстой Л. Н. Собрание сочинений в 22-х томах. Т. 15. Статьи об искусстве и литературе / Л.Н. Толстой. – М.: Художественная литература, 1983. – 432 с.
8. Фоменко Е.Г. Языкотворчество Джеймса Джойса. Монография / Е.Г. Фоменко. – Запорожье: Классический приватный университет, 2014. – 196 с.

**СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА**

9. Fitzgerald F. S. The Great Gatsby / F.S. Fitzgerald. – L.: Penguin Popular Classics, 1994. – 188 p.
10. Joyce J. Ulysses / James Joyce. – L.: Everyman's Library, 1992. – 1087 p.
11. Lawrence D.H. Lady Chatterley's Lover / D.H. Lawrence. – L.: Penguin Popular Classics, 1997. – 314 p.

**REFERENCES**

1. Dombrovan, T.I. (2014). Sinergeticheskaja model' razvitija anglijskogo jazyka. Monografija. Odessa: KP OGT.
2. Kandinskij, V. (2012). Tochka i linija na ploskosti. SPb: Azbuka.
3. Kolegaeva, I.M. (2000). Lichnost' tvorca i ee otrazhenie v triade «avtor-povestvovatel'-personazh hudozhestvennogo teksta. Zapiski z romano-germans'koj filologii. (8), 98-106.
4. Kolegaeva, I.M. (2000). Kommunikativnaja paradigma literaturnogo proizvedenija. Naukovij Visnik kafedri Junesko Kiivs'kogo derzhavnogo lingvistichnogo un-tu (LINGVAPAKS-VIII). (3), 547-553.
5. Kolegaeva, I.M. Individual'no-avtorskij stil' i ego issledovanija. [Jelektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://fitzgerald.narod.ru/critics-rus/kolegaeva-indistyle.html>
6. Kolegaeva, I.M. (1991). Tekst kak edinica nauchnoj i hudozhestvennoj kommunikacii. Odessa: Redakcionno-izdatel'skij otdel oblastno upravlenija po pechatu.
7. Tolstoj, L. N. (1983). Sobranie sochinenij v 22-h tomah. Stat'i ob iskusstve i literature. M.: Hudozhestvennaja literature.
8. Fomenko, E.G. (2014). Jazykotvorchestvo Dzhejmsa Dzhojsa. Monografija. Zaporozh'e: Klassicheskij privatnyj universitet.
9. Fitzgerald, F. S. (1994). The Great Gatsby. L.: Penguin Popular Classics.
10. Joyce, J. (1992). Ulysses. L.: Everyman's Library.
11. Lawrence, D.H. (1997). Lady Chatterley's Lover. L.: Penguin Popular Classics.

*Стаття надійшла до редакції 23.03.2015 р.*